

Teste e testimonianze: i falsi Modigliani

Di Francesco Mangiapane

1 Introduzione

Questo lavoro prende in esame il racconto della famosa “beffa di Modigliani” portata avanti nell’estate del 1984 da quattro giovani livornesi che riuscirono a far accreditare come autentica opera di Amedeo Modigliani una loro scultura, scolpita per scherzo con il trapano.

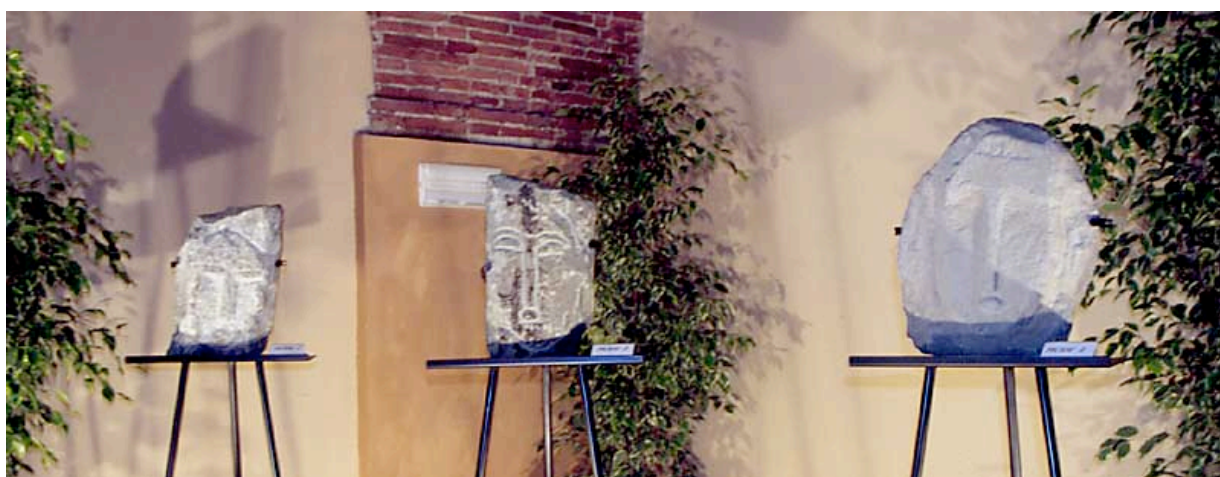


Figura 1 Le false teste di Modigliani in mostra a Livorno

Obiettivo del lavoro è di ricostruire una sociosemiotica dei processi di *autentificazione* e di *falsificazione*. Per far ciò si punterà al cuore della questione, tentando una riflessione ulteriore su alcuni concetti al centro del dibattito sul design come quello di Autore e di Originalità, di Intenzionalità e di Copia, oltre che mettere in luce il ruolo centrale che le passioni hanno avuto nella vicenda e conseguentemente in una sociosemiotica dell’autentificazione e della falsificazione. Ancora, si procederà considerando l’autore come soggetto marcatore e la sua firma come marca.

L’analisi della vicenda dei falsi Modigliani verrà portata avanti a partire dal racconto che ne viene fatto, in particolare, ne “La beffa di Modigliani. Tra falsari veri e falsi” (2004) di Giovanni Morandi; si terranno, inoltre, in considerazione i materiali di repertorio (frammenti di interviste, spezzoni di trasmissioni televisive, ecc.) disponibili nella rete.

2 Il racconto della beffa

Già nella prefazione del libro si chiarisce la posizione dell’autore che associa la vicenda alle novelle boccacesche in cui “un Calandrino” può giocare i suoi scherzi traendo forza dal suo agire nell’ombra, dal suo non essere visto da nessuno. Allo stesso tempo, il genere della narrazione si costruisce come “racconto morale” in cui a essere punita è la superbia. Ad essa è immediatamente collegata l’arroganza che si esprime attraverso un “linguaggio oscuro” che “nasconde false certezze” e che, pertanto, viene giudicata, una volta smascherata, attraverso la “derisione generale”. Il ruolo di superbi e arroganti toccherà ai “professoroni”, i critici d’arte che con il loro confuso argomentare si sarebbero macchiati

della *hybris* di discernere il vero dal falso e che, per questo peccato, vengono puniti dalla spada della giustizia, che, implacabile, punisce il loro operato con il ridicolo.

Si costruisce una catena sintagmatica di passioni che costituiscono una prima isotopia del racconto della beffa:

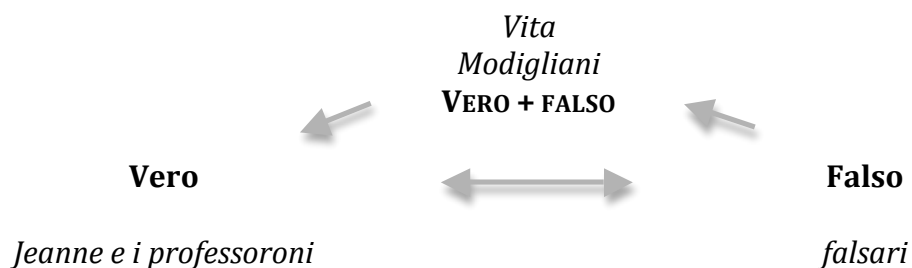
superbia → arroganza → derisione

Il motore di questa catena deriva da un'incompetenza di fondo: i "professoroni" non sono capaci di discernere il vero dal falso e questa incompetenza, lungi dall'essere imputabile a una mancanza dei singoli, viene ricontestualizzata dall'autore come condizione dell'esistenza umana, di fatto universalizzando il racconto, inserendolo in un quadro più ampio di fruizione.

2.1 *Jeanne Modigliani, eroina tragica*

La vicenda della tragica esistenza di Jeanne Modigliani è il frame nel quale viene innestata la narrazione della beffa. Ciò permette all'autore di affrontare la questione della dialettica fra vero e falso e sul ruolo della traccia auto/bio-grafica con la dovuta radicalità, facendosi forza del legame di parentela della protagonista con il pittore e della sua "buona fede".

La vita di Modigliani viene raccontata nel libro facendo continuo riferimento all'attività della figlia, infelice e insoddisfatta di aver ricevuto un "mito come padre" e che per questo dedica ogni energia della sua vita a far rivivere il "Modigliani autentico": il suo sforzo di disvelamento, la porta, da una parte, a costituire i cosiddetti "Archivi legali", collezione di opere "autenticate" dal suo staff e dall'altro a scrivere una biografia del padre, "Modigliani senza leggenda" (1958). Queste operazioni avrebbero avuto, nelle sue intenzioni, un duplice ruolo, da una parte far luce sulla figura storica e costituire una autorevole fonte di sistematizzazione delle opere del grande pittore, dall'altra, le avrebbero permesso di dar compimento alla sua legittima aspirazione di congiungersi, perlomeno in una memoria condivisa, con il padre "autentico". Ma il suo tentativo si rivela subito prometeico e Jeanne si palesa da subito figura tragica: costretta a "esplorare tutti i corridoi", "dove le fogne del denaro inquinano tutto", andrà incontro a una terribile sconfitta, perché "la doppiezza è nella vita e nella morte" ed è impossibile venirne a capo. La natura di questa dialettica è leggibile come opposizione partecipativa (Hjelmslev; Brondal) in cui falsari e cercatori della verità si possono identificare, riconoscere, attraverso la loro complicità nella condizione esistenziale di groviglio fra vero e falso. Questo groviglio non è una sintesi compiuta a partire dall'opposizione fra i termini nella categoria, al contrario è fondativo, è il termine originario a partire dal quale ogni attestazione di verità o falsità si costruisce come fondamentale quanto impossibile operazione di *disambiguazione*:



L'opposizione, come risulta dallo schema, si può allora leggere come dialettica /vero+falso/ ↔ /vero/ e parallelamente /vero+falso/ ↔ /falso/. Ancora questo sistema di opposizioni alimenterà un circolo semiotico che ricolloca il lavoro di falsari e cercatori della verità i quali, in questa disposizione, non fanno altro che "alimentare" il sistema dell'ambiguità, caratteristica della vita nella prospettiva del racconto. Una spiegazione di questo genere possiede il vantaggio di riconfigurare la relazione fra vero e falso in termini processuali, come "autenticazione" e "falsificazione", spostando l'attenzione sulle procedure di disambiguazione piuttosto che su affermazioni di stato di carattere sostanzialista e ancorate sulla referenza. Ciò implica che ogni attestazione di originalità è di per sé fragile, cosa che comporta che ogni pretesa di disambiguamento (passare dal /vero+falso/ al /vero/) in termini sociosemiotici si fondi oltre che su una vera e propria competenza (il fare scientifico del filologo), anche su una parallela verifica sull'intera esistenza semiotica dei soggetti chiamati in causa nella situazione: questo giudizio sarà un giudizio sul giudizio, sulle condizioni di possibilità, a partire da congetture e inferenze di tipo passionale, del dir-vero dei giudici chiamati a dirimere la questione. Ogni disambiguazione (che è lo stesso di dire ogni affermazione), allora, è un'assunzione di responsabilità nel mondo che implica una sorta di impegno nei confronti della propria comunità, è un ribadire che ogni decisione può essere presa soltanto in un quadro di intersoggettività in cui tutti i componenti del gruppo si riconoscono reciprocamente.

2.2 Azioni e passioni

Il giudizio sulla condizione umana di ambiguità è lo "stato di cose" che accomuna tutti i personaggi del caso, i loro programmi di azione si inseriscono tutti in questo quadro. Fino ad adesso si è approfondita la posizione di Jeanne Modigliani, eroina tragica in quanto deputata a portare a termine un programma di disambiguazione (distinguere il vero Modigliani dal mito) in uno scenario che per definizione rende l'operazione impossibile. La sua tragedia sta proprio nella divaricazione fra l'essere (lo stato di cose) e il fare (il suo programma):

| Essere | Fare |
|---------------------|-------------------------|
| Vita = vero + falso | Dover fare: Vita = vero |

In una situazione simile si trova Vera Durbé, direttrice del museo di Villa Maria, il cui comportamento (crede alla leggenda delle teste buttate nei fossi e procede alla loro ricerca), però, non è legittimato da una destinazione forte: se Jeanne Modigliani è dotata di un dovere (quello che impone a ogni figlio di costruire una relazione autentica con il proprio padre), il proposito della Durbé si fonda su un volere, che, stante ancora una volta lo stato di cose di inestricabilità fra vero e falso, la pone come soggetto "ambizioso".

Ella, infatti, si auto-attribuisce una missione salvifica senza avere la competenza (impossibile per definizione) per portarla al termine:

| Essere | Fare |
|---------------------|-------------------------|
| Vita = vero + falso | Voler fare: Vita = vero |

Questo scarto di destinazione permette di rendere conto fra della differenza di trattamento dei due personaggi, l'uno tragico, l'altro ridicolo.

| JEANNE MODIGLIANI | | VERA DURBÉ | |
|---------------------|-------------------------|---------------------|-------------------------|
| Essere | Fare | Essere | Fare |
| Vita = vero + falso | Dover fare: Vita = vero | Vita = vero + falso | Voler fare: Vita = vero |
| Tragico | | Ridicolo | |

Quando si passa a descrivere l'attuazione del programma di recupero delle teste da parte della direttrice, si mantiene il medesimo parallelismo. È per esempio il caso della descrizione della benna, cui Morandi dedica un capitolo del suo libro, utilizzata per dragare i fossi della città di Livorno. La sua essenza si costruisce nella doppiezza, è la "ruspa dalle mani di fata" (così come recita il titolo del capitolo):

«È un giovane audace, l'ingegner Michele Caturegli, responsabile del sistema fognario, 35 ani, biondo con gli occhi azzurri e un passato come organista in un complesso beat, a inventare la ruspa con le mani di fata, a coniugare delicatezza e forza, a realizzare il rostro frote come l'acciaio che ha il tocco leggero di una signorina. Perché la morsa che deve cercare nel fango dei fossi ed addentare i presunti capolavori scagliati in una notte di rabbia da Modigliani deve essere al contempo efficace ma non dannosa, implacabile ma tenera».

Questa doppiezza è figura di una doppiezza ulteriore:

«Con l'approssimarsi delle celebrazioni per il centenario della nascita il comune, senza andare troppo per il sottile, pensa che gli addetti municipali alle fognature vadano più che bene per cercare le teste di pietra nei fossi e così nasce la simbiosi mutualistica tra cultura e ruspa, che nella storia dell'arte trova in quella irripetibile esperienza dell'estate del 1984 l'unica temeraria applicazione».

Come si può vedere, la benna si costruisce ancora una volta come termine complesso a un doppio livello, funzionalmente, nel suo design (ruspa con le mani di fata), e come sintesi fra universi tematici inconciliabili (fognature e arte, cultura e ruspa). Essa nella sua "essenza" riproduce il sistema di ambiguità attribuito all'esistenza tutta nella narrazione, cosa che non può che caratterizzarla come "aiutante" fallace, destinato all'errore:

| BENNA | |
|--|--|
| Essere | Fare |
| Vita = vero + falso | Aiutante fallace= poter fare impossibile |
| Design= ruspa con le mani di fata | |
| Universi tematici= fognature e arte, cultura e ruspa | |

Si capisce che una volta passata all'azione la macchina costruirà una sorta di spettacolo per la città, spettacolo comico manco a dirlo, dato la sua "incompetenza" a distinguere la spazzatura dall'arte. Finché non spuntano le sculture, la cui emersione genera un misto di isteria e gioia negli astanti mentre provoca a Vera Durbé un mancamento: è l'emozione che si impadronisce dei corpi dei soggetti in gioco come *conseguenza* della performance andata a buon fine. Portata a termine la missione, all'imprudente direttrice non resta, allora che raccogliere i frutti del proprio successo esponendo in mostra i reperti non prima di aver ottenuto la sanzione positiva del ritrovamento da parte dei più importanti critici d'arte del tempo.

A questo punto è possibile operare una sintesi del percorso narrativo che porterà alla scoperta delle false teste di Modigliani, notando come la costante opposizione fra l'articolazione della narrazione (schema narrativo canonico) e l'andamento passionale (schema passionale canonico) consista proprio nell'opposizione partecipativa rilevata sopra e che essa si riproduce per ogni singolo momento dei due schemi, con l'effetto di intensificare il comico:

| | | | | | |
|-------------------|---------------------------|------------------------|-----------------|-------------|--------------------|
| PIANO DELL'ESSERE | Vita= vero + falso | Benna: cultura e ruspa | Reperti ambigui | mancamento | Vita= vero + falso |
| | Costituzione | Disposizione | Patemizzazione | Emozione | Moralizzazione |
| | | | | | |
| | Dover fare (disambiguare) | Benna: poter fare | Recupero teste | successo | Vita= vero |
| PIANO DEL FARE | Manipolazione | Competenza | Performanza | Conseguenza | Sanzione |

Il piano dell'essere è tirato in ballo fin dall'inizio della narrazione tanto che la discrasia fra essere e fare diventa il criterio attraverso cui il narratore costruisce il senso di ridicolo di tutta l'operazione, secondo una strategia che procede per ulteriori specificazioni: è ridicola tutta la vicenda ma sono singolarmente ridicole tutte le fasi della narrazione.

Senza l'intervento dei giovani burloni livornesi la vicenda avrebbe, però, lasciato l'amaro in bocca allo spettatore messo al corrente dal narratore delle incongruenze della vicenda e affiliato, peraltro, alla sua stessa visione del mondo. La beffa allora assume il ruolo di

ristabilimento della giustizia, facendo emergere l'assurdità dell'operazione di recupero delle teste e moralizzando nuovamente l'essere dei protagonisti: da una parte, Vera Durbé è un'ambiziosa che si lascia manipolare dall'"ardente desiderio" del ritrovamento delle teste, sorvolando con colpevole negligenza i tanti segnali dell'impossibilità della sua missione, dall'altra, i "professoroni", oltre che ambiziosi, risultano anche superbi perché si attribuiscono una autorità di giudizio (sull'autenticità o sulla falsità) impossibile da possedere.

2.3 L'intervento dei burloni

La descrizione della preparazione della beffa da parte dei burloni (Pietro Luridiana, Michele Genovesi, Francesco Ferrucci, Michele Gheralducci) viene raccontata dal loro punto di vista. La marca del racconto, allora, insiste sulla totale "gratuità" dell'azione, progettata da giovani, "incompetenti", fuori dal mondo dell'arte, inaccurati: il loro unico proposito è fare un gesto inutile, una beffa per il solo gusto della risata.

Ma di particolare interesse è analizzare le strategie di falsificazione messe in atto dai giovani, nei confronti delle statue ormai esposte in mostra come ritrovamenti sensazionali. La prima idea è quella di procedere per via documentale. È così che il gruppo presenta una foto scattata con una delle false statue prima di procedere a gettarle nei Fossi alla redazione di Panorama che puntualmente lancerà lo scoop, creando quella che Morandi stesso chiama una "tempesta perfetta". Lo studio della dinamica di "falsificazione" delle statue conforta la presa di posizione sociosemiotica di analisi ampia delle relazioni passionali ed enunciative. La foto che, secondo la classificazione di Eco (1990 pag. 172), sarebbe da considerarsi una prova schiacciante di falso per "falsa identificazione deliberata", non viene ritenuto sufficiente da Vera Durbé che, invece, rilancia con una sfida: un documento non prova niente (affermazione balzana pronunciata da una professionista che per mestiere "autentifica" documenti), l'unica prova possibile è la capacità di rifarne un'altra copia.

Questo ulteriore rilancio viene colto al volo dai giovani che accettano di rifare in diretta tv una copia della Modè 2, la statua di cui avevano rivendicato la paternità, ottenendo l'effetto di intensificare ancora di più la portata passionale dell'affaire e amplificare la portata del ridicolo della direttrice adesso in diretta tv e di fronte a milioni di spettatori incollati al televisore. Nella stessa direzione, va anche letto un altro episodio, marginale ma rivelatore del medesimo meccanismo di critica delle dinamiche relazionali e della processualità dell'"autentificare". In brevissimo tempo, infatti, viene preparato un catalogo integrativo della mostra di Villa Maria a firma di Dario Durbé, in cui le teste ritrovate vengono presentate; prima che la burla fosse annunciata, uno dei giovani del gruppo si prende la briga di fare la fila per ottenere un autografo da Dario Durbé in persona, che così facendo avrebbe reso "*autentico*" il segno della figuraccia più grande della sua vita. L'indice, si capisce, viene puntato verso l'atto di "autentificare", verso il "metterci la firma", verso la responsabilità del critico e dello "scienziato" che con la sua attestazione è in grado di cambiare lo statuto di un oggetto: questo potere è dato per scontato, tanto da sembrare frutto di una naturalità. I giovani burloni, con la gratuità del loro gesto, ricordano al loro pubblico che /vero/ e /falso/ sono semiotiche, attribuzioni di senso, e che come tali implicano una responsabilità enunciativa, che può sempre essere sempre risvegliata, chiamata in causa. A queste conclusioni, arrivano così anche i giornalisti, che lungi dallo sposare una prospettiva di riflessione filologica intorno al caso, intervengono a giochi fatti, indicando quali fossero i criteri che essi stessi avrebbero dovuto adoperare per riconoscere la bufala: inutile dire che fra questi nessuno di quelli elencati da Umberto Eco compare; piuttosto si elencano, la spettacolarizzazione

esasperata dell'operazione portata avanti da Vera Durbé (avrebbe dovuto far riflettere sull'*ambizione* della direttrice, passione in grado di onnubilare il suo ruolo di critico), l'*ingenuità* con cui tutta l'Italia viene praticamente trascinata a credere a una leggenda, la mancanza di esami scientifici sui reperti (frutto di *incompetenza* e di *disprezzo*) e perfino la *stravaganza* di chi pensa di utilizzare una draga per ritrovare dei reperti artistici.

Riprendendo le fila della narrazione della burla, si può riflettere su quanto l'"inutilità" della burla sia stata però riconfigurata nella narrazione da Morandi: i quattro ragazzi livornesi nel racconto agiscono, inconsapevoli, per mano della Giustizia e del Destino (ma sul riconoscimento di una marcatura da parte di una istanza superiore riflettono moltissimo anche i giornali che per primi ipotizzano complotti – dei reazionari contro i rossi - e faide fra mercanti d'arte), intesi come "destinanti forti" in grado di ristabilire l'ordine del mondo e di far prevalere quello che si è assunto come "stato delle cose" contro la manipolazione dei superbi e arroganti professoroni.

2.4 Verso una tipologia della falsificazione

A margine delle vicende rievocate in questo lavoro, a complicare il quadro, si inserisce l'intervento di Angelo Froglià. Pittore squattrinato e provocatore, egli viene chiamato in causa a burla già realizzata, da Federico Zeri che, dopo la confessione del gruppo di giovani livornesi, chiede in diretta tv all'autore delle altre due sculture rimaste senza paternità di uscire allo scoperto. All'appello, Froglià risponde il 13 Settembre 1984, attribuendosi la responsabilità delle due sculture e attribuendo il suo gesto a un'opera di demistificazione del mito creato ad arte nella società mediatica.

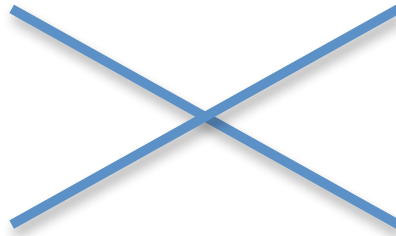
Il suo effettivo ruolo nella vicenda non verrà mai del tutto chiarito, dato che da più parti lo si è sospettato di aver agito su commissione dello stesso oscuro mandante che una volta svelata la burla giornali, parti in causa e gente comune andavano cercando. Ciò che interessa ed è pertinente rispetto alla presente trattazione è la diversa valorizzazione che il personaggio dà alla sua falsificazione, non una burla ma una presa di posizione identitaria rispetto al mondo dell'arte e al suo funzionamento. Questa differenza di valorizzazione può essere spiegata e messa a sistema, adeguando il quadrato dei valori di consumo ideato da Jean-Marie Floch (1986). Quello che si ottiene è un quadro delle valorizzazioni della falsificazione che rappresenta una sintesi utile e riutilizzabile che porta la sociosemiotica al dibattito sulla fondamentale dialettica fra vero e falso.

Interrogando questo schema sulle possibili valorizzazioni della falsificazione si può procedere identificando nella valorizzazione pratica, il lavoro di chi utilizza la copiatura come strumento per apprendere una tecnica (famose le dispute fra allievi artisti che si sfidano a riconoscere il quadro falsificato dall'originale) opponendola alla valorizzazione utopica di chi, come Angelo Froglià, costruisce la falsificazione a fini identitari (la società dei consumi inquina il fare artistico!). A partire da questa opposizione di base si può riconoscere la valorizzazione critica di chi si avvale della falsificazione come strumento economico (i falsari propriamente detti) e d'altra parte la valorizzazione ludica dei burloni di Livorno che hanno inteso la falsificazione delle teste di Modigliani come atto gratuito e inutile.

Ecco allora l'esito di questa sistematizzazione:

Allievi artisti
Falsificazione Pratica
Valorizzazione dell'utilità

Demistificatori (Froglia)
Falsificazione Utopica
Valorizzazione dei fini



Falsificazione Critica
Valorizzazione in base a
criteri economici
Falsari

Falsificazione Ludica
Valorizzazione dell'inutilità

Burloni (I quattro di Livorno)

3 Conclusioni

L'analisi del racconto della celebre beffa di Modigliani autorizza a una ulteriore riflessione su una delle questioni fondamentali nella spiegazione del brand come macchina semiotica, la dialettica vero-falso. Far ciò implica riflettere sul delicato legame che lega il concetto di brand a quello di autore. Se la nostra attualità postmoderna sembrerebbe essere caratterizzata dalla crisi di questo concetto (la maggior parte degli analisti ascrive la "morte dell'autore" a caratteristica fondante della postmodernità) almeno nella accezione in cui esso era inteso nella cultura romantica, non si può non riflettere su come il concetto di originalità, di copia, di falso, sia stato riportato alla ribalta nella società di massa e in particolare, riproposto con forza a partire dall'emergere dei new media che hanno facilitato il ruolo di falsari e di duplicatori. Ciò è possibile perché al tramonto dell'autore inteso come genio romantico a partire dalla cui effettiva esistenza spiegare l'opera (e quindi procedere per progressivi allargamenti alla *ricostruzione* di un mondo) resiste una funzione-autore (Foucault 1969 riletto da Marrone 2007) in grado di *occuparne* il posto, lasciato vuoto. Resiste la propensione a sistematizzare il senso comune secondo criteri di unità stilistico-valoriale, di proprietà e responsabilità dell'opera, a cercare nell'opera principi ordinatori della complessità del mondo fondati da una soggettività forte. Queste prerogative sono qualità semiotiche che sopravvivono alla morte dell'Autore, lasciando campo libero alla marca. La storia della beffa di Modigliani è la storia di un'assenza, quella dell'uomo (padre per Jeanne) Modigliani, dell'autore in carne ed ossa che tutti si ostinano a cercare senza successo. Se letta secondo questo punto di vista, la vicenda può assumere un veste paradigmatica perché legittima una riflessione ulteriore sui meccanismi di costruzione dei segni tipici della funzione-autore. Oltre a essere un soggetto ordinatore l'autore è uno stile, una traccia che incide, un modo di segnare il mondo, una marca espressiva, un'impronta. È proprio il suo avere a che fare con il corpo, con il soffio vitale, con il *carisma* che costruisce l'effetto-autore. Più che la qualità artistica, per i critici beffati dai giovani livornesi, contavano le "imperfezioni" (per esempio lo zigomo saltato o la macchia verde), contava il corpo che si ribellava alla regola, contava la forza che riconfigura la materia e ne rifonda l'unicità, rivelando l'enunciatore come autentico. Salvo riflettere che queste caratteristiche, questo *carisma* (Fabbri 2008

ma anche l'ultimo capitolo di Marrone 2007), questa forza rivelatrice è semiotica. Vive nel delicato rapporto fra prassi (enunciativa) ed eccezione, può perfino essere assunta da soggettività non umane (Akrich, Latour 1992). L'errore di Vera Durbé e quello ben più tragico di Jeanne Modigliani è allora stato quello di credere al corpo, di pensare che "tutte le emozioni di Modigliani" fossero la verità di Modigliani, di puntare all'uomo in carne ossa che, per definizione, tradisce, assumendo la sua unica possibilità di verità semiotica, la marca di Modigliani, come inautentica.

4 Bibliografia

AKRICH, Madeleine; LATOUR, Bruno

- 1992 "A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies" in Bijker W. E., Law J. (a cura di), *Shaping Technology / Building Society*, Cambridge (mass.), MIT Press [trad.it. "Vocabolario di semiotica dei concatenamenti di umani e non-umani" in Alvisè Mattozzi (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici*, Bompiani, Milano 2006]

ECO, Umberto

- 1990 "Falsi e contraffazioni" in *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano

FABBRI, Paolo

- 2008 "Profanazioni" in Marrone G. Dusi N. (a cura di), *Destini del Sacro*, Meltemi, Roma

FLOCH, Jean-Marie

- 1986 "Lettre aux sémioticiens de la Terre Ferme" in *Actes sémiotiques – Bulletin n°37* [trad.it. "Lettere ai semiologi della terra ferma" in Bricolage, Meltemi, Roma, 2006]

FOUCAULT, Michel

- 1969 "Che cos'è un autore?" in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano

MARRONE, Gianfranco

- 2007 *Il discorso di marca*, Laterza, Bari

MODIGLIANI, Jeanne

- 1958 *Modigliani senza leggenda*, Vallecchi, Firenze

MORANDI, Giovanni

- 2004 *La beffa di Modigliani. Fra falsari veri e falsi*, Polistampa, Firenze