



2020

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



# La collezione del Museo del Monte di Portofino: un caso paradigmatico di musealizzazione di affreschi a margine della stagione degli stacchi, tra autenticità e falsificazione

Maria Bassi\*

## *Abstract*

Il contributo presenta la ricostruzione delle vicende legate alla collezione del Museo del Monte di Portofino, aperta al pubblico nel 1974 e costituita da diverse centinaia di strappi di affreschi. Il progetto, voluto e realizzato dall'antiquario milanese Orlando Crotti, si colloca a margine della grande stagione estrattistica primo-novecentesca come caso di importanza paradigmatica nella storia della musealizzazione di affreschi staccati e di possibili crimini contro il patrimonio culturale. La sospetta natura fraudolenta della collezione, insinuata in quegli anni da importanti personalità della critica d'arte, fu dibattuta in una serie di processi giudiziari che ho voluto ricostruire, integrando la documentazione relativa ai procedimenti penali, finora inedita e conservata presso il polo archivistico di Morimondo, con il relativo fascicolo presso la Soprintendenza delle Belle Arti e del Paesaggio della Liguria e con un attento vaglio della stampa locale e nazionale dell'epoca.

The essay presents the reconstruction of the events related to the collection of the Museo

\* Maria Bassi, Ricercatrice indipendente, via Pasubio 29/G, 25128 Brescia, e-mail: maria-bassi@libero.it. Desidero ringraziare Luca Ciancabilla per i preziosi consigli e la fiducia, Raffaella Fontanarossa per aver favorito la mia ricerca genovese, Domenico Quartieri del polo archivistico di Morimondo per la sua disponibilità.

del Monte di Portofino, opened to the public in 1974, counting several hundreds of detached frescoes. The project, wanted and carried out by the milanese antiquarian Orlando Crotti, took place toward the end of a great season of detachment of wall paintings happened in the early-twentieth-century and emerges as a case of paradigmatic importance in the development of the display of detached frescoes as well as possible crimes against cultural heritage. The suspected fraudulent nature of the collection, substained in those years by important art critics, was examined in a series of trials that I aimed to reconstruct, integrating the documentation relating to the court, until now unpublished and kept in the archive of Morimondo, with the related dossier at the Soprintendenza delle Belle Arti e del Paesaggio of Liguria and with a careful examination of the local and national press of the time.

Sviluppata nel percorso storico-artistico degli ultimi tre secoli, ovvero conseguentemente all'avvio e al successo della sperimentazione estrattista e al diffondersi delle tecniche che permettono la mobilitazione del dipinto su muro (opera che per definizione nasce *site specific*), la produzione di falsi affreschi staccati si manifesta secondo una dinamica analoga a quella che caratterizza il fenomeno della falsificazione di opere in generale. La storia dell'arte ci insegna infatti come a incoraggiare questa produzione sia stata la commercializzazione della cultura<sup>1</sup> nel senso più elevato e ampio del termine: non soltanto, quindi, il commercio di opere d'arte finalizzato a soddisfare il desiderio di possedere oggetti di prestigio, ma anche la circolazione delle opere, tra contesti originari, musei, collezioni e mostre, subordinata al riconoscimento del valore estetico degli oggetti e strettamente legata all'evoluzione del gusto, nel senso di una reciproca dipendenza e influenza dei due fenomeni. È proprio questo connubio che si autoalimenta (evoluzione del gusto – circolazione delle opere) a segnare il destino di un artista, di un oggetto artistico, di un periodo o stile, in una scalata verso la sua consacrazione che porta con sé una inevitabile conseguenza: la falsificazione dello stesso. Infatti, l'attenzione e l'apprezzamento per una certa tipologia di oggetto o per un artista fanno sì che esso sia sempre più desiderato da istituzioni pubbliche e da privati; poiché l'aumentata richiesta non può essere sufficientemente soddisfatta dal numero limitato delle opere (vincolato a una determinata produzione, che, per quanto vasta, in rari casi supererà qualche centinaio di pezzi), si sviluppa l'imitazione falsaria. Per sintetizzare: la natura intrinseca del falso è quindi strettamente connessa all'originale artistico e al suo apprezzamento da parte di un determinato contesto culturale.

<sup>1</sup> Lowenthal 1993, p. XIX: «La commercializzazione della cultura – cioè la tendenza globale a trattare le opere d'arte e gli oggetti antichi come beni di mercato – aumenta il valore degli esemplari originali e, di conseguenza, ne incoraggia la falsificazione [...] Giacché i capolavori del passato costituiscono una risorsa non rinnovabile, il mercato, che è in continua espansione, ha costantemente bisogno di trovare nuovi esemplari autentici e va alla ricerca di ulteriori fonti». Un primo catalogo storico-critico delle principali fasi di produzione di falsi affreschi staccati e dei loro autori è stato definito da Luca Ciancabilla in un contributo di recente pubblicazione: Ciancabilla 2019.

Questo intervento ricostruisce una vicenda novecentesca di notevole interesse, quella del Museo del Monte di Portofino e della sua straordinaria collezione, costituita da diverse centinaia di strappi e stacchi di affreschi di cui si insinuò a più riprese la natura fraudolenta. Un *unicum* a livello museologico per il numero di opere e per la varietà delle datazioni e provenienze, poi dimenticato dalla critica dell'arte e richiamato alla memoria solo recentemente dal contributo di Antonio Caleca<sup>2</sup> e dallo studio di Fulvio Cervini<sup>3</sup>.

L'enorme collezione, interamente costituita da affreschi riportati su tela presentati come testimonianze di cicli antichi variamente datati tra il X e il XVI secolo, aperta al pubblico nella località ligure di Portofino Vetta il 2 marzo 1974, apparteneva all'imprenditore Orlando Crotti che ne aveva raccolto i singoli esemplari a partire dagli anni della seconda guerra mondiale. La sua volontà di dare vita al «Museo, più ricco e anche più interessante del mondo, in fatto di pittura murale»<sup>4</sup> va necessariamente contestualizzata in un secolo, il ventesimo, in cui furono scritte le più importanti pagine della storia dell'estrattismo e, di conseguenza, della falsificazione di affreschi staccati. Infatti, la prassi di esporre come unica tipologia artistica quei dipinti rilevati dai muri in numero sempre maggiore, soprattutto in seguito ai rischi conservativi emersi durante la seconda guerra mondiale, fu avviata in Italia a partire dalla «Mostra di affreschi staccati» inaugurata a Firenze nel 1957<sup>5</sup>. Furono quindi i cosiddetti «musei effimeri» a rispondere all'interesse del pubblico rispetto all'utilizzo delle tecniche estrattiste, per ovviare a problemi conservativi e favorire il progresso degli studi. La mostra del '57 fu replicata l'anno seguente presentando, presso il Forte Belvedere, nuovi affreschi staccati<sup>6</sup>, mentre anche a Reggio Emilia, seguendo l'esempio fiorentino, si esponevano i distacchi locali<sup>7</sup>. Nel 1960, a conclusione del cantiere del Camposanto di Pisa, gravemente danneggiato dal conflitto bellico, si inaugurò in loco la «Mostra nazionale degli affreschi e delle sinopie»<sup>8</sup>, in cui fu presentato il distacco, la ricomposizione e l'integrazione dei celebri affreschi di Buffalmacco e degli altri frescantosi toscani, esponendone anche le preziose sinopie, destinate a diventare da quel momento in poi ambitissimo bottino. Infine, l'intensa campagna estrattista motivata dall'alluvione di Firenze del 1966 fu celebrata da una grandiosa mostra itinerante, sponsorizzata dall'azienda Olivetti e intitolata «The Great Age of Fresco»<sup>9</sup>, che tra il 1968 e il 1971 esibì a un pubblico internazionale i capolavori che i restauratori fiorentini avevano trasportato dai muri. Orlando Crotti, per sua stessa ammissione, si

<sup>2</sup> Caleca 2018.

<sup>3</sup> Cervini 2019. Si veda anche Ciancabilla 2019, pp. 110-113 che anticipa la pubblicazione di questo mio intervento, alla luce di Bassi 2016.

<sup>4</sup> *Il 2 marzo a Portofino* 1974, p. 3.

<sup>5</sup> Cfr. Baldini, Berti 1957.

<sup>6</sup> Cfr. Baldini, Berti 1958 e 1959.

<sup>7</sup> Cfr. Ghidiglia Quintavalle 1958.

<sup>8</sup> Cfr. Bucci, Bertolini 1960.

<sup>9</sup> Cfr. Hoving *et al.* 1968.

ispirava a questa importante esposizione di affreschi toscani, presentata al Metropolitan Museum di New York nell'autunno del '68: con il suo catalogo di settanta opere, tra affreschi distaccati e rispettive sinopie, la mostra fu poi trasferita in Europa, ospitata ad Amsterdam, Londra, Stoccolma, Bruxelles, Monaco di Baviera, Copenaghen, Lugano, Parigi, concludendosi infine con l'esposizione milanese del 1971<sup>10</sup>. Questa mostra celebrava i risultati di una stagione di intensa attività estrattista, sviluppatasi già nei primi decenni del Novecento a partire dalla diffusione dell'interesse per i pittori cosiddetti "primitivi": si pensi a Cesare Brandi che, per allestire nel 1935 la "Mostra della pittura riminese del Trecento"<sup>11</sup>, fece completare lo strappo del ciclo di affreschi realizzati da Francesco da Rimini nel refettorio della chiesa di San Francesco, o a Roberto Longhi che negli stessi anni auspicava il distacco degli affreschi di Vitale da Bologna dalle pareti della chiesa di Santa Apollonia a Mezzaratta in vista della sua "Mostra della pittura bolognese del Trecento"<sup>12</sup>, progetto che riuscì a realizzare soltanto dopo la conclusione del conflitto bellico. I danni provocati dalla seconda guerra mondiale su noti cicli pittorici, come quello di Andrea Mantegna presso la chiesa padovana degli Eremitani, costituirono un'ulteriore ragione per proseguire questa stagione febbrile di movimentazione del patrimonio artistico su muro e aiutarono ad ampliare i cataloghi delle mostre citate.

Nonostante le premesse ampiamente sviluppate dalle esposizioni temporanee, a livello nazionale non esisteva ancora un'istituzione che si occupasse di conservare ed esporre unicamente affreschi staccati e strappati, raccogliendo dipinti provenienti da vasti territori e quindi esempi di stili ed epoche differenti, poiché in Italia le campagne di distacco dei cicli pittorici murali avevano omogeneamente distribuito i loro frutti nei vari numerosi musei nazionali e civici<sup>13</sup>. A livello internazionale invece questa prassi conosceva già importanti concretizzazioni nei musei di Barcellona e di Berlino. Una posizione di prestigio spetta infatti ancora oggi al Museu Nacional d'Art de Catalunya, che già allora conservava ed esponeva al pubblico numerose pitture murali di epoca romanica, raccolte a Barcellona a seguito di una vasta campagna di strappo compiuta nelle chiese dei Pirenei catalani a partire dagli ultimi anni del secondo decennio del Novecento; un'impresa voluta dalle istituzioni cittadine e motivata dalla consapevolezza del valore del proprio patrimonio artistico medievale, in parte già migrato oltre confine<sup>14</sup>. Frutto invece di ricerche archeologiche compiute

<sup>10</sup> Cfr. Baldini 1971.

<sup>11</sup> Cfr. Brandi 1935.

<sup>12</sup> Cfr. Longhi 1950.

<sup>13</sup> Tra gli esempi più celebri, il già citato allestimento del ciclo di Mezzaratta presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, gli affreschi dell'oratorio di Mocchirolo trasportati alla Pinacoteca di Brera, o la raccolta di dipinti murali provenienti dal territorio aretino, tra cui capolavori di Piero della Francesca, esposti presso il museo di Sansepolcro.

<sup>14</sup> Il ciclo pittorico che rivestiva l'abside centrale della chiesa di Santa Maria di Mur fu infatti

all'inizio del XX secolo era (ed è tuttora) la collezione di dipinti murali asiatici posseduta dal Museum für Asiatische Kunst di Berlino: raffigurazioni provenienti dalle grotte buddhiste Kizil della regione cinese del Turkestan orientale, dove furono realizzate in un periodo compreso tra il VI e l'VIII secolo.

Questo complesso contesto culturale e l'evidente arretratezza della situazione italiana a livello museologico legittimavano dunque il desiderio di Orlando Crotti, condiviso a più riprese con il soprintendente di Genova Gian Vittorio Castelnovi, nel tentativo di creare un dialogo col funzionario e ottenere la sua completa approvazione in vista dell'apertura del Museo di Portofino. Crotti coltivava questa aspirazione a partire dal secondo dopoguerra: una sistematica operazione di ricerca di affreschi staccati e un'attività collezionistica condotta per alcuni decenni nelle regioni del nord Italia gli permisero di formare una collezione inizialmente conservata presso il comune alessandrino di San Giorgio Monferrato, dove Crotti fu proprietario del castello che domina l'abitato (tuttora di proprietà degli eredi). La storia del Museo del Monte di Portofino e della sua collezione nasce quindi sulle colline monferrine, dove, ben prima dell'inaugurazione del 1974, questa straordinaria raccolta di affreschi su tela fu oggetto di un processo condotto al fine di sondarne l'autenticità e la liceità. Le opere sono note in quanto oggetto di un sequestro avvenuto nel luglio del 1971: si trattava di affreschi staccati, per la maggior parte provenienti dalla costa dalmata e dalle regioni italiane nord-orientali, Trentino, Veneto e soprattutto Friuli.

Questo contributo presenta infatti, privilegiando l'organicità della discussione, i risultati congiunti di varie ricerche e scoperte, in particolare la consultazione dei fascicoli relativi alla causa giudiziaria svoltasi presso il Tribunale di Genova negli anni 1974-1987, conservati presso il polo archivistico di Morimondo (Milano)<sup>15</sup>, all'interno dei quali furono depositati anche gli atti del processo di Casale Monferrato. Il motivo della duplice perquisizione avvenuta nel mese di luglio del 1971, operata dal Nucleo Regionale di Polizia Tributaria della Guardia di Finanza di Firenze, è chiaramente esplicitato dalle carte del processo n. 387/1972 del tribunale di Casale:

Nel corso di indagini per il recupero di opere d'arte trafugate ed illecitamente detenute o commerciate, il Capo della Delegazione per le Restituzioni presso il Ministero degli Esteri – Ministro Plenipotenziario Rodolfo Siviero – è venuto a conoscenza da fonte di sicura fede che

acquistato dal Museum of Fire Arts di Boston all'inizio degli anni Venti. Cfr. X. Barral i Altet, in Ciancabilla, Spadoni 2014 p. 222.

<sup>15</sup> Deposito 4.9, armadio 35, n. 189-79, buste 1 e 2. La ricostruzione presentata da qui in poi, si basa, quando non diversamente specificato, sulla documentazione ivi contenuta, la quale purtroppo non risulta ordinata secondo alcun criterio. Pertanto non mi sarà possibile dare di volta in volta un preciso riferimento al documento citato, sebbene parte del mio lavoro sia consistito nello sforzo di riordinare e dare un senso alle carte disordinatamente conservate nelle buste 1 e 2, prive di suddivisione logica o cronologica.

nel Castello di proprietà Crotti Comm. Orlando – antiquario – in San Giorgio Monferrato (AL) trovasi un numero cospicuo (duecento circa) di affreschi di illecita provenienza,

sospettando che parte di essi provenissero da varie località della Toscana e dell'Umbria e fossero assimilabili a undici affreschi datati alla prima metà del XIV secolo, sequestrati a Terni l'anno precedente. Si trattava innanzitutto di una verifica fiscale, non risultando il Crotti intestatario di alcuna licenza di antiquario, che metteva però in predicato la possibilità di un'illecita provenienza delle opere: si intendeva infatti conoscere la provenienza dei dipinti e verificare l'esistenza dei permessi necessari a rilevarli dai muri, ai sensi della legge di tutela n. 1089 del 1939, articolo 13 (successivamente ribadito dalle disposizioni del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, articoli 11, 50 e 169)<sup>16</sup>.

Una prima perquisizione, svoltasi in data 8 luglio senza poter contare sulla presenza di Orlando Crotti, assentatosi da San Giorgio per le vacanze, portò al sequestro di centonovanta affreschi, elencati nel verbale sottoscritto dalla moglie Francesca Arosio; durante una seconda operazione, avvenuta il 26 luglio, la presenza del commendatore garantì invece ai carabinieri l'accesso ad alcuni locali precedentemente chiusi a chiave, denominati «museo degli affreschi» e «magazzino tappeti», dove furono sequestrati altri duecento affreschi analogamente enumerati da verbale che ne riferiva dimensioni e iconografie. In totale, 390 affreschi riportati su tela, per la maggior parte provvisti di cornice e vetro, furono posti sotto chiave: se l'esistenza di una licenza per attività commerciale fu ben presto confermata a nome di Francesca Arosio, la presenza delle autorizzazioni necessarie per il distacco di un numero così elevato di affreschi rimaneva da verificarsi, postulando così il reato di ricettazione (art. 648 del codice penale).

Alle operazioni compiute dalla polizia seguì, in data 28 luglio 1971, la visita di Rodolfo Siviero, in qualità di capo della Delegazione per le Restituzioni. Accompagnato dal soprintendente alle Gallerie di Firenze Giuseppe Marchini, Siviero procedette a una ricognizione preliminare degli affreschi sequestrati, ordinando poi alla soprintendenza del Piemonte di realizzare una dettagliata documentazione fotografica delle opere. Interrogato, Crotti fornì esaurienti giustificazioni sui canali attraverso i quali era entrato in possesso degli affreschi e chiamò in causa alcuni conoscenti che avevano agito in qualità di intermediari negli acquisti, permettendo di definire sette diversi gruppi di affreschi a seconda delle provenienze, puntualmente ripresi da una prima perizia di parte. Datata al gennaio 1972, essa fu redatta collegialmente da alcuni storici dell'arte: Aurelio Morellato, docente di restauro presso l'Accademia di Belle Arti di Ravenna e restauratore, Enzo Vicentini, restauratore per la Soprintendenza di Milano,

<sup>16</sup> L. 1° giugno 1939, n. 1089, "Tutela delle cose d'interesse artistico o storico": «Chi dispone e chi esegue il distacco di affreschi, stemmi, graffiti, iscrizioni, tabernacoli ed altri ornamenti di edifici, esposti o non alla pubblica vista, deve ottenere l'autorizzazione dal Ministro della pubblica istruzione, anche se non sia intervenuta la notifica del loro interesse».

e Claudio Sugliani, docente liceale e professore assistente presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Riprendendo i verbali della polizia, i periti fecero dunque riferimento ai sette gruppi di affreschi così descritti:

- 1° gruppo: costituito da 25 affreschi ceduti dall'antiquario Coccoli di Brescia, acquistati nel 1956 per il tramite del bresciano Piero Manenti, principale fornitore di Crotti. Vi rientrava una serie di *Putti alati*, provenienti da Palazzo San Paolo a Brescia e attribuiti da Maria Luisa Ferrari al noto pittore bresciano Lattanzio Gambara, già esposti alla "II Mostra Nazionale dell'Antiquariato", svoltasi presso il Palazzo Reale di Milano nel 1962<sup>17</sup>.
- 2° gruppo: costituito da 27 affreschi acquistati da Piero Manenti nel 1957-1958, già di proprietà dei fratelli Turazza di Mantova. Si trattava di stacchi effettuati per salvaguardare tale patrimonio da una serie di demolizioni di edifici realizzate nel ghetto di Mantova e nella zona lombarda circostante, ceduti al Manenti allo stato di strappo.
- 3° gruppo: un corpus di 45 affreschi acquistati da Piero Manenti, provenienti dal castello Martinengo di Villachiara (Brescia), rilevati dai muri nell'ambito di alcuni lavori di restauro per volontà dei proprietari dell'edificio, i membri della famiglia Provezza. Tra questi, alcuni putti e uccelli tra tralci di vite, attestati sui muri del palazzo dall'autorevole guida seicentesca del bresciano Francesco Paglia<sup>18</sup>, poi attribuiti a Giulio Campi dallo studioso Pier Virgilio Begni Redona, che assegnava al maestro cremonese le «decorazioni in due stanze (una però recentissimamente trasformata con dispersione della decorazione a fogliame con putti)»<sup>19</sup>.
- 4° gruppo: acquisito nel 1966-1967 da Piero Manenti, costituito da 11 dipinti murali provenienti da Palazzo Borromeo D'Adda a Settimo Milanese e staccati dallo stesso Manenti durante lavori di conversione dell'edificio a scuola comunale; mentre alcuni affreschi di notevole importanza erano stati vincolati dalla soprintendenza a rimanere nell'edificio a seguito dello strappo, altre sezioni decorative, di minore importanza, furono cedute al Manenti come compenso per il lavoro realizzato.

<sup>17</sup> Cfr. 2ª mostra nazionale dell'antiquariato 1962, p. 35, tavv. CCXV-CCXVIII, dove figurano quattro putti alati, di cui tre armati di frecce e uno dotato di scudo, identificati come affreschi staccati di dimensioni 140x80 cm, proposti dalla Galleria d'Arte Antica di Stresa, già di proprietà di Orlando Crotti. Tre di questi putti (tavole CCXV, CCXVII, CCXVIII del catalogo milanese) sono riprodotti anche sul catalogo del Monte di Portofino, tavole CCXXX, CCXXXII, CCXXXIII. Inoltre, all'esposizione antiquariale milanese del 1962 la suddetta galleria proponeva un altro affresco di dimensioni 105x105 cm, intitolato *San Cristo* (nonostante la presenza di due figure) e attribuito a maestro lombardo del XII secolo, che ricompare nella collezione di Portofino: esso è riprodotto nel catalogo dalla tavola LXXXVI con l'intitolazione generica a *Due santi* e una datazione posticipata al XIII secolo.

<sup>18</sup> Cfr. Boselli 1960, p. 111: «In Castello non meno si ammira alcune figure con un fregio di Bambini in varj scherzi disegnati, che son veram.te degni d'essere veduti».

<sup>19</sup> Begni Redona 1978, p. 235.



- 5° e 6° gruppo: comprensivi rispettivamente di 105 e 112 affreschi antichi, un consistente corpus di opere provenienti da nord-est, costituenti l’eredità lasciata da Aurelio Martinis, pittore attivo nella provincia di Udine, al figlio Ennio, che dichiarò di essersi personalmente occupato di riportare gli strappi in positivo. A questi se ne aggiungevano altri («una trentina... sempre in negativo») provenienti dalla Jugoslavia e consegnati a Gorizia al Martinis da un certo Joseph Mikic. Tutti venduti a Orlando Crotti per il tramite di Giovannino Carbonaro, rappresentante catanzarese residente a Milano (con qualche precedente penale per fallimento, emissione di assegni scoperti e falso in cambiale), nonostante Crotti avesse conosciuto personalmente Aurelio Martinis, tanto da dichiarare di avergli commissionato egli stesso gli strappi<sup>20</sup> (fig. 1).
- 7° gruppo: costituito dalla serie di 64 porzioni dipinte che Orlando Crotti fece staccare dalle pareti del castello di San Giorgio, durante il restauro del maniero effettuato negli anni 1965-1968.

La perizia di parte di Morellato, Vicentini e Sugliani riteneva gli affreschi sequestrati a San Giorgio autentici e legittimi in toto, pur sottolineando la presenza di evidenti interventi di restauro sui dipinti, in particolare del primo e del secondo gruppo, che ne giustificavano un eventuale aspetto un po’ manierato. Essa costituì la base per la difesa del collezionista nell’ambito del processo intentato (a lui e alle altre cinque persone coinvolte) dal procuratore della Repubblica presso il Tribunale di Casale Monferrato, Marcello Di Serafino, a seguito della denuncia sporta ufficialmente in data 31 gennaio 1972 dal Nucleo Regionale di Polizia Tributaria di Firenze, che si era occupato delle indagini preliminari.

Intanto una nuova perizia fu ordinata dal procuratore e svolta sulle trecentonovanta opere sequestrate. L’esame tecnico fu condotto dai restauratori Leonetto Tintori e Alfio Del Serra della soprintendenza di Firenze, esperti della tecnica di realizzazione e distacco degli affreschi, che stabilirono l’autenticità di trecentosei dipinti; dei restanti, ventisette furono ritenuti contraffazioni, mentre cinquantasette pezzi risultavano alterati da pesanti ridipinture. La valutazione dei periti inoltre evidenziò la generale cattiva qualità dei distacchi, effettuati in maniera superficiale e frettolosa, che giustificava l’effetto di appiattimento della pittura, alterandone l’aspetto naturale.

Nel corso dell’anno il giudice istruttore invitò la delegazione fiorentina a procedere con la verifica delle autorizzazioni al distacco per i 390 affreschi in oggetto; relativamente agli affreschi di provenienza slava, nel mese di

<sup>20</sup> Cfr. Carezzano 1974a, p. 2, che riporta la seguente dichiarazione del Crotti: «Mi sono ritrovato nel ’44 e ’45 sui monti a fare il partigiano. E ho conosciuto una persona, Aurelio Martinis, meravigliosa: un vero esperto nel campo degli affreschi. A lui, a sua volta partigiano nell’Italia nordorientale, ho commissionato di staccare e conservare gli affreschi che gli capitava di incontrare in quei territori dove non esisteva più la legge [...] ne faremo un museo, gli dissi. Ma lui morì nel ’60. Così mi lasciò gli affreschi, senza precisarmi la loro singola origine».

settembre del 1972 il soprintendente Marchini compì un viaggio nei territori della repubblica federale socialista, sottoponendo al giudizio di noti storici dell'arte locali le riproduzioni fotografiche dei dipinti e ottenendo la conferma della loro possibile provenienza dalla Jugoslavia, dalla Croazia e dall'Istria. L'inesistenza di notifiche e autorizzazioni relative al distacco degli affreschi della collezione Crotti fu confermata dalle indagini, reato sgravato solo in parte dal fatto che per questi dipinti non fosse mai intervenuta alcuna notifica di particolare interesse artistico: la loro assenza dalle liste dei beni notificati ne autorizzava infatti il libero commercio, ma rimaneva da considerarsi delittuoso il distacco operato senza richiedere la relativa autorizzazione. Oltre dodici mesi di accertamenti facevano quindi emergere un quadro piuttosto complesso: l'autenticità dei dipinti, ovvero la loro comprovata natura di affreschi antichi, era confermata dal giudizio di Tintori e Del Serra per almeno trecentosei dipinti su trecentonovanta, cui si potevano aggiungere quei cinquantasette costituiti probabilmente da una materia originale molto povera ampiamente integrata; pertanto, rispetto a questo corpus, le dichiarazioni di Crotti e dei periti di parte sulla provenienza dei distacchi risultavano coerenti. Nonostante la verosimile contraffazione di ventisette opere e l'accertata assenza delle autorizzazioni al distacco, in data 29 ottobre 1973 il giudice istruttore del tribunale di Casale Monferrato decise di concludere il processo per amnistia, stabilendo la rinuncia da parte dello Stato a perseguire gli imputati, considerato lo scarso valore artistico dei dipinti che non li aveva mai resi oggetto di notifica da parte del ministero; il reato di ricettazione non fu confermato sulla base della buona fede di Orlando Crotti nel procedere all'acquisto dei dipinti, per i quali si era preoccupato di verificare l'avvenuta alienazione da parte di privati cittadini proprietari dei muri originari ed il distacco da parte degli aventi diritto. Intanto gli affreschi erano già stati trasferiti a Portofino Vetta, dove nel frattempo Crotti aveva rilevato la proprietà della struttura alberghiera in stile liberty, gestita a partire dal 1972 dalla società in accomandita semplice Portofino Vetta Sas comprendente, oltre a Crotti, la moglie Francesca Arosio, le figlie Maria Grazia e Maria Cristina, e i soci Guido Santagata, Giovanni e Pierfranco Micheletti<sup>21</sup>.

Inaugurato nel pomeriggio di sabato 2 marzo 1974, il Museo del Monte di Portofino presentava una selezione di circa trecento affreschi staccati, completata da due dipinti di notevole attribuzione: la tavola col *Cristo coronato di spine* assegnata ad Antonello da Messina e un *Ritratto di dama genovese* su tela ritenuto di Anton van Dyck<sup>22</sup>. L'esposizione occupava il corpo centrale

<sup>21</sup> Cfr. Carezzano 1974b, p. 3.

<sup>22</sup> Sebbene non collimi con l'argomento principale di questo contributo, anche l'autenticità di questi due dipinti merita qualche considerazione. Per quanto riguarda il *Ritratto di dama*, l'attribuzione è stata ridimensionata ritenendola «opera probabile del genovese Gio. Bernardo Carbone» (cfr. Di Fabio 2001, p. 105, n. 56). Relativamente all'*Ecce Homo*, fece scalpore il fatto che ad avanzare l'attribuzione ad Antonello da Messina fosse stato Roberto Longhi, in un saggio del 1961 (cfr. Longhi 1961, pp. 65-67). Il suo expertise rispondeva alla richiesta di Caterina

del complesso, articolandosi in «una serie di sale e saloni distribuiti su quattro piani, parati d'un uniforme morbido tessuto verde acquoso»<sup>23</sup>; sul rivestimento tessile, gli affreschi, protetti da lastre di vetro, apparivano «incorniciati in modo uniforme di legno grezzo con bordi di velluto verde o beige rifiniti con la passamaneria»<sup>24</sup>. Si trattava dunque di un allestimento molto curato, in cui la stampa volle riconoscere il gusto di Caterina Marcenaro<sup>25</sup>, la funzionaria comunale che a capo dell'Ufficio Belle Arti aveva diretto il rinnovamento museografico e museologico delle collezioni di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso a Genova; sebbene ella dichiarasse apertamente la stima accordata a Orlando Crotti<sup>26</sup>, un suo diretto coinvolgimento nella realizzazione del museo non trova alcuna conferma nelle fonti considerate.

Crotti aveva proceduto alla riattivazione dei servizi alberghieri, con una capacità ricettiva pari a una dozzina di stanze ed era intenzionato a proseguire il suo progetto di ripensamento degli spazi e delle strutture di Portofino Vetta al fine di rendere maggiormente accessibile il suo museo; eppure non fece in tempo ad inaugurarlo che, pochi giorni dopo, la Soprintendenza ai Monumenti della Liguria sparse denuncia contro la Portofino Vetta sas per abbattimento abusivo di alberi ad alto fusto: il progetto di edificazione di un nuovo stabile destinato ad ospitare ulteriori camere d'albergo e l'avvio dei lavori per la realizzazione di un piazzale per il parcheggio delle automobili avevano catturato immediatamente l'attenzione dell'opinione pubblica, diventando, nel giugno del 1974, oggetto di un articolo dai toni allarmistici redatto da Massimo Zamorani per il quotidiano locale «Il Secolo XIX», nell'ambito di una più ampia inchiesta intitolata *Speculazione edilizia in Liguria*<sup>27</sup>.

L'illiceità delle opere esterne non fece altro che alimentare uno scandalo pronto a farsi ampia eco, ripercorrendo le questioni relative alla natura della collezione del museo, già emerse nel Monferrato: lo storico dell'arte Giorgio Vigni, in una lettera indirizzata al direttore de «La Stampa», definì la collezione del museo esempio di «come *non* si debbano trattare i dipinti, con operazioni

Marcenaro, che in una lettera datata 23 febbraio 1954 dichiarava di intercedere per un «comune conoscente». L'ipotesi proposta da Clario di Fabio di identificare tale conoscente con Orlando Crotti, non sembra tener conto della ricostruzione proposta in precedenza da Maria Teresa Bonaccorso che la riteneva ancora di proprietà del principe Cesare Ottoboni nel 1954, acquisita da Crotti solo dopo una serie di passaggi collezionistici (cfr. M. T. Bonaccorso in *Antonello da Messina* 1981, p. 130). L'esposizione della tavola alla mostra monografica di Messina del 1981 provocò la dura critica di Maurizio Calvesi, che definì l'*Ecce Homo* «un falso plateale e arcinoto, di grottesca bruttezza» (Maltese 1981a, p. 171); un giudizio condiviso per altro da numerosi storici dell'arte (cfr. Maltese 1981b, p. 259).

<sup>23</sup> Bernardi, 1974, p. 3.

<sup>24</sup> Zanolì 1974, p. 16.

<sup>25</sup> Cfr. Paglieri 1974, p. 2.

<sup>26</sup> Cfr. Zamorani 1974, p. 4: «La professoressa Caterina Marcenaro ha detto: "Tutte le opere sono autentiche e di alto livello, il museo di Portofino Vetta costituisce la più importante raccolta d'Europa di pitture murali"». Cfr. anche Oneto 1974a, p. 3.

<sup>27</sup> Cfr. Zamorani 1974, p. 4.

tecniche mal condotte seguite da completamenti arbitrari e rifacimenti, o peggio, mascherandone l'essenza e la qualità al fine di farli apparire diversi da quello che realmente sono»<sup>28</sup>. Dopo di lui, anche Corrado Maltese si espresse sulla raccolta di Portofino Vetta con parole eloquenti: «o gli affreschi esposti sono per la gran parte di provenienza illecita, cioè staccati e acquistati in violazione delle leggi di tutela del patrimonio artistico italiano, o sono una sfacciata, per quanto abile, contraffazione»<sup>29</sup>. Le ripetute sollecitazioni della soprintendente Paola Della Pergola provocarono l'intervento del Ministero e tra luglio e settembre dello stesso anno il Nucleo Regionale di Polizia Tributaria della Guardia di Finanza di Genova, su ordine del pretore di Recco Nicola Trifuoggi, compì più di una perquisizione al fine di verificare l'autenticità dei dipinti esposti. Una prima indagine del 2 luglio portò alla verifica di una serie di carteggi e documenti attestanti la provenienza degli affreschi, risultati tutti apocrifi; in data 11 settembre furono invece posti sotto sequestro, nei locali del museo di Portofino Vetta, 217 affreschi ritenuti non autentici. Orlando Crotti fu sospettato di ricettazione (art. 648 del Codice Penale) e con lui fu nuovamente coinvolto Giovannino Carbonaro, accusato sia di ricettazione che di falsità in scrittura privata (art. 485 del Codice Penale): egli infatti giocava un ruolo non indifferente nell'*affaire* Crotti, avendo a sua volta subito negli anni precedenti un ulteriore processo, questa volta presso il Tribunale di Novara, per la vendita di una serie di falsi affreschi staccati, che confermò di aver personalmente realizzato approntandoli in parte presso la sua abitazione, in parte presso il laboratorio di Piero Manenti, bresciano già coinvolto a san Giorgio in Monferrato.

Come se non bastasse, nuovi sospetti sorsero su questioni economiche: ci si chiese dove Orlando Crotti si fosse procurato i capitali per sostenere le spese di ripristino del complesso di Portofino, avendo già investito molto denaro per procurarsi una tale quantità di opere d'arte. Si parlava di un esborso di mezzo milione di lire stimato per le opere di ristrutturazione, che Crotti giustificò grazie all'intervento di «tanti amici liguri [...] pronti a tirar fuori dei soldi»<sup>30</sup>. Tuttavia la stampa fece trapelare la notizia di un'accusa di corruzione indirizzata dal tribunale genovese a una signora romana, tale Wanda Graziosi, che «in accordo con Crotti si sarebbe adoperata per ottenere a Roma, in ambienti politici e amministrativi, finanziamenti e licenze di costruzione per attuare il progetto»<sup>31</sup>.

I verbali di indagini e le ipotesi di reato furono trasmesse alla Procura della Repubblica e nel dicembre del 1975 il sostituto procuratore Luigi Carli diede ufficialmente inizio al procedimento penale n. 2109/1974 contro Orlando Crotti,

<sup>28</sup> Vigni 1974, p. 9.

<sup>29</sup> Maltese 1974, p. 95.

<sup>30</sup> Carezzano 1974a, p. 2.

<sup>31</sup> *Gli affreschi falsi* 1975, p. 15. Cfr. anche Oneto 1974b, p. 1.

Giovannino Carbonaro e Wanda Graziosi, accusati di truffa, violazione delle disposizioni a tutela del patrimonio artistico, ricettazione e falso in scrittura.

Per verificare l'autenticità degli affreschi strappati sotto sequestro (solo in parte corrispondenti a quelli oggetto del processo di Casale Monferrato), una perizia tecnico-estetica fu ordinata dal procuratore il 5 ottobre 1977 e affidata a un collegio peritale suggerito dal ministero, formato da Franco Sborgi dell'Università di Genova, Paolo Mora dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma e Antonio Caleca della Soprintendenza di Pisa. I tre periti, nel corso del 1978, effettuarono la valutazione estetica dei dipinti, affidando le indagini tecniche relative ai materiali costituenti gli strappi a Maurizio Marabelli del laboratorio dell'ICR; stesero poi una perizia<sup>32</sup> che, dopo una serie di considerazioni introduttive relative allo straordinario numero dei dipinti, dava riscontro della natura delle opere dividendole in sette gruppi così definiti:

- 1° gruppo: costituito da 204 affreschi strappati, tra primi e secondi strappi, ritenuti opera di una «mano piuttosto rozza e incolta del XX secolo»<sup>33</sup> per una serie di caratteristiche iconografiche e tecniche diffuse. In particolare, la perizia sottolineò l'equivoca natura delle iscrizioni, spesso incoerenti rispetto al partito figurativo e regolarmente prive di abbreviazioni; inoltre, indicò numerose singolarità iconografiche, associate a modi stilistici che si riproponevano spesso identici in dipinti assegnati a diverse aree e periodi di realizzazione («occhi bovini, occhiaie gonfie, boccucce a cuore, fioriscono sui volti dei personaggi di affreschi attribuiti alle epoche più svariate»<sup>34</sup>). Dal punto di vista tecnico, i periti misero in discussione la regolarità con cui le lacune insistevano su parti marginali, senza mai mutilare elementi essenziali delle raffigurazioni. Inoltre, i dipinti considerati non presentavano segni di intonaco steso a giornate, secondo la prassi consueta nel periodo artistico cui venivano assegnati, né impronte a rilievo e ad incisione delle aureole dei personaggi santi; incongruo appariva invece l'utilizzo piuttosto sistematico di stampini per eseguire dettagli ornamentali, con ripetizione dei motivi in opere assegnate a epoche diverse. Infine, la realizzazione moderna dei dipinti era confermata dall'analisi chimica dei colori, che riscontrava, seppur su campioni piuttosto esigui analizzati al microscopio, l'impiego del blu di Prussia, pigmento artificiale sintetizzato soltanto all'inizio del XVIII secolo.
- 2° gruppo: costituito da 3 affreschi ritenuti della stessa moderna mano, raffiguranti due «paesaggi entro cartelle [...]» – e – un paesaggio con figura allegorica»<sup>35</sup>. La falsa natura di questi dipinti veniva suggerita dalla

<sup>32</sup> Integralmente pubblicata in Caleca 2018, pp. 41-43.

<sup>33</sup> Ivi, p. 32.

<sup>34</sup> Ivi, p. 36.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

rozzezza delle composizioni e, per i primi due, dall'incongruenza delle riquadrature, attinenti più ai canoni della miniatura che agli usi propri della decorazione murale.

- 3° gruppo: comprendente unicamente una sinopia staccata, riprodotta nel catalogo del Museo del Monte di Portofino alla tavola XCVIII e descritta come scena di *Raccolta delle mele* proveniente dai dintorni di Aquileia, datata al XIV secolo. Sebbene l'impostazione della composizione suggerisse che potesse trattarsi di una vela di soffitto, i periti si confrontarono con una superficie piana, curiosamente priva di danni da spianamento; questo sospetto ottimo stato di conservazione confermò l'ipotesi di realizzazione del frammento da parte di un falsario del XX secolo, avanzata già sulla base di incongruenze iconografiche: «si veda il modo prospettico con cui è impostato il cesto, e il modo del tutto moderno con cui il picciolo si inserisce nelle mele»<sup>36</sup>.
- 4° gruppo: costituito da 4 sinopie staccate, caratterizzate dalla presenza di tratti gialli e bruni a dare volume al disegno condotto nel tipico color rosso terra di Sinope; tre di questi disegni preparatori, raffiguranti una scena agricola, una pastorale e una conviviale, sono riconoscibili nelle riproduzioni fotografiche del catalogo, rispettivamente alle tavole CLIII, CLIV e CLV. La perizia evidenziò la presenza di alcune ingenuità iconografiche, come il fiasco impagliato da cui si abbeverava un personaggio della scena conviviale, che permisero di ritenere le composizioni di realizzazione moderna.
- 5° gruppo: costituito da un unico dipinto raffigurante un putto tra tralci d'uva dai modi veneto-lombardi, frammento associabile al corpus di *Putti tra tralci* già presi in analisi dalla perizia di parte stesa nell'ambito del processo di Casale Monferrato, ritenuti provenire dal castello di Villachiara presso Brescia e attribuiti a Giulio Campi. I periti presentavano alcune fotografie d'epoca attestanti la presenza di questi affreschi ancora sui muri del castello, permettendo di stabilire un confronto con le tavole CCXXI-CCXXVIII del catalogo di Portofino, ma notavano una pesante ridipintura moderna, al di sotto della quale l'originale stesura cinquecentesca poteva soltanto essere ipotizzata: si noti in particolare il dettaglio rispondente alla figura maschile della tavola CCXXII che evidenzia come il soggetto originale sia stato molto rimaneggiato a seguito dello strappo, tanto che la fisionomia del putto risulta completamente trasfigurata (figg. 2 e 3).
- 6° gruppo: *Putto con faretra*, forse identificabile col frammento riprodotto dalla tavola CCXXXV del catalogo di Portofino, certamente parte di quella serie attribuita a Lattanzio Gambara (già considerata dai periti di parte intervenuti nel processo di Casale Monferrato). «Per consistenza

<sup>36</sup> Ivi, p. 37.

e caratteri della superficie, ricchezza di mezzi toni e di pennellate direzionali», i periti ritennero questo dipinto «un originale pittorico del pieno XVI secolo»<sup>37</sup>, confermando la datazione suggerita dal catalogo: 1560 circa.

- 7° gruppo: costituito da 3 *Putti* entro tondi riprodotti sul catalogo del museo dalle tavole CCXVIII, CCXIX e CCXX, assegnati a Bernardino Luini e datati intorno al 1540. L'attribuzione proposta da Crotti si basava sul giudizio dello storico d'arte Giuseppe Fiocco, che avvicinò il *Putto alato che suona il liuto* (tavola CCXIX) a quello presente ai piedi della Madonna nella Pala di Mendrisio, polittoico oggi smembrato tra varie collezioni. La perizia definì i tre affreschi «assai ripassati e sporchi»<sup>38</sup>, ma ne confermò l'autenticità e l'attribuzione al XVI secolo.

Mentre una perizia di parte, stesa nello stesso anno 1978 da Giuseppe Migone, storico dell'arte genovese, Rolando Monti, docente all'Accademia di Belle Arti di Roma, e Antonio Santagata, frescante di Recco, stimava tutti gli affreschi originali di epoca antica, giustificandone l'aspetto manierato con la presenza di cera al silicone (utilizzata dopo lo stacco per dare maggiore contrasto ai colori), la stampa tirava le somme sulle indagini: «Dei 217 affreschi di Portofino soltanto quattro sono autentici»<sup>39</sup> sentenziava il titolo di un articolo pubblicato il 14 gennaio 1979 su «Il Secolo XIX».

Intanto Crotti non si dava pace: nonostante il sequestro di buona parte della collezione, egli continuava a ricevere ospiti e visitatori nelle stanze e nelle sale del complesso di Portofino Vetta, ottenendo nel mentre una perizia firmata da Giovanni Felice Rossi del Collegio Alberoni di Piacenza che confermava, attraverso esami elettromagnetici effettuati anche sugli stessi campioni considerati dall'ICR, l'autenticità di tutti gli affreschi. A favore dell'onestà della collezione si esprimeva anche Attilio Del Re dell'Università Cattolica, con una memoria tecnica atta a dimostrare l'assoluta inconsistenza della perizia Caleca-Sborgi-Mora. Tuttavia il contestato Museo del Monte di Portofino iniziò gradualmente ad accusare il colpo dello scandalo che aveva suscitato e nel 1982 un centro congressi sembrò dover prendere il posto dell'esposizione<sup>40</sup>. Nonostante le ripetute istanze presentate da Crotti al giudice istruttore per ottenere il dissequestro degli affreschi, che nel frattempo subivano i danni dell'umidità senza poter essere estratti dalle teche, l'indagine si trascinò senza alcun responso da parte della procura fino all'autunno del 1987: il 7 ottobre di quell'anno il processo si concluse per intervenuta prescrizione. L'impugnazione in appello della sentenza da parte dei legali di Crotti, presentata l'anno successivo, permise al collezionista di ottenere la restituzione

<sup>37</sup> Ivi, p. 37.

<sup>38</sup> Ivi, p. 18.

<sup>39</sup> *Dei 217 affreschi di Portofino* 1979, p. 4.

<sup>40</sup> Cfr. *Centro di congressi* 1982, p. 11.

degli affreschi precedentemente confiscati sulla base dell'accusa di concorso doloso in contraffazione di opere d'arte, nonostante una nuova perizia tecnica commissionata a Paolo Bensi dell'Università di Genova constatasse, oltre al possibile ma non probante impiego del blu di Prussia e del bianco di titanio, una diffusa presenza di verde di cromo, escludendo di fatto la possibilità che i materiali presenti nei campioni fossero anteriori al XIX secolo.

Oggi che il Museo del Monte di Portofino non esiste più, a testimoniare la ricchezza della sua collezione rimane il catalogo, pubblicato in due edizioni: una versione principale, che presenta nel frontespizio l'intestazione alla Cassa di Risparmio di Genova e Imperia<sup>41</sup>, e una seconda versione tascabile, ridotta sia nel formato che nei contenuti<sup>42</sup>. Sebbene entrambe non presentino l'indicazione dell'anno di deposito del copyright, esso coincise verosimilmente con il 1974, quando il catalogo fu presentato alla cerimonia di inaugurazione del museo<sup>43</sup>. La pubblicazione mostra numerosi limiti e lacune che la rendono uno strumento di difficile consultazione per gli studiosi, contravvenendo alla *mission* dichiarata del museo: «essere soprattutto un mezzo di studio e di cultura per tutti»<sup>44</sup>. Il saggio di presentazione scritto da Crotti risulta vago rispetto alla provenienza delle opere, «trovate disperse in luoghi lontani o staccate perché altrimenti sarebbero andate perdute»<sup>45</sup> e, sebbene costituisca un racconto avvincente dei motivi che portarono alla costituzione del museo, non basta a corredare il catalogo di un apparato scientifico: le tavole seguono prive di schede, con indicazioni generiche sulla provenienza delle opere (località geografiche per lo più precedute dalla dicitura «dintorni di») e senza alcuna specifica circa le loro dimensioni.

Pare quindi chiaro come, nella panoramica condotta sulla musealizzazione di falsi affreschi staccati e strappati, la collezione del Museo del Monte di Portofino si inserisca con tutto il suo portato di incertezze e controversie. Sebbene esprima un giudizio limitato nel complesso ambito delle indagini condotte, la perizia di Caleca, Mora e Sborgi afferma chiaramente «l'evidente esecuzione in tempi assai recenti di pressoché tutti i dipinti»<sup>46</sup> considerati, alcuni dei quali sono facilmente identificabili sul catalogo. Inoltre una serie di considerazioni generali possono essere estese alla maggior parte degli affreschi riprodotti. In particolare,

<sup>41</sup> Di questa principale edizione del catalogo del Museo di Portofino esistono alcune copie prive delle indicazioni relative al contributo della Cassa di Risparmio di Genova, tra cui quella conservata presso la Biblioteca Berio di Genova con collocazione RL GE 8 CA 708 CRO; è verosimile pensare che si tratti di una ristampa resasi necessaria nei mesi successivi all'inaugurazione del museo, che la fondazione bancaria non volle patrocinare conseguentemente all'emergere del dibattito ormai noto sul complesso di Portofino Vetta e sulla sua collezione.

<sup>42</sup> Di cui una copia è consultabile presso la Biblioteca Baratta di Mantova con collocazione DP 1315.

<sup>43</sup> Cfr. *Il 2 marzo a Portofino* 1974, p. 3.

<sup>44</sup> Crotti 1974, p. 34.

<sup>45</sup> Ivi, p. 35.

<sup>46</sup> Caleca 2018, p. 29.



relativamente allo stato di conservazione, si evidenzia «la mancanza assoluta, nel modo con cui gli affreschi appaiono mutilati o danneggiati, di elementi di casualità»<sup>47</sup>, ovvero la presenza di lacune che non determinano la perdita di alcun dettaglio significativo per la composizione, ritenuta un'ingenuità tipica della sofisticazione fraudolenta<sup>48</sup>: si tratta infatti di una prassi diffusa in ambito falsario, frutto di un inevitabile studio della composizione, realizzata *ex novo*, che non permette di raggiungere quel senso di casualità mostrato dai reali distacchi di pitture antiche, dove le perdite di pigmento pittorico legate alle tecniche di strappo e stacco risultano variamente distribuite, provocando spesso la mutilazione delle figure. Certo, nel caso di liberi professionisti che agivano nel proprio interesse, quali Crotti e i suoi fornitori, è legittimo pensare ad un ritocco pittorico piuttosto spregiudicato che fosse in primo luogo intervenuto a risanare le parti centrali e principali delle composizioni, ma rimane sospetta la scelta antitetica di eliminare invece del tutto parti povere di materia nel riporto dello strappo, definendo lacune dai contorni molto netti che spesso si inseriscono come macchie scabre nella composizione. Esempari a questo proposito sono gli affreschi con *La Legge* provenienti da Gemona e datati alla fine del XIII secolo, tavola XXXVII ma soprattutto tavola XXXVIII, in cui la lacuna sulla sinistra si inserisce evidentemente nell'incastro perfetto delle teste, senza privare alcun personaggio del suo viso: immaginando di trasferirla su qualsiasi altra direttrice verticale, essa produrrebbe la perdita di almeno uno dei volti delle figure.

In generale, la sensazione suggerita da un occhio minimamente critico, quando ci si dedichi a sfogliare il catalogo degli affreschi di Portofino, non può che essere di perplessità, poiché la maggior parte degli elementi presenti e delle composizioni appartengono effettivamente a un orizzonte culturale antico ma appaiono come fuori posto, mal risolte, frenando l'osservatore dal poter accettare con spontaneità il fatto che si tratti di opere autentiche. A questo proposito, un notevole filone di studi sulle iconografie degli affreschi esposti a Portofino è stato inaugurato da Anna Zanoli e arricchito dai contributi di Corrado Maltese e Andrea De Marchi, senza tuttavia esaurire un argomento interessantissimo che spero presto di trattare in sede appropriata. Le vicende legate alla collezione di Crotti sono infatti destinate a generare ancora notevole interesse: oggi, diverse decine di questi affreschi sono ancora visibili presso il castello di San Giorgio, dove gli eredi di Orlando Crotti accolgono ridotti gruppi di visitatori, progettando di dare vita ad un nuovo museo unico nel suo genere.

<sup>47</sup> Ivi, p. 34.

<sup>48</sup> Cfr. Kurz 1961, p. 11, ripreso da De Marchi 2001, p. 42.

*Riferimenti bibliografici / References*

- 2<sup>a</sup> *mostra nazionale dell'antiquariato* (1962), catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 ottobre – 10 novembre 1962), Milano: Federazione italiana Mercanti d'arte.
- Antonello da Messina (1981), catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981 – 31 gennaio 1982), Roma: De Luca.
- Baldini U., Berti L. (1957), *Mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze, Forte del Belvedere, 1957), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Baldini U., Berti L. (1958), *II Mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze, Forte del Belvedere, 1958), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Baldini U., Berti L. (1959), *III Mostra di affreschi staccati. Aggiunta al catalogo della II mostra del 1958*, catalogo della mostra (Firenze, Forte del Belvedere, 1958), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Baldini U. (1971), *Affreschi da Firenze, dal XIII al XVI secolo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile – maggio 1971), Milano: Comune di Milano.
- Bassi M. (2016), *Portofino 1974. Un caso paradigmatico della musealizzazione di affreschi staccati, tra autenticità e falsificazione*, tesi di laurea magistrale (Ravenna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 7 novembre).
- Begni Redona P.V. (1978), *Opere incerte o erroneamente attribuite*, in *Lattanzio Gambara, pittore*, a cura di P.V. Begni Redona, G. Vezzoli, Brescia: Morcelliana, pp. 233-235.
- Bernardi M. (1974), *Pittori in vetta a Portofino*, «La Stampa», 25 aprile, p. 3.
- Boselli C. (1960), *Francesco Paglia. Il giardino della pittura. Volume II, «Commentari dell'Ateneo di Brescia»*, CLVII, pp. 85-162.
- Brandi C. (1935), *Mostra della pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra (Rimini, Palazzo dell'Arengo, 20 giugno – 30 settembre 1935), Rimini: Tipografia Garattoni.
- Bucci M., Bertolini L. (1960), *Camposanto monumentale di Pisa: affreschi e sinopie*, catalogo della mostra (Pisa, Camposanto monumentale, 1960), Pisa: Opera della Primaziale pisana.
- Caleca A. (2018), *Una perizia per Portofino-Vetta*, in *Studi di storia dell'arte in ricordo di Franco Sborgi*, a cura di L. Lecci, P. Valenti, Genova: Genova University Press, pp. 29-38.
- Carezzano I. (1974a), *Portofino. Storia segreta del museo sotto sequestro*, «Il Secolo XIX», 12 settembre, p. 2.
- Carezzano I. (1974b), *Datemi un castello e gli affreschi ve li procuro io*, «Il Secolo XIX», 13 settembre, p. 3.
- Centro di congressi al posto del museo* (1982), «Il Lavoro», 1° agosto, p. 11.
- Cervini F. (2019), *Patrimoni da estrarre: questioni di tutela della pittura murale in Italia intorno al 1900 (ovvero, tre paradigmi liguri e la loro sublimazione nazionale)*, in Stefano Bardini “estrattista”. *Affreschi staccati nell'Italia*

- Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, a cura di L. Ciancabilla, C. Giometti, Pisa: Edizioni ETS, pp. 31-46.
- Ciancabilla L., Spadoni C. (2014), *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, MAR, 16 febbraio – 15 giugno 2014), Cinisello Balsamo (Mi): Silvana.
- Ciancabilla L. (2019), *Falsi affreschi staccati tra Settecento e Novecento: per un catalogo storico-critico delle tecniche e de gli autori e di una testimonianza ottocentesca del Museo Stefano Bardini*, in Stefano Bardini "estrattista". *Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, a cura di L. Ciancabilla, C. Giometti, Pisa: Edizioni ETS, pp. 93-113.
- Crotti O. (1974), *Il Museo del Monte di Portofino*, Portofino (Ge): Il Museo del Monte di Portofino – editore.
- De Marchi A.G. (2001), *Falsi primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino: Allemandi.
- Dei 217 affreschi di Portofino soltanto quattro sono autentici* (1979), «Il Secolo XIX», 14 gennaio, p. 4.
- Di Fabio C. (2001), *Una protagonista della scena culturale genovese fra 1950 e 1970: Caterina Marcenaro fra casa e musei*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. Orlando, Torino: Allemandi, pp. 92-106.
- Ghidiglia Quintavalle A. (1958), *Mostra di affreschi staccati (1958)*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 1958), Reggio Emilia: Ente Provinciale per il Turismo di Reggio Emilia e del Consorzio delle Cooperative.
- Gli affreschi falsi di Portofino Vetta* (1975), «La Nazione», 12 dicembre, p. 15.
- Hoving T., Millard M., Procacci U. (1968), *The Great Age of Fresco. Giotto to Pontormo*, catalogo della mostra (New York, the Metropolitan Museum of Art, 28 settembre – 19 novembre 1968), New York: the Metropolitan Museum of Art – Firenze: Art Editions Il Fiorino.
- Il 2 marzo a Portofino inaugurazione del «Museo di pittura murale»* (1974), «Gazzetta del Lunedì», 25 febbraio, p. 3.
- Kurz O. (1961), *Falsi e falsari*, Venezia: Neri Pozza.
- Longhi R. (1950), *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, maggio – luglio 1950), Bologna: Poligrafica Bodoniana.
- Longhi R. (1961), *Un Antonello giovine*, «Paragone», CIIIV, pp. 65-67.
- Lowenthal D. (1993), *Falsificazione del passato*, in *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di M. Jones, M. Spagnol, Milano: Longanesi.
- Maltese C. (1974), *Cento musei da farsi aprire*, «L'Espresso», 4 agosto, p. 95.
- Maltese C. (1981a), *Qui c'è un falso, lo sanno tutti*, «L'Espresso», 22 novembre, p. 171.
- Maltese C. (1981b), *Si precisa che: Antonello da Messina*, «L'Espresso», 13 dicembre, p. 259.

- Oneto L. (1974a), *Sono quadri tanto belli che sembrano falsi*, «Il Lavoro», 27 ottobre, p. 3.
- Oneto L. (1974b), *Portofino: si cercano gli amici di Crotti*, «Il Lavoro», 14 settembre, p. 1.
- Pagliari S. (1974), *Un giallo d'arte sulla vetta di Portofino*, «Il Secolo XIX», 1° settembre, p. 2.
- Vigni G. (1974), *Gli affreschi staccati sul Monte di Portofino*, «La Stampa», 14 giugno, p. 9.
- Zamorani M. (1974), *Allarme da Portofino vetta*, «Il Secolo XIX», 27 giugno, p. 4.
- Zanoli A. (1974), *Il sosia appeso al muro*, «Il Mondo», 25 luglio, p. 16.

## Appendice / Appendix

**MUSEO DEL MONTE DI PORTOFINO**  
PORTOFINO VETTA - RUTA DI CAMOGLI



*"La Dormizione": Romanico - Neoellenismo, di origine carnica - verso il 1180.*

260 capolavori di pittura murale di epoche Bizantine, Romaniche, Neoellenistiche, Gotiche, Tardogotiche e Rinascimentali esposte nell'ambiente intimo di un Museo immerso nella pace di una natura meravigliosa.

*Crotti è un falsario! Non esiste  
no tante chiese x tanti affreschi  
in Carnia!*

*Vi prende in giro! Perché  
fa la pubblica? imperveramente  
all'estero? E Bellini che fece il cat?*

Le opere sono vincolate al Museo e non sono in vendita.

Fig. 1. Nota manoscritta anonima su pagina del catalogo I<sup>ere</sup> *Exposition Internationale des Antiquaires et des Galeries d'Art* (1975), catalogo della mostra (International Sporting Club, Monte Carlo, 25 luglio - 11 agosto 1975), Firenze: Polistampa



Fig. 2. Giulio Campi (attr.), *Putto tra tralci di vite*, dal castello di Villachiara (Bs), 1555ca – collezione Orlando Crotti



Fig. 3. Giulio Campi (attr.), *Putto tra tralci di vite*, fotografia d'epoca del castello di Villachiera (Bs)

## **JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor in-chief**

Pietro Petrarola

**Co-direttori / Co-editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

*Texts by*

Maria Bassi, Rosa Boano, Elisa Campanella, Giuseppe Capriotti,

Francesca Casamassima, Emanuela Conti, Maria Concetta Di Natale,

Andrea Emiliani, Fabio Forlani, Maria Carmela Grano, Erika Grasso,

David Franz Hobelleitner, Ines Ivić, Iliana Kandzha, Aleksandra Lukaszewicz Alcaraz,

Daniele Manacorda, Chiara Mannoni, Gianluigi Mangiapane, Marco Muresu,

Paola Novara, Massimo Papetti, Tonino Pencarelli, Marco Tittarelli,

Irene Tomassini, Dorotya Uhrin

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

