

I gemelli dissimili

o: vero e falso nel confronto.(1)

Erminio Signorini mi ha chiesto di presentarvi nell'ambito di cesmar7 qualche cenno attualissimo riguardante lo studio e la conservazione di opere che avevo appena proposto nella „mia“ esposizione centenaria (2) su *Jean Metzinger, ciclismo, il cubo-futurismo e la quarta dimensione* alla Collezione Guggenheim di Venezia che ha appena chiuso le porte un mese fa.

Parte prima: i quadri gemelli e Jean Metzinger

Il tema si distilla dal fenomeno della divergenza ottica e materiale di opere d'identica fattura e genesi, che si sono separate nel tempo e nei luoghi e hanno sofferto diversissime operazioni di conservazione. Nel caso che prendiamo ad esempio si confrontano opere eseguite in tempi consecutivi ma che possiamo considerare "gemelle" per quanto riguarda i materiali e le tecniche di esecuzione: le copie e i falsi. Il Restauratore è tenuto ad indagare come storico e scientifico sul suo, di solito unico paziente, ricavando successivi indizi da eventuali "gemelli" utili a chiarire la (prei-)storia e le faccende del suo oggetto da conservare.

Opere gemelle possono essere di origine e destinazione molto differente:

Le prime sono forse le *icone bizantine* prodotte spesso in serie con metodi e iconografie ben precise. Se sono riunite dopo secoli in mostre, musei o cataloghi raramente si assomigliano per quanto riguarda il loro stato di conservazione. E proprio quello dovrebbe dirigere i nostri progetti di procedere in modo cautissimo. Anche la pittura fiamminga produceva ripetizioni quasi identiche d'interi altari che poi prendevano strade diversissime per quanto riguarda modi e stati di conservazione (pensiamo a diversi ritratti replicati ma autografi di Holbein. Qui (3) si verifica nell'esempio di due anonimi d'identica mano).

Opere fisicamente gemelle sono predelle o parti di altari separati o recisi dal loro connesso nativo durante guerre o furti e finiti in collezioni separati spesso in diversi continenti. Il confronto di questi relitti frammentari con i loro insiemi originali comporta sorprendenti divergenze

di manutenzione e conservazione facendoci riflettere su ogni nostra decisione d'intervento.

Lo stesso accade con copie o varianti dello stesso momento creativo del maestro stesso o della sua bottega: pensiamo alla *Gioconda* di Leonardo del Louvre (4) e del suo interessantissimo alter Ego del Prado, recentemente analizzato per sapere come apparirebbe in realtà il mai restaurato originale parigino. La tentazione di far vedere la “vera” Gioconda “denudata” da sporco e vernici ingiallite è di nuovo tanto attuale come nel 1913 quando fu riportata da Firenze a Parigi, dopo quel clamoroso furto per mano di Vincenzo Peruggia! Si salverà oggi dalla cupidigia dei manager di “esposizione” spettacolare? Vedremo.

Questione scherzosa: si pulirebbe un quadro di Churchill affumicato dai suoi famosi “Habana”? La discussione sul valore della patina è vecchia come la nota incisione di William Hogarth “Time smoking a picture” del 1761 (5) che in verità rappresenta allo stesso tempo ciò che da sempre viene identificato con Chronos (o il Tempo) ma parimenti “Καίρός”, (o l’istante idoneo) – un bel ammonimento a noi restauratori, di smettere di intervenire al momento giusto!

Anche del Tintoretto (6) sopravvivono diverse copie gemelle, per le quali gli storici spesso non sono d'accordo nello stabilire a quale tela tocchi il primato; questo per via di diversi pentimenti presenti in entrambe le versioni, come il loro stato di conservazione differisca sovente enormemente. Ogni tanto solo a un restauratore con capacità analitiche si rivela la “gemellarità” originale di due opere (7). Per decidere un intervento qualsiasi come nell’*Assunta* di Bamberg (8) e la sua variante dei Gesuiti successiva (cambiamento iconografico causato da incompatibilità teologiche) occorre stabilire tra le due un confronto morfologico del contenuto – cosa che non è stata fatta con la seconda a Venezia quantunque esistesse una pubblicazione vastissima sulla prima in Germania, con conseguenze fatali dovute ad errori di comprensione iconologica.

Anche l’arte moderna o contemporanea produce opere in serie uguali tra loro, dove la minima divergenza di conservazione di un solo elemento si rivela distruttiva per il senso unificante dell’opera periodica intera. Per esempio: le tele monocrome numerate di On Kawara che esprimono

l'andamento del tempo e la temporalità intrinseca (9): una caduta dalla parete interrompe per sempre il senso della serie ideata.

Dall'altro lato della frontiera dell'"autenticità" lavorano i falsari principalmente di opere moderne che presentano "gemelli" per avvicinarsi alla mano di un maestro: ne parleremo (semmai ci rimanesse il tempo!) proprio sul caso Metzinger che fa parte di una frode inverosimile che ha messo in subbuglio il mercato internazionale con danni ingenti.

Con Metzinger torniamo al soggetto iniziale. Non ometto i dettagli per dimostrare, quante circostanze occasionali dominano il nostro mestiere.

Dopo l'esperimento di nove estati del cosiddetto *restauro povero* di una chiesetta intera nel Lazio con volontari da mezza Europa mi fu chiesto dall'ente Conservazione dei Monumenti di Baviera a Monaco di dirigere un nuovo istituto per il recupero e restauro delle opere religiose distrutte in Croazia durante la Guerra Balcanica. A quel tempo la mia ultima allieva frequentava la scuola di restauro da me fondata a Berna, facendo una tesi di laurea sul tema dell'uso della sabbia nell'arte moderna. Tornato a Berna, aprimmo insieme uno studio di restauro. Uno dei primi clienti ci presentava la sua collezione, dove saltava fuori per caso un quadretto di Jean Metzinger (10) su cartone (11) firmato, datato e integrante della sabbia nell'impasto di colore. La nostra consueta ricerca storica sull'operetta ci portava non solo a Parigi alla Bibliothèque nationale ma anche al Guggenheim di Venezia, dove esisteva dal 1945 quel famoso *Coureur cycliste au Vélodrome* di Metzinger (12) con datazione incerta (1914 circa), ma con identica tecnica dell'uso della sabbia. (13)

Successive indagini rivelavano non solo, che il nostro quadretto aiutava davvero a datare al 1912 la sua variante veneziana, ma trovammo anche il personaggio del suo *ciclista* in Charles Crupelandt inaspettato vincitore della famosa corsa Paris-Roubaix del 7 aprile 1912 (14), che correva per la prestigiosa marca La Française- Diamant (15) (nel suo sorpassare *l'éternel deuxième* Gustave Garrigou mentre il campione designato Lapize era appena caduto!). Il fino ad allora quasi sconosciuto Crupelandt era anzi nominato nella scritta del *collage* "PARIS-ROUBAIX" un po' offuscata sul quadro Guggenheim, ritagliata da un giornale sportivo con pubblicità di moda sul retro, scoperto con

l'infrarosso solo l'anno scorso, (16) quando ugualmente si poteva leggere il verso del secondo collage "PNEUS" (17) con i nomi di noti giornalisti dello sport e di un protagonista famoso André Gobert tennista, che doveva vincere gli olimpici di Stockholma 1912 pochi mesi dopo la Paris-Roubaix.(18)

Già nel 1998 pubblicavamo le scoperte iniziali nell'annuario del Wallraf-Richartz-Museum a Colonia con la menzione di un quadro gemello in Argentina di *coureur cycliste* egualmente dipinto con sabbia. (19) Quest'ultimo ci fu presentato d'improvviso nel 2010 a Ginevra in occasione della traduzione in inglese del nostro ormai vecchio articolo, sembra per accompagnare una sua eventuale vendita. Comunicando la novità al direttore Philip Rylands a Venezia si progettava senza esitare di fare una mostra tematica dei tre quadri "gemelli" nell'ambito di altri *ciclisti* futuristi dell'epoca.

Grande fu l'emozione di vedere le tre opere riunite dopo quasi 100 anni di solitudine -, fatte in un unico "kairos" (gr. Καῖρός) creativo e, mai più manifestato momento d'interesse dell'artista per il ciclismo, per la tecnica della sabbia dovuta, se non "rubata", a George Braque del quale il primo uso, la consorte Sonya aveva scoperto proprio in una tela dell'estate 1911 conservata aq museo di Berna (20). Lo stesso si può dire per l'esperimento teorico di rappresentare velocità, movimento, *durée* e la *quarta dimensione*, discussa in modo veemente nel circolo della *Section d'Or* a Puteaux, fondato proprio da Metzinger, i fratelli Duchamp, Kupka, Delaunay e altri, ispirati dall'avvenimento clamoroso dei futuristi italiani a Parigi nel 1912.

La nostra ricerca sull'onnipresente "4" (21) in tutti i quadri e in due disegni preparativi di Metzinger (22) mostrava che lo schizzo bernese ricordava l'idolo ciclistico Octave Lapize che nella sua ascesa storica al collo del Tourmalet, nel Tour de France 1910 (23), portava sul dorso il numero "4". Invece gli altri "4" trattavano puntualmente la *quarta dimensione* come solo simbolo semantico del *movimento nel tempo*, non avendo nessun rapporto con le corse reali dei sette velodromi di Parigi o di Roubaix, fatto che si provava anche con l'analisi geometrica delle due tele "gemelle" grandi, che furono esportate insieme a New York nel 1915 ed acquistate dallo stesso collezionista – poi separate definitivamente dal mercato dell'arte.

Un esame grafico tocca a mio parere più al restauratore “neutro” e cosciente che allo studioso spesso preoccupato dei contenuti e influenzato da idee formalistiche prevenute di morfologia artistica. In questi casi specifici si dimostrava l’evoluzione irreversibile delle tre opere: dalla semplice (24) e quasi *statica* presa del ciclista bernese attraverso una certa sofisticazione (25) del *moto* unidirezionale nella tela “Helft” fino all’altamente complicato tema (26) della *dinamica* nel quadro Guggenheim. Con l’aiuto di fotografie analitiche a luce radente (27) a radiografie, (28 e 29), agli UV (30), agli infrarossi (31) e indagini non invasive sul quadro conservato al Guggenheim i collaboratori di Ferruccio Petrucci e Paul Schwartzbaum assicuravano splendidamente le ipotesi evolutive. In più era evidente, quanto importante è la visibilità del retro della tela (ormai coperto da foderatura a Venezia!) e di un telaio originale – mai da sostituire debole che sia!

Il cromatismo delle opere sorprende. Lo schizzo dopo pulitura enzimatica brillava d’intensità, la tela argentina non era mai stata toccata da restauro (32) ed era una festa di colore. Solo la versione del Guggenheim – l’ultima e definitiva del terzetto – rimaneva più scura o depressa nei colori, ma così stranamente anche più “realistica” nella sua rappresentazione di una pista polverosa nello stadio di Roubaix. Era questo dovuto a un fattore evolutivo del concetto che si voleva esprimere o a un intervento conservativo? Infatti, nel 1982 *Au Vélodrome* (33) era stato foderato preventivamente senza vera necessità con l’oggi discussa ma allora *non plus ultra* tecnica Fieux (sviluppata alla fine degli anni settanta primi anni ottanta come adesione elettrostatica a silicone su fibra sintetica al Metropolitan Museum e usato come metodo anche al Guggenheim di NY). Mentre durante l’Hedley Memorial Forum 1993 Lucy Belloli denunciava la metà delle opere trattate al Met come fatale fallimento, Paul Schwartzbaum dichiarava i suoi ovviamente più cauti interventi al Guggenheim come stabili. Ancora oggi, abbandonata la tecnica Fieux da tempo, Paul pensa che il *Coureur* sia senza pericolo, ma l’apparenza stanca del colore in confronto alle “gemelle” stupiva anche lui. Rimane aperta la questione se la leggera verniciatura finale di restauro (o una vernice silicone Vami-Sil dello stesso Fieux) non abbia causato un indelebile amalgama dello sporco ambientale – visibilmente non asportato totalmente con ammonio idrossido acquoso – con lo strato

pittorico, o peggio, un processo chimico difficilmente individuabile abbia causato l'oscuramento. La discussione rimane aperta.

In conclusione: qualsiasi restauro non deve aver scopi fuori dei bisogni materiali dell'opera stessa: ne esposizioni di prestigio, ne integrazioni a soli scopi estetici temporali, in mostre o in insiemi museali, ne trasporti ne vendite in aste necessitano interventi di impatto pesante come foderatura preventiva, pulitura radicale, verniciatura, sostituzione di telaio ecc.

Parte seconda: Le falsificazioni del *Ciclista* Guggenheim (34)

Come per le vicende legate allo scandalo clamoroso dei falsi espressionisti, fauve e cubisti in Germania nel 2010 che ha causato ingenti danni a tutte le grandi case di aste internazionali, collezionisti ed esperti famosi, finito quest'anno con la mite incarcerazione di tre rei della banda Beltracchi a Colonia, il quadro del *ciclista* Guggenheim fu proprio modello da copiare in almeno tre opere di "Metzinger" falsate (un acquarello (35) e due tele con sabbia integrata (36 e 37), tutti *ciclisti*, Sembra il ciclista un soggetto prediletto, visto che il falsario si è avventurato anche in due *course cycliste à Bordeaux* di "André Lothe" utilizzando le esperienze dei soprannominati velocipedisti) (38).

Solo quando nel 2000 il collaboratore e corriere mediatore del falsario, S.K. ci chiedeva un'autenticazione di una grande tela ovale (39) con tre (!) ciclisti, "ereditata dal suo nonno", dipinta a olio con sabbia, aumentando il modello veneziano di un terzo, ci accorgemmo del falso attraverso la nostra analisi iconologica passata, basandoci sul concetto geometrico e il senso dell'enigmatico "4", che qui era stato sostituito con un infondato "6" e un "7". Benché il calcolo spurio del gioviale ma frettoloso portatore che 6 e 7 fanno 13 e la somma delle cifre sia di nuovo "4" non ci cascavamo, rifiutando l'autenticità malgrado la "gemellarità" di colore, tecnica sofisticata (la sabbia), etichette altamente convincenti (40) rapporti linguistici ed iconografici verosimili (41) e segni di "vero" invecchiamento del telaio. Ma l'errore fondamentale del falsario era stato il suo non capire il senso profondo dell'esperimento Metzinger nella tela Guggenheim: cioè di esprimere con un raddoppio del manubrio

e la divergenza assiale delle ruote, un processo teorico-geometrico, cioè la trasposizione da un'idea astratta in realtà pittorica.

Fin oggi la tela incriminata di “Metzinger” non è stata ritrovata e requisita dalla polizia di Berlino; gli altri due falsi sono spariti da lungo nel mercato Giapponese e Francese a prezzi altissimi; come un numero incalcolabile di espressionisti tedeschi e *Fauves* hanno preso il cammino della speculazione clandestina e del mercato sporco cumulandosi in un danno di forse mezzo miliardo di Euro, giocando su nomi prestigiosi di Braque, Ernst, Nay, Campendonk, Matisse, Pechstein, Purrmann, Marcoussis, van Dongen, Macke, Léger, Gleizes, Friesz, Herbin e altri non rivelati dall' accusato (ammettendo solo che imitava una “cinquantina” di autori).

Per quanto “gemella” possa essere una falsificazione o copia da un originale quasi mai il falsario riesce a tenere conto di tutte le coincidenze, sviluppi di pensiero, evoluzioni formali e finalità d'espressione del creatore vero; nel nostro caso né similitudine materiale né strutture di composizione né idea creativa davano all'artefatto l'unità d'opera, nonostante il falsario durante il processo in tribunale pretendesse orgogliosamente di aver fatto opere che i maestri avevano omesso di fare, vuol dire completava e perfezionava *l'oeuvre authentique* di ognuno!

Nel caso delle tele di André Derain, due *viste del porto di Collioure* (42) dobbiamo ammettere che per un non espertissimo di questo *fauve* sarebbe davvero difficile separare le pecore gemelle in veri bianchi e falsi neri! Un restauratore è tenuto a ritenerli sospetti al massimo delle sue possibilità tecnologiche e iconologiche specialmente quando proprietari chiedono autenticazioni a lui, aggirando l'opinione di un perito d'arte specializzato. E ancora: l'esempio di Werner Spiess, che – malgrado la sua esperienza di massimo conoscitore di Max Ernst – gli attribuiva mezza dozzina di tele inventate da Beltracchi...!

Post Scriptum

Dopo l'anno cruciale per la *banda a Beltracchi*, la crociera *Concordia* e le guerre di liberazione nordafricane, come i terremoti politici e monetari nel 2012, guardiamo indietro all'anno 1912, altrettanto terribile: lo sterminio salutare della micidiale *bande à Bonnot* in Francia, il naufragio del *Titanic*, la guerra balcanica, i terremoti culturali provocati dai manifesti Futuristi in mezza Europa.

Congediamoci da Jean Metzinger come lui si ritirava subito dopo l'esperimento dei tre *ciclisti* dal cubismo analitico, dai giochi materiali

della sabbia, cara alla concorrenziale cosiddetta *bande à Picasso*, dal dinamismo furibondo dei Futuristi e dagli esercizi teorici sulla quarta dimensione con un manifesto pittorico unico nel suo genere: (43) la tela *L'Horloge* scoperto per caso da me in una collezione americana, dipinta ancora nell'autunno di quell'anno così importante per l'arte moderna antebellica.

Metzinger torna indietro al cubismo analitico (44), ormai classico, con un orologio di camino spaccato, mette la lancetta su qualche minuto prima dell'enigmatico "quattro" (o della *quarta dimensione!*), fa vedere che sa bene muovere il pendolo in triplice azione al modo dei colleghi futuristi, ma lascia tutto in un retroscena un po' offuscato. Davanti, invece, posa un vaso colorato (una volta) in vivo blu con riflessi illusionistici, annunciando la sua conversione a un postcubismo un po' pesante sintetico, dal volume e dai contenuti "parlanti", stile che proseguirà fino alla sua morte nel '56. Come ammonimento alla ripresa del disegno matematico euclideo e la composizione geometrica accurata cara ai compagni di Puteaux o della "Sezione aurea" o *Section d'Or*, iscrive sulla bocca del vaso una *chiocciola d'oro o spirale logaritmica di Fibonacci*, simbolo astratto del tempo e della natura che si trova in tantissimi organismi pietrificati o viventi, i più veri "gemelli" e non più tanto dissimili. (45)

Erasmus Weddigen
Berna/Venezia autunno 2012
(46)