

Il nuovo “Catalogo Generale”: alterate nella pubblicazione le schede firmate dagli esperti

Poco più di un anno fa, nel luglio 2014, commentando in questo Notiziario l'uscita del primo volume del nuovo “Catalogo Generale” di Giorgio de Chirico edito dalla Fondazione, annunciavamo che avremmo recensito più estesamente la pubblicazione nel successivo numero della nostra rivista “Studi OnLine”.

Non lo abbiamo fatto, né nel numero di dicembre 2014 né in quello dello scorso giugno, perché è nostra intenzione mantenere alto il tono e il livello scientifico della rivista e un tale lavoro, se fatto in modo dettagliato, lo consideriamo tempo e fatica sprecati. Fortunatamente, però, qualcuno si è accorto che il nuovo “Catalogo Generale”, al pari del precedente di Claudio Bruni, sta massacrando uno degli artisti più importanti del XX secolo.

Infatti, in occasione dell'uscita del secondo volume, un importante giornale nazionale, noto per l'alto livello delle sue pagine culturali, ha messo il dito sulla piaga spiegando che operazioni di così scarsa attendibilità sono molto dannose per la fama e il mercato di un artista, cosa per altro confermata dal continuo calo delle quotazioni di de Chirico. Parliamo dell'articolo intitolato *Su de Chirico poche certezze*, uscito a firma di Gabriele Biglia su “Il Sole 24 Ore” di sabato 25 luglio 2015, che tocca i principali punti dolenti: la “mancanza di un curatore autorevole responsabile del catalogo” (ma, aggiungiamo noi, anche di un curatore non autorevole, in quanto l'autore o gli autori non ci sono proprio o sono degli illustri ignoti) e l'intrico mai risolto con il famigerato “Catalogo” in otto volumi di Claudio Bruni, pieno di falsi e di clamorose inesattezze.

Ho già ricordato altrove che, negli anni in cui facevo parte della Fondazione e del suo Comitato per le autentiche (gennaio 1993-agosto 1997) ebbi alcune discussioni col suo Presidente, avvocato Paolo Picozza, a proposito delle brutte mostre e brutti cataloghi che la Fondazione promuoveva o appoggiava. Alle mie rimostranze, regolarmente Picozza rispondeva che a lui non interessava la qualità ma la quantità, perché “tanto, nessuno legge”, e che alla visibilità dell'ente da lui presieduto serviva molto di più una mole di volumi un po' pacchiani e dal contenuto discutibile piuttosto che pochi raffinati libri scientificamente più accurati, e ovviamente più costosi in termini di tempo, di impegno e di denaro. Non per nulla, tra i motivi della mia uscita dalla Fondazione nel 1997 si annoverano i violenti attacchi che dovetti subire da parte di tutto il consiglio, ma soprattutto da Giovanni Maglie e da Mario Ursino, per aver promosso e sostenuto nell'autunno del 1996 la pubblicazione dell'unico libro serio fatto dalla Fondazione in quegli anni, il catalogo *De Chirico and America*, primo studio approfondito sul soggiorno americano di de Chirico nel 1936-37.

Con queste premesse è difficile aspettarsi dalla Fondazione de Chirico un lavoro impostato in modo scientificamente corretto ed eseguito con scrupolo. Cosa che non significa non commettere errori, non cadere in dimenticanze, non essere talvolta imprecisi, ecc. Tutto ciò è umano, e gli esseri infallibili non esistono. Significa però organizzarsi per raggiungere la massima sicurezza, la massima verità e la massima obiettività documentale. E questo non sembra essere l'obiettivo della Fondazione, né nelle varie annate della rivista “Metafisica”, molto spesso tese all'affermazione dogmatica di schemi interpretativi e storici scientificamente infondati¹, né nei due volumi di questo nuovo “Catalogo Generale”.

Nel febbraio dello scorso anno uscì su questo Notiziario (2014/02) un mio intervento intitolato *Il rischio delle autentiche. A proposito di un recente episodio che ha portato alla scoperta di un falso “disegno” di Giorgio de Chirico*. In quello scritto mettevo in guardia contro gli errori che si possono commettere rilasciando autentiche senza disporre degli adeguati strumenti di confronto e dei mezzi per la contestualizzazione storico cronologica di ogni singola opera esaminata. Aggiungevo che di tali strumenti e mezzi non disponeva ai miei tempi e non dispone tuttora la Fondazione de Chirico e che essi si possono creare solo nell'ambito della seria preparazione del “Catalogo Ragionato” di un autore, cosa che non si improvvisa e che richiede decine d'anni di paziente lavoro. Ma forse sarà bene spiegare che cos'è un “Catalogo Ragionato”, a quali requisiti deve rispondere, e in che cosa si distingue da un “Catalogo Generale”

¹ Mi riferisco a due ossessioni “cronologiche” del presidente Picozza, alla cui stretta osservanza sono tenuti tutti i collaboratori della Fondazione: datare all'autunno del 1910 la nascita dell'arte metafisica anziché, come conferma l'evidenza storica, all'autunno del 1909, e anticipare dagli anni '40 ai primi anni '20 l'inizio della comparsa di falsi de Chirico sul mercato, fatto su cui egli insiste tuttora, nonostante che la Fondazione, dopo anni e anni di resistenze, abbia ormai riconosciuto l'autenticità del *Ritornante* (1917-18), de *L'après-midi d'été* (1925) e di altri quadri che costituivano il principale fondamento di questa teoria indimostrabile e quindi sbagliata.

come quello che ci viene ora proposto e che non è molto differente – se non nella veste esteriore – da quello di Claudio Bruni.

Uno dei migliori cataloghi ragionati in circolazione è quello di René Magritte, in cinque grossi volumi, curato da David Sylvester e Sarah Whitfield, e quindi possiamo prenderlo come esempio.

A parte le introduzioni storiche e gli apparati veramente impressionanti, che fanno di quest'opera uno strumento prezioso non solo per Magritte ma per lo studio dell'intero Surrealismo, le schede dei quadri – tutti illustrati in bianco e nero per non creare sgradevoli contrasti tra le opere di ubicazione ignota o scomparse e quelle tuttora esistenti – contengono in modo succinto ma preciso una enorme massa di informazioni che coprono l'intera vita di ogni pezzo, dal momento in cui fu concepito e dipinto fino all'anno di redazione del volume. Nei limiti del possibile viene spiegato il motivo ispiratore del quadro, la sua data di nascita, l'esistenza di eventuali studi o bozzetti (illustrati nel testo) e la sua storia commerciale con tutti i passaggi di proprietà da quando uscì dallo studio del pittore, oltre alla bibliografia e alle mostre. Chi lo consulta prova l'immediata sensazione di maneggiare uno strumento affidabilissimo, che non lascia dubbi e che, quando ci sono, spiega chiaramente come e perché non si sia riusciti a colmare certe lacune di informazione.

Esattamente il contrario della sensazione che si prova quando si prende in mano il cosiddetto "Catalogo Generale" edito dalla Fondazione per i tipi dell'editore Maretti di San Marino (uno dei peggiori stampatori d'Italia, vista la qualità del colore, ottenebrato da patine di nero). In quest'opera, di cui non si sa chi sia il responsabile scientifico e che quindi dobbiamo attribuire al professor Picozza, il padre padrone che regna da ben 25 anni sulla Fondazione de Chirico, nulla è spiegato e di nulla si dà ragione. Ogni volume si presenta come una successione cronologica di immagini con un titolo e una data, tecnica (approssimativa) e misure. In un fascicolo a parte viene riportata di ogni quadro la bibliografia, molto casuale, che i ricercatori della Fondazione hanno trovato "consultando più di 2000 fonti bibliografiche" come avverte pomposamente l'introduzione a p. 7 con un linguaggio che denuncia l'assoluta ignoranza di come vada fatto il lavoro di schedatura storica di un dipinto². Se per caso i signori della Fondazione non hanno trovato nulla, il numero salta e si passa senz'altro all'opera successiva! Infatti, solo nel primo volume ben 160 opere non hanno un straccio di documentazione né bibliografica né di provenienza ...

La caratteristica saliente di quest'opera è l'opacità – per altro in linea con l'opacità sempre cercata da de Chirico e dalla sua compagna Isa per nascondere i vari maneggi e giochi di prestigio che caratterizzavano l'atelier di Piazza di Spagna – e quindi essa trasmette profonda sfiducia: si capisce subito di essere su un terreno infido e scivoloso (perfino la collocazione delle opere non è indicata, a meno che non si tratti di un museo o di un'istituzione).

Prima di passare ad alcuni significativi dettagli dobbiamo domandarci in cosa quest'opera si distingua dal precedente catalogo di Bruni. A dire la verità, ne sembra la coerente prosecuzione, a colori invece che in bianco e nero e con un po' di accozzata bibliografia in più: ogni volume del Bruni usciva in tre fascicoli che rispettivamente raccoglievano in ordine cronologico (si fa per dire, vista la quasi assoluta inattendibilità delle maggior parte delle date) le opere dal 1908 al 1930, dal 1931 al 1950 e dal 1951 al 1974. Quindi con ogni volume si ricominciava da principio. Anche in questo caso il primo volume raccoglie, in modo del tutto casuale, 450 opere dal 1912 al 1976 e il secondo, con la numerazione progressiva 451-900, altre 450 scelte in modo ugualmente casuale dal 1910 al 1975, salvo che poi la numerazione prosegue dal n. 901 al 911 con dieci miniature e un bassorilievo della prima metà degli anni '50, e dal n. 912 al 928 con diciassette "gioielli". Quale sia il motivo che ha consigliato di creare due piccole sezioni a parte per queste miniature e per questi gioielli, invece di inserirli, sia pure come nuclei omogenei, nella cronologia generale, non si sa. Forse ai proprietari, che noi crediamo di aver l'onore di conoscere, piaceva di più così: sembravano infatti opere più importanti. Ma tutto ciò è indice di un pressapochismo facilone che ai criteri scientifici antepone quelli della convenienza privata, perché – a rigore – i gioielli, che sono opere di design artigianale in quanto non materialmente eseguiti e cesellati dall'autore, avrebbero dovuto trovar posto in una catalogazione a parte, insieme ad altre simili chincaglierie di epoca posteriore o addirittura postume. Non si capisce poi con quale criterio siano stati scelti i disegni da inserire nei due volumi, tanto più che da qualche parte su internet è stato annunciato che "si sta pensando di fare un catalogo generale anche dei disegni". Il risultato è che il dipinto n. 1 è un quadro del 1912, il dipinto n. 450 è una tempera del 1976, e il dipinto n. 451 è un quadro del 1910 (recte: 1909), non si sa con quale aiuto per chi voglia studiare de Chirico.

² Ignoranza che non ci meraviglia perché il professor Picozza nella sua filippica introduttiva al volume II dimostra di non sapere neanche che la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, creata nel 1962 da Werner Schmalenbach, e il Kunstmuseum, una vecchia istituzione oggi completamente trasformata, sono due cose differenti che hanno in comune solo il fatto di avere entrambi sede a Düsseldorf.

Difatti, il “Catalogo Generale” della Fondazione non è uno strumento di studio, checché ne dicano Picozza e i prefatori Claudio Strinati e Fabio Benzi. È una raccolta, o meglio una scelta antologica governata da non si sa quale occulto disegno, di “autentiche” fatte in periodi diversi sia da Claudio Bruni sia dai vari “esperti” che hanno operato nell’ambito della Fondazione (compreso l’autore di questa nota). Dalle *Avvertenze* del volume II, a p. 32, apprendiamo però che “sono stati inclusi anche altri dipinti la cui autenticità è storicamente sicura” e, infine, che la Fondazione si scarica di ogni responsabilità riguardo a “eventuali errori circa l’attribuzione o la datazione delle opere”. Le *Avvertenze* del volume I non dicono nulla riguardo alla inserzione di “altri dipinti” la cui autenticità è “storicamente sicura” malgrado non rientrino tra quelli autenticati dai vari comitati succedutisi, vi figura invece la stessa formula di scarico di responsabilità per errori di attribuzione (leggi quadri falsi giudicati autentici) o di datazione. Dobbiamo quindi aspettarci di trovare nei prossimi volumi molte altre opere “di autenticità storicamente sicura”, cioè provenienti dal patrimonio di casa de Chirico, che non hanno affrontato nessun comitato, di cui non conosciamo né proprietà né provenienza, e che sarà molto difficile individuare in quanto non contraddistinte da alcuna indicazione³. Siamo all’arbitrio più assoluto.

Intanto sarebbe stato opportuno e onesto indicare nelle schede i nomi di chi ha autenticato le opere e in che data (in fondo si tratta di poche persone: Claudio Bruni, il comitato Vivarelli - Baldacci - Vastano, il comitato Baldacci - Vastano, il comitato fantasma dei primi anni 2000 (Picozza e De Sanna) e infine il comitato Picozza - Vastano sciolto nel 2014). Poi sarebbe stato obbligatorio indicare quali sono le altre opere non autenticate da nessuno ma la cui autenticità è “storicamente sicura” e per quali motivi (tra queste opere figurano probabilmente anche le miniature, per le quali si veda la nota 2, e i gioielli, già parte del patrimonio di casa de Chirico, ma ignoriamo se ve ne siano altre).

Parlavamo di opacità, ma qui stiamo arrivando al buio completo, al quale si aggiunge una manipolazione dei dati molto discutibile, come ora vedremo.

A pagina 3 dell’insero bibliografico annesso al primo volume si legge: “*Infine, ci preme avvisare i lettori che il titolo, la data di esecuzione e le misure delle singole opere [...] corrispondono alla loro registrazione nell’ Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico delle opere ritenute autentiche del Maestro Giorgio de Chirico*”. Il lettore si aspetta dunque di trovare pubblicato esattamente ciò che gli esperti dei vari comitati hanno accertato e dichiarato firmando la scheda che si trova agli atti e in base alla quale il presidente della Fondazione ha poi emesso la dichiarazione di autenticità consegnata al proprietario dell’opera. Invece sentite cosa succede⁴.

La tavola n. 23 a pagina 42 del volume primo riproduce una copia del *San Giorgio* di Mantegna (tempera su tavola di 66 x 32 cm, del 1460 c., conservata a Venezia nelle Gallerie dell’Accademia), presentandola nella più che succinta scheda come “tempera su cartone” del 1921 (Fig. 1). La copia, poco più piccola dell’originale, è in realtà un acquerello eseguito con grande perizia su un cartone foderato della casa Winsor & Newton acquistato in un negozio di Belle Arti di Venezia, la cui etichetta figurava sul retro, e firmato e datato in basso a destra “g. de Chirico / 1921 / da / Mantegna”. L’opera è stata autenticata in data 28 novembre 1994 dal comitato di cui facevo parte insieme con Pia Vivarelli e Antonio Vastano. Nella scheda autografa della seduta, firmata da tutti e tre gli esperti che certificarono l’autenticità, erano riportati con precisione i dati tecnici (acquerello su cartone Winsor & Newton), le misure del cartone (58,2 x 28,5 cm) e quelle leggermente inferiori della parte dipinta (58,2 x 27,3 cm), e la data attribuita non era 1921, come scritto dall’autore sotto la firma, bensì “seconda metà anni Cinquanta”, mentre una nota in fondo precisava: “La data di esecuzione non corrisponde a quella indicata sul dipinto”. L’autentica vera e propria rilasciata e

³ Non ricordo se le miniature siano passate, per essere autenticate, in uno dei comitati di cui feci parte, ma ricordo benissimo che mi furono mostrate da Picozza come una segreta “chicca” proveniente da casa (il presidente, infatti, non resisteva a farci vedere i “capolavori” di cui disponeva). Ricordo anche di aver spiegato la tecnica usata, che era quella di certi acquerellisti da miniatura inglesi o tedeschi del XIX secolo e che è riportata dalla nota tecnica in catalogo (pigmento per acquerello sciolto in miele, zucchero e albume). È quindi possibile che le certificazioni siano state rilasciate da me e da Vastano tra il ’96 e il ’97, ma non posso dimostrarlo perché, come ho già scritto altrove, quando chiesi alla Fondazione, dopo esserne uscito, di avere, come era mio diritto, tutte le copie dei documenti d’esame delle opere da me firmati, Picozza tolse accuratamente tutte le opere di sua proprietà che era riuscito a far passare nei vari comitati (questa almeno fu la spiegazione che mi diede Vastano quando protestai per la mancanza di almeno una cinquantina di schede che allora ricordavo benissimo e che ora, dopo diciotto anni, non sono più in grado di ricostruire).

⁴ È inquietante il fatto che la stessa rassicurazione circa la corrispondenza dei dati pubblicati con quelli figuranti nei documenti originali conservati in archivio non si trovi più nell’insero bibliografico del secondo volume, che comprende anche le schede aggiornate delle opere pubblicate nel volume precedente! Ciò significa che ci si può aspettare di tutto.

firmata dal presidente Picozza con la formula “sentito il parere della Prof.ssa Pia Vivarelli, del Prof. Paolo Baldacci e del Sig. Antonio Vastano” riportava la tecnica e la datazione da noi accertate.

Invece la scheda del “Catalogo Generale”, oltre che dare solo la misura della parte dipinta e non anche quella del supporto come sarebbe stato scientificamente corretto, altera sia un dato tecnico importante, trasformando in tempera ciò che è un acquerello diluito con una particolare miscela che de Chirico nei primi anni Venti non conosceva, sia la data, riportandola al 1921.



Fig. 1

Il motivo per cui, quando esaminammo il dipinto, ne spostammo l'epoca di esecuzione agli anni '50 è che, mentre l'autenticità appariva fuori discussione, la data lasciava molti dubbi. Il primo a sollevarli fui io, rilevando che l'originale di Mantegna era una tempera all'uovo su tavola e se de Chirico lo avesse copiato dal vero nel 1921 (anno in cui per altro a me non risultava egli fosse mai stato a Venezia, come non risulta tuttora mentre la provenienza del cartoncino da un negozio veneziano ci obbliga a fissarne l'esecuzione a Venezia), lo avrebbe eseguito su tavola o per lo meno su cartone preparato a gesso e con la medesima tecnica del Mantegna, dato che proprio a quel periodo risalivano le sue ricerche ed esercitazioni sui vari tipi di tempere all'uovo; la nostra copia era invece un'opera molto raffinata, ma eseguita, come ben si vedeva dalla mancanza di spessore, con pigmenti di acquerello in pastiglia diluiti solo in acqua e gomma lacca o miele e dipinta su un tipico cartoncino rigido foderato, bianco davanti e grigio dietro, senza alcuna preparazione, come quelli che usavano gli acquerellisti inglesi o tedeschi dell'800. Subito Pia Vivarelli si disse convinta delle mie osservazioni e quindi per avere una maggiore certezza disponemmo un'indagine presso la Camera di Commercio di Venezia sul negozio che lo aveva venduto. L'indagine, i cui risultati dovrebbero essere agli atti nell'Archivio della Fondazione, fu affidata al personale della Fondazione e riportò, in modo tuttavia non molto preciso, che il negozio era stato attivo tra la fine degli anni '30 e i primi anni '60. Avuti i risultati attribuimmo la data e tutti e tre firmammo in piena convinzione la scheda. Oggi sappiamo, perché lo ha dimostrato Gerd Roos (“Studi OnLine”, a. II, n. 3, pp. 45 e seguenti), che de Chirico copista e studioso degli antichi non di rado copiava da fotografie e non lavorava sempre dal vero, ma almeno aveva a disposizione nei musei della stessa città i quadri che copiava, per controllare la tecnica e le tonalità, dato che allora le riproduzioni a colori erano rarissime e non molto fedeli. Questo avvalorava la nostra convinzione che la copia del *San Giorgio* sia stata fatta negli anni Cinquanta a Venezia usando come modello una buona riproduzione a colori. Oltre tutto siamo in grado di dimostrare che de Chirico “scopri” la tecnica dell'acquerello al miele solo nella seconda metà degli anni Trenta.

Appena ottenuta l'autentica, il dipinto fu venduto alla Galleria La Scaletta di Giorgio Chierici, il quale lo fece riespertizzare da Maurizio Fagiolo e lo pubblicò con la data 1921 nel catalogo *Giorgio de Chirico / Altri enigmi 2* (a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Edizioni La Scaletta, Reggio Emilia 1996, n. 5 p. 41)⁵.

È chiaro che il prezzo di un'opera del 1921 è ben diverso da quello di un'opera degli anni '50, infatti fu subito venduta a un importante collezionista milanese. Ancora più interessante è scoprire che la figlia di Giorgio Chierici, Giorgia, è oggi una delle principali collaboratrici di questo nuovo "Catalogo Generale", di cui cura le schede bibliografiche e il coordinamento editoriale.

Mi piacerebbe indovinare a chi dobbiamo un intervento così raffinato da capire che non si poteva modificare solo la data da noi attribuita ma bisognava falsificare anche la tecnica per rendere plausibile la data. E per quale motivo e con quale diritto si sono falsificati i documenti originali manipolando il nostro parere senza uno straccio di giustificazione storica o scientifica e smentendo una categorica affermazione fatta nell'*Avvertenza* per l'uso del catalogo? Se ciò è avvenuto per il *San Giorgio* può essere avvenuto per molte altre delle circa settecento opere da me esaminate e giudicate in quegli anni, cosa che mi costringerebbe a riesaminare tutte le fotocopie dei documenti originali in mio possesso.

Per squalificare totalmente un'opera di catalogazione sarebbe sufficiente questo solo episodio. Ma non basta. La furbizia dei compilatori, che ha come vero scopo quello di ostacolare la ricerca su de Chirico per non far emergere verità che potrebbero mettere in cattiva luce la Fondazione o l'artista stesso, è arrivata al punto da mistificare il significato delle annotazioni numeriche che, a partire dal 1937, l'autore riportava sul margine inferiore (se opere su carta) o sul retro (se quadri) delle opere di sua proprietà. Queste annotazioni sono state oggetto di un accurato studio da parte di Gerd Roos, il quale ha appurato, confrontando attentamente la corrispondenza originale dell'epoca, i cataloghi delle mostre, gli archivi delle gallerie e le opere vere e proprie o le loro fotografie, che quei numeri facevano riferimento a un registro delle opere in suo possesso che de Chirico iniziò a compilare a New York insieme con la moglie nell'autunno del '37 e che chiamava "*mon catalogue de tableaux*". Che cosa sia questo registro, quale fosse l'uso che l'autore ne faceva e quante opere siano state finora identificate per mezzo delle sequenze numeriche che si riscontrano nelle lettere di de Chirico alle gallerie con cui collaborava e negli inventari delle gallerie stesse, è spiegato nell'ultimo paragrafo del primo fascicolo della nostra serie "Contributi al Catalogo di Giorgio de Chirico"⁶. La conoscenza di questa catalogazione personale dell'artista ha permesso di identificare come autentici alcuni quadri che la Fondazione ha dichiarato falsi. È per questo motivo che una scoperta importante, che ha fatto progredire la conoscenza dell'artista e della sua politica commerciale alla fine degli anni Trenta, e che sta fornendo un fondamentale supporto alla ricostruzione del suo catalogo ragionato, non solo viene ignorata ma addirittura mistificata con questa frase che si trova nelle *Avvertenze* al primo e al secondo volume: "*Il doppio asterisco ** indica che il numero scritto sotto la firma del Maestro, non si riferisce all'anno di esecuzione, bensì ad indicazioni numeriche aggiunte in occasione di esposizioni*".

Le schede descrittive e bibliografiche sono indegne di una pubblicazione scientifica. Quelle descrittive, a parte le manipolazioni sopra ricordate, che non saranno le uniche in quasi mille opere pubblicate, non danno alcuna indicazione sulla provenienza e la collocazione dell'opera e soprattutto non indicano quali opere, tra quelle "riconosciute autentiche" e pubblicate, erano state dichiarate false dall'autore. Questa indicazione figura invece per regolamento nelle schede compilate a mano dai comitati di cui ho fatto parte e mi risulta figurare anche sulle autentiche ufficiali emesse dalla Fondazione, stampate timbrate e firmate dal presidente. Di questa scelta di chiarezza, fatta già nei primi anni '90, si sono spesso lamentati i collezionisti sostenendo che essa danneggiava mercantilmente l'opera in quanto molti avrebbero potuto decidere di non comprare un dipinto su cui pesava questa macchia originaria. Io ho sempre sostenuto che se i collezionisti avessero potuto disporre della lista completa delle opere dichiarate false da de Chirico e poi riconosciute senza ombra di dubbio autentiche, e attualmente collocate anche nei principali musei del mondo, si sarebbero tranquillizzati e avrebbero capito che, almeno per le opere "storiche" fino alla fine degli anni '30, una dichiarazione di falsità di de Chirico contava ben poco. L'occasione per incominciare a far prendere coscienza al pubblico di

⁵ Fagiolo, pur senza argomentare la ragione che lo induceva ad accogliere la data apposta da de Chirico, informava correttamente il lettore del fatto che la commissione Vivarelli - Baldacci - Vastano aveva datato il dipinto alla seconda metà degli anni Cinquanta. Non così il Catalogo Generale della Fondazione. La scheda di Fagiolo registra l'opera come eseguita a tempera, ma la capacità di riconoscere visivamente le varie tecniche pittoriche non rientrava tra le doti del nostro amico Maurizio.

⁶ Paolo Baldacci e Gerd Roos, *Interno metafisico (Nature morte), luglio-agosto 1933 (già collezione Emilio e Maria Jesi, Milano). Contributi al Catalogo di Giorgio de Chirico. Fascicolo I*, Scalpendi editore, Milano 2011, pp. 59-62.

questo fenomeno era offerta da questo nuovo “Catalogo Generale”, che di opere autentiche dichiarate false da de Chirico ne contiene parecchie. Invece ci accorgiamo con stupore che questa importante informazione storica non è stata registrata nelle schede, contravvenendo in un certo senso anche a quanto assicurato nell’*Avvertenza*: se infatti è doveroso che titolo, misure, tecnica e data figuranti nelle schede d’esame conservate in Fondazione siano corrispondenti a quelli pubblicati in catalogo, tanto più opportuno sarebbe stato registrare anche le dichiarazioni di falsità del Maestro e i motivi per i quali i vari comitati hanno di volta in volta deciso, nonostante questo, di dichiarare autentiche le opere. La ragione per cui ciò non è stato fatto rientra nella generale disonestà di informazione che caratterizza l’intero catalogo: un conto è dare singolarmente a tanti proprietari diversi un documento in cui si dice che il loro quadro è autentico ma era stato dichiarato falso dall’autore, un altro è allineare in una pubblicazione parecchie decine di pareri che smentiscono quello del Maestro. In tal modo, infatti, il parere del Maestro, che viene agitato come spauracchio in molti casi ancora in discussione, potrebbe apparire privo di quella solidità che la Fondazione tiene tanto a conservargli. Il tutto alla faccia della corretta informazione storica. Ma si è fatto anche di più!

I responsabili delle schede editoriali hanno infatti avuto preciso ordine di togliere dalla bibliografia di certe opere, come (ne citiamo solo due) *Le Revenant*, 1918, volume I, n. 18 p. 37, e *L’Après-midi d’été*, 1925, volume II, n. 466, p. 48, tutti i riferimenti ai contributi “scientifici” e alle pubblicazioni, anche recenti, in cui la Fondazione stessa e suoi membri autorevoli o storici dell’arte ad essa vicini, tutti e singolarmente definiti di volta in volta da Picozza “i maggiori esperti viventi di Giorgio de Chirico”, avevano, con gran battage polemico contro di me e contro Gerd Roos, pubblicate come false le suddette opere sventolando le dichiarazioni del Maestro a riprova dell’esistenza di un “complotto surrealista” contro di lui e della “precoce falsificazione” della sua opera fin dai primi anni ’20.

Veniamo ora agli ultimi punti dolenti: datazioni spesso inattendibili, dubbia autenticità di molte opere e sicura falsità di alcune, e infine il deviante criterio che ha ispirato la sezione dedicata ai falsi.

Per quanto riguarda le date attribuite alle opere, sia quelle non datate, sia quelle retrodatate dall’autore, sarebbe stato opportuno fare una avvertenza di questo tipo:

Il presente catalogo raccoglie opere che sono state riconosciute autentiche, alcune da Claudio Bruni e altre dai diversi comitati che si sono succeduti in Fondazione. Alla maggior parte delle opere è stata da questi esperti attribuita una datazione, o perché ne erano prive o perché non si riteneva di poter accettare la data apposta dall’autore. Molte di queste datazioni appaiono tuttavia approssimative e poco sostenibili in base alle conoscenze odierne e potranno essere suscettibili di revisione in futuri lavori di catalogazione ragionata.

E soprattutto sarebbe stato d’obbligo rendere noto, in calce alle schede, da quale esperto o comitato era stata espertizzata l’opera e in quale data. Così tutti avrebbero potuto rendersi conto di come e con quale scrupolo avessero lavorato i diversi esperti, tenendo anche conto che oggi si sa molto di più di quel che si sapeva nel 1993-97. Scorrendo i due volumi, riconosco, tra le datazioni “fragili” anche un paio di opere passate nei due comitati di cui feci parte, con Pia Vivarelli e Vastano e poi col solo Vastano, ma non di più.

Invece colpiscono per la loro assurdità:

l’attribuzione al 1926 del *Grande metafisico* della Nationalgalerie di Berlino (vol. I, n. 47, p. 66) eseguito nei tardi anni ’40;

l’attribuzione al 1927 del manichino *Ettore* (vol. I, n. 52, p. 71), un’opera ben documentata e dipinta alla metà degli anni ’40, oltre che di un disegno di archeologi eseguito per Alexander Jolas alla fine degli anni ’60 (*Les archéologues*, 1927, vol. I, n. 51, p. 70);

la datazione al 1938-39 di una rigida piazza d’Italia ben documentata e chiaramente dipinta tra il 1958 e il ’60 (vol. I, n. 157, p. 167);

Il pomeriggio d’ottobre (vol. I, n. 146, p. 158), disegno datato “seconda metà anni trenta”, è invece un’opera del periodo romantico romano (1923 circa) – idea per un’“Ottobrata” –, dello stesso stile e dimensioni esistono altri disegni ben confrontabili con questo;

l’*Autoritratto con tavolozza* (vol. I, n. 262) è datato 1952-53 ma è già pubblicato nel 1950 nel numero unico “Biennale a fuoco” (si veda Emiliana Biondi in “Studi OnLine” a. I, n. 2, pp. 43-63) e via di questo passo.

Per quanto riguarda l’attendibilità dei giudizi, e quindi la certezza dell’autenticità, sono gli stessi curatori fantasma del Catalogo a scaricarsi di ogni responsabilità per eventuali errori, sia nella prefazione sia nelle avvertenze ad ambedue i volumi, in quanto si tratta di “*pareri di scienza inidonei per loro natura a fornire certezze assolute*”. Si tratta del nodo già da me toccato nel nostro Notiziario 2014/02, quando, a proposito delle autentiche, affermavo che, senza disporre di uno strumento di comparazione e di controllo quale può essere fornito dalla ricchissima messe di notizie su ogni singola opera che viene accumulata negli anni di

paziente lavoro necessari a creare un catalogo ragionato, e facendo riscontri visivi superficiali e affrettati, non è possibile, per quanto bravi si sia, evitare errori e imprecisioni. Errori che possono anche riguardare l'autenticità dei quadri e che sono invece impossibili qualora un "catalogo ragionato" comprenda per principio solo opere la cui origine e storia è documentata e sicura, riducendo al minimo le opere attribuite e di storia non ben accertabile. Certo, questo farebbe diminuire la mole delle opere, ma se si continua a fare dei cataloghi come meri strumenti di mercato e non come opere di ricerca scientifica, si navigherà sempre nel vago e nell'incertezza.

Abbastanza numerose sono, nei due volumi, le opere che potrebbero essere di mano di Renato Peretti. Inoltre, nel primo volume, a p. 34, compare un disegno di singolare bruttezza intitolato *L'ebreo errante* (cat. n. 15) attribuito al 1917. Per quanto questo disegno sia già comparso altre volte – sempre in cataloghi recenti promossi dalla Fondazione – non sia sa da dove venga e la sua falsità sembra certa, tanto più che la firma in basso a destra non è assolutamente di de Chirico, come ha accertato una perizia grafologica dello studio Crotti - Magni di Milano, al quale abbiamo sottoposto la fotografia dell'opera.

La prudenza su autenticità e date che gli editori manifestano riguardo alle opere pubblicate come "riconosciute autentiche", fa uno strano contrasto con la sicumera che accompagna la presentazione della cosiddetta sezione dedicata alle opere false, dipinti e disegni, che costituisce forse il principale elemento che rivela gli scopi extra-scientifici di questa pubblicazione.

"Inoltre – scrive Picozza a p. 8 del volume I –, per documentare la pericolosità del fenomeno della contraffazione si è ritenuto opportuno pubblicare alla fine di questo volume un florilegio di opere false, alcune accertate con sentenza passata in giudicato dalla Magistratura, altre che la Fondazione ha ritenuto tali".

Ora, anche nel catalogo di Bruni compariva ogni tanto in fondo ai fascicoli una nota che indicava quali quadri figuranti nei precedenti volumi dovevano essere espunti in quanto dichiarati falsi con sentenze della Magistratura. Quindi, per quanto si sappia perfettamente che anche la Magistratura può sbagliare, così come possono sbagliare e hanno sbagliato in mille occasioni molti CTU nominati da giudici che di quadri non capivano nulla per loro stessa ammissione, non abbiamo niente da obiettare sul fatto che vengano pubblicate opere giudicate false dalla Magistratura: serviranno come documenti storici a futura memoria. Ci domandiamo invece come mai sono state pubblicate solo certe opere (otto in tutto) e non tutte le opere di de Chirico che nel dopoguerra la Magistratura ha dichiarato false. Forse perché alcune di queste sono state poi autenticate da Bruni e rimesse in circolo nel mercato? O forse per altri motivi e per colpire certe persone, che come me sono considerate da Picozza l'unico ostacolo al suo strapotere? In certi casi, il risultato di questa decisione è assolutamente penoso: sembra che Picozza, pubblicando come falsa a piena pagina nel suo ridicolo Catalogo Generale, la piazza d'Italia del processo Milione Sabatello, voglia tagliarsi i ponti alle spalle per evitare di doverne un giorno riconoscere l'autenticità che Gerd Roos e io, con l'avallo dell'intero Comitato Scientifico dell'Archivio, abbiamo dimostrato urbi et orbi nel secondo volumetto dei nostri "Contributi al Catalogo di Giorgio de Chirico"⁷.

Venendo invece ai falsi, anzi alle opere "che la Fondazione ha ritenuto tali", ci stupiamo che in questo caso cada ogni prudenza e non valga la stessa massima che valeva per le opere "ritenute autentiche", e cioè che, trattandosi di *"pareri di scienza inidonei per loro natura a fornire certezze assolute"*, potrebbe darsi che alcune delle opere pubblicate come false siano autentiche. Il lettore saprà, o se non lo sa lo deve sapere, che quando il comitato di esperti della Fondazione esprime un giudizio sulle schede autografe, la parola "falso" è quasi sempre usata (o per lo meno lo era ai miei tempi), mentre invece quando viene emesso il parere ufficiale firmato dal presidente si usa la seguente formula prudenziale: *"In riferimento alla Vostra richiesta di archiviazione tra le opere autentiche del Maestro Giorgio de Chirico (...), la scrivente Fondazione non ritiene sussistano gli elementi sufficienti per inserirla nel suo archivio, tra le opere autentiche di Giorgio de Chirico"*. Questo per un motivo molto semplice, e cioè che il comitato dice "a mio / nostro parere, si tratta di un falso", mentre la Fondazione ritiene più prudente dire: "al momento non esistono elementi sufficienti per considerare l'opera autentica, se poi verranno fuori elementi nuovi vedremo ...". Quindi si tiene una porta aperta, e fa bene, perché in questi ultimi anni ha già dovuto rimangiarsi molti giudizi negativi. Solo nel caso dell'*Appendice* dedicata ai falsi nel Catalogo Generale la porta aperta non c'è per nulla, e il motivo è forse lo stesso che abbiamo detto prima, e cioè la volontà di precludersi ogni possibilità di fare marcia indietro

⁷ Cfr. Paolo Baldacci e Gerd Roos, *Giorgio de Chirico, Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie) 1913 [luglio-agosto 1933]. Il più clamoroso sequestro del dopoguerra. Verità processuale e verità storica*, Scalpendi editore, Milano 2013.

riconoscendo che l'opera x o y è stata giudicata falsa solo per danneggiare qualcuno. Infatti, di otto quadri "ritenuti falsi", ben quattro sono sicuramente autentici e sono stati dichiarati falsi soltanto perché si credeva erroneamente che fossero o fossero stati di mia proprietà.

La riprova di tutto ciò è a portata di mano: nei due comitati di cui ho fatto parte dal 1993 al 1997 sono state "ritenute false" oltre quattrocento opere, di cui ho la fotocopia. Come mai neanche una di queste quattrocento opere, o delle migliaia ritenute false da Bruni, dai comitati precedenti e da quelli successivi, figura in questo "florilegio di opere false". Forse perché solo le otto scelte fior da fiore "documentano la pericolosità del fenomeno della contraffazione". Per maggiori chiarimenti in proposito e per divertirsi con una serie di aneddoti atti a documentare l'anomalo comportamento del presidente Picozza, rinviamo al volume n. 3 dei "Contributi al Catalogo di Giorgio de Chirico" che uscirà nell'inverno 2015-2016.

Allo stesso scopo extra scientifico risponde la sezione dei disegni "ritenuti falsi", dove sono pubblicati i disegni provenienti dall'"Archivio Valori Plastici", marchio che Giorgio Canino ereditò da Edita Broglio alla sua morte. Come ho già scritto in un precedente Notiziario, fu lo stesso Canino a mettere sul mercato questi falsi dalla fine degli anni '70, goccia a goccia, e partendo dai più credibili e ben realizzati. Nella trappola caddero tutti gli esperti più accreditati, da Fagiolo a Calvesi, da Claudio Bruni al Fabio Benzi oggi osannato da Picozza, la GNAM di Roma, che comprò dei falsi Carrà, e le migliori e più oneste gallerie d'Italia. Fu dal 1999, in seguito a un'asta Finarte in cui fu presentato l'ultimo lotto di opere, ormai di bassissimo livello, che i dubbi circolanti ormai da qualche tempo divennero certezza. Ma è molto istruttivo, riguardo all'intento moralizzatore sbandierato da Picozza, il suo modo di procedere: prima (qualche anno fa) addita al pubblico ludibrio sulla rivista della Fondazione un paio di questi disegni solo in quanto inclusi nella mia monografia del 1997, come se io fossi il principale responsabile o addirittura il promotore della falsificazione. Anche il quel caso, scrivendo sul nostro Notiziario, lamentai la strumentale mancanza di chiarezza di Picozza, che evitava accuratamente di rendere nota la storia e la bibliografia di quel gruppo di opere, per non far vedere di chi erano le vere responsabilità e quante persone oneste e di ottima esperienza erano state coinvolte. La stessa reticenza si ripete nel "Catalogo Generale": i disegni sono pubblicati senza alcuna bibliografia, in modo che al lettore rimanga vagamente in testa solo che alcuni erano inclusi nel libro di Baldacci, salvando i cataloghi della Scaletta (Giorgio Chierici) i cataloghi della Galleria Arco Farnese (Benzi e Calvesi), i cataloghi della Galleria Gian Ferrari, ecc. ecc.

Mi rimane un'ultima osservazione da fare. Ho servito gratuitamente in Fondazione dalla fine del 1992 all'agosto del 1997. Oltre a molte altre cose, sulle quali non mi soffermo, ho periziato più di un migliaio di opere, prima con Pia Vivarelli e Antonio Vastano, poi col solo Vastano. Tutte le schede delle opere periziate sono scritte da me e recano la mia firma oltre a quella dei miei due colleghi. Le perizie avevano uno scopo contingente, che era quello di dare una risposta autorevole alle richieste del mercato, ma non era previsto che venissero usate per una pubblicazione a tanta distanza di anni, senza nessuna possibilità di revisione e senza nessun controllo sulla pubblicazione stessa, che ai nostri pareri ne affianca altri, su molti dei quali mi trovo in parziale o totale disaccordo. Negli scorsi anni, rivedendo, da solo o insieme con Gerd Roos, i giudizi dati, ho riscontrato che, alla luce di quel che sappiamo oggi, dopo oltre vent'anni, nell'insieme il nostro lavoro reggeva molto bene, ma ci sarebbero stati alcuni errori da correggere, alcune date da modificare, alcune cose da riesaminare più attentamente. Questa consapevolezza mi ha indotto a scrivere e pubblicare su questo Notiziario il pezzo sul "rischio delle autentiche" che ho citato all'inizio. È piuttosto sgradevole per un autore vedere il proprio lavoro utilizzato senza averne dato il permesso, selezionato da altri in base a criteri non controllabili, addirittura in certi casi modificato arbitrariamente e senza avere la possibilità di intervenire personalmente sull'editing. Un complesso di circa mille schede, tra opere giudicate false e opere ritenute autentiche, che è stato arbitrariamente sottratto al mio controllo, al quale ritengo avrei avuto diritto se fossi stato informato, come era doveroso fare, di quale uso si intendeva farne.

Molto ci sarebbe ancora da dire ma non ritengo di dover dedicare altro tempo a quest'opera che disonora chi l'ha concepita in modo così settario e scredita scientificamente chi l'ha materialmente realizzata. Posso solo concludere dicendo che i due volumi dell'editore Maretti di San Marino (chissà perché San Marino?) pur avendo un prezzo di copertina di 300 euro, sono stampati malissimo, con una patina grigiastra che annebbia tutti i colori, e, se appena vengono consultati e maneggiati per qualche giorno, vanno completamente a pezzi, la rilegatura non tiene e i sedicesimi si scollano e si staccano l'uno dall'altro. Una catastrofe editoriale che corrisponde a quella culturale.

Paolo Baldacci