

ERRATA TRIBUTAZIONE

Studio sullo strumento dell'autentica



Giulia Martina Badessa, Alfonso Valentino Casalini, Marcello Di Piazza, Luisella Francesca Galluzzi, Daniela Gregorelli, Rossella Mione.

A Cura del Prof. Giancarlo Graziani



IULM

Libera Università di Lingue e Comunicazione

Indice

Introduzione a cura del Professor Giancarlo Graziani	4
Abstract	5
Parte I: Strumenti	
1. Lo Strumento dell'autentica: nozioni generali	6
2. La legislazione:	
2.1 Evoluzione della legislazione sulla contraffazione delle opere d'arte: dalla Legge Pieraccini al vigente Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio	
2.2 L'attuale legge sulla contraffazione dell'opera d'arte	
2.3 Valore e valutazione	
2.4 Periti e il loro ruolo	
3. Archivi e Fondazioni	12
3.1 Dalla legislazione al dato di fatto	
3.2 Un caso: Renato Colantonio	
Parte II: Casi	
4. Zeri e il caso del Maestro di Hartford:	15
4.1 Federico Zeri	
4.1.1 La Fondazione Zeri di Bologna	
4.1.2 La mostra Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e di fotografia	
4.2 Un antecedente: una diatriba tra i protagonisti della vicenda...	
4.2.1 Il "caso" in pillole	
4.2.2 La mostra Quadri romani tra il '500 e il '600 del 1979	
4.2.3 Schede dei dipinti di Claudio Strinati	
4.2.4 L'attribuzione di Federico Zeri in Diari di Lavoro 2	
4.2.5 La verità di Maurizio Calvesi	
5. Il caso Michelangelo:	21
5.1 E se non fosse neanche Dio?	
5.1.1 L'ascesa	
5.1.2 Il Declino	
5.1.3 Conclusioni	
5.2 Il secondo crocifisso	
5.2.1 La vicenda	
5.2.2 L'attribuzione	
5.2.3 Conclusione	
Parte III: Riflessioni	
6. Riflessioni e proposte	25
7. Una rivista per le Autentiche	25
8. Un nuovo iter per il MIBAC	26
9. Opere Autografe: l'impronta digitale	28
Bibliografia	29
Sitografia	29
Lettere	29
Articoli	30

Introduzione a cura del Professor Giancarlo Graziani

La Libertà è un bene prezioso, anche per l'Arte. I sempre più numerosi studi di Economia dell'Arte ci dicono che il Mercato dell'Arte in Italia è cosa veramente ristretta ed è in fase ancor più negativa. Ciò appare paradossale dato che molte fonti descrivono la Penisola Italica come lo scrigno più prezioso dei Beni Artistici. Le notizie dei commentatori sottolineano che gli scambi di Dipinti e Sculture godono di un'attenzione forte ed in ascesa: ma dove? In Italia la più prestigiosa Casa d'Aste – oltretutto quotata alla Borsa dei Valori di Milano, od a quello che ne resta – dopo un lungo periodo di coma ha subito un'inevitabile eutanasia nella totale indifferenza. Il Mercato dell'Arte segue il destino nazionale: in una nazione in declino non può che adeguarsi rinunciando a dare ciò che potrebbe in occupazione, reddito, gettito. Ma non è contraddittorio che un settore economico di grande rilevanza e di impareggiabile immagine abbia il proprio interlocutore in un Ministero che si occupa di Conservazione e Tutela? In Italia no, ed i risultati li vediamo. Del Fascismo, la Repubblica Italiana ha negato tutto arrivando perfino alla *damnatio memoriae* di Artisti e Opere d'Arte, ma si fa vanto di tenere in vita la legge sulla Notifica con dichiarazioni ancora valide emesse nel primo decennio del secolo scorso, motivate da pubblicazioni di autori stampate ancora prima.

La Globalizzazione guarda in avanti, lo Stato Italiano indietro. E così i Mercati più dinamici seguono lo sviluppo economico e la libertà d'impresa e si spostano ad Hong Kong e Singapore pur restando fortemente radicati a Londra ed a New York: luoghi di Stati che sono in testa alle graduatorie della Banca Mondiale per trasparenza, reddito medio, assenza di corruzione, efficienza.

Potremmo citare dati e fare raffronti ma sappiamo quanto essi siano impietosi nei nostri confronti. Tutti i Paesi virtuosi sono accomunati da un dato: sono retti da Common Law, sistema che mette lo Stato al servizio del Cittadino e non lo rende, come la Civil Law di cui ci vantiamo, suddito dello stesso in un abominio dei Diritti Naturali dell'Uomo. E in ciò la Libertà di Opinione è un valore condiviso ed inviolabile. Ed è proprio ciò che questa ricerca vuole portare all'attenzione di chi la leggerà: ogni Opinione è legittima e nessuno è al di sopra dell'altro, come pochi vogliono far credere.

Anche il Mercato dell'Arte, come tutti i Mercati, non può riconoscere Monopoli perché con essi si creano delle distorsioni volute per alimentare e sorreggere oligarchie che perseguono a tutti i costi solo i propri interessi. Federico Zeri li definiva “Cricche” proprio perché con l'acutezza che lo contraddistingueva evidenziava, con questo termine, l'assenza di etica ed il bassissimo livello morale che Monopoli quasi nobilita.

Giancarlo Graziani

Giancarlo Graziani

Giancarlo Graziani ha conseguito il Diploma di Maturità Scientifica ed ha poi seguito studi di Economia. È iscritto all'Ordine Nazionale dei Giornalisti - Elenco Pubblicisti. Come Esperto di Economia dell'Arte è iscritto nell'Albo del Tribunale di Montepulciano e nei Ruoli della Camera di Commercio di Siena. Ha curato l'organizzazione di incontri e convegni, in Italia ed all'estero, sul tema dell'Arte come investimento. Ha curato interventi, articoli e pubblicazioni sul tema apparsi ed andati in onda su mezzi di comunicazione nazionali (Il Sole 24 Ore, 24 tv, Il Giornale, Il Resto del Carlino, Il Giorno, La Nazione, Isoradio, Rai 3 International). Ha curato la normativa specifica in ambito Scudo Fiscale già effettuato per il Ministero dell'Economia. Collabora con gruppi bancari nazionali ed internazionali per la messa a punto di prodotti finanziari legati all'Arte. Svolge attività di formazione per il personale di gruppi bancari impegnati nell'Art Advisory in Italia ed all'estero. È stato più volte relatore in convegni, in Italia ed all'estero, sul tema dell'Arte come investimento. È stato chiamato in aula a trattare l'argomento in più sedi accademiche (Iulm, Sda Bocconi, Cattolica). È docente di Economia dell'Arte presso l'Università Iulm, sede di Milano. È componente dell'Advisory Board del corso di laurea magistrale “Arte, Patrimoni e Mercati” dell'Università Iulm. Fondatore e componente del Centro Studi Economici e Giuridici sull'Arte - Ce.St.Art. dell'Università Iulm. Già membro del Comitato Scientifico del Master sull'Economia del Libro Antico e d'Arte dell'Università Iulm. È stato tra i promotori del Laboratorio sul Mercato dei Beni Artistici di Nomisma. È Responsabile Scientifico del Corso di Alta Formazione per Art Advisor e Componente del Comitato Scientifico del Museo Garofalo. In AIPB è rappresentante della Università IULM e membro della Commissione Tecnica Art Banking.

Breve Biografia
del Professor
Giancarlo Graziani

Abstract

La pratica dell'attribuzione, ossia il procedimento mediante il quale si riconosce un'opera d'arte come realizzata da un determinato artista, avviene mediante l'espressione di "pareri professionali" forniti da persone di elevata professionalità, di solito storici e critici d'arte riconosciuti come autorevoli dal mondo accademico. Per quanto sia solitamente affidata a persone di elevatissima competenza, questa pratica è comunque caratterizzata da forte aleatorietà: non mancano casi di "errate attribuzioni" eccellenti.

In questo testo verranno esaminati casi di questo tipo: la vicenda che lega il nome di Federico Zeri al Maestro di Hartford, e la più recente questione del crocifisso ligneo diventato noto mediaticamente come il Cristo di Michelangelo. Il testo è diviso in due parti: nella prima si esaminano in maniera discorsiva gli aspetti generali e legislativi legati a questa pratica, e l'importante ruolo che in essa giocano le fondazioni dedicate alle singole collezioni. La seconda parte costituisce l'analisi dei casi sopra menzionati e si conclude con una serie di proposte che sono volte all'ottimizzazione delle procedure organizzative legate al processo di attribuzione.

Parte I: Strumenti

1. Lo strumento dell'autentica: nozioni generali

"Ama l'arte; fra tutte le menzogne è ancora quella che mente di meno"
Gustave Flaubert

Al godere di un'opera d'arte, nei Musei, spesso, sperando di riconoscere nel manufatto che abbiamo davanti un grande Artista, ci si chiede: chi è l'Autore? Di colpo lo sguardo va al cartellino affisso al lato dell'opera, approdo sicuro nel mare di tradizioni artistiche che costituisce il patrimonio di ogni museo. Leggiamo "Caravaggio" oppure "Goya" e allora, tirando un sospiro di sollievo e assumendo l'aria da intenditori, guardiamo con occhi anche più attenti l'intensità dei dettagli, la luce, l'espressione dei volti.

Questi nomi non sono solo dei marchi di fabbrica ma sono delle vere e proprie garanzie di qualità che ci fanno aumentare la percezione della grandezza di ciò che abbiamo di fronte.

Nonostante la reticenza di molti frequentatori occasionali di musei ad ammetterlo, sappiamo che è così.

La nostra percezione è fortemente guidata da un buon pregiudizio di ciò che stiamo osservando.

E se quel Caravaggio che abbiamo di fronte fosse tutt'altro che un Caravaggio ma una sua banale copia? Cosa cambierebbe? Chi se ne accorgerebbe? Se un giorno si scoprisse che la Gioconda, dalla nostra epoca assurda a rango di Logo di una delle più mirabili collezioni del pianeta, fosse opera di un'artista minore?

Le riflessioni sull'arte aiutano a comprendere qualcosa del tempo e dei luoghi (quando i luoghi erano un differenziale di opinioni) in cui sono state prodotte. Restando coerenti con il nostro tempo, dunque, sarebbe utile testimoniare come l'Arte di per sé sia uno dei mondi in cui l'aleatorietà regna sovrana. Non solo perché il bello è soggettivo, ma anche per tutta una serie di considerazioni, non ultima quella della paternità dell'opera, che fanno sì che il valore di un manufatto artistico muti repentinamente con l'acquisizione di nuove informazioni, nuove scoperte di opere, o riscoperte di artisti (Caravaggio, per restare in tema, è stato a lungo considerato un artista minore,

per essere riscoperto solo nel XX secolo).

Quanto più un ambiente è mutevole tanto più necessarie sono delle ancore, dei fari di navigazione. Se a quest'ambiente si aggiunge anche la variabile del mercato dell'arte (e quindi l'inserimento nel nostro scenario di tutta una serie di azioni, comunicazioni e speculazioni), districarsi in questo ginepraio diventa appannaggio di funambolici ed eruditi conoscitori. Tanto più che lo stesso mercato dell'arte, se da un lato inserisce nuovi fattori di incertezza, dall'altro dipende dalle incertezze dell'Arte in sé.

Così un crocifisso ligneo di piccole dimensioni acquistato da un antiquario nel mercato di New York per la somma di diecimila dollari viene a valere, nel giro di pochi anni, dopo una contestata attribuzione a Michelangelo Buonarroti circa 3 milioni di euro. O un dipinto di Schifano, considerato lodevole da un esperto estero, non sia inserito nell'archivio delle opere dell'artista, archivio tenuto da una fondazione gestita dagli eredi, e quindi, di fatto, non idoneo alla messa all'asta.

Come muoversi dunque in questo mondo (o mercato, a seconda delle intenzioni)? La risposta non è semplice, né questo testo può rispondere in maniera esaustiva.

Ma quel cartellino, così rassicurante nelle visite ai musei; quel certificato che ci assicura che quello che abbiamo appena acquistato è realmente un Picasso, un Braque o un Salvator Rosa; la paternità dell'opera, in breve, è sicuramente un buon punto di partenza. Eppure la mole di lavoro necessaria a stabilire con certezza (sempre relativa) la firma di un'opera, è spesso misconosciuta ai più.

Ricerche di archivio, di stile, atti notarili, interpretazioni, studi sul materiale, sono solo alcune delle azioni che bisogna intraprendere prima di esercitare l'arte del riconoscimento, ossia di poter stabilire con un certo margine di sicurezza a quale mano appartenga un'opera. E non è detto che, una volta concluse tutte le operazioni necessarie, si pervenga ad un risultato univoco. E allora diviene fondamentale il dialogo tra gli esperti: accademici, curatori, periti, ricercatori e docenti universitari si confrontano (scontrano) in merito alle conclusioni. Perché l'attribuzione è un'arte, non una disciplina esatta. E in quanto tale può

portare a risultati diversi quanti sono coloro che si cimentano in quest'esercizio.

Questo motivo è stato anche recepito dal nostro ordinamento giuridico, nel quale non si fa cenno ad una entità istituzionale che sia detentrica del potere di rilasciare autentiche.

Ma a questo punto è necessaria una precisazione: se l'autentica certifica l'originalità di un'opera, e quindi è strumento che diversifica un quadro originale da uno falso, l'attribuzione è quell'esercizio di un parere professionale che dopo gli studi necessari, ipotizza che un manufatto artistico, di cui non si hanno abbastanza elementi certificatori, possa essere stato realizzato da un determinato artista.

Nel primo caso dunque la logica è binaria: il dipinto è un originale o un falso. L'attribuzione non segue la stessa linearità: l'opera può essere attribuita ad un artista di una determinata epoca e invece è il lavoro di un altro artista al primo coevo, oppure è un prodotto seriale.

L'attribuzione e l'autentica sono dunque, pur mantenendo le loro specificità, delle vere e proprie fondamenta non già del mercato dell'arte, ma della storia dell'arte e, a fortiori, dell'arte stessa.

Rendere tali istituti, tale arti, quanto più efficienti possibile, significa dunque rendere efficiente tutto l'insieme di precetti e contenuti che su di essi si fondano. E l'efficienza di un sistema dipende molto dalla concorrenza (pluralità di attori) che in quel dato sistema opera.

2. La Legislazione Evoluzione della legislazione sulla contraffazione delle opere d'arte: dalla Legge Pieraccini al vigente Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio

Nell'analisi della tematica che rappresenta il focus principale di questo intervento, è di fondamentale importanza lo studio e la riflessione su come il legislatore e la giurisprudenza abbiano recepito gli strumenti dell'autentica e dell'attribuzione nell'ordinamento italiano.

Questo perché se da un lato la legge risponde a delle esigenze concrete che emergono dalla professione, dall'altro regolano e vincolano i modi attraverso i quali la professione può agire.

Nel nostro ordinamento esiste una sostanziale differenza di trattamenti tra quanto concerne l'attribuzione, e quanto invece è previsto per lo strumento dell'autentica, essendo quest'ultima maggiormente collegata a previsioni di condotte soggette a sanzioni civili e penali, quali ad esempio l'illecita riproduzione e la contraffazione.

Contraffazione è sinonimo di falsificazione. Si possono falsificare documenti, opere d'arte, monete, gemme, statue, dipinti, iscrizioni e così via. Possiamo presupporre che l'arte di falsificare sia sbocciata con l'evolversi di un mercato di opere d'arte, fin dall'antichità. Eppure, nell'ordinamento giuridico italiano non vi è stata una norma che sanzionasse tale condotta fino alla seconda metà del secolo scorso.

La prima legge che ha introdotto in Italia delle sanzioni di carattere penale in caso di contraffazione, fu la cosiddetta Legge Pieraccini, dal nome del senatore che la promosse. La Legge 20 novembre 1971 n.1062, andava a coprire una falla legislativa, ed affermava quanto segue:

“Legge 20 novembre 1971, n. 1062

Norme penali sulla contraffazione od alterazione di opere d'arte.

Preambolo

La Camera dei deputati ed il Senato della Repubblica hanno approvato; Il Presidente della Repubblica: Promulga la seguente legge:

Art. 1. L'esercizio di attività di vendita al pubblico o di esposizione a fine di commercio di opere di pittura, di scultura, di grafica, di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico è soggetto, salvo quanto specificamente previsto dalla presente legge, alle disposizioni della legge 11 giugno 1971, n. 426. Tutti coloro che intendono esercitare una delle attività indicate nel comma precedente devono essere iscritti in una speciale sezione del registro istituito con l'art. 1 della legge 11 giugno 1971, n. 426. L'iscrizione è obbligatoria anche per gli studi d'arte o istituzioni analoghe quando vi si pratica la vendita o l'esposizione a fine di vendita delle opere o degli oggetti indicati nel primo comma. L'autorizzazione all'esercizio del tipo di attività, per la quale è stata ottenuta l'iscrizione

nel registro degli esercenti il commercio, è rilasciata dal sindaco competente a norma dell'art. 24 della legge 11 giugno 1971, n. 426; la suddetta autorizzazione non è subordinata ai vincoli derivanti dai piani di sviluppo e di adeguamento, previsti nel capo II della legge citata.

Art. 2. Chiunque esercita una delle attività previste all'art. 1 deve porre a disposizione dell'acquirente gli attestati di autenticità e di provenienza delle opere e degli oggetti ivi indicati, che comunque si trovino nell'esercizio o nell'esposizione. All'atto della vendita il titolare dell'impresa o l'organizzatore dell'esposizione è tenuto a rilasciare all'acquirente copia fotografica dell'opera o dell'oggetto con retroscritta dichiarazione di autenticità e indicazione della provenienza, recanti la sua firma.

Art. 3. Chiunque, al fine di trarne illecito profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, od un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico è punito con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da lire centomila fino a lire tre milioni. Alla stessa pena soggiace chi, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura, grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico.

Art. 4. Alle stesse pene indicate nell'articolo precedente soggiace: 1) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti, indicati nei precedenti articoli, contraffatti, alterati o riprodotti; 2) chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti, indicati nei precedenti articoli, contraffatti, alterati o riprodotti.

Art. 5. Se i fatti indicati nei due articoli precedenti sono commessi nell'esercizio di un'attività commerciale le pene sono aumentate. Alla sentenza di condanna consegue inoltre la sospensione dell'autorizzazione amministrativa all'esercizio, per una durata massima di sei mesi. L'iscrizione di cui all'art. 1 è revocata se il condannato è incorso nella recidiva aggravata prevista dai numeri 1 e 2 del secondo comma dell'art. 99 del codice penale.

Art. 6. La sentenza di condanna per i reati previsti agli articoli precedenti è pubblicata su tre quotidiani con diffusione nazionale designati dal giudice ed editi in tre diverse località. Il giudice nel dispositivo della sentenza stabilisce se questa deve essere pubblicata per intero o per estratto. La pubblicazione è eseguita di ufficio a spese del condannato.

Art. 7. È sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nei precedenti articoli, salvo che si tratti di cose appartenenti a persona estranea al reato. Delle cose confiscate ai sensi del comma precedente è vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato.

Art. 8. Le disposizioni penali previste ai precedenti articoli non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarati espressamente non autentici, all'atto dell'esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non è possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto dell'esposizione o della vendita. Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale. Nelle vendite alle aste dei corpi di reato, è fatto obbligo all'ufficio procedente di provvedere alle forme di pubblicità, alle annotazioni e alle dichiarazioni indicate nel primo comma e relative alla non autenticità delle opere ed oggetti confiscati.

Art. 9. Nei procedimenti penali per i reati di cui ai precedenti articoli, fino a quando non sia istituito l'albo dei consulenti tecnici in materia di opere d'arte, il giudice deve avvalersi di periti indicati dal Ministro per la pubblica istruzione, il quale è tenuto a sentire, in relazione alla natura dell'opera o dell'oggetto di cui si assume la non autenticità, la designazione della competente sezione del Consiglio superiore delle belle arti. Nei casi di opere d'arte moderna e contemporanea il giudice è tenuto altresì ad assumere come testimone l'autore a cui l'opera d'arte sia attribuita o di cui l'opera stessa rechi la firma”.

La Legge Pieraccini regola i rapporti tra coloro che vendono o espongono opere d'arte "a fini di commercio" (soggetti alla Legge 11 giugno 1971, n. 426), e gli acquirenti di suddette opere; viene specificato che per opere si intende "opere di pittura, di scultura, di grafica, di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico". Agli acquirenti devono essere messi a disposizione gli attestati di autenticità e le indicazioni di provenienza delle opere (art. 2).

Per la prima volta in Italia, la legge introduce dei reati prima non facenti parte di una specifica fattispecie penale: si tratta dei reati di contraffazione, alterazione e riproduzione "al fine di trarne illecito profitto", e di messa in commercio, di detenzione a fini commerciali, di introduzione nel territorio dello Stato o di messa in circolazione di opere contraffatte, alterate o riprodotte come autentiche. La pena, equivalente per coloro che realizzano materialmente la falsificazione e coloro che la pongono in commercio, è "la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da lire centomila fino a lire tre milioni" (art. 3).

L'art. 4 specifica inoltre che la stessa pena è prevista per chi autentica, accredita o contribuisce ad accreditare (con timbri, documenti etc...) tali opere contraffatte, conoscendone la falsità. Sono esclusi da tali disposizioni penali coloro che vendono, espongono o diffondono copie di opere dichiarandone la non autenticità, ed ai "restauri artistici" che non siano andati a ricostruire l'opera d'arte "in modo determinante" (art. 8). Nel caso tali reati siano commessi da un esercizio commerciale, le pene sono aumentate attraverso "la sospensione dell'autorizzazione amministrativa all'esercizio, per una durata massima di sei mesi" e la revoca dell'iscrizione ai registri istituiti con la legge n.426 del 1971 (art. 5).

I successivi due articoli stabiliscono che i beni contraffatti, alterati o riprodotti siano confiscati, nel caso in cui non siano in possesso di un terzo estraneo ai reati (art. 7), e che la condanna di sentenza sia resa pubblica attraverso tre quotidiani nazionali (art. 6).

"Tale legge sanzionava penalmente la realizzazione, commercializzazione e autenticazione di opere d'arte

contraffatte o alterate, indipendentemente dal fatto che l'opera sia stata dichiarata o meno, meritevole di vincolo culturale ai sensi della legge n.1089/1939 (oggi sostituita dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio) e, in ogni caso, indipendentemente dal valore venale dell'opera medesima ... non distingueva tra opere di epoca diversa e/o di autori viventi o defunti, con ciò estendendo la propria tutela anche alle opere di arte contemporanea".

Ma come si regolavano la vendita o l'esibizione di opere d'arte falsificate prima di tale legge? Possiamo presupporre che prima dell'entrata in vigore di tale legge, non vi fossero sanzioni specifiche per coloro che producevano o vendevano un falso. E allora la giurisprudenza riconduceva tali condotte a reati più generali, quali l'art. 640 del codice penale che punisce la truffa, e sottoponendo la falsificazione alle sanzioni relative, oppure l'art. 485 del codice penale, avente ad oggetto il delitto di falsità in scrittura privata, in caso di falsificazione della firma dell'autore. Ancora, la giurisprudenza estendeva le norme che regolano il diritto d'autore (Legge 22 aprile 1941, n. 633), laddove vietano la riproduzione, la vendita e la diffusione dell'opera altrui (art. 171). Nel 1999 tale legge fu abrogata e conflui nell'art. 127, con decreto legislativo n. 490, del Testo Unico sui Beni Culturali. L'articolo riporta i punti trattati dalla legge precedente negli artt. dal 3 al 7, modificando la pena prevista per il reato di contraffazione "da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da lire 200.000 fino a 6.000.000". Essa resterà invariata nella sostanza anche nelle modifiche successive, e sarà il riferimento per tutte le disposizioni penali, inerenti la falsificazione, che seguiranno.

"Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali Art. 127.

Contraffazione di opere d'arte (Legge 20 novembre 1971, n. 1062, artt. 3, 4, 5, 6 e 7)

1. È punito con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da lire 200.000 fino a 6.000.000:

a) chiunque, al fine di trarne profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico;

b) chiunque, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura, grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico;

c) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti, indicati alle lettere a) e b), contraffatti, alterati o riprodotti;

d) chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere a) e b) contraffatti, alterati o riprodotti.

2. Se i fatti sono commessi nell'esercizio di un'attività commerciale la pena è aumentata e alla sentenza di condanna consegue l'interdizione a norma dell'Art. 30 del codice penale.

3. La sentenza di condanna per i reati previsti dal comma 1 è pubblicata su tre quotidiani con diffusione nazionale designati dal giudice ed editi in tre diverse località. Si applica l'Art. 36, comma 3, del codice penale.

4. È sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel comma 1, salvo che si tratti di cose appartenenti a persone estranee al reato. Delle cose confiscate è vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato.

Art. 128.

Casi di non punibilità (Legge 20 novembre 1971, n. 1062, art. 8, comma 1)

1. Le disposizioni dell'Art. 127 non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazione di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarate espressamente non autentiche all'atto della esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto della esposizione o della vendita. Non si applicano dei pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale".

La finalità del Testo Unico però apportava una forte restrizione alla portata della Legge Pieraccini. Pensato per tutelare i “Beni Culturali”, dall'artt. 1 e 2 si evince l'oggetto disciplinato:

“Decreto Legislativo 29 ottobre 1999, n. 490

Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali

Art. 1.

Oggetto della disciplina

I beni culturali che compongono il patrimonio storico e artistico nazionale sono tutelati secondo le disposizioni di questo Titolo, in attuazione dell'Art. 9 della Costituzione.

Art. 2.

Patrimonio storico, artistico, demo-etno-antropologico, archeologico, archivistico, librario (Legge 1 giugno 1939, n. 1089, artt. 1; 2, comma 1; 5, comma 1; decreto del Presidente della Repubblica 30 settembre 1963, n. 1409, art. 1; decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112, art. 148)

1. Sono beni culturali disciplinati a norma di questo Titolo:

a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, o demo-etno-antropologico;

b) le cose immobili che, a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, rivestono un interesse particolarmente importante;

c) le collezioni o serie di oggetti che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, rivestono come complesso un eccezionale interesse artistico o storico;

d) i beni archivistici;

e) i beni librari.

2. Sono comprese tra le cose indicate nel comma 1, lettera a):

a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà;

b) le cose di interesse numismatico;

c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe, le incisioni aventi carattere di rarità e pregio;

d) le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico;

e) le fotografie con relativi negativi e matrici, aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico;

f) le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico;

3. Sono comprese tra le collezioni indicate nel comma 1, lettera c), quali testimonianze di rilevanza storico-culturale, le raccolte librerie appartenenti a privati, se di eccezionale interesse culturale.

4. Sono beni archivistici:

a) gli archivi e i singoli documenti dello Stato.

b) gli archivi e i singoli documenti degli enti pubblici;

c) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono notevole interesse storico.

5. Sono beni librari le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato e degli enti pubblici, quelle indicate nel comma 3 e, qualunque sia il loro supporto, i beni indicati al comma 2, lettere c) e d).

6. Non sono soggette alla disciplina di questo Titolo, a norma del comma 1, lettera a), le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni”.

Prima di dichiarare i beni speciali e le nuove categorie di beni inclusi nella tutela (rispettivamente artt. 3 e 4), il Testo Unico fornisce delle informazioni precise indicanti quali tipologia di beni sono da considerarsi tutelati da tale decreto legislativo, sotto forma di elenco. Al punto 6 si dichiara che sono escluse dalla tutela "le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni", cioè tutte quelle opere non ritenute facenti parte della categoria “Beni Culturali”.

La precedente Legge n. 1062/1971, inserita nel testo del 1999, veniva di fatto a perdere la sua portata iniziale, che come abbiamo specificato non aveva limiti di tempo né dettati dall'eventuale morte dell'autore. A questa imperfezione della trasposizione si devono le diverse interpretazioni che l'art. 127 ha subito successivamente, anche contraddittorie. Letto alla luce dell'art. 2 infatti, il Testo Unico escludeva dal reato penale di contraffazione le opere d'arte di artisti viventi e quelle aventi meno di cinquant'anni. Tale interpretazione però significava “che l'introduzione del Testo Unico segnava uno sviluppo involutivo nella protezione delle opere d'arte, prestando una tutela penale di portata minore rispetto a quella stabilita dalla previgente Legge 1062/1971”.

La questione emerse nel 2001 con un'ordinanza del Tribunale di Piacenza, nel corso di un procedimento penale nei confronti di soggetti perseguiti per aver detenuto a fini commerciali, commerciato e autenticato opere falsificate di pittori piacentini. Secondo il Tribunale, il Testo Unico modificava il contesto entro il quale si poteva parlare di illecito penale proprio

attraverso l'art. 2. La Corte Costituzionale deliberò che i limiti posti da tale articolo dovevano applicarsi esclusivamente alle sole norme acquisite dalla Legge n. 1089 del 1 giugno 1939, sulla Tutela di cose di interesse artistico e storico, e non quelle relative all'art. 127, in quanto proveniente dalla Legge Pieraccini nata in un diverso contesto e in una diversa prospettiva, e concluse che per quanto concerne la disciplina delle contraffazioni di opere d'arte contemporanea e di artisti viventi, ci si riferisce alla Legge n. 1062 del 1971.

Cinque anni dopo, nel 2004, l'art. 127 del Testo Unico fu integralmente trasfuso nell'art.178 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, il quale precisa all'art. 10 comma 5 il punto lasciato sospeso dal precedente Testo Unico, specificando che:

“Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42

Codice dei beni culturali e del paesaggio

Oggetto della tutela

Articolo 10 Beni culturali

1. Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico (1).

2. Sono inoltre beni culturali:

a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

b) gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

c) le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente e istituto pubblico, ad eccezione delle raccolte che assolvono alle funzioni delle biblioteche indicate all'articolo 47, comma 2, del decreto del Presidente della Repubblica 24 luglio 1977, n. 616 (2).

3. Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13:

a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1;

b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante;

c) le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale;

d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose (3);

e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricompense fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica rivestano come complesso un eccezionale interesse (2).

4. Sono comprese tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a):

a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà;

b) le cose di interesse numismatico che, in rapporto all'epoca, alle tecniche e ai materiali di produzione, nonché al contesto di riferimento, abbiano carattere di rarità o di pregio (2);

c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni, con relative matrici, aventi carattere di rarità e di pregio;

d) le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio;

e) le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio;

f) le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico;

g) le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico;

h) i siti minerari di interesse storico od etnoantropologico;

i) le navi e i galleggianti aventi interesse artistico, storico od etnoantropologico;

l) le architetture rurali aventi interesse storico od etnoantropologico quali testimonianze dell'economia rurale tradizionale (4).

5. Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni.

(1) Comma modificato dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62.

(2) Lettera modificata precedentemente dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156 e successivamente dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62.

(3) Lettera modificata dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62.

(4) Lettera modificata dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156”.

Attraverso la lettura dell'art. 10 comma 5 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, che recita “Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni”, comprendiamo che l'attuale legge prevede che gli artt. 64 e 178 siano esonerati dai limiti imposti dall'art. 2, in quanto le opere di autore vivente o di realizzazione infracinquantennale sono regolate dall'art. 178.

L'attuale legge sulla contraffazione dell'opera d'arte

“Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42

Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio

Articolo 178 (Contraffazione di opere d'arte)

E' punito con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni e con la multa da euro 103 a euro 3.099:

a) chiunque, al fine di trarne profitto, contraffà, altera o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico;

b) chiunque, anche senza aver concorso nella contraffazione, alterazione o riproduzione, pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura, grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico;

c) chiunque, conoscendone la falsità, autentica opere od oggetti, indicati alle lettere a) e b), contraffatti, alterati o riprodotti; d) chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati

alle lettere a) e b) contraffatti, alterati o riprodotti.

2. Se i fatti sono commessi nell'esercizio di un'attività commerciale la pena è aumentata e alla sentenza di condanna consegue l'interdizione a norma dell'Articolo 30 del codice penale.

3. La sentenza di condanna per i reati previsti dal comma 1 è pubblicata su tre quotidiani con diffusione nazionale designati dal giudice ed editi in tre diverse località. Si applica l'Articolo 36, comma 3, del codice penale. 4. E' sempre ordinata la confisca degli esemplari contraffatti, alterati o riprodotti delle opere o degli oggetti indicati nel comma 1, salvo che si tratti di cose appartenenti a persone estranee al reato. Delle cose confiscate è vietata, senza limiti di tempo, la vendita nelle aste dei corpi di reato.

Articolo 179 (Casi di non punibilità)

Le disposizioni dell'Articolo 178 non si applicano a chi riproduce, detiene, pone in vendita o altrimenti diffonde copie di opere di pittura, di scultura o di grafica, ovvero copie od imitazioni di oggetti di antichità o di interesse storico od archeologico, dichiarate espressamente non autentiche all'atto della esposizione o della vendita, mediante annotazione scritta sull'opera o sull'oggetto o, quando ciò non sia possibile per la natura o le dimensioni della copia o dell'imitazione, mediante dichiarazione rilasciata all'atto della esposizione o della vendita. Non si applicano del pari ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale”.

L'art. 178 definisce come contraffazione di opere d'arte, azioni che sono apparentemente diverse ma comunque irrispettose della legge e per questo punibili secondo tale normativa: *Contraffazione*: si tratta di una vera e propria realizzazione di un falso, quindi una falsificazione, un'opera che verrebbe presentata al pubblico come originale poiché figurerebbe come identica ad essa dal punto di vista tattile, ma di fatto non è così. L'oggetto d'arte che potrebbe essere sottoposto a possibile contraffazione, può essere un'opera “di pittura, scultura o grafica ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico”. L'unica problematica è che la norma sembra escludere le “forme espressive d'arte contemporanea”, che seppur meritevole di tutela, non sono contemplate. Alcuni studiosi intendono la norma in senso evolutivo, contemplativa delle forme d'arte non storicamente

certificate; altri invece, sono portati a credere che la legge non sia in grado di dimostrare la sua adattabilità per la contemporaneità.

Alterazione: è un termine che identifica una volontaria modifica dell'opera originale, non da parte dell'autore. Questo può succedere anche per il restauro selvaggio e non semplicemente conservativo, che deve essere svolto secondo le regole della Carta del Restauro degli Oggetti d'arte e Cultura (1987). Secondo l'art. 179 non sarà applicata la punibilità "solo ai restauri artistici che non abbiano ricostruito in modo determinante l'opera originale". Inoltre una recente sentenza della Corte di Cassazione, ci informa che la rimozione di dedica autografa, non è reato punibile secondo la legge, perché considerata non essenziale per l'opera.

Riproduzione: non è nient'altro che l'esatta copia dell'opera originale non autorizzata e poi venduta, sulla quale viene speculato proprio come se fosse l'originale. L'art. 179 ci rivela che la sanzione penale non vale per quelle opere che sono espressamente certificate come non autentiche (per es. i falsi d'autore oppure le copie necessarie per la didattica).

In questo caso le opere che vengono prodotte da una matrice verranno ritenute riproduzioni illecite qualora l'artista non ha acconsentito alla produzione delle stesse.

Per legge è ritenuto soggetto a sanzione chi *"pone in commercio, o detiene per farne commercio, o introduce a questo fine nel territorio dello Stato, o comunque pone in circolazione, come autentici, esemplari contraffatti, alterati o riprodotti di opere di pittura, scultura, grafica o di oggetti di antichità, o di oggetti di interesse storico od archeologico (comma 1b)"*. La norma punisce chi commercializza l'opera contraffatta pur non essendo implicato nella contraffazione.

Infatti è perseguibile chi è ritenuto responsabile della vendita di un falso seppur occasionalmente. Inoltre, la legge è più severa nei confronti di chi esercita un'attività commerciale e viene implicato in tale circostanza. I reati di contraffazione sono definiti *reati plurioffensivi* perché violano numerose norme giuridiche. In questo caso, non si va a ledere solo la fede pubblica (termine con il quale si indica l'interesse

da parte del pubblico a conoscere la verità ovvero a godere dell'opera d'arte originale), ma anche il patrimonio artistico e l'equilibrio del mercato dell'arte. Quest'ultimo perderebbe la sua genuinità se venisse alimentato con dei falsi.

La legge punisce anche chi predispone un'autentica per un falso. Purtroppo i non esperti che si spacciano come tali sono molti; in Italia non esiste un albo professionale per tali figure, che vengono selezionate in base alla formazione e alle pubblicazioni, per rilasciare autentiche e perizie. I falsi esperti sono condannati più duramente dei veri e propri contraffattori, sia che ne traggano profitto oppure no.

Infine sarà quindi imputabile di reato chi è al corrente della falsità dell'opera autenticata, mentre chi lo fa per ignoranza o per errore verrà scagionato.

Valore e valutazione

(Cfr. Mark T. Tampieri, La vendita di opere d'arte fra tutela e mercato, Cleub, Bologna 2006)

La valutazione è un'operazione finalizzata a determinare il valore dell'opera d'arte, là dove il concetto di valore non coincide necessariamente con quello di prezzo.

Occorre distinguere tra valore di mercato e valore di stima, il primo presupponendo un giudizio reale, il secondo un giudizio ipotetico.

La quotazione di mercato di un'opera d'arte dovrebbe esprimere il valore economico da essa raggiunto in un dato momento. La quotazione è inoltre influenzata dagli interessi dei mercanti d'arte - il prevalere di intenti commerciali fa sì che la quotazione economica dell'opera di un artista non sempre coincida con la quotazione artistica.

Sulla determinazione del prezzo dell'opera d'arte è determinato da diverse variabili, tra cui l'incontro tra domanda e offerta ed è soggetto alle dinamiche economiche del mercato e alle sue oscillazioni.

Le modalità di attribuzione e di autenticazione di opere d'arte possono essere diverse e tengono conto se si tratta di un'opera di autore vivente o defunto.

Nel primo caso, il venditore può rivolgersi all'autore stesso, essendo il

soggetto più qualificato a valutare l'opera.

Nel caso in cui si tratti di un'opera di autore non più vivente, l'autenticità dovrà essere necessariamente certificata da terzi.

Nell'ambito di opere d'arte contemporanea il ruolo viene svolto da eredi, fondazioni e archivi che catalogano le opere dell'artista, attribuiscono e autenticano le opere dello stesso. L'autorevolezza e la serietà di tali istituzioni costituiscono il fondamento della relativa "autorità certificatoria", ma non esiste alcuna norma di legge che disciplini la loro attività o che conferisca loro poteri di certificazione.

Nel caso in cui si trattasse di opere d'arte antica, il venditore potrà avvalersi di professionisti scelti sulla base di specifiche competenze e specializzazioni riferite all'artista.

Periti e il loro ruolo

Nell'ambito delle transazioni commerciali aventi ad oggetto opere d'arte, l'attività volta a stabilire l'autenticità e il valore rivestono un ruolo di assoluta rilevanza.

Il perito è la figura che viene indicata per espletare queste funzioni e sostanzialmente svolge un'attività assimilabile a quella di arbitraggio di diritto privato ai sensi dell'art. 1349 cod. civ., in quanto determina una prestazione contrattuale al posto delle parti.

Nell'ordinamento italiano, le nozioni di "perito" e di "perizia", nonché di "consulente tecnico" e di "consulenza tecnica" hanno una valenza prettamente processuale.

Il nostro ordinamento non prevede la figura professionale di perito o esperto d'arte con proprio statuto giuridico.

Non esiste alcun albo o collegio professionale dei periti d'arte costituito per legge, nonostante fosse stata prevista l'istituzione di un "albo dei consulenti tecnici in materia di opere d'arte" nell'ambito della legge 20 novembre 1971, n. 1062 - che però non fu mai istituito. In base all'art. 61 c.p.c., il giudice, quando lo ritiene necessario, può farsi assistere da uno o più consulenti tecnici di particolare competenza, che lo assistono quali suoi ausiliari.

Il codice di procedura civile menziona anche gli “stimatori”, la cui opera consiste nell’attribuzione del valore a determinati oggetti nell’ambito del procedimento di esecuzione forzata.

In ambito processuale, il giudice deve effettuare la scelta dei consulenti tecnici tra le persone iscritte in appositi albi tenuti presso la cancelleria dell’ufficio giudiziario.

Per essere ammessi all’albo dei consulenti tecnici, il professionista interessato deve fare domanda al Presidente del Tribunale, che verrà vagliata da un comitato composto dal Presidente stesso, dal Procuratore della Repubblica e da un eventuale professionista designato da un determinato ordine professionale.

I requisiti imposti dalla legge sono la “speciale competenza tecnica in una determinata materia” e l’iscrizione agli albi professionali. L’aspirante deve anche produrre anche i “titoli e i documenti che l’aspirante crede di esibire per dimostrare la sua capacità tecnica”.

L’incarico che il giudice conferisce al consulente tecnico non ha natura contrattuale, ma è un incarico di tipo pubblicistico. Una volta ricevuta la nomina, il consulente tecnico assume la qualità di pubblico ufficiale: non può rifiutare o sottrarsi immotivatamente all’obbligo di svolgere l’incarico ricevuto.

Il ricorso all’attività peritale dell’esperto è molto frequente anche nel corso dei giudizi di contraffazione. L’art. 9, comma 1, della legge n. 1062/1971 - legge ora abrogata ad opera del Testo Unico sui Beni Culturali del 1999 - stabilisce che nei procedimenti penali aventi ad oggetto la contraffazione o alterazione di opere d’arte, “il giudice deve avvalersi di periti indicati dal Ministro per la pubblica istruzione, il quale è tenuto a sentire, in relazione alla natura dell’opera o dell’oggetto di cui si assume la non autenticità, la designazione della competente sezione del Consiglio superiore delle belle arti”. Norma poi definita incostituzionale poiché impone al giudice, anziché dargli semplice facoltà, di avvalersi di periti.

In merito all’attività peritale, l’art. 64 C.b.c. impone, a carico di chi esercita professionalmente o abitualmente il commercio di opere di pittura, di scultura, di grafica, ovvero di oggetti d’antichità o di interesse storico

artistico od archeologico, l’obbligo di “consegnare all’acquirente la documentazione attestante l’autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza” relativa all’opera venduta. Nell’ambito di tale obbligo di legge, è fondamentale, per il mercante d’arte, avvalersi di esperti qualificati che siano in grado di stabilire l’autenticità e l’attribuzione dell’opera, mediante certificazione da rilasciare.

Non vi sono organi istituzionali che possano valutare preventivamente la preparazione tecnica e la competenza del singolo esperto, o che vigilino sugli standard deontologici da questo osservati nell’espletamento dei suoi incarichi. L’attività dell’esperto d’arte è, quindi, del tutto libera e la garanzia della preparazione e della competenza di ogni singolo professionista risiede nella sua fama e reputazione, nonché negli elementi del curriculum che egli ha precedentemente acquisito.

Per periziare o autenticare un’opera d’arte, spesso l’incarico è direttamente conferito a docenti universitari di storia dell’arte, ad accademici o a case d’asta accreditate, che dispongono delle professionalità necessarie per espletare tali incarichi.

L’obbligo che l’esperto d’arte assume al fine di rendere una perizia, stima, valutazione, attribuzione o autenticazione di un’opera d’arte è un semplice “obbligo di mezzi” e non un “obbligo di risultato”. L’esperto è quindi responsabile verso il committente soltanto per il risarcimento dei danni derivanti da dolo o colpa grave.

3. Archivi e Fondazioni Dalla legislazione al dato di fatto

Il problema dell’autenticità di un’opera d’arte è una questione fondamentale del mercato dell’arte, ogni opera o bene artistico, infatti, oltre a possedere intrinsecamente un valore estetico ed essere parte della memoria storica, ha una precisa valenza economica che dipende direttamente dal certificato di autenticità dell’opera, elemento essenziale per i contratti di compravendita.

Come si è evidenziato nel capitolo relativo alla legislazione sulle contraffazioni di un’opera d’arte, la Legge Pieraccini del 20 novembre 1971

n 1062, è stata la prima legge ad introdurre in Italia delle sanzioni penali in caso di contraffazione, di autenticazione di opere contraffatte, stabilendo che agli acquirenti dovevano essere consegnati attestati di autenticità o per lo meno indicazioni di provenienza delle opere, e non veniva fatta distinzione tra opere di epoca diversa e/o autori viventi o defunti, estendendo così la propria tutela anche alle opere di arte contemporanea.

Nel 1999 tale legge fu abrogata e confluita nell’art. 127, con decreto legislativo n. 490, del Testo Unico in materia di Beni Culturali rimanendo fondamentalmente invariata nella sostanza, ma apportando un difetto nella trasposizione che ha escluso dalla tutela le opere di autori viventi o comunque eseguite da almeno cinquant’anni, scartando in questo modo le opere d’arte contemporanea.

Successivamente, nel 2004, l’art.127 del Testo Unico fu integralmente trasfuso nell’art.178 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio in cui all’art. 10 comma 5 si specifica: “*Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni*”.

L’art.178 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio detta le norme relative alla contraffazione, individuando diverse azioni tutte irrispettose della legge e punibili secondo tale normativa. Nel testo viene indicato che l’oggetto d’arte che potrebbe essere sottoposto a possibile contraffazione, può essere un’opera “*di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico*”, l’unica problematica è che la norma sembra escludere le “forme espressive d’arte contemporanea”, che nonostante siano meritevoli di tutela, non sono, ancora una volta, contemplate. Sempre nell’art 178 C.b.c. è prevista una pena nel caso di “*falsa autenticazione di paternità o di originalità dell’opera*” e “*l’accreditamento di autenticità di opera non autentica*” da parte di chi ne conosce la falsità nella manifattura e/o nell’attribuzione e per “*chiunque mediante altre dichiarazioni, perizie, pubblicazioni, apposizione di timbri od etichette o con qualsiasi altro mezzo accredita o contribuisce ad accreditare, conoscendone la falsità, come autentici opere od oggetti indicati alle lettere a) e b) contraffatti, alterati o riprodotti*”.

Dunque, per legge, è prevista una pena per chi dispone un'autentica per un falso e, si presume per ciò, che in circolazione ce ne siano in discreta quantità. Per tale motivo, e soprattutto nei casi di compravendita, è sempre opportuno chiedersi se ed in quale misura dare importanza e fiducia alle garanzie di autorialità dell'opera e relativi attestati in particolar modo per quelli riguardanti l'arte contemporanea che sembra essere avulsa da qualsiasi tutela legislativa.

Le modalità di attribuzione e di autenticazione di opere d'arte possono essere diverse e tengono conto se si tratta di un'opera di autore vivente o defunto.

Nel primo caso, il venditore può rivolgersi all'autore stesso, essendo il soggetto più qualificato a valutare l'opera, nel secondo caso, ci si deve affidare ad esperti qualificati che siano in grado di stabilire l'autenticità e l'attribuzione dell'opera. Ciò che lascia perplessi però, è il fatto che in Italia l'attività di esperto d'arte è del tutto libera in quanto non esiste organo istituzionale che possa valutare la preparazione tecnica e la capacità di ogni singolo esperto e dunque, si affidano tali incarichi a docenti universitari di storia dell'arte, ad accademici o a case d'asta accreditate, che dispongono delle professionalità necessarie per espletare tali compiti garantendo l'attribuzione o l'autentica con il proprio nome.

Nel caso delle opere d'arte moderna e contemporanea, l'attribuzione, l'autenticazione e la catalogazione, sono compito degli eredi, delle Fondazioni e degli Archivi. L'autorevolezza e la serietà di tali istituzioni costituiscono il fondamento della relativa "autorità certificatoria", ma non esiste alcuna norma di legge che disciplini la loro attività o che conferisca loro poteri di certificazione.

Le Fondazioni e gli Archivi sono enti costituiti nella maggior parte dei casi dagli eredi dell'artista nel caso quest'ultimo sia defunto, o dall'artista stesso se ancora vivo, affiancato dalla collaborazione di familiari che possono occupare incarichi diversi all'interno degli organi della Fondazione/Archivio.

Gli Archivi/Fondazioni prese in esame, si occupano, secondo quanto indicato nei loro Statuti o negli Atti Costitutivi, di assicurare la tutela del patrimonio artistico, promuovendo

nella maggior parte dei casi, studi e indagini a livello nazionale e internazionale sull'opera dell'artista.

Le Fondazioni/Archivi partecipano anche ad altre iniziative, compresa l'organizzazione di mostre, collaborano con gli organizzatori di mostre monografiche, collettive o tematiche e prestano opere di loro proprietà.

Si impegnano a provvedere legalmente contro falsi e altri illeciti.

Tutte le Fondazioni hanno inoltre istituito tra i propri organi, una commissione artistica o comitato scientifico o comitato tecnico o advisory board interni, per il riconoscimento, la catalogazione e la registrazione delle opere. Tali commissioni sono composte da noti studiosi, scelti per la loro particolare competenza, o legati in vita all'artista da un rapporto di stima, lavoro ed amicizia. Infine, le Fondazioni/Archivi provvedono alla conservazione del materiale d'archivio, della bibliografia e di tutto il materiale relativo all'opera e alla biografia dell'artista.

Obiettivo comune delle Fondazioni/Archivi è quello della realizzazione di un catalogo ragionato, risultato di un profondo ed attento lavoro di archiviazione e documentazione d'autenticità, in cui si presenta l'intero corpus delle opere dell'artista durante tutta la sua carriera. Il catalogo ragionato è realizzato da personalità autorevoli, ed è un elemento non di poco conto per consolidare o per indurre alla percezione di un'attribuzione concordemente riconosciuta, ed assumere un ruolo significativo in caso di dubbi o perplessità nella valutazione di autenticità al momento dell'acquisto di un'opera.

Ogni opera d'arte, per essere inserita nel catalogo ragionato, deve essere autenticata dall'Archivio/Fondazione dell'artista in questione, nelle modalità indicate nella maggioranza dei casi, sui loro siti internet.

Generalmente per richiedere un'autentica, il proprietario dell'opera deve compilare in ogni sua parte ed inviare alla Fondazione/Archivio, una scheda di archiviazione in cui devono essere inseriti i dati relativi al possessore dell'opera, in che modo vuole apparire nel catalogo (in caso d'autenticità dell'opera), tutti i dati relativi all'opera, oltre a quelli prettamente tecnici, anche

quelli corrispondenti alle varie mostre in cui l'opera è stata esposta. Oltre a questo, alcuni Archivi o Fondazioni richiedono la sottoscrizione di condizioni contrattuali per le consulenze.

Ogni richiesta d'autentica deve poi essere accompagnata da una documentazione fotografica dell'opera che rimarrà poi di proprietà dell'Archivio/Fondazione.

Fornire delle fotografie di buona qualità è fondamentale, anche perché, come è capitato in alcuni casi, sono state autenticate ed aggiunte al catalogo ragionato delle opere, giudicate solamente in base alla loro riproduzione fotografica, senza il controllo e la visione dell'originale. Le immagini infatti, dovranno presentare l'opera nella sua integrità ed avere dei precisi formati in modo da poter osservare le caratteristiche tecniche dei materiali di realizzazione dell'opera che deve poi essere ripresa fronte e retro, corredata da altre fotografie di eventuali particolari presenti e dal dettaglio della firma.

Tutta questa documentazione deve giungere all'Archivio o Fondazione seguendo delle precise tempistiche che sono dettate dal calendario delle riunioni delle commissioni artistiche e, dove possibile dall'artista stesso.

L'archiviazione delle opere può essere gratuita o, come nella maggior parte dei casi a pagamento versato a favore ed a sostegno della Fondazione/Archivio. Tale quota è variabile a seconda dell'istituzione e può essere fissa, raggiungendo un costo minimo di circa 200 euro, o seguire un vero e proprio listino a seconda delle tipologie delle opere, delle dimensioni e dei supporti.

Oltre a questa documentazione, alcuni Archivi/Fondazioni richiedono di esaminare l'opera in questione nella loro sede per garantire qualità della verifica e compiere un esame più attento.

Il parere espresso dall'Archivio/Fondazione è emesso sotto forma di expertise in caso d'autenticità o certificato di non attribuibilità in caso contrario. Qualora non si autentichi l'opera generalmente viene mandato al richiedente della consulenza, una comunicazione allegata alla fotografia timbrata dell'opera esaminata. In caso di autenticazione dell'opera viene consegnato un certificato

accompagnato dalla fotografia, in cui vengono riportati i dati relativi all'opera, il codice di identificazione della stessa, il timbro dell'Archivio o Fondazione ed un'etichetta contenente titolo, data, misura e tecnica dell'opera. In entrambi i casi sulle certificazioni deve essere appostata la firma del Presidente della Fondazione o Archivio, o quella del Direttore Generale o del Presidente del comitato artistico e, qualunque sia il parere emesso, entrambi i certificati non possono in alcun modo essere duplicati né tanto meno l'esame dell'opera può essere ripetibile.

Come si è detto in precedenza, i compiti di un Archivio/Fondazione sono quelli di tutelare e studiare l'opera dell'artista, di certificarne con l'aiuto di esperti l'autenticità per risanare il mercato dai possibili falsi e poter dare garanzie delle produzioni artistiche nella stipulazione dei contratti di compravendita. Non essendoci però nessuna legge che regoli in maniera formale le attività degli Archivi/Fondazioni, nessun proprietario di un'opera d'arte autenticata dopo la morte dell'artista stesso può ritenersi sicuro dell'autorialità del proprio bene né tanto meno del suo valore, ed in una situazione tanto nebulosa, non bisogna sorprendersi se si riscontrano casi come quelli trattati nei seguenti capitoli.

Un caso: Renato Colantonio

La vicenda che verrà trattata in questo capitolo riguarda un collezionista italiano che, come spesso accade in questo contesto, ha dovuto relazionarsi con una nota fondazione/



“... La Commissione, esaminata la documentazione inviata per richiesta di Parere di Autentica e Archiviazione del 26/04/2012 relativa ad un'opera attribuita a Mario Schifano, ha espresso Parere contrario al suo inserimento nell'Archivio Generale dell'Opera di Mario Schifano ritenendola non in possesso dei requisiti necessari sia nell'esecuzione che nella firma”.

Foto: Renato Colantonio

archivio artistico per fare autenticare un dipinto in suo possesso.

Renato Colantonio, collezionista ed esperto d'arte, entra in possesso diversi anni fa di un'opera del noto artista italiano Mario Schifano. Un olio su tela, datato 1963/65, facente parte di una serie ispirata al Futurismo.

Pochi mesi fa, il sig. Colantonio decide di vendere il dipinto e quindi di rivolgersi presso una nota casa d'aste inglese. Il dipinto viene visionato a Londra da un esperto interno di Bonhams che rimane impressionato dall'opera, ritenendola eccezionale e di ottima fattura. Prima che il dipinto venga inserito tra i lotti di un'asta, programmata nell'autunno 2012, si rende necessaria un'ulteriore fase - l'opera deve essere visionata e

autenticata dall'Archivio Mario Schifano di Roma.

Il collezionista, proprietario dell'opera, procede con la richiesta di autenticazione presso la fondazione che, dopo aver controllato l'opera, risponde “... *La Commissione, esaminata la documentazione inviata per richiesta di Parere di Autentica e Archiviazione del 26.04.2012 relativa ad un'opera attribuita a Mario Schifano, ha espresso Parere contrario al suo inserimento nell'Archivio Generale dell'Opera di Mario Schifano ritenendola non in possesso dei requisiti necessari sia nell'esecuzione che nella firma*”. Ma cosa significa? Ci troviamo di fronte ad un falso oppure la fondazione non vuole autenticare l'opera?



Mario Schifani
Coca Cola
1972
Acrilico su tela
205,5 x 200 cm

In questo caso l'Archivio Mario Schifano (gestito da Monica e Marco Giuseppe Schifano - rispettivamente vedova e figlio dell'ormai defunto artista) non ha stabilito che il dipinto da loro visionato sia un falso, ma che, a loro “*parere*”, non sia in possesso dei requisiti necessari per proseguire con l'autenticazione e l'archiviazione.

L'incongruenza di opinione tra la fondazione e l'esperto della casa d'aste lascia ovviamente numerosi dubbi. Le conseguenze di tale decisione sono evidenti: l'opera non può essere attribuita a Mario Schifano - anche se ci trovassimo di fronte ad un autentico - e

il Sig. Colantonio non può immetterla sul mercato, non essendo in possesso dell'autentica e non sapendo la valutazione reale della stessa. Ricordiamo come non esista norma di legge che certifichi l'attività delle fondazioni e che li autorizzi ad effettuare autentiche delle opere.

In un mercato dell'arte così complesso, gli operatori del settore si appoggiano a queste istituzioni per lo svolgimento di attribuzioni e autentiche di opere d'arte, quando questi archivi quando questi archivi e fondazioni non possono, in assenza di norme legislative, svolgere determinate attività.



ARCHIVIO MARIO SCHIFANO

Egr. Sig.
Renato Colantonio
Via J.F. Kennedy 159
65123 Pescara

Roma, 11 Giugno 2012

Egregio Signor Renato Colantonio,

con la presente mi spiace doverLe comunicare che, La Commissione, esaminata la documentazione inviata per richiesta di Parere di Autentica e Archiviazione del 26.04.2012 relativa ad un'opera attribuita a Mario Schifano, ha espresso Parere contrario al suo inserimento nell'Archivio Generale dell'Opera di Mario Schifano ritenendola non in possesso dei requisiti necessari sia nell'esecuzione che nella firma.

RingraziandoLa della stima accordata e rinnovandoLe la nostra disponibilità, Le porgo distinti saluti.

Il presidente
Monica Schifano

Monica Schifano

00193 Roma | Borgo Pio 70 | p.iva 07757701003 | cod.fisc. 97281270583 | archivio@marioschifano.it | www.marioschifano.it

Nel nostro caso specifico, il collezionista italiano, risulta danneggiato da un sistema che non lo tutela e che lo lascia in balia di decisioni prese - senza alcuna motivazione precisa - dall'Archivio Mario Schifano.

Risulta necessario sottolineare come tale compito faccia insorgere un forte conflitto di interessi. È possibile che un'istituzione (gestita dai familiari), che "ha come scopo l'obiettivo salvaguardia della memoria artistica di Mario Schifano nella sua molteplicità creativa, da realizzarsi mediante l'attuazione del progetto di archiviazione delle opere del Maestro e di archiviazione fotografica relativa alla sua vita e alle stesse sue opere, e con la futura pubblicazione del catalogo ragionato e generale delle opere dell'Artista", possa determinare quali opere possano essere immesse sul mercato? Che competenze hanno suddette fondazioni per svolgere tali attività?

Questo caso rientra perfettamente nel nostro studio e mette in evidenza una delle anomalie che ci auspichiamo vengano eliminate o arginate nel sistema dell'arte.

Parte II: Casi

4. Zeri e il caso del Maestro di Hartford

Federico Zeri

Federico Zeri nasce a Roma nell'agosto del 1921 a pochi passi dal Quirinale (come lui stesso amava ricordare). Dopo gli studi universitari con Pietro Toesca, nel 1948 viene nominato ispettore dei Beni Culturali.

Alcuni anni dopo, si occuperà della redazione del catalogo della Galleria Spada di Roma, esperienza che lo guiderà nel corso della sua vita e lo renderà profondo conoscitore del patrimonio artistico.

Si dimette dall'amministrazione alla fine degli anni Cinquanta, quando darà inizio alla sua carriera di storico dell'arte in proprio. Alla collaborazione con grandi collezionisti e antiquari si affianca quella con prestigiose istituzioni universitarie e museali americane: dal 1952 è il consigliere del conte Vittorio Cini per l'organizzazione delle collezioni del Castello di Monselice, nel 1959, su incarico della principessa Elvina Pallavicini, pubblica il catalogo dei dipinti della Galleria Pallavicini di Roma, nel 1963 John Paul Getty, miliardario americano, lo chiama per la creazione del museo omonimo a Malibù e da quel momento, Zeri entra anche a far parte del consiglio d'amministrazione,

rimanendovi fino al 1983, quando si dimette dopo forti dissensi sull'acquisto di un Kourouli da lui ritenuto un falso (fatto che poi fu dimostrato). Conoscitore e specialista della pittura italiana dal XII al XV secolo, viene incaricato negli anni Sessanta dal Metropolitan Museum di New York e dal Walters Art Museum di Baltimora di comporre i cataloghi delle collezioni italiane.

Nel 1984 fu uno dei pochi ad esprimere le sue perplessità circa la paternità delle tre sculture ritrovate a Livorno, attribuite ad Amedeo Modigliani, considerate autentiche da numerosi esperti, tra cui Giulio Carlo Argan; in seguito verrà dimostrato che erano effettivamente dei falsi: una testa fu costruita per scherzo da tre studenti e le altre due furono scolpite da Angelo Froglia, un giovane artista che mise in atto una performance concettuale dal significato estetico e sociale. Nel 1993, è nominato vicepresidente del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali e ricopre la carica dal 1994 al 1998.

Nel 1995 è eletto all'Académie des beaux-arts dell'Institut de France di Parigi, come membro associato estero e nel 1998 riceve, dall'Università di Bologna la laurea *ad honorem*;

nello stesso anno è insignito della Légion d'honneur, la più alta onorificenza conferita dalla repubblica francese. Muore nell'ottobre del 1998.

Tra i suoi colleghi italiani apprezzò specialmente Longhi e Toesca, suoi maestri, e i suoi coetanei Giuliano Briganti e Mina Gregori.

La sua fama leggendaria di conoscitore ha varcato i confini italiani, rendendolo, anche grazie ai suoi soggiorni in Inghilterra e in America e ai numerosi scritti in inglese, il più famoso e stimato storico dell'arte italiano nel mondo. Nel suo Paese invece, per l'originalità del suo metodo conoscitivo e per le sue coraggiose denunce dei "mali culturali" fu emarginato dal mondo della cultura, restando una figura solitaria.

Raccolse nella sua villa di Mentana, appositamente costruita negli anni Sessanta, una ricca biblioteca e una fototeca di 290.000 pezzi, considerata la più importante del mondo per la storia dell'arte italiana; Federico Zeri nel suo testamento lascerà questo immenso patrimonio all'Università di Bologna.

La Fondazione Zeri di Bologna

Tenendo fede a un lascito di questa importanza, nel 1999 l'Università di Bologna costituisce la 'Fondazione Federico Zeri', con sede legale a Mentana, sulla base dello statuto presentato e approvato dal Ministero per i Beni Culturali il 12 settembre 2000.

La Fondazione nasce nel 2001 per volere del Rettore Pier Ugo Calzolari e di Anna Ottani Cavina. Il loro intento è quello di realizzare un centro di ricerca specializzato nell'ambito della Storia dell'arte.

Il suo obiettivo primario è quello di agevolare la fruizione pubblica del patrimonio librario, ma non solo, di Zeri; infatti nel 2002 è iniziata la catalogazione, digitalizzazione e messa on-line anche della fototeca.

La Fondazione intende promuovere attività di ricerca attraverso seminari, laboratori e borse di studio che, a partire dalle potenzialità offerte dalla fototeca e dalla biblioteca consentano un dialogo interdisciplinare tra studiosi.

La sede bolognese della Fondazione Zeri è nel convento restaurato di Santa Cristina, complesso architettonico

rinascimentale situato nel centro storico della città, che l'Università ha reso funzionale alla sistemazione dell'archivio fotografico, della biblioteca d'arte e alla organizzazione del centro studi dotato di una grande sala di lettura e di consultazione con postazioni informatiche. La fondazione lavora perseguendo la convinzione che la cultura possa avere una profonda capacità umanizzatrice, capace di trasferirsi nelle condotte.

"E per la visita di quel roseto oltre le sfingi di pietra che appartennero un tempo a casa Torlonia, per quel branco di giraffe, di cervi e gazzelle (i mosaici siriani di età giustiniana) che sbucano da sotto gli ulivi, per quelle sfuriate oracolari e sacrileghe di Federico Zeri nell'aria torrida del Ferragosto, uno darebbe alcune delle cose più care".

Anna Ottani Cavina.

La mostra Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e di fotografia

Nel 2009, a 11 anni dalla scomparsa dello studioso, la Fondazione organizza la mostra "Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e di fotografia", dedicata proprio allo storico dell'arte Federico Zeri, attraverso la quale si omaggia lo Zeri conoscitore e il patrimonio fotografico.

È la prima mostra a lui dedicata e presenta la figura del grande storico dell'arte e connoisseur indagandone il metodo di lavoro e la ricerca.

La mostra delinea la complessa figura di Federico Zeri, "emarginata, ma forte di una conoscenza che non aveva confini" (Anna Ottani Cavina), rendendogli giustizia in un'Italia dove, per tanti, Zeri fu solo una figura isolata.

Dotato di una "fulminante e feroce attività attributiva e la sovrana capacità di condensare in pochissime righe la soluzione complicata dell'enigma" (idem), "s'era fabbricato un suo personalissimo e inimitabile stile, dove il poco tiene il posto del molto, anzi lo riassume" (Giovanni Testori).

Un linguaggio, quello di Zeri, lineare e sintetico, semplice e facilmente fruibile anche dai non addetti ai lavori. Il suo lavoro e la sua indagine furono sempre accompagnati da un'attenta e puntuale campagna per la tutela del patrimonio italiano: convinto che la conoscenza sia il primo passo verso una

forma di tutela del patrimonio, Zeri non mancò di condurre indagini capillari e di denunciarle ad alta voce.

Berenson sosteneva che la storia dell'arte è un grande gioco d'azzardo, nel quale vince chi possiede più fotografie; per tutta la vita Zeri non cessò mai la raccolta di fotografie che, suddivise in contenitori, buste e fascicoli, rispecchiano una precisa idea di storia dell'arte derivata dalla tradizione storiografica dell'arte italiana. Le stesse fotografie hanno così permesso la realizzazione di questa mostra a lui dedicata. Suddivisa in tre sezioni, la mostra proponeva immagini sorprendenti che davano l'idea della biografia dell'intellettuale.

Sono stati presentati 12 suoi casi esemplari: di volta in volta, accanto all'opera in esame, una teca, con materiale fotografico e annotazioni, permetteva di ricostruire il percorso seguito da Zeri per giungere ad una soluzione, che il più delle volte, risultava fondata. I dipinti in mostra coprivano un arco cronologico che partendo dal XII giungeva sino al XVII secolo, testimoniando la validità del metodo su più fronti.

Fra gli studi in mostra presentati, uno in particolare ha suscitato in noi, molto interesse: il caso del Maestro di Hartford.

Per la ricerca di una documentazione completa sulla vicenda dell'attribuzione da parte di Zeri, delle due nature morte Borghese, al giovane Caravaggio, ci siamo recate in Fondazione Zeri a Bologna nel mese di marzo. Qui abbiamo visionato tutte quelle pubblicazioni relative al sequestro delle due tele durante la mostra "Quadri romani tra '500 e '600" del 1979, curata da Claudio Strinati a Palazzo Venezia e da queste abbiamo avviato una ricerca storico-artistica ma anche critica sulle tele e su tutti quei personaggi coinvolti nella vicenda.

Un antecedente: una diatriba tra i protagonisti della vicenda...

Sfogliando i documenti raccolti dalla Fondazione Zeri in merito alla questione del Maestro di Hartford, che vede fronteggiarsi in opposte posizioni, gli stessi "protagonisti".

Siamo nei primi mesi del 1979, e la discussione verte sulla realizzazione del primo volume della Storia dell'Arte Italiana pubblicata da Einaudi nel febbraio dello stesso anno, un'enciclopedia universale redatta in 12 volumi fino al 1983.

Einaudi affida il coordinamento del volume a Zeri e Giovanni Previtali. Argan, all'epoca Sindaco di Roma e già noto critico e storico dell'arte nonché amico di Einaudi, lamenta offese alla sua persona da parte di Ferdinando Bologna e lo stesso Previtali, i due storici dell'arte a cui sono stati commissionati scritti nella prima parte del volume.

In un'intervista su La Nazione, la storica e critica d'arte Palma Bucarelli difende il compagno di studi Argan, incolpando Zeri di aver trascurato il genere dell'affresco in quanto meno spendibile a livello di mercato, parlando di *“una pubblicazione di cui possono giovare solo i mercanti”*. E argomenta inoltre la sua disapprovazione alla stesura di una storia dell'enciclopedia, lamentando l'impossibilità di circoscrivere una storia dell'arte italiana come fenomeno nazionale o regionale a se stante.

Zeri in una lettera al Professor Rodotà dello stesso periodo imputa a questa faccenda la scelta della Soprintendenza (Dante Bernini, il Soprintendente dei Beni Artistici e Storici di Roma che ha firmato l'introduzione al catalogo della mostra e il Sindaco di Roma, Giulio Carlo Argan) di ritirare le due nature morte dalla mostra. Un gesto dimostrativo da parte di *“una ben nota cricca, che è al potere da quattro decenni, e che mi detesta”*, scrive Zeri, il quale dichiara di non essere

interessato all'Italia dal punto di vista culturale, ma di essere riconosciuto in altri paesi come Stati Uniti, Inghilterra, Francia, le due Germanie e l'Unione Sovietica dove la sua conoscenza e posizione sono solide e rispettate.

Il “caso” in pillole:

- ▶ 1976: Zeri trova una connessione tra le opere dell'elenco del sequestro fiscale al Cavalier d'Arpino e la Natura morta di fiori e frutti del Maestro di Hartford (Wadsworth Atheneum).
- ▶ Zeri attribuisce due nature morte del Maestro di Hartford (Natura morta di fiori e vegetali e Natura morta di uccelli della Borghese) al Caravaggio giovane dei primi anni romani.
- ▶ Riformulazione della formazione del Caravaggio e delle origini della natura morta in Italia alla fine del Cinquecento romano, da ricondurre entrambi alla cerchia del D'Arpino
- ▶ L'attribuzione di Zeri non viene appoggiata dalla Soprintendenza di Roma a seguito della confutazione di Calvesi sull'Espresso, con un gesto plateale di rimozione dei due dipinti dalla mostra del 1979.

A sinistra:
Maestro della natura morta di Hartford;
Natura morta di fiori e vegetali;
Olio su tela 105x184 cm.
Roma, Galleria Borghese.

A destra:
Maestro della natura morta di Hartford;
Natura morta di uccelli;
Olio su tela 103,5x173 cm.
Roma, Galleria Borghese.



La mostra Quadri Romani tra '500 e '600 del 1979

“Quadri Romani tra '500 e '600: opere restaurate e da restaurare” è la mostra storico-didattica ospitata nella Sala Barbo in Palazzo Venezia a Roma tra il 29 gennaio e 28 marzo 1979 curata da Claudio Strinati.

Per la prima volta le nature morte del Maestro di Hartford, a lungo custodite nei depositi della Galleria Borghese, Natura morta di fiori e vegetali e Natura morta con uccelli, possono essere studiate nelle migliori condizioni.

I due dipinti, esposti a Palazzo Venezia nel 1979, come "attribuiti a" Caravaggio, e successivamente ritirati dalla Soprintendenza di Roma per non avallare la tesi di Zeri, sono: (cfr. immagini p. 17).

Nella lista delle opere da confiscare al Cavalier D'Arpino il primo è il n.39, denominato “*Un altro quadro con diversi frutti et fiori senza cornici*”, il secondo è il n. 38, “*Un quadro con diversi Uccellami morti senza cornici*”.

Purtroppo le due tele attribuite da Federico Zeri al giovane Caravaggio sono state prelevate dai funzionari della Soprintendenza e ritirate dalla mostra circa un mese dopo l'apertura della suddetta.

Le motivazioni di tale atto anti-democratico di occultamento, appaiono sconosciute.

Infatti, Strinati aveva ricevuto il nullaosta degli organi competenti per esporre le opere, che non offendevano il senso del pudore visto il genere al quale appartengono, e la cui provenienza era tutt'altro che furtiva.

Facendo luce sulla rimozione, è probabile che non si volesse avallare l'attribuzione di Zeri, e che la Galleria Borghese non fosse così costretta a giustificarsi pubblicamente, per aver tenuto in uno scantinato due probabili Caravaggio.

Tutto ha inizio nel 1976, quando Zeri pubblica presso Einaudi Diari di Lavoro, con l'obiettivo d'indagare sull'attività giovanile di Michelangelo Merisi: retrodata i due dipinti in questione, giudicandoli come provenienti dalla bottega di Giuseppe Cesari, detto Cavalier D'Arpino, e facenti parte delle opere a lui sequestrate il 4 maggio 1607 da un

funzionario del Papa Paolo V Borghese per una storia curiosa: Bernardino, fratello del Cavalier D'Arpino, si associa ad una compagnia in armi che si oppone alle forze pontificie; il Cavalier D'Arpino, che ha a casa una raccolta di archibugi, non riesce a dimostrare la sua estraneità alle manovre del fratello, per cui subisce la confisca di archibugi e dipinti. Successivamente questi vengono donati al nipote Cardinale Scipione Borghese il 30 luglio 1607 per arricchire la sua famosa galleria.

Le fonti documentarie di Zeri sono sia la lista delle opere sequestrate del 1607, sia uno scritto di Giovanni Pietro Bellori in cui si afferma che Caravaggio se ne andò dalla bottega del d'Arpino perché non gli era permesso di esercitarsi con il figurativo ma solo di dipingere fiori e frutti.

Inoltre le due nature morte risultano approdate alla Galleria Borghese insieme a due dipinti di Caravaggio: il Bacchino malato e il Ragazzo con la canestra di frutta.

Secondo Zeri un gruppo compatto di opere contenute nella lista è riconducibile al Maestro di Hartford, in base al rapporto con una Natura morta di fiori e frutti che lo studioso identifica con la n.47 della lista e che collega con le due nature morte. Con queste motivazioni Zeri affronta la critica supportata dall'amico Charles Sterling, sostenendo apertamente che il Maestro della natura morta di Hartford coincide con la figura del giovane Caravaggio apprendista del Cavalier D'Arpino; lo stesso Sterling afferma che l'identificazione con Caravaggio “is to be considered very seriously.”

Zeri ribattezza le opere, ridatandole 1592-1593 e non più 1607, periodo che precede l'attività dell'artista presso il Cardinal Del Monte, suo mecenate. Queste due nature morte diventano così due capisaldi della nascita della natura morta in Italia (a Roma), come genere autonomo e non più esclusivamente decorativo. Diventa così una questione di fondamentale importanza per una fase ancora sconosciuta della formazione caravaggesca e dei suoi primi anni romani, e insieme una riformulazione delle origini della natura morta in Italia.

L'attribuzione non vedrà una seria confutazione da parte degli studiosi contemporanei di Zeri, sulla base cioè di studi filologici delle fonti e iconografici dei due quadri. Si

caratterizzerà piuttosto come una querelle sulle testate giornalistiche e prese di posizione non del tutto giustificate, oltre ad offese personali a Zeri. Tutt'ora risulta una questione in sospeso, nonostante l'importanza dell'argomento per la storia dell'arte e in particolare per il genere della natura morta e il Caravaggio, non uno spunto per motivare seri studi e approfondite ricerche.

Posto ciò, in data 31 marzo 1979 Zeri afferma:

“... *Tutta la vicenda è stata ispirata all'intento di screditare e vilipendere la mia persona di studioso [...] per la mia posizione libera, non conformista, non legata al potere politico, e non vincolata da intrighi burocratici o universitari*”.

Zeri crede fino alla fine in questa identificazione, lavorando sulla cronologia e sull'iconografia delle opere incriminate.

Schede dei dipinti di Claudio Strinati

Dal catalogo della mostra apprendiamo da Strinati la tesi di Zeri, riportata dal suo testo del 1976, Diari di lavoro 2. Al gruppo costituito dallo Zeri, composto dalle opere sequestrate, Strinati dice di poter aggiungere una Natura morta del Museo civico di Spoleto, dimostrando di accostarsi subito all'attribuzione dello studioso. “È chiaro che il primo problema che si pone è quello della collocazione cronologica dei due dipinti”, e aggiunge che conviene “prescindere dai dati fin qui acquisiti sulle due opere e affrontarne l'analisi dal solo punto di vista stilistico”, e così si interroga sulla tradizione della natura morta, sulla sua nascita e sul suo sviluppo. Il primo filone entro cui secondo lo studioso avrebbe origine la natura morta come genere autonomo, è quello definito “di carattere plebeo, popolare”, che nasce in ambiente fiammingo “in connessione con certe scene sacre”. Ad esempio di questa tesi Strinati porta un dipinto di Joachim Buecklaer del Rijksmuseum di Amsterdam datato 1556. Anche se non è in grado di stabilire il loro raggio d'influenza, lo studioso fa risalire a un viaggio in Italia del Buecklaer il possibile sviluppo dell'idea del genere.

L'altra origine della natura morta, è quella scientifica, un tipo di visione lenticolare, descrittiva e focalizzata sul singolo dettaglio, che si distingue dalla

dalla panoramica, e si rifà ai nomi di Fede Galizia, Jacopo Ligozzi e Orsola Caccia (È con questo genere che molte pittrici si avvicinano per la prima volta in Italia alla pittura). Questa seconda origine si sarebbe sviluppata in seno alla rappresentazione delle Wunderkammern del granducato di Toscana, e si sarebbe caratterizzata nell'alta Italia nel "particolare rarefatto" di Ludovico di Susio.

Caravaggio, provenendo da un'area di cultura lombarda, si diresse verso "una sorta di sintesi di questi due grandi filoni della natura europea". Per dar adito a questa possibilità, Strinati afferma che tra gli amici di Caravaggio vi fossero due pittori di origine toscana, Orazio Gentileschi e Antiveduto Grammatica, quest'ultimo suo coetaneo, il quale avrebbe seguito un percorso simile a quello del giovane Caravaggio, scendendo a Roma per non lavorare in un'impresa decorativa ad affresco, ma piuttosto dedicandosi alla pittura di genere, come si evince dalla biografia di Antiveduto redatta dal Baglione.

"È il momento in cui accanto alla grande produzione monumentale si fa strada anche in Roma il gusto del quadretto domestico e quindi di una pittura privata che implica generi diversi, la Natura morta appunto, il paesaggio, la veduta e il Ritratto".

A questo punto Strinati ammette senza ombra di dubbio che le due nature morte della Borghese siano da riferirsi ad un artista che si trovava nella situazione di Caravaggio e il Grammatica, e che in esse vi si può individuare la grafia di Vincenzo Campi e le caratteristiche dei dipinti del Ligozzi. Anche se non si può ignorare un certo richiamo fiammingo, che manca però nella costruzione spaziale, *"la pittura è analitica e tendente a ricercare un equilibrio tra descrizione capillare dell'oggetto e sua trasformazione in un valore geometrico puro che è un fattore costitutivo prettamente toscano"*, e aggiunge, *"la tensione e il turgore di queste masse è così chiaramente caravaggesca che non giova insistervi"*, così come caravaggeschi sono l'evidenza spaziale della frutta del primo piano, e il taglio di luce delle foglie di vite sulla destra, un uso della luce che richiama già il Ragazzo con canestro di frutta.

Strinati riferisce del cambio di opinione di alcuni studiosi e conoscitori, che visti i dipinti in Soprintendenza dopo che furono pubblicati, da un totale diniego dell'attribuzione caravaggesca,

si trovarono poi a dover ammettere l'autografia della Natura morta di fiori e frutta. Inoltre individua una certa riluttanza degli studiosi anche più sensibili ad ammettere un inizio di bassa qualità per questo genio pittorico, e che anche in maturità esegua quelli che Strinati chiama particolari mediocri e indegni persino per lui. Forse, quando giunse a Roma, Caravaggio era già specializzato nella pittura di genere, aveva già assorbito la tradizione toscana, si mise a lavorare per una committenza privata, e si perfezionò quando entrò nella cerchia del Cardinal Del Monte.

La conclusione di Strinati è dunque che si tratta di un Caravaggio *"di già esperta maniera ... che non aveva ancora molte possibilità"*, e che il problema e lo scandalo delle attribuzioni di Zeri sono in realtà nel Pendant, costituito dalla Natura morta di uccelli (le due tele, specifica, hanno uguali dimensioni, sono giuntate allo stesso modo e sono citate una di seguito all'altra nella lista del sequestro). In merito a questa Natura morta Strinati propende per un'altra mano, anche se alcuni particolari sono di scarsa fattura, fattore che si può addebitare all'uso di elementi convenzionali; qui il rapporto con la natura morta fiamminga e gli interni di cucina è più forte, vi si può individuare la volontà di *"procedere ad una sintesi rappresentativa"* tra la tradizione naturalistica e quella scientifica, e che identica è *"la mentalità figurativa"* con la quale si sono realizzate le due nature.

L'intervento del curatore si conclude ringraziando la direttrice della Galleria Borghese, Dott.ssa Sara Staccioli, per aver concesso che i due dipinti fossero esposti in mostra.

L'attribuzione di Federico Zeri in Diari di lavoro 2

Secondo l'analisi di Federico Zeri, una tela custodita nei depositi della Galleria Borghese, Natura morta di fiori e vegetali (105 x 184 cm) viene erroneamente attribuita da Adolfo Venturi, a Karel van Vogeler.

La tela appartiene a un momento storico che è del tutto antecedente il 1630, anno in cui secondo Zeri il genere diventa autonomo; infatti l'opera manca di uno schema spaziale e compositivo ben preciso:

"...il pittore ha disposto gli erbaggi, le frutta, la canestra e il vaso di maiolica sul piano del tavolo di legno, senza che questo o quello dei vari oggetti rivesta un ruolo preponderante; soltanto la fonte luminosa [...] tiene le fila del tessuto figurativo. E non manchi di osservare come non si specifichi qui neppure la scelta stagionale della frutta e delle verdure..."

Oltre all'indecisione sulla scelta dei frutti si aggiunge quella botanica che per Zeri appare del tutto ingiustificabile se la tela fosse di Vogeler, poiché alla sua epoca il genere sarebbe già stato codificato, comprendendo norme selettive per gli oggetti di rappresentazione.

L'opera è in ottimo stato di conservazione, non presenta né ritocchi né restauri, ma non è stata sottoposta a pulitura radicale: i contorni degli oggetti risultano alterati per via della patina formata sulla superficie della tela.

Tutto questo va tenuto in considerazione se questo quadro lo si compara alla Natura morta del Wadsworth Atheneum a Hartford nel Connecticut, un'opera con linee molto più nitide per la pulitura della tela, ma c'è molto in comune tra le due:

"...una corrispondenza molto indicativa nell'impostazione generale, nell'incidenza (ugualmente calibrata) della luce, nella singolare erudizione botanica e, infine, nell'insolita scelta di fiori e frutti".

L'attribuzione a Vogeler è del tutto inappropriata, come del resto quella del secondo quadro della Galleria Borghese Natura morta di uccelli (103,5 x 173 cm), considerato da Venturi un'opera fiamminga, in cui si osserva una composizione di uccelli morti eccetto una civetta sullo sfondo a sinistra, che si contraddistingue per i suoi occhi aperti.

A questo punto, Zeri ringrazia Paola Della Pergola per aver scoperto che le due tele della Borghese fanno parte di quell'elenco di opere sequestrate alla bottega del Cavalier D'Arpino nel 1607:

"...Concorrono verso questa soluzione le misure quasi identiche, i dati tecnici, quelli di stile, e persino il supporto della tela, che in ambedue i quadri è giuntata in senso orizzontale..."

Tra le opere del sequestro era presente anche la presunta

Natura morta di fiori e frutti del Maestro di Hartford; un'altra tela è coinvolta nella vicenda: la *Natura morta di fiori* della galleria Manzoni di Milano, dove è sospettato un lavoro a quattro mani da parte di un artista della bottega del Cavalier D'Arpino (con tutta probabilità il Caravaggio) e di Carlo Saraceni. Anna Ottani Cavina ha retrodatato quest'ultima tra il 1606 e il 1610, anni in cui entrambi gli artisti esercitavano la loro professione a Roma.

Successivamente Zeri avvia la ricerca nell'ambito della critica sull'opera di Hartford. Il primo a parlarne è stato Charles Sterling, che la posiziona verso il 1615-20, notando strette correlazioni con il Caravaggio e con i fiamminghi; poi però si ricrede e dichiara che l'opera sia la copia di un Caravaggio, a noi sconosciuto.

Per contro, Mina Gregori anticipa la datazione dell'opera di qualche anno rispetto a Sterling, per questa ragione per molto tempo si è creduto che sotto il nome del Maestro di Hartford si nascondesse quello di Fede Galizia.

La questione non si chiude qui, poiché grazie alla lista del sequestro del 1607, si scopre che l'opera esisteva già prima del 1615, inoltre altre opere della lista sono riconducibili al Maestro di Hartford come la *Natura morta di fiori, ortaggi e lumache* della galleria Lorenzelli che ha tutte le caratteristiche del tardo manierismo; a sua volta questa tela è ricollegabile alla *Natura morta di fiori, frutti e ortaggi* appartenente alla raccolta Frederick Mont, del tutto somigliante per le scelte compositive.

Per le stesse motivazioni anche le due nature morte della collezione Parisi di Frascati sembrano-rebbero della mano del Maestro di Hartford. Arrivato a questo punto, Zeri mostra l'intenzione di restringere il campo sulla bottega del Cavalier d'Arpino, in quanto le opere sequestrate provengono da quello stesso ambiente. Eliminando la provenienza manierista e quella fiamminga dallo stile del presunto Maestro di Hartford, Zeri si direziona verso l'ambiente romano, attribuendo al giovane Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, l'identità del Maestro di Hartford.

Il tutto è testimoniato dallo storico Giovanni Pietro Bellori, che afferma:

“...dalla necessità costretto andò a servire il Cavaliere Giuseppe D'Arpino, da cui fu applicato a dipingere fiori, e frutti si bene contratti, che da lui vennero a frequentarsi a

quella maggior vaghezza, che oggi tanto diletta”.

Proseguendo nella sua dissertazione Bellori descrive una delle opere presenti nell'elenco del sequestro:

“...dipinse una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua, e del vetro, e co' i riflessi della finestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade, & altri quadri eccellentemente fece di simile imitatione”.

La tela a cui si riferisce Bellori è con tutta probabilità *Natura morta di fiori* (oggi alla Galleria Manzoni) completata dal Saraceni e dal Caravaggio, il quale veniva impiegato in bottega per il suo talento nel dipingere fiori e frutta.

Secondo Zeri, tutte le opere del sequestro sono da attribuire al Maestro della natura morta di Hartford, in questo modo viene del tutto scartata l'ipotesi che il Maestro di Hartford fosse un seguace del Caravaggio. Infatti egli comincia a dedicarsi alla natura morta a partire dal 1593, quando, a Roma, era ancora uno sconosciuto.

L'analisi di Zeri prosegue, dimostrando che nei *Fiori e Frutti* della Galleria Borghese, in quella di Hartford e di ex-Mont, le ceste in vimini sono praticamente sovrapponibili. La cosa straordinaria è che esse risultano a loro volta, del tutto somiglianti alla canestra di frutta che il Caravaggio dipinge in *Ragazzo col cesto di frutta* (Galleria Borghese).

Nonostante queste certezze si solleva la problematica del fatto che l'autore del gruppo delle tele sia un copista, fedele ripetitore di prototipi del Caravaggio, oggi scomparsi.

La teoria del copista era del tutto supportabile fino a circa vent'anni fa, quando l'opera di Hartford costituiva un pezzo unico.

Le incertezze svaniscono grazie a Ferdinando Bologna, che secondo Zeri ha avuto il merito di saper riconoscere nelle *Due Nature morte di fiori e frutti* della Galleria Lorenzelli la stessa mano che ha dipinto la *Natura morta di Hartford* e così pure tutte le opere sequestrate al Cavalier D'Arpino, ovvero Michelangelo Merisi detto il Caravaggio.

Zeri avalla la supposizione di Bologna collocando suddette opere al periodo romano del Caravaggio, partendo proprio dal 1593, momento in cui egli dimostra di agganciarsi

direttamente ai valori più schietti del rinascimento, respingendo la maniera.

La verità di Maurizio Calvesi

La querelle costruita intorno al caso del Maestro di Hartford, è per alcuni, una battaglia ideologica per la leadership della critica d'arte italiana. Come già detto, la vicenda delle due *Nature morte* si interseca stranamente con quella della presentazione della *'Storia dell'arte'* Einaudi, avvenuta qualche tempo prima della mostra in questione, curata in parte da Zeri.

Calvesi argomenta pubblicamente, in un articolo de *L'Espresso* dell' 11 febbraio 1979, *Nature morte* risuscitate, il suo dissenso nei confronti dell'attribuzione da parte di Zeri, delle due *Nature morte* a Caravaggio. Egli, nel suddetto articolo, definisce le due tele della Galleria Borghese “due opericchiole legate, clamorosamente o scandalosamente, al nome di Caravaggio” e denuncia il fatto che, essendo esse esposte nella mostra di Palazzo Venezia, siano in qualche modo avallate e riconosciute come opere di Michelangelo Merisi dal Ministero per i Beni Ambientali e Culturali della Repubblica Italiana. Calvesi fa poi un excursus delle tele in questione, spiegando che “*prima del temerario pronunciamento zeriano, questo gruppo di nature morte era riferito ad un caravaggesco degli inizi del Seicento, con forti influenze fiamminghe, talvolta ipoteticamente identificato con quel G. B. Crescenzi che doveva praticare la natura morta in termini di caravaggismo e teneva accademia nel palazzo di famiglia*”. Un'influenza fiamminga avrà operato anche sul primo Caravaggio, quando dipingeva quadri di fiori, ma, secondo Calvesi, tra l'affermare questo e attribuirgli le modeste nature morte Borghese, ne passa.

Calvesi poi, continua il suo articolo descrivendo le due nature morte “*delicate ma fragili e a tratti sgrammaticate*”, per questo “*umoristiche o addirittura grottesche al momento in cui pretendono di appartenere al Caravaggio*” e riportando alcune righe del catalogo stesso della mostra, dimostra come, nemmeno Strinati, probabilmente, sia realmente convinto dell'attribuzione “*Caravaggio anche in età matura e nei più grandi capolavori esegue particolari mediocri e indegni di un diletante*”.

Se scrivendo questo articolo, Calvesi voleva semplicemente attaccare il tanto emarginato Zeri, sottovalutando la sua attribuzione e addirittura schernendo le due tele Borghese, sarà rimasto piacevolmente sorpreso, quando all'indomani della sua pubblicazione, le due tele in questione sono state sorprese da un'operazione della Soprintendenza, immediatamente tolte dalla vista e consegnate agli arresti domiciliari, in attesa di giudizio. Il ritiro dei due 'Caravaggio' infatti, testimoniarebbe che l'attribuzione sia tutt'altro che ufficiale.

A seguito di questo evento, come il Professor Vincenzo Trione ricorda nel suo articolo pubblicato sul Corriere della Sera nell'ottobre del 2009, Zeri si dichiara vittima di un attentato alla sua libertà di espressione e all'errata divulgazione di informazione, descrivendo un clima di intolleranza nei suoi confronti e facendo riferimento a "una ben nota cricca"; sente di essere detestato per la sua posizione "non conformista, non legata al potere politico e non vincolata da intrighi".

In rettifica agli eventi e rispondendo al Professor Vincenzo Trione, Calvesi, ci tiene a precisare "in merito alla polemica che nel 1979 intercorse tra Federico Zeri e me (...): è vero che, a seguito di una mia denuncia sull'Espresso, i dipinti furono ritirati dalla mostra, ma ciò non avvenne per mia iniziativa, bensì per intervento dell'ispettore ministeriale Professor Vigni, un funzionario "all'antica", indignato per l'insostenibile attribuzione". Nello stesso afferma che i quadri in questione non sono stati più riconosciuti al Merisi da nessuno e sono addirittura stati dimenticati dalla storiografia caravaggesca, ma soprattutto sottolinea il fatto che Zeri, in ultimo, si sia ricreduto (dichiarazione discutibile se consideriamo che la mostra a lui dedicata, a 11 anni dalla sua morte, celebra i casi da lui studiati e le sue attribuzioni, riportando, tra gli altri, il caso del Maestro di Hartford, ndr).

In riferimento al termine "cricca", infine, utilizzato da Zeri, Calvesi controbatte affermando che uomini come lui, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, sono sempre stati in guardia contro le speculazioni di mercato e le distorsioni attributive e che il vittimismo di Zeri sia stato fuori luogo.

5. Il caso Michelangelo. E se non fosse neanche Dio? L'ascesa

È raro che questioni inerenti il campo artistico ricevano una forte eco mediatica.

Quando questo accade è di solito dovuto a qualche acquisto multimilionario oppure a qualche connessione tra il mondo dell'Arte e i fatti di cronaca.

Nel caso di nostro interesse, entrambe le affermazioni si rivelano esatte.

Il tema in questione è il crocifisso ligneo del tardo quattrocento attribuito a Michelangelo Buonarroti, che ha centralizzato per un breve periodo l'attenzione dei media italiani e internazionali.

L'elemento che ha suscitato tale interesse è l'aura di scandalo che si è venuta a creare allorché la Corte dei Conti ha aperto un'inchiesta per un danno all'erario dello Stato pari a € 2.400.000 nei confronti di Roberto Cecchi, l'attuale sottosegretario per i Beni Culturali; di Cristina Acidini, soprintendente del Polo Museale di Firenze e dei membri del comitato tecnico-scientifico del Ministero dei

Beni Culturali interpellato per la valutazione della scultura lignea: Carlo Bertelli, Caterina Bon Valsassina, Marisa Dalai Emiliani e Orietta Rossi Pinelli.

L'inchiesta ha destato ancor più scalpore perché il Crocifisso in questione era già stato in più di un'occasione sotto le luci della ribalta, per motivi molto differenti tra loro.

Ma partiamo dal principio.

Questa vicenda inizia con un antiquario: Giancarlo Gallino. Questo gallerista torinese è in possesso di un Crocifisso ligneo che potrebbe essere attribuibile al giovane Michelangelo Buonarroti. Gallino è un antiquario importante, gode di un'ottima reputazione ed ha un curriculum di tutto rispetto: può vantare nel novero dei suoi clienti personaggi del calibro della famiglia Agnelli, e ha già concluso transazioni di notevole rilevanza artistica, una tra tutte, l'asta della sua collezione tenutasi nel 2003 con manufatti di Donatello, Beato Angelico, Canova.

Gallino dunque conosce la propria professione e sa che, fatte salve tutte le caratteristiche peculiari che un'opera d'arte può implicare, ci sono delle strategie da attuare per la vendita di un bene.

Così come per gli altri beni, infatti, anche le opere artistiche necessitano di tutte le parti di un mercato: offerta, domanda, prezzo. Così come per tutti gli altri beni il prezzo può svolgere in alcuni casi il ruolo di indicatore (anche se nel mercato dell'arte il ruolo del prezzo in questa accezione è più debole), ma così come per tutti gli altri beni, il prezzo finale è l'indicazione di un insieme di componenti: qualità del bene, marketing, comunicazione, solidità del brand.

È certo che Michelangelo sia uno dei brand più forti in campo artistico, ma una serie di ragioni spingono il gallerista alla considerazione che il solo brand non basti. Lo testimonia la notevole campagna promozionale che viene realizzata per questo manufatto.

In questa prospettiva il ruolo della mostra in cui per la prima volta viene presentato il crocifisso al Museo Horne di Firenze: *Proposta per un Michelangelo giovane. Un Crocifisso in legno di tiglio*, inaugurata il giorno 8 Maggio 2004, ha tutti i connotati del "lancio del prodotto sul mercato". Alla mostra, che prevedeva tre crocifissi lignei di piccole dimensioni attribuiti a Baccio da Montelupo, Giuliano da Sangallo e Michelangelo Buonarroti, era affiancato un catalogo scientifico curato da Giancarlo Gentilini, con interventi di Antonio Paolucci (allora presidente del Polo Museale fiorentino) e di Umberto Baldini (presidente della Fondazione Horne). Il catalogo, nel quale non viene messa in discussione l'attribuzione a Michelangelo del crocifisso esposto, è chiaramente un veicolo promozionale, una *brochure*.

La promozione si sa, se fatta bene, è efficace. Così alla chiusura della Mostra il 04 Ottobre 2004 la Soprintendenza di Firenze dichiara il crocifisso ligneo scultura di particolare interesse culturale. Nonostante ciò lo Stato Italiano non formalizza una proposta d'acquisto, e quindi il lavoro di promozione non può ritenersi concluso. Ma questo è piuttosto naturale: quanto più è importante è il bene, tanto più ingente deve essere la comunicazione legata ad esso. Bisogna che in tutto il mondo lo si conosca. Ma il crocifisso non è un bene qualunque, è arte, e quindi secondo un paradigma sempre più ricorrente nel nostro tempo, ha solo una via comunicativa: come tutti i beni di spettacolo, il Crocifisso va in tournèe.

Così, nonostante abitualmente ci siano delle restrizioni in merito a durata di prestiti e a esposizioni dei manufatti artistici, soprattutto se di grande valore, per preservarne l'integrità, dopo la mostra di Firenze conclusasi a Settembre, nel 2004 il crocifisso viene esposto in mostra a Tokyo e Kyoto. Ritornato in patria dall'Asia non si concede neanche un po' di riposo a questa nuova star e nel 2005 è di nuovo in mostra a Torino, ove ritornerà l'anno successivo come testimonial delle Olimpiadi Invernali.

Dopo un investimento di questo tipo si dovrebbero vedere subito i risultati, pertanto nel 2006 il gallerista propone l'acquisto del manufatto alla Cassa di Risparmio di Firenze che diniega l'invito per ragioni che dovrebbero a questo punto interessarci: perché la paternità dell'opera è incerta e perché il proponente mostra eccessiva disponibilità ad abbassare il prezzo. Questo è un errore. Non si deve mai essere troppo pronti ad abbassare il prezzo. Ma il gallerista non demorde: sebbene la notifica abbia ormai ridotto notevolmente il lato della domanda ha ancora un possibile acquirente: lo Stato.

Così, in data 5 Luglio 2007, viene formalizzata una proposta di vendita del crocifisso ligneo al Ministero dei Beni Culturali, allora guidato da Francesco Rutelli, per la somma di € 18 milioni. La proposta viene accompagnata da due lettere che esortano il ministro all'acquisto: una firmata da Paolucci (nel frattempo diventato responsabile dei Musei Vaticani) e l'altra da Cristina Acidini (succeduta a Paolucci nel ruolo di responsabile del Polo Museale fiorentino).

Come da prassi, viene nominato un comitato tecnico di settore che, dopo aver analizzato l'opera, si dichiara favorevole all'acquisto a patto che questo venga effettuato a cifre compatibili con la non documentabile attribuzione dell'opera. Ci sono dunque spiragli per la trattativa e così il comitato viene nuovamente chiamato a pronunciarsi sulla questione in data 28 Novembre 2007 e ancora in data 14 Febbraio 2008.

A quest'ultima riunione partecipa Cristina Acidini che così come si evince dagli atti mette a parte del comitato alcune conferme sull'attribuzione emerse in un convegno su Michelangelo a Firenze.

Da quest'ultima riunione si avvia la trattativa economica, che procede senza interruzione nonostante un cambio di Direzione al Ministero dei Beni Culturali (a Rutelli succederà il senatore Sandro Bondi), e si conclude il 13 Novembre quando il sottosegretario ai Beni Culturali Roberto Cecchi procede alla formale proposta d'acquisto da parte dello Stato del manufatto a fronte di una controprestazione in denaro pari a € 3.250.000 : circa un sesto di quanto espresso nella proposta di vendita.

Di nuovo lo stesso errore. Nel mercato dei bidoni, il premio Nobel per l'economia Akerlof evidenzia come ci siano dei mercati in cui esiste una particolare condizione di asimmetria informativa che fa oscillare molto il prezzo. In un suo saggio lo studioso sostiene che se un attore economico (ad esempio un venditore di auto usate) ha molte più informazioni circa il bene in vendita (l'auto è incidentata) la strategia che abitualmente userà sarà quella di alzare molto il prezzo di partenza per poi abbassarlo drasticamente durante le trattative.

Con questo non si vuole assolutamente sostenere che il manufatto in questione sia un bidone, affermazione che evade le competenze di chi scrive, solo evidenziare una sostanziale uniformità di comportamento.

Fatto sta che il giorno dopo, il 14 Novembre, il gallerista Gallino accetta la proposta. Nella stessa data viene firmata dal sovrintendente, di nuovo Cristina Acidini, la congruità del prezzo di vendita. Il contratto verrà firmato in data 20 Novembre.

Dopo anni di viaggi e mostre, il crocifisso è stato acquisito dallo Stato italiano. Nonostante i ripetuti spostamenti e le (sovra)esposizioni, non è ancora giunto il momento di appendere il Crocifisso al chiodo.

Questo perché pur essendo terminata la campagna promozionale intrapresa da Gallino, con l'acquisto del bene da parte dello Stato inizia una seconda campagna lancio: quella del Ministero.

E così il Cristo di Michelangelo, come viene ribattezzato dai media, fa la sua prima comparsa durante la conferenza stampa indetta per comunicarne l'acquisto da parte dello Stato, il 12 Dicembre all'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede, luogo in

cui era prevista, per il giorno successivo, una visita di Benedetto XVI.

Che sia un'operazione di advertising o una fortunata coincidenza, le immagini del Papa che contempla la statua lignea permettono una forte visibilità televisiva per il Crocifisso.

Pochi giorni dopo, il 16 Dicembre, su Il Giornale dell'Arte, viene pubblicato un articolo di Antonio Paolucci dal titolo Se non è Michelangelo allora è Dio, nel quale l'autore attribuisce tale affermazione relativa al crocifisso a Federico Zeri.

Il periodo natalizio è quello ottimale per lanciare opere legate a doppio filo con arte e religione, così il 20 Dicembre il Crocifisso torna in TV: stavolta (è il caso di dirlo) in carne ed ossa, ospite del TG1, accompagnato da Roberto Cecchi e il Ministro dei Beni Culturali Sandro Bondi che annuncia che di lì a pochi giorni sarebbe stato possibile poter vedere il Cristo di Michelangelo da vicino.

Infatti il 23 Dicembre il presidente della Camera Gianfranco Fini e il ministro Bondi inaugurano la mostra nella Sala della Regina a Montecitorio, con la presenza del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano.

La statua resterà in Parlamento fino al 23 Gennaio 2009. Saranno 33.000 i visitatori di questo *Crocifisso Ritrovato*. Finita la permanenza romana, nonostante le critiche, che da timide si fanno sempre più pressanti, il Crocifisso riprende il suo personalissimo Giro d'Italia: dal 6 al 20 Marzo 2009 a Trapani, dal 22 Marzo al 4 Aprile a Palermo, dal 6 Aprile al 3 Maggio a Milano e dall' 11 Maggio 2009 al 31 Gennaio 2010 al Museo Diocesano di Napoli, affiancato a partire dal 3 Dicembre 2009 da un altro Crocifisso di Michelangelo: il Crocifisso Giovanile di Santo Spirito a Firenze (sulla cui attribuzione a Michelangelo non si sollevano dubbi).

Dal 31 Gennaio 2010 il Crocifisso è stato oggetto di importanti interventi di restauro e ulteriori studi fino al 25 Ottobre, data in cui è stato finalmente destinato ad una teca al Museo del Bargello, luogo cui verrà posizionato in data 04 Aprile 2012.

Il Declino

In realtà la vicenda del Cristo di Michelangelo, mentre il piccolo manufatto veniva conteso tra le regioni della nostra penisola, si è leggermente complicata.

Il 23 Gennaio 2009, giorno della chiusura della mostra a Montecitorio, segna anche un importante giro di boa per la popolarità della statua di tiglio.

A partire da tale data sempre più importanti esperti in materia si manifestano dubbiosi circa la paternità michelangiolesca dell'opera, proponendo di volta in volta nuove plausibili attribuzioni: Paola Barocchi definisce il crocifisso "*opera di rispettabile serialità tardo- quattrocentesca*", Magrit Lisner ritiene che sia opera del Sansovino, Stella Rudolph propende per il legnaiuolo fiorentino Leonardo Del Tasso, Caglioti concorda con la alta serialità delle famiglie dei legnaiuoli fiorentini coevi a Michelangelo, quali i Maiano i Sangallo o i Del Tasso. Questo infittirsi di attribuzioni e nuove critiche mosse al Governo per la spettacolarizzazione mediatica dell'opera (quale ad esempio quella espressa dalla Consulta Nazionale di Storia dell'arte), non fa che gettare nuove ombre sulla provenienza del crocifisso, in un primo momento attribuito sibillantemente ad una antica famiglia fiorentina (non sono mancati i riferimenti alla famiglia Corsini) per poi scoprire che il Crocifisso era già da anni sul mercato, ed era stato venduto ad un antiquario fiorentino da una famiglia di New York per la somma di € 10.000, e che questi l'aveva venduto a Gallino.



"Il 23 Dicembre il presidente della Camera Gianfranco Fini e il ministro Bondi inaugurano la mostra nella Sala della Regina a Montecitorio, con la presenza del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano".



"Questa vicenda inizia con un antiquario: Giancarlo Gallino. Questo gallerista torinese è in possesso di un Crocifisso ligneo che potrebbe essere attribuibile al giovane Michelangelo Buonarroti..."

Queste informazioni, unite alla notizia che la Corte dei Conti aveva aperto un'inchiesta e che i Carabinieri del Nucleo per la tutela del patrimonio si erano recati presso gli uffici del ministero con l'ordine di sequestrare la documentazione inerente il Cristo di Michelangelo, daranno alla popolarità dell'opera il colpo di grazia.

Conclusioni

I punti di riflessione di questa vicenda sono molteplici.

Non entrando nel merito dell'assegnazione attributiva, il cui esercizio prevede una competenza che chi scrive non possiede, ci sono delle questioni che possono essere approfondite.

Un'altra anomalia è relativa al prezzo: questa è stata una delle componenti che ha suscitato molto interesse: il valore iniziale della proposta alla Cassa di Risparmio di Firenze era di 10 milioni di euro, passati poi a 3 durante la trattativa. Il valore iniziale della proposta fatta al Mibac era di 18 milioni di euro, con un ribasso che ha portato al prezzo finale di vendita poco superiore rispetto a quello dell'ultima offerta alla Cassa di Risparmio. Ora il valore di € 3.250.000 è chiaramente un prezzo eccessivamente elevato per una scultura seriale, ma sul versante opposto sarebbe un prezzo veramente ridicolo

La prima è la questione relativa ad una mancanza di linee guida che governino l'operato del comitato tecnico scientifico. Questa mancanza di direttive è funzionale a garantire l'autonomia degli esperti all'interno della macchina del Ministero dei Beni Culturali, tuttavia, è proprio in virtù di tale autonomia che sarebbe necessario seguire un procedimento che indirizzi il comitato in merito agli studi necessari prima di poter esercitare il proprio parere professionale. Rispettati i parametri di indirizzo generale, il comitato sarebbe tutelato nella propria attività di fronte alla legge. Questo punto è stato analizzato in dettaglio nel capitolo delle proposte.

per una scultura di questo tipo e queste dimensioni attribuita a Michelangelo. In ogni caso siamo di fronte ad un prezzo assolutamente non congruo con nessuna delle due alternative.

Un altro punto di riflessione è una possibile analogia tra i punti di questa vicenda e quanto polemicamente designato da Jean Claire come il processo di attribuzione di valore (monetario) alle opere di arte contemporanea. Scrive infatti il noto critico francese (il corsivo è un adattamento del testo originario alla questione in esame):

"Le procedure che permettono di

promuovere e di vendere un'opera sono infatti assimilabili a quelle che, nell'immobiliare come altrove, consentono di vendere qualsiasi cosa e, talvolta, del quasi-niente.

Prendiamo un [...] un'opera d'arte, che bisognerà lanciare. Quale processo giustificherà il suo ingresso sul mercato?

Come, partendo da un valore zero, assegnargli un prezzo e venderlo a qualche milione di euro l'esemplare? Questione di credito: chi darà credito a questa cosa, chi ci crederà al punto di investirvi?

Per cominciare, si mischierà il credito di dubbia esazione ad altri crediti un po' più sicuri. Esponiamo l'opera accanto ad altre opere già accreditate, con livelli di affidabilità AAA o BBB sul mercato valutario, un po' più sicure dei crediti spazzatura. Facciamoli quindi entrare in un circuito [...] Questo gruppetto di iniziati sono gli azionari che finanziano il progetto, che sono lì per illuminare [...] quelli che si assumono i rischi.

Infine si otterrà da un'istituzione pubblica, di preferenza un grande museo, un'esposizione: i costi della manifestazione, trasporto, assicurazione, catalogo, saranno discretamente coperti dalla galleria o dal consorzio che promuovono l'opera.

Ma soprattutto così come le riserve della Banca centrale garantiscono l'emissione delle monete, grazie a questo ingegnoso stratagemma sembrerà che sia il patrimonio del museo, cioè le collezioni nazionali esposte o messe in deposito (come l'oro della Banca è conservato nel caveau), a garantire il valore delle proposte emesse dal mercato privato".

Certo, non si dispone dei mezzi necessari per sostenere che quanto è accaduto nella vicenda del Cristo di Michelangelo possa essere riassunto come un'operazione di speculazione finanziaria. Ciononostante l'analogia con quanto espresso da Jean Claire rimane.

E i dubbi relativi all'intera vicenda si infittiscono con l'emergere di un nuovo Crocifisso di Michelangelo. Questa volta, dicono, *quello vero*.

Il secondo crocifisso

Oltre al caso del sottosegretario Roberto Cecchi, emerge un secondo crocifisso attribuito a Michelangelo che coinvolge personalità del Vaticano e un ex piduista, Giorgio Hugo Balestrieri.

L'attribuzione a Michelangelo è uno dei due aspetti che accomunano i due crocifissi. Il collegamento cronologico tra le due opere è rilevante: quando

sorgono dubbi relativi al Cristo del Mibac, viene presentato il Cristo di San Marino.

La vicenda

Ad accendere la miccia, a fine gennaio, un articolo di David Oddone sul quotidiano L'Informazione di San Marino che trattava delle blande norme antiriciclaggio della Repubblica sanmarinese e dei caveau delle agenzie di sicurezza.

In concomitanza con questo articolo si stava svolgendo un'indagine e, il 7 marzo 2012, il magistrato Rita Vannucci ha fatto perquisire numerose cassette di sicurezza di un istituto di vigilanza privato di San Marino e di una banca di Domagnano, la Euro Commercial Bank.

Da questa banca è emersa l'ultima importante scoperta, un presunto tesoro di opere d'arte appartenuto al defunto (2006) conte Giacomo Maria Ugolini - ex ambasciatore di San Marino in Egitto - destinato al suo braccio destro Angelo Boccardelli, ora in carcere a Viterbo poiché indagato per affari con la N'drangheta.

Questo patrimonio, contenuto in una cassetta intestata a Giorgio Hugo Balestrieri, è composto dal presunto Cristo ligneo di Michelangelo, un disegno dello stesso Buonarroti che raffigurerebbe i capitelli poi riportati nella Cappella Sistina, due antichi e preziosi corani, un disegno di Raffaello, alcune tele di Klimt, Degas, Manet, Chagall e Guttuso, ed altri disegni di Matisse e Picasso.

Il caso che ci compete riguarda il Cristo ligneo, che sembrerebbe il "gemello" di quello acquistato nel 2008 dall'ex Ministro Bondi per 3 milioni e 200 mila euro.

Il Conte Giacomo Maria Ugolini riceve il crocifisso nel 1979 dal Patriarca Greco-Melchita-Cattolico di Beirut che glielo affida per farlo restaurare in Italia. Ed infatti carte e lettere annotano che il crocifisso viene consegnato all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze il 5 novembre del 1979 e restituito ad Ugolini il 6 febbraio del 1980.

Il conte, però tiene il capolavoro e lo fa studiare da grandi esperti del settore. L'opera però scompare dopo la morte di Ugolini nel 2006.

Angelo Boccardelli, suo braccio destro ed erede nella continuazione delle attività della Fondazione con sede

a Domagnano, dopo la morte di Ugolini avvia una serie di attività per approfondire la conoscenza intorno ad un Crocifisso che alcuni attribuiscono a Michelangelo. Ma Boccardelli viene poi arrestato per mandato della stessa Procura Distrettuale Antimafia e la Fondazione viene chiusa perché a Monte Porzio Catone l'albergo della sede romana della Fondazione si era rivelata essere di proprietà di Cosimo Di Virgilio, coinvolto negli affari della 'ndrangheta di Gioia Tauro, associato alla 'ndrina dei Molè'.

Il personaggio chiave della vicenda resta Giorgio Hugo Balestrieri che per salvare il capolavoro lo mette al sicuro in un caveau.

Balestrieri, toscano, massone dichiarato che, nel 1981, poco prima dell'esplosione dello scandalo della P2 di Licio Gelli, emigrò molto velocemente negli Stati Uniti, divenuta la sua seconda patria.

Il suo nome è tornato nelle cronache giudiziarie alla fine del 2008, quando il Pm della Dda di Reggio Calabria Roberto Di Palma chiede l'arresto di 28 persone accusate di essere vicine alla cosca dei Molè, famiglia della N'drangheta della Piana di Gioia Tauro.

Balestrieri è stato l'unico a sfuggire all'arresto e tuttora risulta ricercato in Italia. L'ex piduista ed ufficiale della Marina Militare occupa il posto di presidente del Rotary Club di New York e, pochi mesi fa, ha affermato di essere in possesso del vero crocifisso di Michelangelo.

L'opera appare per la prima volta pubblicamente in una brochure di presentazione presieduta da monsignor Rino Fisichella - arcivescovo e figura di rilievo all'interno della Santa Sede - presso l'Università Lateranense il 31 Marzo 2009. A mostrare il Cristo ligneo c'era Angelo Boccardelli e un gesuita, Heinrich Pfeiffer, docente della Gregoriana, amico di vecchia data del Conte Ugolini. Per quanto riguarda l'indagine, Rita Vannucci sostiene che, in primis, bisognerà appurare se le opere in questione sono oggetto di reato, se sono state rubate.

La Procura di Torino ha presentato una rogatoria internazionale e indaga per esportazione clandestina di opere d'arte e ha chiesto e ottenuto il sequestro del Cristo michelangiolesco.

Nel frattempo è stato interrogato Romeo Morri, Segretario all'Istruzione

della Repubblica di San Marino, che ha confermato di aver partecipato il 31 marzo 2009 ad un convegno all'Università Lateranense sull'opera in questione, che però sostiene non fosse esposta.

L'attribuzione

Per quanto riguarda l'attribuzione, i massimi esperti di Michelangelo - laici e lontani dal Vaticano - spiegano che quell'opera lignea di certo non riferibile all'artista fiorentino.

Il professor Luciano Bellosi, recentemente scomparso e considerato una delle massime autorità nel campo della storia dell'arte, scriveva nel 2010: "Non so a chi possa essere venuta in mente una simile attribuzione. Il Cristo mostra un atteggiamento così patetico e pietistico che non potrebbe essere più lontano dal grande artista fiorentino. Personalmente, credo si tratti di un'opera ottocentesca".

Della stessa opinione la professoressa Laura Speranza, direttrice del Settore Restauro dei Materiali Lapidari dell'Opificio, eccellenza nel campo del restauro.

Parei chiari e concordi che lasciano poco spazio al dubbio. Eppure su quel Cristo si crea un vero e proprio alone di mistero.

Il Tg1 lo scorso anno riprende la storia con un'intervista al gesuita Pfeiffer e non ha dubbi: quella scultura è di Michelangelo.

Conclusione

Questo caso fa emergere alcune questioni che destano non pochi dubbi.

L'attribuzione è il punto principale da svelare - ci troviamo di fronte ad un'opera di Michelangelo?

Approfondendo la ricerca risulta una coincidenza tempistica che mette in evidenza un'ulteriore aspetto oscuro: il 25 febbraio 2009 la procura laziale della Corte dei Conti ha aperto un'inchiesta sull'acquisto del Cristo del Mibac e il 31 marzo 2009 viene presentato pubblicamente il Cristo di San Marino presso l'Università Lateranense. Pura coincidenza o collegamento tra le due opere?

Parte III: Riflessioni 6. Riflessioni e proposte

A seguito dell'analisi affrontata nei precedenti capitoli è ora possibile affermare come nel panorama italiano emergano criticità che sviluppano ripercussioni negative anche nel mercato interno, e che inficiano la già precaria posizione ricoperta dall'Italia nel mercato internazionale.

In periodi di crisi la prima misura che qualunque centro di interesse (famiglia, comunità, Stato) dovrebbe prendere è ridurre al minimo gli sprechi.

Permettere che esistano delle opacità di mercato, o delle lacune regolamentari che rendono possibili leggerezze durante l'acquisto di un'opera d'arte costituisce di fatto uno spreco notevole. L'inefficienza è resa ancor più grave dalla facilità con cui questa potrebbe essere evitata, e lo spreco divenire opportunità.

Nel seguito verranno discusse tre ipotesi di lavoro con le quali ovviare le criticità inerenti a quanto finora illustrato: sono proposte sicuramente perfettibili e non certo esaustive, ma che hanno dalla loro il valore di mostrare come piccole iniziative possano giovare all'intero mercato dell'arte.

A questo punto appare doverosa una precisazione: sempre più frequentemente quando si parla di Sistema o Mercato dell'Arte ci si riferisce ad un mercato elitario, fatto di grandi acquirenti che possono permettersi l'esborso di cifre astronomiche per l'acquisto di opere famose.

Questa è soltanto una piccola parte del mondo di cui stiamo trattando, parte che diventa protagonista totalizzante anche grazie alla cassa di risonanza mediatica che ricevono certe battiture d'asta (l'ultima relativa all'opera di Munch assegnata per un valore superiore ai 100 milioni di euro).

Ma accanto a questa dimensione convive una moltitudine di attori che agisce a differenti livelli. Identificare il mercato dell'arte con quello delle aste ultramilionarie equivale a considerare il mercato dell'abbigliamento come costituito dal solo Prêt-à-porter.

Artisti giovani o artisti affermati ma che non entrano nell'arte dei grandi numeri e dei circuiti museali costituiscono una vasta area del mercato: coloro che desiderano acquistare un quadro possono farlo anche spendendo poche migliaia di euro. È quindi, ove non specificamente dichiarato, all'intero mercato dell'arte che si rivolgono queste riflessioni.

Le proposte che qui si discutono non hanno la pretesa di migliorare l'efficienza generale del mercato ma si concentrano nello specifico sui temi trattati nel presente volume e quindi i meccanismi dell'autentica, proponendo soluzioni per situazioni particolari: tali soluzioni riguardano da un lato, per autori ormai deceduti, la revisione del meccanismo di autentica da parte delle fondazioni di eredi e simili e l'acquisto di beni da parte dello Stato, dall'altro verrà proposta un'iniziativa, per autori viventi, volta ad evitare in futuro possibili contraffazioni.

7. Una Rivista per le Autentiche

Abbiamo in precedenza esaminato come si sviluppi il processo di autenticazione di un'opera d'arte. In questo contesto è cruciale il "ruolo di notevole importanza svolto dagli eredi, dalle fondazioni e dagli archivi dell'artista, dell'attribuzione e dell'autenticazione delle opere del medesimo". Senza il minimo intento di sminuire tale ruolo, è forse con l'ambizione di renderlo anche più autorevole che in questa sede si propone la costituzione di una rivista online costruita secondo i criteri dell'Open Access e basata sul funzionamento della *peer-review*. La *peer-review* è un meccanismo in uso nelle riviste scientifiche che consiste nel vincolare la pubblicazione di un articolo alla correzione dello stesso da parte di alcuni professionisti di livello *pari* all'autore.

In questo modo si mantiene elevato il livello qualitativo della rivista e si favorisce il dibattito scientifico, favorendo di fatto tutti i soggetti interessati: l'autore, che avrà la possibilità di confrontarsi con persone di elevato rango accademico; i reviewers, che potranno approfondire argomenti inerenti il loro campo di specializzazione; la rivista, che può contare su pareri autorevoli e mantenere elevato il livello qualitativo;

l'utente finale, che ha sufficienti garanzie sulla veridicità degli interventi pubblicati. Quanto qui si propone è di importare questo modello all'interno del mondo dell'arte costituendo una rivista online alla quale far pervenire tutte le autentiche relative ad opere dovute ad artisti italiani o realizzate in Italia.

Essendo l'attribuzione un procedimento intellettuale passibile di errore, avere una vasta platea di possibili reviewers può diminuire notevolmente il grado di incertezza legata alla paternità dell'opera.

Questa rivista, realizzata secondo ovvi criteri di qualità e di indipendenza, potrebbe diventare un punto di riferimento per operatori del settore e appassionati d'arte. Per capirne il funzionamento può risultare utile un esempio: immaginiamo che un privato sia in possesso di un quadro di un artista X, non più in vita, e si rivolga alla fondazione Xf, gestita dagli eredi dell'artista, per un'autentica. Dietro pagamento, gli eredi svolgeranno i debiti studi per rilasciare un parere sulla paternità dell'opera.

Qualora questa risulti essere, secondo gli studiosi cui la fondazione si rivolge, opera dovuta all'artista X, la fondazione includerà tale opera nel proprio archivio. Da questo momento l'opera potrà agevolmente essere oggetto di interesse da parte delle case d'asta che sempre più spesso richiedono l'autentica da parte delle fondazioni.

Quanto appena descritto coincide con il processo di autentica nella prassi in uso. A questo punto possiamo entrare nel merito della proposta illustrando i passaggi ad essa relativi:

1. Una volta inserita l'opera nell'archivio, la fondazione invierebbe gli studi alla Rivista sull'Autentica oggetto del nostro interesse e questa li renderebbe pubblici.

2. A questo punto, se uno specialista del settore notasse delle incongruenze tali da fargli dubitare l'attribuzione potrebbe approfondire l'argomento con un suo studio personale da indirizzare alla rivista.

3. La rivista metterebbe a disposizione di tutti i reviewers l'articolo per la revisione. I possibili esiti di revisione portano a due possibili sviluppi :

a) I reviewers non trovano valido il contributo e assegnano un voto negativo

b) i reviewers trovano che lo studio sia fondato e pertanto votano per la pubblicazione.

Nel caso non si pervenisse ad una pubblicazione, la questione inerente la paternità dell'opera non verrebbe ad essere modificata. Nel caso inverso, invece, la presenza di due filoni di pensiero contrapposti stimolerebbe il dibattito intellettuale, e in ogni caso, essendoci più di un parere, il panorama conoscitivo correlato all'opera in questione verrebbe ampliato.

I vantaggi di questo processo sono facilmente intuibili: nell'ipotesi in cui l'attribuzione risulti condivisa dalla rivista sia per mancanza di obiezioni sia nel caso in cui le obiezioni non siano state giudicate pertinenti, il proprietario, le casa d'asta e tutti i soggetti interessati avrebbero una maggiore sicurezza in merito alla paternità dell'opera.

Nel caso in cui l'attribuzione venisse smentita il proprietario soffrirebbe sicuramente dei danni in quanto vedrebbe ridursi il prezzo dell'artefatto in suo possesso; d'altro canto si eviterebbe che venga immesso nel mercato un oggetto di dubbia attribuzione, e questo sarebbe un guadagno in termini aggregati (si scongiurerebbe l'ipotesi di acquisto a prezzi sovrastimati, il valore delle opere dell'artista già presenti sul mercato non diminuirebbe per meccanismi di inflazione etc...)

Nel formulare questa proposta non sono stati lesinati sforzi progettuali volti ad identificare la migliore realizzazione della stessa: la scelta di proporre una rivista esclusivamente online è dovuta sia ad uno stare al passo con i tempi, sia a ragioni di efficacia e efficienza.

Così come delineata, la rivista in questione rispetterebbe, pur assumendo l'assunto di gratuità per i lettori finali, tutti i criteri di auto-sostenibilità economica.

8. Un nuovo iter per il MIBAC

Altro elemento di analisi di questo testo è stato il caso di incerta attribuzione relativo al Cristo Ligneo attribuito a Michelangelo, attribuzione che ha portato all'acquisto del manufatto da parte del Ministero dei

Beni Culturali per un valore monetario pari a 3.2 milioni di euro.

Pur non volendo entrare in questioni di attribuzione che esulano dall'intento del presente lavoro e dalle competenze di chi scrive, si rende opportuna una riflessione.

In questa sede infatti, non importa se l'assegnazione a Michelangelo risulti convalidata da più approfonditi studi o meno, quello che concerne il nostro interesse è la possibilità che lo Stato Italiano, attraverso il Ministero dei Beni Culturali, ha acquistato un manufatto la cui attribuzione è stata successivamente smentita da illustri accademici specializzati nel settore.

Ancora una volta risulta doverosa la precisazione che quanto qui proposto non vuole ridurre e/o smentire la professionalità di coloro che abitualmente trattano questa materia, che qui non è messa in discussione. Ciò che si mette in discussione è invece l'assenza di un iter che guidi queste personalità nell'ottemperare con diligenza i propri uffici. Entrando nel dettaglio l'iter procedurale che disciplina l'acquisizione da parte del Ministero di un manufatto mobile di interesse artistico-culturale si può riassumere come segue:

1. Il proponente dell'acquisto contatta con un'offerta di vendita un ufficio periferico del Ministero, la Sovrintendenza Regionale dei Beni Culturali della regione in cui l'opera in questione risiede ovvero ove risiede il Museo cui l'opera è destinata.

2. L'ufficio del Sovrintendente comunica l'esistenza di questa offerta alla Direzione Generale quale sottopone la questione al:

3. Comitato di Settore per stabilire la validità dell'offerta, tenuto conto della validità qualitativa dell'offerta, la congruità del prezzo richiesto dal proponente e le condizioni economiche del Ministero.

4. Se il Comitato di settore si pronuncia positivamente in merito all'acquisto, una volta verificate le disponibilità economiche del Ministero si regola la transazione.

La maggior parte del potere decisionale, fatto salvo le questioni relative alle condizioni economiche, è detenuta, giustamente, dal Comitato di Settore,

che è costituito da esperti che sono chiamati a pronunciarsi in merito a questioni inerenti la propria specializzazione, e che sulla base delle proprie capacità tecniche assolvono ad una funzione importante tanto per il corretto funzionamento del Ministero quanto per la rilevanza della Spesa Pubblica.

Ciò che si vuole proporre, è, ancora una volta, un allargamento della procedura ministeriale in uso a collaboratori esterni, secondo dei criteri flessibili ma puntuali.

Stando all'ipotesi di lavoro qui enunciata, nulla cambierebbe circa le modalità di primo contatto del proponente, che continuerebbe a doversi rivolgere alla diramazione territoriale di competenza, la quale trasmetterebbe, come accade oggi, l'esistenza dell'offerta di vendita alla Direzione Generale che convocherebbe il parere del Comitato Tecnico Scientifico. E' in questa fase che verrebbe a modificarsi l'attuale iter in quanto una volta convocato, se la proposta di vendita supera il valore monetario di € 1.5 milioni, il Comitato di Settore si pronuncerebbe in via preliminare sulla tipologia di studi necessari per poter esprimersi, che una volta terminati dovrebbero essere resi pubblici e accessibili agli operatori del settore, a prescindere dall'esito della decisione di acquisto.

Riassumendo, per le sole opere il cui valore monetario richiesto è superiore alla cifra soglia di 1.5 milioni di euro, diversamente dal proprio operato in condizioni di normale amministrazione:

1. Il Comitato Tecnico-Scientifico, presa visione dell'opera, dovrebbe delineare le tipologie di studi necessarie alla formulazione di un parere

2. Gli studi selezionati, se di stretta competenza del Comitato, verrebbero eseguiti internamente altrimenti realizzati da specialisti terzi nominati d'ufficio. Nel caso il Ministero reputasse necessario avvalersi della professionalità di persone non interne alla propria organizzazione, dovrebbe comunicare tale decisione al proponente dell'offerta di vendita in quanto sulla di lui responsabilità graverebbero tutti gli esborsi monetari che si renderebbero necessari.

3. Una volta terminati gli studi questi dovrebbero essere resi pubblicamente visionabili alle categorie interessate (studenti, ricercatori, operatori del settore).

4. Nel caso gli studi portassero ad un parere positivo da parte del Comitato e questo all'effettivo acquisto del manufatto da parte del Ministero dei Beni Culturali, lo Stato si impegnerebbe a corrispondere al proponente il valore pattuito per il manufatto maggiorato degli

“Permettere che esistano delle opacità di mercato, o delle lacune regolamentari che rendono possibili leggerezze durante l'acquisto di un'opera d'arte costituisce di fatto uno spreco notevole”.

eventuali esborsi da quest'ultimo sostenuti durante la fase di valutazione d'acquisto.

Con questa procedura, il proponente non azzererà soluzioni di convenienza perché la previsione di un esborso in danaro a titolo di rischio costituisce di fatto un deterrente superabile solo nel caso in cui si disponga di abbastanza dati riguardanti la paternità dell'opera. Al contempo diminuiranno notevolmente le possibilità di spiacevoli equivoci.

La necessità di limitare la proposta fissando tetti minimi di intervento è dovuta a ragioni di carattere pratico, non volendo oberare di ulteriori vincoli burocratici l'agenda di lavoro dei funzionari del Ministero.

Le due proposte in precedenza descritte troverebbero un naturale punto di incontro nella scelta di rendere pubblicamente visionabili gli studi effettuati da o per conto del Comitato di Settore, essendo questa procedura realizzabile attraverso la costituzione di una rivista online appositamente costituita.

Tuttavia nessuna delle due proposte è vincolata all'altra, essendo possibili, come specificato all'inizio di questo capitolo, migliorie procedurali da apportare alle idee qui discusse.

“Sempre più frequentemente quando si parla di Sistema o Mercato dell'Arte ci si riferisce ad un mercato elitario, fatto di grandi acquirenti che possono permettersi l'esborso di cifre astronomiche per l'acquisto di opere famose”.

9. Opere Autografe: l'impronta digitale

Le precedenti proposte sono volte all'ottimizzazione delle procedure che vengono attualmente seguite per il processo di attribuzione di opere di artisti non più in vita.

L'emergere di tali proposte ha di per sé un contenuto indiziario abbastanza ovvio e condiviso ma non per questo di scarsa importanza.

La conclusione principale è che il procedimento di attribuzione è un procedimento passibile di errore e che un'errata attribuzione può avere delle gravi conseguenze non solo nell'aspetto storico-artistico ma anche in termini di investimenti e di equilibri di mercato.

È dunque a fronte di questa consapevolezza che bisogna rendere quanto più efficienti possibile i metodi attraverso i quali si può assegnare la paternità di un'opera ad un dato artista. Ma ancor più significativi dovrebbero essere gli sforzi volti ad evitare che in futuro si possano ripetere le problematiche che sono legate a questo tipo di dinamica.

La soluzione ideale sarebbe quella di rendere "inutile" in futuro lo strumento dell'autentica. Certo, può sembrare una riflessione lapalissiana. Ma lo è davvero?

Con tutte le tecnologie di cui oggi disponiamo potremmo davvero essere in grado di reperire, archiviare e catalogare informazioni in merito ad ogni singola opera prodotta nel nostro tempo e permettere in futuro che gli elementi di aleatorietà che contraddistinguono le attribuzioni di opere d'arte non vengano a crearsi.

L'idea non è nuova, ma lo sono i mezzi tecnici che ne permettono la realizzazione. Si tratterebbe, in breve, di realizzare solo opere autografe. Ma il carattere che permetterebbe di discernere la paternità dell'opera non sarebbe, come a volte lo è già oggi, la firma bensì un'impronta digitale. Creando una banca dati di tutte le impronte digitali degli artisti che partecipano al progetto, e avendo l'impegno da parte di questi ultimi di siglare le proprie opere con una firma tattile, renderebbe tutto il processo completo. Non mancano elementi di criticità: dove posizionare l'impronta? Come firmare le opere che non prevedono un apporto diretto da parte dell'artista? Queste sono solo alcune delle domande cui si cerca di dare una risposta.

A pochi giorni dalla stampa del presente lavoro, si stanno realizzando degli studi di fattibilità per questo tipo di intervento. Gli studi prevedono di rispondere anche all'affidabilità che il sistema potrebbe avere in un arco di tempo medio-lungo prevedendo fenomeni di invecchiamento di pigmenti e altri materiali utilizzati in campo artistico. Se le risposte fornite dagli studi in corso saranno soddisfacenti, è da notare l'importanza di questa tecnica, che risolverebbe definitivamente i problemi che affliggono molti studiosi dell'arte. Un'alternativa sarebbe prelevare dei micro-campioni del manufatto (sfruttando le attuali tecnologie è possibile prelevare parti di opere senza che queste ne risultino danneggiate) al fine di memorizzare in un database non più l'impronta ma un vero e proprio pezzo di opera. Questo permetterebbe, nel caso in futuro si rendano necessari gli studi per un'attribuzione, di comparare l'opera con il campione da un punto di vista della composizione dei materiali e di tante altre variabili insite nella materia.



La conclusione principale è che il procedimento di attribuzione è un procedimento passibile di errore e che un'errata attribuzione può avere delle gravi conseguenze non solo nell'aspetto storico-artistico ma anche in termini di investimenti e di equilibri di mercato.

Bibliografia

- Antolisei, Manuale di diritto penale- parte speciale-voll.II, Giuffrè, Milano, 1982
- G.P. Bellori, Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Roma, E. Calzone, 1931 (Ripr. facs. dell'ed. Roma : per il Success. al Mascardi, 1672)
- G.P. Bellori, Le vite..., Roma 1672
- J. Clair, L'inverno della cultura, Skira Editore, 2011
- G. Flaubert, Lettere a Louise Colette (1846 1848), Feltrinelli Editore, 1984
- G. Previtali e di F. Zeri (a cura), Storia dell' arte italiana, 12 voll., Torino 1979-1983
- C. Sterling, Still life painting from antiquity to the twentieth, second revised edition New York Harper & Row 1981
- C. Strinati (a cura di), Quadri romani tra '500 e '600. Opere restaurate e da restaurare. Mostra storica e didattica, Roma Edizione Fratelli Palombi , 1979
- T. Tampieri, La vendita di opere d'arte fra tutela e mercato, Clueb, Bologna 2006
- Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali
- F. Zeri, Diari di lavoro 2, Einaudi 1976 Torino
- F. Zeri, Cos'è un falso e altre conversazioni sull'arte, a cura di Marco Bona Castellotti, Milano, Edizioni Longanesi , 2011

Siti Web

- http://www.arsvalue.com/webapp/ars_archivio/index.aspx
- Arteconomy24.Ilsole24ore.com
- http://www.fondazioneboetti.it/italiano/fondazione_boetti_statuto.html
- <http://www.archivioalighieroboetti.it/archiviazione.asp>
- <http://www.fondazioneburri.org/ita/fondazione.htm>
- <http://www.archiviopierodorazio.it/archiviazione.php>
- <http://www.italica.rai.it/galleria/net/manzoni.htm>
- <http://www.fondazioneluciofontana.it/copyright.html>
- <http://www.guttuso.com/>
- <http://www.pieromanzoni.org/archivio.htm>
- <http://fondazionemerz.org/archivio-merz/>
- http://www.mpefm.com/mpefm_doc/hm/servizi/index_catalogo.htm
- <http://www.modigliani-institut.com/site/>
- <http://www.aldomondino.it/archivio>
- <http://www.aldomondino.it/autentica>
- <http://www.fondazionemimmorotella.net/>
- <http://www.mariosironi.org/statuto.html>
- <http://www.fondazionemmultistudio.it/info.html>
- <http://www.fondazioneartecrt.it/index.php>
- <http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/>
- www.archiviomarioschifano.it

Lettere

- Lettera dattiloscritta firmata di Didier Bodart a Federico Zeri e altri datata 12 febbraio 1979
- Lettera dattiloscritta firmata di Mario Modestini (indirizzo) a Federico Zeri datata New York 27 febbraio 1979
- Lettera dattiloscritta firmata di Marco Valsecchi (indirizzo aggiunto a penna) a Federico Zeri datata Milano, 7 marzo 1979
- Lettera dattiloscritta non firmata (2 ff.) di Federico Zeri a Stefano Rodotà (indirizzo) datata 31 marzo 1979, con allegata lettera di protesta dattiloscritta, non firmata (ma scritta da Federico Zeri) né datata (ma post 11 febbraio 1979), in doppia copia, intitolata Libertà di informazione e attribuzionismo di Stato (sulla copia annotazioni a matita di Federico Zeri con lista di firmatari (?): M.S. Giannini, Barile (Firenze), P. Rossi, Trombadori)
- Lettera dattiloscritta firmata di Giampiero Donnini (indirizzo) a Federico Zeri datata a penna 10 aprile 1979
- Lettera dattiloscritta firmata di Maurizio Marini (indirizzo) a Dante Bernini (indirizzo) datata 19 aprile 1982 e biglietto da visita, firmato e annotato, di Maurizio Marini (indirizzo)

Articoli

Arte: spunta un altro Michelangelo, è nascosto a San Marino, «Libero», 7 marzo 2012

Giuliano Briganti, Due dipinti detenuti in attesa di processo, «La Repubblica», 17 febbraio 1979

Maurizio Calvesi, Federico Zeri, le “cricche” e quella sfida su Caravaggio, «Corriere della Sera», 8 ottobre 2009

Maurizio Calvesi, Nature morte risuscitate, «L'Espresso», 11 febbraio, Milano 1979

Pasquale Chessa, Quel Caravaggio te lo rompo in testa, «L'Espresso», 4 marzo, Milano 1979

Anna Coliva, Caravaggio torna in cantina, «L'Unità», 23 febbraio, Genova 1979

Sequestrati da Argan i due falsi Caravaggio, in Controchiacchiere Arte, «Contro», A. 1, n. 1, 24 marzo, Milano 1979

Fabrizio D'Amico, Ecco i pittori di Santa Madre Chiesa, «La Repubblica», 9 febbraio, Milano 1979

Giampiero Donnini, Strana storia di due probabili Caravaggio, in Lettere al giornale, «L'Europeo», 5 aprile, Milano 1979

Maurizio Fagiolo, Cattolici veleni, «Il Messaggero», 5 febbraio, Roma 1979

Giuliana Giovannini, Il catalogo della “Barbo”, «Il Messaggero», 12 febbraio, Roma 1979

Giuliana Giovannini, I due dipinti di Caravaggio, «Il Messaggero», 16 febbraio, Roma 1979

Il tesoro nascosto di San Marino. Picasso e Raffaello in 150 cassette, «Il Corriere della Sera», 14 marzo 2012

I misteri dei caveau di San Marino. Opere d'arte, preziosi e dossier riservati, «Il Fatto Quotidiano», 19 marzo 2012

Maurizio Marini, Il caso Caravaggio tra le mele stregate e i fiori del male, «Il Secolo XIX», 23 marzo, Genova 1979

Maurizio Marini, In prima fila nel paese dei musei, «Il Secolo XIX», 24 febbraio, Genova 1979

Maurizio Marini, Il caso Caravaggio tra le mele stregate e i fiori del male, «Il Secolo XIX», 23 marzo, Genova 1979

Giulia Massari, Argan, principe dell'arte contestato, «Tuttolibri», 17 marzo, Torino 1979

Duilio Morosini, “Non ho fatto di Argan una questione personale”, «Paese Sera», 9 marzo, Roma 1979

N'drangheta, massoneria e il caso del secondo finto crocefisso di Michelangelo, «Il Fatto Quotidiano», 19 febbraio 2012

Tommaso Paloscia, “Non hanno le carte in regola”, «La Nazione», 28 febbraio, Roma 1979

Antonio Pinelli, Un sublime fotodramma, «Il Messaggero», 4 aprile, Roma 1981

Paolo Portoghesi, La protesta di alcuni critici d'arte in difesa di Argan, «Paese Sera», 12 febbraio, Roma 1979

Marco Rosci, Storia dell'arte e false coscienze, «La Stampa», 7 marzo, Torino 1979

V. Trione, Zeri, da solo contro le “cricche”, Corriere della Sera, 3 ottobre 2009

Marco Valsecchi, Due ricerche di paternità, «Il Giornale», 2 marzo, Milano 1979

Servizio RAI – 8 febbraio 2011 – I due crocifissi di Michelangelo