

**IL CASO BALDACCI: MERCANTE E CRITICO “PERSEGUITATO”**  
**A PROPOSITO DEL LIBRO QUATTRO STORIE CON DATE DIVERSE E UNA SOLA MORALE**  
**(1931, 1913, 1914, 1926), A CURA DI PAOLO BALDACCI E GERD ROOS**  
**SCALPENDI EDITORE, 2016<sup>1</sup>**

Il libro è un dichiarato e violento attacco all'operato della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, ritenuta colpevole di non aver riconosciuto come autentiche tre opere attribuite a Giorgio de Chirico, di proprietà di Paolo Baldacci, oltre a una quarta dichiarata falsa da de Chirico e che fu oggetto di una controversia giudiziaria internazionale negli anni Settanta presso il Tribunale di Parigi.

La tesi di fondo del *pamphlet* è che le tre opere non riconosciute come autentiche dalla Fondazione non sarebbero state certificate proprio perché appartenevano a Paolo Baldacci. Addirittura, nel caso della prima, senza neppure esaminare l'originale. Quanto alla quarta opera (la terza nella consecutio del libro), un dipinto non appartenente al Baldacci, l'autore afferma che la Fondazione lo dichiarò falso nel 2005 per squalificare la monografia su de Chirico scritta da lui nel 1997.<sup>2</sup>

Non sfugge a nessuno che la diffamatoria tesi sostenuta del libro sarebbe di una gravità inaudita, se non provenisse da un soggetto che da anni sembra essere affetto da un compulsivo complesso di persecuzione e che, proprio per questo, non può essere preso in seria considerazione.

Tesi risibile quella del volume che, oltre a squalificare ulteriormente gli autori, finisce inevitabilmente per coinvolgere anche i professori che fanno parte del Consiglio scientifico dell'Archivio dell'arte metafisica, se è vero ciò scrive Baldacci a pagina 7 del libro e cioè che quanto da lui scritto *è stato condiviso da tutti* i Componenti del Consiglio scientifico. Siamo convinti, invece, che i componenti del Consiglio scientifico, autorevoli storici dell'arte, fossero all'oscuro di quanto scritto da Baldacci e nulla sapessero degli insulti rivolti al loro anziano collega Maurizio Calvesi ed agli altri Accademici, non nominati ma facilmente individuabili, che hanno avuto il torto di non condividere le stravaganti idee di Paolo Baldacci.

<sup>1</sup> P. Baldacci e G. Roos, *Quattro storie con date diverse e una sola morale (1931, 1913, 1914, 1926)*, Scalpendi Editore, Milano 2016, pagine 85 (distribuito nel 2017).

<sup>2</sup> P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Electa, Milano 1997. Al momento della sua pubblicazione, la monografia fu oggetto di alcune motivate critiche da parte del prof. Maurizio Calvesi, uno dei massimi storici d'arte in Italia ed Accademico dei Lincei. Le critiche erano state mosse specialmente per l'alterazione (su un assunto infondato) della data e il luogo di nascita della Metafisica (Firenze 1910), spostata a Milano ed anticipata di un anno (1909) e per l'inserimento nell'opera di alcuni quadri e disegni falsi. V. M. Calvesi, *De Chirico. Dall'Arno alla Senna*, in «Ars», aprile 1999, pp. 46 e sgg. Per questo, Calvesi viene qualificato nel *pamphlet* da Baldacci con l'infame definizione di “fiancheggiatore” della Fondazione de Chirico, termine usato, negli anni di piombo, per i simpatizzanti dei terroristi. V. P. Baldacci, *op. cit.*, p. 43, nota 9: “All'inizio il compito di attaccare la monografia di Baldacci del 1997 fu svolto soprattutto da fiancheggiatori della Fondazione come Maurizio Calvesi e altri”. Baldacci, dimentica tuttavia di avere fatto lui stesso parte della Fondazione fino al luglio-agosto 1997 e, di fatto, di esserne stato estromesso. Sull'operato di Baldacci si rinvia ad un libro di Paolo Picozza in preparazione.

La faticosa lettura del libro fa emergere con immediatezza l'ossessione dell'autore di essere vittima di persecuzione da parte non solo della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico – che si costituì parte civile nel processo in cui fu condannato per consapevole vendita di opere false di Giorgio de Chirico – ma da parte di chiunque manifesti un pensiero critico rispetto alle sue tesi, ovvero semplicemente collabori con la Fondazione de Chirico. L'utilizzo di espressioni linguistiche non proprio da studioso completa il quadro.

Il *pamphlet* non meriterebbe alcuna replica se non altro per non alimentare l'ossessione persecutoria che sembra affliggere Baldacci.<sup>3</sup>

Tantomeno apparirebbe meritevole di replica in considerazione dei trascorsi giudiziari dell'autore – riguardanti come già ricordato la consapevole vendita di falsi de Chirico<sup>4</sup> – il quale invero fa richiamo in modo del tutto singolare a questioni di natura “morale” già nel titolo del libro, come se la condanna inflittagli dal Tribunale penale di Milano e poi prescritta causa le lungaggini giudiziarie, invece che un fatto gravemente disonorevole, fosse una onorificenza che arricchisce il suo curriculum.

Successivamente, perché il libro insiste per dimostrare l'autenticità di tre opere appartenenti all'autore con suggestivi ragionamenti che nulla hanno di scientifico e che interessano, semmai, più i simpatizzanti del romanzo e gli specialisti della psicanalisi.

Il libro in oggetto offre però l'occasione di chiarire tre cose. La prima: ci consente di illustrare, in un contesto allargato, il metodo pernicioso e la incredibile superficialità – spesso accompagnata da malafede – con la quale critici e mercanti immettono sul mercato opere di dubbia autenticità ed incerta provenienza ed i trucchi ed espedienti per accreditare e vendere opere contraffatte.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Il *pamphlet* riguarda quattro casi, tutti risalenti tra il 2002 ed il 2005. Dobbiamo dedurre che gli autori hanno speso oltre dieci anni per le minuziose ricerche, peraltro prive di qualsiasi attendibilità e serietà scientifica, per dimostrare che gli “errori” di valutazione in cui sarebbe incorso la Fondazione, avevano la precipua finalità di danneggiare Baldacci.

<sup>4</sup> Paolo Baldacci è stato condannato (anche se poi ha beneficiato dell'istituto della prescrizione alla quale, nonostante solenni dichiarazioni contrarie si è ben guardato dal rinunciare) per la consapevole immissione sul mercato e vendita di dipinti falsi di de Chirico e che gli sono stati confiscati. Vedasi: *Sentenza del Tribunale di Milano, Sezione Settima Penale n. 2946 del 09.03/03.06.2009*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 9/10 (2011), pp. 529-548, e *Sentenza della Corte d'Appello di Milano, Sezione Quarta Penale n. 3539 del 20.05/19/07*, 2013, in «Metafisica» n. 11/13 (2014), pp. 378-400. Vedasi anche *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico*, in «Metafisica» n. 9/10 (2011), pp. 529-548, nonché, P. Picozza, *Betraying de Chirico: la falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, Ibidem, pp. 28-60, e da ultimo, *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico. Il caso Baldacci*, in «Metafisica» n. 11/13 (2014), pp. 353-377. L'altro autore del libro, Gerd Roos, pur non concorrendo nel reato ascritto al Baldacci, interrogato durante la fase istruttoria dall'Autorità inquirente relativamente alle opere sequestrate di provenienza Baldacci, ha omesso di dire la verità – cioè che le opere del Baldacci erano da lui ritenute false – ma ha invece lasciato intendere agli inquirenti che tali dipinti erano di scarsa qualità e che lui non le avrebbe esposti in una mostra. Oggi, dopo la condanna di Paolo Baldacci e la confisca delle opere e la chiusura del processo, Roos arriva a sostenere, con rara improntitudine, esattamente l'opposto e cioè che intendeva dire che le opere erano false, ma che gli inquirenti gli avevano suggerito una risposta diversa [sic!]. Su Roos, oltre agli articoli già citati, vedasi P. Picozza, *I dipinti neometafisici di Giorgio de Chirico. Risposta della Fondazione all'articolo di Gerd Roos “Quando andò in pensione Giorgio de Chirico?”*, in «Metafisica» n. 11/13 (2014), pp. 260-290 e P. Picozza, *I nodi e gli intrecci dell'Archivio dell'arte metafisica. Gerd Roos: tre episodi*, in «Metafisica» n. 14/16 (2017), pp. 263-277.

<sup>5</sup> Uno dei più importanti artifici, dopo le tele d'epoca e falsi timbri doganali, è quello di creare un pedigree all'opera falsa, come ha precisato anche la *Sentenza della Corte d'Appello di Milano*, cit., p. 397, con riferimento alle opere false vendute da Baldacci: “[...] 3) tutte le opere sono state esposte in mostre minori (ad es. Arezzo e Arona) al fine di creare una sorta di pedigree dell'opera e consentirne con maggior facilità la vendita”. De Chirico stesso ha più volte scritto a questo proposito, v. *I quadri falsi (rapporto al capo di polizia)* 1967 ca., in «Metafisica» n. 5/6 (2006), p. 575: “Quando si passa al livello superiore della falsificazione si provvede anche a costruire il cosiddetto pedigree dell'opera d'arte: la si fa per esempio passare in un'asta pubblica e ivi la si riacquista rimettendoci la sola percentuale d'aste ma ottenendo in cambio che l'opera è stata pubblicata sul catalogo, ha ricevuto un prezzo riconosciuto, insomma è stata legalizzata sul mercato. Ovvero si fa in modo che l'opera venga esposta con altre autentiche del medesimo e di altri autori in una galleria e venga riprodotta o citata nel catalogo”.

Secondariamente, consente di illustrare l'approccio prudente della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico nell'esaminare le opere sottoposte al suo esame e la capacità della stessa e dei suoi organi di resistere alle pressioni, per non dire intimidazioni, tese a far dire autentico quello che tale non è. Se la finalità degli autori del diffamatorio *pamphlet* era quella di screditare l'operato della Fondazione, queste pagine dimostrano che gli autori hanno ottenuto esattamente il risultato opposto.

Infine, ci pone ulteriori e "inquietanti" interrogativi riguardo ad un'opera (primo caso che verrà esaminato) appartenuta e commercializzata da Paolo Baldacci tramite un gallerista di Milano, dichiarata falsa e confiscata dalla Magistratura.<sup>6</sup>

**Il primo caso** trattato nel libro intitolato *Un disegno autentico condannato senza esame* (1931), [sottolineatura nostra, ndr] riguarda un piccolo disegno dal titolo "Due cavalli in riva al mare, roccia e tempio, 1931", "firmato g. de Chirico" in basso a destra. Il disegno (17,6x19,1 cm) era tracciato sul secondo foglio di una copia del romanzo *Hebdomeros* (1929) di Giorgio de Chirico e collocato sotto la dedica di dell'artista: "A René Gaffé très cordialement. g de Chirico, Bruxelles 19-12-31."

Va innanzitutto chiarito, per sgombrare il campo da ogni insinuazione, che il disegno è stato esaminato in originale in data 5 dicembre 2003 presso la Fondazione a Roma<sup>7</sup> e che nessuno era a conoscenza del nome del proprietario. La Fondazione prende in esame le opere sottoposte al suo giudizio e... non le persone. L'opera non è stata ritenuta autentica a causa la pessima qualità del disegno tracciato a grafite, con un segno piatto ed incerto (circostanza che in un primo momento fece ipotizzare un ricalco). Proprio per le sue caratteristiche stilistiche non riferibili alla mano di de Chirico si ritiene che il disegno non sia stato eseguito dall'artista e sia stato realizzato in epoca successiva alla dedica di de Chirico a Gaffé. Del resto, non è la prima volta che su fogli o con dediche già firmate qualcuno abbia realizzato disegni e, purtroppo, non solo in tempi recenti. E questo Baldacci lo sa come sa bene che spesso si falsificano disegni e dediche.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Ci si riferisce esattamente all'opera "Les chevaux, 1927", olio su tela, confiscato dalla Magistratura e di cui diremo appresso.

<sup>7</sup> Baldacci trae conclusioni affrettate quando afferma, sulla base dell'esame delle email in suo possesso, che il giudizio è stato reso senza il previo esame dell'originale. Se tale affermazione è stata resa in buona fede, suggeriamo a Baldacci di astenersi dal fare lo storico: troppi errori, come ha già dimostrato in altre occasioni. Va ricordata, al riguardo l'erronea consecutio delle lettere di de Chirico a Gartz e la perniciosa teoria che ci ha costruito sopra (Cfr. P. Picozza, *Betraying de Chirico*, cit.), nonché il suo incontrollato attacco pubblicato su «Il Giornale dell'arte» (marzo 2010), riguardo all'attribuzione a Paul Guillaume del testo inedito "Allocution à l'occasion de l'exposition Chirico". *Presentazione di Paul Guillaume dei quadri di Giorgio de Chirico esposti sulla scena del Théâtre du Vieux-Colombier, 3 novembre 1918* (K. Robinson «Metafisica» n. 7/8, 2008, pp. 371-382). Così scrive Baldacci: "la rivista «Metafisica», della Fondazione De Chirico, si è finora distinta soprattutto per i suoi errori. [...] Per non interrompere la simpatica tradizione, nel numero 7/8 [...] si pubblica come importante scoperta il testo della conferenza su De Chirico pronunciata da Paul Guillaume il 3 novembre 1918 al Théâtre du Vieux-Colombier, affermando che si tratta di uno scritto dello stesso Guillaume, mentre l'autore è notoriamente Alberto Savinio, come risulta dalla lettera di accompagnamento di Savinio stesso [corsivo nostro, ndr], pubblicata da Giovanni Lista (2009, pp. 153-154). Tuttavia a Baldacci sfugge un dettaglio importante, e cioè che in tale lettera Savinio specifica che l'articolo che inviava era per la rivista «La Voce», pubblicata fino alla fine del 1916, quindi difficilmente attribuibile alla conferenza di Guillaume, avvenuta due anni dopo (novembre 1918). Senza effettuare tale verifica storica, con straordinaria presunzione Baldacci così conclude la sua invettiva: "oltre che dalla logica deduzione che può fare chiunque legga il testo e conosca gli scritti di Savinio di quell'epoca (calligrafia a parte, che è Savinio e non di Guillaume). Che dire?" (P. Baldacci, *Metafisica 1909 o 1910?*, rubrica "Dear Sir", «Il Giornale dell'Arte», marzo 2010).

<sup>8</sup> Ci si riferisce al disegno "Les Philosophes grecs, 1927 circa" con dedica in alto a destra: "A Roger Vitrac / souvenir amical / G. de Chirico / Paris 27 avril 1927", pubblicato in *Disegni ritenuti falsi dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico di diversa provenienza* in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale* (vol. 1), Maretti Editore, Falciano 2014, p. 433.

Se si esamina il disegno con la dovuta attenzione e senza subire condizionamenti dalla presenza della sovrastante dedica, ci si rende conto di plurime criticità: la parte anteriore del cavallo rampante è sbilanciata rispetto a quella posteriore, in cui le zampe sono alquanto corte e flesse in modo innaturale. Le proporzioni non sono rispettate neanche nel raggio dell'impennata che, schiacciando i volumi verso il basso, crea una disarmonia compositiva. Il cavallo in primo piano, peraltro, è disegnato come una sagoma piatta, mentre l'altro cavallo è accentuatamente ombreggiato nel tentativo di dare rilievo plastico al disegno. Non c'è nessun *pathos* o poesia nell'atteggiamento corporeo dei due animali che invece nelle raffigurazioni dechirichiane presentano solitamente un'armoniosa convivenza. Le gambe posteriori del cavallo di destra sono poste in posizione retta e innaturale; accanto, la coda si presenta in forma di matassa aggrovigliata, che sembra venire in avanti invece di restare dietro al cavallo. Ulteriore elemento dissonante è la natura del tratto, poco fresca e spontanea lì dove nei suoi abbellimenti si sfinisce in un segno grossolano e incerto. Infine, il confronto tra la firma della dedica e quella posta in basso a destra del disegno, in modo particolare la lettera "g" di Giorgio, confermerebbe ulteriormente la non autografia dell'opera.

Ovviamente ciascuno può esprimere l'opinione che crede ed essere di diverso avviso rispetto al parere espresso dalla Fondazione. Riteniamo tuttavia, che non possano essere sfuggite all'attenzione di Baldacci le incongruenze sopra illustrate. Incongruenze e dubbi che vengono troppo facilmente superati dall'autore con il sillogismo che se sopra il disegno c'è la dedica del Maestro a Gaffé, anche il disegno deve essere autentico. In altre parole il giudizio di autenticità viene immancabilmente fatto derivare, in questo ed in casi simili, come vedremo a breve da un elemento esterno all'opera e cioè dalla *dedica autografa*, che spesso condiziona o cerca di condizionare un positivo giudizio di genuinità dell'opera, quando non viene direttamente assunta quale presupposto del giudizio di autenticità dell'opera. Giudizio che è destinato comunque a permanere, anche nell'ipotesi che venga dimostrata l'erroneità del presupposto, come si verifica nel secondo caso trattato.

Il discorso dovrebbe concludersi qui, ma è opportuno continuare a seguire Baldacci nelle sue fervide quanto negative fantasie e nei suoi *j'accuse* contro la Fondazione, che a suo dire, dovrebbero "dimostrare" che il giudizio negativo fu reso perché la Fondazione "sapeva" che il dipinto apparteneva a lui.

Ma i fatti smentiscono l'assurda tesi complottista di Baldacci. L'opera in questione, preceduta da una lettera di Christie's in data 27 novembre 2003, pervenne alla Fondazione de Chirico in data 2 dicembre 2003 e fu esaminata il successivo 5 dicembre 2003. Il giudizio negativo, apposto sul retro della foto riproducibile il disegno, fu sottoscritto dal Presidente Paolo Picozza e dalla prof.ssa Jole de Sanna (deceduta il 25 giugno 2004). Al momento della consegna dell'opera la Casa d'aste Christie's non rese noto, per ovvi motivi di riservatezza, il nome del proprietario dell'opera. Con lettera del 16 dicembre 2003 il Presidente della Fondazione, utilizzando la formula di rito, comunicò alla Casa d'aste la non archiviabilità dell'opera. A causa della particolare insistenza della Casa d'aste, tale lettera fu preceduta da uno scambio di email (e fax) tra le impiegate della stessa Christie's ed una impiegata della Fondazione, la quale non era a conoscenza delle ragioni della mancata archiviazione dell'opera (ragioni che per regolamento non sono rese note, salvo specifica

richiesta da parte della Magistratura).<sup>9</sup>

Paolo Baldacci, che pure conosce bene il *modus operandi* del Comitato per le autentiche della Fondazione avendone fatto egli stesso parte fino al 1997, sulla base di una frettolosa interpretazione del contenuto di tali fax ed email – che dovevano invece fargli comprendere che il giudizio era stato già reso, anche se ancora non comunicato – ha tratto l'errata convinzione che la Fondazione non avesse esaminato l'originale dell'opera, rendendo un giudizio negativo solo perché *sapeva che il disegno era suo (!)*.

Nel *pamphlet* Baldacci si è inoltre preoccupato di fornire, puntigliosamente e secondo il suo stile, la "prova" del fatto che la Fondazione fosse a conoscenza che il disegno apparteneva a lui. Per dimostrare tale affermazione ha, con grande impegno e da esperto storico che lavora su documenti, tentato di spiegare in che modo la Fondazione fosse a conoscenza di tale appartenenza. Questo è in sintesi il "documentato" e lineare ragionamento di Baldacci: Christie's non ha comunicato alla Fondazione l'identità del proprietario del disegno, cioè il nominativo del gallerista Tega, che aveva affidato l'opera alla casa d'aste per la vendita. Ovviamente neanche Tega aveva comunicato alla Fondazione di essere il proprietario dell'opera né tantomeno che l'aveva acquistata da Baldacci. Ma allora da chi la Fondazione avrebbe saputo che il disegno era in precedenza di Baldacci? Ecco la brillante soluzione offerta da Baldacci: come in una tragedia greca, entra in scena il *deus ex machina*, che svela l'enigma e risolve l'intricato problema. Scrive Baldacci: "Non posso affermare con certezza che questo giudizio negativo sia stato dato perché la Fondazione era a conoscenza che il disegno era stato da me venduto alla Galleria Tega, tuttavia le probabilità sono altre: *il foglio proveniva da Parigi e da Natalie e Léon Seroussi, ben noti alla Fondazione come miei amici*" [corsivo e neretto nostro, ndr].<sup>10</sup>

E chi, a differenza del manzoniano Carneade, sono i Seroussi? E come fa la Fondazione o chi per la Fondazione riesce a sapere che Baldacci era amico dei signori Seroussi, dai quali aveva acquistato il contestato disegno? Se ne deve dedurre che Baldacci sia convinto che la Fondazione possieda particolari doti di dechirichiana chiaroveggenza che non solo consentono di predire il futuro, ma anche di svelare il passato. Oppure, più semplicemente, che venga aggiornata, non si sa da chi, sulle sue amicizie e traffici commerciali. Se questo è la "logica" argomentativa di Paolo Baldacci, deve necessariamente osservarsi che qualcosa non funziona nel modo giusto.

E dire che all'epoca (era il 2003) la Fondazione de Chirico neppure sapeva che le opere false di Giorgio de Chirico che in quel periodo erano apparse sul mercato e che la Magistratura a mano a mano stava sottoponendo a sequestro e che poi ha confiscato, erano state messe in circolazione proprio da Paolo Baldacci, il quale oggi con il suo libro vorrebbe impartire lezioni di "morale" e, invece,

<sup>9</sup> Al momento della sua costituzione nel 1993 il Comitato delle autentiche della Fondazione, composto allora da Paolo Baldacci, Pia Vivarelli ed Antonio Vastano, decise di non fornire le motivazioni circa le ragioni della certificazione di autenticità di un'opera o del suo diniego. Tale scelta fu pienamente condivisa dalla Fondazione de Chirico ed è adottata ancora oggi. Salvo, infatti, che su richiesta della Magistratura, nella lettera di non archiviazione la Fondazione si limita a dichiarare la mancanza di motivi sufficienti per inserire l'opera tra quelle ritenute autentiche, così come esprime un parere non motivato sull'autografia dell'opera e sulla probabile data di esecuzione.

<sup>10</sup> Baldacci, *op. cit.*, 2016, p. 14.

sulla base di quanto diremo appresso, ne riceve in queste pagine una particolarmente significativa.<sup>11</sup>

Effettuate queste doverose precisazioni, va comunque detto che la storia di questo piccolo disegno è di **straordinaria importanza** e gravità sotto un altro profilo, che all'epoca non fu approfondito dalla Fondazione e che invece l'attuale polemica offre l'occasione di riesaminare e valutare con risultati sorprendenti.

Uno dei dipinti ad olio falsi sequestrati e confiscati dalla Magistratura nell'ambito del procedimento penale contro Paolo Baldacci e di provenienza di Paolo Baldacci intitolato "Les chevaux, 1927" riproduce, pressoché nelle debite proporzioni, lo stesso soggetto raffigurato nel disegno di cui si è riferito.

L'identità dei due soggetti emerge con immediatezza e senza necessità di ulteriore spiegazione dalle immagini riportate qui di seguito (figg. 1, 2, 3).

Dall'esame comparativo delle riproduzioni qui di seguito riportate è infatti, agevole rendersi conto che "La tipica scena dei cavalli sulla spiaggia, tracciata a grafite, [che] era semplice e raffinata, con un segno sicuro ed elegante nel quale anche la dedica si armonizzava perfettamente"<sup>12</sup> sviluppa per gemmazione un osceno dipinto falso di de Chirico, con identico soggetto, che fu messo in circolazione da Baldacci. Il compianto prof. Fagiolo, sempre attratto dalla scoperta di nuovi de Chirico, autenticò incautamente l'opera con un dossier datato 15 marzo 2000, giungendo addirittura a scrivere che anche il dipinto (poi accertato falso) apparteneva a Gaffé e che il disegno del "1931", accluso come documentazione, riproduceva esattamente il dipinto da lui autenticato e commercializzato da Baldacci.<sup>13</sup> La rozzezza del dipinto, riprodotto in scala rispetto al disegno, contribuisce a confermare la falsità del disegno oggetto di esame.

A questo punto è lecito porsi una semplice domanda. Dove il falsario ha avuto modo di esaminare il disegno che poi ha puntualmente riprodotto nel quadro? E, dovendosi ipotizzare un arco temporale assai breve e cioè tra il 18 giugno 1998 (data di acquisto del disegno dagli amici Seroussi) e l'autentica del prof. Fagiolo dell'Arco che è del 15 marzo 2000<sup>14</sup>, ci si domanda: quando il falsario ha dipinto l'opera falsa? Va precisato che la Magistratura non ha individuato l'identità del falsario.

<sup>11</sup> La Fondazione è venuta a conoscenza che dietro il traffico di opere false c'era il nominativo di Paolo Baldacci, solamente in data successiva al 21.12.2005 con l'atto di chiusura dell'indagine e diretto rinvio a giudizio del Baldacci e degli altri imputati, da parte del PM della Procura presso il Tribunale di Milano, dott. Carducci. Dopo tale data sono divenuti accessibili gli atti dell'istruttoria giudiziaria e si è scoperta la triste verità. Il Tribunale penale di Milano così motiva: "In particolare l'istruttoria dibattimentale ha provato in termini inequivoci che: 1) tutte le opere che recano come primo possessore/detentore a diverso titolo sempre Baldacci il quale le avrebbe acquistate da soggetti/mercanti d'arte deceduti e di cui non avrebbe conservato alcuna prova documentale" (cit. p. 533). Baldacci, inconsapevolmente, nel suo libro si autoaccusa, laddove attribuisce alla Fondazione un comportamento che non poteva prescindere dalla conoscenza – all'epoca – di quello che stava facendo e che la Fondazione evidentemente ignorava. Va ancora ricordato che l'attività illegale di Baldacci data, per quanto è noto, è avvenuta dopo la sua estromissione dalla Fondazione ed in un momento nel quale l'attività del Comitato per le autentiche della Fondazione era sospeso. Il vuoto lasciato dalla Fondazione fu riempito successivamente dal prof. Fagiolo, ben indirizzato dalla "maggiore competenza" ed ostentata sicurezza di Baldacci.

<sup>12</sup> Così Baldacci, *op. cit.*, 2016, p. 11.

<sup>13</sup> Fagiolo: "Il quadro è riapparso a Milano all'inizio di quest'anno, proveniente da una collezione degli Stati Uniti d'America. Nella documentazione acclusa, si troverà un disegno del tutto analogo donato alla fine del 1931 al suo amico René Gaffé di Bruxelles che possedeva molti dei suoi quadri metafisici e post metafisici acquistati a Parigi. La copia quasi perfetta [sottolineatura nostra, ndr] di questo quadro (sono solo invertiti i colori dei due cavalli), potrebbe indicare che *Les chevaux* poteva trovarsi allora a Bruxelles nella collezione di Gaffé che gli dedicherà nel 1946 la monografia *De Chirico le voyant*." (Dossier, 15 marzo 2000)

<sup>14</sup> Interessante il Dossier di Fagiolo che dà atto che sul telaio ci sono due timbri della dogana francese e che l'opera apparteneva a René Gaffé [sic!] e poi ad una non specificata collezione privata americana (1999). Scrive Fagiolo: "il quadro è riapparso a Milano [sottolineatura nostra, ndr] all'inizio di quest'anno, proveniente da una collezione degli Stati Uniti". E dire che, per la compianta Jole de Sanna, il dipinto sapeva ancora di vernice fresca.





fig. 1 Pagina interna del romanzo di G. de Chirico, *Hebdomeros*, 1929 con dedica autentica e disegno ritenuto falso "Due cavalli in riva al mare, 1931" matita su carta, cm 17,6x19,1



fig. 2 Opera falsa confiscata dalla Magistratura: "Les chevaux, 1927" olio su tela, cm 61x50, firmato in basso a destra "G. de Chirico"



fig. 3 Sovrapposizione delle opere riprodotte nelle figure 1 e 2

Sulla base alle notizie fornitegli, presumibilmente da Baldacci, Fagiolo scrisse nel suo dossier che l'opera era riapparsa all'inizio del 2000 a Milano, proveniente dagli Stati Uniti e facente parte di una collezione privata americana dal 1999; tanto che sul telaio vi sarebbero "due timbri" della Dogana francese.

Il dipinto di proprietà di Baldacci, fu da lui messo in commercio tramite Alessandro Zodo, al quale fu poi sequestrato e confiscato dalla Magistratura.<sup>15</sup> Che anche il dipinto "Les Chevaux" datato 1927 appartenesse alla famiglia Seroussi (visti i timbri della Dogana francese) i quali l'avrebbero venduto a Baldacci? O da chi l'avrebbe acquistato Baldacci? Siamo certi che l'enigma non sarà svelato, anche se...<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Il dipinto appare esposto, unitamente ad altro quadro falso "Natura morta di frutta ed ortaggi su un tavolo con lo sfondo del cielo, 1922", e pubblicato sul catalogo a cura della Galleria d'arte Nuova Gissi di Torino (ignara della falsità), dal titolo *Giorgio de Chirico-Alberto Savinio. Fratelli in Grecia*, 10 novembre 2000-31 gennaio 2001, con testi di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Marco Vallora. Quale migliore pedigree per due opere false che di essere pubblicate su un catalogo di una prestigiosa Galleria! Per di più le due opere false furono pubblicate in un articolo sul settimanale Panorama dell'ottobre 2000. Va ricordato che Antonio Vastano, esaminata la riproduzione dei dipinti pubblicati sul settimanale, resosi immediatamente conto della loro falsità, chiese al Presidente di recarsi, unitamente a Jole de Sanna, presso la Galleria Gissi a Torino per esaminare direttamente le opere. Picozza ricorda un curioso episodio. Il sig. Mazzoleni, che in quella occasione conobbe Picozza e fu gentilissimo, mostrando ai visitatori i quadri della sua Galleria, riferendosi alle opere di de Chirico pubblicate nel Catalogo fece presente che i dipinti erano stati autenticati da Fagiolo, aggiungendo solennemente ed abbozzando un inchino con la testa, così come si usa di fronte a nomi di persone da riverire o di massimo riguardo: "Anche il prof. Baldacci ha detto che sono buonissimi" [sic!]. Alessandro Zodo ha dichiarato per iscritto che tale opera apparteneva al Baldacci che gliela aveva "ceduta" unitamente ad altre opere false, per la vendita sul mercato. Vedasi in «Metafisica» n. 14/16 (2017), P. Picozza, *Brevi note sul caso Baldacci*, p. 283 e nota 18.

<sup>16</sup> Per completezza va notato che il capo di imputazione a carico di Baldacci di cui alla Sentenza del Tribunale di Milano era rubricato come ricettazione (art 648 c.p.) e come detenzione e vendita come autentici di dipinti contraffatti (art 127 co lett.b), D Lgs 29 ottobre 1999 n. 490). *Non è stata formulata, come si vede, accusa nei confronti di Baldacci per il reato di contraffazione*. È, pertanto, solo un *lapsus calami* quello di Baldacci quando scrive il 13 settembre ai Soci del suo archivio di essere stato condannato per ricettazione e *contraffazione* (accusa mai rivoltagli)? Vedasi il capo di imputazione riportato nella Sentenza di primo grado del Tribunale penale di Milano, in «Metafisica» n. 9/10, *cit.*, (V. nota 4) pp. 530-531.

**Il secondo caso**, che Baldacci intitola: *Un orologio spostato e una lettera misteriosa*, riguarda il disegno “Studio preparatorio” del quadro *La récompense du devin*, 1913.

Anche in questo caso Baldacci sostiene che la Fondazione avrebbe dichiarato falso questo disegno (peraltro già giudicato falso per ben due volte dallo stesso Giorgio de Chirico) solo perché sapeva appartenergli (fig. 4).

E anche in questo caso, essendo il disegno eseguito sul retro di una lettera rimasta incompiuta, ritenuta senza alcun dubbio “*autografa di Giorgio de Chirico*”, secondo gli autori del *pamphlet* ne deriverebbe automaticamente l'autenticità del disegno medesimo, ancorché non firmato. Anzi, lo storico Gerd Roos giunge addirittura a individuare l'identità del destinatario della lettera incompiuta “*scritta da de Chirico*” [sic!] nel lontano 16 giugno 1913.<sup>17</sup>

Va ricordato che il disegno in questione venne esposto incautamente – e per la prima volta – a Roma nel 2002 nella mostra *Ommaggio a de Chirico*, curata dallo stesso Roos.<sup>18</sup> Allorché il Presidente della Fondazione ha avuto la possibilità, in occasione dell'allestimento della mostra, di esaminare l'originale della lettera apposta sul retro del disegno si è immediatamente reso conto che la grafia non apparteneva al Maestro, il quale aveva giustamente giudicato falso, ben due volte, il disegno. Il curatore Roos sembrava non essersi accorto della non autografia della lettera. Ma sapeva bene, a differenza della Fondazione<sup>19</sup>, a chi appartenesse il disegno che si apprestava ad esporre. Allorché la

<sup>17</sup> V. Baldacci, *op. cit.*, 1997. Nella nota 17 a p. 208, Baldacci, dopo aver citato Fagiolo, così scrive: “La lettera è indirizzata a un pittore al quale de Chirico promette una visita nella sua accademia ed è scritta su una carta intestata ‘11, rue de Bagnoux-Chatillon-S./Bagnoux’. Chatillon-sous-Bagnoux è un sobborgo a sud di Parigi dove avevano gli studi alcuni artisti polacchi, tra cui lo scultore e pittore Boleslas Biegas. Gerd Roos mi ha suggerito l'ipotesi che la lettera non terminata fosse destinata a Gustaw Gwozdecki, un artista polacco col quale de Chirico frequentava lo stesso caffè a Montparnasse (Apollinaire, *Œuvres* II, p. 785) e che aprì un'accademia di pittura in quel periodo. *Il disegno deve essere di poco posteriore alla data della lettera*” [corsivo nostro, ndr]. Baldacci, oggi, si giustifica dell'errore affermando, contrariamente al vero, che non si leggeva il testo della lettera. Ci si pone quindi l'inutile domanda: Roos ha suggerito solo il nome del possibile destinatario (Gustaw Gwozdecki) o anche la prima parte del brano sopra riportato? Oggi Baldacci afferma che il testo della lettera pubblicato in minimale da Fagiolo non era leggibile. Ma allora come ha potuto, lui o Roos, ritenere che l'autore della lettera fosse de Chirico e scoprire anche il destinatario di essa? Dobbiamo allora dedurre che si leggesse perfettamente! Se Baldacci utilizza un siffatto metodo di lavoro per ricostruire la storia di de Chirico, non può certo risentirsi se qualcuno afferma che tra lui e la storia non esiste una grande armonia. Stessa considerazione vale anche per Gerd Roos e non solo ove il testo virgolettato sia da attribuirsi a lui.

<sup>18</sup> *Ommaggio a de Chirico. Nove capitoli della sua vita artistica in 46 confronti* a cura di Gerd Roos e Alessandra Maria Sette, Roma Studio d'Arte Campioli 2-29 maggio 2002. La mostra ebbe poi una seconda sede espositiva a Viterbo. Il disegno in oggetto era stato riprodotto non integro, ma prudentemente non esposto, nel catalogo dell'importante mostra intitolata *De Chirico* a cura di William Rubin, tenutasi al The Museum of Modern Art di New York nel 1982, al n. 100 con l'indicazione di proprietà privata.

<sup>19</sup> L'effettiva proprietà del disegno non era nota alla Fondazione in quanto il giudizio di falsità del Maestro, reso su fotografia, è conservato in due buste dell'archivio della Fondazione a nome di Sotheby's e del sig. Tomasinelli, dal quale Baldacci ha dichiarato di averlo acquistato nel 2000, sebbene a conoscenza del doppio giudizio di falsità. Si può ragionevolmente presumere che Baldacci non l'abbia acquistato come autentico e si sia messo al lavoro per certificarne l'autografia. Interessante poi il racconto di Baldacci nel quale Claudio Bruni che aveva deciso di non inserire all'epoca il disegno nel *Catalogo generale* perché era stato dichiarato falso da de Chirico, faceva invece comprendere (a chi?) che invece era autentico, salvo poi non pubblicarlo neppure dopo la morte del Maestro perché – afferma, sempre Baldacci – l'allora proprietario “contava come il due di picche” [sic!]. Baldacci era così convinto che il disegno di Tomasinelli era autentico, appare strano come mai non l'abbia acquistato prima o non abbia consigliato al Tomasinelli di portarlo in Fondazione per farlo autenticare, autentica che sarebbe stata anche da lui sottoscritta, tanto più che lo stava pubblicando nel suo libro sulla Metafisica di de Chirico, uscito a fine 1997. Ma forse la presenza di Antonio Vastano nel Comitato gli ha consigliato prudenza. Lo comprò nel 2000 in occasione della mostra di Düsseldorf, per esporlo in una stanzetta separata ma senza pubblicarlo nel catalogo, nonostante che nella mostra fosse esposto il dipinto *La récompense du devin* che deriverebbe, a dire di Baldacci, proprio dal disegno in oggetto. Una splendida occasione persa per un confronto diretto tra l'eccezionale capolavoro ed il quadrettato disegno (la cui autenticità veniva asseverata “indiscutibilmente” dalla autografa, erroneamente attribuita a de Chirico, della lettera del 16 giugno 1913) che avrebbero dovuto essere esposti in coppia. Ma forse sempre ragioni di prudenza hanno consigliato Baldacci di evitare il confronto, così come, inversamente, nella mostra del MoMA del 1982 il disegno era stato pubblicato (rifilato nel catalogo) ma prudentemente non esposto (v. nota 18). In ogni caso il disegno non è mai stato inviato in Fondazione per una analisi dell'originale. Risibile pertanto quello che scrive Baldacci e cioè che la Fondazione “non ha fatto che insistere sulla falsità dell'opera, senza mai emettere una perizia scritta, senza fare le ricerche sulla carta e sull'indirizzo...”.



Fondazione chiese che il disegno fosse espunto dalla mostra, Roos minacciò, ove la richiesta fosse stata accolta, che avrebbe piuttosto rinunciato alla mostra. Il gallerista Campaio-la diede correttamente atto in una nota del Catalogo, del giudizio di falsità del disegno espresso da de Chirico.

Non potendo negare l'evidenza (la lettera non è autografa di de Chirico), nel *pamphlet* Baldacci innesta un racconto "fantascientifico" per giungere ad affermare che il disegno, sia pure non firmato, sarebbe



fig. 4 Opera dichiarata falsa da Giorgio de Chirico: "Studio preparatorio" del quadro *La récompense du devin*, 1913

comunque un'opera autentica di Giorgio de Chirico. A tal fine, Baldacci fa entrare in scena una pittrice, Suzanne Lambert Frémont, che fu amante di Albert Sarraut, Ministro della pubblica istruzione e successivamente (anche) primo ministro della Repubblica francese, identificandola – o almeno crede –, al termine di una estenuante ricerca, come l'autrice della lettera incompiuta. E asserisce che de Chirico "avido di foglietti" avrebbe recuperata la lettera dall'autrice stessa. Baldacci racconta, come fosse presente, il presunto evento con dovizia di particolari: "Suzanne Lambert Frémont iniziò dunque a scrivere questa lettera il 16 giugno 1913, un lunedì [...]. [...] l'avrebbe senza dubbio continuata sul retro, se il foglio non si fosse bagnato e rovinato, e ciò prova che la lettera non fu mai terminata né mai spedita, e nessuno mai la ricevette. [...] A questo punto dobbiamo per forza dedurre che il foglio sia passato in modo diretto o indiretto dalle mani di Suzanne Frémont a quelle di de Chirico in circostanze che possiamo solo immaginare: M.me Frémont [...] potrebbe avere iniziato a scrivere la lettera in un locale pubblico – un caffè o un ristorante – frequentato anche da de Chirico, e avendola rovinata con l'acqua potrebbe averla ripiegata in quattro per stizza lasciandola su un tavolo dove poi l'avrebbe recuperata Giorgio, *sempre avido di foglietti* [corsivo nostro, ndr] per i suoi appunti e schizzi [...]"<sup>20</sup>. Oppure possiamo pensare che sia stato de Chirico stesso a chiederle se aveva a portata di mano un pezzo di carta"<sup>21</sup> e fu immediatamente accontentato con un foglio di carta usato e bagnato.<sup>22</sup> Il preambolo di questa stravagante ricostruzione è la seguente: "Nella [...] mia monografia commentavo il contenuto della lettera e facevo alcune ipotesi, in base a precisazioni fornitemi da Gerd Roos, senza tuttavia accorgermi che la lettera [...] non era scritta con la calligrafia

<sup>20</sup> P. Baldacci, *op. cit.*, 2016, pp. 33-34. Baldacci deduce che de Chirico frequentasse lo stesso caffè (a nostro avviso, doveva anche essere seduto vicino alla Fremont, forse colpito dalla sua bellezza in quanto sappiamo quanto de Chirico fosse attratto dalle belle donne).

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>22</sup> Se riandiamo a quando scritto sopra da Baldacci riesce impossibile capire se de Chirico ha avuto il foglietto per eseguire immediatamente lo schizzo di un'opera della quale gli era apparsa la rivelazione (come emergerebbe dal racconto dell'autore) o solo per avere un foglietto sul quale eseguire dopo qualche giorno (v. nota 17) il famoso disegno, giusto il tempo per far asciugare il foglietto. Se vogliamo comunque trovare una spiegazione alla quale Baldacci non ancora pensato, dobbiamo ironicamente ricorrere ad una vecchia filosofia indiana che potrà spiegarci l'esistenza di forme empatiche tra persone e... foglietti. La rivelazione che de Chirico ha avuto nella propria mente del dipinto... è trasmigrata sul foglietto a prescindere dal tratto di matita ove alcuni giorni dopo con gran calma de Chirico avrebbe eseguito, non lo schizzo, ma il disegno di cui trattasi.

di de Chirico. Il fatto in sé non era particolarmente importante, perché sappiamo [sic!] che a quel tempo de Chirico per tracciare i suoi schizzi, usava foglietti dalle provenienze più disparate [...]”<sup>23</sup>. L’unico commento che si può fare di fronte a tante sciocchezze è che Giorgio de Chirico ben può essere considerato l’antesigano dei ... *san papiers*.

Come è stato già ricordato in precedenza, per sostenere l’autenticità di un’opera falsa alcuni ricorrono all’ausilio di un elemento esterno all’opera stessa, ad esempio un’etichetta, un timbro o un’annotazione su un telaio. In questo caso, venuta meno la lettera autografa (inizialmente decisiva per sostenere l’autografia del disegno non firmato e poi ridotta ad un fatto non importante), Baldacci spalanca le porte dell’assurdo offrendo una storia degna di un elaborato di scrittura creativa, nella quale vi è spazio addirittura per la gratuita denigrazione dell’artista che “avido di foglietti”, li avrebbe raccolti ovunque ne avesse la possibilità, come fa un raccogli cicche, *rectius* un raccogli foglietti. La scientificità della ricostruzione di Baldacci è dunque basata su un foglietto bagnato scartato da una pittrice, della quale tuttavia l’autore si premura di chiarire che fu l’amante dell’importante politico sopra citato (come se la precisazione potesse dare forza al ragionamento). Questa la ricostruzione, secondo il Baldacci, delle origini e le modalità con le quali de Chirico avrebbe disegnato lo schizzo o “studio preparatorio” di quella che sarà poi una delle maggiori opere da lui create, cioè *La récompense du devin* (1913).

Pertanto, va rilevato che il disegno è fin troppo completo e definito per essere considerato realmente uno schizzo dettato da un’ispirazione improvvisa gettato velocemente su carta nel bel mezzo di un boulevard parigino.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>24</sup> Analizzando il disegno con attenzione, si nota immediatamente che manca la freschezza e la libertà d’esecuzione che caratterizzano gli schizzi preparatori di de Chirico contenuti nei manoscritti Eluard-Picasso degli anni 1911-1915, ai quali è stato comparato da Baldacci. Sotto lo pseudonimo di Viola Mangusta, Jole de Sanna aveva recensito molto più che positivamente la mostra di Michael Taylor, *Giorgio de Chirico ed il mito di Arianna*, Philadelphia Museum of Art, 3 novembre 2002-5 gennaio 2003, in «Metafisica» n. 3/4 (2004) pp. 497-499. Riguardo il disegno in oggetto scriveva: “Un problema affine, sebbene differente nell’impostazione, sorge su un disegno per la *Récompense du devin*, capolavoro assoluto nella mostra, collezione del museo di Filadelfia: il disegno è simile alla radiografia del dipinto, ma non abbastanza da spostare le confluenze tra le rette che invece sono essenziali al costruito simbolico della geometria. Uno si chiede se il disegno non sia stato eseguito a seguito della radiografia, o anche semplicemente osservando con cura la testura del quadro” [sottolineatura nostra, ndr] (p. 499). Ipotesi, quest’ultima che Baldacci di fatto riconosce, quando scrive: “[...] mentre un’attenta osservazione del dipinto dimostrava che il tracciato della quadrettatura sottostante [è] a tratti ancora visibile sotto la coltre pittorica, [...]” (p. 25). Quanto a Taylor, collaborò in piena sintonia con la Fondazione per la buona riuscita della mostra. Secondo la falsa descrizione inventata da Baldacci, Taylor “si accorse subito che la competenza dei suoi interlocutori era quanto mai scarsa” (p. 23). Va aggiunto, che all’epoca anche Taylor che non aveva esaminato l’originale, riteneva autografa di de Chirico la lettera scritta sul verso del disegno, con conseguente autenticità dello stesso. Informato dalla Fondazione della non autografia della lettera, pur continuando a ritenere autentico il disegno, nel catalogo precisò (scheda 19, p. 206): “The letter, not in de Chirico’s hand, is dated ‘16 June 1913’” (La lettera, non a mano di de Chirico, è datata “16 giugno 1913”). Una notazione sulla competenza ed al contempo sull’onestà intellettuale di Taylor deve essere invece fatta in base ad un preciso ricordo del prof. Picozza, relativo ad un diverso episodio. In occasione della consegna in Fondazione da parte del sig. Muciaccia (che agiva per conto di Nicola Luciani, a sua volta su mandato di Baldacci) del falso dipinto “Archeologi in riva al mare, 1926” (che la Magistratura ha successivamente sequestrato e confiscato), era casualmente presente Michael Taylor, il quale, osservando l’opera, disse spontaneamente che gli sembrava autentica. Dopo un più attento esame del dipinto svolto insieme al prof.ssa de Sanna, alla presenza di Picozza, Taylor si convinse che si trattava in effetti di un falso, come poi accertato dalla Magistratura.

In conclusione, sempre sul contestato disegno, è “degnata di menzione” l’affermazione di Baldacci contro la de Sanna contenuta a p. 26, nota 11: “Che nella mia monografia del 1997 il cliché fosse stato drasticamente rifilato [verosimilmente lui stesso l’aveva copiato tale quale dal catalogo del MoMA del 1982, ndr] è sicuramente deplorabile, ma comprensibile e forse scusabile in un’opera di complessa impaginazione e che contiene parecchie centinaia di immagini. Che tale errore sia stato invece ripetuto nel breve articolo della de Sanna [Matematiche metafisiche, in «Metafisica» n. 3/4, 2004, p. 45, ndr], dove il disegno è tacciato di falso, denota la noncuranza per qualunque deontologia scientifica da

Come nel primo caso trattato, anche questa volta al termine della sua "scientifica dimostrazione" della provenienza ed autenticità del disegno, Baldacci giunge alla stessa conclusione, e cioè che se la Fondazione non avesse saputo che l'opera apparteneva a Paolo Baldacci, l'avrebbe sicuramente dichiarata autentica. Così contrastando anche i due giudizi negativi resi dal Maestro, che per Baldacci sono privi di qualsiasi valore, anzi, per utilizzare una sua espressione usata in altro contesto, contano come "il due di picche"<sup>25</sup>.

**Il terzo caso** trattato nel *pamphlet* dal titolo *Una mostra discutibile e un quadro indiscutibile*, ha ad oggetto il dipinto "Le retour du poète, 1914"<sup>26</sup>.

Anche in questo caso, per Baldacci il giudizio negativo reso dalla Fondazione nel **2005** su un dipinto che, a differenza degli altri, non gli apparteneva, fu espresso... per nuocere alla sua monografia su de Chirico pubblicata ben otto anni prima, nel **1997**.

La problematica connessa al dipinto in esame, è diversa e più complessa rispetto a quelle affrontate nei precedenti casi. Nasce, come lo stesso Baldacci afferma sin dal titolo [mostra discutibile, ndr], a causa della superficialità, della confusione e della mancanza di controllo specifico da parte del curatore della mostra Patrick Waldberg ma soprattutto, dall'attribuzione all'opera di una falsa provenienza.

Occorre premettere che l'opera fu sequestrata su richiesta di Giorgio de Chirico nel 1972, insieme a *Le Révenant* (che il Maestro aveva ritenuto falso). Con riferimento a tale ultima opera va ricordato che se ne conosceva solo il disegno e che la Fondazione, allorché ha potuto esaminare l'originale e ha potuto eseguire una serie approfondita di analisi, è giunta ad un sicuro giudizio di autenticità del dipinto, dimostrando piena autonomia e l'assenza di condizionamento nelle sue valutazioni anche a fronte di un giudizio negativo espresso dal Maestro.<sup>27</sup>

---

parte dell'autrice". Com'è ben noto allo stesso Baldacci, la prof.ssa de Sanna è deceduta improvvisamente il 25 giugno 2004 senza aver potuto, quindi, rivedere il testo e correggere le bozze della rivista n. 3/4 pubblicata a fine 2004. Ulteriore conferma dell'acrimonia ingiustificata mostrata da Baldacci nei confronti della de Sanna che ritiene essere stata causa dei suoi guai giudiziari per aver smascherato il traffico dei quadri falsi, si riscontra laddove Baldacci attribuisce alla de Sanna la scemenza secondo cui "per comprare il gesso di Bologna bisognerebbe recarsi a Bologna, dal che si deduce che per il bianco di Spagna bisognerebbe recarsi in Spagna", Baldacci, *Bianco di Spagna gesso di Bologna*, in «L'Indice» n.4 aprile 2015, n. 4, p. 37. Nello stesso numero della rivista, Paolo Picozza commemorando la de Sanna, prendendo spunto da quanto aveva scritto de Chirico nelle sue *Memorie* riguardo la sua pittura metafisica: "del resto nessuno ci ha mai capito nulla, né allora né oggi", ed ancora "Quei quadri non son stati capiti finora che da due o tre persone in tutto il mondo e ancora non lo potrei giurare" (Bompiani, 1998, p. 87 e p. 156), scriveva che "certamente Jole de Sanna era l'unica persona sulla quale il grande Metafisico avrebbe potuto giurare" (p. 9 della rivista citata). Tale affermazione deve aver infastidito Baldacci che ritiene invece di essere lui l'unico ad aver capito tutto su de Chirico, tant'è che innanzi al Tribunale di Milano si è autodefinito il "più grosso esperto al mondo". Ci dispiace non essere d'accordo: mai e poi mai Giorgio de Chirico avrebbe annoverato Baldacci tra coloro che hanno o avrebbero capito la sua pittura metafisica, e certamente... non per il curioso episodio della richiesta di autentica al Maestro di un dipinto metafisico del 1913 [sic!] realizzato su una cassapanca, portata a spalla, in piena estate, per i quattro piani che portano alla casa del Maestro da parte di Baldacci, sia pure alle prime armi! Il contenuto degli scritti di Baldacci, salvo un solo saggio (che poi di fatto ha rinnegato) *De Chirico Betrayed by the Surrealists* in *Giorgio de Chirico, Betraying the Muse – De Chirico and the Surrealists*, catalogo della mostra, Paolo Baldacci Gallery, New York, 21 aprile-28 maggio 1994, trad. inglese pp. 11-120, testo originale in italiano pp. 214-240, induce a ritenere che forse Baldacci sia piuttosto distante dalla comprensione del pensiero del Maestro.

<sup>25</sup> V. la nota n. 19.

<sup>26</sup> Il capitolo è l'unico nel volume firmato anche da Gerd Roos, anche se Baldacci si premura di affermare che "le ricerche e i risultati sono stati tuttavia seguiti e condivisi da Gerd Roos, della cui preziosa collaborazione mi sono come sempre avvalso, e da tutti i componenti del nostro Consiglio Scientifico" (p. 7).

<sup>27</sup> La Fondazione ha dichiarato autentico *Le revenant* (Collezione Yves Saint Laurent), del quale esisteva un giudizio negativo del Maestro, allorché l'ha potuto esaminare senza alcuna fretta trattenendo l'originale per il tempo necessario, e facendo eseguire delle radiografie ed indagini

L'esistenza di un dipinto intitolato *Le retour du poète* è nota fin dal 1914, sulla scorta di una fattura emessa dalla Galleria Paul Guillaume il 4 novembre 1914 a Alfred Stieglitz, in relazione ad una mostra tenutasi a New York quell'anno.<sup>28</sup> Il titolo dell'opera in sé non sorprende in quanto sono circa una decina le opere conosciute di Giorgio de Chirico degli anni 1912-1915 che contengono nel titolo le parole “poète”, “retour” o “départ”. Tuttavia supporre che il titolo indicato nella fattura faccia riferimento all'opera in questione “Le retour du poète, 1914” non può ritenersi cosa ovvia. Quattro anni dopo la mostra newyorkese il titolo *Le retour de poète* apparve sulla lista di opere esposte nella mostra *Exposition Peintres d'aujourd'hui* tenutasi alla Galleria Paul Guillaume dal 15 al 23 dicembre 1918.<sup>29</sup>

Va a questo punto ricordato che nella sua monografia del 1997 Baldacci aveva *asseverato* l'autenticità dell'opera facendo riferimento (anche questa volta) ad un elemento esterno al dipinto e cioè al titolo dell'opera che risultava scritto sul telaio e che Baldacci affermava essere autografo di Giorgio de Chirico.<sup>30</sup> Baldacci riferisce che Eluard avrebbe acquistato l'opera da Paul Guillaume prima di partire per l'Oriente nella primavera del 1924 e che, in tutta fretta, l'avrebbe rimesso in vendita in autunno allo stesso prezzo di acquisto grazie alla mediazione della moglie di Breton, Simon Kahn.<sup>31</sup> Scrive Baldacci: “*Le retour du poète* viene poi esposto nel 1928 a Parigi nella Galerie Surréaliste [...] e citato nella recensione di Raymond Queneau [...]” alla mostra *Œuvres anciennes de Georges de Chirico*.<sup>32</sup> Va detto che, contrariamente a quanto affermato da Baldacci, l'opera non fu affatto esposta in quell'occasione. Il tentativo dell'autore di “asseverare” ulteriormente l'opera avvalendosi dell'articolo di Queneau che, recensendo la mostra, fa riferimento anche ai dipinti di Giorgio de Chirico non esposti, risulta scorretto e vano. Tale tentativo non appare casuale, e finisce

---

non invasive sui pigmenti che ne dimostravano la sicura autografia. Per un dettagliato resoconto della procedura adoperata, si rinvia allo saggio di S. Ridolfi, *Ars Mensurae* Roma, *Le indagini diagnostiche come supporto al lavoro della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 11/13 (2014), e specificatamente a *Le revenant*, pp. 257-259. In quell'occasione pervenne alla Fondazione anche un altro dipinto datato “1914”, sempre della collezione Yves Saint Laurent: “La bombe de l'anarchiste”, opera anche questa documentata in casa dell'illustre stilista, ma indubbiamente falso (Cfr. *Giorgio de Chirico. Catalogo Generale*, vol. 1, “La bombe de l'anarchiste”, in *Dipinti ritenuti falsi*, cit., p. 429). Su *Le revenant*, la sua identificazione e le interessanti problematiche connesse riguardo la datazione dell'opera si ritornerà in un prossimo scritto.

<sup>28</sup> Fattura della galleria Paul Guillaume del 4 novembre 1914: “Liste des œuvres adressées à Monsieur Stieglitz à New York: 1914 - G. de CHIRICO [...] n° 3 le retour du poète... 400.-”. Una lettera di Guillaume a Alfred Stieglitz del 25 maggio 1914 fa parte della documentazione. Guillaume, che aveva aperto la galleria, si mise in contatto con Stieglitz proponendo la sua collaborazione per organizzare una mostra a New York. La fattura è relativa a tale collaborazione.

<sup>29</sup> Galerie Paul Guillaume, *Exposition Peintres d'Aujourd'hui*, 15 dicembre-23 dicembre 1918, n. 13.

<sup>30</sup> Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 230, figura 54, scrive che il titolo *Le retour du poète* scritto sulla barra centrale del telaio è autografo. Oggi invece sostiene il contrario, affermando che la circostanza è di nessuna importanza. Baldacci, anzi, ci preannuncia la pubblicazione di un fondamentale studio sulle scritte apposte sui telai. Del resto, tele e telai sono i punti di forza di Baldacci per dimostrare, come nel caso di specie, l'autografia di opere non altrimenti dimostrabile se non con il solito ricorso agli elementi esterni all'opera. Vedasi il caso del falso “*Mélancolie du départ*, 1913” e il quarto caso che sarà di seguito esaminato.

<sup>31</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 2016, p. 53: “In data sconosciuta, ma prima di partire per l'Oriente nel marzo del 1924, Paul Eluard compra *Le Retour du poète* da Paul Guillaume per 700 franchi, ma lo rimette in vendita subito dopo essere tornato con Gala dal famoso viaggio in Indocina, alla fine di settembre. Ciò risulta da una lettera del 12 ottobre [sic] 1924 di Simone Kahn Breton a sua cugina Denise nella quale la esorta ad acquistare il quadro da Eluard allo stesso prezzo: “[...] D'autre part: Eluard te vend tout de suite, moyennant paiement rapide de 700 F (le prix qu'il l'a payé) un très beau et très grand Chirico ancien: *Le Retour du poète*. J'ai dit que c'était presque sûr. Le veux-tu? Réponse immédiate. (Si tu lui envoies de l'argent: M. Eugène Grindel, Av. Enoch, Eaubonne.) [...]”.

<sup>32</sup> Baldacci, *ibidem*, pp. 53-54. Galerie Surréaliste, 15 febbraio-1 marzo 1928.

invece per alimentare i dubbi sulla autografia dell'opera. Vero è che la ricomparsa di un'opera del primo periodo metafisico – e di cui non si ha documentazione fotografica – dopo un periodo di oltre trent'anni (dal 1918 al 1949) legittima già di per sé i dubbi sull'identità dell'opera apparsa all'improvviso (e come si vedrà con falsa provenienza). Ben consapevole di ciò, Baldacci tenta di riempire il vuoto esistente nella "storia" del quadro creando con l'artificio sopracitato, il tassello mancante.<sup>33</sup> Tutti i successivi riferimenti dell'opera riportati da Baldacci (risalenti al 1949, 1950, 1955, 1968, ed, infine, la mostra del 1972)<sup>34</sup>, riguardano un dipinto identificato esclusivamente con il titolo *Le retour du poète*, la cui immagine, per quanto è dato conoscere, appare per la prima volta più di mezzo secolo dopo la sua presunta esecuzione, unica a colori, nel catalogo della mostra di Parigi del 1972, già presentata a Monaco nello stesso anno.

Dunque, secondo Baldacci il dipinto in oggetto – che si ribadisce, era conosciuto esclusivamente per il titolo –, apparve dal nulla nel 1949, in possesso di Poissonnier e venne accompagnato successivamente da una falsa quanto autorevole attestazione di provenienza rilasciata in data 30 gennaio 1957 dalla vedova di Apollinaire (che avrebbe avuto, secondo Baldacci, una relazione con il Poissonnier).<sup>35</sup> Per di più, l'opera sarebbe stata esposta una sola volta nel 1950 in occasione della mostra *Futurismo e Pittura metafisica*<sup>36</sup> (n. 128 senza riproduzione fotografica), malgrado ci fosse in quel periodo un forte interesse ad esporre le prime opere metafisiche di de Chirico.<sup>37</sup>

Rinviando alle faticose elucubrazioni che Baldacci doviziosamente riporta, e che convincono sempre più circa la superficialità di chi organizza mostre con opere dubbie, a cui vengono attribuite "provenienze certe" quanto false, *va rilevato che sull'autenticità dell'opera in questione hanno dubitato tutti coloro che l'hanno esaminata*. Lo si vince da quanto scrive lo stesso Baldacci, particolarmente prudente in questo caso nell'affermare l'autografia del dipinto.

Infatti il dipinto presenta una composizione fuori degli schemi adottati da de Chirico nel periodo di riferimento, che lascia fortemente perplessi. Baldacci descrive la storia del quadro affermando che gli studiosi che lo avevano ritenuto autentico non avevano esaminato l'originale (ma allora come si fa a ritenerlo autentico?). Lo stesso Soby, che lo fa risalire agli anni 1913/14 basandosi sull'esame

<sup>33</sup> *Ibidem*, "Dopo questa data e fino al 1949 mancano notizie precise del quadro [...]".

<sup>34</sup> L'opera fu indicata come del 1911. Tenuta prima in Germania, *Der Surrealismus. 1922-1942*, Haus der Kunst, München, 11 marzo-7 maggio 1972 e *Le Surréalisme*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 9 giugno-24 settembre.

<sup>35</sup> Cfr. Baldacci, *op. cit.*, 1997, scheda dell'opera, p. 240, e 2016, p. 41, nota 4. Un motivo molto serio ci sarà pure stato, essendo ben conosciute le opere in possesso di Apollinaire, per scomodare la vedova Jacqueline, la quale, in data 30 gennaio 1957, dichiarò falsamente di aver posseduto l'opera fino all'anno precedente.

<sup>36</sup> Cfr. Baldacci, *op. cit.*, 2016, p. 38. La mostra *Futurismo & Pittura Metafisica*, fu tenuta al Kunsthaus Zürich, novembre-dicembre 1950.

<sup>37</sup> Nella primavera dello stesso anno, Monroe Wheeler, direttore di mostre e pubblicazioni al MoMA, scrisse a Soby da Basilea il 30 marzo comunicandogli che il direttore del Kunstmuseum gli aveva fatto vedere otto de Chirico, tra cui "Le retour du poète (senza data)", e che in risposta alla sua richiesta di avere una fotografia il direttore aveva rifiutato, spiegando che per motivi di dogana e di tasse il proprietario non voleva consegnarla. Soby rispose alla sua collega il 10 aprile: "Molte grazie per la tua lettera dalla Svizzera riguardo al de Chirico di Basilea. Non posso immaginare perché Mr. Schmidt è stato così misterioso. Il museo stesso mi ha inviato molto tempo fa delle fotografie di tutte le opere che non avevo di quel gruppo (con pieno permesso del proprietario – che conosco benissimo). Ho studiato a lungo i dipinti in Europa, con il proprietario, ecc. ecc. Stranissimo, però è vero che il proprietario ha paura delle tasse. Molte grazie comunque" (JTS.VII.III.13.2.a.i). Un negativo in bianco e nero del dipinto è conservato al MoMA, senza indicazione della data in cui fu acquisito. Baldacci trascrive una lettera di Soby (21 giugno 1968) a Aga Khan, l'attuale proprietario del quadro, nella quale fa riferimento al fotocolor del dipinto inviatogli da Khan e ipotizza che l'opera fosse del 1913/14 e non del 1911 (nota 3, p. 41).

di un fotocolor, aveva affermato che era impossibile esprimere un'opinione definitiva sull'autenticità dell'opera senza esaminare materialmente il dipinto. Il prof. Fagiolo invece che l'aveva esaminato e "si era solo limitato a farne cenno senza pubblicarne l'immagine". Lo stesso Baldacci "che lo aveva visto nel 1984-1985 a Parigi non aveva avuto modo di ricontrollarlo prima della pubblicazione se non attraverso *buone foto* [corsivo nostro, ndr] in bianco e nero" del fronte e del retro.

Tutte le pubblicazioni dell'opera richiamate da Baldacci avevano dunque "un carattere attributivo dell'autenticità, che arriva ad un certo grado di certezza [sottolineature nostre, ndr] solo con l'inclusione nel catalogo ragionato di Baldacci del 1997"<sup>38</sup>.

Osserva ancora Baldacci: "Esistevano dunque ampie basi perché il dipinto fosse preso in considerazione in modo equanime [che significa 'in modo equanime'? Che nel dubbio riguardante l'autografia, debba essere dichiarata l'autenticità?<sup>39</sup>, ndr] anche dalla Fondazione nel 2005 quando il dipinto pervenne per la richiesta di autentica", accompagnato solo da un breve *curriculum* e senza alcuna documentazione.

Nel contestare il giudizio espresso sull'opera dalla Fondazione, Baldacci approfitta anche dell'occasione per pubblicare nel libro un altro quadro più che dubbio, dal titolo "L'ennemie du poète, 1914", non firmato, che Claudio Bruni si rifiutò sempre di autenticare nonostante le pressioni ricevute. Il dipinto risulta pubblicato già nella monografia di Baldacci del 1997 ed è stato riproposto in varie mostre utili per consolidarne la presunzione di autenticità (vedasi l'allegato).

In conclusione, secondo il ragionamento di Baldacci "disponendo fisicamente dell'opera e della documentazione"<sup>40</sup> chi ha esaminato "Le retour du poète, 1914" avrebbe potuto "capire che si trattava *con ogni probabilità* [corsivo nostro, ndr] di un dipinto autentico e semmai avrebbe dovuto

<sup>38</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 2016, p. 42. Se abbiamo ben capito il racconto di Baldacci, il relativo grado di certezza circa l'autenticità dell'opera non deriva da ulteriori riscontri da lui nel frattempo effettuati, ma dal fatto che l'opera sia stata pubblicata nella sua monografia all'esito di una verifica effettuata dall'autore su "buone foto" in bianco e nero. In altre parole, secondo il sillogismo di Baldacci la pubblicazione dell'opera sulla sua monografia attribuisce alla stessa il sigillo di autenticità. Teoria alquanto singolare!

<sup>39</sup> Prendiamo atto che Baldacci vuole applicare anche alla materia dell'arte il brocardo latino '*in dubio pro reo*': Se non sei certo della colpevolezza dell'imputato, allora devi assolvere, sia pure per insufficienza di prove. Per le opere dubbie deve invece prevalere il criterio della massima prudenza. Se non autenticate oggi, lo potranno certamente essere in futuro, in base a nuovi esami ed anche al continuo approfondimento degli studi sull'artista. Il criterio inverso è particolarmente dannoso in quando da una parte incide negativamente sulla iconografia del Maestro e dall'altra parte lascia sempre un dubbio sulla autenticità dell'opera ancorché certificata come autentica.

<sup>40</sup> La Fondazione de Chirico non possiede alcuna documentazione su tale opera. Il dipinto pervenne accompagnato solo dall'usuale *curriculum* sulle provenienze. Al riguardo Baldacci afferma che in occasione della mostra di Winthertur (2008) fu creato da Roos e Schwarz un "dossier" sull'opera e che la Fondazione, in occasione del diniego alla riproduzione dell'opera, avrebbe dovuto chiedere loro tale documentazione anche se ne ignorava l'esistenza. Eppure, visto il diniego da parte della Fondazione alla pubblicazione della riproduzione sul Catalogo che, in violazione della legge sul diritto di autore della Confederazione elvetica hanno comunque pubblicato, non sarebbe stato più logico che fossero gli autori del dossier ad inviare alla Fondazione la documentazione in loro possesso? Si deve evidentemente presumere che tale documentazione non fosse così esaustiva come viene fatto intendere. Scrive ancora Baldacci che, allorché Schwarz e Roos esaminarono il dipinto "ebbero la sicura impressione [sic.!] che l'opera fosse autentica". Forse sarebbe stato più appropriato utilizzare il termine illuminazione o meglio, per utilizzare un termine dechirichiano, *rivelazione*! Anche in questo caso, la sicura impressione di autenticità viene confermata *esclusivamente* dai consueti elementi esterni, tanto cari a Baldacci, quali, telai, chiodi, etichette, veri *deus ex machina* che tutto risolvono e che da soli non provano nulla, in quanto, ancor più di un dipinto, sono falsificabili ed alterabili, come abbiamo già visto anche per il colossale falso dipinto "La mélancolie du départ, 1913", esposto a Düsseldorf, ove la tela con impresso il timbro del produttore Foinet ed il telaio avevano il compito di assurgere a prova di indiscussa autenticità. Della parte pittorica del dipinto, complessivamente esaminato, che pure doveva aver originato la "sicura impressione", neanche un accenno, salvo un paio di confronti a caso, che non dimostrano proprio nulla.



disporre ulteriori indagini tecniche e ricerche"<sup>41</sup>. Nonostante le aspettative di Baldacci, il Comitato della Fondazione, composto da Antonio Vastano e Paolo Picozza, ha esaminato il quadro giudendolo ad un parere di non autografia. Il giudizio negativo è stato apposto da Vastano sul retro della fotografia riproducente l'opera.<sup>42</sup>

Ovviamente si tratta di un parere di scienza reso in piena autonomia ed indipendenza di giudizio, che ben può essere discusso sulla base di argomentazioni serie e scientificamente fondate, ove esistenti. Sicuramente non possono essere considerate ragioni "serie" quelle indicate da Baldacci laddove si limita a sentenziare: la Fondazione "priva di più validi argomenti, decise di avvalersi soprattutto dei giudizi di de Chirico come arma per squalificare la monografia di Baldacci del 1997"<sup>43</sup>. In altre parole, la Fondazione avrebbe espresso un'opinione negativa sull'autenticità dell'opera allo scopo, come abbiamo già detto, di squalificare il volume pubblicato da Baldacci otto anni prima! (è scritto purtroppo proprio così). Forse un eccesso di autoreferenzialità?

Non solo. Alla paradossale motivazione fornita per il diniego espresso dalla Fondazione, Baldacci aggiunge poi una ancor più fantasiosa affermazione secondo la quale l'ulteriore finalità che la Fondazione avrebbe perseguito, con il citato diniego, sarebbe stata quella "di non dover modificare l'infondata teoria sviluppata da Jole de Sanna e da Paolo Picozza" secondo la quale "la falsificazione dell'opera di de Chirico, la cui responsabilità veniva addossata senza nessuna prova ad André Breton e ai surrealisti in genere, risalisse addirittura alla metà se non ai primi anni '20". La teoria non è affatto infondata ed è stata sostenuta dal Maestro più volte e ciò preoccupa Baldacci che ha commerciato o inserito nella monografia opere false o fortemente dubbie.

La difesa "odierna" dell'operato di Breton è un altro pensiero ossessivo di Baldacci, forse per intervenuti motivi di mercato, visto quello che aveva scritto, in senso diametralmente opposto contro Breton, nel lontano 1994.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> V. P. Baldacci, *op. cit.*, 2016, p. 43.

<sup>42</sup> Il parere negativo reso nel 2005 dalla Fondazione evidentemente non appagava Baldacci. L'opera, a differenza delle altre tre già esaminate, non era di sua proprietà. Si può ipotizzare forse che all'epoca Baldacci avesse già avviato una collaborazione con la Fondazione Aga Khan con l'intento di rovesciare l'accordo firmato il 9 aprile 1975 tra il Principe Sadruddin Aga Khan e Giorgio de Chirico. Tale accordo, infatti, prevedeva che Giorgio de Chirico esprimesse il proprio consenso per far svincolare l'opera sequestrata. Tale consenso non avrebbe comunque costituito un riconoscimento neppure implicito di autenticità dell'opera.

<sup>43</sup> Secondo quanto affermato da Fagiolo la monografia di Baldacci fu scritta in solo sei mesi (e con l'aiuto determinante di una giovane borsista della Fondazione). Si rinvia a *Le costanti della storia. Il caso Baldacci*, cit., p. 370.

<sup>44</sup> Baldacci, *op. cit.*, 2016, p. 43. Baldacci conosce a fondo la problematica della falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico nel periodo precedente alla seconda guerra mondiale. Vi sono sicuri cenni di tale problematica nel citato saggio, *De Chirico Betrayed by the Surrealists* (cfr. Baldacci, *op. cit.* 1994 e ivi nota 24). Tra i noti episodi storici della "problematica" surrealista, Baldacci ricorda la copia del *Enigme d'un après-midi d'automne* a firma di Max Ernst (*Ibidem*, pp. 190-193), che non può certo ritenersi una copia ma un falso a tutti gli effetti avendo Ernst riprodotto la firma di de Chirico. Non è l'unica contraffazione eseguita da Ernst. A questo proposito si riporta il caso di un falso disegno eseguito relativamente al quale prof. Picozza fu contattato nel gennaio 2017 da un componente dell'Archivio dell'arte metafisica, Jürgen Pech, il quale ha chiesto conferma che il disegno "L'enigme", firmato "Chirico" non fosse attribuibile a de Chirico. Per non parlare poi della mostra *G. de Chirico* presso la Galerie Allard di Parigi nel giugno del 1946 con ben venti opere false di soggetti metafisici del surrealista Oscar Dominguez. Tale mostra sarebbe stata impossibile (impensabile secondo Wieland Schmied) senza la partecipazione dei surrealisti. Dominguez non avrebbe potuto dipingere tali falsi senza l'approvazione di Breton. Conferma questa ipotesi il comportamento successivo di Breton, perfettamente a conoscenza che l'autore dei falsi era Dominguez, che arriva ad insinuare (senza far nomi, dato che il coinvolgimento surrealista nella faccenda era, come si è visto, molto chiaro) che de Chirico aveva ordinato i quadri a un falsario per poi dichiararli falsi e farsi pagare dalla galleria per tacere: una versione davvero funambolica, osserva Fabio Benzi, e, propriamente "surreale". A. Breton, *La clé des champs*, Editions du Sagittaire, Parigi 1953, p. 142. La problematica viene approfondita da Benzi nella sua monografia *Giorgio de Chirico* di prossima uscita. Va ricordata, infine, la

Tornando al dipinto in oggetto, va osservato che lo stesso Baldacci aveva nutrito dubbi e perplessità sull'autenticità dell'opera.

Come purtroppo quasi sempre accade nei suoi studi, anche in questo caso il ragionamento seguito da Baldacci per supportare la tesi dell'autenticità ignora l'oggetto in sé, cioè l'opera di un artista come esperienza visuale, ma affida il giudizio di "verità" ad elementi secondari, quali la scritta apposta sul telaio, documenti di trasporto, citazioni e pubblicazioni. Nel caso di specie, l'immagine visiva de "Le retour du poète, 1914" è accantonata da Baldacci in principio del discorso e ritorna alla fine, dopo un percorso macchinoso e intellettualmente pesante, già "asseverata ed incoronata" come opera autentica di Giorgio de Chirico.<sup>45</sup>

Eppure tale percorso non tiene conto dello sviluppo iconografico dechirichiano nel periodo della Metafisica parigina del 1914. Tale insopportabile mancanza (riscontrata anche in altre occasioni da parte di Baldacci) pone il dubbio se Baldacci abbia conoscenze adeguate ad esaminare i dipinti

---

vendita, una settimana dopo la morte di Paul Eluard nel 1952, del dipinto falso *Mannequin métaphysique* (sempre Dominguez) tramite Sydney Janis alla Collezione De Menil ed i falsi dello stesso Paul Guillaume che sono stati messi in vendita come *La méditation matinale*, con giudizio favorevole di Soby, fatto sequestrare da de Chirico e restituito dalla Corte di Appello di Parigi al Commissaire Binoche per la vendita all'asta a danno della fallita Galerie Krugier di Ginevra, dopo la desistenza della vedova, dalle azioni giudiziarie intraprese dal Maestro (documentazione nell'archivio della Fondazione).

Baldacci in questo ed in altri scritti ha capovolto la sua posizione su Breton. Ci limitiamo a riportare alcuni passi scritti nel citato saggio, oggi rinnegato, del 1994. "I Surrealisti erano mercanti d'arte e finanziavano se stessi e il loro movimento coi proventi di questa attività. Era la loro ambizione avere un rapporto commerciale con de Chirico e lo incoraggiavano a proseguire i suoi temi metafisici. L'anatema definitivo contro di lui, contro le repliche, contro tutta indistintamente la sua pittura posteriore al 1918, viene scagliato solo dopo la mostra del 1926 da Paul Guillaume, presentata dal miliardario Albert C. Barnes, un grande ammiratore di de Chirico che ne aveva acquistato molti quadri di tutte le epoche. Viene lanciato, oltre tutto, in un momento di grande felicità creativa dell'artista, tanto che molti, come Cocteau, Vitrac, Duchamp, Ribemont-Dessaignes, apertamente se ne dissociarono. Una volta resi conto che non solo de Chirico si sottraeva alla loro egemonia, non solo professava l'esatto contrario di ciò che loro pretendevano di fargli dire, ma anche aveva successo e continuava a dipingere quadri metafisici come aveva sempre fatto, senza diventare un artista della loro scuderia, allora decisero di scommunicarlo dichiarandogli una guerra che è anche e soprattutto una guerra mercantile [sottolineatura nostra, ndr] per screditarlo presso i collezionisti che subivano la loro influenza. Masson raccontava che era sufficiente che Breton dicesse a Doucet che il tal pittore era diventato 'reazionario' perché Doucet smettesse di comprarlo. Per strana che possa sembrare, questa interpretazione è molto più vera di quel che appaia a prima vista, e più si scava nei documenti più viene provata" (p. 229). Nel paragrafo VIII, significativamente intitolato: *Espropriazione, falsificazione ideologica e falsificazione materiale*, commentando il testo di Breton *Le surréalisme e la peinture* Baldacci scrive "[...] è con questo saggio che viene posta la base del moderno tradimento critico dell'opera di de Chirico. Da allora, ed obbedendo alla martellante propaganda di menzogne di tipo staliniano dei Surrealisti, quasi tutti si sono adeguati, e invece di fare un'indagine filologica sul pensiero e sulle opere dell'artista si è trovato più facile e più comodo cedere a questo ricatto per non apparire 'reazionari' [...] [...] Ed ecco, in questo clima di disprezzo e di appropriazione indebita dell'opera altrui, che si apre la strada alla copia, prima, alla falsificazione, poi [sottolineatura nostra, ndr]. Meraviglia l'accanimento con cui i Surrealisti, e poi tutta la critica formalista e neostoricista, si sono scagliati contro l'abitudine di de Chirico di ritornare su alcuni suoi soggetti. Come se Boecklin, Van Gogh e tanti altri non avessero fatto lo stesso. E come se questa non fosse fin dall'antichità una comune prassi dell'arte, quando il giudizio qualitativo era prevalente. Meraviglia tanto più se pensiamo che de Chirico si esercitava a copiare Raffaello oppure se stesso, ma i Surrealisti copiavano de Chirico. Dare il suo preciso significato alla copia de *L'enigme d'un après-midi d'automne* eseguita da Max Ernst per Paul Eluard non è facile, tanto più che essa è firmata 'Giorgio de Chirico' con firma apocrifia ma ben imitata dall'originale, e quindi, più che una copia potrebbe essere considerata un falso" (pp. 234-237). Annota ancora Baldacci: "Ciò che riesce più difficile capire, se non per l'ipnosi esercitata dai Surrealisti su tutta l'intelligenza internazionale, è come mai grandi studiosi di storia dell'arte moderna e di esperti attendibili come J.T. Soby, hanno potuto avallare quadri come questi. Non solo il disegno tremolante, la materia pittorica modestissima e la firma grossolanamente imitata li denunciano come falsi, ma vi sono in essi palesi incongruenze tra l'epoca dichiarata dei quadri, la loro iconografia e lo stile, che non dovevano passare inosservate a chi minimamente conoscesse lo sviluppo della pittura metafisica" (p. 238). Nella Prefazione al citato volume Wieland Schmied evidenzia l'idea dei surrealisti di considerarsi tutore del vero de Chirico creava "un'atmosfera che era l'ideale per promuovere i lavori fatti nello spirito di de Chirico e battezzarli come lavori autentici del Maestro" (p. II, tradotto dall'inglese).

<sup>45</sup> Iperbolicamente a conclusione e dimenticando le premesse: "Difficile trovare un altro quadro metafisico di de Chirico con una storia limpida e chiara come questa" (p. 54).

dal punto di vista pittorico, senza affidarsi al supporto di telai etichette etc.

### ***Analisi del "Le retour du poète, 1914"***

A questo punto è opportuno formulare alcune brevi osservazioni, queste sì scientifiche, riguardo al dipinto (fig. 5).

Riteniamo che sia opinione pacifica che la valutazione sull'autografia di un'opera non possa prescindere da un'accurata analisi della qualità iconografica e dell'esecuzione pittorica dell'opera stessa.

Esaminando il dipinto sorge innanzitutto spontanea la domanda se, dopo aver realizzato nel 1913 due opere raffinate come *La grande tour* e *La torre*<sup>46</sup> (figg. 6, 7), Giorgio de Chirico avrebbe potuto dipingere l'anno successivo un'opera così poco sofisticata come "Le retour du poète, 1914". Dall'analisi del quadro emerge in primo



fig. 5 Opera ritenuta falsa: "Le retour du poète, 1914"

luogo la disarmonia determinata dalla pesantezza visiva delle zone in ombra, che stravolgono uno dei principali effetti dell'arte metafisica, e cioè il rapporto funzionale tra luce e ombra, che dà tensione ed equilibrio strutturale all'immagine. Anche le scelte coloristiche non possono essere ricondotte alla personalità dechirichiana del 1914. In particolare: il giallo-marrone pastoso e spento della piazza e il rosso primario sporco della ciminiera e della torre. Tali tonalità sono state evidentemente ottenute semplicemente "sporcando" il colore primario con il colore nero. La stessa criticità esecutiva si riscontra anche nell'uso del bianco e del nero; precisamente nella parte bassa della torre le ombre delle colonne sono rese in modo quasi dilettesco con bande di grigio omogeneo. Va ricordato che nella modulazione della luce sulle superfici tonde Giorgio de Chirico aveva adoperato – già nella realizzazione de *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* del 1911-1912 – una sofisticata colorazione di arancione (luce riflessa su un oggetto bianco in ombra) che diviene poi giallo-verde nelle zone più lontane dalla luce. Tantomeno si ritrova nell'opera il principio ben noto a de Chirico del contrasto ottico tra luce e ombra, per il quale il lato più scuro di un'ombra si accosta sempre sulla linea di contatto con la zona in luce. In modo decisamente "antipittorico" l'autore ha invece posto una colorazione grigio chiaro vicino al confine della zona in luce e un grigio più scuro all'interno dell'ombra.

Anche l'iconografia dell'opera non pare riconducibile a de Chirico. Nel dipinto si intravede in primo piano la sagoma di un treno sotto una nuvola di fumo ritagliata sul fondo della piazza. Di forma scarna e povera, il treno è schiacciato sul margine inferiore della tela, divenendo quasi del tutto indistinguibile dal fondo a causa della mancanza di contrasto tra i colori: un tentativo timoroso e

<sup>46</sup> Tali opere sono esposte rispettivamente alla Kunstsammlung, Nordrhein-Westfalen Düsseldorf e al Kunsthaus, Zurigo.



fig. 6 G. de Chirico, *La grande tour*, 1913, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



fig. 7 G. de Chirico, *La torre*, 1913, Kunsthau, Zurigo

pa tutto il primo piano, la medesima impostazione diviene invece visivamente opprimente ne “*Le retour de poète*, 1914” che è un’opera verticale. Il portico di sinistra è privo di logica costruttiva, sia perché ospita una porticina bassa invece di un’arcata, sia perché tutta la massa architettonica poggia su un pilastro di dimensioni ridotte che lo rende architettonicamente “debole”. Il portico, infatti, sembra incombere sulla ciminiera, posizionata troppo vicino alla sua destra.

Anche la presenza delle due nuvolette nel cielo è anomala nella produzione di Giorgio de Chirico del primo periodo parigino, dove il cielo è ancora terso e astratto e tende verso l’idea dell’universo e dell’infinito.

La forma, peraltro, della torre che presenta nella parte alta delle arcate invece di colonne, per di più non in asse, è anch’essa inconsueta rispetto all’iconografia dell’artista.

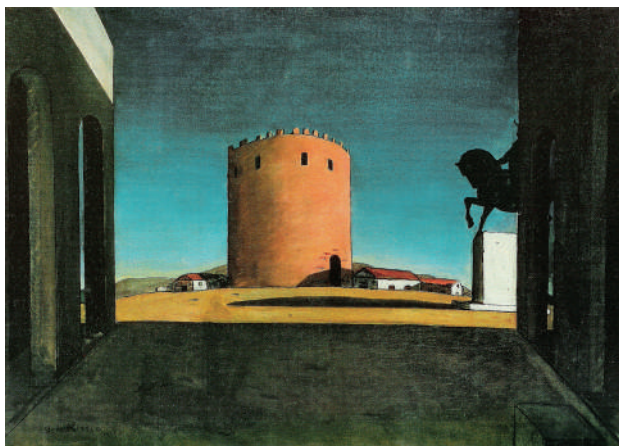
In ogni caso, l’elemento più bizzarro dell’opera e che assume contorni concettualmente sconcertanti, è la resa della luce nella fascia interna della torre che, dipinta con un rosso vermiglione brillante, sembra illuminare la torre dall’interno quasi fosse un faro con una luce malattica e allarmante. Attribuire a de Chirico un’immagine di così banale manifattura e brutale realizzazione significa non conoscere il rigore plastico e concettuale dell’arte metafisica.

Sono state sinteticamente riferite le ragioni che hanno determinato il parere negativo della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Occorre comunque precisare che la Fondazione era ben

mal riuscito di un pittore indeciso.

L’opera appare come una produzione ibrida, che colleziona elementi eterogenei ricavati da altre opere. In particolare: *La tour rouge*, 1912 (fig. 8), per quanto riguarda l’impostazione dei due portici in ombra e la striscia bianca posta in alto sul portico di sinistra; *Le départ du poète*, 1914 (fig. 9), per quanto attiene al treno e alla nuvola di fumo in primo piano, ove tuttavia il treno è posizionato per metà nella zona illuminata della piazza, divenendo un elemento discreto della composizione, pur distinguendosi perfettamente. Anche un’altra opera, *La matinée angoissante*, 1912, caratterizzata da un’iconografia molto stilizzata con forme piatte e geometriche, presenta un treno in primo piano, realizzato con forma sagomata decisa.

Mentre l’orizzontalità de *La tour rouge*, 1912 sostiene la drastica scelta pittorica di una larga zona scura a forma di “u” che occu-

fig. 8 G. de Chirico, *La tour rouge*, 1913, Peggy Guggenheim Collection, Veneziafig. 9 G. de Chirico, *Le départ du poète*, 1914

consua dell'esistenza di un quadro di Giorgio de Chirico con lo stesso titolo, attribuito al 1914 ed esposto a Parigi nel 1918, di cui non vi era nessuna riproduzione fotografica o schizzo preparatorio.

Si può ovviamente essere di diverso parere e ritenere che l'opera "Le retour de poète" sia autentica e del 1914, ma l'opinione deve essere supportata da seri argomenti scientifici e non da immaginarie tesi complottistiche e persecutorie.

**Il quarto caso** intitolato *Gli ananas moltiplicati* ha ad oggetto il dipinto "Natura morta con Ananas, 1926".

Come nei casi precedenti Baldacci afferma – come un vero e proprio mantra – che anche questo dipinto non fu autenticato dalla Fondazione... "solo in base alla supposizione che fosse di mia proprietà"<sup>47</sup>. Qui Baldacci dimostra di possedere straordinarie doti di romanziere ed affabulatore che tuttavia non lo conducono al risultato sperato, anzi lo abbandonano a metà del percorso argomentativo, costringendolo ad una conclusione iperbolica e grottesca.

È lo stesso Baldacci a dover riconoscere "che i punti che emersero davano di fatto ragione alla Fondazione" e che lo stesso catalogo Drouot (con la riproduzione di un dipinto con ananas, fig.10) posto a prova della sua autenticità si riferiva ad opera diversa. Tuttavia, nonostante che tutto faces-

<sup>47</sup> Scrive testualmente Baldacci: "Insisto quindi sul fatto che questo quadro è stato dichiarato falso, senza effettuare alcuna verifica dei dati storici di provenienza (forniti da Marc Ottavi) e senza fare il minimo esame fisico e stilistico, solo in base alla supposizione che fosse di mia proprietà, per accumulare il maggior numero possibile di elementi che potessero nuocermi" [corsivo nostro, ndr] (p. 75). "Ma nel clima infuocato [?] di quel periodo in cui il presidente della Fondazione faceva il possibile e l'impossibile per additarmi a tutti come un falsario e venditore di falsi, non potevo aspettarmi né calma, né obiettività né ragionevolezza" (p. 71). Ancora una volta Baldacci si attribuisce la qualifica di falsario nonostante non fosse menzionata nel capo di imputazione formulato nei suoi confronti.

In relazione alla proprietà dell'opera le affermazioni di Baldacci risultano insanabilmente contraddittorie, in quanto egli afferma di aver comprato il quadro due anni dopo il diniego (2004) dell'autentica (quindi nel 2006). Se quindi il dipinto, come sostiene, non era suo, non si sarebbe dovuto risentire del mancato rilascio dell'autentica. Ciò induce a pensare, come vedremo proprio sulla base delle sue ulteriori contraddizioni e sulle varie ipotesi che formula, che abbia posseduto l'opera fin da 1997, atteso anche che Zodo ha successivamente e ripetutamente dichiarato che il dipinto non gli è mai appartenuto.





fig. 10 Catalogo Drouot, Parigi, asta del 20 dicembre 1926

se ritenere la falsità dell'opera, secondo Baldacci, la Fondazione... avrebbe dovuto comunque dichiararla autentica, ma ciò non ha fatto in quanto aveva supposto che il quadro fosse suo.<sup>48</sup> Volendo seguire un simile ragionamento, sviluppato a contrario, specie quando Baldacci scrive, riguardo l'Asta dell'Hotel Drouot, che il diverso dipinto, "se interpretato correttamente [sic!], indicava che il quadro era autentico"<sup>49</sup>, mette a dura prova le facoltà logiche del lettore.

Riportiamo la storia per come raccontata da Baldacci: "La storia di questa natura morta è esemplare di come disattenzioni, errori e superficialità nel presentare un'opera inedita, mescolati ai pregiudizi [sottolineatura nostra, ndr] e all'incapacità di leggere un dipinto facendo gli opportuni confronti, possano generare una miscela esplosiva in

grado di demolire un quadro autentico in modo quasi irrecuperabile azzerandone il valore economico"<sup>50</sup>.

Riferisce Baldacci che nel 1982 venne pubblicata, a cura di Philippe Daverio, l'opera monografica *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929. Dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, volume che secondo lo stesso, avrebbe reso "noto" [sic] il gallerista e critico d'arte Daverio rispetto a quel periodo artistico e a Giorgio de Chirico.<sup>51</sup>

È proprio in ragione di tale acquisita "notorietà" che, stando al racconto di Baldacci, nel 1991 (ma prima e più logicamente nel 1984) la Galleria Philippe Daverio avrebbe ricevuto un plico da parte di Guy Lourdmer, perito d'arte, contenente le fotografie in bianco e nero di due nature morte

<sup>48</sup> Baldacci, *op. cit.*, 2016, *passim*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 75

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>51</sup> Relativamente al volume si veda l'articolo di Giuliano Briganti su «La Repubblica» del 6 settembre 1984 dal titolo *I nuovi falsari*. Nella risposta di Baldacci a tale articolo, pubblicata il 15 settembre, sempre su «La Repubblica» con il titolo *I nuovi falsari*, l'autore (unitamente a Philippe Daverio e Maurizio Fagiolo) nel contestare le accuse, affermò che negli anni Venti de Chirico realizzava talvolta "diversi quadri gemelli, differenti solo nel colore". Briganti replicò in data 18 settembre con un severo articolo dal titolo Non passo e chiudo. Già nel lontano 1984 si era verificata l'inversione delle didascalie che accompagnavano i due dipinti gemelli. Analogamente a quanto accaduto nel caso in esame, all'opera meno conosciuta era stato attribuito il pedigree dell'opera famosa. Tuttavia dovendo in questo specifico caso essere accreditata l'esistenza di un terzo quadro (falso), dimenticando quello che aveva scritto anni prima, Baldacci con grande naturalezza fa scivolare l'affermazione che de Chirico era uso realizzare anche *tre versioni* dello stesso quadro: "Considerata con la dovuta calma, questa era un'ottima prova di autenticità perché è molto ben documentata [?] la pratica di de Chirico, soprattutto tra il 1926 e 1928, di produrre contemporaneamente due **o tre** [sic!] quadri quasi identici [...]" [punto interrogativo, sottolineatura e neretto nostre, ndr]. Pratica per nulla documentata ed elaborata da Baldacci per l'occasione. Nonostante la sua consistente produzione di scritti su de Chirico, è la prima volta che Baldacci fa tale affermazione. L'unico caso di una terza versione che riguarda un dipinto *La signorina Amata* da lui autenticato. Si rinvia alla nota n. 81.





fig. 11 G. de Chirico, *Natura morta con ananas*, 1926



fig. 12 Opera non autografa: "Natura morta con ananas" firmata e datata in basso a destra "g. de Chirico 1926"

firmate "g. de Chirico" e una lettera in cui si richiedeva un parere sull'autenticità.<sup>52</sup>

I due quadri, molto simili tra loro, raffiguravano due nature morte con ananas. Una delle due opere era pubblicata sulla monografia di Waldermar George del 1928, l'altra invece era inedita (figg. 11, 12). Sul retro delle fotografie, secondo il racconto di Baldacci, vi erano alcune annotazioni riguardanti la provenienza di entrambe ed altre annotazioni bibliografiche.

Nell'estate del 1997 Maurizio Fagiolo dell'Arco inaugurò ad Aquì Terme una mostra su Giorgio de Chirico. Nel catalogo della mostra, *Vita silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*<sup>53</sup>, Fagiolo inserì la riproduzione delle due nature morte con ananas, utilizzando le fotografie che

<sup>52</sup> Scrive Baldacci: "Nell'Archivio della Galleria da me fortunatamente salvato e conservato mancano purtroppo alcuni documenti, tra i quali, per esempio [ed ovviamente, ndr], la busta e la lettera di Guy Loudmer di cui si fa menzione più avanti. È invece certo che le foto siano arrivate nell'estate del 1991 (e non nel 1984, come ho scritto per errore a p. 6 di *Lettera aperta* in [www.achivioartemetafisica.it](http://www.achivioartemetafisica.it), *Notiziario*, febbraio 2012) perché così è stato annotato nella busta che le conteneva" [ma che poco prima ha dichiarato invece essersi smarrita, ndr]. Aggiunge Baldacci: "Ricordo che alla lettera dello studio Loudmer risposi io, scrivendo che una delle due nature morte era quella pubblicata sulla monografia di Waldermar George del 1928 e l'altra non ci era nota, ma per quanto appariva nella foto doveva essere sicuramente autentica. Copia della lettera [ovviamente, ndr] non è conservata". La fantastoria raccontata da Baldacci non ha alcun riscontro. Non è affatto certo l'asserito invio delle foto da Guy Loudmer alla Galleria Daverio nel 1991 o nel 1984. Se effettivamente Loudmer inviò le due foto con la "smarrita" lettera di richiesta di un parere di autenticità, ciò deve essere avvenuto o nel 1984 come scritto nel 2012 nella lettera ai Soci (subito dopo che Daverio era diventato "noto" per via del libro sugli anni Venti da poco pubblicato), oppure nel 1997 o poco prima e che Baldacci (come per il disegno Gaffé che passò immediatamente a Fagiolo nel 1998 in occasione della mostra sugli anni Trenta di de Chirico), dobbiamo presumere, si affrettò a consegnare a Fagiolo nell'imminenza della mostra di Acqui Terme (1997). Volendo comunque credere che Loudmer avesse inviato effettivamente le foto nel 1997 (invece che nel 1984 o 1991) era forse prudente retrodatare l'asserito rapporto con Loudmer, all'epoca sottoposto ad indagine giudiziaria da parte della Magistratura francese. Quanto scrive Baldacci, oltre a non aver alcun riscontro, non è neppure confrontabile con l'archivio Fagiolo, misteriosamente scomparso subito dopo la sua morte e che la Magistratura ha inutilmente tentato di sequestrare.

<sup>53</sup> Catalogo della mostra, Palazzo Liceo Saracco, 19 luglio-14 settembre 1997, Skira, Milano 1997. Come si dirà, nel catalogo si rinvennero vari errori bibliografici e scambi di informazioni tra un'opera e l'altra.

avrebbe ricevuto secondo Baldacci *sei anni prima*. In calce alle schede delle opere si legge il ringraziamento da parte di Fagiolo a Baldacci per averglielo segnalate. Oggi, in riferimento al catalogo, Baldacci sente l'obbligo di precisare: "Alla scheda n. 43, che si riferisce al quadro pubblicato da George, corrispondeva, a pagina 100 del catalogo, una foto indicata con la lettera 'c', che riproduceva invece il quadro inedito e più grande. La foto 'd', che doveva riprodurre il dipinto descritto nella scheda n. 44, raffigurava erroneamente il quadro n. 43. Ma non basta: il riferimento bibliografico al repertorio delle opere contenuto nel citato volume Giorgio de Chirico – Parigi 1924-1929, che dovrebbe trovarsi sotto la scheda n. 43, riguardante il quadro riprodotto nella monografia di W. George, si trova invece sotto la scheda n. 44 del quadro inedito"<sup>54</sup>. Altro errore grossolano presente nel catalogo, indicato da Baldacci, consiste nell'attribuzione dell'opera inedita in esame all'asta dell'Hotel Drouot del 20 dicembre 1926 e il riferimento al coinvolgimento del gallerista Julien Levy di New York (galleria aperta dal 1931 al 1949) invece di Pierre Levy di Parigi (galleria oggi ancora attiva).

Nonostante gli evidenziati errori del catalogo, Baldacci prosegue dando spazio alla già nota "ossessione" del complotto: "Una somma di sbagli e inesattezze che, aggiunta all'ostilità che fin da allora [sottolineatura nostra – cioè nel 1997 –, ndr] il presidente della Fondazione de Chirico stava maturando nei miei confronti"<sup>55</sup>, ha fornito le basi per demolire un'opera assolutamente autentica partendo dalla presunzione infondata che fosse di mia proprietà"<sup>56</sup>.

I quadri, sempre secondo Baldacci – che produce a supporto della sua tesi, dobbiamo presumere dopo oltre dieci anni di meticolose ricerche, documentazione del tutto inattendibile e non verificabile – sarebbero appartenuti alla collezione della famiglia Velluze<sup>57</sup>, fino al momento in cui gli eredi non decisero di vendere le opere che non avevano interesse a conservare. Uno dei due quadri, quello pubblicato sul libro di Waldemar George, fu venduto corredato dall'autentica preventivamente chiesta e rilasciata dalla Fondazione, all'asta da Sotheby's il 16 ottobre 2006.<sup>58</sup> L'altro, quello inedito, prudentemente non fu venduto all'asta, ma secondo la narrazione di Baldacci, nel 2004 sarebbe stato oggetto di cessione da parte del gallerista Marc Ottavi di Parigi a due galleristi e mer-

<sup>54</sup> Tali errori furono evidenziati dalla Fondazione già nel 2011. Si veda: *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico*, cit., (v. nota 4), p. 525.

<sup>55</sup> Affermazione molto strana e sibillina, in quanto all'epoca Baldacci faceva parte del Comitato delle autentiche della Fondazione e non erano ancora state immesse sul mercato, quelle opere false provenienti da Paolo Baldacci, incautamente autenticate da Fagiolo e confiscate dalla Magistratura.

<sup>56</sup> Baldacci, *op. cit.*, 2016 p. 71. Va anticipato, rispetto a quanto sarà detto appresso, che tale opera fu portata personalmente in Fondazione da Alessandro Zodo in data 25 maggio 2004, il quale intendeva cederla ad un gallerista di Torino interessato all'acquisto (come risulta anche da un accenno nella lettera a firma del legale di Zodo, avv. Crippa del Foro di Milano in data 22 luglio 2004). Ne ricevette lo stesso giorno, sia pure verbalmente, una risposta negativa. Da qui il suo darsi da fare, fin dal successivo 26 maggio, per fornire alla Fondazione la prova di quelle credenziali erronee (Asta Loudmer, esposizione Levy e vendita Drouot) che fondavano la sua convinzione circa l'autenticità dell'opera.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 69: "Questi successivi inventari, firmati e datati, l'ultimo dei quali addirittura corredato di foto [quello di Ottavi; sottolineatura nostra, ndr] tolgono ogni dubbio quanto alla provenienza del quadro e a come fu 'messo in circolazione', elementi la cui presunta incertezza è stata presa a pretesto dalla Fondazione per negare l'autenticità del quadro". Anche volendo ammettere che fosse vero che le due nature morte con ananas facessero parte della collezione Velluze – coincidenza stranissima per una collezione eclettica –, ciò non significa che anche il secondo quadro, intitolato come il primo e cioè *Natura morta*, sia proprio quello oggi di proprietà di Baldacci. Potrebbe infatti trattarsi dell'altra opera – anche se ne dubitiamo fortemente – e cioè il dipinto venduto all'asta il 20 dicembre del 1926. Ma Baldacci ci rassicura al riguardo: l'ultimo inventario della collezione era addirittura corredato della fotografia del suo quadro. Tutto chiarito insomma!

<sup>58</sup> Fu autenticato dalla Fondazione in data 4 ottobre 2006.

canti d'arte italiani, Alessandro Zodo e Giulio Tega, quali, erano talmente persuasi dell'autenticità del dipinto, definito da Baldacci "lampantemente autentico" che volendo concludere celermente l'acquisto, "non si preoccuparono di chiedere un parere preventivo alla Fondazione de Chirico, parere che comunque non sarebbe stato dato senza l'invio dell'opera a Roma e una lunga attesa, alla quale i venditori non sembravano disposti"<sup>59</sup>. Conclude Baldacci: "Fu così che, inviata l'opera a Roma [dopo l'acquisto, ndr] con richiesta di archiviazione [...] i due acquirenti si videro con sorpresa rispondere in data 22 luglio 2004 [...] che l'opera non era archiviabile."<sup>60</sup>

Ma il racconto di Baldacci è **falso** e, come sempre accade quando si vogliono creare storie false ma apparentemente credibili, mescolando fatti veri e inventati, viene poi smentito dai documenti.

Il dipinto fu materialmente consegnato da Ottavi a Zodo il 12 maggio 2004 munito della seguente lettera di accompagnamento: "*Marc Ottavi Expert en Tableaux et Sculptures des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles - Je soussigné, Marc Ottavi, avoir confié à Monsieur Alessandro Zodo, Via Fatebenefratelli, 15. 20121 Milano, une peinture pour expertise: ECOLE FRANCAISE DU XX<sup>ème</sup> siècle Nature morte à l'ananas. Huile sur toile. Porte une signature et une date en bas à droite 'Giorgio de Chirico, 26' 81 x 65 cm. Fait à Paris le 12 mai 2004. 8, rue Rossini - 75009*". Nella lettera era riprodotto in minimale il dipinto falso.<sup>61</sup>

La richiesta del parere da parte di Alessandro Zodo, corredata dalle foto di rito e previa anticipazione telefonica, fu spedita il 12 maggio e pervenne alla Fondazione il successivo 16 maggio. L'opera fu portata personalmente da Zodo, presso la sede della Fondazione il successivo 25 maggio. Zodo aveva fretta in quanto stava trattando la vendita del dipinto ad altro gallerista. L'opera fu esaminata la stessa mattina, anche con il ricorso ad esami effettuati nel laboratorio della Fondazione e all'esito fu comunicato verbalmente a Zodo il giudizio negativo. Il giudizio di falsità fu apposto nel retro della fotografia riprodotte il dipinto, annotato e firmato da Paolo Picozza e Jole de Sanna e datato 25 maggio 2004.

Preso atto del giudizio negativo, già il giorno successivo, ossia il 26 maggio, Zodo si premurava tramite fax di fornire ulteriori notizie e documentazione circa la provenienza e l'asserita autenticità dell'opera.<sup>62</sup>

Alla luce dei documenti prodotti da Zodo, unitamente alla richiesta del parere, non è credibile, stando al racconto di Baldacci, che Marc Ottavi, dopo aver consegnato a Zodo il dipinto da portare a Roma per sottoporlo all'esame da parte della Fondazione, abbia preteso solo otto giorni dopo

<sup>59</sup> Baldacci, *op. cit.*, 2016 p. 69. Resta da scoprire chi era il reale venditore che non era disponibile alla "lunga attesa". All'epoca, ed a differenza per periodo in cui il Comitato era composto da Baldacci e Vastano, il Comitato de Sanna-Picozza si riuniva quasi ogni mese. E questo Zodo e Baldacci lo sapevano benissimo.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 71. Dobbiamo dare atto di quanto scrive Baldacci sulla Fondazione de Chirico e sul suo Presidente: "[...] è una caratteristica di Paolo Picozza quella di non farsi mai condizionare da nessuno". Infatti sia il Presidente della Fondazione che la Fondazione stessa possono affermare che, in materia di autenticazione delle opere, hanno agito sempre con estrema prudenza e con piena libertà di coscienza e senza subire condizionamenti da parte di chicchessia.

<sup>61</sup> Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

<sup>62</sup> Dalla corrispondenza di Zodo risulta una provenienza diversa da quella asserita da Baldacci. In data 26 maggio 2004, Zodo nel dar seguito ad una conversazione telefonica con il prof. Picozza, e nel trasmettere copia della dichiarazione di chi gli aveva dato il quadro per l'expertise, scrive che "il quadro proviene da una delle famiglie più ricche di Francia: NOELLE PREJGER (e quindi non Velluze - comunque sempre famiglia ricca: fa colpo -). La documentazione è conservata nell'archivio della Fondazione.

(esattamente il 20 maggio, ben sapendo peraltro che la data per esaminare l'opera era stata fissata il 25 dello stesso mese), che Zodo acquistasse *immediatamente* l'opera. Tantomeno viene dato riscontro del preteso documento di vendita, necessariamente esistente, dal momento che Baldacci si premura di dire che l'acquisto avvenne non con Zodo personalmente ma con la sua ditta J&G Art Gallery (srl). In realtà, le parole di Baldacci fanno intuire una realtà diversa, e cioè che i "venditori" [o il venditore?, *ndr*] non erano disposti ad una lunga attesa: un escamotage in quanto probabilmente erano consapevoli della non autografia dell'opera e temevano evidentemente il giudizio della Fondazione e pertanto doveva essere concluso immediatamente.

Affermazione ancora più incredibile è quella secondo cui Picozza che vide ed esaminò il dipinto portato personalmente da Zodo il 25 maggio 2004, supponesse o fosse anche solo in grado di supporre che il dipinto appartenesse a Baldacci. L'autore lo suppone oggi, compiendo una valutazione *ex post* degli avvenimenti e ponendosi una obbligata domanda. Attesa la palese contraddizione tra Zodo e Baldacci riguardo la provenienza dell'opera, da chi Marc Ottavi avrebbe allora avuto il dipinto? Dagli eredi Velluze, da Noelle Prejger o da un terzo non identificato, o più realisticamente dallo stesso Baldacci effettivo proprietario del dipinto, come dallo stesso Zodo recentemente dichiarato?

Sempre secondo la ricostruzione di Baldacci, inizia quindi una fitta corrispondenza tra la Fondazione e il gallerista Zodo il quale, a sua volta inspiegabilmente, ritenne Baldacci responsabile per il mancato rilascio dell'autentica e, quindi, del danno che di conseguenza avrebbe subito.<sup>63</sup>

Dunque, nonostante i solleciti di Zodo, il quadro non venne autenticato dalla Fondazione. Ben due anni dopo, nel giugno del 2006 Paolo Baldacci, pur non avendo alcun obbligo né morale né materiale in quanto, stando a quello che lui stesso racconta, si era limitato esclusivamente a consegnare a Fagiolo, per puro atto di cortesia, le due foto riproducenti gli *ananas*<sup>64</sup> decise, con un'incredibile atto di generosità, di acquistarlo o riacquistarlo (sceglia lui!) mediante pagamento del prezzo

<sup>63</sup> Baldacci, *op. cit.* 2016, cit. p. 64. Il prof. Fagiolo, che amava sinceramente de Chirico ma che era condizionato dalla "autorevolezza" di Baldacci, autenticò anche opere sicuramente false. Soprattutto, non potendosi più difendere è purtroppo diventato il capro espiatorio di molti episodi contestati. Ecco quello che Baldacci scrive: "Fu Maurizio Fagiolo, al quale ero solito, per pura cortesia, passare una copia di tutto ciò che mi perveniva, a generare senza alcun motivo la falsa provenienza da Julien Levy. Infatti, nell'estate del 1997, sei anni dopo [sottolineatura nostra, *ndr*] aver ricevuto copia delle foto, egli le pubblicò nel catalogo di una mostra tenutasi ad Acqui Terme, con incredibili imprecisioni ed errori, dovuti alla fretta e alla trasandatezza che, soprattutto negli ultimi tempi, connotarono il suo lavoro scientifico". Ma se è vero quanto ha scritto Baldacci risulta incomprensibile perché Zodo lo ritenesse responsabile degli errori di Fagiolo e perché Baldacci sia stato costretto a riprendersi il dipinto.

<sup>64</sup> Non è l'unica volta che Fagiolo, che correttamente riportava le notizie che Baldacci gli forniva, cade in simili (in)spiegabili errori. Un esempio interessante ci è fornito dal falso dipinto denominato "Frutta su un tavolo apparecchiato contro il paesaggio, 1922 circa", aggiunto in tutta fretta ed esposto nella mostra di Arezzo, *De Chirico. La metafisica del paesaggio 1909-1970* (2000-2001). Fu stampato appositamente un *addendum* del catalogo per inserire l'opera falsa nella mostra, atteso che l'esposizione dell'altra natura falsa morta "Natura morta con frutta e ortaggi contro il cielo", non aveva sollevato obiezioni. La scheda Fagiolo così descrive l'opera: "Questo quadro è riapparso in Italia, mentre era in stampa il catalogo della nostra mostra: si ringrazia il gentile collezionista [Baldacci, *ndr*] che ha voluto privarsene, poco dopo l'acquisto, per arricchire la *Metafisica del paesaggio*. La tela ha una nobile provenienza (un ramo della famiglia lombarda dei Visconti). Paolo Baldacci mi segnala che, nel registro degli acquisti della collezione Trissino di Vicenza, figura nel 1942 una 'Natura morta-Firenze' che potrebbe identificarsi con il quadro qui esposto". Elena Trissino, sentita in dibattimento nell'udienza del 13 giugno 2007, smentiva seccamente l'appartenenza di tale quadro alla collezione della sua famiglia. Anche qui, per Baldacci fu il prof. Fagiolo a fare confusione, non tra due opere simili, ma tra due opere del tutto diverse. Ovviamente il Tribunale non gli ha creduto.

in lunghissime rate.<sup>65</sup> Questa è la storiella che l'autore ci propina, sperando che qualche sprovveduto gli creda. Possiamo solo osservare che mai un ananas, per di più indigesto, ... è costato tanto!

Questa è la conclusione della vicenda, proprio secondo Baldacci: "I punti che emersero dalla discussione, sia scritta che orale, davano di fatto ragione alla Fondazione de Chirico [sottolineatura nostra, *ndr*]. La storia del quadro, così come veniva presentata, era lacunosa e piena di invenzioni ed errori: non era vero che Maître Loudmer aveva presentato i due dipinti in una sua Asta e non era vero – e quindi sapeva di invenzione – che essi provenissero dalla Julien Levy Gallery come scriveva Fagiolo"<sup>66</sup>. Ne conseguiva che di fronte a una serie di prove fornite dagli stessi proprietari dell'opera in cui si palesava una situazione molto dubbia e contraddittoria, la Fondazione, invece di non autenticarla come ha fatto..., secondo il Baldacci pensiero, avrebbe dovuto comunque pervenire ad un giudizio di autografia.<sup>67</sup> Ma in che modo la Fondazione, anche volendo prescindere dalla palese

<sup>65</sup> Baldacci, *op. cit.*, 2016, p. 75

<sup>66</sup> Continua Baldacci (p. 71): "Il tutto era coronato da quel 'ringrazio Paolo Baldacci per la segnalazione' che faceva apparire me come il suggeritore occulto dell'ingenuo Maurizio Fagiolo, al quale, secondo la convinzione di Picozza, io avrei passato le due fotografie con false informazioni onde preconstituirmi la base bibliografica per l'immissione di un falso sul mercato. Che questo fosse ciò che pensava, e forse tuttora pensa, Paolo Picozza mi è stato detto allora a chiare lettere sia da Alessandro Zodo sia da Giulio Tega". Tale ultima affermazione riferita a Picozza è totalmente, dicesi totalmente, inventata, ma fa riflettere. È Baldacci che avanza l'ipotesi. Non è che per caso, quando avanza le ipotesi che vogliono buttare le mani avanti, Baldacci sta dicendo la verità? Certamente oggi Picozza, dopo aver letto quanto sopra ipotizzato da Baldacci e conoscendone abbastanza bene la sua complessa psicologia, si è convinto che le cose sono andate esattamente come Baldacci le racconta facendole passare come assurdità da non credere. La classica *excusatio non petita*. Conferma questa convinzione anche quanto riportato alla nota successiva.

<sup>67</sup> Scrive Baldacci: "Nella diatriba era entrato a un certo punto anche Marc Ottavi [cioè l'asserito venditore, *ndr*], ed esattamente il 6 luglio 2004, quando ormai si conosceva per via verbale il giudizio negativo che sarebbe stato messo per iscritto da Picozza il 22 di quello stesso mese. In una lettera alla Fondazione, di cui ho copia, Ottavi faceva alcune precisazioni importanti sulla collezione di provenienza, che se non altro avrebbero potuto far capire a Picozza che era impossibile che io possedessi il quadro dagli anni '90 [sottolineatura nostra, *ndr*], oltre a chiarire il ruolo di Loudmer, le sue imprecisioni e gli errori delle schede di Fagiolo. Ma la lettera era scritta in tono concitato e vagamente aggressivo, oltre che contenere, come prova, un rinvio alla famosa Asta Drouot del 1926 e al relativo catalogo, che Ottavi aveva consultato in fotocopia, ma senza accorgersi delle differenze tra i due dipinti" (nota 14, p. 71). Occorre notare che nessuno ha mai avanzato l'ipotesi che Baldacci possedesse "il quadro dagli anni '90". Se è Baldacci stesso che avanza tale "ipotesi", dobbiamo ritenere che stia dicendo la verità circa la data del possesso del dipinto falso e cioè che ne avesse la disponibilità fin dal 1997. Quanto alla documentazione inviata da Marc Ottavi, copia della stessa (con tanto di timbro di Ottavi) è pervenuta alla Fondazione tramite l'avv. Crippa (non si rinviene la lettera che Ottavi avrebbe scritto), la stessa si limita a riprodurre, con tanto di visto di conformità INHA, la fotocopia della vendita Drouot, come si è poi dimostrato scarsamente leggibile e la fotocopia del catalogo della mostra di Acqui Terme. Aggiunge senza indicare il nominativo del collezionista una valutazione del 2001 di Sotheby's, nonché la dichiarazione della restauratrice Enrica Boschetti in data 18 giugno 2004 e n. dieci foto dell'opera – e particolari con didascalie – "della signora Renata Knes" [sic!], senza alcuna relazione scritta e datata). In altri termini, la documentazione Ottavi non conteneva nulla di nuovo, salvo il parere e le didascalie delle due restauratrici di Milano ed il richiamo all'asta presso Drouot del 1926, relativa ad un diverso dipinto. Non è inutile aggiungere che prima tramite Ottavi e successivamente tramite la Neret-Minet di Parigi pervenne ai fini dell'autenticazione, la "Natura morta, 1933", ove erano dipinte anche delle clementine la cui produzione agricolo-commerciale è iniziata solo negli anni Sessanta. Anche di tale opera fu richiesto il sequestro, purtroppo non eseguito per irreperibilità dell'opera stessa (che sarebbe stata venduta ad un ignaro collezionista) nonostante le indagini da parte della Magistratura italiana e francese. Anche in questo caso, Paolo Baldacci che sembrerebbe estraneo alla circolazione di questa opera falsa, ha ritenuto, senza apparente motivo, nella *Lettera aperta* a Paolo Picozza del 1° marzo 2012, di prendere la difesa del dipinto, rilasciando ad Ottavi-Pacitti una dichiarazione di assoluta autenticità dell'opera. V. *Le costanti della storia: Il caso Baldacci*, cit. nota 21 p. 365 e *Giorgio de Chirico. Catalogo generale* (vol. 1), *Dipinti ritenuti falsi dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, cit., fig. 15, p. 422. Per concludere, è utile far presente, che di fronte alla contestazione che la Fondazione dichiarava falsa un'opera pubblicata nel catalogo dell'Asta Drouot del 1926, cosa che ben avrebbe potuto fare in caso che l'esame dell'originale avesse dato esito negativo, visto quello che scrive de Chirico sulla falsificazione delle sue opere negli anni Venti, non rimaneva altro che recarsi all'Archivio riguardante le vendite presso l'Hotel Drouot e controllare la documentazione. A tale incombenza provvede la de Sanna che il 24 giugno 2004 chiamò da Parigi il prof. Picozza per portare a conoscenza che dal controllo era emerso in modo incontrovertibile che l'opera riprodotta sul catalogo dell'Asta era diversa da quella oggi in esame. Questo era ed è il modo di operare della Fondazione che, dopo il cd preliminare esame fisico e stilistico dell'opera (oltremodo approfondito nel caso di specie), provvede a verificare comunque tutti gli elementi con i quali si intende provare o corroborare l'autenticità di un'opera di Giorgio de Chirico. La de Sanna scomparve tragicamente di ritorno da Parigi alla sua casa di Massafra, il giorno successivo, vittima di un grave incidente automobilistico.



falsità dell'opera, avrebbe potuto rendere un giudizio di autenticità? Non poteva certamente ricorrere all'ipotesi dei due quadri simili, atteso che la Fondazione non era stata tratta in inganno dal falso richiamo al catalogo del dicembre 1926 dell'asta dell'Hotel Drouot, e che pertanto esistevano già due versioni della stessa opera? Analogamente a quanto già accaduto nella polemica insorta con Giuliano Briganti, mediante il richiamo al "postulato" secondo il quale era frequente che Giorgio de Chirico realizzasse quadri "gemelli"; Baldacci fornisce la soluzione candidamente affermando che, in questo caso, il Maestro ne avrebbe dipinti "tre"<sup>68</sup>.

Ad ulteriore sostegno aggiunge Baldacci che il dipinto era stato realizzato su una tela originale di Blanchet, dunque acquistata presso un commerciante che gestiva un negozio vicino al luogo in cui de Chirico abitava (esattamente come per la tela Foinet in relazione al falso dipinto "Mélancolie du départ, 1913": anche in quel caso il venditore si trovava vicino all'abitazione di de Chirico<sup>69</sup>).

Baldacci conclude il ragionamento sostenendo altresì (in palese contrasto con quanto sinora affermato circa l'inattendibilità dei giudizi della Fondazione che si fondano innanzitutto sull'esame visivo delle opere) che la Fondazione non avrebbe effettuato un esame fisico-stilistico dell'opera<sup>70</sup> omettendo i dovuti confronti con opere consimili, confronti che, abilmente illustrati da lui medesimo, lo portano a osservare con spirito romantico: "Il dipinto era bello, aveva quella perentoria presenza che distingue le vere opere d'arte"<sup>71</sup>.

In realtà è stato proprio l'esame fisico-stilistico (cd. morelliano) – effettuato come di prassi dalla Fondazione – a condurre alla dichiarazione di falsità dell'opera. Tutto il resto cui fa riferimento Baldacci è successivo al giudizio negativo, che fu immediatamente e personalmente anticipato al gallerista Zodo.

Baldacci tenta ancora di giocare un'ultima carta a supporto dell'autenticità del quadro. Scrive infatti, che il quadro aggiudicato all'asta nel dicembre 1926 all'Hotel Drouot<sup>72</sup> è pressoché – ma non identico – al suo, e precisa, con un ragionamento circolare: "1) se il quadro è falso è evidente che il falsario doveva conoscere il catalogo Drouot, perché somiglianze così strette non possono essere frutto di una coincidenza casuale; 2) se il quadro fosse opera di un falsario che conosceva il catalogo Drouot, esso sarebbe perfettamente uguale e non con quelle differenze nella posizione delle doghe di legno, perché nessuno a quel tempo (cioè nel 1926-1928) conosceva l'abitudine di

<sup>68</sup> V. nota 51.

<sup>69</sup> Il dipinto la "Mélancolie du départ, 1913" dichiarato falso e di recente fattura (ma su tela vecchia) fu messo in mostra a Düsseldorf nel 2001 da Baldacci. Tale opera è stata poi oggetto di ordine di sequestro da parte della Magistratura (ordine non eseguito per pronta sparizione del dipinto che non fu ripresentato nella seconda sede espositiva) è stato *ob torto collo* riconosciuto falso da Baldacci quindici anni dopo, solo successivamente al fatto che la Fondazione ne aveva pubblicato la foto sulla propria rivista («Metafisica», n. 9/10, 2011, p. 520). Il dipinto falso è stato poi pubblicato anche nella sezione falsi del primo volume del *Catalogo Generale* a cura della Fondazione nel 2014 (p. 421 n. 11).

<sup>70</sup> P. Baldacci, *op. cit.*, 2016, p. 75: "Nella storia che ho fin qui raccontato emerge da parte della Fondazione de Chirico un comportamento fortemente in contrasto con quanto il suo presidente ha sempre affermato dover essere la regola di chi è chiamato a dare giudizio di autenticità o di falsità su un quadro. Paolo Picozza ha infatti sempre sostenuto che l'esame diretto dell'opera, fisico e stilistico, deve prevalere sui dati storici e sulla provenienza".

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Baldacci nota: "La dott.ssa Alice Ensabella, autrice di una ricerca ancora inedita sul mercato di de Chirico negli anni Venti, ci ha fornito copia del verbale di aggiudicazione con l'identità dell'acquirente e non è escluso che con questa traccia si possa in futuro reperire il quadro" (p. 79). Affermazione del tutto inutile che vorrebbe rafforzare l'ipotesi sopra avanzata da Baldacci che tale dipinto non sia mai circolato e ancor oggi sia del tutto sconosciuto. È vero il contrario.



de Chirico di dipingere simultaneamente due o anche **tre quadri quasi uguali** [neretto, corsivo e sottolineatura nostra, *ndr*], e un falsario avrebbe prodotto un dipinto assolutamente identico per utilizzare il catalogo Drouot come una vecchia prova di autenticità<sup>73</sup>. Al quale aggiunge: "Ne segue che il quadro è, senza possibilità di ulteriori discussioni [sottolineatura nostra, *ndr*], autentico"<sup>74</sup>. Il sillogistico ragionamento è errato sia nelle premesse che nella soluzione in quanto formula apparentemente una doppia ipotesi, che tuttavia in realtà è unica e presuppone di fatto la stessa premessa e cioè che il falsario doveva conoscere il Catalogo Drouot ovvero che conoscendolo, avrebbe fatto una copia assolutamente identica. Circostanza questa impossibile, perché in caso di un eventuale confronto la falsificazione sarebbe emersa immediatamente.

In realtà il dipinto che fu venduto all'asta presso l'Hotel Drouot e riprodotto come minimale nel catalogo d'asta era invece ben noto nel mercato dell'arte, anche allo stesso Soby che ne possedeva una fotografia<sup>75</sup> ed era stato esposto, per quanto a nostra conoscenza, almeno in una mostra a Torino nel 1959. È del tutto credibile che il falsario abbia riprodotto in tempi non troppo lontani su una vecchia ed intonsa tela Blanchet (ancora se ne rinvenivano a Parigi)<sup>76</sup>, copia quasi uguale del dipinto venduto all'asta, senza dover ricorrere alla foto in minimale pubblicata nel catalogo. È possibile anche ipotizzare che lo stesso falsario, fosse ben informato del fatto che talvolta de Chirico dipingeva *simultaneamente due quadri quasi uguali* e abbia operato di conseguenza. Ovviamente si tratta solo di ipotesi, ma deve essere ragionevolmente escluso che l'ignoto falsario avesse avuto necessità di ricorrere, come vorrebbe far credere Baldacci a sostegno della sua tesi, alla foto riprodotta in minimale nel catalogo Drouot nel dicembre del 1926 quando ve ne erano di più grandi e forse a colori.

Non sappiamo dove si trovi oggi tale dipinto e chi ne sia il proprietario.<sup>77</sup> Sappiamo però che fu esposto a Torino dal 19 gennaio al 2 febbraio del 1959 in occasione della mostra la "Tavolozza Romana" presso la Galleria La Bussola<sup>78</sup> come risulta dalla rivista Eco di Roma, febbraio-marzo 1959 che a pagina 16 pubblica il dipinto qui appresso riprodotto (fig. 13).

Deve essere ulteriormente precisato, che allorché nel lontano 2004 il Comitato delle autentiche della Fondazione effettuò l'esame fisico-stilistico del dipinto in oggetto, risultò impossibile datare l'esecuzione dell'opera al 1926. Ciò anche a prescindere dalla *perentoria falsità* del dipinto. Il falsario dunque, come sopra detto, era ben informato in relazione a quello che Baldacci ritiene che

<sup>73</sup> V. p. 82. Sfugge a Baldacci che un quadro del tutto identico non poteva passare inosservato, laddove fosse apparso sul mercato il quadro venduto all'Asta Drouot. Quindi, contrariamente al sillogismo di Baldacci, il dipinto doveva avere necessariamente delle piccole differenze idonee a giustificare l'errore circa la provenienza dell'opera, nel caso che un attento osservatore si fosse accorto, come nel caso di specie, della differenza.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> L'archivio di Soby conserva una fotografia dell'opera in bianco e nero con annotazione sul retro: "Title: *La punition de l'omniscience* Reno net Colle Gallery Rouso rue de Seine n° 1680 Photo Cauvin 46, rue du Bac Paris 7°", MoMA Archives (JTS VII.VIII.12).

<sup>76</sup> L'ipotesi, sia pure involontariamente, la suggerisce Baldacci: "[...] un falsario si procura un telaio e una tela Blanchet intonsi di prima della guerra (dopo la guerra i timbri sono leggermente diversi e le barre dei telai leggermente più strette) e vi dipinge una natura morta con ananas che, per colmo di stranezza risulta *quasi* identica – ma non esattamente identica – a quella passata in Asta a Drouot nel dicembre 1926" (p. 82). Interessante poi la specificazione che le tele Blanchet risalenti al periodo del doguerra hanno i timbri leggermente diversi. Ulteriori riferimenti a difesa: il quadro passato all'asta Drouot è stato solo riprodotto in minimale nel catalogo e pressoché sconosciuto e l'opera (falsa) sarebbe appartenuta fin dal 1953 a M. Velluze, ma tale affermazione non è credibile apparendo la fattura dell'opera di recente esecuzione.

<sup>77</sup> Così come ignoriamo ove oggi si trovi *effettivamente* il quadro falso che Baldacci asserisce trovarsi presso di lui.

<sup>78</sup> Ci pare strano che Baldacci o Roos passino sotto silenzio il catalogo di tale importante galleria, catalogo che certamente posseggono almeno in fotocopia e tacciano che una fotografia del dipinto si trova nell'archivio Soby che Baldacci e Roos conoscono in modo approfondito.



fig. 13 Pagina del catalogo della mostra "Tavolozza Romana", Galleria La Bussola, 1959 (Opera pubblicata nel catalogo Drouot, 1926)

nessuno sapesse, e cioè che nella seconda metà degli anni Venti<sup>79</sup> in alcune occasioni de Chirico avesse dipinto due varianti (ed oggi "anche tre") della stessa opera, proprio come ben aveva spiegato Baldacci nel 1984 nella risposta a Giuliano Briganti. L'unica particolarità del caso di specie è che questa è la *terza* variante dell'opera.<sup>80</sup>

L'unico precedente noto di riproduzione dello stesso soggetto per tre volte attiene al *Ritratto della signorina Amata* (1920), dipinto risalente sempre agli anni Venti, del quale esistono due varianti. La terza variante, apparsa improvvisamente sul mercato, fu autenticata dal comitato Baldacci-Vastano il 13.9.1994.<sup>81</sup>

Non possiamo tuttavia negare a Baldacci l'opportunità di conoscere, sia pure sommariamente, le motivazioni che, in base all'esame fisico-stilistico hanno portato al giudizio negativo sull'autenticità dell'opera, (giudizio) che fu scritto a mano dalla compianta Jole de Sanna:

"Il dipinto all'infrarosso evidenzia una linea tirata a squadra che parte come barra più grossa marrone al centro dell'area sottostante al tavolo: segno che il tavolo era stato pensato più basso, quindi una falsa partenza. Anche il bordo superiore del tavolo è macchiato e impreciso, marrone come l'area sottostante e non va bene. (Non è di de Chirico questa gradazione di bruno). Più a sinistra, verso la tovaglia, il marrone si ispessisce e forma una macchia scura che delimita la tovaglia in modo da sostenere il volume che altrimenti galleggerebbe nel vuoto lontano dal tavolo. E difatti e così, con due macchie, una a destra, l'altra sul bordo inferiore del risvolto, sta su il pannello che gira molto più avanti del tavolo, praticamente sul vuoto. La stessa tecnica di ispessimento del bruno è usata per i frutti che non si distinguono nemmeno. Sembrano pezzi di cera. Il marrone che si impasta fa praticamente [non leggibile, ndr] quadro, l'ananas si confonde in basso con la sua stessa ombra marrone. Viceversa l'ombra della mela finisce in rossastro: quando mai?

**Disegno:** L'ananas comanda una prospettiva angolare verso sinistra che, alterando la forma della pera in piedi, si butta sul muro di sinistra, il quale di prospettiva non ne ha nessuna, svirgola e barcolla. Svirgolano anche i 3 poliedri appoggiati su di esso mentre a destra crollano tutte le forme architettoniche accatastate senza senso. Il tavolo è in prospet-

<sup>79</sup> Vedasi nota n. 51.

<sup>80</sup> Fa riflettere, anche il beffardo titolo del quarto caso scelto da Baldacci: "Gli ananas moltiplicati". Espressione assai appropriata al caso di specie nel quale, ovviamente per Baldacci, non c'è due senza tre.

<sup>81</sup> Durante la preparazione del I° volume del Catalogo generale dell'opera di de Chirico a cura della Fondazione, Vastano si rifiutò perentoriamente di inserirla nel Catalogo, salvo che non avesse potuto riesaminare l'originale. Ogni commento risulta superfluo.

tive falsa perché sotto non è indicata la profondità. Aggiungi la linea più in basso di falsa partenza e del tavolo.

Tecnica pittorica nelle stesure: non pertinenti.

Relazione RXF (Riflettografia): Manca la preparazione: impossibile in de Chirico. Una mano di biacca è stesa su tutto ma non a destra del telaio: impossibile. Il colore spesso si distacca dal fondo in minuscole lacune; colpa della mancata preparazione. I colori (es.: il giallo cadmio e antimonio) sono mescolati insieme in modo difforme da de Chirico. Il cobalto passa intorno alle mele e sulle pere stese sul tavolo. Il cobalto è il cielo!

Firma: non scorre sul piano di sostegno, la C si abbassa, la R si abbassa, la G è fatta con due O, la D non ha il cerchio, l'1 del 1926 va per aria, il 6 ha una virgola etc."<sup>82</sup>

Questo il contenuto di sintesi dell'esame fisico stilistico che fu eseguito all'epoca. Tutta la documentazione successiva altro non ha fatto che confermare, semmai ce ne fosse stato bisogno, il giudizio di falsità già reso, falsità che, parafrasando Baldacci, perentoriamente si manifesta a chi osserva il dipinto.

### ***Una riflessione finale***

I riscontri forniti nel presente scritto, che confutano inevitabilmente le assurde tesi di Baldacci, legittimano il suggerimento per gli autori del *pamphlet* di astenersi per il futuro dall'impartire lezioni di "morale" e di atteggiarsi, in specie per Baldacci, a presunta vittima di fantasiose persecuzioni che albergano solo nella sua testa. Un po' di pudore non guasterebbe e non solo in riferimento alla condanna penale poi prescritta (ma che ha confermato la confisca delle opere false di de Chirico dolosamente commerciate da Baldacci), ma anche per l'inserimento nella mostra di Düsseldorf del dipinto falso "Mélancholie du départ, 1913", dipinto che nessuno conosceva e che il prof. Wieland Schmied ha dichiarato alla Fondazione essere stato inserito a sua insaputa. Un vero attentato alla iconografia delle opere di de Chirico. Per non ricordare poi i disegni falsi «Valori Plastici» commercializzati e pubblicati nella sua monografia del 1997.<sup>83</sup>

Baldacci si ostina a scrivere contro de Chirico, come se l'artista fosse il suo principale nemico da distruggere e questa fosse la sua principale missione, come da ultimo ha dato prova nel piccolo libro intitolato *De Chirico*, allegato alla rivista «Art e Dossier» del mese di maggio di quest'anno.<sup>84</sup> Un condensato di falsità, accuse gratuite e vere e proprie invenzioni contro de Chirico come artista e uomo, che suscita nel lettore un vero e proprio senso di nausea.

Ci si è giustamente domandati se la Fondazione faccia bene a replicare a tali assurdità e sciocchezze e se ciò comporti un ulteriore danno all'immagine del Maestro. Certamente una polemica del genere comporta questo rischio che è il rischio di chi percorre la faticosa strada della verità. Il

<sup>82</sup> J. de Sanna, documento conservato nell'Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

<sup>83</sup> Cfr. *Le costanti della storia. Il caso Baldacci*, cit., *La metodologia scientifica di Paolo Baldacci: i disegni cd. "Valori Plastici"*, pp. 362-364, che illustra la pubblicazione di ventun disegni falsi di provenienza dall'Archivio Broglio nella monografia di Baldacci nel 1997.

<sup>84</sup> Si rinvia all'editoriale di P. Picozza, *Giorgio de Chirico a quarant'anni dalla scomparsa: luci e ombre*, nella presente rivista (pp. 16-17).

silenzio in questo caso sarebbe gravemente colpevole e finirebbe, come è di esperienza comune, ad avallare falsità, menzogne e luoghi comuni, che sono quelli più difficili a contraddire.

Le menzogne messe in atto, circa un secolo fa, da Breton e dai surrealisti contro de Chirico (ed a prescindere dalla falsificazione commerciale delle sue opere), producono ancora un grave danno, dovuto anche dalla mancata traduzione in lingua inglese delle opere del Maestro, circostanza che consentirebbe agli studiosi non di lingua italiana la possibilità di un vero e reale approfondimento del pensiero di de Chirico. Dispiace che a distanza di tanto tempo, forse per snobismo o come ha notato Benzi, per ricerca di visibilità, invece di fare chiarezza, Baldacci abbia inopinatamente ritenuto di ripercorrere quella strada, andando ben al di là del limite stesso fissato dai surrealisti che, in de Chirico avevano visto e comunque conservato idealmente la figura del “padre”. Oggi siamo alla programmata distruzione della figura del padre. La psicoanalisi potrà spiegarci il perché.

La Fondazione in ogni caso, anche se si tratta di assurdità e sciocchezze che solo qualche mente non particolarmente lucida può prendere per buone, non può passare e non passerà sotto silenzio quello che Baldacci e Roos si ostinano a scrivere in spregio alla verità fondata su dati storiografici assolutamente certi. Tradirebbe, in caso contrario, il suo mandato che è e rimane sempre quello di una oggettiva e non agiografica ricerca della verità sull'artista che ha incarnato, ancor più di Picasso, l'arte e la filosofia del XX Secolo.

## ALLEGATO "L'ennemie du poète, 1914"

Il dipinto, privo di firma, è più che dubbio (fig. 1). Claudio Bruni Sakraischik, lo riteneva falso e si è sempre rifiutato di autenticarlo, nonostante le insistenti pressioni ricevute in tal senso.

Altri esperti della Fondazione, tra cui la prof.ssa Jole de Sanna e il prof. Paolo Picozza, che hanno potuto esaminare l'opera solo a parete, e con i limiti di un esame a parete e non in laboratorio, sono pervenuti al medesimo giudizio negativo. Per tale motivo la Fondazione ha ripetutamente negato l'autorizzazione alla pubblicazione.<sup>1</sup> L'opera è stata comunque arbitrariamente pubblicata in ogni occasione utile a pubblicizzarla, come nel caso del libretto in oggetto.

Volendo replicare ad un libello che intende impartire lezioni di morale, appare significativo evidenziare non tanto le motivazioni che inducono ad un giudizio di non autografia del dipinto in questione<sup>2</sup>, quanto le pressioni esercitate per tentare di ottenere il riconoscimento dell'autenticità dell'opera da parte di Claudio Bruni, curatore del Catalogo generale di Giorgio de Chirico, che invece lo riteneva falso, nonché evidenziare il disinvoltato metodo "mercantile", utilizzato per ottenere tale riconoscimento che, com'è noto, attualmente assume un'importanza fondamentale nel mercato dell'arte.

Il dipinto "L'ennemie du poète" era assolutamente sconosciuto.

Sarebbe stato riprodotto, come opera che si afferma appartenuta a Cocteau, in un periodico svizzero-tedesco *DU*, numéro 233, del luglio 1960. Fu esposto per la prima volta nella mostra Musée Jacquémart-André del 1965 e negli anni Ottanta entrò nella disponibilità della Galleria D'averio. Tale Galleria aveva evidentemente interesse ad ottenere l'attestazione di autenticità da parte di Claudio Bruni, che era allora l'unico referente per le opere di de Chirico. E aveva anche interesse a certificarne la data di esecuzione al 1914, così da poter associare tale opera al notissimo dipinto *Le tourment du poète* del 1914, con intuibili ricadute di natura economica (fig. 2).

Due sono gli episodi che fanno riflettere.

Il primo ha origine dal duplice contenzioso giudiziario insorto tra la vedova del Maestro e Claudio Bruni, relativo il primo, all'utilizzo del nome del Maestro de Chirico per la fondazione

<sup>1</sup> Si respinge l'accusa che fa Baldacci alla Fondazione di negare o autorizzare a piacimento la riproduzione del dipinto. Il dipinto fu inserito nella mostra di Valencia del 2007 ad insaputa della Fondazione che richiese una rettifica. Fu pubblicata una precisazione, seppur non soddisfacente, a firma di Vincenzo Trione, curatore della mostra nel catalogo (p. 129). Successivamente tale opera venne inserita senza autorizzazione in altre mostre, come quelle che cita Baldacci, peraltro non conosciute dalla Fondazione. L'opera è stata pubblicata, nonostante il divieto, nella la mostra di Winthertur curata da Roos, con conseguente violazione del diritto di autore anche ai sensi delle leggi della Confederazione elvetica.

<sup>2</sup> Sommarariamente possiamo notare che in primo luogo risulta strano che de Chirico nel 1914, in un periodo di intensa creatività, avrebbe rifatto un suo soggetto in forma speculare, invertendo la figura di destra portandola sulla sinistra. Da un punto di vista pittorico-compositivo, "L'ennemie du poète" è visivamente inferiore a *Le tourment du poète*, in particolar modo per quello che riguarda la resa dell'architettura, piatta e poco dettagliata, la cui massa sembra venire in avanti invece di fare da sfondo alla figura. Il quadro *Le tourment du poète* presenta delle linee scure diagonali nel fondo che sono visibili sotto alla pittura anche nella zona dell'architettura. Riportandoli in superficie si evidenziano delle corrispondenze geometriche che rivelano una precisa volontà dell'artista nella composizione dell'opera. Le linee tracciate sul fondo de "L'ennemie" non danno esito a riscontri analoghi. Ne *Le tourment*, gli oggetti nel primo piano sono disposti in una posizione dinamica di salita verso la figura. Gli stessi oggetti ne "L'ennemie" sono ammassati in posizione orizzontale alla base del quadro in un mucchio privo di vivacità compositiva e sono, in oltre, disegnati con forme schiacciate (v. il disco nero e la forma a "ventaglio" color giallo). Ne *Le tourment du poète* la dinamicità della posa corporea della figura, leggermente piegata verso il centro della tela con la testa inclinata in direzione opposta, crea una tensione visiva nella totalità dell'immagine di alta interesse. La stessa figura ne "L'ennemie" è piatta e statica.



fig. 1 Opera ritenuta non autografa "L'ennemie du poète, 1914"



fig. 2 G. de Chirico, *Le tourment du poète*, 1914

che Bruni aveva istituito, in contrasto con quella creata dalla vedova del Maestro. Il secondo, sulla contestata legittimazione di Bruni a continuare la pubblicazione del catalogo delle opere di Giorgio de Chirico che aveva iniziato insieme al Maestro e del quale erano stati pubblicati i primi sei volumi (1971-1976). Con due provvedimenti di urgenza nel 1984 il Tribunale di Roma<sup>3</sup> inibì a Bruni sia l'utilizzo del nome de Chirico per la Fondazione da lui creata, sia la prosecuzione dell'attività di pubblicazione del catalogo.

In esito a tali decisioni giudiziarie Bruni si trovò in evidente difficoltà riguardo alla prosecuzione della sua attività, e manifestò anche l'intenzione di abbandonare tutto. Fu il titolare della Galleria Daverio di Milano a venire in suo aiuto, offrendo a Bruni un rapporto di collaborazione reciproco, che avrebbe posto fine alle divergenze, anche commerciali, che sino a quel momento avevano diviso le parti.

Con una lettera in data 24 marzo 1985, dai toni garbati ma ultimativa nei contenuti, veniva formulata a Claudio Bruni una proposta di reciproco aiuto e una vera e propria collaborazione, che disciplinasse in modo ferreo per il futuro le iniziative nell'ambito del mercato delle opere dechirichiane, con l'impegno a difendere "in ogni sede le conclusioni a cui siamo arrivati". L'occasione ove doveva manifestarsi e suggellarsi l'auspicato accordo, era una mostra già pronta, dal titolo *I temi della Metafisica*, nella quale veniva esposto anche il quadro "L'ennemie du poète". L'accordo eventualmente raggiunto tra Bruni e la Galleria Daverio sarebbe stato esplicitato tramite una formula

<sup>3</sup> All'epoca la vedova de Chirico era assistita anche dal prof.avv. Paolo Picozza che, successivamente riuscì mettere d'accordo la vedova de Chirico e Claudio Bruni pervenendo così alla costituzione congiunta della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.



di ringraziamento nel pubblicando catalogo, del seguente tenore: "si ringrazia per la collaborazione data allo studio delle opere qui presentate Claudio Bruni Sakraiskik, curatore del Catalogo Generale"<sup>4</sup>. Al contempo, il titolare della galleria Daverio rammentava a Claudio Bruni che "ora sarebbe più facile di prima propormi come polo alternativo in campo dechirichiano". La proposta veniva condizionata anche al superamento della divergenza sulla data di esecuzione del "quadro *L'ennemie du poète*", che se vuoi potremmo riesaminare insieme..." Si chiedeva a Claudio Bruni di prendere una decisione in tempi strettissimi. Non sembra che Bruni accettò la proposta.<sup>5</sup>

L'opera fu inserita nel catalogo *Giorgio de Chirico. I temi della Metafisica*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e pubblicato il successivo mese di maggio del 1985. "L'ennemie du poète", non firmata, vi appare non solo come opera autentica ma anche datata 1914; la scritta *L'ennemie du poète* apposta sul telaio è attribuita alla grafia di Paul Guillaume.<sup>6</sup>

Il secondo episodio che appare meritevole di riflessione è datato 1986 e riguarda Claudio Bruni il quale si trovò nuovamente in difficoltà a causa di un dipinto, una Piazza d'Italia dal titolo *L'après-midi d'automne* che aveva a suo tempo ceduto al Barone Hans von Tyssen-Bornemisza pubblicato nel *Catalogo generale* (Vol. IV tomo I°, n. 260) come eseguito nel 1914. Molto tempo dopo, de Chirico, trovandosi a Lugano, manifestò il desiderio di vedere la favolosa collezione Tyssen-Bornemyza, invito accolto di buon grado. Al termine della visita il Barone chiese al Maestro cosa ne pensasse del suo quadro. De Chirico rispose che aveva visto il dipinto che a lui interessava, cioè il *Violinista mancino* di F. Hals. A fronte della insistenza del Barone che attendeva il giudizio del Maestro sul suo quadro del 1914, de Chirico con il suo solito candore, dichiarò che lo aveva visto ma che era falso (all'episodio era presente Tony Porcella con la moglie che hanno rilasciato una dichiarazione scritta sull'episodio).

Il Barone restituì quindi il quadro a Bruni, il quale si attivò, sia a difesa della sua immagine, sia per rivendere il dipinto come opera eseguita nel 1914. Bruni disponeva già di una articolata perizia di Wieland Schmied in data 1 dicembre 1984 che non solo affermava l'autografia dell'opera ma data la sua esecuzione al 1914. Occorreva una nuova perizia, ma il prof. Maurizio Fagiolo dell'Arco,

<sup>4</sup> Si legge nella lettera: "In sostanza posso scegliere tra due ipotesi: una mostra che sia una emanazione di casa de Chirico (soluzione già scartata per impossibilità logistiche e perché la nostra esposizione è interamente costruita in casa nostra); una mostra in cui la responsabilità di quanto è pubblicato, esposto e datato sia interamente assunta da me e dai miei collaboratori col conseguente impegno a difendere in ogni sede le conclusioni a cui siamo arrivati (al catalogo collaboreranno Maurizio Fagiolo, Paolo Baldacci e Antonio Vastano); oppure una mostra in cui vi sia un segnale del nostro accordo presente e futuro (che potrà tradursi in una serie di frequenti contatti e consultazioni) da rendere esplicito con una formula di ringraziamento da stamparsi in catalogo (tipo: si ringrazia per la collaborazione data allo studio delle opere qui presentate Claudio Bruni Sakraiskik, curato del Catalogo Generale [...]). Quest'ultima, come ti ho detto, è la soluzione che preferisco, per motivi personali e "politici", anche se, come è ovvio, ho la massima fiducia nei miei collaboratori e anche se, soprattutto ora, mi sarebbe più facile di prima propormi come polo alternativo in campo dechirichiano". La lettera è conservata nell'archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

<sup>5</sup> Di fatto nel catalogo appare un ringraziamento ben diverso dalla formula desiderata: "Un ringraziamento particolare per la collaborazione e i pareri forniti a proposito di alcuni quadri esposti [sottolineatura nostra, ndr], va a Claudio Bruni Sakraiskik, curatore del Catalogo generale Giorgio de Chirico (ed. Electa, Milano)", segno evidente, come vedremo poi, che il quadro in oggetto non era stato approvato da Bruni.

<sup>6</sup> M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. I temi della Metafisica*, Mondadori, Milano 1985, p. 24. Come tutti i quadri di incerta provenienza che si vogliono eseguiti ante prima guerra, si afferma che trattasi "probabilmente di uno di quei quadri lasciati dall'artista nello studio di Parigi...". Nella monografia di Baldacci del 1997, l'iscrizione sul telaio, già attribuita a Paul Guillaume, diventa iscrizione autografa di Giorgio de Chirico (p. 274). Nel catalogo in oggetto appaiono nove disegni falsi Valori Plastici-De Canino (v. *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico*, pp. 362-364).

all'epoca considerato grande esperto di de Chirico, anche per essere stato Consulente tecnico di casa de Chirico nel processo fiorentino, riguardante circa trecento falsi de Chirico immessi sul mercato, non sembrava troppo convinto della datazione dell'opera. Bruni si rivolse allora a Baldacci chiedendo una dichiarazione che confermasse la datazione al 1914. Baldacci accettò di buon grado, chiedendo a sua volta a Claudio Bruni il rilascio dell'auspicata dichiarazione di autenticità del dipinto "L'ennemie du poète" con la data 1914, che Bruni si era rifiutato di rilasciare appena un anno prima. Bruni "acconsenti" all'accordo e Baldacci seduta stante<sup>7</sup> rilasciò, scrivendola a mano, la dichiarazione di autenticità in data 16 dicembre 1986 che si trascrive:

"Giorgio de Chirico  
'L'apres-midi d'automne' 1914  
olio su tela 48x68

Ho esaminato il dipinto riprodotto al verso della presente fotografia e dichiaro di ritenere che esso sia stato dipinto tra la fine del 1913 e il 1914. Mi confermano senza ombra di dubbio in questa mia opinione i confronti effettuati con il quadro ex Soby "La gare Montparnasse" 1914 (New York, MOMA) per la materia leggera e trasparente dell'edificio di fondo e delle ombre, con il quadro "La Tour rouge" 1913 (Venezia, Guggenheim foundation) per la materia e il tipico colore azzurro del cielo, e con il quadro "Les plaisirs du poète" (esposto al MoMA nel 1982) 1912-13 per l'esecuzione della fontana e dello zampillo. L'edificio sulla sinistra ha una materia più ricca e più spessa, vicina a quella dei quadri della fine del '14. Dichiaro inoltre di avere parlato di questo dipinto con il prof. M. Fagiolo dell'Arco, il quale mi ha detto che se oggi dovesse pubblicarlo lo pubblicherebbe fra i quadri del 1914 pur ritenendo che vi siano ulteriori interventi nell'edificio di sinistra.

Roma 16 dicembre 1986 Paolo Baldacci."<sup>8</sup>

Bruni, ritirato l'originale della dichiarazione, rinviò l'immediata consegna dell'autentica che si era impegnato a rilasciare (le autentiche di Claudio Bruni erano scritte a macchina dalla sua segretaria, avevano determinate caratteristiche, venivano numerate e timbrate e con l'ulteriore apposizione di un timbro a secco) e successivamente non rilasciò la promessa autentica per "L'ennemie du poète", oggetto dello scambio.

Nella sua monografia del 1997 Baldacci cambiò ovviamente opinione in merito all'opera che non poteva essere in ogni caso del 1914 e datò il dipinto appartenuto a Tyssen-Bornemisza, *L'apres midi d'automne*, ai primi anni Trenta.<sup>9</sup>

Per parafrasare gli autori del libello... due episodi con una sola morale... che lasciamo alla valutazione del lettore.

<sup>7</sup> L'episodio è testimoniato da chi era presente.

<sup>8</sup> Con simili autentiche si può sostenere tutto ed il contrario di tutto. L'originale dell'autentica rilasciata da Baldacci è conservato nell'Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

<sup>9</sup> Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 423.