

L'INTERVISTA. Critici messi nel sacco dall'arte contraffatta. Come e perché lo spiega il «grande» falsario Eric Hebborn

Falsari per soldi o per gusto della sfida? Eric Hebborn è un londinese di nascita e romano d'adozione che nel corso della sua pluridecennale attività ha messo in giro per il mondo oltre mille disegni. Falsi di Mantegna, Pontormo, Rubens, Guardi, Piranesi. Hebborn ha studiato alla Royal Academy, all'Accademia Britannica di Roma, ha fatto numerose mostre con opere che portavano la sua firma. Poi il passaggio da ritrattista a «falsario-doc». Del resto i falsi hanno invaso anche i grandi musei. Ce ne sono al British Museum di Londra, al Metropolitan di New York, alla National Gallery di Washington. Tre anni fa Hebborn ha deciso di raccontare pubblicamente la sua attività. Oltre che la sua storia. Minuziosamente ripiomba i trucchi del mestiere, anche i più sofisticati. Il racconto è diventato un libro che ora esce in Italia con il titolo «Troppo bello per essere vero. Autobiografia di un falsario» (Neri Pozza editore). A sua scusante dice che non ha mai spacciato il falso per il vero, anzi era lui a suggerire agli esperti che quelle opere d'arte erano false. Spesso la risposta era: «lei vaneggia». Tra gli esperti caduti nella rete di Hebborn ce ne sono alcuni celebri in tutto il mondo: John Pope Hennessy, Luisa Vertova, Sir Anthony Blunt, sovrintendente della collezione di disegni della corona inglese. Un racconto che tra segreti e ironia getta un grido d'allarme su un mercato dell'arte dove quotazioni e commerci hanno sostituito ogni altro metro di valutazione artistica.



più vero del vero

CARLO ALBERTO BUCCI

■ Come il criminale dei romanzi gialli che aiuta l'ispettore a smascherarlo perché non sopporta l'idea di non poter firmare quel capolavoro che è il suo delitto perfetto, accade che i grandi falsari sentano ad un certo punto l'esigenza insopprimibile di svelare il trucco, di uscire dall'anonimato in cui la loro «professione» li ha costretti: vogliono guardare in faccia i critici d'arte che hanno preso per buone quelle patacche. Falsari per soldi, quindi, oppure per puro gusto della sfida? L'abbiamo chiesto a Eric Hebborn, londinese di nascita e romano d'adozione, che nel corso della sua pluridecennale attività ha messo in giro per il mondo più di mille disegni. Falsi di Mantegna, Pontormo, Rubens, Guardi, di Piranesi e di molti (moltissimi) altri, sono sparsi in collezioni private e anche nei maggiori musei: come il British Museum di Londra, il Metropolitan di New York o la National Gallery di Washington. Tre anni fa Hebborn ha deciso di svuotare il sacco pubblicando in Inghilterra le sue memorie per raccontare la sua storia e i trucchi del mestiere, anche i più sofisticati. E ora, con il titolo di «Troppo bello per essere vero. Autobiografia di un falsario» (Neri Pozza Editore, L. 48.000, pp. 384), il libro è uscito in Italia. Anche lei ha iniziato a fare falsi perché non riusciva a vendere i suoi lavori? Questa notizia, riportata da alcuni giornali, è assolutamente falsa. A differenza di altri celebri falsari, come l'inglese Tom Keating o l'olandese Hans van Meegeren, io non ho mai sofferto la sindrome del «genio incompreso»: primo perché non sono un genio, secondo perché non sono incompreso. Ho studiato alla Royal Academy,

nel 1951 sono stato a Roma come borsista all'Accademia Britannica e in seguito ho fatto diverse mostre di successo esponendo opere che hanno la mia firma. E poi sono stato ritrattista, anche di gente famosa. Ma la leggenda dell'artista negletto che si vendica diventando falsario è evidentemente più suggestiva della mia. E proprio una storiella di questo tipo ho messo in apertura del mio libro, la buffa storia del pittore immaginario Vincent Van Blank. Perché ha iniziato a falsificare i disegni dei maestri antichi... L'ho fatto per diverse ragioni. Certamente anche per i soldi. Ma con i disegni «antichi» guadagnavo quanto prendevo con quelli da me firmati. Non ho fatto una frode, quindi. Non ho detto, questo è vero, che li avevo fatti io. E in questo sono stato un po' disonesto, forse. Ma forse neanche tanto, se si pensa che spesso ho fatto vedere le mie opere ai più grandi esperti del mondo dicendo loro che secondo me li aveva fatti un falsario. Molto spesso mi sono sentito rispondere che vaneggiavo. Che, per dirla una, quello era un vero Rembrandt. Nel libro lei racconta, divertito, di come i maggiori esperti del mondo, da John Pope Hennessy a Luisa Vertova a Sir Anthony Blunt - sovrintendente della collezione di disegni della corona inglese - abbiano presi per antichi i suoi disegni. Ha provato gusto nello sfidare questi celebri studiosi? Certo, è un gioco affascinante. Un gioco che le ha fatto guadagnare un pozzo di soldi... Ho guadagnato «la vita». Non sono un uomo ricco. Dicono che sono un milionario. Ma non è vero affat-

to, anzi sono il più... povero miliardario del mondo. Lei ha scritto: «Quel disegno non è copiato da nessuna fonte quindi è un'opera d'arte originale». Direbbe lo stesso nei confronti di un racconto fatto passare per un inedito di Joyce mentre è solo scritto nello stile del grande romanziere irlandese? Anche in questo caso non si tratterebbe di un falso. A patto che, però, questo fantomatico scrittore non metta la firma di Joyce e dica: «Questo è un inedito di Joyce». Allora, il falso sta nell'iscrizione non nell'oggetto. L'oggetto è sempre un manoscritto vero. «Mutatis mutandis», non vorrà mica far credere che non sapeva cosa i mercanti avrebbero fatto dei suoi disegni «alla maniera di», come li chiama lei? Certamente non sono un santo. Certamente stavo molto vicino ad essere un criminale. Ma se qualcuno mi denunciava non so chi vincerebbe la causa. In Inghilterra avrei sicuramente la meglio io dal momento che il non vi è nulla di illegale a fare un'opera «nella maniera di» e che il crimine c'è solo se c'è la firma o un'iscrizione. In Italia credo che ci sia un altro ordinamento in materia. Insomma lei è orgoglioso di non

essere un copista di fogli antichi ma di disegnare come l'avrebbe fatto un maestro del passato. Ma sono proprio i disegni «alla maniera di», e non i «copia di», che fanno del male alla storia dell'arte. Se per esempio lei disegnasse un Lorenzo Lotto realizzando un'immagine che, attraverso particolari attributi e simboli, rimanda chiaramente alle teorie della Riforma tedesca del 1517, darebbe una mano a chi sostiene che Lotto era vicino al luteranesimo. Se gli storici dell'arte prendono per buono un documento del passato che è falso possono andare fuori strada. Ma il mio argomento è questo: dato che è così importante basare le indagini storico-artistiche su documenti originali, gli studiosi devono essere più bravi a distinguere tra le opere vere e quelle non vere. Perché questo dovrebbe fare parte del loro bagaglio professionale. E invece non sanno spesso neanche tenere una

matita in mano. Proprio per loro sto scrivendo un libro in cui cercherò di insegnare ciò che io ho imparato dai grandi disegnatori del passato. Io sono dalla parte di quelli che vogliono sapere di più, non voglio distruggere proprio nulla. Oltre che per soldi ha iniziato questo lavoro anche per spirito di emulazione nei confronti degli antichi? Certamente, per amore dei grandi maestri. In Inghilterra si dice: imitare qualcuno è il miglior modo per lusingarlo. Ma visto che è stato, di volta in volta, Pontormo, Tiepolo, Corot e tanti altri, non le è mai venuta una crisi di identità? Non si è mai sentito come l'attore che a furia di interpretare Amleto non riesce più a essere se stesso? In un certo senso anch'io sono un attore. E anche l'attore non è un «criminale» se, per fare un esempio, interpreta la parte di Hitler. E poi io non ho mai avuto crisi d'i-

ARCHIVI

Flint Jack

«Patacche» in selce dell'Ottocento Appurato che le moderne tecnologie di indagine scientifica non riescono a delimitare nettamente le opere d'arte del passato da quelle realizzate oggi con materiali e supporti antichi, per tentare di smascherare falsi e falsari non rimane che affidarsi all'occhio dell'esperto. Nell'800 la preistoria era ancora un periodo remoto e sconosciuto. Facile fu infatti a Edward Simpson, noto col soprannome di Flint Jack, far passare per antichissimi gli oggetti in selce da lui «creati» tra il 1841 e il 1862. E chissà cosa passava per la testa a quel falsario che su alcune ossa ritrovate nel 1873 in una grotta presso Thayngen, in Svizzera, aveva inciso un orso e una volpe andandoseli a copiare da un libro di zoologia.

British Museum

La febbre del sarcofago etrusco Sempre nel 1873 il British Museum acquistava da Alessandro Castellani un sarcofago «etrusco» fatto qualche anno prima da Pietro Penelli che, sembra, aveva sempre ammesso trattarsi di un'opera contraffatta. Ma, si sa, quando si desidera tanto una cosa si è pronti a prendere per buona la sua ombra, o la sua copia. Ed è, da sempre, il mercato e la febbre dei collezionisti a creare i presupposti per i falsi in arte. Anche i Dioscuri che fronteggiano il Quirinale a Roma sono una copia romana di due esemplari greci del IV secolo a.C. e che portano la «firma» di Prassitele e Fidia vissuti però circa 900 anni prima che tale firma fu apposta.

Michelangelo

Da giovane amava copiare Giunto a Roma per la prima volta il 25 giugno 1496, Michelangelo scolpì un «Cupido dormiente» in stile classico facendolo passare per antico, sia agli occhi di papa Adriano VI sia a quelli dell'emissario mantovano di Isabella d'Este che, la scultura poi comperò. Questo episodio, ricordato da Giorgio Vasari, è uno degli argomenti prediletti dai falsari per dimostrare che appartiene alla loro genia anche il divino Michelangelo.

Il Tramonto

Un Giоргione del Novocento Di Giоргione, molto giovane di peste a Venezia nel 1510, ci rimangono purtroppo pochi dipinti. E se di un grande artista ci sono pervenute solo alcune opere, ognuna di quelle ritrovate verrà economicamente molto di più di quanto non ne valga una di un pittore molto prolifico. Questo devono aver pensato gli autori, anonimi, di quel falso al 50% della National Gallery di Londra che è il «Tramonto» attribuito a Giоргione da Castelfranco. Ritrovato - privo di autografia e titolo - in una villa veneta agli inizi degli anni Trenta, il dipinto aveva perduto ampie zone del tessuto pittorico originario, come conferma la foto pubblicata nel novembre 1933 su «Illustrated London News». Nel corso degli anni successivi il quadro cambia spesso di mano e ogni volta che riappare risulta imperscrutabile di nuove figure. Sino all'ultima versione - quella che lo vede arricchito di un San Giorgio con relativo drago, un Sant'Antonio abate con fedele porcellino, più una roccia di inquietante forma zoomorfa - che Roberto Longhi pubblica nel 1946 nel suo «Viatico per cinque secoli di pittura veneziana», dove l'opera appare dotata di titolo («Il tramonto») e di certificata attribuzione a Giоргione. Il dipinto era pronto per essere acquistato, come tale, dalla National Gallery di Londra nel 1961.

Tela e foglio

Le finte lettere dei romantici inglesi George Gordon De Luna, che si vantava di essere figlio naturale del grande poeta inglese Lord Byron, contraffecce diverse lettere nello stile del presunto padre e in quello di altri romantici inglesi, come Keats e Shelley. Nel 1852 venne scoperto e sbattuto in cella. Del resto si è dovuto attendere il 1440, grazie al lavoro di Lorenzo Valla, per scoprire che era un apocrifo dell'VIII secolo la celebre «Donazione di Costantino»: quel documento molto caro ai papi secondo il quale Costantino, giunto dalla lebbra per intercessione di papa Silvestro, nel 313 avrebbe donato alla Chiesa niente meno che Roma, l'Italia e l'Occidente intero.

DALLA PRIMA PAGINA

Identità

Racine in Andromaca, il passo non sfuggì però a Baudelaire, che lo riprese nel «Cano». In questo canto d'esilio e solitudine, la figura dell'eroina si ingrandisce a dismisura per campeggiare su un'umanità in rovina. Nei suoi versi, il presente si rivela dominio dell'inautentico, e la falsa Troia diventa presagio della metropoli moderna. Sconvolto e vedovile, il panorama di Butroto somiglia appunto quello del nostro tempo, capace di interpretare il passato soltanto come rudere o simulacro. Partiti dalle riproduzioni di orologi, siamo arrivati fino al prototipo di copia esecogitato da Andromaca. Alla falsificazione cronometrica (eseguita per lucro), si è contrapposta quella topografica (dettata dal dolore). Da un lato, cioè, regna di falso commerciante e speculativo, dall'altro, invece quello sentimentale e terapeutico. Probabilmente il fascino di ogni atto legato all'imitazione risiede in questa doppia valenza, ovvero nella sua capacità di inganno e guarigione, come se in ogni frode di tal fatta si nascondesse la possibilità di una segreto, pia compensazione. [Valerio Magrelli]

Non esistono più la bottega dell'artista, la cerchia degli allievi. Per questo la modernità è più falsificabile

Le mille insidie dell'arte contemporanea

ENRICO CRISPOLTI

■ L'opinione pubblica oggi è incalzata maggiormente dal falso relativo all'arte contemporanea che non da quello relativo all'arte del passato. Se, come è avvenuto nel recente caso del cassone nunziale senese apparentemente trecentesco, recuperato dal studioso tedesco Max Seidel, il riconoscimento del falso d'antico può ancora destare particolare scalpore, tuttavia questo è poi sempre di breve durata. Mentre dai falsi contemporanei si è assillati quotidianamente. Gli autori che maggiormente vi incappano risultano in particolare De Chirico, Rosai, Campigli, Balla, Depero, Guttuso, Fontana. L'esistenza di seri cataloghi generali, come per esempio in particolare nel caso di Fontana e di Guttuso, riduce la portata del rischio, ma non l'estensione del fenomeno, naturalmente connessa alla fortuna di mercato. E quando questo, come negli ultimi decenni, è venuto acquistando maggiore consistenza, si è verificato un forte calo della qualità formale del falso. Generalmente infatti si tratta di falsificazioni piuttosto approssimative, e che ri-

guardano opere di carattere marginale anziché centrale nell'attività di un artista. Come invece accaduto nel caso di famosi grandi falsari d'arte medioevale, rinascimentale o barocca, in particolare nella prima metà del secolo: i vari Dossena, Joni, Van Meegeren, veri virtuosi del falso. Un'attività di falsificazione diretta all'ambito marginale della produzione di un artista si motiva al contrario sia su un piano di molta approssimazione e involgarimento formale dell'inventiva e perizia imitativa, sia rispetto ad una dequalificazione della committenza, cioè del mercato al quale le falsificazioni sono dirette, evidentemente un mercato speculativo anziché amatoriale. Il falso relativo all'arte contemporanea lo potremmo definire infatti sostanzialmente merceologico, mentre il falso relativo all'arte del passato si può dire aspirante, nei momenti più alti, ad essere e magari fosse un falso storico-grafico. Come dire che il falso del contemporaneo riguarda appunto

più il mercato che non la critica, mentre quello dell'antico riguarda maggiormente la storia dell'arte che non il mercato. Naturalmente esistono situazioni a rischio storico-critico relativamente anche al contemporaneo, e avviene quando le falsificazioni finiscono per avvicinarsi, quanto a numero, all'ammontare di un analogo tipo di opere autentiche. Fu il caso negli anni Settanta di alcune decine di contraffazioni di «metalli» graffiti e squarciati di Lucio Fontana infine individuate e isolate. Ma è stato, in certa misura, anche il caso di un consistente lotto di sculture impropriamente riferite (anche da Argan) ad Arturo Martini. E, sebbene naturalmente non suscitasse altrettanto clamore, fu quest'ultimo un episodio ben più grave dell'«infortunio» rappresentato dalle «teste» livornesi pretese di Modigliani alcuni anni fa, malgrado il numero di studiosi che vi incapparono. Simili infortuni, d'altra parte, accadono giacché non si può essere in realtà «esperti» se non di ciò che

si sia profondamente studiato, conosciuto. Se il ruolo di «conoscitore» dell'arte del passato, data la relativa limitatezza di questa, è di spettro piuttosto ampio, il ruolo del «conoscitore» dell'arte del nostro tempo, data invece la sconfinatazza se non infinita numerica di opere e di modi operativi contemporanei, risulta invece assai circoscritto e specifico. Nel caso del contemporaneo l'autorità non può essere dunque generale (caso Zeri per far un esempio), quanto specifica, ambito per ambito della ricerca. O meglio autore per autore. D'altra parte, non esistendo nel contemporaneo la «bottega», il responso del relativo «conoscitore» non offre più il margine di approssimazione di cui può godere il «conoscitore» d'arte antica, parlando di «scuola di», «cerchia di». L'opera contemporanea, in linea di principio, è del tale autore, o non lo è: e allora si tratta di un falso, o di un trasferimento attributivo. Caso quasi l'ultimo orientato tutto dalle quotazioni di mercato. E così un Carlo Erba può diventare un Luigi Russo-

lo, un Emilio Notte può diventare un Boccioni, un Mario Penelope può diventare un Guttuso. D'altra parte quanto al contemporaneo esistono anche, assai frequenti, margini di una falsificazione diciamo d'autore, nel senso di rifacimenti e di retrodatazioni (caso Carrà, per esempio). I modi della falsificazione del contemporaneo, a parte appunto la sua caduta qualitativa, risultano sostanzialmente analoghi a quelli del passato. Cioè come copia, proiettando una riproduzione dell'originale; come assemblaggio di parti copiate; o per invenzione di qualche misura analoga. Tuttavia le insidie relative al contemporaneo sono maggiori. E per esempio i riferimenti o le retrodatazioni comportano rischi non soltanto per il mercato ma anche per l'esercizio critico-storiografico. Mettono infatti sempre in guardia i miei allievi della Scuola di Specializzazione senese, postlaurea, sulla necessità di verificare subito l'autenticità di mano e la datazione effettiva di quel «documento diretto», essenziale per la conoscenza di un artista, che è l'opera.