

**LE COSTANTI DELLA STORIA:
VECCHIA E NUOVA FALSIFICAZIONE DELL'OPERA DI
GIORGIO DE CHIRICO. IL CASO BALDACCI**

- 1. La sentenza della Corte d'Appello di Milano; 2. La melanconia del falsario: Die Melancholie der Abreise "1913"; 3. La metodologia scientifica di Paolo Baldacci: i disegni cd. "Valori Plastici"; 4. Il supporto materiale dell'opera come unico criterio di autenticità; 5. L'impegno della Fondazione nella difesa dell'opera e dell'artista Giorgio de Chirico; 6. Il caso Baldacci: origini e retroscena; 7. La Piazza d'Italia cd. Sabatello**

1. La sentenza della Corte d'Appello di Milano

Nel precedente numero della rivista «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», con l'articolo *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico* (n. 9/10, 2011), è stato presentato un breve panorama sul problema della falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico nonché l'esito giudiziario di un processo penale di primo grado definito con la sentenza del Tribunale di Milano che vedeva Paolo Baldacci quale maggiore imputato (Sezione settima penale n. 2946 del 09.03/03.06.2009).¹ Per completezza di informazione sono state pubblicate anche le immagini dei falsi, oggetto della sentenza, e di altri dipinti ritenuti falsi dalla Fondazione. Sono stati descritti anche i vari canali e metodi usati per la loro manifattura e promulgazione da parte dei falsari negli ambiti della cultura (la creazione del cd. "pedigree" attraverso mostre, monografie, cataloghi d'asta).

Lo svolgimento giudiziario si è concluso definitivamente con la recente sentenza della Corte d'Appello di Milano, passata in giudicato, pubblicata qui di seguito, che ha confermato la piena colpevolezza degli imputati e la falsità dei sette dipinti sequestrati, tutti datati nella decade compresa tra il 1922 e il 1932, ribadendone la confisca già disposta in primo grado e confermando parte delle pene accessorie, riguardanti il risarcimento del danno e il pagamento delle spese processuali (Sezione quarta penale n. 3539 del 20.5.2013). La sentenza ha applicato a tutti gli imputati, i quali hanno ritenuto loro interesse non rinunciarvi per sostenere le ragioni della loro innocenza, l'Istituto della prescrizione nel frattempo maturata.

¹ *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 9/10, 2011, pp. 507-528; sentenza alle pp. 529-548.

Rispondendo in modo chiaro ai vari motivi presentati nell'atto di Appello, specialmente e analiticamente dalla difesa di Paolo Baldacci che aveva contraddittoriamente richiesto la rinnovazione della perizia, non rinunciando però alla prescrizione, la Corte ha ribadito l'accuratezza della perizia collegiale tecnica e artistica svolta dai Consulenti tecnici d'ufficio in primo grado che ha provato con assoluta certezza la falsità delle opere attribuite a Giorgio de Chirico. I fatti e le circostanze relative alla provenienza di tre opere da persona nel frattempo defunta, il cambio di mano e la commercializzazione dei dipinti falsi, incluse le comunicazioni intercorse tra le parti, gli interrogatori e anche le dichiarazioni spontanee rese in aula da Baldacci nella ricostruzione dei *passaggi*, sono tutti elementi posti a base della motivazione della sentenza relativamente ad dolo degli imputati. Anche le esperte rilasciate per i dipinti oggetto del processo ha pesato in modo significativo come prova della piena consapevolezza degli imputati della falsità delle opere messe in commercio. Dall'accanita difesa in primo grado circa l'asserita autenticità dei dipinti oggetto di indagine, soprattutto Paolo Baldacci, una volta confermata l'assoluta falsità delle opere, si è difeso in Appello con l'assioma che il Tribunale avesse sostenuto che "non poteva non sapere". L'equazione è alquanto semplice: se non si è in grado di riconoscere la differenza tra un'opera autentica e una crosta – realizzata "con materiali inadeguati, con tecniche scadenti ed improvvise, con stile non confacentemente interpretato" – è meglio non fare l'esperto e il mercante d'arte. "[...] io ero e sono tutt'ora il più grosso esperto di de Chirico che ci sia al mondo. Mi spiace, non voglio parlare, darmi delle arie, ma purtroppo è così", affermazione (quantomeno incauta di Paolo Baldacci che ha probabilmente rafforzato i Giudici nella convinzione della sua colpevolezza) resa nell'aula del Tribunale di Milano durante un'udienza di primo grado.² È stato provato nel corso del dibattimento che il primo ad aver immesso sul mercato alcune delle opere in sequestro fu il "grosso esperto", il quale in seguito ha basato la difesa sulla propria "buona fede", girando la questione come fosse lui stesso la persona ingannata! Nel secondo motivo dell'Appello di Baldacci si afferma ancora: "tutte le opere presentano *indiscutibili elementi dechirichiani* e quindi se falsi si tratterebbe di imitazioni del più alto livello e pertanto ingannevoli". Ingannevoli *forse* per il compratore ingenuo, ma non per *il più grosso esperto di de Chirico che ci sia al mondo*, che sceglie di commercializzare degli "indiscutibili elementi dechirichiani".

Con una motivazione logica e stringente, la sentenza della Corte d'Appello di Milano dimostra come sono andate effettivamente le cose. Scritta in modo chiaro e dettagliato, può essere letta agevolmente senza bisogno di commento (in questa Rivista, pp. 378-400).

Paolo Baldacci, dopo aver criticato i giudici che secondo lui "nulla sanno di pittura, di arte e di tecniche" e che gli avrebbero negato il rinnovo del dibattimento, disponendo una nuova perizia come aveva espressamente richiesto, e le Consulenti di ufficio prevenute nei suoi confronti e che l'avrebbero danneggiato³, oggi nel sito dell'Archivio dell'arte metafisica, sotto la voce "I miei processi", dopo

² Verbale di udienza, procedimento penale n. 650/07 R.G., udienza 5.5.2008, pp. 23-24.

³ P. Baldacci, 13 settembre 2013, lettera "A tutti i soci e membri del Consiglio Scientifico". Nell'atto di Appello, Baldacci, che era assistito da uno dei maggiori avvocati esperto in materia, aveva chiesto "che fossero nominati nuovi Consulenti Tecnici". Non aver voluto rinunciare alla prescrizione, ha reso impossibile, anche se la Corte d'Appello lo avesse voluto, qualunque nuova indagine tecnica ai sensi del vigente Codice di Procedura penale. Questo Baldacci lo sa benissimo e pertanto oggi non può, accusando i giudici, lamentarsi di una sua libera quanto conveniente scelta, dal momento che nonostante l'accertamento della sua colpevolezza, oggi, almeno dal punto di vista strettamente giudiziario, non risulta condannato.

aver affermato di essere vittima di un'aggressione giudiziaria da parte della Fondazione, forse perché non è stata omertosa asseverando come autentiche le croste da lui commercializzate e perché si è costituita Parte civile nei suoi confronti, si sta rifacendo, a puntate, il processo per conto suo e ovviamente a modo suo, omettendo di pubblicare la parte della sentenza che lo riguarda, pur avendo scritto il contrario nella citata lettera del 13 settembre 2013, al fine di dimostrare, non si sa bene, se i quadri, oggi diventati *quadretti* sono autentici o se lui fosse in buona fede nel momento del loro acquisto e successiva commercializzazione. Gli auguriamo sinceramente di riuscire ad assolversi, almeno da solo: ma ne dubitiamo, viste le contraddittorie dichiarazioni rese durante tutto l'*iter* processuale.

La pubblicazione de *Le costanti della storia*, così come l'articolo a firma di Paolo Picozza, *Betraying de Chirico: la falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, che tratta la manipolazione storiografica eseguita da Baldacci sull'opera e sulla biografia dell'artista⁴, ha suscitato una scomposta e aggressiva reazione da parte dell'interessato culminata con la pubblicazione di una lunga "lettera aperta"⁵ nella quale, a parte alcune affermazioni, che si contestano, il discorso sulla falsificazione dell'opera del Maestro viene ulteriormente ampliato con precisazioni importanti, che unite ai suoi scritti e prese di posizioni precedenti e a quelle successive, ci convincono di essere alla presenza di una particolare quanto atipica situazione nella storia dell'arte che ben possiamo chiamare *il caso Baldacci*. Ci limitiamo qui a presentarne alcuni punti essenziali, rinviando la trattazione di altre problematiche di indubbio interesse, come ad esempio la Piazza d'Italia appartenuta a Von Thyssen Bornemisza, che, secondo chi glielo chiede, Baldacci data, alternativamente, 1913 oppure primissimi anni Trenta invitando poi la Fondazione ad assumere una netta presa di posizione sulla data (quale preferisce?) e anche la connessa problematica riguardante un altro dipinto.

2. La melanconia del falsario: *Die Melancholie der Abreise*, "1913"

Il quadro falso attribuito a Giorgio de Chirico, *Die Melancholie der Abreise* (La melanconia della partenza) datata "1913" (fig. 1), fu esposto nella mostra *Die Andere moderne. De Chirico-Savinio*, curata da Paolo Baldacci, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Wieland Schmied e Gerd Roos al Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf nell'autunno del 2001.

⁴ Attraverso un'errata lettura di alcune lettere dell'artista, Baldacci, insieme a Gerd Roos, hanno ideato, scritto e promosso una falsa ricostruzione storica della nascita dell'Arte metafisica (cambiando il luogo fisico e la data storica). Dubitano addirittura che l'invenzione della Metafisica sia ascrivibile a Giorgio de Chirico. Riconoscono, infatti, le basi teoriche della pittura metafisica al fratello Andrea (in arte, Alberto Savinio), all'epoca musicista diciottenne, il quale non avrebbe mai beneficiato del riconoscimento di tale fondamentale contributo. La teoria dequalifica de Chirico come artista autore della scoperta e come uomo onesto. È interessante notare che la teoria da loro proposta consiste in due concetti basiliari, entrambi offensivi, sia per la dignità di de Chirico sia per la qualità della sua arte: 1) Giorgio de Chirico non ha inventato la Metafisica bensì ha rubato l'idea al fratello Alberto Savinio; 2) Giorgio de Chirico è un bugiardo che ha mentito tutta la vita per occultare tale appropriazione. Come si può riscontrare, la materia prima con la quale i due studiosi hanno costruito la narrazione sono gli ingredienti propri del falso: il rubare e la menzogna. Queste premesse, diffamanti quanto false, sono tuttavia servite concretamente per potenziare un apparato critico privo di valore in sé. Cfr. P. Picozza, *Betraying de Chirico: la falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 9/10, 2011, pp. 28-60.

⁵ P. Baldacci, Lettera aperta a Paolo Picozza, Presidente della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Milano 1 marzo 2012.



fig. 1 Opera non autografa: "Die Melancholie der Abreise, 1913" (La mélancolie du départ), olio su tela, 81 x 60 cm, firmata e datata in basso a destra "g. de Chirico 1913", esposta e pubblicata nel catalogo della mostra *Die Andere Moderne-De Chirico-Savinio*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf, 15 settembre-2 dicembre 2001, n. 25, p. 214

Chi ha un minimo di sensibilità, anche senza una grande conoscenza dell'opera di de Chirico, poteva notare la stonata armonia del falso appeso accanto alle opere autentiche dell'artista in una mostra allestita in uno dei musei più importanti della Germania che, peraltro, conserva nella propria collezione ben tre opere di de Chirico del periodo: *La grand tour*, 1913, *La statue silencieuse*, 1913, e *Les deux sœurs*, 1915. La sgargiante combinazione di colori complementari arancione⁹ e blu del dipinto *Melancholie* con portico a sinistra e il fumo della locomotiva disegnata a forma di membro maschile che sbuffa contro il cielo, è un vero pugno nell'occhio. Non solo: il falsario doveva essere

In seguito alla riproduzione a colori del quadro non-autografo nell'ultima edizione della rivista «Metafisica»⁶ Baldacci, nella citata lettera aperta, è stato costretto a riconoscere la falsità del dipinto, la cui autenticità, come appresso illustrato, aveva strenuamente difeso durante il processo di Milano, nonostante che tale opera non rientrasse nel processo medesimo. Scrive Baldacci: «*La mélancolie du départ*, è un dipinto non autentico di cui mi assumo la piena responsabilità per averlo incluso nella mostra del 2001 in Germania. Ho sbagliato, *credevo di aver fatto una scoperta* e che la sua rigidità nella parte destra dipendesse da ripuliture e restauri⁷» [corsivo nostro, *ndr*].

Il quadro falso di recente fattura, ma dipinto su supporto dell'epoca, non avrà di certo subito restauri. L'unico "ripristino" fu quello del titolo preso da un quadro non identificato che risulta esposto al **Salon des Indépendants** a Parigi nel 1913. L'opera è segnata "(n.i.)" – *non identificato* – nella monografia di Baldacci pubblicata appena quattro anni prima (fine 1997) (fig. 2-3).⁸

⁶ «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 9/10, 2011, p. 520.

⁷ P. Baldacci, Lettera aperta..., cit., p. 8. L'affermazione in realtà non spiega nulla ma soprattutto tace come vedremo su una ben altra realtà.

⁸ P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Electa, Milano 1997, p. 430.

⁹ Nel 1994, descrivendo dei falsi prodotti in ambito surrealista, Baldacci aveva specificato: "Dominguez si avvicina ai colori di de Chirico con più malizia di Ernst, ma poi si tradisce introducendo dei viola o degli arancioni che de Chirico non ha mai usato." Infatti, in *Melancholie* il color arancione costituisce un forte segnale di allarme sulla non-autenticità. Anni prima, è stato il colore "viola lurido" del torso di un falso manichino appartenuito a Éluard a far sorgere dei dubbi in James Thrall Soby quando, nel 1959, John de Menil gli invia la fotografia del dipinto proponendolo per un'eventuale terza edizione della sua monografia. Il falso, di Dominguez, dal titolo "mannequin métaphysique", fu acquistato da Sidney Janis una settimana dopo la morte di Éluard e successivamente ceduto a de Menil (esiste anche la fotografia di Éluard davanti al quadro appeso al muro nel suo appartamento). Cfr. James Thrall Soby Papers, Series VII Subseries II: Postpublication Material: Correspondence folder VII.II.6, The Museum of Modern Art Archives, New York. Per la citazione di Baldacci, cfr. *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, p. 237.

anche un profondo conoscitore dell'opera di de Chirico e delle interpretazioni delle sue opere da parte dei surrealisti, in quanto nella stesura del quadro si era anche premurato di dipingere il fumo della locomotiva in forma fallica all'evidente fine di confermare la teoria di Breton e dei suoi nipotini che amano e si esaltano nel vedere simboli fallici dappertutto, a cominciare dalle ciminiere.

Il colto falsario e il suo committente, allo stato ignoti, e Paolo Baldacci che lo ha inserito nella mostra, non hanno fatto altro che offrire al pubblico di Düsseldorf una vera oscenità, diretta agli estasiati visitatori della mostra nella quale il dipinto debuttò, ove potevano ammirare un "capolavoro ritrovato" – anche se ciò non era specificato nel catalogo: mai richiamare troppo l'attenzione del pubblico e dell'ambiente accademico –. Infatti, soltanto una didascalia accompagnava la riproduzione del quadro nel catalogo della mostra, in cui non c'è né uno studio, né un'analisi critico/storica. Un vero caso di "no comment". Della provenienza, della "straordinaria scoperta", nessun accenno. È sufficiente, infatti, in una fase iniziale, legittimare il dipinto attraverso la pubblicazione della sua immagine per ingannare il potenziale acquirente. In questo caso, non è stato neanche pubblicato a piena pagina come avrebbe meritato la scoperta di un quadro ritrovato, ma ben posizionato accanto a un altro dipinto metafisico del 1913, con il titolo identico nella parte finale (*Die Melancholie der Abreise*, 1913 e *Die Angst vor der Abreise*, 1913).

Siamo testimoni di una falsa scoperta e di un vero e proprio delitto materiale e storiografico dell'opera dell'artista, e di un'incredibile offesa a tutta la comunità scientifica che è stata letteralmente presa in giro da questo grossolano tentativo che fa impallidire anche quello dei più abili falsari. È triste anche dover constatare che *nessuno*, sia durante la mostra sia esaminando il catalogo, abbia avuto il coraggio di avanzare il ben che minimo dubbio, e nemmeno il Direttore dello stesso Museo ospitante la mostra – che era stato previamente, quanto inutilmente, informato, ancor prima della pubblicazione del catalogo, dalla Fondazione – ha alzato la testa contro la violazione del proprio spazio espositivo.¹⁰

Il problema che sorge è quello che poneva de Chirico: "il grosso esperto" o se dicente tale, è quello che con la sua autorità vera o presunta si sostituisce alla libera critica di chi vede l'opera e non ne sa quindi apprezzare le sue qualità. Il Re è nudo: ma tutti in riverente silenzio.

Baldacci afferma: "ho avuto i primi dubbi quando ho potuto vederlo accanto agli altri dello stesso periodo" in occasione della mostra (2001). Viene da chiedersi se i dubbi riguardassero l'autenticità del quadro oppure quanto fosse stato o meno rischioso includerlo nella mostra, dalla quale non fu ritira-

1913 (1) Parigi
Société des Artistes Indépendants
 13 marzo-30 aprile
Opere esposte:
 627. La mélancolie du départ (n. i.)
 628. L'énigme de l'heure (cat. n. 12)
 629. L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi
 (cat. n. 17)

fig. 2 Elenco delle opere esposte al *Salon des Indépendants*, Parigi, 1913, pubblicato in P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Electa, Milano 1997, p. 430. L'opera *La mélancolie du départ* è segnalata come "(n.i.)" – non identificato

¹⁰ Il primo a porre il problema dell'autografia del dipinto fu Antonio Vastano, unitamente a Jole de Sanna, in base al semplice esame della riproduzione fotografica inviata alla Fondazione per la cessione dei diritti d'autore, prima della stampa del catalogo.

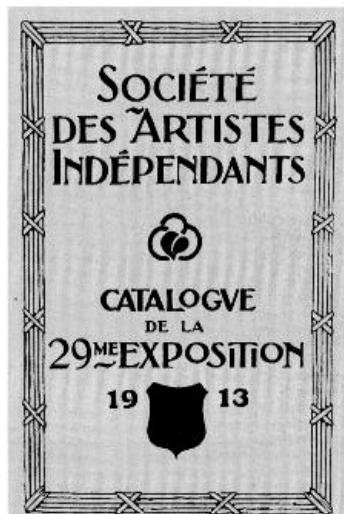
Le mostre del 1913 e la critica

Nel 1913 de Chirico espone tre volte, due nei *Salons* ufficiali – gli *Indépendants* in marzo e il *Salon d'Automne* in novembre – e una volta, in ottobre, nel suo studio di Rue Notre-Dame-des-Champs.

Al *Salon des Artistes Indépendants*, il 13 marzo, si presenta con tre opere: *L'étrange de l'heure*, il capolavoro del 1911 (un quadro di due anni prima), *L'étrange de l'arrivée et de l'après-midi*, il quadro col tempio circolare dell'inizio del 1912, e un terzo quadro, non identificato, intitolato *La mélancolie du départ*.

Poiché con questo titolo è noto anche il grande dipinto del 1914 ispirato alla Gare Montparnasse, possiamo avanzare l'ipotesi che il quadro, ora scomparso, ne fosse una prima idea o versione. La perdita dell'opera potrebbe dipendere da circostanze fortuite o dall'insoddisfazione dell'autore, che potrebbe aver utilizzato la tela per dipingervi un altro soggetto. Si tratta comunque di un'ipotesi non dimostrabile ed è difficile pensare che l'artista abbia mandato al *Salon* un quadro di cui era poco convinto. De Chirico ricorda così, nelle sue *Memorie* (De Chirico 1962, p. 73), quella seconda mostra a Parigi:

Guillaume Apollinaire mi consigliò di esporre agli *Indépendants* e infatti, durante la primavera seguente, mandai quattro quadri in quella mostra [nel catalogo ufficiale figurano solo tre dipinti]. Al collocamento delle opere erano addetti quell'anno due pittori: Dunoyer de Segonzac e Luc Albert Moreau; contrariamente a quanto mi è sempre avvenuto in Italia, a Parigi, nelle mostre collettive e ufficiali, i miei quadri sono sempre stati collocati molto bene. Quando prima dell'inaugurazione andai a fare un giro nelle sale degli *Indépendants*, de Segonzac e Albert Moreau mi complimentarono per i miei quadri e mi dissero che erano molto "decorativi", anzi scenografici e che sarei riuscito un ottimo scenografo; dal che dedussi che loro, benché forse fossero un po' in mala fede e volessero fare un po' i maligni, non avevano capito assolutamente l'oltremodo solitario e profondo lirismo di quelle pitture.



Il catalogo del *Salon des Indépendants*, marzo 1913.

fig. 3 Riproduzione della pagina *Le mostre del 1913 e la critica* con ipotesi sull'opera non identificata *La mélancolie du départ*, in P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Electa, Milano 1997, p. 195 [evidenziatura nel testo nostra, *ndr*]

to, nonostante i dubbi di Baldacci stesso, che parla dell'episodio come fosse una semplice "svista".¹¹ Davanti alla gravità dell'evento, una giustificazione del genere è davvero ridicola e non esaurisce certamente la responsabilità morale e giuridica connessa all'esposizione di tale falso. Baldacci, però, aggiunge, per allontanare qualunque responsabilità dalla sua persona, un'informazione decisamente interessante: "Non ho mai avuto alcun interesse economico in quell'opera, non l'ho mai comperata né venduta". Il fatto che si stia riferendo a un falso, che lui stesso ha dichiarato tale nella stessa lettera, rende l'affermazione straordinaria. Ma tale affermazione è smentita nell'interrogatorio reso il 5

¹¹ Baldacci prosegue: "Non è la prima volta che in mostre importanti su de Chirico si commette un errore: al MoMA nel 1982 c'era un falso Dominguez, tanto per fare un esempio, e non parliamo di molti altri casi, quasi sempre da voi ignorati o tollerati, cosa di cui faccio fatica a spiegarmi il perché. Non intendo discolparmi più del necessario: si tratta di un errore grave, ma non conosco nessuno storico dell'arte che non ne abbia fatti (se lo conosci tu, dimmene uno). Lo stesso James Thrall Soby ha ritenuto buoni e certificato come de Chirico alcuni quadri non autentici che grazie alle sue expertise sono entrati in importanti collezioni e anche in musei". Cfr. Lettera aperta..., cit., p. 8. Baldacci si riferisce alla mostra *De Chirico*, curata da William Rubin, che ha avuto due tappe successive, alla Haus der Kunst, Monaco e al Centre Pompidou, Parigi. Come dimostra la vasta corrispondenza conservata negli archivi del MoMA, Soby si è rivolto ai surrealisti, in particolare a Breton, Éluard, Paulhan e Mesens, per avere informazioni, manoscritti e fotografie di opere di de Chirico in vista della seconda edizione della sua monografia, pubblicata nel 1955. Soby, pur essendo dotato di una meticolosa metodologia scientifica e di un occhio critico, dipendeva da queste fonti e abbracciava anche i pregiudizi e le maledicenze sull'artista che da queste venivano. Non è escluso, infatti, che avrebbe potuto essere portato a commettere degli errori basandosi su fotografie di quadri o disegni forniti dai surrealisti di opere non autografe. Lo stesso è possibile, peraltro, agli stessi collezionisti, quando la fonte delle opere e delle informazioni non è affidabile oppure è guidata da persone con interessi propri. Cfr. *Corrispondenza J. Thrall Soby-P. Éluard*, in *-Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 1/2, 2002, pp. 139-145.

Rispondendo a Baldacci, certamente si possono commettere degli errori, ma la questione diventa delicata quando, come nel caso di specie, il dipinto in questione era stato da lui, a insaputa di Wieland Schmied, inserita nella mostra. È altrettanto consueto che nel caso di un errore di valutazione il primo a denunciare e correggere tale errore pubblicamente è lo stesso studioso che lo aveva commesso, per la tutela di una corretta informazione e per difendere la propria reputazione di serietà. Nel caso di Baldacci, il fatto che abbia ammesso la falsità del dipinto da lui esposto a Düsseldorf *undici anni dopo* l'esposizione e solo in seguito alla riproduzione dell'opera falsa pubblicata dalla Fondazione nella propria Rivista, suscita molti dubbi. Nella mostra che Baldacci cita del 1982-1983 (Monaco e Parigi), furono inclusi altri due falsi di cui Baldacci fu comproprietario, "Prometeo, 1925" e "Forestà nella stanza, 1926". Circostanza di cui parla nella lettera aperta, *trent'anni dopo* il fatto (in seguito al sequestro del falso *Prometeo*), e sempre dopo la pubblicazione dell'immagine dello stesso da parte alla Fondazione (cfr. *Le costanti della storia...*, cit., p. 526).

maggio 2008 dinanzi al Tribunale penale di Milano, in un contesto in cui si parlava delle dinamiche tipiche del mercato dell'arte, dove uno dei quadri falsi oggetto del processo, da lui acquistato per 40 milioni di lire, era stato da lui rivenduto poco dopo per 105 milioni di lire. Baldacci così dichiara al giudice che gli aveva rivolto la domanda: "No, era un prezzo assolutamente normale. Si figuri che una volta io consigliai ad una persona di comprare un quadro di de Chirico, che andava in asta a Parigi, un **Metafisico del 1913 ignoto a tutti**. Non l'ho neanche visto, l'ho visto solo sul catalogo, ho mandato questa persona a Parigi, ho detto 'telefonami e dimmi cosa c'è scritto dietro'. Questo mi ha telefonato e gli ho detto 'compralo'. Lo ha pagato 250 milioni. L'anno dopo l'ho venduto a un miliardo, era un quadro esposto **al Salon des Indépendants nel 1913**".¹² Inutile sottolineare che non esiste alcuna asta parigina in cui uno sconosciuto quadro datato e firmato "g. de Chirico 1913" sia apparso, circostanza che avrebbe fatto certamente notizia. Più semplicemente, ancora nel 2008, Baldacci, approfittando della domanda rivoltagli dal Giudice, cerca di seminare inesistenti elementi a comprova dell'autenticità del dipinto del quale... aveva dubitato fin dal 2001. Decanta anche la propria "bravura" di esperto, capace di riconoscere un dipinto importante senza vederlo, con la sola descrizione o verifica di un elemento del retro tela, circostanza calzante in questo caso, come vedremo di seguito. Anche l'indicazione dell'importo della vendita è ridicola. Un autentico dipinto metafisico del 1913 varrebbe oggi milioni di euro (miliardi in vecchie lire); la vendita di una crosta per un miliardo di lire costituiva certamente un ottimo affare per il venditore.

Ancora durante il giudizio di primo grado conclusosi con la sentenza del 9 marzo 2009, Baldacci continuava a difendere l'opera esposta a Düsseldorf, ancorché – è bene sottolinearlo – non rientrasse nel processo, ma che in fase d'indagini, in data 24.2.2003, era stata oggetto di un provvedimento di sequestro da parte della **Procura della Repubblica presso il Tribunale di Verona**, sostenendo che tale opera "era stata selezionata e approvata per la mostra"¹³ da almeno *sei* persone, tra cui i curatori insieme a lui della mostra, Wieland Schmied, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Gerd Roos e altri.¹⁴ Wieland Schmied ha recentemente confermato che il dipinto *Die Melancholie der Abreise* è un falso, specificando che fu incluso nella mostra a sua insaputa.

Se Baldacci avesse avuto, come oggi afferma, dubbi sull'autenticità del quadro già nel 2001, perché ancora nel 2009 (oltre che nel 2008), insiste nell'affermare l'autenticità del dipinto chiamando a sostegno queste persone?

Quanto sopra trova puntuale conferma con quanto dichiarato da Gerd Roos, certamente ben al corrente della questione, il quale, rispondendo in modo del tutto incoerente e reticente alle domande

¹² Verbale di udienza, procedimento penale n. 650/07 R.G., udienza 5.5.2008, pp. 25-26. Ancora, riferendosi alla mostra di Düsseldorf, afferma che la Fondazione aveva sollevato problemi su dieci dipinti (la maggior parte non accettati da de Chirico, altri fortemente dubbi, *n.d.r.*) e che ne avevano tolto uno solo, frutto di "un errore di confusione di fotografia" (si trattava di un falso neometafisico dichiarato falso dallo stesso Baldacci, *n.d.r.*), "però nove erano buoni [tra cui il dipinto in questione, *n.d.r.*] e li abbiamo pubblicati" (p. 29).

¹³ In una memoria difensiva datata 2 marzo 2009, è scritto che *La mélancolie du départ* era: "opera appartenente a una collezione straniera e non al Baldacci e mai apparsa sul mercato. Tale opera era stata selezionata e approvata per la mostra da un comitato scientifico composto, oltre che da Baldacci, da Wieland Schmied (curatore della mostra insieme a Baldacci e massimo esperto tedesco di de Chirico), da Pia Vivarelli (già collega di Baldacci nel Comitato della Fondazione), da Maurizio Fagiolo dell'Arco, da Armin Zweite (direttore della Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), da Helmut Friedel (direttore del museo di Monaco), da Gerd Roos e altri."

¹⁴ Maurizio Fagiolo dell'Arco e Pia Vivarelli, entrambi deceduti, non possono smentire. Armin Zweite e Helmut Friedel potrebbero ancora essere chiamati a esprimersi al riguardo. Non è indicato chi sono gli "altri" che hanno selezionato e approvato il quadro.

degli inquirenti nel 2003 così conferma: “L'opera alla scheda 12 [*Die Melancholie der Abreisel*], è stata esposta alla mostra su de Chirico-Savinio in Düsseldorf: *dai colori si stacca dal gruppo delle opere dello stesso filone esposte; tuttavia rientra nel contesto se affiancata ad un'altra opera dello stesso periodo come le altre: stessa tonalità* [sic!]. Era un quadro che, prima di quella mostra, fra noi curatori non era conosciuto. Nessuno di noi aveva visto l'originale. Solo Baldacci, anche lui curatore, lo aveva visto in originale prima della mostra perché lo aveva proposto lui per l'esposizione. Ribadisco che intorno a quest'opera c'è e ci sarà fra noi storici dell'arte un dibattito storiografico. Non ricordo chi sia il proprietario del quadro. Forse veniva da Israele: credo che poi sia stato venduto ad un gallerista di New York [che] tramite e-mail mi ha fatto capire che si trovi attualmente in Svizzera”¹⁵ [corsivo nostro, *ndr*].

Se Gerd Roos si sente ancora di studiare l'opera, lo potrebbe fare finalmente dalla prospettiva della sua falsità. Un documento accuratamente preparato da Paolo Baldacci, a corredo dell'opera (fig. 4), potrebbe essere un interessante punto di partenza:

Descrizione del supporto e analisi tecnica e stilistica

La composizione è dipinta in verticale su una tela francese di 25 punti “paesaggio” (sulla barra alta, parzialmente nascosto dalla carta di protezione, vi è il timbro “25”). Sul retro della tela, in alto al centro, si trova il timbro ovale del fabbricante (fig. 1) perfettamente conservato e leggibile: PAUL FOINET / (VAN EYCK) / 54 RUE N.D. DES CHAMPS PARIS / TOILES COULEURS FINES. Il telaio è del tipo fisso, inchiodato ai quattro lati e con una barra centrale di bloccaggio. Il telaio fisso, più economico di quello a chiavi regolabile, è abbastanza comunemente usato da de Chirico nel periodo parigino 1911-1915. Per quanto molti telai originali siano stati distrutti e sostituiti, tra quelli conservati fino ad oggi possiamo citare, dipinti su telaio fisso, i seguenti quadri: B 26 (1913); B 35 (1913); B 40 (1913); B 41 (1913); B 64 (1914); B 70 (1914); B 79 (1914); B 80 (1914); B 86 (1915); B 87 (1915). Il formato 25 “paesaggio”, che non risulta usato per altri quadri dell'epoca, è tuttavia anch'esso in linea con quelli mediamente adottati nel medesimo periodo. Anzi, le prime due composizioni metafisiche verticali sono proprio 25 punti “figura”: B 20 (1912) e B 21 (1912), cadauno cm 81 x 65 circa (le differenze minime sono dovute a foderature e riadattamenti su nuovi telai). In effetti, in quegli anni de Chirico usa per lo più misure insolite non disponibili preconfezionate in commercio, e quindi ordinate appositamente. Il ricorso a misure standard, oltre ai due casi sopra indicati, è abbastanza raro: B 26 (1913), 30 punti “figura”, e B 37 (1913), 40 punti “paesaggio”. Quindi, cinque casi in tutto, compreso questo.

La tela è sana, priva di rotture salvo piccolissime abrasioni ai quattro angoli, e fissata al telaio coi suoi chiodi originali che non risultano essere mai stati rimossi. Guardando la tela da dietro e in trasparenza si nota un certo assorbimento di colore e vernici soprattutto nelle parti dove gli strati di pigmento sono più leggeri, cosicché la composizione si intravede anche dal retro in senso speculare. Nei lati superiore e inferiore, sulla parte di tela ripiegata e inchiodata al telaio si notano alcuni fori (stuccati e ricoperti in epoca abbastanza recente) dovuti a chiodi sottili poi rimossi, che probabilmente fissavano delle bacchette necessarie a fermare il dipinto in una cornice oggi non più esistente.

Di particolare interesse è il timbro del fabbricante Paul Foinet, nella sede al 54 di Rue Notre Dame des Champs. In questa stessa strada de Chirico ebbe il suo studio a partire da una data per ora impossibile

¹⁵ Verbale di informazioni del 7/5/2003 (proc. 02/008864 rgng. Procura della Repubblica di Verona, pp. 595-596).

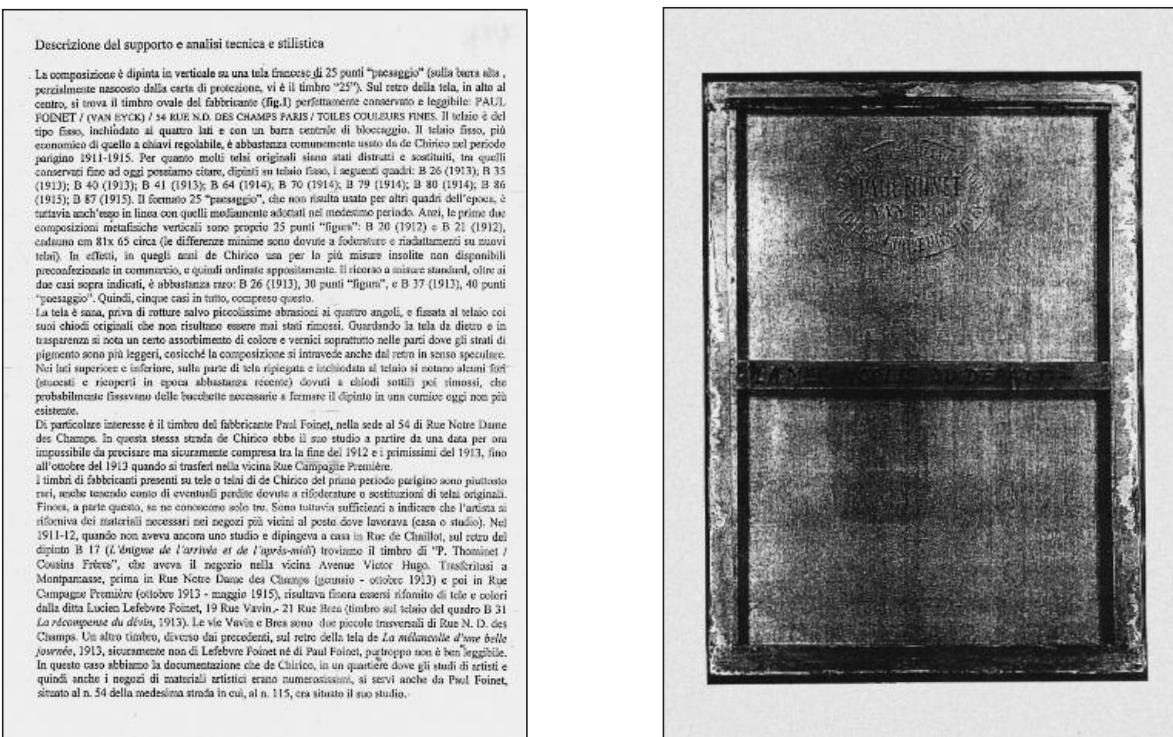


fig. 4 Fotocopia di due pagine del documento "Descrizione del supporto e analisi tecnica e stilistica" dell'opera non autografa "Die Melancholie der Abreise, 1913" con l'immagine del retro tela indicato come "fig. 1" all'inizio del documento. È visibile il timbro del fabbricante Paul Foinet sul retro tela e il titolo in lettere maiuscole "La mélancholie du départ" sul supporto centrale del telaio

da precisare ma sicuramente compresa tra la fine del 1912 e i primissimi del 1913, fino all'ottobre del 1913 quando si trasferì nella vicina Rue Campagne Première.

I timbri di fabbricanti presenti su tele o telai di Chirico del primo periodo parigino sono piuttosto rari, anche tenendo conto di eventuali perdite dovute a rifoderature o sostituzioni di telai originali. Finora, a parte questo, se ne conoscono solo tre. Sono tuttavia sufficienti a indicare che l'artista si riforniva dei materiali necessari nei negozi più vicini al posto dove lavorava (casa o studio). Nel 1911-12, quando non aveva ancora uno studio e dipingeva a casa in Rue de Chaillot, sul retro del dipinto B 17 (*L'étrange de l'arrivée et de l'après-midi*) troviamo il timbro di "P. Thominet / Cousins Frères", che aveva il negozio nella vicina Avenue Victor Hugo. Trasferitosi a Montparnasse, prima in Rue Notre Dame des Champs (gennaio - ottobre 1913) e poi in Rue Campagne Première (ottobre 1913 - maggio 1915), risultava finora essersi rifornito di tele e colori dalla ditta Lucien Lefebvre Foinet, 19 Rue Vavin - 21 Rue Brea (timbro sul telaio del quadro B 31 *La récompense du dévin*, 1913). Le vie Vavin e Brea sono due piccole trasversali di Rue N. D. des Champs. Un altro timbro, diverso dai precedenti, sul retro della tela de *La mélancolie d'une belle journée*, 1913, sicuramente non di Lefebvre Foinet né di Paul Foinet, purtroppo non è ben leggibile. In questo caso abbiamo la documentazione che de Chirico, in un quartiere dove gli studi di artisti e quindi anche i negozi di materiali artistici erano numerosissimi, si servì anche da Paul Foinet, situato al n. 54 della medesima strada in cui, al n. 115, era situato il suo studio.¹⁶

¹⁶ La prima parte di un documento tra cui la "Descrizione del supporto" e l'immagine del retro della tela (entrambi qui riprodotti) fu consegnata in fotocopia alla Fondazione da un coimputato nello stesso processo, forse nel tentativo di convincere dell'autografia del dipinto. Si nota il titolo scritto in



fig. 5 Disegno falso non firmato eseguito sul retro di un foglio di carta intestata "Valori Plastici", "Schizzo da *Il condottiero*, 1918-1919", pubblicato in P. Baldacci, 1997, p. 401

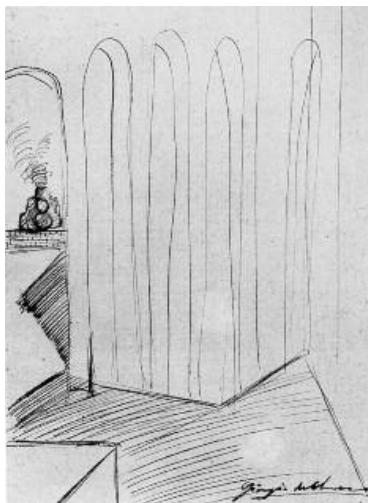


fig. 6 Disegno falso con firma non autografa "Studio in rapporto con *Le voyage émouvant*, 1913", pubblicato in P. Baldacci, 1997, p. 179



fig. 7 Disegno falso con firma non autografa "Manichino femminile, inverno 1918-1919", pubblicato in P. Baldacci, 1997, p. 393

3. La metodologia scientifica di Paolo Baldacci: i disegni cd. "Valori Plastici"

La correlazione tra notizie date nella sopracitata "lettera aperta" di Baldacci (1 marzo 2012) e del materiale pubblicato nei suoi precedenti contributi editoriali è alquanto rivelatore. Si ritiene utile citare il caso di ventuno disegni falsi pubblicati nella sua monografia del 1997, provenienti dall'Archivio Broglio, anzi dalla carta intestata dell'Archivio "Valori Plastici". Anche in questo caso, Baldacci ha fatto cenno al problema solo nel 2012 dopo che il gruppo di disegni è stato segnalato come falso nell'ultimo numero della Rivista.¹⁷

Baldacci conferma la falsità dei disegni aggiungendo che, in realtà, ne esistono "più di quaranta". Specifica che "nel 1999 andò in asta una seconda ondata di questi disegni – molto più brutta –, comprendendo anche dei Morandi e dei Carrà", precisando come tale circostanza "chiarì completamente i dubbi che già mi erano venuti sulla prima partita o per lo meno su grande parte di essi". Nonostante avesse avuto dubbi sull'autenticità – successivamente confermati – li ha inclusi nella propria monografia con la seguente nota in fondo al volume:

Nota: Un gruppo di 21 schizzi su carta (cat. D 4, D 23, D 32, D 54, D 60, D 66, D 67, D 68, D 86, D 98, D 105, D 112, D 113, D 114, D 115, D 116, D 117, D 118, D 119, D 120, D 121), solo in parte firmati, è venuto alla luce dopo il 1976 in seguito a un legato testamentario di Edita Broglio, vedova di

lettere maiuscole sul supporto centrale del telaio: "La mélancolie du départ". La seconda parte del documento relativo all'"Analisi tecnica e stilistica" (come si legge nel titolo) non è stata consegnata. Le indicazioni "B 26 (1913)" ecc., si riferiscono a opere pubblicate in P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919...*, cit.

¹⁷ Cfr. P. Picozza, *Betraying de Chirico...*, cit. p. 49, nota 71: "[...] Oltre alla sbagliata datazione dei primi quadri metafisici e il rimaneggiamento della biografia di de Chirico, il volume presenta, come immediatamente evidenziato da Calvesi, alcuni quadri falsi e, aggiungiamo noi, una serie di disegni cd. metafisici non autografi eseguiti su carta intestata della rivista «Valori Plastici». Si precisa che nella citata monografia ci sono altri disegni, oltre quelli di cui si tratta, che non sono ritenuti autentici.



figg. 8-9 Firme non autografe dei disegni falsi "Manichino femminile, 1918-1919" e "Studio in rapporto con *Le voyage émouvant*, 1913"

Mario Broglio, editore della rivista "Valori Plastici". La provenienza, e il fatto che alcuni di questi schizzi sono tracciati su fogli intestati della casa editrice d'arte "Valori Plastici", ha indotto in genere chi li ha pubblicati a datarli tutti a un'epoca corrispondente o successiva all'inverno 1918-1919 e a considerarli posteriori ai dipinti ai quali iconograficamente possono riferirsi (schizzi promemoria o destinati alla progettazione della monografia su de Chirico che "Valori Plastici" pubblicò nel 1919). Se ciò è vero per i disegni su carta intestata, non è però sempre probabile per gli altri. Il fatto che nel gruppo sia compreso anche uno schizzo (cat. D 60) per un quadro del 1915 appena abbozzato e rimasto incompiuto, dimostra che molti sono studi per dipinti ancora da eseguire. Non è, infatti, possibile che venga fatto un disegno *d'après* di un quadro appena cominciato.¹⁸

Il dubbio sull'autenticità del gruppo di disegni è implicito nella redazione stessa della nota. L'illogicità dell'esistenza di disegni dall'aspetto di schizzi preparatori, di data posteriore "ai dipinti ai quali iconograficamente possono riferirsi", mette subito in allarme sulla possibilità della loro non-autenticità, in quanto sono frutto di una metodologia di produzione artistica inconsueta, almeno per Giorgio de Chirico. Baldacci nota l'incongruenza ma si adopera invece a precisare *altro* e cioè, che la datazione "1918-1919" poteva essere vista in modo diverso, superando, in tal modo, il problema della possibile falsità dell'insieme in favore della precisazione sulla datazione.

La datazione di cui si preoccupa è stata fatta dallo stesso falsario con l'uso della carta intestata risalente al 1918 sulla quale ha scimmriottato qualche figura metafisica con penna e matita. Quale miglior supporto materiale/storico di un insieme di fogli di carta intestata "Valori Plastici" giacenti in un archivio, equiparabile agli occhi di un falsario a un blocchetto di assegni in bianco? E cosa ci può essere di più facile, sia come esecuzione, sia come collocazione storica?

Baldacci colloca dieci dei disegni della "partita" nel proprio volume tra i quadri dai quali riprendono l'iconografia, datandoli tra il 1909 e il 1917 con didascalie come "studio in rapporto con" e "studio per" (figg. 5-7). Il gruppo di disegni – mai visti o documentati prima del 1976 – diventano in questo modo delle testimonianze dell'ideazione di alcuni capolavori giovanili di de Chirico, migliorando notevolmente l'idea originale del falsario. La nota termina con la seguente conclusione:

Il gruppo degli schizzi Broglio comprendeva pertanto disegni di epoche diverse dal 1909-1911 al 1918-1919. Studiandoli singolarmente e paragonandoli con gli schizzi del taccuino Eluard-Picasso, ho attribuito loro le date che mi sono sembrate più probabili e corrette.

¹⁸ P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919...*, cit., Electa, Milano 1997, p. 426.

Il gruppo di disegni Éluard-Picasso presenta soggetti del primo periodo parigino con arcate, piazze e ciminiere, limitandosi iconograficamente alla primavera del 1914. L'esercizio di paragone descritto da Baldacci può riferirsi quindi a soli quattro dei ventuno disegni, avendo questi ultimi altri soggetti, soprattutto teste di manichini e trovatori. Il riferimento alla collezione Éluard-Picasso fa scena e basta. A questo punto viene il dubbio se sia stato veramente effettuato uno studio sul materiale. L'operazione, infatti, consiste semplicemente nell'attribuire a ogni disegno la data del quadro di de Chirico dal quale copia l'iconografia. Inoltre, nessun rilevamento o considerazione sembra essere stato fatto sulle impossibili firme apocrite su otto dei disegni (gli altri sono senza firma) (figg. 8-9).

I disegni sono *vistosamente* falsi, una realtà che nessuna ricostruzione storica, documento o diligente intreccio di parole può sanare. Alcuni di questi disegni furono poi venduti a ignari collezionisti dalla galleria della quale Baldacci era socio, circostanza, quest'ultima, che rende la sua posizione alquanto delicata. Nella "lettera aperta", scrive di sapere con certezza che i disegni sono falsi dal 1999. Perché in tutti questi anni non è stata pubblicata un'"errata corrigé" sulla loro falsità? Tuttora non esiste una sua comunicazione ufficiale volta al mondo accademico e ai collezionisti. Come la falsa Piazza d'Italia "Melancholie" di Düsseldorf, che fu semplicemente ritirata dalla seconda tappa della mostra *Die Andere moderne* (dopo di che sparì nelle mani di un ignaro acquirente di incerta nazionalità e il sequestro ordinato dalla magistratura rimase ineseguito), Baldacci affronta il problema dei ventuno disegni falsi con la stessa leggerezza, scrivendo a proposito: "difatti non saranno pubblicati nella seconda edizione (quasi pronta) della mia monografia."¹⁹

4. Il supporto materiale delle opere come unico criterio di autenticità

In entrambi i casi sopradescritti, la convalida dell'autenticità dell'opera è basata unicamente sull'età del supporto materiale – carta intestata "Valori Plastici" e tela francese con timbro ovale PAUL FOINET –, a scapito della correlazione dei diversi fattori che concorrono nel riconoscimento della verità. Nessun'analisi è stata eseguita sulla qualità artistica delle opere: composizione, interpretazione del soggetto, qualità, volume, forma, tratto, pennellata... Per quello che riguarda *Die Melancholie der Abreise*, nessuna documentazione relativa alla conservazione da parte di chi lo ha posseduto negli oltre ottant'anni della sua esistenza è data a sostegno della legittima provenienza. E non potrebbe essere altrimenti, vista la recente esecuzione del dipinto. È ben difficile immaginare che un'opera di tale valore storico, e anche monetario, rimanga conservata per quasi un secolo in qualche collezione, dimenticata dagli eredi, mai più esposta, mai citata. Le "opere" in questione sono state chiaramente eseguite oltre tre-quarti di secolo dopo la nascita del loro supporto materiale, carta o tela che sia.

Se il quadro *Melancholie* fosse stato sequestrato²⁰, un'analisi chimica del colore potrebbe dare dei risultati interessanti circa l'anno di esecuzione, ma ciò sarebbe solo una prova supplementare di

¹⁹ Lettera aperta, cit., p. 11.

²⁰ Si ritiene utile trascrivere la relazione ad opera di Jole de Sanna e Paolo Picozza relativa all'opera in oggetto:

"**Piazza d'Italia** *Mélancolie du départ* (Die Melancholie der Abreise) olio su tela, cm 81x60, firmato in basso a destra g. de Chirico 1913.

Bibliografia: Cat. *Die andere moderne. De Chirico-Savinio*, Museum Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2001, p. 214 riproduzione n. 25. Visione a parete 2001. Quest'opera viene assunta come non autografa in ordine a motivi di natura tecnica e iconografica che vengono esposti in ordine.

fronte all'indiscutibile falsità del dipinto che urla di imbroglio. Esilarante poi il *tour guidé* intorno al quartiere di Montparnasse dove de Chirico viveva nel 1913, dettato passo per passo da Baldacci nella nota tecnica, in una maniacale rievocazione delle abitudini di de Chirico per rifornirsi dei "materiali necessari". L'unica arte qui, è l'arte dell'inganno.

Costretto a riconoscere la falsità del quadro metafisico del "1913" e dei disegni falsi, Baldacci, nella citata lettera aperta, si è ancora ostinato a difendere altre due opere marcatamente false come *Natura morta con ananas*, firmata e datata "g. de Chirico 1926", e *Poires et oranges [et clémentines] sur un fond de draperie*, 1933 ca., oggetto quest'ultima di un provvedimento di sequestro non eseguito.²¹ Aspettiamo, pazienti, che cambi opinione.

5. L'impegno della Fondazione nella difesa dell'opera e dell'artista Giorgio de Chirico

L'incapacità di eseguire una valutazione critico/storica e logica sul materiale e la totale mancanza di giudizio professionale nello svolgere un lavoro di esperto, evidenziati nei due casi sopra illustrati e che non sono affatto isolati, privano Baldacci di ogni credibilità e autorità nel campo storiografico

Tecnica: L'esecuzione di questo dipinto viene considerata come avvenuta in un tempo prossimo all'allestimento della mostra a Düsseldorf e comunque in epoca molto recente per l'affinità che collega la tecnica del dipinto con altri dipinti non autografi recentemente sottoposti ad esame tecnico presso la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. È simile ai detti dipinti la pellicola pittorica nel suo aspetto di superficie gessosa, si può dire quasi laccata, levigata, come se fosse stata trattata ad encausto ma in realtà probabilmente (cosa che si può affermare alla sola visione frontale) sottoposta a cottura per simulare invecchiamento. Dal punto di vista squisitamente tecnico l'esecuzione è avvenuta ponendo di seguito sulla tela una preparazione e gesso abbastanza consistente quindi i colori.

Questo procedimento non è quello seguito da de Chirico nella preparazione e nella stesura durante il periodo in cui si attribuisce l'esecuzione del quadro. Infatti in questo suo primo periodo metafisico le preparazioni sono sempre assai magre e quasi tali da rivelare la trama della tela. Inoltre, non appartiene a de Chirico prima maniera la scala e la gestualità dei passaggi. Né l'arancio, né l'ocra, né il bruno sono quelli usati da de Chirico (un prelievo in materia pittorica lo confermerebbe) per un motivo semplice: i quadri della prima Metafisica usano pigmento minerale, terre, mentre questi sono colori di preparazione commerciale.

Disegno: Vistosi errori di composizione e veri e propri errori di disegno denotano nell'autore di questo dipinto una scarsa preparazione nel disegno e una totale ignoranza dello spessore qualitativo dell'impianto dechirichiano.

A simulare la profonda scepse analitica delle ombre che presiede alla tematica metafisica si osserva in questo caso una composizione a sagome avvicate per senso ma non per valore costruttivo: di fronte un alto rettangolo bianco, di lato un triangolo un pentagono che sta per la facciata e il tetto della casa, semplicemente marrone, che dovrebbe voler dire facciata in ombra, ma per terra e di fronte, sul muretto, si depone una facciata sempre marrone, che dovrebbe essere l'ombra della stessa casa proiettata dal retro della casa, ma l'ombra inizia dietro lo spigolo in ombra e la luce batte sulla parete bianca di fronte e sull'uomo politico. E allora? dov'è la fonte di luce se ombra e fonte di luce coincidono? Squallida è l'ombra a forbice che nasce ai piedi del basamento.

La perfetta ignoranza delle leggi di prospettiva si dichiara nel verde della finestra sotto l'arcata frontale. Il verde è preso su un punto di chiarezza che corrisponde al registro più basso di chiarore sull'orizzonte.

Nel profilo della figura e nei riscontri di fratture sulle superfici lapidee emerge l'evidente inadeguatezza del falsario per il modo in cui viene descritto il profilo della figura: le spalle sono una sagoma bidimensionale e le gambe due cilindri, la testa è incollata sulle spalle. Le fratture sulle superfici sono disegnate meccanicamente a segni incrociati.

Delle ombre interne alle arcate non occorre sottolineare che sono buchi neri e non ombre.

L'errore più grave di prospettiva è quello che addossa l'uomo politico al treno, senza la misura del tempo che è indispensabile in metafisica.

Iconografia: Questo quadro *L'arrivée*, 1912 (vedi fotocopia allegata) è con ogni evidenza ricopiatto da un originale conservato nella Fondazione Barnes di Merion, negli Stati Uniti.

Errori di iconografia marchiani sono nel trattamento dell'area inferiore dell'orizzonte in cui il giallo puntinato si sovrappone a un chiarore sfumato come se fossero due cose diverse, mentre dovrebbero concordare. Il treno è un treno che non esiste, perché finge un treno qualunque mentre noi siamo sempre informati da de Chirico su quale treno (rapporto locomotore-carri) stia correndo.

La firma di falsità è infine nel vapore del treno, che per la stessa ragione ora esposta è sempre – in de Chirico – relativo al tipo di macchina descritto. In questo caso il vapore si organizza per accennare ad un simbolo fallico. Tanto è sufficiente per rivelare che il particolare è stato (dall'esecutore desunto) da una fonte convinta di contenuti freudiani e di simboli erotici sottintesi alla pittura metafisica (cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1988-1919. La metafisica*, Milano 1997, p. 143). Di tali simboli non esiste conferma in de Chirico, né, soprattutto, esiste in de Chirico una simile caduta di stile.

prof.ssa Jole de Sanna - prof. Paolo Picozza."

²¹ Dipinti non-autografi pubblicati in *Le costanti della storia*, 2011, cit., rispettivamente, pp. 523-525 e 521. In riferimento all'ultimo dipinto sopra menzionato si ricorda che le clementine sono apparse in agricoltura a metà degli anni Sessanta ma risultano dipinte in un quadro degli anni Trenta. Questo è un tipico errore storico-cronologico in cui cadono spesso i falsari.

dell'opera di Giorgio de Chirico. Come mercante d'arte, infine, è sufficiente leggere la sentenza della Corte d'Appello di Milano.

Con il sostegno dato alle indagini della Magistratura, la Fondazione ha contribuito in modo sostanziale a parare un grosso colpo – si vocifera che una trentina di false opere di de Chirico datate anni Venti e Trenta stava per essere introdotta nel mercato, in aggiunta a quelle già commercializzate. Il fatto che i quadri falsi oggetti della sentenza siano stati confiscati e che non potranno più essere **immessi nel mercato** rappresenta anch'esso un risultato molto positivo per la Fondazione, anche perché saranno posti come base di comparazione con altri falsi, “della stessa epoca”, laddove in futuro qualcuno tentasse di metterli sul mercato come capolavori ritrovati.

Essendo il primo periodo Metafisico il più celebrato, e di conseguenza maggiormente studiato e documentato, risulta pressoché impossibile oggi inserire un quadro sconosciuto datato anni Dieci sul mercato, almeno che non passi per una “via di minor resistenza” come quella dell'inserimento in una mostra. L'episodio qui riportato relativo alla Piazza d'Italia inserita nella mostra alla Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf nel 2001 ne è un buon esempio. Anche gli anni Venti e Trenta sono un periodo di alta epoca e quindi con una quotazione tale da allettare l'ambizione di facili guadagni da parte dei falsari. Non più il grosso “colpo”, ma una serie di colpetti meno grandi ma comunque importanti se moltiplicati per qualche decina. La possibilità che qualcuno di questi vada a buon fine è anche maggiore. Ed è, infatti, proprio su questi periodi che la recente produzione e commercializzazione di falsi si è concentrata, come risulta dalla sentenza citata, essendo le opere di questi periodi le più richieste dal mercato.

Il rischio più grave per l'arte di Giorgio de Chirico, riguardo ai nuovi falsi immessi sul mercato all'inizio del secolo, è l'inquinamento iconografico e stilistico che ne deriva. Basti pensare alle delicatissime nature morte, o “vite silenti” come de Chirico le chiamava con profonda poesia, eseguite in tempera all'inizio degli anni Venti. Uno straordinario insieme tematico che è “sfiancato” da due crude e false “nature morte” datate “1922”, descritte nella perizia come “da tavolo obitorio” per la durezza e freddezza dell'esecuzione. Altri temi oggetto dell'imbroglio smascherato dal Tribunale Penale di Milano includono *Archeologi in riva al mare* e *Cavalli in riva al mare*. Quest'ultima (non riferibile al Baldacci), è stata eseguita passando addirittura un po' di tempera sopra a una stampa!²²

Il falso *Archeologi in riva al mare*, infine, è un esempio di completa corruzione di un soggetto. La perizia ha steso una critica profonda sulla pessima qualità dell'esecuzione materiale e sulle anomalie anatomiche delle due figure ricurve su elementi cubici incongrui inseriti nel grembo, che nulla hanno a che fare con la solenne grazia del tema dechirichiano. Tirate per il collo, le teste a forma di goccia invertita ricordano la forma di certi formaggi come la scamorza. Dopo il risultato delle perizie negative, quelle collegiali e della difesa e, a seguito della conferma della Corte d'Appello sulla falsità del dipinto a luglio, Baldacci insiste ancora sull'autenticità del dipinto esprimendosi in forma abbastanza strana: “La mia linea di difesa era molto semplice e la ribadisco tuttora. Due opere, ‘Cavalli cavaliere e tempietto’ e ‘Archeologi in riva al mare’, erano dipinti autentici”²³ [corsivo nostro, *ndr*].

²² La riproduzione a colore dei sette dipinti incriminati e un insieme di altre opere ritenute non autentiche sono pubblicati in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 9/10, 2011, pp. 513-528 (disponibile online www.fondazionedechirico.org in formato pdf).

²³ P. Baldacci, Lettera del 13 settembre 2013, cit. Nella lettera del 1 marzo 2012, invece, Baldacci, relativamente ad *Archeologi in riva al mare* – “anch'es-

6. Il caso Baldacci: origini e retroscena

Il caso Baldacci data da molto lontano, dal momento della costituzione della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico nel 1986 nella quale fu chiamato a farne parte. Si dimise dopo circa due anni per contrasti con Claudio Bruni Sakraischik.

La Fondazione, il 17 maggio 1993, ricostituì il Comitato per le autentiche, essendo venuto meno il precedente in seguito alla morte di Claudio Bruni e dopo l'indisponibilità di continuare a farne parte manifestata da Maurizio Calvesi e Giovanna Dalla Chiesa.

A far parte del Comitato furono invitati Antonio Vastano, considerato l'esperto più affidabile e autorevole delle opere di Giorgio de Chirico e, fin dalla costituzione della Fondazione, membro della Sezione per il *Catalogo generale*; Pia Vivarelli, già Direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, che aveva curato, nella sede della Galleria, l'importante mostra di Giorgio de Chirico del 1981; Mario Ursino, funzionario della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, che era stato presente alle operazioni di inventariazione con l'incarico di stimare le opere relitte dalla vedova de Chirico; Paolo Baldacci che, pur non avendo all'epoca la notorietà che acquisterà grazie alla sua presenza in Fondazione, si presentava come una sicura promessa per gli studi su de Chirico.

Nonostante operasse nel mercato dell'arte e si trovasse, quindi, in potenziale conflitto d'interessi, Baldacci aveva però assicurato, anche pubblicamente, che avrebbe tenuto la sua attività commerciale assolutamente separata dalla sua posizione nella Fondazione. Purtroppo, farà esattamente il contrario.²⁴

Il nuovo Comitato fu articolato in due sezioni: la prima composta da Baldacci, Vastano e Pia Vivarelli (per le opere antecedenti al 1940); la seconda composta da Baldacci, Vastano e Mario Ursino (per le opere successive al 1940).

Le regole di funzionamento prevedevano che il Comitato avrebbe reso il giudizio di autenticità esclusivamente dopo l'esame dell'originale dell'opera e all'unanimità. Per quanto da tempo Baldacci affermi il contrario, non era a lui riservata la facoltà di anticipare giudizi per conto della Fondazione all'infuori del Comitato e prima che l'opera fosse esaminata collegialmente. È di intuitiva evidenza che, se Baldacci fosse stato, come ancora oggi sostiene, autorizzato a fornire previ pareri di autenticità, che le case d'asta poi finivano per pubblicare in catalogo, un giudizio contrario reso dal Comitato, dopo l'esame dell'originale dell'opera, sarebbe stato impossibile o decisamente problematico e imbarazzante per la Fondazione.²⁵

so autenticato da Maurizio Fagiolo" – qualche dubbio continuava a nutrirlo, dal momento che ha scritto: "sono molto propenso a ritenerlo autentico, anche se non con una certezza assoluta".

²⁴ Nell'intervista con Judd Tully, *Real and Unreal: The Strange Life of de Chirico's Art*, in «Art News», estate 1994, pp. 154-159, alle domande di Tully "riguardo il suo doppio ruolo di mercante e membro della Fondazione", Baldacci dichiarò: "Tengo la mia attività commerciale assolutamente separata dalla mia posizione in Fondazione, il che significa non compro né compio qualsiasi tipo di transazione commerciale con quadri presentati al Comitato delle autentiche". Negli Stati Uniti, in particolare, il problema del conflitto d'interessi è particolarmente avvertito; in questo senso va intesa la domanda della giornalista su come fosse conciliabile la sua appartenenza al Comitato delle autentiche della Fondazione con la sua attività di mercante.

²⁵ Baldacci tenta di giustificarsi affermando falsamente che era stato autorizzato a fornire, per conto della Fondazione, pareri orali di autenticità e che il certificato veniva rilasciato dopo la visione dell'originale perché "nel frattempo potevano aver fatto la copia di chissà che cosa" (verbale 5.5.2008, p.50). Impossibile solo immaginare che le due principali Casse d'aste del mondo potessero fare una cosa simile. Nell'intervista del 1994 ebbe a dichiarare: "Posso dire inequivocabilmente di non essere in grado di dare un giudizio su un quadro di de Chirico senza il supporto dei membri della commissione della Fondazione e non agirei da solo, ma solo come parte della Commissione. Ovviamente se si rifiuta un quadro, la gente non è contenta."

Che poi Baldacci provvedesse ad acquistare opere del Maestro prive di certificazione che, subito dopo, come componente del Comitato, provvedeva ad autenticare, aumentandone conseguentemente il valore commerciale, non fa altro che confermare come non tenesse affatto separato “il suo doppio ruolo di mercante e membro della Fondazione”²⁶ e come operasse in pieno conflitto d’interessi. Sarà lo stesso Baldacci a illustrare, come se rientrasse nella normalità, il suo *modus operandi* durante l’interrogatorio reso innanzi al Tribunale di Milano il 5 maggio 2008.²⁷ Va ricordato, infine, che fu proprio Antonio Vastano a segnalare prontamente e sulla base di semplici riproduzioni fotografiche, la falsità delle opere apparse all’inizio del secolo, che come si saprà dopo, furono messe in commercio proprio da Baldacci.

Nonostante questo aspetto, e nonostante la sua pretesa di imporre esclusivamente le proprie scelte culturali, tanto da contrastare l’importante mostra di San Marino curata dal prof. Maurizio Calvesi sulla Neometafisica nel 1995, la sua attività nella Fondazione, specialmente quella relativa al Comitato per le autentiche, si è svolta in modo positivo, anche se ha tratto grande vantaggio sia di prestigio che economico dal suo “doppio ruolo di mercante e membro della Fondazione”.

Al mercato italiano e internazionale interessavano solamente le autentiche, e Baldacci ambiva a prendere il posto che era stato di Claudio Bruni, sia come esperto che come mercante di riferimento delle opere di Giorgio de Chirico.

Sul piano della ricerca storica e scientifica sull’artista, Baldacci sembrava, invece, sinceramente interessato a una rivalutazione della figura e dell’opera di Giorgio de Chirico.

Nel 1994, per l’inaugurazione della nuova sede della sua galleria a New York, progettò una mostra dedicata a de Chirico²⁸ con la dichiarata finalità di fare chiarezza riguardo a quella che lo stesso ha chiamato “l’ipnosi esercitata dai surrealisti su tutta l’intellighenzia internazionale” sull’opera di de Chirico.²⁹ L’influenza dei surrealisti, infatti, fu particolarmente efficace in America, grazie anche al

²⁶ J. Tully, *op. cit.*, p. 157.

²⁷ Rispondendo alle domande del Giudice relative all’opera *Cavalli, cavaliere e tempietto* (oggetto dell’indagine), Baldacci dice: “Allora io porto la fotografia di questo quadro in Fondazione. Io non posso provare, perché è passato tanto tempo e non me lo ricordo, però sono sicuro, perché facevo sempre così. Io portavo la roba che compravo, la mettevo lì, la facevo vedere, questa roba veniva archiviata.” (Verbale 5 maggio 2008, p. 21). In tale udienza depositò un fascicolo contenente una “selezione di opere di de Chirico da me acquistate e vendute mentre facevo parte del Comitato della Fondazione di Chirico” e, aggiungiamo, autenticate dal Comitato della Fondazione del quale faceva parte, rivestendo per sua stessa auto-investitura “la responsabilità maggiore e l’autorità maggiore sul periodo precedente la guerra” (*ibid.*, p. 19).

E pensare che ancora nella “lettera aperta” già citata ha scritto che il suo comportamento “è stato sempre cristallino e disinteressato [sottolineatura nostra, *ndr*]”!

Recentemente intervistato da Cristina Ruiz per “The Art Newspaper” (*Challenge to the De Chirico Authentication Board*, settembre 2013, n. 249, Art Market, p. 3), ha completamente rovesciato la precedente dichiarazione rilasciata a Judd Tully, affermando “di non aver mai venduto opere autenticate da se stesso”, spostando il problema come se si trattasse di una questione di concorrenza tra una *sua* autonomia nel rilasciare autentiche e l’attività del Comitato delle autentiche della Fondazione. Ci si domanda chi sta cercando di prendere in giro. Dal momento che era lui stesso che comprava e vendeva opere che poi provvedeva ad autenticare come componenti, per sua stessa dichiarazione, di maggior rilievo in seno al Comitato delle autentiche, non aveva certamente alcuna *necessità* di rilasciare autentiche a titolo personale. Salvo, però, il caso di *Cavalli, cavaliere e tempietto* che, contradditorialmente a quanto sopra riportato, non ha portato in Fondazione, in quanto non avrebbe superato il giudizio del Comitato, ossia di Vastano. Come si legge nella sentenza: “ultima opera in contestazione ‘Cavalli Cavalieri e Tempietto’ che reca l’autentica di B. nonostante in quegli anni (1995) l’imputato facesse parte della Fondazione e quindi ben avrebbe dovuto richiedere l’autentica delle opere alla stessa” (sentenza della Corte d’Appello di Milano, 2013, *cit.*, p. 14). Per ironia della sorte il primo dipinto *Le Muse Inquietanti*, che acquistò, unitamente a un socio, in questo caso *dopo* averlo autenticato, si scoprì essere un falso di recente fattura. Nella controversia giudiziaria che ne seguì tra i due acquirenti, Baldacci diede la colpa, non a se stesso ma... alla Fondazione. Su questo episodio, dai contorni inquietanti, e per certi aspetti divertenti, si ritornerà, per ragioni di spazio, nel prossimo numero.

²⁸ Giorgio de Chirico, *Betraying the Muse – De Chirico and the Surrealists*, Paolo Baldacci Gallery, New York, 21 aprile-28 maggio 1994.

²⁹ P. Baldacci, *op. cit.*, 1994, p. 238.

contatto tra gli stessi e James Thrall Soby. Il titolo della mostra, *Tradendo la Musa*, e quello del saggio introduttivo, *De Chirico tradito dai surrealisti*, e specialmente del capitolo VIII nel catalogo, *Espropriazione, falsificazione ideologica e falsificazione materiale*, sintetizzano l'idea. Occorre dire che la mostra, nella quale furono esposti anche alcuni splendidi quadri neometafisici dipinti dal Maestro dal 1969 al 1975, prestati dalla Fondazione, ebbe un buon successo. Il saggio di Baldacci in catalogo è certamente la cosa migliore da lui scritta finora su de Chirico. Per ponderatezza, serietà di analisi e documentazione, merita di essere letto anche oggi. Ci si aspettava un seguito, visto che l'autore aveva lasciato intendere, con alcuni rapidi riferimenti, di conoscere, molto di più di quello che lo spazio dello scritto gli consentisse, la problematica della falsificazione delle opere di de Chirico da metà degli anni Venti. Il chiarimento non c'è mai stato. Anzi, l'autore ha successivamente capovolto quello che aveva scritto, come vedremo in seguito.

Purtroppo in quell'occasione, per il desiderio di fare uno *scoop*, Baldacci compì un errore metodologico madornale. Con una semplice comunicazione che deve presumersi fatta in via confidenziale, il professor Wieland Schmied³⁰ lo mise al corrente della scoperta di una lettera nella quale l'artista, riferendosi alla realizzazione delle prime opere metafisiche "nell'estate passata"³¹, annunciava di fatto la scoperta della Metafisica. Con il catalogo già in bozze e senza alcuna previa verifica sulla datazione della lettera³², Baldacci ha provveduto a retrodatare l'anno della scoperta della Metafisica dal 1910 al 1909.³³ Le prime due opere *L'énigme d'un après-midi d'automne* e *L'énigme de l'oracle*, entrambe eseguite a Firenze nel 1910, firmate e datate dall'artista "Georgio de Chirico 1910", furono indicate come eseguite, invece, sempre a Firenze, ma nell'estate-autunno del 1909.³⁴ Senza rendersi pienamente conto di quanto un tale cambiamento avrebbe inciso sulla biografia e sulla storia di de Chirico, la "notizia" fu pubblicata come dato di fatto con un breve commento.³⁵

Il ragionamento di Baldacci, svolto senza controllare la data reale del documento, si è basato su una logica fin troppo elementare: se in una lettera datata "26 gennaio 1910" de Chirico parla di quadri eseguiti nella scorsa estate, è evidente che la loro esecuzione non può che riferirsi all'estate del 1909. Fin troppo facile, e purtroppo, questa leggerezza è stata una costante per tutti gli anni seguenti.³⁶

³⁰ Wieland Schmied, che aveva contribuito al catalogo con una sua prefazione, stava per pubblicare un libro sul carteggio Giorgio de Chirico-Fritz Gartz (da cui trae la lettera), insieme a Gerd Roos che lo aveva scoperto.

³¹ La data "26 gennaio 1910" che appare sulla lettera è scritta per errore; la data effettiva di tale lettera è 26 dicembre 1910, e su questo oggi, finalmente, concorda anche Baldacci.

³² Baldacci, *non ha letto la lettera* al momento della pubblicazione. La decisione di anticipare la notizia, troppo ghiozza, della scoperta – un vero e proprio *scoop* – negli Stati Uniti, senza aver cognizione del carteggio de Chirico-Gartz della cui esistenza era stato informato, è stata la vera causa dell'errore. Aggiungasi che, contrariamente a Baldacci, nel volume a cura di Wieland Schmied e Gerd Roos, *Giorgio de Chirico München 1906-1909*, Roos, pur senza affrontare il problema della datazione, si mostrava, invece, molto prudente sulle possibili interpretazioni da dare alla lettera e sull'ordine temporale da assegnare alla prima attività pittorica del Maestro.

³³ *Ibid.*, p. 252. Infatti, Baldacci, annuncia: "La nuova datazione, che sposta il dipinto – pur firmato e datato 1910 –, alla fine di ottobre del 1909, rivoluziona integralmente quanto finora conoscevo e accettavo sugli esordi dell'artista. Essa risulta inequivocabilmente [corsivo nostro, *ndr*] da una lettera di de Chirico datata gennaio 1910 e mandata da Firenze all'amico Fritz Gartz, suo compagno all'Accademia di Monaco. La lettera, nella quale de Chirico, già a Firenze da alcuni mesi, descrive i quadri dipinti nell'autunno precedente, sarà pubblicata da Wieland Schmied e Gerd Roos insieme ad altri documenti di recentissimo ritrovamento che modificano la cronologia dei movimenti di de Chirico tra Monaco e l'Italia (devo la notizia ad una comunicazione del Prof. Wieland Schmied)."

³⁴ Successivamente, quando ha avuto in mano e preso conoscenza di un'altra lettera di de Chirico scritta all'amico Gartz il 27 dicembre 1909 da Milano – attestando la presenza dell'artista a Milano all'epoca –, Baldacci ha ingegnosamente rimediato alla difficoltà, limitandosi semplicemente a "spostare" il luogo di esecuzione degli dipinti in questione da Firenze a Milano.

³⁵ Cfr. nota 4.

³⁶ Per continuare a sostenere che la lettera scritta da de Chirico a Firenze fosse datata "26 gennaio 1910", Baldacci ha inventato una serie di acrobazie,

Successivamente, il 27 maggio 1994, in occasione di una sua venuta a Roma per un Comitato esecutivo, Baldacci conobbe Gerd Roos, che aveva scoperto l'epistolario Gartz e che fu segnalato sia da Carmine Siniscalco e da Maurizio Fagiolo dell'Arco come un giovane studioso da tempo interessato alla ricerca storiografica riguardante Giorgio de Chirico. Roos si presentò in Fondazione con un voluminoso dattiloscritto in lingua tedesca (che includeva il citato epistolario de Chirico-Fritz Gartz, dal quale è tratta la lettera in questione) riguardante i primi anni della permanenza di Giorgio de Chirico e di Alberto Savinio a Monaco e successivamente a Milano e Firenze. La Fondazione, ritenendo che il giovane studioso, che aveva collaborato con il professor Wieland Schmied, meritasse fiducia, acquistò i diritti sul manoscritto, impegnandosi a pubblicarlo in un volume in lingua italiana. Baldacci, che conosce bene la lingua tedesca, prese contestualmente in consegna il manoscritto, promettendo che si sarebbe occupato di farlo tradurre dal tedesco in italiano, cosa che, come risulta evidente da quanto segue, evitò di fare.

Nonostante questo, mentre proseguiva il lavoro del Comitato per le autentiche che si riuniva due volte all'anno, Baldacci, anche per battere sul tempo Maurizio Fagiolo dell'Arco che aveva reso manifesta la sua intenzione di scrivere un libro sul primo periodo metafisico di Giorgio de Chirico, si diede molto da fare per preparare quella che poi sarà la sua voluminosa monografia sulla prima Metafisica pubblicata nel novembre del 1997, edita in tre lingue.³⁷ Si dedicò alle ricerche archivistiche una giovane borsista della Fondazione, Ilaria Uziello che Baldacci aveva indicato. Così, con la piena disponibilità dell'archivio, l'acquisizione dei fotocolor dai vari musei, a spese della Fondazione, la ricerca documentale, comprese le schede predisposte dalla borsista, poté essere completata in tempi decisamente brevi.³⁸ Parallelamente alle ricerche di archivio eseguite per suo conto, Baldacci si dedicò a riscrivere totalmente la storia della nascita della Metafisica, alterando fatti storici, biografici e teorico-artistici, in base al manoscritto di Gerd Roos in suo possesso, che, caso incredibile, viene citato nella sua monografia come se il libro di Roos fosse già stato stampato nel 1997: vedrà la luce solamente nel 1999 a opera e spese della Fondazione che si dovette occupare della traduzione dell'opera in italiano.³⁹ La monografia di Baldacci, pubblicata nel novembre del 1997, fu fortemente criticata in particolare da un'autorevolissima voce: quella di Maurizio Calvesi.⁴⁰

Avendo a disposizione l'intero carteggio de Chirico-Gartz per ben tre anni prima della pubblicazione della sua monografia, si deve ritenere che a Baldacci, già professore associato di Storia antica,

come il trasferimento lampo di tutta la famiglia da Milano, dove vivevano all'epoca, a Firenze nello spazio di quarantott'ore tra il 24-26 gennaio 1910. Cfr. *La nostra poesia metafisica. Genesi, cronologia e fonti di un'estetica globale*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica*, Scalpelli Editore, Milano 1911, p. 31, nota 15.

³⁷ P. Baldacci, *op. cit.*, 1997; traduzioni: *De Chirico – The Metaphysical Period 1888-1919*, Bulfinch, New York 1997; *De Chirico – La Métaphysique 1888-1919*, Flammarion, Parigi 1997.

³⁸ Dopo aver visto la pubblicazione di Baldacci, Maurizio Fagiolo dell'Arco rinunciò al suo progetto, dichiarando che una monografia così impegnativa non si scrive in sei mesi.

³⁹ G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti*. Monaco, Milano, Firenze 1906-1911, Edizioni Bora, Bologna 1999.

⁴⁰ La Fondazione in quell'occasione non ritenne di prendere una posizione e questo può essere l'unico appunto che può essere mosso alla compianta Jole de Sanna che ebbe a osservare che: "la struttura del libro è la stessa di una tele novella. Caccia allo scoop, colpi di scena, ritrovamenti strombazzati che si limitano quasi sempre a qualcosa che riguarda Savinio – tipo TV spazzatura. Roos è l'alter ego dell'autore. Scrive in sottordine al lavoro di Roos, lo nomina, ma la fonte che cita è un bluff, non esiste (Roos 1997)". Il suo punto di vista fu che polemizzare con cose del genere sarebbe stata cattiva pubblicità. Fu un errore perché, purtroppo, molti hanno preferito la tele novella che, come per certe serie televisive, dura ininterrotta da venti anni.

non possa essergli sfuggita la reale *consecutio* delle lettere e conseguentemente che la retrodatazione di un anno, dal 1910 al 1909, della scoperta della Metafisica (e delle prime due opere metafisiche) era senza dubbio errata. L'errore, in realtà, poteva essere facilmente corretto, spiegando semmai la semplice verità, vale a dire che l'errore era dovuto alla mancata conoscenza dell'intero carteggio. Baldacci, invece, con un vero colpo di teatro ha fatto carico, ossia ha reso responsabile, Giorgio de Chirico del proprio errore, spiegando in tal modo che l'incongruenza tra la nuova datazione da lui asserita e le testimonianze dell'artista (che ha *sempre* detto di aver scoperto la pittura metafisica a Firenze nel 1910), fosse dovuta... al fatto che de Chirico avrebbe mentito *in tutti* i suoi scritti autobiografici. Riteniamo che questo sia l'unico caso nella storia dell'arte in cui per mantenere una data si cambia l'intera biografia di un artista.

Comunque siano andate le cose, o perché non volesse ammettere l'errore o perché una storia totalmente riscritta con forti tinte di giallo sarebbe stata più intrigante, Baldacci ha scelto nel suo libro, come negli scritti successivi, errore dopo errore, una strada i cui effetti nefasti si possono oggi constatare. Si aggiunga che Baldacci non si è più fermato, alzando continuamente il tiro contro de Chirico, quasi per spirito di rivalsa, specialmente dopo che la Fondazione, sia pur tardivamente, ha messo in rilievo i suoi errori documentali e storiografici. Insomma una vera e propria ossessione, mai vista nell'ambito della storia dell'arte e difficile a spiegarsi razionalmente.

Dimessosi dal Consiglio di amministrazione della Fondazione, causa il citato conflitto di interessi sempre più imbarazzante che aveva procurato alcuni problemi alla Fondazione medesima, e dal Comitato per le autentiche nel 1997, Baldacci, finalmente senza più vincoli derivanti da una gestione collegiale, ha dichiarato subito alle case d'aste che avrebbe provveduto a rilasciare pareri di autenticità, cosa che effettivamente iniziò a fare, fermandosi subito dopo essersi reso conto di aver autenticato un'opera che poco prima in sede di Comitato aveva dichiarato falsa. Preferì, come è noto, chiedere le expertise a Maurizio Fagiolo dell'Arco per la sua attività mercantile⁴¹, riservando a sé medesimo, come "massimo esperto", il giudizio sulle grandi opere storiche di Giorgio de Chirico.

Baldacci si è trovato, infine, a dover affrontare nello stesso anno i gravi problemi economici derivanti dalla necessitata chiusura della sua galleria di New York.

La sospensione dell'attività del Comitato per le autentiche della Fondazione (dal secondo semestre del 1997 al 2000) ha, infine, indotto mercanti e galleristi a rivolgersi a Maurizio Fagiolo dell'Arco, storico di grande valore che amava sinceramente l'arte di Giorgio de Chirico e che ci ha lasciato studi fondamentali per la conoscenza del Grande Metafisico, come soleva chiamare Giorgio de Chirico. Purtroppo il prof. Fagiolo dell'Arco non aveva una particolare propensione nel giudicare l'autografia di un'opera d'arte e, spinto dalla passione di scoprire opere inedite, ha finito per autenticare numerose opere false. Ed è proprio nel periodo di assenza del Comitato per le autentiche della Fondazione

⁴¹ Interessante al riguardo quanto dichiara sempre il 5 maggio 2008. "Allora, le dico, se io avessi dovuto vendere il quadro e basta, era sufficiente [l'expertise di Fagiolo, *ndr*]. Se io avessi dovuto dare un giudizio mio, forse non era sufficiente..." (sic!) Verbale d'udienza, cit., p. 74. Infatti, tre dei quattro quadri da lui venduti avevano le expertise di Fagiolo dell'Arco.

che cominciarono a comparire i primi quadri falsi di alta epoca, vale a dire degli anni Venti e Trenta, oltre che il noto “metafisico düsseldoriano 1913”. Purtroppo molte di queste opere portano l’expertise di Maurizio Fagiolo dell’Arco il cui archivio, nonostante la richiesta di sequestro disposta dalla magistratura inquirente e sollecitata anche dal Giudicante durante il dibattimento, non fu reperito, lasciando senza risposta la domanda di conoscere quante di queste opere, apparse all’improvviso sul mercato, siano state da lui autenticate.⁴²

Come è noto, infine, leggendo le sentenze, sia del Tribunale che della Corte d’Appello di Milano, l’indagine giudiziaria di cui trattasi non riguardava inizialmente i falsi de Chirico, ma un falso Campigli. L’indagine svolta dagli inquirenti portò poi a scoprire che la prima persona ad aver immesso sul mercato le opere false di de Chirico fu Paolo Baldacci, che della Fondazione aveva fatto parte in posizione molto qualificata. Da qui la decisione, per la Fondazione, di costituirsi Parte civile, costituzione resa necessaria, non tanto per agire contro Baldacci, quanto per far accertare la falsità delle opere che lo stesso, contro ogni evidenza, continuava, e in parte continua, a sostenere, salvo poi rifugiarsi come ha fatto in Appello, sul fatto che le expertise – tre su quattro – fossero state redatte da Maurizio Fagiolo dell’Arco. La quarta, sia pure sotto forma di dichiarazione di vendita, era la sua.

Con questa breve sintesi si è cercato di spiegare come è nato il caso Baldacci, il quale: **a)** da autorevole esperto nell’ambito della Fondazione si è ridotto a commercializzare opere che, come accertato dalla magistratura, sapeva essere false; **b)** da serio studioso, inizialmente impegnato a rivalutare la figura morale ed artistica del Maestro, ne è poi diventato il più determinato detrattore, togliendogli la paternità della sua scoperta della Metafisica⁴³ e dipingendolo nel modo peggiore possibile, ricorrendo frequentemente anche all’insulto vero e proprio, fino a definire il romanzo postumo *Il signor Dudron*, pubblicato dalla Fondazione nel 1998, nel modo seguente: “La storia del fallimento di *Dudron* come impresa letteraria è parallela e analoga alla storia del fallimento esistenziale di de Chirico come uomo.”⁴⁴

⁴² Nel processo di Milano le opere espertizzate dal prof. Fagiolo dell’Arco erano sei su sette. La Corte d’Appello di Milano sottolinea: “Fagiolo dell’Arco risulta dagli atti del procedimento essere stato colui che ha incredibilmente riconosciuto come autentiche tutte le opere in sequestro” [meno una, autenticata da Baldacci, *ndr*]. La Fondazione, nonostante tutto, non ha una convinzione certa per ritenere che Fagiolo dell’Arco non fosse in buona fede, anche se ha fatto dimostrazione di un’incredibile ingenuità nell’aver autenticato una “riproduzione di un dipinto dell’artista, su cui era stata applicata della tempera diluita con materia grassa ed oleosa”. Cfr. sentenza della Corte d’Appello di Milano, cit. (pubblicato ivi). Una simile “autentica”, che non avrebbe retto alla prima verifica, è attribuibile più a incompetenza e superficialità che a malafede. Aggiungasi che la passione sopra ricordata a scoprire opere inedite del Maestro e la propensione dello storico ad esaminare “con occhi indulgenti” le opere presentategli da persone a lui vicine, hanno fatto il resto, inducendolo così ad errori clamorosi. Subito dopo l’improvvisa scomparsa dello stesso, avvenuta nel maggio del 2002, fu artatamente messa in giro la voce che la Fondazione dichiarava immediatamente false, senza neppure vederle, le opere portate all’esame del ricostruito Comitato delle autentiche già espertizzate da Fagiolo dell’Arco. L’apparente stupidità di tale voce rispondeva invece alla necessità che non fossero esaminate dalla Fondazione proprio le ultime opere espertizzate a fine-inizio secolo da Fagiolo come autografe di de Chirico realizzate negli anni Venti e Trenta. Per di più, la Fondazione fu contattata per verificare la possibilità di una *sanatoria* sulle expertise di Fagiolo dell’Arco, finalizzata al riconoscimento da parte della Fondazione della validità delle autentiche stesse o quantomeno a non contestarle, nel tentativo di evitare problemi che avrebbero seriamente danneggiato il mercato.

⁴³ Cfr. nota 4.

⁴⁴ P. Baldacci, *Paure, segreti e maschere in de Chirico scrittore 1911-1940 (dai manoscritti parigini a Il sig. Dudron)*, pubblicato nel sito dell’Archivio dell’arte metafisica sotto la voce “Opinioni”, s.d. ma del 2009, cit., p. 18.

7. La Piazza d'Italia cd. Sabatello

La Fondazione ha speso, con successo, molte energie al fine di ristabilire la verità pesantemente adulterata dalla manipolazione della vita e dell'opera dell'artista messa in atto da parte di Paolo Baldacci e Gerd Roos. Smontata la loro favola colorata della "Metafisica Milano 1909", che si era ancorata a un'errata lettura di alcuni importanti documenti (lettere di de Chirico a Gartz), i due scrittori hanno recentemente abbandonato il campo teorico/artistico relativo all'opera dell'artista e ristretto la loro attenzione su un'area di studi più consona agli interessi di Baldacci, che sono quelli del mercato. I nuovi studi sono pubblicati dall'associazione fondata dallo stesso Baldacci nell'aprile del 2009, il mese successivo alla sua condanna in primo grado da parte del Tribunale penale di Milano: *L'Archivio dell'arte metafisica*. Rifatto il *look*, ricalibrata la mira, armato della partecipazione nominativa di un numero di docenti universitari di sicuro spessore, la cui autonomia scientifica è ribadita da Baldacci con la poco rispettosa espressione secondo cui non sono "dei cagnolini ammaestrati che si muovono ai miei comandi..."⁴⁵, è stato dato l'avvio a una serie di pubblicazioni chiamate "Contributi al catalogo di Giorgio de Chirico".

La recente pubblicazione, *Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie II) 1913 (luglio-agosto 1933)*⁴⁶, per il tono e la volgarità di espressione e di linguaggio, non merita di essere commentata se non per mettere in chiaro le vere finalità che si vogliono raggiungere. La tesi proposta è che il quadro, appartenente a Dario Sabatello e dichiarato falso dall'artista nel 1946, è invece autentico. Sul piano storico, Baldacci e Roos si pongono ora come critici, non di de Chirico artista, ma di de Chirico "mercante", ritagliandosi in tal modo un'area di studio specifico, mai intrapreso da nessuno per la semplice ragione che una tale indagine non riveste una particolare importanza sul piano culturale/artistico. Guarda caso, nel volume riemerge immediatamente l'accusa di imbroglio nei confronti dell'artista, prova che la condanna di Giorgio de Chirico prescinde da qualsiasi orientamento del lavoro intrapreso.⁴⁷ La focalizzazione su aspetti psicologici di de Chirico continua con il consueto giudizio morale sull'uomo che contraddistingue il lavoro dei due, i quali fanno ricorso addirittura alla consultazione di uno psichiatra (!) per sostanziare le loro teorie.⁴⁸

Il quadro falso – che tale è – "Souvenir d'Italie II" o cd. "Piazza Sabatello", è stato oggetto di una causa decennale vinta da de Chirico con la sentenza definitiva della Corte d'Appello di Roma nel

⁴⁵ Commento di Paolo Baldacci, nel sito dell'Archivio dell'arte metafisica, maggio 2012, p. 15.

⁴⁶ P. Baldacci, G. Roos, *Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie II) 1913 (luglio-agosto 1933)*, Scalpelli Editore, Milano 2013.

⁴⁷ Per dare un'idea del tono delle illazioni usate nei confronti dell'artista, di seguito alcune citazioni tratte dal volume: "tutte le menzogne di de Chirico sui suoi rapporti con la galleria e con i fratelli Ghiringhelli" (p. 70); "la descrizione di questo periodo nelle *Memorie* del 1945 è distorta e condita di grosse bugie" (p. 75); "le *Memorie* di de Chirico offrono di questa situazione un quadro completamente falso" (p. 77); "nell'odio e nel desiderio di vendetta di cui traboccano le *Memorie*" (p. 78); "versione profondamente alterata dei fatti", "frequenti inventive teoriche contro l'arte moderna" (p. 89).

⁴⁸ Il metodo di indagine adoperato da Baldacci e Roos è stato quello di far leggere il testo del loro volume (sic!) da uno psichiatra, il quale ha fornito, non si sa quanto in linea con la deontologia, un parere su de Chirico basato ovviamente su quello che i due avevano scritto. Qui di seguito alcuni esempi tratti dal loro testo: "stato d'animo bellico dell'artista" (p. 47); "unica vittima di un mondo cattivo e ostile" (p. 55); "regressione infantile incapace di assumersi o di sentire qualsiasi tipo di responsabilità" (p. 69); "livore immotivato" (p. 72); "tutti esclusi nessuno saranno vittime dei suoi raggiri" (p. 78); "ben presto si trasformò in odio per coloro che – sinceramente o solo per moda – amavano e desideravano la pittura metafisica" (p. 80); "Carattere infantile e immaturo, mania di persecuzione e vittimismo, impulsività e incapacità comportamentale di riflettere al momento giusto sono gli altri ingredienti del cocktail micidiale che ha creato l'enigma, o meglio, 'il pasticcio' de Chirico" (p. 81); "lo portò errore dopo errore e con calcoli sempre più meschini e più ingenui" (p. 92). A dire il vero alcuni di questi esempi potrebbero riferirsi tranquillamente a Baldacci che sembra soffrire della stessa mania di persecuzione quando afferma che i giudici non capiscono nulla, i periti ce l'hanno con lui e lo hanno danneggiato, per non citare la Fondazione che l'avrebbe reso vittima di una aggressione giudiziaria.

1955 che ha confermato la non-autenticità del dipinto e ha disposto la cancellazione della firma falsa del Maestro tramite abrasione. Il quadro è miracolosamente riapparso nel 2000 in un'asta con la stima di ben 500 milioni di vecchie lire e dotato di nuova e fiammante firma “g. de Chirico”⁴⁹. Durante il processo penale di primo grado derivato dal tentativo di alcuni di ripristinare il dipinto come autentico mediante l'apposizione di una falsa firma del Maestro, Baldacci è stato chiamato a testimoniare (egli non era imputato nella causa). In quell'occasione ha preso la grave iniziativa di scrivere direttamente al giudice – al suo indirizzo privato (!) – una lettera personale nella quale ha descritto la questione della Piazza Sabatello come “la madre di tutte le battaglie”⁵⁰. Non è difficile comprendere che la battaglia da lui intrapresa allora, formalizzata nel recente volume dedicato al dipinto, è volta a creare un precedente per stabilire che il giudizio di de Chirico non è attendibile e di conseguenza potergli togliere definitivamente la parola, ovviamente per sostituirla con la *sua* che, come si è visto, è, oggettivamente e soggettivamente, la meno qualificata e legittimata a formulare giudizi attendibili e affidabili sulle opere di Giorgio de Chirico. In un mondo che sembra girare al contrario, Paolo Baldacci, che ha spacciato dolosamente quadri falsi del Maestro, come ha riconosciuto la Magistratura con sentenza passata in giudicato, si è invece candidato, così sembra, insieme a Gerd Roos, ad assumere questo difficile compito.

L'assioma – de Chirico non è affidabile – come ognuno può capire, serve per ricondurre nel *corpus* dechirichiano tutte le opere sulle quali l'artista si era pronunciato negativamente, nonché, di conseguenza, tutte le opere attribuite al periodo anteguerra, sulle quali de Chirico non ha potuto esprimersi in quanto apparse sul mercato dopo la sua morte, come appunto i dipinti immessi sul mercato all'inizio di questo secolo e accertati falsi con sentenza passata in giudicato, tanto più che i due autori sostengono con fermezza che di falsi di de Chirico si può parlare solo successivamente al 1939. Ne conseguirebbe che tutto quello che è di quel periodo o che viene attribuito a quel periodo non ha neppure bisogno di essere espertizzato essendo tutto autentico, come... *Archeologi in riva al mare* (un falso recente) che porta la data del 1926.

La Fondazione, come per il passato, continuerà a far sentire la propria voce a difesa e a tutela delle opere del Maestro, non avendo alcuna remora a riconoscere la verità laddove, come è già avvenuto, accerti che Giorgio de Chirico ha errato nel giudicare qualche sua opera. In questo contesto, assume una maggiore valenza il lugubre auspicio di Paolo Baldacci nell'augurare la “scomparsa” di coloro che tutelano l'artista, al fine di rimettere le cose a posto, ovviamente nel senso da lui desiderato.⁵¹

⁴⁹ La Fondazione, nel ribadire che l'opera in oggetto non proviene dal pennello del Maestro, si limita a ricordare che Giorgio de Chirico ha dichiarato tale opera assolutamente falsa. “La pittura è così stentata, debole, che sembra piuttosto un lavoro non dico di un pittore mediocre, ma nemmeno di un dilettante” (lettera di G. de Chirico a V. Barbaroux, 11 novembre 1947). Il processo intentato contro di lui è stato definito, nel lontano 1955, con l'accertamento della falsità del dipinto. Avverso tale sentenza, confermata dalla Cassazione, non è stato proposto il rimedio, pur previsto dal codice di procedura civile italiano, come vorrebbe, con una certa ipocrisia, Baldacci, ben sapendo che tale strada oggi non è più percorribile essendo il dipinto confiscato. E se non è stato proposto il ricorso per revocazione è perché, chi si è adoperato per rimettere il dipinto falso sul mercato nel 2000, facendo apporre una firma falsa del Maestro, era consapevole di non possedere nuove prove rispetto a quelle valutate a suo tempo dai Magistrati. Quanto poi alla lettera di de Chirico a Barbaroux, occorrerebbe leggerla tutta e leggere anche la risposta di Barbaroux del successivo giorno 13 per rendersi pienamente conto delle ragioni del Maestro e come un processo di revisione avrebbe dato un risultato negativo.

⁵⁰ Cfr. *Le costanti della storia...*, cit., pp. 507-508.

⁵¹ Una “passeggiata” nelle ultime mostre, pubblicato nel sito dell'Archivio dell'arte metafisica.

Il contorno d'interesse artistico/storico del recente volume dedicato alla cd. Piazza Sabatello si focalizza sulla questione della retrodatazione fatta da de Chirico su alcuni quadri di soggetto metafisico eseguiti negli anni Trenta. La particolare pratica della retrodatazione è conosciuta e non desta allarme su possibili errori di datazione dell'opera complessiva⁵², né è segnale di sfruttamento commerciale, visto che dipinti di questo genere furono venduti a prezzi consoni con gli altri soggetti eseguiti nel contempo. Storicamente ben conosciuta, la questione riveste più interesse oggi per comprendere la ribellione, in particolar modo sul piano storico e teorico, portata avanti dall'artista contro la catalogazione storica fatta *in primis* dai surrealisti e dopo dai critici, e di conseguenza dal mercato, sul primo periodo metafisico.⁵³ Spesso, infatti, era lo stesso compratore che, influenzato dalla critica, insisteva prima di acquistare un'opera che l'artista mettesse accanto alla sua firma una data corrispondente all'unica decade di riconosciuto valore (1910-1918).

Dopo il fallimento della retrodatazione effettuata dagli stessi Baldacci e Roos sulla scoperta dell'Arte metafisica (dal 1910 al 1909), quella fatta da de Chirico diventa per i due autori un evento nuovo, importantissimo, addirittura "appassionante" anche se Baldacci ne aveva scritto già nel 1994. Nella nota introduttiva del volume, gli autori precisano: "Il dipinto di cui ci occupiamo in questo Fascicolo non è particolarmente significativo come opera d'arte, ma ha una grande importanza storica. Per due motivi: documenta l'inizio su vasta scala delle ripetizioni metafisiche retrodate – pratica che ebbe conseguenze nefaste per la reputazione di de Chirico – ed è, con la sua vicenda processuale, la chiave di volta su cui si è finora retta la teoria del 'complotto surrealista e/o modernista', proposta per la prima volta nelle *Memorie* del 1945 e perfezionata negli anni seguenti."⁵⁴

Il vero fine del lavoro, infatti, non riguarda né la datazione dell'opera, né la qualità artistica, ma è volta a stabilire che il quadro Sabatello è opera autentica. Ottenere questo risultato sarebbe la prova che la Corte d'Appello di Roma (1955)⁵⁵ aveva sbagliato e che il Tribunale non è il luogo adatto per arrivare alla verità per quanto concerne opere d'arte. Con una veloce trasferta nel tempo, e secondo la costruzione logica di Baldacci, anche il giudizio espresso dalla Corte d'Appello di Milano (2013) sulla falsità dei dipinti nel processo che lo ha riguardato, è quindi di poco conto.⁵⁶

⁵² Cfr. C. Ruiz, *op. cit.*, 2013: "I quadri retrodatati sono trattati come lavori posteriori e ridatati secondo il consiglio della Fondazione e prezzati di conseguenza, dice Olivier Camu, vice-presidente del Dipartimento di arte impressionista e moderna di Christie's. I quadri pre-1920 sono rari, 'ne appare uno ogni cinque anni circa', dice Camu, aggiungendo che l'artista, che è stato il maggior precursore del surrealismo è tutt'ora sottovalutato in rapporto al movimento. E quando si tratta dell'autenticazione 'il mercato ha assoluta fiducia nella Fondazione', dice Camu".

⁵³ Si veda l'intervista «L'Europeo», 1970, pubblicata in questa Rivista, in cui alla domanda: "molti le rimproverano di essere ritornato alla pittura metafisica, dopo averla abbandonata, per soli motivi speculativi avendo la quotazione di quei quadri raggiunto prezzi altissimi. È vero?", de Chirico risponde: "Me lo rimproverano perché il fatto che io continuai a dipingere quadri metafisici dà noia a coloro che effettivamente ci vogliono speculare sopra, sennò perché me lo rimprovererebbero? Voglio, già che ci siamo, chiarire bene due cose: la prima è che io ho sempre fatto quadri metafisici e che non ci sono quindi né ritorni né partenze, come sostengono quei critici o quei mercanti che inventano queste storie, e che io ho fatto sempre quello che ho avuto voglia di fare *indipendentemente da coloro che vorrebbero fare la storia dell'arte moderna come vogliono loro* [corsivo nostro, *ndr*] e se voi verrete un giorno a casa mia troverete quadri metafisici di ogni epoca; la seconda è che il quadro non è un francobollo e che attribuirgli un valore non per ciò che spiritualmente e pittoricamente vale ma per l'anno in cui è stato fatto vuol dire dare al quadro un valore da francobollo. In questo caso consiglio coloro che la pensano così di darsi alla filatelia".

⁵⁴ P. Baldacci, G. Roos, *op. cit.*, 2013, nota introduttiva, p. 5. Baldacci farebbe bene a rileggere quello che ha scritto nel 1994.

⁵⁵ La sentenza che ha accertato la falsità del quadro è stata pubblicata nel n. 1/2 della Rivista. Cfr. anche P. Picozza, *Origine e persistenza di un tōpos su de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 1/2, 2002, rispettivamente pp. 342-358 e 334-341. Infine, la Corte d'Appello di Milano, Sezione quarta penale, con la sentenza n. 4525, pubblicata il 10 gennaio 2009, ha confermato la definitiva confisca dell'opera.

⁵⁶ P. Baldacci, lettera 13 settembre 2013, cit. In diretto riferimento alla sentenza emessa dalla Corte d'Appello di Milano (2013), Baldacci scrive: "La storia insegna, soprattutto nel caso di opere d'arte, che spesso i Tribunali non hanno saputo decidere per il giusto e riconoscere la verità. L'ultimo lavoro dell'Archivio, a cura di Gerd Roos e mia, sul caso della Piazza d'Italia Milione/Sabatello, dimostra proprio questo. Ho sufficiente esperienza per sapere

Lo scarso interesse contingente del soggetto del libro viene riscattato dai futuri programmi di studio di Baldacci e Roos, come si legge in fine al volume, dove scelgono di “anticipare alcune conclusioni” di una loro futura pubblicazione dal titolo: *La vera storia della falsificazione dell’opera di Giorgio de Chirico*. Scrivono, infatti:

- 1) nessuno degli episodi menzionati permette di datare l’inizio della falsificazione delle opere di Giorgio de Chirico a prima della Seconda Guerra Mondiale; 2) tutte le opere storiche risalenti al periodo 1910-1939 che de Chirico nel dopoguerra indicò come false sono invece autentiche.⁵⁷

L’asserita “mancanza di documentazione” diventa *tout court* la “prova” della verità di quanto vanno affermando. Non esistendo, infatti, secondo loro, alcuna prova di falsificazioni ante guerra (nonostante quello che ha più volte scritto e detto de Chirico e nonostante prove del contrario), è obbligatorio concludere che non c’è stata alcuna falsificazione. *La vera storia della falsificazione dell’opera di Giorgio de Chirico*, che vanno a scrivere, si preannuncia quindi come una “mezza storia” o una “mezza verità”... il lettore potrà scegliere.

Le pretese degli autori vanno contro la testimonianza dell’artista, il quale ha specificato che la falsificazione della sua opera “data da molto lontano. Essa cominciò in Francia fra il 1926 e il 1930”, quando le sue opere avevano raggiunto una quotazione apprezzabile sul mercato e quindi interessavano anche i falsari.⁵⁸

Baldacci cita la mostra personale dell’artista alla galleria Allard nel 1946 nella quale furono esposte venti opere metafisiche tutte false eseguite dal pittore surrealista Oscar Dominguez, che di per sé è sintomo di una malattia esplosa nei termini di una falsificazione industriale che non nasce da un giorno all’altro. Nel citare l’episodio, storicamente provato e documentato, non fa altro che riconoscere un fatto storico indiscutibile.

Stabilire un taglio temporale netto – prima/dopo, bianco/nero, vero/falso – sul fenomeno della falsificazione, per via della sua arbitraria suddivisione, è priva di logica, ed è una chiara dichiarazione di voler abbandonare ogni ricerca relativa all’importante questione storica.

Baldacci sembra aver dimenticato di aver fortemente sottolineato la prospettiva ideologica sull’arte di de Chirico in ambito surrealista a metà degli anni Venti, citando Breton nel suo saggio del 1994: “De Chirico non ha né merito né responsabilità di ciò che ha fatto in gioventù. Il suo viaggio straordinario lo ha compiuto per noi.” Baldacci commentò il saggio di Breton dal quale è tratta la citazione in questo modo: “A parte il tono biblico ed apocalittico e le copiose falsità ed insulti, anche contro Barnes e Guillaume, di cui il testo è farcito, 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

quanto sono labili certi pareri, sia pure espressi in buona fede, e quindi anche inutili tante certificazioni con timbri e firme altisonanti, di fronte al tempo e agli studi seri che, lentamente ma inesorabilmente, mettono le cose a posto”.

⁵⁷ P. Baldacci, G. Roos, *op. cit.*, 2013, p. 95.

⁵⁸ G. de Chirico, *I quadri falsi (rapporto alla polizia)*, ca. 1967, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5/6, 2006, p. 577.

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'. Breton decide di espropriare de Chirico della propria opera. De Chirico, proclama, siamo noi Surrealisti. Noi ne siamo gli interpreti e noi rappresentiamo ciò che lui, senza esserne responsabile, ha miracolosamente detto nella sua gioventù. Noi abbiamo il diritto di usare i suoi scritti e di modificarli e tagliarli come vogliamo. Noi abbiamo il diritto di cambiare i titoli ai suoi quadri per dare ad essi il senso – o il non senso – surrealista che a noi interessa.⁵⁹ La conclusione che fu data è la seguente: "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**".⁶⁰

Purtroppo già nel 1997 Baldacci aveva chiuso la finestra che lui stesso aveva aperto sull'importante questione storica e ha cominciato una propria campagna, oramai senza limiti, contro l'artista, applicando con fervore gli stessi stolti teoremi dei surrealisti: 1) la Metafisica è l'unica cosa di valore che de Chirico ha fatto⁶¹; 2) nel ripetere certi suoi temi iconografici, de Chirico falsificava se stesso. Quest'ultima affermazione è una contraddizione in termini tra le più stupide, purtroppo incarnata nell'immaginario collettivo.⁶²

Oggi tali assurdità sono riproposte con rinnovata energia da Baldacci e Roos. Se prima a Baldacci bastava un unico documento (lettera de Chirico-Gartz) per sostenere un'erronea teoria, oppure un solo supporto materiale (la tela del dipinto di Düsseldorf o la carta dell'Archivio "Valori Plastici"), per affermare l'autenticità di un'opera di de Chirico, oggi, anche di tali fragili elementi se ne può tranquillamente fare a meno.⁶³

È evidente che questa nuova e fantasiosa teoria porta ad annullare in primo luogo lo stesso Giorgio de Chirico come ineludibile punto storico di riferimento e, in secondo luogo, a liberarsi una buona volta di qualsiasi documentazione o supporto documentale, che sia di ostacolo alle loro tesi. Applicata all'indagine storiografica, alla riflessione teorica e alla verifica dell'autenticità o meno delle opere del Maestro, questa nuova teoria potrebbe dare risultati veramente straordinari. Insomma, dalla ricerca scientifica, si passa al romanzo!

⁵⁹ P. Baldacci, *op. cit.*, 1994, pp. 234-235.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁶¹ Per di più, Baldacci sostiene che de Chirico non aveva inventato la Metafisica, ma avrebbe preso l'idea dal fratello Savinio (cfr. nota 4).

⁶² Nel 1994 Baldacci stesso aveva scritto: "Meraviglia l'accanimento con cui i Surrealisti, e poi tutta la critica formalista e neo storica, 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". *Ibid.*, p. 237, aggiungendo alla corrispondente nota 44: "Oltre alla copia di M. Ernst e ai falsi Dominguez, ci sono dei 'de Chirico' prodotti nell'ambito dei Surrealisti belgi. Si è spesso fatto il nome di E.L.T. Mesens, ma a questo proposito i riscontri oggettivi sono ancora insufficienti" (p. 250).

⁶³ Esattamente l'opposto di quanto Baldacci ha scritto nel sito dell'Archivio dell'arte metafisica alla rubrica *Opinioni*, alla voce *Le nostre motivazioni*. Con riferimento alla polemica derivante dalla datazione della lettera di de Chirico a Gartz che per Baldacci costituiva il *documento principe*, ribadisce il "fondamentale principio che sta alla base dell'attività scientifica e che impone il rispetto assoluto della evidenze documentali". Evidentemente ha cambiato opinione!