


Predella journal of visual arts, n°58, 2025 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Matilde Mossali, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Anatomia di un duplice falso di scultura fiorentina del Quattrocento: la Cecilia Gonzaga «OPVS DONATELLI» in Slovacchia

Since 1975, the Spiš Museum in Levoča, eastern Slovakia, has preserved a marble half-bust of a young woman, inscribed at its base «CECILIAE GONZAGAE • OPVS DONATELLI». First brought to scholarly attention in 2021 as a potential autograph by Donatello, the work is here demonstrated to be instead a modern fabrication of modest execution, produced after 1894 through recourse to a plaster cast supplied by the Florentine manufactory of Oronzio Lelli. This cast, in turn, was derived from the so-called Belle Florentine in the Louvre. The latter, a product of Desiderio da Settignano's workshop, had long been regarded as the likeness of a fifteenth-century Italian gentlewoman (identified, until 1888, as Isotta degli Atti, and, from 1894 onwards by the Lelli firm, as Cecilia Gonzaga). Yet conservation undertaken at the Louvre some two decades ago revealed its true nature as a wooden reliquary of Saint Constance the Martyr, companion of Saint Ursula. The Levoča bust accordingly fulfils all the conditions required to be classified as a deliberate forgery, rather than as a more commonplace nineteenth-century reproduction of an early Renaissance original. From this perspective, it proves useful to disentangle and reconstruct the figurative and epigraphic sources upon which its author relied, for such an exercise illuminates anew the strategies and mechanisms underpinning the manufacture of modern forgeries within the field of Italian Renaissance sculpture.

In Slovacchia, nella splendida cittadina di Levoča (classificata dall'UNESCO), il principale museo della circoscrizione (Museo dello Spiš) conserva dal 1975 un mezzobusto marmoreo di una giovane donna (inv. SM-7156), che reca lungo la base solidale, sul davanti, un'epigrafe latina con i nomi di due celebri personaggi del Quattrocento italiano, il primo inteso evidentemente come soggetto del ritratto e il secondo come artefice della scultura: «CECILIAE | GONZAGAE • | OPVS | DONATELLI» (figg. 1, 28, 32, 34, 38, 42, 44, 46, 48). Verso lo scorcio del 2021 l'opera, fin allora inedita, è stata presentata nella «Revue de l'art» come di Donatello «entre 1443 et 1453» da una studiosa slovacca, Marta Herucová¹. Essendomi accorto assai presto di tale pubblicazione, ed essendomene stupito grandemente (anche per la sede che aveva dato spazio a una simile enormità), pochi giorni dopo son riuscito ad aggiungere un breve poscritto in coda a un mio saggio ormai in ultime bozze per la rivista «Prospettiva» su argomenti affini (Desiderio da Settignano come ritrattista del cardinale Giacomo del Portogallo intorno al 1459-1460), poscritto nel quale ho definito il marmo di Levoča «uno sguaiato falso moderno, derivato dalla cosiddetta 'Belle Florentine' della bottega di Desiderio al Louvre»². Nei tre anni successivi le due voci editoriali che ho appena richiamato non hanno avuto, ch'io sappia, alcuna eco o alcun seguito: cosa pienamente comprensibile in una circostanza come questa, almeno per gli studi specialistici italiani e per quelli degli altri paesi più assidui nel campo della storia dell'arte italiana (Germania, Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti, Spagna,

Austria), dal momento che proposte così inammissibili cadono di norma nel più totale silenzio, soprattutto se vengono rubricate almeno una volta e prontamente anche per iscritto – così com'è capitato attraverso la mia nota – quali incidenti fisiologici di percorso da parte di una bibliografia in cui c'è ovviamente posto per tutti e, ahinoi, per tutto; e vengono con ciò archiviate in forma pressoché stabile³. Nei primi mesi del 2025, nondimeno, Marta Herucová ha intrapreso un'assidua campagna di promozione della sua scoperta "donatelliana", da lei rilanciata più volte nella rete slovacca, tramite interviste scritte e in video: da tale iniziativa si è sviluppata a poco a poco e fino a ora una vasta copertura mediatica del fatto, che ha ben valicato i confini della Slovacchia, espandendosi nella Repubblica Ceca, in Polonia, in Ungheria, in Germania, in Francia, in Gran Bretagna, in Spagna, negli Stati Uniti, e naturalmente anche in Italia, attraverso centinaia di testate e di siti, dei quali sarebbe innanzitutto faticoso e ingombrante, e poi effimero e vano, produrre qui l'elenco degli indirizzi precisi, giacché quest'ultimi sono destinati perlopiù a durare *l'espace d'un matin*⁴. E gli echi hanno raggiunto tanti altri posti ancora, dal Canada alla Russia, dall'Oman al Giappone.

Se torno adesso sul problema, decidendo di spingermi al di là del poscritto del 2022 e di dedicare un intero contributo monografico al busto di Levoča, non è soltanto a causa di quel clamore internazionale di cui troppo ottimisticamente avevo escluso ogni eventualità di esplosione incontrollata, ma per varie altre ragioni, che a esso in parte si connettono. In primo luogo, nel frattempo ho esaminato direttamente e con tutta calma il busto nell'originale (11 luglio 2025), essendo stato invitato ufficialmente a far ciò dal Ministero della Cultura della Repubblica Slovacca, il quale mi ha anche incaricato di stendervi sopra la più approfondita e bilanciata relazione della quale io sia capace. La scultura, com'è stranoto dalle cronache dei mesi scorsi a cui accennavo, si trova temporaneamente in deposito presso una caserma dello Stato a Topoľčianky, nella Slovacchia occidentale; ma, dopo il mio incontro con il marmo, ho avuto l'opportunità di essere condotto, per completezza di ricognizione, anche a Levoča, nella parte orientale del paese, e a Spišský Hrhov, a pochi chilometri da Levoča, nel malandato castello dei conti Csáky di Körösszegh e Adorján, dove il busto si trovava fino al 1975, quando fu trasferito nel museo e qui adeguatamente classificato come cosa del secolo XIX⁵. D'accordo con i funzionari del Ministero, è stato inoltre più specificamente deciso che, per massima trasparenza nei confronti di tutti gli interessati, la mia relazione dovesse assumere la forma e il taglio di un contributo accademico come quelli che rientrano nella mia pratica abituale di lavoro: da qui, dunque, anche la scelta di dare al testo una sollecita destinazione editoriale. Infine, grazie alle verifiche in parte nuove e in parte rinnovate che ho svolto in quest'occasione sui materiali storici che ruotano

intorno alla genesi di un'opera come la *Cecilia Gonzaga* di Levoča, sono giunto alla conclusione che tale replica di un originale antico, confezionata nel 1894 o poco dopo, si possa confidentemente etichettare come un "falso": definizione che, a volersi esprimere in modo strettamente filologico e obiettivo, non risulta invece lecita tutte le volte – ovvero assai spesso – che s'inclina a usarla, tagliando corto, per marchiare in senso negativo un'opera d'arte moderna realizzata "in stile" per via di copia o di servile imitazione. Considerato da tale punto di vista, spero dunque che un intero saggio dedicato ad analizzare e sviscerare un'attribuzione maldestra che, come si direbbe nell'italiano familiare, si commenta in verità da sola, possa invece essere utile quale nuova occasione di riflessione positiva e funzionale sul tema dei falsi nella scultura italiana del Rinascimento.

Sono certo di poter dire che il Ministero slovacco, quando si è rivolto a me nel giugno 2025 come studioso di Donatello, non sapesse nulla del mio poscritto del 2022, essendo quest'ultimo sigillato nel totale silenzio di una nota specialistica marginale in lingua italiana. E confesso che ho provato perciò un certo imbarazzo nel risolvermi ad accogliere l'invito in Slovacchia, in quanto dovevo legittimamente supporre che la speranza precipua dei miei committenti fosse che io avallassi l'attribuzione a Donatello. Se ho accettato nonostante tutto la richiesta, è in primo luogo perché mi son reso conto che un esame autoptico dell'opera era ormai deontologicamente indispensabile, *maxime* di fronte all'entusiasmo giornalistico montante – in Slovacchia e altrove – verso il riferimento donatelliano, non più liquidabile attraverso una nota appartata, breve e sbrigativa.

Qui mi sembra opportuno aprire una parentesi, che si vorrebbe poter destinare solo al grande pubblico, mentre comprendo che di quanto sto per chiarire hanno spesso bisogno anche e soprattutto gli studiosi e gli addetti ai lavori che sono però specializzati in ambiti del sapere storico-artistico diversi dai miei. Per rigettare senz'altro l'idea di assegnare proprio a Donatello un marmo come quello di Levoča, pubblicato per giunta con ampio corredo di buone fotografie, non c'è davvero bisogno di ispezionarlo di persona. E posso serenamente confidare che gli studi donatelliani dei prossimi tempi ricuseranno o taceranno tale attribuzione anche senza il bisogno di questo mio intervento. Basterà infatti leggere, per disfarsi della stramba conclusione, l'articolo della «Revue de l'art», dove la paternità donatelliana (come spiegherò meglio oltre) è difesa solo sui due fondamenti fragilissimi della dichiarazione epigrafica e della famiglia illustre che possedette l'opera tra fine Otto e primo Novecento, cioè senza minimamente toccare le questioni essenziali e dirimenti di forma, di stile e di qualità, per rispondere alle quali ogni buon conoscitore di questa materia trova nell'oggetto stesso delle fotografie (pubblicate ormai generosamente anche in rete), cioè nella maniera del busto, decisamente

remota da Donatello, e nella sua bassa qualità, un secco e definitivo no contro ogni velleità donatelliana. È quanto è successo a me nel poscritto del 2022; ed è quanto sapevo bene, partendo per la Slovacchia, che si sarebbe ripetuto al cospetto dell'opera. Ma la visione dal vero s'imponeva purtuttavia, se non per ragioni donatelliane, almeno per vagliare se il busto potesse avere comunque un'origine in qualche modo quattrocentesca, soltanto deturpata e resa confusa dall'epigrafe menzognera (può succedere anche questo, come mostrerò più avanti per vari casi sia di finte firme che di finti battesimi degli effigiati).

Chiusa la breve parentesi di metodo, recupero altrettanto brevemente il filo della narrazione slovacca. Durante i due-tre giorni intensi di studio tra Bratislava, Topoľčianky, Levoča e Spišský Hrhov, i funzionari del Ministero della Cultura che mi hanno accolto e accompagnato, ovvero Peter Lukáč, direttore generale della Sezione del Patrimonio Culturale, e Martin Šugár, direttore del Dipartimento Autorizzazioni e Supervisione all'interno di quella sezione, comportandosi sempre in maniera estremamente professionale, non mi hanno chiesto neppure per un istante quale fosse il mio pensiero sul busto, assicurandosi solo che io potessi studiarlo con pieno agio e potessi informarmi sul contesto da cui esso era sortito all'atto della musealizzazione del 1975. Ma al momento di congedarci, quando si è giunti da parte loro alla richiesta ufficiale di una relazione distesa cui applicarmi nelle settimane successive, ho sentito come impellente e non più rinviabile il dovere di anticipare loro che l'attribuzione a Donatello era da escludersi senza meno, e che il mio giudizio sarebbe stato piuttosto negativo. Confermandomi l'impressione di grande professionalità e apertura che avevo maturato nel corso della visita, la risposta che mi è giunta dai miei interlocutori è stata che dovevo seguire solo la mia scienza e coscienza, con l'unico scopo di fornire al Ministero il responso più documentato e meglio argomentato a me possibile.

Da questo momento in avanti, entrerò quindi nel vivo della materia, ripartendola, per chiarezza, in otto distinte sezioni tra paragrafi e sottoparagrafi, dedicate nell'ordine alla provenienza del busto (1); alla scritta «OPVS DONATELLI» (2.1); all'identità ritrattistica proclamata dall'epigrafe, Cecilia Gonzaga (2.2); allo stile e alla qualità del marmo (3.1); ai rapporti tra quest'ultimo e altri busti del medesimo tipo (3.2); alla cronologia inesorabile dell'opera (4); di nuovo alla doppia epigrafe del busto, per guardare alla sua forma e alla sua formulazione, entrambe traditrici (5); e alla prima attestazione, o parvenza, di una ricezione critica del busto, all'altezza del 1904 (6). Al termine delle otto divisioni, e dell'intero saggio, mi soffermerò sulla legittimità piena dell'uso della denominazione di "falso" per un oggetto come la *Cecilia Gonzaga* di Levoča (7).

1. La provenienza del busto

Che un'opera d'arte italiana del Rinascimento, e persino una scultura autografa di Donatello, possa riemergere oggi dal dimenticatoio in un paese come la Slovacchia è cosa nient'affatto inverosimile: e lo dico subito qui, per sgombrare il campo da ogni rischio di pregiudizio estrinseco di tal fatta⁶. La Slovacchia, nel cuore dell'Europa, non ha certamente bisogno che se ne spieghino i profondi legami storici col resto del continente, sia diretti sia indiretti, cioè mediati da grandi compagini statuali come i regni d'Ungheria e di Polonia o gli sterminati dominî della casa d'Asburgo. Un capolavoro italiano del Medioevo o dell'Età moderna potrebbe dunque trovarsi nelle province slovacche tanto *ab antiquo* quanto per via di vari passaggi transnazionali di proprietà attraverso i secoli. Inoltre, nella storia dell'arte non c'è cosa più imprevedibile e imperscrutabile dei destini degli oggetti, vocati a una casualità di esistenza non meno ineluttabile delle vite dei loro proprietari e dei rispettivi eredi. Tra le prime scoperte di opere inedite o comunque ignote che ho avuto occasione di pubblicare, nel 1987, c'è il riconoscimento sull'altar maggiore della cattedrale di San Venceslao ad Olomouc/Olmütz in Moravia, insieme ad Olga Pujmanová, dei quattro *Padri della Chiesa greca* in marmo di Mino da Fiesole che si trovavano in cima al Ciborio della Neve sull'altar maggiore della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma (1461), e che, smontati insieme al resto di quella struttura nel 1747, furono acquistati per la loro collocazione odierna nel 1870 da Friedrich Egon von Fürstenberg, arcivescovo-principe metropolita di Olomouc e poi anche cardinale⁷. E tra le più entusiasmanti restituzioni attributive che mi è capitato di fare di recente c'è quella di alcuni frammenti marmorei meravigliosi di Benedetto da Maiano riportati alla luce tra il 2023 e il 2024 dal collega e amico ungherese Gergely Buzás – che me ne ha chiesto prontamente un parere – durante gli scavi archeologici del presbiterio della distrutta chiesa dei Francescani presso il Castello di Visegrád, presbiterio per il quale quelle sculture furono espressamente elaborate e spedite da Firenze tra il penultimo e l'ultimo decennio del Quattrocento⁸. Siamo, a onor del vero, in luoghi prossimi a Levoča, ma ben al di fuori delle frontiere storiche e odierne della Slovacchia. Tuttavia proprio in questo paese è rimasto a lungo celato nel corso del Novecento, e fino al 2014, un notevolissimo saggio della grande ritrattistica di Gianlorenzo Bernini, ovvero un busto di papa Paolo V Borghese (1621) che fu alienato a Roma nel 1893 dai principi Borghese, e che dal 2015 fa bella mostra di sé al Getty Museum di Los Angeles perché l'anno prima, messo in vendita dagli eredi del pittore e collezionista Ernest Zmetàk (1919-2004), è stato fatto uscire in buona fede dalla Slovacchia come cosa dell'Ottocento, senza avvedersi che la moderna bibliografia specialistica su Bernini, pur ignorando la precisa ubicazione

post-borghesiana dell'oggetto, non lo aveva mai dimenticato, in virtù di incisioni e foto antiche⁹. È dunque pienamente legittimo e ragionevole che lo Stato slovacco e l'opinione pubblica del paese si premurino oggi, di fronte ai reiterati annunci della scoperta di un Donatello a Levoča, di appurare fino in fondo la solidità del caso.

Il busto di Cecilia Gonzaga è pervenuto nel museo attuale, come ricordavo prima, nel 1975, da una sede come il castello dei conti Csáky a Spišský Hrhov, che ha tutte le carte in regola per esserne stato il luogo di custodia nel primo Novecento. Edificato in stile neo-barocco per gli stessi Csáky tra il 1886 e il 1887, il castello fu da loro abitato fino al gennaio 1945, quando vi irrupero le truppe sovietiche, seguite poi, a Seconda Guerra Mondiale conclusa, dalla confisca statale e dalla conversione in istituto di rieducazione (1945), poi in brefotrofo (1950), e infine in scuola infantile ed elementare (1972), funzione dismessa nel 2019 in attesa di una nuova destinazione¹⁰. Marta Herucová ha dedicato la parte più sostanziosa del suo saggio del 2021 a narrare le vicende plurisecolari dei conti Csáky, ungheresi d'origine, e i loro legami con la Slovacchia orientale, pervenendo a mettere in evidenza un matrimonio secentesco tra una Csáky e Annibale Gonzaga di Bozzolo, all'ombra della corte imperiale di Vienna (quando ben due imperatrici del Sacro Romano Impero – due Eleonore – furono di casa Gonzaga)¹¹. Ma ella stessa non pretende che il busto di Cecilia Gonzaga si trovi in Slovacchia dal secolo XVII, e conclude ipoteticamente e provvisoriamente a favore di un'acquisizione nell'anno 1800, per iniziativa del conte Emánuel Csáky, «célèbre collectionneur d'art qui vivait à Hodkovce» (a sud-est di Levoča), e che viaggiò in Italia allora¹². Il punto è che fin adesso, per quante ricerche abbia condotto sulle carte antiche, la studiosa non ha trovato nessuna traccia dell'opera prima del 1975, fatta salva la testimonianza orale di un erede diretto dei Csáky già proprietari di Spišský Hrhov, il professore universitario Moritz Csáky, nato a Levoča nel 1936 e oggi residente a Vienna, il quale si ricorda del busto in casa propria quando era bambino¹³.

Che la *Cecilia Gonzaga* non sia menzionata o ricordata prima del 1940 circa è per uno studioso come me un dato per nulla cogente in qualsiasi direzione, almeno in prima battuta. È infatti l'opera d'arte il documento primario di sé stessa. E se essa, posta a confronto con tutto ciò che si sa a oggi della scultura italiana del Rinascimento, reclamasse una soluzione positiva in tal senso, ogni scoperta archivistica sulla sua vicenda intermedia sarebbe ovviamente benvenuta, per dare più corpo e sostanza alla conoscenza storica. Per contro, se l'opera, in forza di quegli stessi termini di paragone, rivela di essere una cosa di fine Ottocento, come mostrerò oltre, non c'è verso di industriarsi di far parlare eventuali carte precedenti, se non a patto di violentarne la lettura o l'esegesi.

Naturalmente, un documento d'acquisto della *Cecilia Gonzaga* da parte dei Csáky all'altezza del 1895-1900 circa sarebbe auspicabile per risalire alle vie commerciali o collezionistiche che portarono all'operazione, e alle ragioni che la giustificarono. Nelle pagine di Marta Herucová si legge in filigrana l'ipotesi che la famiglia ricordasse non senza affezione il legame nuziale secentesco con i Gonzaga, quantunque – aggiungo io – non si trattasse di un matrimonio “in entrata” (cioè per via di una donna Gonzaga fattasi consanguinea e ava), ma “in uscita” (essendo una donna Csáky divenuta una Gonzaga). O forse, più genericamente e diffusamente, uno dei Csáky coltivava quel gusto revivalistico che dilagava allora tra le *élites* europee, e nel quale l'effigie di una celebrità del Rinascimento italiano quale la principessa di Mantova ricadeva in pieno, come accennerò oltre? E il busto giunse direttamente dall'Italia o ebbe invece una tappa non di semplice transito a Vienna, dove tutta l'aristocrazia d'area asburgica si dava convegno prima dell'attentato di Sarajevo, e dove gli stessi Csáky avevano ingaggiato Heinrich Adam, architetto del loro castello di Spišský Hrhov?

A Vienna, nella primavera del 1904, e in relazione diretta con uno Csáky, ho a ogni buon conto rinvenuto la precisa attestazione di un marmo corrispondente al nostro, a meno che non si voglia supporre che esso fosse un suo perfetto gemello (per un verso andando diametralmente contro il buon senso del metodo storico, e per un altro compromettendo ulteriormente la posizione del busto oggi a Levoča). Nel maggio del 1904 fu offerta all'incanto presso il Dorotheum la raccolta personale di oggetti d'arte del conte Georg Napoleon (György Napoleon) Csáky di Körösszegh/Keresztszeg e Adorján (nato a Lione nel 1862 e morto poi a Válásút, in Transilvania, nel 1923), figlio di un cugino di secondo grado del costruttore del castello di Spišský Hrhov (Vidor Sándor Lajos Csáky di Körösszegh e Adorján, con sua moglie Anna von Normann-Ehrenfels), e vice-segretario del Ministero Ungherese alla corte imperiale (il *Kön. ung. Ministerium am Allerhöchsten Hoflager in Wien*)¹⁴. Non ho condotto ricerche estese o accurate sul personaggio, ma ho appreso che era stato prete in gioventù, che si sposò due volte senza eredi diretti, e che nel 1895 pubblicò un apprezzato volume in tedesco sul diritto matrimoniale ungherese¹⁵. Ho però compreso pure che l'asta di un nobile collezionista appena quarantaduenne dovette essere la conseguenza di un oscuro e grave fatto di cronaca avvenuto due mesi prima (11 marzo), quando il conte Georg Napoleon, sceso all'improvviso da una vettura lungo un tratto affollato del Ring di Vienna, aveva ferito gravemente con una pistola una donna sconosciuta, rivelando un'instabilità di mente che alcuni giornali dell'epoca diedero per cosa risaputa da tempo¹⁶. Quanto al busto di Cecilia Gonzaga, sulla cui presentazione nel catalogo d'asta tornerò nel paragrafo 6 (fig. 72)¹⁷, non saprei dire se esso venisse aggiudicato nell'occasione ai biscugini

del proprietario o se, rimasto pubblicamente invenduto, fosse poi ceduto loro in privato dallo stesso Georg Napoleon per via di dono o di vendita.

2.1. L'iscrizione «OPVS DONATELLI»

Come ho anticipato nell'introduzione, la scommessa di Marta Herucová in direzione donatelliana punta non meno sull'epigrafe «OPVS DONATELLI» che sulla provenienza Csáky. E l'unico confronto fotografico donatelliano istituito nel corso dell'articolo del 2021 serve a ricordare al lettore, attraverso la base ai piedi del famosissimo *Zuccone* del Campanile di Giotto, che il sommo scultore si firmava in effetti, quelle volte sporadiche che si dava pensiero di farlo, con «OPVS» più il genitivo del nome, seguito ancora più raramente dall'aggettivo di nazionalità «FLO(rentini)» (un'unica volta espanso in «FLORENTINI»)¹⁸.

Ora, è davvero imbarazzante per me, ma a quanto pare non è inopportuno a questo livello elementare del dibattito, ricordare che non c'è cosa più facilmente imitabile, ripetibile ed eventualmente falsificabile di una firma d'artefice. La storia dell'arte di più millenni è piena di simili scritte. E quella italiana e poi occidentale ha uno dei suoi filoni portanti, tra Medioevo ed Età moderna, nei due gruppi colossali antichi dei *Dioscuri* in marmo che si ammiravano e si ammirano pubblicamente *ab immemorabili* a Roma, in cima al Quirinale, e sotto i quali si svolgono le firme apocriefe di Fidia e Prassitele. Da questi testi mendaci, «OPVS PHIDIAE» e «OPVS PRAXITELIS», sono discese le segnature di alcuni dei più grandi artisti della Penisola, come Giotto e Donatello («OPVS IOCTI» e «OPVS DONATELLI»)¹⁹; ai quali si può aggiungere, su un piano inferiore, Mino da Fiesole, abile a valersi della rarità del proprio nome personale per scrivere semplicemente «OPVS MINI» (variato almeno un paio di volte in «OPVS NINI», ed espanso almeno una in «OPVS MINI DE FLORENTIA»)²⁰.

La stessa Marta Herucová sa, ma relega frettolosamente la cosa in nota, che l'Armeria Reale di Torino possiede da quasi due secoli (1833) una sontuosa spada da parata che nell'Ottocento era nota come *Spada di Donatello* (e il titolo di comodo si usa ancora), perché alla base dell'impugnatura, tutt'intorno, essa risulta marcata nel metallo come «OPVS | DO|NA|TE|LLI F|LO» (figg. 2-5), avvalendosi specialmente, direi, dell'«OPVS DONATELLI | • FLO •» alla base del *Gattamelata* di Padova; l'attribuzione donatelliana è stata però dismessa per sempre nel primo Novecento, e sostituita poi stabilmente, a partire dal 1982, con quella al padovano d'adozione Andrea Briosco detto il Riccio (1470-1532), autore, peraltro, dei soli rilievi figurativi in bronzo, essendo l'insieme un pasticcio di poco anteriore allo stesso 1833²¹. A tale esempio si può aggiungere questa placca bronzea interamente moderna della National Gallery of Art a Washington con un

San Giovannino a stacciato (fig. 7), non troppo anteriore al 1880, quando morì il suo primo proprietario accreditato da certi studi, ossia il grande collezionista parigino Charles Timbal²²: il bassorilievo, ispirato a un celebre *San Giovannino* di Desiderio da Settignano in pietra serena di formato analogo prima agli Uffizi e poi al Museo Nazionale del Bargello a Firenze, che tutti credevano allora di Donatello (fig. 6), reca la scritta «DONATELLI OPUS» lungo la canna verticale della croce (fig. 8), ma fu denunciato come falso già nel 1884²³.

Il nome di Donatello poteva nondimeno essere contraffatto a quel tempo anche su opere antiche, com'è capitato a un delizioso tabernacolo eucaristico di Mino da Fiesole nella chiesa di San Martino alla Palma a sud-ovest di Firenze (comune di Scandicci): nello scudetto a goccia alla base del peduccio, in origine destinato forse a esibire lo stemma della committenza, il marmo è stato scavato in forma circolare per rimuovere il segno araldico e sostituirvi un tondino con la scritta «DONATELLVS | F(ecit)», ignara, dunque, del *modus* caro a Donatello nel firmarsi (figg. 9, 11)²⁴. Un secondo esempio di marmo autografo di Mino del quale il vero autore è stato tuttavia similmente defraudato a favore di un altro collega coinvolge non Donatello, ma uno dei due Sansovini (Andrea o Jacopo), ed è un frammento di uno dei due *Spiritelli reggiscudo* della tomba del cardinale Niccolò Forteguerri in Santa Cecilia in Trastevere a Roma, il quale, caricato della scritta apocrifa «SANSOVINO» in luogo dello stemma, finì nelle mani di Herbert Percival Horne (1864-1916), ovvero nel Museo Horne di Firenze, dove l'ho individuato molti anni fa, pubblicandolo solo di recente (fig. 13)²⁵.

Mino, scultore sempre apprezzato, ma mai ai livelli vertiginosi che la sua fama attinse nell'Ottocento (quasi a pari grado con Donatello), è un'altra vittima illustre dei falsari di opere e di firme. Per restare sempre su quest'ultime, gli esempi più numerosi che mi vengono in mente non riguardano però, curiosamente, opere moderne reinventate o simulate per intero nel suo stile (ce ne sarebbero non poche) che siano marcate «OPVS MINO» o con formula affine; né opere autografe in cui, come il tabernacolo di San Martino alla Palma e lo *Spiritello* Horne, Mino è stato derubato a favore di altri. Gli esempi riguardano invece opere antiche e moderne nelle quali, per una sorta di contrappasso, il nome di Mino è stato erroneamente accozzato, di volta in volta, con lo stile di un suo collega oggi altrimenti riconoscibile. A Cardiff, nel National Museum of Wales, questo tabernacolo eucaristico che si può restituire a colpo sicuro a Gregorio di Lorenzo, allievo di Desiderio da Settignano, reca nel peduccio, sopra l'aquila giovannea, l'epigrafe sgrammaticata «OPVS MINO DA | FIESOLE 1483» (figg. 10, 12), anacronistica anche nella dicitura «DA FIESOLE», che è il frutto di un errore cinquecentesco di Giorgio Vasari nella biografia dedicata al maestro²⁶. Leggo inoltre la scritta

«MINO», condotta con tratto incerto e spezzato, lungo la cornice inferiore del sedile cubico della Vergine in una delle sempre più numerose copie antiche della *Madonna Dudley* di Donatello (fig. 14) che vanno via via riemergendo in questi ultimi decenni: si tratta di un esemplare in marmo, grande quanto l'originale nelle figure (ma aumentato con l'aggiunta di una cornice modanata solidale), che poco meno di un secolo fa si trovava in Svizzera, a Ermatingen, in casa dello storico e poeta tedesco Eduard Karl Heinrich Berthold Heyck (1862-1941) e della sua seconda moglie Gertrud Schaumann (fig. 15). L'inferiorità qualitativa e il disagio di relazione fisica che quel «MINO» denuncia rispetto al suo supporto lapideo rivelano che solo la scritta è apocrifia, e garantiscono perciò che la copia della *Dudley* è ben più antica di essa²⁷.

L'esempio che tuttavia si lega meglio al filo rosso di questo saggio, per ragioni di genere e d'iconografia, è forse quello, che ho avuto modo di pubblicare già nel 2017, di un busto femminile moderno in bronzo segnato a tergo «MINO DA FIESOLE», ma derivato per calco da uno dei busti marmorei di Francesco Laurana, che nel secondo Ottocento divennero rapidamente amati e copiatissimi, senza che sulle prime se ne conoscesse però il vero autore (figg. 16-17)²⁸. Si può dunque supporre con buon senno che il falsario agisse poco prima che la paternità degli originali marmorei venisse resa definitivamente a Laurana tra gli anni ottanta e novanta del secolo (per merito di Wilhelm Bode e Louis Courajod), oppure poco dopo, allorché quella novità non era ancora diventata patrimonio comune di studiosi e artisti. Se si potesse mai appurare che il bronzo è ancora più tardo, ciò significherebbe che il suo autore-millantatore era davvero un dilettante allo sbaraglio, fuori dal mondo²⁹.

Il bronzo pseudo-minesco e pseudo-lauranESCO ci permette di tornare al marmo di Levoča, il quale non solo associa la segnatura «OPVS DONATELLI» a uno stile che non ha nulla di tale maestro (come si vedrà meglio più avanti), ma soprattutto presenta una caratteristica praticamente unica rispetto all'intero *corpus* dei busti-ritratti del Quattrocento italiano, ovvero di essere un busto muliebre iscritto con il nome del preteso scultore. Questa peculiarità diventa ancora più enorme per il fatto che il vanto donatelliano non rimane da solo, ma è preceduto dalla dichiarazione dell'identità dell'effigiata, alla quale è dedicata la prossima sezione.

2.2 L'iscrizione «CECILIAE GONZAGAE» e il soggetto del busto

Qualunque studioso minimamente edotto di ritrattistica individuale nella scultura italiana del Quattrocento sa – o dovrebbe sapere – che i soggetti dei busti femminili e di quelli infantili, a differenza di molti di quelli maschili, non sono

mai esplicitati da nessun'epigrafe, e sono quindi condannati a un eterno mutismo anagrafico³⁰. Eccezioni assai rare s'incontrano al fuori della scultura fiorentina, e in particolare presso il già citato Francesco Laurana, il quale ha intagliato il nome della principessa napoletana Beatrice d'Aragona, poi regina d'Ungheria come moglie di Mattia Corvino, nel busto oggi alla Frick Collection di New York («DIVA BEATRIX ARAGONIA»), e quello di Battista Sforza di Pesaro, contessa d'Urbino come moglie di Federico del Montefeltro, nel busto oggi al Museo Nazionale del Bargello («DIVA BAPTISTA SFORTIA • VRB(ini) R(e)G(natrix)»); e si tratta di eccezioni non solo per il loro numero esiguo, ma anche perché offrono i nomi delle effigiate in bella vista, mentre i busti maschili coevi, provvisti di corredi epigrafici che vanno ben oltre i nomi dei soggetti, perlopiù nascondono con cura tutti questi dati nelle aree non esposte delle immagini. Lo stesso Laurana, nondimeno, ha lasciato nell'anonimato tutti gli altri suoi busti, investiti perciò, dall'Ottocento fino a oggi, di mille congetture iconografiche: e basti citare l'esemplare oggi al Kunsthistorisches di Vienna, protagonista di una mostra monografica recente, e assai poco persuasiva, in cui lo si è proposto come immagine della Laura di Francesco Petrarca³¹; o quello passato nel 1877 dal Palazzo Strozzi di Firenze ai Musei Reali di Berlino (fig. 18), e drammaticamente spezzato e diviso dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale tra Berlino stessa (la testa, oggi al Bode-Museum) e Mosca (il resto, oggi al Museo Puškin)³².

Quella *crux desperationis* che per gli studi moderni è da sempre l'assenza di iscrizioni dai busti femminili del primo Rinascimento è stata invece fin dalla loro riscoperta, cioè dal pieno Ottocento, una delizia per artisti revivalistici e falsari, i quali si sono divertiti a conferire il massimo risalto possibile ai nomi delle donzelle e dame da essi scolpite, e talvolta prese poi per antiche, con la conseguenza che, una volta smascherate, esse hanno finito per insidiare a loro volta la credibilità delle opere quattrocentesche genuine. Gli esempi forse più noti sono quelli usciti dalle mani del falsario anche lui più noto dell'Ottocento, ovvero Giovanni Bastianini (1830-1868): la sua *Lucrezia Donati* in marmo al Victoria and Albert Museum, sfacciatamente minesca nello stile, proclama la propria identità lungo l'epigrafe alla base sul davanti (fig. 19), così come fa la sua *Giovanna degli Albizzi* alla National Gallery of Art di Washington, in legno, stucco, stoppa e tessuto (figg. 20, 24, 41), ispirata – lo ricorderò più oltre – a un modello prossimo a Desiderio da Settignano (figg. 21, 29, 33, 35, 39, 43, 45, 47, 49)³³.

Lucrezia Donati e Giovanna degli Albizzi, esponenti dell'alta società fiorentina del Quattrocento, appartengono a un'*élite* prosopografica che il gusto figurativo e letterario medievalistico e rinascimentalistico del secolo XIX scelse come semenzaio di tante nuove creazioni cariche di vagheggiamento nostalgico e di

malia sentimentale. Nel campo della scultura, la filiera di queste eroine partiva al più tardi dalla Piccarda Donati e dalla Beatrice Portinari di Dante Alighieri e dalla Laura di Petrarca, infoltendosi all'altezza del Quattrocento e del primo Cinquecento con l'ingresso di nomi come quelli delle Donati e Albizzi già citate, ma anche di Isotta degli Atti, dapprima amante e infine terza moglie di Sigismondo Pandolfo Malatesta; o di Simonetta Vespucci, fiamma di Giuliano de' Medici; o di Luisa Strozzi, vittima sventurata delle insidie sensuali del duca Alessandro de' Medici³⁴. L'invenzione e la confezione *ex novo* di ritratti in stile di tali beniamine, con o senza epigrafi di scorta, potevano talvolta cedere il passo all'adattamento di una scultura autenticamente antica mediante l'inserimento forzoso di una scritta: ciò avvenne, per esempio, a un profilo marmoreo di Mino da Fiesole oggi nella Raccolta Petrarchesco-Piccolominea della Biblioteca Civica "Attilio Hortis" a Trieste, che ho reso noto nel 2004 (fig. 22); entro il gradino alla base del mezzo busto di una fanciulla romana antica, che Mino aveva lasciato anepigrafo, qualcuno intagliò sgarbatamente «DONNA LAVRA» poco prima del 1829, quando l'opera fu venduta da Firenze, con un'attribuzione a Donatello, allora poco meno che inevitabile, al letterato e patriota triestino Domenico Rossetti (1774-1842)³⁵.

La fama e il fascino delle grandi donne del passato scaturivano prevalentemente dalla loro consacrazione letteraria d'origine (come per Piccarda Donati o Beatrice Portinari, o Laura), o da vicende storiche, politiche e amoroze eccezionali riferite dalle cronache o da altre fonti testuali antiche (come per Lucrezia Donati, *maitresse* di Lorenzo il Magnifico, o Isotta degli Atti, o Simonetta Vespucci, o Luisa Strozzi). Ma talvolta arrivavano direttamente se non esclusivamente da illustri precedenti figurativi originari, come per Ginevra de' Benci, non ancora riscoperta attraverso il ritratto oggi acclamato di Leonardo alla National Gallery of Art di Washington, ma identificata per errore, sulla scia di Vasari, negli affreschi di Domenico del Ghirlandaio, in ogni tempo famosi, a Santa Maria Novella; o per Giovanna degli Albizzi, moglie di Lorenzo Tornabuoni, immortalata da un'importante medaglia (di Niccolò di Forzore Spinelli; fig. 23a-b) messa a stampa fin dal 1813 nella *Storia della scultura* del conte Leopoldo Cicognara³⁶; o per la Cecilia Gonzaga di cui si tratta qui.

Quest'ultima, figlia di Gianfrancesco I marchese di Mantova e sorella del marchese Ludovico III, ebbe certamente una vita non comune (1425-1451), dilaniata come fu tra l'obbligo aristocratico al matrimonio e la vocazione spontanea e irremovibile alla clausura monastica, con l'accrescimento di un bagaglio umanistico fuori dall'ordinario per una donna. Ma è indubbio che il suo principale titolo di merito presso i posteri risiede nella fulgida medaglia dedicatale da Pisanello nel 1447: uno dei più grandi saggi di tutti i tempi nel suo genere, per il quale si rende superfluo qui ogni rinvio bibliografico (fig. 27a-b)³⁷. Fu tale gioiello

che permise nell'Ottocento l'annessione di Cecilia Gonzaga al novero delle grandi esponenti del Rinascimento. E che ispirò nuovi suoi ritratti del tutto fantasiosi, come questa scultura marmorea passata in asta nel 2018 a New Orleans (figg. 25-26): un'opera firmata a Firenze, forse nel 1900, dal ferrarese Antonio Garella (nato nel 1863 e morto nella città adottiva sull'Arno nel 1919)³⁸. L'interesse di un mezzo busto siffatto, solidale con un'alta base ovaleggiante popolata da figurette che echeggia le basi di alcuni busti di Laurana (p.e. quello di Berlino; fig. 18), discende qui dalla constatazione che, pur essendo distantissima la giovane dama dalla Cecilia Gonzaga di Pisanello per fisionomia, acconciatura e abito, l'epigrafe che le corre lungo il bordo inferiore dell'ampio scollo della veste ripete *verbatim*, finanche negli *interpuncti*, l'intera legenda del diritto della medaglia: «CICILIA • VIRGO • FILIA • IOHANNIS • FRANCISCI • PRIMI • MARCHIONIS • MANTVE». La medaglia, quindi, pur avendo offerto allo scultore moderno una guida filologica per l'iscrizione, non gli ha impedito, per il resto, di scatenare il proprio capriccio rievocativo in senso tutt'altro che pisanelliano, così come aveva fatto quarant'anni prima Bastianini di fronte alla medaglia di Giovanna degli Albizzi (figg. 20, 23a-b, 24, 41). Uno scarto fisionomico della stessa misura, se non maggiore, si dà tra la medaglia e il busto di Levoča: però Marta Herucová, che pure si è imbattuta nella medaglia gonzaghese, e che conosce addirittura la scultura di Garella con la sua epigrafe, indulgia sul capolavoro di Pisanello solo per sostanziare la biografia dell'effigiata (ma si astiene dal riprodurlo), e menziona di straforo la scultura³⁹, sbarazzandosi di entrambi gli oggetti con la stessa levità e fretta con cui tratta la cosiddetta *Spada di Donatello* a Torino. Di fatto, così come non si cura dello stile del busto di Levoča a confronto (cioè contrasto) con Donatello, sorvola placidamente sull'insormontabile ostacolo fisionomico costituito dalla medaglia pisanelliana.

3.1 Forma e stile del busto di Levoča

La *Cecilia Gonzaga* pubblicata nel 2021 come lavoro di Donatello non ha il benché minimo nesso di stile e di forma con alcun passaggio dell'intera produzione del maestro, fatta di sessant'anni ininterrotti di fatica geniale e di una concatenazione mozzafiato di capolavori, senza mai un cedimento pur infinitesimale. Marta Herucová non si prova nemmeno ad azzardare un confronto con una delle tante cose donatelliane disponibili; e io pure mi guarderò bene dal farlo, per rispetto del lettore, non volendo cadere non saprei dire se più nel tedioso o nel ridicolo.

Si potrebbero aggiungere, invece, considerazioni di massima sul fatto che il rapporto fin qui accertato tra Donatello e la ritrattistica individuale isolata è quanto

mai sfuggente, con il risultato che al momento non si conosce neppure un busto sicuro di sua mano. Tra l'Ottocento e non molti anni fa il *Niccolò da Uzzano* nel Museo del Bargello a Firenze veniva osannato come vertice dell'approccio realistico al ritratto da parte del patriarca della scultura moderna, ma solo sulla base di uno di quei miti storiografici tardi a nascere così come poi a morire: negli ultimi tempi, però, sembra che gli studi si siano avviati finalmente a capire che all'origine della grande fortuna critica dell'opera vi sono soprattutto le circostanze più o meno casuali che le hanno permesso di sopravvivere come rappresentante poco meno che unica di un genere ritrattistico a buon mercato (e non per questo di scarsa qualità) che nella Firenze del Quattrocento era invece diffusissimo⁴⁰. Sia come sia, nessuna relazione ancorché vaga o remota si saprebbe istituire tra la vivacità quasi elettrica dell'*Uzzano* e la fissità vuota e cadaverica della *Cecilia Gonzaga*.

Un po' bizzarramente, mentre Marta Herucová pubblicava il marmo di Levoča, per parte mia stavo dando alle stampe alcuni nuovi documenti che provano che nel 1450 Donatello, trovandosi alla corte di Mantova, cominciò a lavorare nella cera, evidentemente con l'intenzione di passare poi al bronzo, un ritratto singolo del piccolo Francesco Gonzaga, figlio del marchese Ludovico III, e quindi nipote di Cecilia: un bambino di sei anni destinato già allora a un *cursus* ecclesiastico elevato⁴¹. La scoperta va rimarcata perché ci consegna la più precoce attestazione archivistica di un ritratto individuale italiano plastico o scultoreo, rimettendo così in onore le lunghe aspettative degli studi specialistici, partiti dal presupposto che Donatello non potesse non avere, tra i mille suoi primati, anche quello di pioniere del ritratto moderno. Ma non si dovrà mai dimenticare che il maestro, pronto sempre a spiazzare ed eludere il suo pubblico fin dalle prime battute della sua lunga carriera, diede a ogni modo il suo impulso a quel genere così peculiare per via non meno indiretta che potente, attraverso i cripto- o gli pseudo-ritratti delle sue statue di Santi e di Profeti, a cominciare dal secondo decennio del Quattrocento (Orsanmichele, facciata di Santa Maria del Fiore, Campanile di Giotto).

Mi è lecito solo immaginarmi con quale conforto Marta Herucová avrebbe potuto accogliere la notizia di Donatello ritrattista di Francesco Gonzaga negli stessi anni in cui lei ha voluto datare la *Cecilia Gonzaga* di Levoča. Simili appigli esterni debbono però servire solo a corroborare un'attribuzione capace di stare in piedi innanzitutto da sola, e non a infarcire di erudizione sterile una proposta che si svela sempre più vuota quanto più la si cerchi di riempire da fuori. Per giunta, all'altezza delle presunte date del busto di Levoča Donatello aveva dismesso quasi del tutto la lavorazione del marmo a favore del metallo (mai quindi tralasciando, invece, cere e crete); e, per quanto ne sappiamo, il ritratto di Francesco Gonzaga non giunse mai a compimento.

3.2. Il busto di Levoča e la cosiddetta Belle Florentine del Louvre

Sebbene indifferente alle questioni di forma e di stile, finanche Marta Herucová ha dovuto corredare il suo articolo del 2021 con alcuni raffronti in tal senso, poiché si è avveduta che il busto di Levoča corrisponde *ad unguem* nel tipo a un'invenzione figurativa già nota in più versioni scolpite o plastiche⁴², tra le quali lei stessa ha riservato opportunamente lo spazio maggiore all'esemplare che dal 1888 si trova al Louvre e che è comunemente noto come la *Belle Florentine* (figg. 21, 29, 33, 35, 39, 43, 45, 47, 49): un'opera intagliata in legno, dipinta e dorata, oltreché ingessata e incollata dopo l'intagliatura e prima della dipintura (come sempre), ma anche provvista di una complessa acconciatura per la quale si rese necessaria l'aggiunta di erba secca o di paglia e di nastri di lino e cordoncini impastati nel gesso e nella colla⁴³.

Ora, un confronto spregiudicato e serrato tra la *Belle Florentine* e il busto di Levoča (figg. 28-29, 32-35, 38-39, 42-49) dovrebbe mostrare a chiunque, senza alcun residuo di dubbio, che il secondo deriva dal primo (direttamente o indirettamente lo vedremo più tardi), e non il primo dal secondo, così come invece vorrebbe la studiosa slovacca per amore della propria scoperta. Fin dalla sua ricomparsa durante il secondo Ottocento nel collezionismo prima privato e poi pubblico, così come negli studi, la *Belle Florentine* è stata messa unanimemente e correttamente in rapporto con quella famiglia di busti femminili fiorentini in marmo che negli ultimi due decenni di quel secolo ha imboccato non meno sensatamente la strada di una restituzione a Desiderio da Settignano. Da allora fino a oggi, però, si è compreso a poco a poco che non tutti quei pezzi sono interamente o parzialmente autografi di Desiderio, ma spettano in alcuni casi a suoi allievi e colleghi (quali Gregorio di Lorenzo, Matteo Civitali o Domenico Rosselli): al maestro principale rimonta inoppugnabilmente il solo esemplare marmoreo di Berlino, nel quale conviene sempre più ravvisare la *Marietta Strozzi* celebrata da Giorgio Vasari come suo capolavoro (figg. 30-31)⁴⁴. Ritratti di giovani patrizie fiorentine o toscane del terzo quarto del Quattrocento, queste sculture indugiano sempre in sofisticate *coiffures* alla moda, create a partire da lunghe capigliature raccolte più volte intorno al capo con l'aiuto di nastri leggeri di varia larghezza. Tale voga ha i suoi immancabili riscontri nella pittura fiorentina coeva, che richiamo qui attraverso il ritratto arcinoto di Alesso Baldovinetti alla National Gallery di Londra (fig. 37), selezionato da me come primo esempio tra due soli, *pars pro toto*, perché Marta Herucová lo cita di già anche lei (ma non lo riproduce), e quindi non c'è bisogno che io appesantisca adesso il discorso con troppa materia superflua⁴⁵. Gli accosto nondimeno in foto come secondo esempio, facendolo precedere per

cronologia, l'analogo profilo muliebre del Maestro della *Natività* di Castello al Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 36).

In ognuno di questi ritratti dipinti e scolpiti le parti terminali della lunga chioma finiscono per pendere nel vuoto in corrispondenza delle spalle, ma da una sola banda, con quella finta negligenza che aggiunge sempre un tocco di superiore sprezzatura a chi la pratica. Ma lo scultore di Levoča, che trovava senza eccezioni tale soluzione nella *Belle Florentine* o in una delle sue derivazioni, ha frainteso il dettaglio in maniera greve e pacchiana, trasformandolo nel fondo di un inservibile cappuccio di stoffa: l'effetto è inquietante o esilarante, non solo per l'assoluta inappropriatezza di un simile indumento in testa a una gentildonna, ma anche per la sua resa plastica grossolana. Una collega e carissima amica, Fiorella Sricchia Santoro, donna di molto spirito, ed esperta navigata di pittura del Rinascimento europeo dall'alto dei suoi novantasei anni lucidissimi, nell'esaminare con me le foto del busto di Levoča alcuni mesi fa ha avuto a esclamare: «Ma cosa sarà mai quel casco di banane addosso alla malcapitata?».

Il discorso potrebbe andare avanti soffermandosi sulla rozzezza con cui è tagliato l'abito pesante e goffo di Levoča (in conseguenza della traduzione diretta o indiretta – ma vedremo indiretta – dal legno al marmo), o sulla malagrazia con cui sono operati gli ornati tessili e sono incise le lettere dell'epigrafe: tutte cose che alcuni danni subiti dal marmo, presumibilmente tra il 1945 e il 1975, non bastano certo ad attutire o dissimulare. Il colpo finale alle pretensioni artistiche dell'opera lo dà però quel tenone marmoreo che unisce alla spalla sinistra la nappa terminale del cappuccio, e che è servito finora a evitare che il cappuccio si spezzasse. Forse la parte meno repellente del busto è comunque il tergo del capo (fig. 42), dove l'autore, sempre a causa di un abbaglio, ha trasformato le trecce raccolte della *Belle Florentine* (fig. 43) in un accenno di turbante, quasi degno di una dama del Primo Impero francese (magari Madame de Staël) o di un'odalisca di Ingres.

Se niente di tutto ciò traspare in alcun modo dall'articolo del 2021 nella «Revue de l'art», non è solo per inavvertenza verso la qualità delle opere o per partigianeria di tesi, ma anche perché all'autrice è parso di aver trovato nella bibliografia sulla *Belle Florentine* e sulle sue numerose multiple uno "stato dell'arte" che l'ha indotta ad aggrapparsi a queste dichiarazioni sconcertanti di David A. Scott (2016), studioso britannico di metallurgia antica e di restauro di stanza in California, il quale pensa evidentemente che la storia dell'arte, per progredire, debba disfarsi in primo luogo degli storici dell'arte medesimi: «[...] if this particular *Bust of Giovanna [degli Albizzi] Tornabuoni* [figg. 20, 24, 41] was not known to have been produced by Bastianini, then art connoisseurship would not be able to prove otherwise on the basis of its visual appearance and art historical assessment. The same is

true of some sculptures attributed to Bastianini, reattributed to the Renaissance, doubted again as being modern, and left in a state of confused identity – further proof of the lack of definitive ability to discern nineteenth-century production from fifteenth-century originals based solely on art historical connoisseurship»⁴⁶.

Scott non si riferiva nello specifico alle vicende critiche della *Belle Florentine*; ma Marta Herucová trova dal suo punto di vista che quei commenti si attagliano perfettamente al caso (io direi alla sua causa). Credo, dunque, che l'occasione di queste pagine possa essere utile per far chiarezza sulla moderna fortuna della *Belle Florentine* e sulla situazione viziata davanti alla quale la studiosa slovacca ha avuto l'impressione ingannevole di trovarsi.

Dal 1888 fino a oggi la *Belle Florentine* ha sempre conservato, con un'unica, eccezionale parentesi di cui dirò tra poco, una sua rispettabile collocazione nel pieno Quattrocento toscano, oscillante tra l'anonomato, Desiderio da Settignano, la sua bottega (che significa pur sempre anonimato, ma meno vagamente) e il tentativo solitario, messo in campo da Adolfo Venturi tra il 1924 e il 1925, di praticare la strada di Siena, a favore di Francesco di Giorgio Martini⁴⁷. Tale cronologia pienamente condivisa ha ricevuto vent'anni fa una notevole riprova a seguito dell'ottimo restauro dell'opera realizzato dal Louvre (2005): da esso è scaturita la scoperta che il busto non appartiene al genere ritrattistico delle gentildonne contemporanee, ma al genere dei busti-reliquiarî, in quanto la *Belle Florentine*, come recita l'iscrizione dipinta che le fascia la veste al di sopra della vita, e che è tornata alla luce a Parigi, è *Santa Costanza figlia di Doroteo re di Costantinopoli*, ovvero una delle undicimila compagne di sant'Orsola martirizzate con lei a Colonia secondo la pia leggenda. L'intaglio ligneo fu perciò predisposto in maniera da contenere una reliquia entro un piccolo abitacolo apribile dall'alto della testa; e il busto, tagliato in orizzontale poco al di sopra dei gomiti, poggia su una sorta di vassoio solidale, com'è tipico di tanti reliquiari. Ma la martire è abbigliata in vesti anacronistiche, cioè vesti fiorentine del 1465 circa, perché così si usava al più tardi dal primo Trecento per i busti-reliquiarî lignei delle seguaci di Orsola (figg. 50-51)⁴⁸: donde l'equivoco di funzione e di genere figurativo, durato fino al 2005-2006, con le altre effigiate di Desiderio e dei suoi colleghi⁴⁹.

Fin dal suo primo apparire sulla scena internazionale, la *Belle Florentine* ha dato luogo a una serie difficilmente calcolabile di copie conformi, realizzate per mezzo di calchi in gesso, dai quali è stato tuttavia sintomaticamente rimosso l'allora incomprensibile vassoio da reliquario, per ottenere un busto-ritratto in senso stretto (figg. 52-54)⁵⁰. Quello delle copie ottocentesche delle sculture più amate del Rinascimento italiano, soprattutto i ritratti, è un fenomeno che i non specialisti fanno ancora fatica ad abbracciare, e forse solo a intuire, nella sua incontenibile

portata⁵¹: ma oggi la ricerca in rete dovrebbe aiutare a rendersi conto in pochi minuti di quante repliche e repliche dei busti infantili di Desiderio o di quelli femminili di Laurana, o del *Niccolò da Uzzano*, circolano e ricorrono sul mercato antiquario, *ad infinitum*, nei materiali più diversi, e mascherati e trasfigurati sotto tutti i colori dell'arcobaleno. Quando, un secolo fa o poco più, il fenomeno era ovviamente già noto, ma non in tutta la sua mole, e nel contempo bruciavano ancora tra gli studiosi le scottature per lo scandalo sollevato negli anni sessanta dell'Ottocento dalle sculture revivalistiche di Bastianini fraintese per antiche (e non importa, adesso, se create con o senza dolo: ne dirò qualcosa più avanti), la tendenza a prendere tali repliche per falsi propriamente detti, e addirittura a pronunciare il nome di Bastianini non come semplice sospetto, ma come vera e propria attribuzione, era diffusamente incoercibile. Fu così che il V&A Museum acquisì nel 1916, sotto il nome di Bastianini, questa terracotta policroma discesa dalla *Belle Florentine* (inv. A.9-1916; fig. 55)⁵²; e una seconda replica fittile dell'opera, approntata dalla famosa Manifattura di Signa (inv. 905-1900; fig. 56), figura come "da Bastianini" nel catalogo ufficiale del museo in rete⁵³. Marta Herucová sa pure che l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston ne possiede da sempre un esemplare invetriato, e dal petto ridotto e sagomato a V (figg. 57-60), che la celebre collezionista eponima comprò tra il 1909 e il 1910, su incoraggiamento di Bernard Berenson, come cosa di Desiderio da Settignano invetriata da Luca della Robbia, mentre oggi il museo proprietario lo ritiene anch'esso di Bastianini con una datazione «ca. 1860», avendo fatto cadere dalla scheda in rete il punto interrogativo che invece si legge dopo quel nome nel catalogo a stampa del 1977⁵⁴.

Se si mettessero in fila tutte le attribuzioni che nell'ultimo secolo e mezzo sono state formulate e affastellate a carico di Bastianini, morto trentottenne, si arriverebbe a un catalogo tale da coprire almeno un secolo di operosità piena, e negli stili più differenti e stravaganti: in breve, ci si confronterebbe con lo scultore non solo più prolifico, ma anche più dotato e più schizofrenico dell'intera storia dell'arte⁵⁵. Come nasce, in particolare, l'insistenza sul nesso tra Bastianini e la *Belle Florentine*? Semplicemente perché è da tale modello – già noto, all'evidenza, nella Firenze di metà Ottocento – che Bastianini dovette prendere le mosse per congegnare la *Giovanna degli Albizzi* oggi a Washington (figg. 20, 21, 41)⁵⁶. Dal momento che, come c'informa fin dal 1868 Alessandro Foresi, uno dei primi scrittori su Bastianini, costui non era avvezzo all'intaglio ligneo, dovette farsi aiutare da un falegname, di cognome Marinari, e dall'intagliatore specialista Raffaello Cavalenzi⁵⁷. Di suo, naturalmente, provvide a dare la forma definitiva alla dama, con stucco, stoppa e tessuto, calcandole sulla testa quell'estrosa cuffia a mo' di cappuccio, mutuata da una foggia maschile genericamente remota (si pensi

per tutti a Dante, che lo stesso Bastianini ritrasse nel 1860 col suo inseparabile copricapo; fig. 40), o forse da un longevo uso contadinesco tanto maschile che femminile, naturalmente inconcepibile per la gentildonna storica delle case Albizzi e Tornabuoni così celebrata. A differenza di quanto sarebbe avvenuto o stava di già avvenendo con i primi calchi in gesso dell'originale ligneo finito poi al Louvre, tutti sgravati del vassoio inferiore da reliquario, Bastianini conservò quest'ultimo per la *Giovanna degli Albizzi*, evidentemente attratto dalla sua forma, eccezionale per quella che si presumeva l'effigie di una nobile dama vissuta nel Rinascimento: e lo adattò a fungere da supporto epigrafico.

Una volta messa a fuoco la ricezione della *Bella Florentine* attraverso la *Giovanna degli Albizzi*, e una volta riscontrato fino a qual punto tale ricezione sia coerente con l'attitudine emulativa di Bastianini di fronte ad altri modelli della scultura fiorentina del Quattrocento, Dio solo sa perché si debbano o possano ricondurre a tale artista pure alcune repliche conformi o quasi della *Bella Florentine*, come quella entrata al V&A Museum nel 1916. Forse giacché si rendeva conto di questo automatismo del tutto immotivato, nel 1974 John Pope-Hennessy pensò bene di risolverlo tirando la corda esegetica fino al limite massimo di resistenza, e concluse che Bastianini dovesse essere anche l'artefice, mai prima svelato, dello stesso busto del Louvre⁵⁸: è questa l'unica eccezione critica cui alludevo qualche pagina più su a proposito della *Belle Florentine*; ed è un'eccezione che per fortuna ha avuto vita breve, rintuzzata com'è stata *in toto* dal restauro parigino del 2005. Ciò non toglie che il saggio monografico sui falsi della scultura italiana del Rinascimento nel quale l'ex-direttore del V&A Museum incluse quella sua idea abbia goduto nel frattempo di un codazzo immenso nel settore, quantunque trabocchi di proposte irricevibili come quella sulla *Belle Florentine*, snocciate perlopiù senza alcuna spiegazione, ma con la forza dell'autorità indiscussa e indiscutibile.

Dopo che vent'anni fa è stata dismessa l'attribuzione della *Belle Florentine* a Bastianini, avrebbero dovuto essere superate, alla buon'ora, anche quelle non meno irragionevoli delle sue copie moderne, da Londra a Boston: pezzi destinati invece, perlopiù, a perdersi e a restare per sempre nell'anonimato della *routine* meccanica delle repliche⁵⁹. In questa pratica rientra *de plano* il marmo di Levoča, malgrado la sua ambizione di affrancarsene con l'abuso dei nomi di Donatello e di Cecilia Gonzaga.

4. Da Isotta degli Atti a Cecilia Gonzaga: un post quem per il busto di Levoča

Anche quando non si spingeva fino alla creazione di ritratti completamente nuovi, o alla manomissione di ritratti antichi attraverso epigrafi spurie (la pretesa

Donna Laura di Mino a Trieste, fig. 22), la passione figurativa ottocentesca per le *claræ mulieres* del Medioevo e del Rinascimento si appagava almeno, tra conoscitori e collezionisti, nell'assegnare ai ritratti antichi riscoperti, con un arbitrio a metà strada fra l'autosuggestione poetica e la malizia commerciale, questo o quel nome di eroina. All'asta parigina della collezione di Salomon Goldschmidt presso cui il Louvre si assicurò nel 1888 la *Belle Florentine*, quest'ultima figurava come «buste supposé d'Isote de Rimini», ovvero Isotta degli Atti⁶⁰: ma i conservatori del museo si disfecero presto di tale fardello aneddótico, consapevoli come dovevano essere di quanto esso fosse indifendibile e, prim'ancora, incompatibile con altri busti più autorevoli che avevano in tasca lo stesso passaporto falso⁶¹.

Allorché Isabella Stewart Gardner, trent'anni dopo, comprò la *Belle Florentine* creduta di Desiderio da Settignano e Luca della Robbia, era convinta di mettersi in casa una *Marietta Strozzi*⁶², ossia l'unico nome speso con enfasi da Vasari per un busto femminile fiorentino del Quattrocento; e speso, per l'appunto, in relazione a Desiderio, la cui *Marietta Strozzi* non può non essere, come si ammette ormai sempre più da parte degli studi, e come ho già accennato prima, lo straordinario busto pervenuto fin dal 1842 nei Musei pubblici di Berlino (figg. 30-31)⁶³.

Tanta libertà e facilità di mosse nell'attribuire un'identità di grido o un'altra alla donzella di turno spiega perché la manifattura di calchi in gesso di «monumenti, statue, bassirilievi e altre sculture di varie epoche» gestita a Firenze nel tardo Ottocento da Oronzio Lelli e poi dal di lui figlio Giuseppe, nel porre in vendita al più tardi dal 1894 un numero potenzialmente illimitato di repliche della *Belle Florentine* (come quelle alle figg. 52-54), ne registrasse il soggetto in catalogo come «busto di giovine donna, da una scultura in legno rappr(esentante) Cecilia Gonzaga, Museo del Louvre» (figg. 61-63)⁶⁴. È questa, a mia scienza, la prima volta che il nome della principessa di Mantova si trova associato alla misconosciuta *Santa Costanza* di Parigi. E il catalogo Lelli del 1894 è anche la prima occasione in cui l'opera viene ricoverata sotto il nome di Donatello, senza poi il benché minimo seguito negli studi, mentre il seguito avrebbe avuto corso tanto nella classificazione dei calchi all'interno delle gipsoteche pubbliche quanto nel mercato antiquario⁶⁵.

Chiunque conosca anche per sommi capi la più antica fortuna critica di Desiderio da Settignano sa che dalla fine del Cinquecento sino al primo Novecento quasi tutte le sue opere autografe al di fuori dei monumenti pubblici – ovvero busti-ritratti, *Madonne* domestiche e poco altro (essendo Desiderio morto troppo giovane) – sono passate prima o poi, con maggiore o minore insistenza, per il catalogo di Donatello. Ma la *Belle Florentine* non ha mai avuto tale ventura, se non nei calchi della manifattura Lelli e nei loro derivati⁶⁶. Stando così le cose, delle due l'una: o il marmo di Levoča è uno di tali derivati, ridotto a mezzo busto e fregiato d'epigrafe; oppure

Oronzio Lelli, pur avendo calcato il suo gesso dalla *Belle Florentine*, tagliata per intero fino alla vita con la sola rimozione del vassoio da reliquario, era miracolosamente edotto dell'esemplare marmoreo che – secondo Marta Herucová – si nascondeva da decenni oltr'alpe, dove aveva esportato con sé, fino al 2021, il segreto dei nomi di Donatello e di Cecilia Gonzaga. L'alternativa è talmente paradossale che si risolve, come spero, da sola. E porta alla conclusione che il busto di Levoča fu realizzato da un copista anonimo, verosimilmente ma non necessariamente fiorentino, che s'era procurato allo scopo un calco Lelli e aveva trovato nel relativo catalogo d'acquisto i nomi del soggetto e dello scultore. La dipendenza da un calco anziché dall'originale del Louvre (forse mai incontrato neppure in foto) chiarisce anche come mai dalla complicata ciocca pendente dei capelli, resa quasi amorfa dalla traduzione nel gesso, sia nato il bislacco cappuccio di Levoča.

5. Di nuovo sulla doppia iscrizione alla base del busto: la Cecilia Gonzaga di Levoča e il Rinaldo della Luna di Mino da Fiesole

A chi si chiedesse perché il marmista del 1894 o poco dopo decidesse di ridurre ulteriormente nel taglio il calco Lelli, per sottoporvi una fascia rientrante e incidere su di essa la doppia epigrafe bugiarda, si offre facilmente una risposta che la bibliografia sui falsi ha reso disponibile già da tempo. Il busto di Rinaldo della Luna oggi al Bargello (1461), opera di Mino da Fiesole ben presente a tutti i conoscitori e amatori di queste cose fin da quando nel 1836 entrò nella Galleria degli Uffizi (figg. 64-65), è stato uno dei ritratti scultorei quattrocenteschi italiani non solo più calcati, copiati e ricopiati nel corso del Neorinascimento (come può ormai certificare una rapida navigazione in rete; figg. 66 e 70), ma anche uno dei più imitati e scimmiettati, e adattati ad altri soggetti e fisionomie (figg. 67-68), in virtù della scelta inusuale messa in pratica da Mino per l'epigrafe esplicativa⁶⁷. A differenza di quasi tutti gli altri ritratti marmorei mineschi, tagliati a mezza via tra il busto propriamente detto e il mezzo busto, questo del giovane banchiere fiorentino attivo alla corte di Roma è troncato ancora più su, al livello dei capezzoli; e, subito al di sotto, lascia spazio allo snodarsi di una fascia epigrafica completa, d'andamento poligonale irregolare, che recita «RIN|ALDO • DELLA | LVNA • S|VE • ETATIS • ANNO | • XXVII • | OPVS • MINI • NE [sic] M°CCCCXXI »». È molto verosimile che tale fascia, un po' rientrante rispetto all'aggetto dello scampanarsi dell'abito al di sopra, fosse pensata con lo scopo di restare celata – per via di un incastro estraibile – all'interno di una base lignea, così come suggerisce il montaggio di una replica ottocentesca del busto oggi alla National Gallery of Art di Washington (fig. 66)⁶⁸; gli altri busti di Mino, soprattutto quelli dei primi tempi

(*Piero de' Medici, Niccolò Strozzi, Astorgio Manfredi*), nascondono direttamente le scritte nelle basi interne delle figure. Il denudamento della fascia epigrafica che accompagna il *Rinaldo* originale al più tardi dal suo ingresso agli Uffizi piacque molto agli imitatori del secolo XIX (p.e. il Bastianini della *Lucrezia Donati*, fig. 19, e – con esito tutt'altro – del *Gaetano Bianchi*, fig. 67), proprio perché lo trovavano eccentrico senza capirne il perché⁶⁹. Già altrove ho avuto modo di mostrare come un busto revivalistico di allora, ovvero l'*Andrea del Verrocchio* fittile in proprietà privata (fig. 68), che nel frattempo ha esperito l'ennesima, stanca attribuzione all'intramontabile Bastianini – *passee-partout* esegetico di tutte le falsificazioni e pseudo-falsificazioni ottocentesche –, sia stato ottenuto dalla combinazione tra il celebre modello pittorico degli Uffizi (disputato oggi tra Raffaello e Perugino; fig. 69) e il *Rinaldo*: dal taglio all'addome del prototipo dipinto si è saliti a quello al petto fornito dal *Rinaldo*, svolgendo poi sul solo davanti della base epigrafica ristretta il nome del grande artista effigiato⁷⁰. Ancora nel 1927, e del tutto al di fuori del Neorinascimento e della pratica dei falsi, il *Rinaldo* suggestionava uno scultore come il triestino Ruggero Rovani nel plasmare il busto fittile dell'amico Virgilio Roncatti (Trieste, Museo Revoltella – Galleria d'Arte Moderna), nel quale il dettato dell'epigrafe latina che taglia il petto del giovane ricalca pari pari quello di Mino: «VERGILIVS • RONCATTI • ÆTATIS • SVÆ • ANNO • XXIII • ROGERI • ROVAN • OPVS • A.D.MCMXXVII •» (fig. 71)⁷¹.

In parallelo all'autore del *Verrocchio*, lo scultore del marmo di Levoča ha combinato il calco Lelli della *Belle Florentine* con l'esempio del *Rinaldo*. E laddove Mino aveva avuto bisogno dell'intero giro della base per snocciolarvi studiamente quattro dati, ovvero l'identità del soggetto, la sua età, la firma «OPVS MINI» e l'anno dell'opera (così come Rovani nel 1927), il copista di Levoča, il quale di dati poteva o voleva darne due soli (per ignoranza o per cautela), nel seguire l'esempio quattrocentesco si è trovato del tutto a mal partito: non è infatti riuscito a contenersi entro la sola parte anteriore della fascia epigrafica, al pari dell'autore-copista del *Verrocchio*; ma, per scrivere «DONATELLI», è stato costretto a sconfinare asimmetricamente ben oltre il limite mediano dell'omero sinistro, lasciando neutro e sordo il resto della base. Inoltre, per introdurre il nome della principessa di Mantova, si è avvalso del genitivo assoluto «CECILIAE GONZAGAE», nel quale convergono non meno di due problemi di forma, ciascuno di una gravità assai sospetta (ammesso che ci sia ancora bisogno di simili prove). Uno è il contrasto evidente tra l'adozione delle due desinenze dittongali AE, che per l'epigrafia quattrocentesca non erano e non sono affatto necessarie (basti pensare a «MANTVE» nella medaglia pisanelliana e a «SVE ETATIS» nel *Rinaldo*), e l'assenza del medesimo dittongo nella prima sillaba di «CECILIAE» (in luogo di «CAECILIAE»):

con ben diversa coerenza, Pisanello scrive «MANTVE» e «CICILIA». L'altro problema è il genitivo medesimo «CECILIAE GONZAGAE» in luogo del nominativo, soluzione che confligge con l'uso canonico delle medaglie quattrocentesche (e non solo), così come dei busti scolpiti corredati da epigrafi (per esempio quelli lauraneschi già citati di Beatrice d'Aragona e di Battista Sforza): in essi il nominativo del soggetto celebrato s'impone sempre, tranne in quei casi assai sparuti in cui sia retto – a precedere o a seguire – da un nominativo quale «IMAGO» o «EFFIGIES», ben esplicitato, e addirittura accompagnato dal pronome dimostrativo «HEC» (“hæc”)⁷². Che a Levoča il genitivo solitario «CECILIAE GONZAGAE» sottintenda «IMAGO» o «EFFIGIES» è certamente ovvio: ma proprio il fatto che sia abolito e dato per scontato è un vezzo – o un vizio – del tutto anacronistico, tanto più che, per provvedervi, lo scultore aveva a disposizione, come nel *Rinaldo della Luna*, l'intera fascia intorno alla base del busto.

6. La Cecilia Gonzaga all'asta Csáky di Vienna nel 1904

Ora è una coincidenza di certo curiosa, ma alla fine per nulla sorprendente, che all'asta viennese del 1904 in cui la *Cecilia Gonzaga* fu presentata tra i beni del conte Georg Napoleon Csáky essa fosse accompagnata, e immediatamente preceduta in catalogo, da un *Rinaldo della Luna* con la “firma” di Mino da Fiesole (fig. 72)⁷³: questo secondo busto, ovviamente, non poteva essere e non era l'originale del Bargello, ma una delle sue numerose repliche di tardo Ottocento, come per esempio quella oggi nel Bode-Museum di Berlino che ho pubblicato nel 2017 (fig. 70)⁷⁴. Per imperizia della casa d'aste, o forse addirittura del copista in marmo, il dettato dell'epigrafe minesca in catalogo è corrotto fino al comico nel nome del soggetto – tutt'altro che famoso – e nella data finale, cioè nei due dati meno ovvi; ma il resto non lascia adito a dubbi: «Pinaldo de Sajuina sue etatis anno XXVII. opus mini MCCCCIX»⁷⁵.

Il conte Csáky aveva comprato il *Rinaldo* e la *Cecilia* nella stessa occasione, e magari da uno stesso fornitore? E credeva di avere in mano degli originali o delle copie? E cosa ne pensava la casa d'aste, che, pur scrivendo «XV Jahrhundert» in coda alla descrizione della *Cecilia*, pose i due busti nella sezione intitolata «Moderne Plastiken, Arbeiten in Bronze, Eisen, Marmor, Stein, Elfenbein, Holz, Email, Porzellan u.s.w.», insieme a varie effigi in marmo e bronzo, riconosciute come rievocative, di personaggi storici quali Teodorico, Filippo il Bello di Spagna, Bianca Maria Sforza, Gaston de Foix, Enrico IV di Francia e Napoleone⁷⁶; e che fece precedere tutti questi cimeli dalla statua in marmo colorato di una *Beatrice* dantesca (forse l'esemplare alla fig. 73) dello scultore allora vivente, e attivo a Firenze, Aristide Petrilli (Tivoli, 1868 -

Firenze, post 1924)⁷⁷, autore di decine di altre statue e busti cervellotici e sfiniti di donne famose, da *Saffo* a *Cleopatra*, da *Laura* a *Giovanna d'Arco*, da *Margherita di Valois* a *Renata di Francia*, da *Violante Beatrice di Baviera* a *Juliette Récamier*?⁷⁸ Infine, cosa poté provare davanti alla *Cecilia Gonzaga* uno studioso del rango di Julius von Schlosser, allora direttore delle collezioni di scultura e arti applicate al Kunsthistorisches Museum, nel visitare l'esposizione preliminare a una vendita come questa, indetta dalla casa d'aste primaria della capitale austro-ungarica, e una tra le più prestigiose d'Europa, o nello sfogliarne il catalogo? E cosa, pure, il fior fiore della storia dell'arte accademica e museale, che nella Vienna dell'epoca aveva uno dei suoi focolai cosmopoliti più attenti, vivaci e agguerriti?

Se Schlosser e i suoi colleghi s'imbattono nella *Cecilia*, marcata con il nome di uno scultore la cui fortuna era ormai definitivamente alle stelle da decenni, di certo, ciononostante, passarono oltre senza muover ciglio, dacché non ci hanno lasciato nessuna traccia diretta o indiretta di un simile incontro. Quanto alla casa d'aste, il prezzo di base di quattrocento corone assegnato al busto, lo stesso del *Rinaldo*, va confrontato con le cinquecento corone di stima della *Beatrice* di Petrilli: e ciò basta a restituire alla dicitura «Moderne Plastiken», che introduce nel catalogo queste opere e tutte le altre che ho evocato prima, il senso pieno di un giudizio consapevole e saggio nella direzione di cose recenti. D'altronde, per il *Teodorico*, il *Filippo il Bello* e la *Bianca Maria Sforza*, che facevano gruppo con un «Artur von England», ovvero un *Re Artù*, gli impiegati del Dorotheum, praticissimi di materie asburgiche, riconoscevano *de plano* che «diese vier Statuetten nach den Originalen vom Grabmale Maximilians I. in Innsbruck modelliert [sind]»⁷⁹.

7. Conclusioni: il busto di Levoča come "falso"

Mentre gli esperti viennesi trattavano la *Cecilia Gonzaga* così come s'è appena constatato, diverso doveva forse essere stato, a suo tempo, l'approccio del conte Csáky: del quale il «Budapesti Napló» del 13 marzo 1904, nel ricordare con gran rispetto quanto fosse stato sempre stimato in veste di funzionario del Ministero Ungherese (fino al servizio prestato la mattina stessa del giorno del delitto), non si esimeva tuttavia dall'aggiungere quanto si fosse invece messo in vista da tempo come collezionista entusiasta e però malaccorto e scialacquatore. Stando così le cose, nasce il sospetto che il conte Csáky, ingenuo e indifeso come la maggior parte dei collezionisti (giacché quelli di cui la storia dell'arte studia e apprezza il discernimento e i meriti sono notoriamente delle eccezioni), avesse comprato la *Cecilia Gonzaga* quale lavoro genuino di Donatello. E ciò ci conduce alle conclusioni di queste pagine.

Chi si occupa di “falsi” artistici, più o meno assiduamente, sa bene quanto sia difficile e aleatorio attribuire tale precisa etichetta a opere che – specialmente nel campo della scultura – si presentano innanzitutto come copie, più o meno variate, da originali più e meno antichi e recenti. Detto in parole povere, bisognerebbe ogni volta poter fare con buone speranze d’esito certo un processo alle intenzioni: in primo luogo dell’artista copista o imitatore o simulatore, e immediatamente dopo, o insieme, del suo committente o datore di lavoro o gallerista o agente (almeno per gli ultimi due secoli o quasi). Si tratta di un’impresa impossibile per definizione, perché l’artista incline al “falso” è altrettanto pronto a nascondere le prove del proprio procedere: a meno che non intenda, all’opposto, conservarle per poterle allegare un giorno pubblicamente, ostentando il falso quale trofeo della propria perizia e scaltrezza (l’episodio delle teste finte di Amedeo Modigliani, accaduto a Livorno nel 1984, è ormai divenuto forse il più esemplare in tal senso).

La storia stessa dei falsi di scultura italiana del Rinascimento si apre con questa frustrazione, perché il dilemma tra “falso” e non “falso” accompagna da sempre, e forse sempre accompagnerà, i casi di Giovanni Bastianini: falsario bell’e buono, o abile imitatore del passato le cui doti furono presto messe a profitto da mercanti senza scrupoli?⁸⁰ Quei casi ebbero luogo nei primi anni sessanta dell’Ottocento, agli esordî dell’Italia unita, quando la scultura del Rinascimento era anch’essa al debutto della sua rivalutazione critica e collezionistica diffusa (fino a quel momento i precursori e pionieri avevano operato più o meno in solitudine). Sicché quel dilemma si potrebbe risolvere sinteticamente ravvisando nel “salto di qualità” dalla creazione delle sculture di Bastianini alla loro vendita e al loro fragoroso svelamento la graduale presa di coscienza di sé da parte di una nuova moda culturale che trovava la propria controprova nello scimmiettamento e nella contraffazione. Non è però adesso, ovviamente, il momento per indugiare sulla questione, tanto più che questo saggio ha assunto ormai una mole ai limiti del tollerabile a paragone della viltà dell’oggetto da cui ha tratto lo spunto. Mi preme quindi solo concluderlo, osservando che, alla luce di quanto si è visto fin qui, il busto revivalistico di Levoča sembra avere più requisiti e connotati del solito per essere definito un “falso”, cioè una cosa che dovette riuscire a infiltrarsi nel commercio spacciandosi per quello che non era: salvo essere smascherata pochi anni dopo, non appena il conte Georg Napoleon Csáky fu costretto a disfarsene. Inganno breve, dunque? Sì, ma con il ricorso inaspettato di questi ultimi mesi.

Firenze - Pisa, 3 settembre 2025

La pubblicazione di questo contributo è stata integralmente anticipata nel sito telematico di «Academia» il 3 settembre 2025, su richiesta del Ministero della Cultura della Repubblica Slovacca. Sono grato a Gerardo De Simone ed Emanuele Pellegrini, direttori di «Predella», per avermi permesso tale soluzione quando il saggio era già stato inserito nella programmazione annuale della rivista. Rispetto alla versione in «Academia» il lettore interessato troverà solo un'aggiunta in fondo alla nota 31 e due, più brevi, nella nota 22 (con un ritocco nel testo a cui essa si collega) e in fondo alla nota 41, oltretutto gli opportuni adeguamenti ai criteri redazionali della nuova sede. Non ho modificato neppure il passaggio di testo relativo alla collocazione temporanea della Cecilia Gonzaga a Topolčianky (primavera-estate 2025), sebbene il Ministero della Cultura abbia nel frattempo riportato l'opera a Levoča, presentandola in conferenza stampa lo stesso 3 settembre 2025, con la scorta di questa mia ricerca. Le fotografie del busto mi sono state messe a disposizione dal Museo dello Spiš attraverso Martin Šugár, direttore del Dipartimento Autorizzazioni e Supervisione all'interno della Sezione del Patrimonio Culturale del Ministero della Cultura slovacco, che ringrazio insieme a Martin Rosenberger, fotografo del museo.

- 1 M. Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague: Donatello?*, nella «Revue de l'Art», 213, 2021, pp. 20-31. A voler essere precisi, si dovrebbe sottolineare che il titolo dell'articolo si conclude con un punto di domanda, e rilevare che le didascalie delle sei immagini dell'opera lì riprodotte recano l'attribuzione «Artiste inconnu (Donatello?)» e, dopo le date quattrocentesche che ho riportato nel testo, l'aggiunta «(ou XIXe siècle)». Ma queste cautele hanno tutta l'aria di essere state volute dal comitato editoriale della rivista, mentre lo sviluppo del saggio non ha di tali sfumature, e il seguito della vicenda che riporto nell'introduzione di queste mie pagine conferma la risolutezza donatelliana dell'autrice.
- 2 F. Caglioti, *Desiderio da Settignano ritrattista: "una testa del Chardinale di Portoghhallo", ovvero il 'San Lorenzo' nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze*, in *Ad Alessandro Bagnoli. Scritti di amici*, «Prospettiva», 181-182, 2021 (2022), pp. 47-59: p. 59.
- 3 Nel marzo 2022, pochi mesi dopo l'uscita del saggio di Marta Herucová e poche settimane dopo l'uscita del mio, Mária Novotná, allora direttrice del Museo dello Spiš, mi ha scritto, insieme all'autrice, per mandarmi l'estratto francese e domandarmene un parere. Ho risposto speditamente a entrambe esprimendomi quasi con la stessa brevità con cui mi ero già pronunciato a stampa, e allegando a mia volta il mio saggio. Quando, di rimando, mi è stato chiesto di spiegare le mie ragioni, ho deciso, contrariamente alle mie abitudini, di evitare un fitto confronto epistolare tutto privato, al quale mi sarei dedicato volentieri se fossi stato contattato prima della pubblicazione, non dopo.
- 4 Ancora più futile sarebbe che io dessi la data di consultazione di ciascun sito da parte mia (come molti seguitano a fare anche in ambito accademico e non giornalistico), poiché è scontato che la consultazione ha preceduto di pochi giorni o settimane o mesi il momento in cui questo mio testo viene pubblicato.
- 5 Cfr. Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., p. 26 e nota 48 (p. 30).
- 6 Il timore di una simile reazione è espressamente formulato da Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., p. 28: «La possibilité que le buste soit bel et bien un «opus Donatelli» ne doit pas être écartée sur la seule base de sa localisation actuelle».
- 7 F. Caglioti, *Per il recupero della giovinezza romana di Mino da Fiesole: il 'Ciborio della neve'*, in «Prospettiva», 49, 1987, pp. 15-32; O. Pujmanová, *Sculture di Mino da Fiesole nel Duomo di Olomouc*, ivi, pp. 75-79.
- 8 Si vedano ora G. Buzás, B. Szőke, *A visegrádi ferences kolostor 2023–2024. évi kutatásai*, Visegrád, 2025 (solo in rete), in part. pp. 60-74 e note.

- 9 Rimando all'ampia scheda dell'opera, con bibliografia puntuale, nel catalogo telematico del Getty Museum (scheda non firmata, ma certamente stesa dalla responsabile della collezione scultorea, Anne-Lise Desmas, cui spetta anche l'acquisizione dell'oggetto); nonché, in particolare, ad A. Bacchi, *Bernini (s)venduto o le scarse fortune della scultura barocca*, in *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, atti della giornata di studio, Bologna 2017, a cura di A. Bacchi, G. Capitelli, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 36-71: pp. 43-44 e note 34-35, [58]-[59] figg. 7-8.
- 10 Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., p. 26 e note 41-48 (p. 30).
- 11 Ivi, pp. 24-27 e note 26-53 (pp. 29-30).
- 12 Ivi, p. 26.
- 13 Ivi, p. 26 e nota 46 (p. 30).
- 14 Per la posizione ufficiale del conte a inizio Novecento si veda lo *Hof- und Staats-Handbuch der Österreichisch-Ungarischen Monarchie für 1902*, Wien, 1902, p. 880. Sui suoi rapporti di sangue e di coniugio sono utili le ampie genealogie nobiliari ungheresi in rete, dal titolo *Hungarian Noble Families*, nel sito GENEALOGY.EU, alla quarta e ultima delle pagine dedicate ai Csáky.
- 15 Graf G.N. Csáky, *Die Ungarische Civilehe: Praktische Anleitung in Ehesachen*, Wien, 1895. Ai trascorsi ecclesiastici del giovane conte si riferisce l'articolo del 13 marzo 1904 nel quotidiano «Budapesti Napló» che cito anche nella prossima nota.
- 16 Le testate quotidiane e i periodici più facilmente disponibili in rete per l'episodio viennese dell'11 marzo 1904 sono il «New York Times» (12 marzo), il «Bote für Tirol und Vorarlberg» (12 marzo), la rumena «Tribuna» (15 marzo) e, assai più diffusamente, il «Budapesti Napló» (13 marzo), quest'ultimo con accenni anche alla vita passata del conte, al suo diletto collezionistico e alle sue ricchezze mal gestite. Un articolo assai più tardo nel periodico ungherese «Kolozsvári Tükör», 26 maggio 1921, pp. 19-21, spettegola con ironia sulla successiva condotta mondana e spendacciona del conte tra Budapest e la Transilvania.
- 17 Kaiserlich-Königliches Versteigerungsamts Wien (Dorotheum), *Auktion von Antiquitäten, Uhren, Dosen, Schüsseln, Tassen, Bechern, Arbeiten in Gold und Silber, Münzen, Gemälden, Stichen und Reproduktionen, Miniaturen, Waffen, modernen Plastiken, Arbeiten in Bronze, Eisen, Marmor, Stein, Elfenbein, Email, Holz, Porzellan, Möbeln, echten orientalischen Teppichen, Textilien, Einrichtungs- und zahlreichen Gebrauchsgegenständen, aus dem Besitze des Herrn Georg Napoleon Grafen Csáky [...]. Auktion am 18. und 19., eventuell 20. Mai [1904] [...]*, Wien, [1904], p. 30 n. 234: «234, Weibliche Porträtbüste, florentinisch, Marmor, Inschrift Ceciliae Gonzagae opus Donatelli, XV Jahrhundert. 400.—». Si veda anche oltre, nota 73.
- 18 Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., pp. 22 e nota 6 (p. 29), 24 fig. 6.
- 19 Su tutta questa tematica è sufficiente qui un unico rinvio, all'importante saggio di M.M. Donato, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi, Parma 2003, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2006, pp. 522-546.
- 20 F. Caglioti, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, nel «Bollettino d'arte», s. VI, 67, 1991, pp. 19-86.
- 21 Basta rifarsi qua all'ampia scheda di D. Allen, in *Andrea Riccio: Renaissance Master of Bronze*, catalogo della mostra (New York, Frick Collection, 15 ottobre 2008 – 18 gennaio 2009), a cura di D. Allen, con P. Motture, e con l'assistenza di J.L. Valiela e C. Ford Henningsen, New York-London, 2008, pp. 208-215 n. 18: che è poi la stessa voce presente a Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., p. 22 nota 6 (p. 29).

- 22 A partire dal sito telematico ufficiale della National Gallery of Art di Washington, dove l'opera è confluita nel 1957 con la celebre raccolta parigina di Gustave Dreyfus (1837-1914), si dice che il *San Giovannino* sarebbe uno dei tanti pezzi Dreyfus già appartenuti a Timbal. Non trovo, però, che esso sia contemplato nel principale documento delle opere Timbal passate a Dreyfus, ovvero il *Catalogue d'une intéressante réunion – Objets d'art et de curiosité de la Renaissance: bronzes d'art; sculptures en marbre; terre cuite; bois; ivoire; cire, etc.; terres émaillées de Lucca [sic] della Robbia; faïences italiennes; peintures sur verre du XVIe siècle; émaux de Limoges; statuettes du XIIIe siècle; orfèvrerie; plaquettes d'orfèvre; médailles; cuivres gravés de l'Orient; médallons par Nini; objets variés – Tableaux anciens des écoles italienne et hollandaise – provenant en grande partie d'une collection célèbre et dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hotel Drouot, salle n.° 8, les Vendredi 21 et Samedi 22 Février 1873*, Paris, [1873]: ma questa, com'è ovvio, non è affatto una controprova dirimente. Il rilievo bronzeo, tuttavia, non è stato ricondotto a Timbal neppure nel lavoro inedito di M.-A. Carlier, *La sculpture de la Renaissance italienne dans la collection de Louis Charles Timbal*, 4 voll., mémoire de Diplôme d'Études Approfondies (DEA), Université Paris-IV, 2005, dove l'oggetto è peraltro menzionato e riprodotto (II, pp. 165-166, e IV, fig. 279) per un confronto stilistico con un altro pezzo ottocentesco in stile (come Neville Rowley si è premurato generosamente di verificare per me). Nulla su tale punto si rinviene presso A.S. Legé, *Gustave Dreyfus: collectionneur et mécène dans le Paris de la Belle Époque*, Milan, 2019.
- 23 P. Eudel, *Le truquage: les contrefaçons dévoilées*, Paris, 1884, pp. 327-329; J. Pope-Hennessy, *The Forging of Italian Renaissance Sculpture*, in «Apollo», XCIX, 1974, pp. 242-267, poi in *Id.*, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, New York-Princeton, 1980, 223-270: ed. 1974, p. 243 e nota 8 (p. 264, dove il volume francese si cita come del 1887, ed è utilizzato come primo *ante quem* del bronzo), fig. 6.
- 24 Per il tabernacolo nel suo insieme si veda S.E. Zuraw, *The Sculpture of Mino da Fiesole (1429-1484)*, tesi di dottorato, 3 voll., New York University, 1993, II, pp. 1063-1064 (con altra bibliografia).
- 25 F. Caglioti, *Un frammento della tomba romana del cardinale Niccolò Forteguerri nel Museo Horne di Firenze, e altre opere sparse di Mino da Fiesole*, in «*Donec Templi Refeceris*». Studi di storia delle arti in onore di Cinzia Maria Sicca, a cura di F. Freddolini, C. Giometti, Pisa, 2024, pp. 7-16.
- 26 Per la prima pubblicazione dell'opera, come anonima: A.D. Fraser Jenkins, *A Florentine Marble Tabernacle with a Door by Francesco Granacci*, in «The Burlington Magazine», CXVII, 1975, pp. 44-47. Per la sua restituzione a Gregorio di Lorenzo: F. Caglioti, *Gregorio di Lorenzo of Florence, Sculptor to Matthias Corvinus*, in *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458-1490*, catalogo della mostra (Budapest History Museum, 19 marzo 2008 – 30 giugno 2008), a cura di P. Farbaký, E. Spekner, K. Szende, A. Végh, Budapest, 2008, pp. 128-137: p. 135 e fig. 11.
- 27 Conosco la versione Heyck, che mi risulta inedita fin qui, grazie a due diverse fotografie: una, in due esemplari, nella fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, cartone n. 126910 (e suo doppio n. 126909), inventariato il 27 settembre 1940 come Desiderio da Settignano, e dal quale si desumono anche la collocazione dell'oggetto a «Ermatingen (Schweiz), Slg. Prof. Heyck» e il dono dell'immagine da parte del proprietario; l'altra negli archivi del Victoria and Albert Museum, dove era pervenuta il 23 luglio 1935 per iniziativa della moglie di Heyck, responsabile dell'acquisto del marmo presso un rigattiere di Firenze. Riproduco in queste mie pagine la foto londinese, su cui la scritta «MINO» si legge con minor fatica, e ringrazio la conservatrice del V&A, Rachel Boyd, per avermene generosamente fornito

una copia, insieme a una riproduzione della lettera di accompagnamento di Gertrud Schumann Heyck al museo. Alla replica svizzera della *Dudley* fanno una laconica allusione, senza il nome del proprietario né il luogo, J. Pope-Hennessy, R. Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London, 1964, I, p. 138, nell'elencare le ancora poche repliche della *Madonna Dudley* che si conoscevano sessant'anni fa. Gli ultimi aggiornamenti sulla *Madonna Dudley* prima di adesso si trovano presso F. Caglioti, *Le mostre donatelliane del 2022 e i mal di pancia della critica accademica austro-tedesca*, negli «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», 6, 2024, pp. 10-101, in part. pp. 66-86 e note 129-176 (pp. 98-101), da dove si risale a molta bibliografia ulteriore.

- 28 *Id.*, «Falsi» veri e «falsi» falsi nella scultura italiana del Rinascimento, ne *Il falso, specchio della realtà*, a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Bologna-Torino, 2017, pp. [96]-[100] tavv. 14-19 e pp. 105-156: pp. 116, 117 figg. 22-24.
- 29 Del busto esistono ovviamente altri esemplari in giro per il mondo, tra cui uno, con la scritta «MINO DE TIESOLE» (!), battuto l'8 novembre 2022 in rete come moderno da Bonanova Subastas di Barcellona, lotto 127.
- 30 Non dominando, a tutta evidenza, la materia su cui pubblica, Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., p. 28, afferma che «d'une manière générale, les inscriptions permettant d'identifier le modèle, l'artiste ou la date sont peu communes sur les bustes de cette période. Le *Buste de Niccolò Strozzi*, conservé dans les musées d'État de Berlin, et réalisé par Mino da Fiesole [...] en 1454, est une exception. Le buste en marbre de Cécile de Gonzague à Levoča pourrait en être une autre». Mino ha scolpito non meno di sette busti sopravvissuti fino a noi che recano il nome del soggetto, la firma e la data del lavoro e/o l'età dell'effigiato: il *Piero de' Medici il Gottoso* al Bargello (1453-1454); il *Niccolò Strozzi* unicamente noto alla studiosa slovacca; l'*Astorgio Manfredi* di Washington (1455); l'*Alesso di Luca Mini* a Berlino (1456); il *Rinaldo della Luna* al Bargello (1461; figg. 64-65), su cui dovrò tornare in fine di saggio; il *Dietisalvi Neroni* al Louvre (1464); e il vescovo *Leonardo Salutati* entro la sua tomba nella Cattedrale di Fiesole (1466): Caglioti, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignao*, cit., *passim*. Sappiamo inoltre da alcune descrizioni del Settecento che era firmato «OPVS MINI» il busto poi disperso di *Alfonso il Magnanimo re di Napoli* (1455-1456), del quale non si può naturalmente escludere che fosse anche datato e identificato nel soggetto, così da permettere a quelle fonti di riconoscerlo a tutta prima come effigie del monarca (J. Barreto, *Du portrait du roi à l'image de l'État: les Aragon de Naples dans l'Italie de la Renaissance*, 3 voll., tesi di dottorato, Université de Paris I / Panthéon-Sorbonne, 2010, I, pp. 95-96 e n. 302; F. Caglioti, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra [New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 – 18 marzo 2012], a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New Haven-London, 2011, p. 168). Sono poi accompagnati da epigrafi più o meno ampie non pochi busti scolpiti da Antonio Rossellino, da Gregorio di Lorenzo, da Benedetto da Maiano e da maestri ancora anonimi (in occorrenze datate e identificate nei soggetti, ma non firmate). Il testo di base su queste evidenze rimane I. Lavin, *On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust*, in «The Art Quarterly», XXXIII, 1970, pp. 207-226; mentre gli accrescimenti su Gregorio di Lorenzo si trovano presso F. Caglioti, *Due false attribuzioni a Giovanni Bastianini falsario, ovvero due busti di Gregorio di Lorenzo, ex «Maestro delle Madonne di marmo»*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa, 2012, pp. 207-217.
- 31 *In Love with Laura: Petrarca's Geliebte als Marmorbüste Francesco Laurana's?*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 20 giugno – 15 ottobre 2023), a cura

di K. Schlegel, Köln, 2023. Tra i deboli indizi che deporrebbero in favore della donna petrarchesca si adduce nel volume una scritta dipinta riscoperta sul piano d'appoggio del busto, la quale, decifrata con l'aiuto della luce ultravioletta, restituirebbe il nome di Laura (in part. pp. 17 e nota 21 [p. 19], 68 fig. 16, 68-69). Ma le lettere, sulla cui cronologia gli studiosi viennesi non avanzano ipotesi, hanno tutto il malgarbo invadente e fastidioso di un intervento posticcio, e assai più tardo del Cinquecento congetturato poi da P. Leone de Castris, *Francesco Laurana*, Napoli, 2024 (2025), p. 331. Se davvero la scritta chiamasse in causa Laura, si tratterebbe di un adattamento con mano pesante analogo a quello operato nel primo Ottocento sul profilo femminile di Mino da Fiesole a Trieste che ho illustrato più sopra (fig. 22).

- 32 Conto di tornare altrove sul secondo busto, di cui la bibliografia italiana recente ha sospettato la falsità in maniera del tutto infondata (da ultimo: Leone de Castris, *Francesco Laurana*, cit., in part. pp. 244-247 figg. 362-365, 303 n. 4, dove s'ignora il destino moscovita della porzione inferiore dell'opera). Laurana è, a quanto pare, un artista ancora difficile da comprendere anche da parte degli specialisti, in primo luogo nel genere a lui così proprio dei ritratti scolpiti. A far data da U. Middeldorf e H.-W. Krufft, *Three Male Portrait Busts by Francesco Laurana*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 264-267 e 269-270, e per quarant'anni ininterrotti, gli è stato attribuito un busto marmoreo di bambino, creduto impropriamente il piccolo Ferdinando il Cattolico di Spagna (dal 1977 nei Musei di Berlino), opera, invece, intimamente legata ad altri due ritratti fanciulleschi in marmo a Venezia e a New York, il cui autore, sebbene non certo, può essere al momento identificato con la plausibilità maggiore in Gian Cristoforo Romano (F. Caglioti, schede nn. 128-130, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, cit., pp. 302-306). Dal 1996 fino al 2019 il Getty Museum di Los Angeles è stato serenamente convinto di possedere un busto marmoreo del piccolo san Ciriaco di mano di Laurana, mentre si trattava di un'opera incontestabile di Antonio Rizzo, oltreché, molto verosimilmente, di un *Simonino da Trento* (F. Caglioti, scheda n. 3, in *L'invenzione del colpevole. Il 'caso' di Simonino da Trento, dalla propaganda alla storia*, catalogo della mostra [Trento, Museo Diocesano Tridentino, 14 dicembre 2019 – 13 aprile 2020], a cura di D. Primerano, con D. Cattoi, L. Liandru, V. Perini e la collaborazione di E. Curzel e A. Galli, Trento, 2019, pp. 306-309: restituzione accolta subito dal Getty Museum). Gli altri due ritratti marmorei riferiti a Laurana nel medesimo saggio di Middeldorf e Krufft, due busti virili allora sul commercio antiquario ma entrati più tardi – in conseguenza di quelle attribuzioni – rispettivamente nel Nationalmuseum di Stoccolma (1972; inv. NMSk 2132) e nell'Istituto Croato di Conservazione (Hrvatski Restauratorski Zavod) a Zagabria (1997), che li espongono tuttora come di Laurana, busti dei quali si è scoperta nel frattempo la provenienza dal castello dei Barresi signori di Pietraperzia nel cuore della Sicilia e l'identificazione del secondo in Giovanni Antonio II Barresi (cfr. H.-W. Krufft, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, 1995, in part. pp. 108-110 e note 81-87 [pp. 216-217], con figg. 86-87, tavv. 52-54, e pp. 377 n. 18, 382-383 n. 30, con bibliografia), sono a mio avviso, con uno scarto di vari decenni in avanti, dei pezzi caratteristici di Antonello Gagini (come ha parzialmente e confusamente intuito F. Rossi, *Antonello (and Domenico) Gagini at Pietraperzia*, in «The Burlington Magazine», CLVII, 2015, pp. 744-748, assegnando quello di Zagabria a «Domenico Gagini, c. 1490» insieme alla nicchia monumentale che lo conteneva, oggi in Villa Lanza di Scalea a Palermo, anch'essa però cinquecentesca e di Antonello, e quello di Stoccolma ad «Antonello Gagini (?), ma senza alcuna convinzione stilistica). Altra opera di Antonello e non di Laurana è il *gisant* marmoreo di un giovane cavaliere nel Museo Diocesano di Palermo (Krufft, *Francesco Laurana*, cit., in part. pp. 109-110 e nota 88 [p. 217], tavv. 55-56, e p. 380 n. 25;

- e Leone de Castris, *Francesco Laurana*, in part. p. 169 figg. 269-270 e pp. 325-326 n. 35; entrambi con bibliografia). Le difficoltà della critica di fronte a Laurana vanno però oltre i ritratti, come mostra la mancata agnizione, ancora inedita, di una prova autografa paradigmatica dello scultore nella *Madonna* marmorea a stacciato del Victoria and Albert Museum che reca il numero d'inventario 7473-1861: cfr. Pope-Hennessy, Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, cit., I, pp. 287-288 n. 297, e III, p. 186 fig. 300 (come «Neapolitan: second half of the fifteenth century»). A essa si collegano, pur non essendo autografe, altre tre *Madonne* non riconosciute, una sempre al V&A (inv. A.5-1924; ivi, I, pp. 288-289 n. 298, e III, p. 187 fig. 301), un'altra nella Pinacoteca Civica di Savona (attribuita a Donatello in un passato ormai lontano), e una terza a Castellammare del Golfo (Trapani), nella chiesa di Maria Santissima del Rosario o chiesa di l'Agnuni. Su quest'ultima, riprodotta come di Domenico Gagini da F. Negri Arnoldi, *Revisione di Domenico Gagini*, nel «Bollettino d'arte», LIX, 1974, pp. 18-29, in part. p. 22 e fig. 10, ha risvegliato la mia attenzione la mia brava allieva dottoranda Bruna Bianco.
- 33 G. Gentilini, *Giovanni Bastianini e i falsi da museo*, [2], nella «Gazzetta antiquaria», n.s., 3, 1988, pp. 27-43, *passim*; A. Fiderer Moskowitz, *Forging Authenticity: Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-Century Florence*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2013, *passim*.
- 34 G. Gentilini, *Donatello fra Sette e Ottocento*, in *Museo Nazionale del Bargello. Omaggio a Donatello. Donatello e la storia del Museo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 19 dicembre 1985 – 30 maggio 1986), a cura di P. Barocchi, M. Collareta, G. Gaeta Bertelà, G. Gentilini, B. Paolozzi Strozzi, Firenze, 1985, pp. 363-453, *passim*; G. Gentilini, *Giovanni Bastianini e i falsi da museo*, nella «Gazzetta antiquaria», n.s., 2, 1988, pp. 35-47, *passim*; *Id.*, *Giovanni Bastianini e i falsi da museo*, [2], cit., *passim*; Fiderer Moskowitz, *Forging Authenticity*, cit., *passim*.
- 35 F. Caglioti, scheda n. 2.21, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile – 11 luglio 2004), Cinisello Balsamo, 2004, pp. 334-335; *Id.*, *Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, atti del simposio Washington 2003, a cura di N. Penny, E.D. Schmidt, «Studies in the History of Art», 70, 2008, pp. 66-109: pp. 79 e nota 73 (p. 104), 81 fig. 19.
- 36 [L. Cicognara], *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone [nei voll. II-III: sino al secolo XIX], per servire di continuazione alle opere di Winkelmann e di D'Agincourt*, 3 voll., Venezia, 1813-1818, I, 1813, p. 411 e tav. XLII; G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 voll., London, 1930, I, pp. 267-268 nn. 1021-1022, e II, tav. 169 nn. 1021-1022.
- 37 Per il nitore delle immagini preferisco illustrare l'esemplare in piombo della National Gallery of Art di Washington (Samuel H. Kress Collection, inv. 1957.14.609, già di Gustave Dreyfus a Parigi) anziché un esemplare in bronzo.
- 38 New Orleans, New Orleans Auction Galleries, *October Major Estates Auction Day 1*, 13 ottobre 2018, lotto 57 (in rete). Sono grato a Sophie Curtis, funzionaria della casa d'aste, per avermi prontamente fornito le foto che le ho richiesto, sebbene la loro risoluzione sia bassa e m'impedisca di sciogliere il dubbio di lettura espresso in catalogo a proposito della data che accompagna la firma epigrafica dello scultore lungo il bordo superiore dello scollo dell'abito: ma sarei propenso a interpretare come «MDCCCC» il «MLCCCC» letto dalla ditta antiquaria. Su Garella rinvio soltanto alla voce biografica nell'*Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig, vol. IL, 2006, p. 286 (Lucio Scardino).

- 39 Cfr. Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., pp. 22, 24 e note 18-22 (p. 29), per Pisanello; e ivi, p. 28 nota 70 (p. 31), per Garella.
- 40 Cito principalmente A. Rosenauer, *Der sogenannte Niccolò da Uzzano: Donatello oder doch Desiderio?*, in *Desiderio da Settignano*, atti del convegno internazionale di studi, Firenze-Settignano 2007, a cura di B. Paolozzi Strozzi, J. Connors, A. Nova, G. Wolf, Venezia, 2011, pp. 21-30; ma mi permetto di rinviare anche a F. Caglioti, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, cit., pp. 126-128 n. 22. Un tentativo recente, tutto libresco, di rilanciare la paternità di Donatello è stato condotto da G. Didi-Huberman, *Torsion, Pathos, Dis-Gratia: Neue kritische Überlegungen zur Büste des Niccolò da Uzzano, in Donatello. Erfinder der Renaissance*, catalogo della mostra (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2 settembre 2022 – 8 gennaio 2023), a cura di N. Rowley in collaborazione con F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, Berlin, 2022, pp. 68-83, esercitandosi più su deduzioni e sillogismi che sul rispetto peculiare dell'opera, perfettamente in tono con la speciale declinazione della maniera donatelliana messa a punto da Desiderio da Settignano e dai suoi collaboratori.
- 41 F. Caglioti, *Donatello a Mantova nel 1450: un ritratto in cera del futuro cardinale Francesco Gonzaga*, in *Viaggio nel Nord Italia. Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova*, a cura di D. Donetti, H. Gründler, M. Richter, Firenze, 2022, pp. 293-296. Qui, a p. 295 nota 14 (p. 296), si ritrova una mia seconda presa di posizione contro il busto di Levoča dopo quella ricordata sopra nel testo e alla nota 2.
- 42 Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., pp. 25-27 figg. 7-11.
- 43 M. Bormand, P.-Y. Le Pogam, scheda n. 8, in *Desiderio da Settignano. Sculpteur de la Renaissance florentine*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 27 ottobre 2006 – 22 gennaio 2007), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Paris-Milano, 2006, pp. 154-157 (anche in versione inglese e italiana, con gli stessi dati editoriali, 2007); A. Cascio, J. Lévy, *Étude technique et restauration de la 'Belle Florentine'*, ivi, pp. 158-159.
- 44 Cfr. F. Caglioti, scheda n. 12, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, cit., pp. 107-109 (sulla *Marietta Strozzi*, con accenni agli autori degli altri busti e alla bibliografia relativa).
- 45 Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., p. 21 e nota 1 (p. 29).
- 46 D.A. Scott, *Art: Authenticity, Restoration, Forgery*, Los Angeles, 2016, p. 368; Herucová, *Un buste de Cécile de Gonzague*, cit., p. 28 e nota 78 (p. 31). La prima frase della mia citazione da Scott non è in Herucová, ma l'ho recuperata per maggiore chiarezza e scorrevolezza del discorso. A proposito di Bastianini, il quale, come tutti i temi connessi con il falso nell'arte, dà sempre luogo ad aneddoti più o meno inventati e a notizie più o meno pasticciate, Scott, p. 423, quasi a conclusione del suo volume, riferisce che «A work of art by Bastianini, the portrait *Head of Julius Caesar* in the British Museum, was hailed throughout the Victorian and Edwardian eras as one of best examples of ancient carving known; casts were taken to teach students the correct techniques of proportion and style. However, the head had been carved in the nineteenth century by Bastianini. It was considered authentic compared with other, similar portrait busts in the museum, but scientific connoisseurship showed that the work was inauthentic compared with known examples and materials from the ancient world and was therefore a forgery. However, what is especially interesting is that the head was known to have been created by Bastianini at the time of purchase but was so admired that it was purchased as if it had been a Renaissance work». Non conosco affatto una testa di Giulio Cesare al British Museum che abbia mai avuto nulla che fare con Bastianini, e lascerei volentieri al lettore il compito di affannarsi a scovarla. Ma credo semplicemente che Scott

- abbia preso un granchio fraintendendo una citazione dall'autobiografia di Sir Kenneth Clark che lui stesso riporta a p. 366, e ricamandovi sopra a proprio genio: «I was taught drawing at school in a dismal room that contained about a dozen casts, which I was required to draw in pencil. As I drew them every week for four years I got to know them fairly well. Four of them were by Bastianini, one was the British Museum Caesar, another fake long lauded as the best bust of Caesar ever, and a bust of a female saint that was undoubtedly nineteenth century» (K. Clark, *Another Part of the Wood: a Self-Portrait*, London, 1974; ed. New York, 1978, p. 23).
- 47 Un buon censimento di questa bibliografia si trova nella diffusa scheda dell'opera redatta nel 2006 da Marc Bormand e Pierre-Yves Le Pogam, funzionari del Louvre, e citata sopra, nota 43.
- 48 Rimando alle quattro ricche schede di Aldo Galli, dedicate a esemplari senesi e fiorentini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo – 11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, F. Caglioti, E. Carrara, L. Cavazzini, M. Ciatti, E. Cioni, A. De Marchi, G. Fattorini, A. Galli, L. Simonato, Milano, 2010, pp. 398-405 nn. E.19-E.22. Accanto all'ultima di queste quattro opere (fig. 51), la *Santa Mabilia* del Musée de Cluny a Parigi (inv. Cl. 2624), attribuita a Domenico di Niccolò "dei Cori", riproduco qui, per il partito della base bassa e slargata, un altro pezzo dello stesso museo (inv. Cl. 11306), riferito alla Colonia del secondo quarto del Trecento (fig. 50).
- 49 Un'occorrenza analoga di scultura quattrocentesca creduta ingiustamente moderna ma da restituirsi alla sua autenticità in virtù di un ripensamento critico della funzione iconografica originaria è quella che ho individuato fin dal 2003 (prima del restauro parigino della *Santa Costanza*) nella cosiddetta *Santa Cecilia* in macigno stacciato a Toledo (Ohio), opera passata tra Otto e Novecento da una fama donatelliana immensa a una restituzione a Desiderio e poi, infelicitemente, alla condanna come falsa, senza che ci si rendesse conto che non si tratta di un'immagine di devozione, ma di una *Sant'Elena*, nel genere dei profili imperiali antichi tanto coltivato anche e soprattutto da Desiderio: Caglioti, *Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting*, cit., *passim*.
- 50 Per i tre esemplari di calchi che illustro in queste pagine (Firenze, Lucca, Copenaghen) si veda oltre, testo e note 64-65.
- 51 Pochi, infatti, sembrano frequentare pubblicazioni altamente rivelatrici in tal senso come *Omaggio a Donatello. Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, a cura di L. Bernardini, A. Caputo Calloud, M. Mastrorocco, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Statale d'Arte, 19 dicembre 1985 – 30 maggio 1986), Firenze, 1985; come *La Manifattura di Signa*, 2 voll., a cura di A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini, L. Ciulli, Firenze, 1986; o come G. Conti, G. Cefariello Grosso, *La maiolica Cantagalli e le manifatture ceramiche fiorentine*, Roma, 1988.
- 52 Pope-Hennessy, Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, cit., II, pp. 683-684 n. 730, e III, p. 419 fig. 720.
- 53 Per la *Belle Florentine* riprodotta dalla Manifattura di Signa si veda *La Manifattura di Signa*, cit., II, *Catalogo illustrato, 1900-1905 c., edizione anastatica*, tav. XLII n. 253. Ma l'oggetto si ritrova, all'interno di foto d'epoca e d'ambiente, anche ivi, I, p. 60 fig. 34 (*La Manifattura di Signa nel Padiglione delle Ceramiche – Esposizione Orto-Avicola, Firenze 1903*), e p. 83 fig. 42 (dove la didascalìa, per una svista, rimanda al Museo del Bargello come sede dell'originale ligneo).
- 54 [R. van N. Hadley], in C.C. Vermeule III, W. Cahn, R. van N. Hadley, *Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 1977, p. 169 n. 216 (inv. S27e15).

- 55 Caglioti, *Due false attribuzioni a Giovanni Bastianini falsario*, cit.
- 56 Il confronto tra la *Belle Florentine* e la *Giovanna degli Albizzi* è da tempo un obbligo in bibliografia: ma alla fine del secolo scorso si giocava nel senso perverso, voluto da John Pope-Hennessy (1974), di un'identità autoriale bastianiniana (cfr. oltre, testo e nota 58). Per i tempi più recenti, una volta risolto l'equivoco, si vedano Bormand, Le Pogam, in *Desiderio da Settignano. Sculpteur de la Renaissance florentine*, cit., p. 154 fig. 98; Fiderer Moskowitz, *Forging Authenticity*, cit., pp. 59 e nota 30, figg. 34-40 (con una ridda di dubbi ed esitazioni che debbono ancora qualcosa all'ammaestramento di Pope-Hennessy); e Caglioti, «*Falsi veri e «falsi» falsi nella scultura italiana del Rinascimento*, cit., p. 134 e tavv. 14-15.
- 57 A. Foresi, *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Paris-Florence, 1868, pp. 40-42.
- 58 Pope-Hennessy, *The Forging of Italian Renaissance Sculpture*, cit., ed. 1974, cit., pp. 260 e note 95-98 (p. 267), 263 figg. 61-63.
- 59 Ho provato a farlo notare già in Caglioti, «*Falsi veri e «falsi» falsi nella scultura italiana del Rinascimento*, cit., p. 134.
- 60 *Catalogue des tableaux modernes et des objets d'art composant l'importante collection de feu M. S. Goldschmidt, et dont la vente aura lieu – Galerie Georges Petit [...] – les Jeudi 17, Vendredi 18 et Samedi 19 Mai 1888 [...]*, Paris, 1888, p. 24 n. 61.
- 61 La pretesa *Isotta degli Atti* più celebre era forse quella del Camposanto Monumentale di Pisa, che nel frattempo è stata ampiamente rinnegata anche lei come tale, e da qualche decennio è da tutti accettata come opera di Matteo Civitali: F. Caglioti, scheda n. 110, ne *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 30 luglio – 31 ottobre 1993), a cura di C. Baracchini, Firenze, 1993, pp. 291-293; e F. Caglioti, scheda n. 2.22, in *Matteo Civitali e il suo tempo*, cit., pp. 336-339.
- 62 *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924; with Correspondence by Mary Berenson*, a cura di R. van N. Hadley, Boston, 1987, pp. 448, 457-458, 460, 462-463, 465.
- 63 Sopra, nota 44.
- 64 *Catalogo dei monumenti, statue, bassirilievi e altre sculture di varie epoche che si trovano formate in gesso nel laboratorio di Oronzio Lelli in Firenze – Corso de' Tintori, n. 95*, Firenze, 1894, p. 8 n. 206; *Catalogo dei monumenti, statue, bassirilievi e altre sculture di varie epoche che si trovano formate in gesso nel premiato stabilimento di Giuseppe Lelli (fu Oronzio) – Memorie artistiche (sistema Della Robbia) e terre cotte – Fornace propria [...]*, Firenze, 1899, p. 8 n. 206; *Catalogo dei monumenti, statue, bassirilievi e altre sculture di varie epoche che si trovano formate in gesso nel premiato stabilimento di Giuseppe Lelli fu Oronzio – Memorie artistiche (sistema dei Robbia) e terre cotte – Fornace propria [...]*, Firenze, 1907, p. 8 n. 206. L'esemplare Lelli che illustro alla fig. 54 è nella gipsoteca dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen (inv. KAS449), dove arrivò nel 1898 (come si ricava dalla scheda museale in rete). Per quello fiorentino e quello lucchese si veda la prossima nota.
- 65 Per le gipsoteche si consideri tra gli altri l'esemplare dell'Istituto d'Arte (poi Liceo Artistico Statale) di Porta Romana a Firenze (fig. 52), acquistato nel 1922 presso i Lelli, e schedato da M. Mastrorocco, in *Omaggio a Donatello. Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, cit., pp. 177-178 n. 174 (dove l'intestazione è ormai aggiornata come «Desiderio da Settignano (attribuito), Busto di giovane donna già creduto il ritratto di Cecilia Gonzaga», e si dà l'elenco di un'altra mezza dozzina di copie); oppure l'esemplare dell'Istituto d'Arte

(poi Liceo Artistico Musicale e Coreutico) "Augusto Passaglia" a Lucca (fig. 53), la cui scheda OA del Ministero della Cultura (n. 00425161, anni 1997 e 2006) è reperibile in rete come ICCD2749305.

- 66 Il riferimento donatelliano ricorre, prevedibilmente, anche nei cataloghi commerciali della Manifattura di Signa (sopra, nota 52), da dove si fa cadere, però, l'identificazione con la Gonzaga, riportando il soggetto nell'anonimato («Busto di donna»).
- 67 Caglioti, «*Falsi veri e «falsi» falsi nella scultura italiana del Rinascimento*, cit., pp. 128 fig. 49, 129 e note 43-45 (p. 151).
- 68 *Id.*, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio*, cit., p. 30 nota 79 (p. 75); *Id.*, «*Falsi veri e «falsi» falsi nella scultura italiana del Rinascimento*, cit., p. 129 nota 45 (p. 151).
- 69 Ivi, p. 129 e nota 43 (p. 151). Sul *Gaetano Bianchi*, iscritto nella base lignea come «GAETANO BIANCHI PIT(tore) di anni XXI», si veda la scheda di Gentilini, *Donatello fra Sette e Ottocento*, cit., pp. 400-402 n. 5, il quale vi coglieva opportunamente l'ascendente del *Rinaldo*, ma arrivava invece, assai meno opportunamente, a chiedersi se non fossero di Bastianini anche alcune copie ottocentesche dell'originale minesco (con un'estensione dell'approccio critico adottato a quell'altezza degli studi – 1985 – per le repliche della *Belle Florentine*).
- 70 Ivi, pp. 128 figg. 47-48, 129 e note 41-42 (p. 151).
- 71 Cfr. la scheda dell'opera, a firma di Barbara Coslovich, in *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra (Provincia di Pordenone, Spazio espositivo di Corso Garibaldi, 10 dicembre 2005 – 26 febbraio 2006), a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo (Milano), 2005, pp. 128-129 n. V.6; e quella nella monografia della medesima B. Coslovich, *Ruggero Rovani e la scultura a Trieste nel primo Novecento*, Trieste, 2018, pp. 116-117 n. 25. In entrambe manca qualsiasi accenno all'iscrizione e quindi alla sua fonte quattrocentesca. Sono grato a Susanna Gregorat, funzionaria del Museo Revoltella, per avermi inviato sollecitamente alcune foto di dettaglio dell'epigrafe.
- 72 Per «IMAGO» si può ricordare il busto di Pietro Mellini al Bargello, opera di Benedetto da Maiano (1474), che reca nascosta nell'incavo inferiore, insieme alla firma dell'autore, la scritta «• PETRI • MELLINI • FRANCISCI • FILII • IMAGO • HEC •» (Lavin, *On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust*, cit., p. 217 n. 10; ma la trascrizione qui è mia). Per «EFFIGIES» bisogna fare appello a un pezzo in tutti i sensi raro come una piccola medaglia in pietra del 1488, opera firmata sul rovescio da un Giovanni di Girolamo, al Museo Correr di Venezia (ø 12,2 cm), forse modello di una medaglia metallica poi mai realizzata: Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, cit., I, p. 104 n. 406bis (con altra bibliografia). Il diritto reca la legenda «× HEC • EFFIGIES • EST • IOANNIS • BARTOLOMEI • FILII • IOANNIS • CRISTOFORI • D(e) • ARZIGNANO • CIVIS • VINCENTINI». Con errore assai raro per lui, Hill trascrive «ARZIGANNO» anziché «ARZIGNANO».
- 73 Sopra, testo e nota 17; e Kaiserlich-Königliches Versteigerungsamt Wien (Dorotheum), *Auktion von Antiquitäten*, cit., p. 30 n. 233: «233, Männliche Porträtbüste, Marmor, florentinisch, Inschrift Pinaldo de Sajuina sue etatis anno XXVII. opus mini MCCCCIX. 400.—».
- 74 Caglioti, «*Falsi veri e «falsi» falsi nella scultura italiana del Rinascimento*, cit., pp. 128 fig. 49, 129 e nota 44 (p. 151). Alla lista delle versioni moderne del *Rinaldo* che ho stilato in quell'occasione aggiungo qui, perché la sua messa a stampa precede l'emersione di altri esemplari grazie all'avvento della rete, un marmo che nel 1930 si trovava sul mercato a Lipsia e che diede l'occasione a Leo Planiscig, segnalandolo come falso, di mettere in discussione, del tutto fallacemente, anche l'autenticità dell'originale al Bargello: L. Planiscig, *Falsche Skulpturen und Plastiken der italienischen Renaissance – 2. Marmorbüste des sogenannten Rinaldo della*

Luna, Kunsthändler Max Singewald, Leipzig 1930, nelle «Mitteilungen des Museen-Verbandes. Als Manuskript für die Mitglieder gedruckt und ausgegeben im Januar 1932», pp. 4-5 n. 2 (il titolo corrisponde a un periodico apposito sui falsi, per un'utenza assai riservata, la cui conoscenza diffusa è oggi possibile solo attraverso la digitalizzazione telematica). La grande fortuna di copie moderne che perviene infine a travolgere la credibilità dei prototipi originali è un "classico" – come si direbbe – degli studi sulla scultura del Rinascimento: lo si è visto sopra per la *Belle Florentine*, ma l'ho accennato anche per i busti di Laurana; e l'ho ricostruito altrove per la *Sant'Elena* di Desiderio da Settignano (già *Santa Cecilia*) a Toledo nell'Ohio (sopra, nota 49): Caglioti, «*Falsi*» veri e «*falsi*» falsi nella *scultura italiana del Rinascimento*, cit., tavv. 16-18, pp. 132-139 e note 59-75 (pp. 153-156), con figg. 50-57; e più di recente per il piccolo *David* bronzeo di casa Della Porta a Berlino, intimamente connesso a Donatello, ma negli ultimi tempi creduto spiritosamente di Medardo Rosso: *Id., Donatello e Desiderio da Settignano: il David di casa Martelli oggi a Washington e quello di casa Della Porta oggi a Berlino*, in *Con passione e leggerezza. In memoria di Marco Ciatti, scritti di amici*, a cura di E. Daffra, con la collaborazione di C. Massari, Firenze, 2025, pp. 101-112. Altre sculture ragguardevoli del Quattrocento fiorentino attendono ancora una simile riabilitazione. Una è la *Madonna* a stacciato in macigno al Victoria and Albert Museum (inv. 7582-1861), sospettata cautamente già da Wilhelm Bode più di un secolo fa, e bollata finora – si direbbe per sempre – a causa di Pope-Hennessy, Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, cit., II, pp. 691-692 n. 740, e III, p. 424 n. 731, con un'attribuzione conclusiva a Odoardo Fantacchiotti (Pope-Hennessy, *The Forging of Italian Renaissance Sculpture*, cit., ed. 1974, pp. 245 e nota 21 [p. 264], 247 fig. 17), il quale non fu però mai falsario; il rilievo, invece, se non è di Desiderio, è di un suo stretto congiunto, e comunque di qualcuno abile a captare con rara condivisione la sensibilità di Donatello nei due spiritelli in volo del gradino, come mai nell'Ottocento. Altre sculture quattrocentesche meritevoli di riscatto sono quelle confluite a creare l'insolita memoria funeraria ottocentesca di Francesco Lombardi (†1864) nella Cappella del Noviziato in Santa Croce a Firenze (ivi, p. 247 e note 26-28 [p. 264], fig. 19): più ancora che la *Madonna*, di maniera donatelliana ma tutt'altro autografa, sono qui importanti alcuni degli elementi d'ornato all'antica, i quali aprono uno squarcio prezioso sul pensiero decorativo di Donatello maturo, tra Firenze e Padova, suggerendo importanti nessi con il tornacoro di marmi policromi che il maestro avrebbe dovuto fare a partire dal 1439 per il Duomo di Firenze (ma non fece) e con quello che avrebbe cominciato di lì a poco (1446ss.) nella basilica del Santo a Padova (sui cui ora: F. Caglioti, *Donatello e il tornacoro del Santo: punti fermi e prospettive d'indagine (anche sul tramezzo)*, ne «Il Santo», s. II, LXV, 2025, pp. 9-66 e tavv. f.t. 1-56).

- 75 Siccome il *Rinaldo Csáky* era una copia fedele, ci si potrebbe chiedere per un attimo se non lo fosse anche la *Cecilia Gonzaga*. Ma una tale domanda, che ho accennato in forma retorica già nel paragrafo 1, si deve accantonare subito tranquillamente e assolutamente in ragione di tutto quel che si è visto nei paragrafi intermedi: ovvero che la *Belle Florentine* tagliata a mezzo busto e attraversata da un'iscrizione è un prodotto squisitamente ottocentesco nel concetto prim'ancora che nella fattura; e – andando a ritroso nella cronologia di quegli argomenti – che Donatello non può aver avuto nessun ruolo nella *Belle Florentine* non solo come intagliatore, ma prim'ancora come inventore.
- 76 Kaiserlich-Königliches Versteigerungamt Wien (Dorotheum), *Auktion von Antiquitäten*, cit., p. 30 nn. 235 (*Napoleone*) e 236 (*Gaston de Foix*), e p. 31 n. 245 (*Enrico IV*). Per gli altri personaggi si veda oltre, testo e nota 79.
- 77 Ivi, p. 30 n. 232. La *Beatrice* in marmo policromo della mia fig. 73, firmata da Petrilli, è alta ben 85 pollici (quasi 216 cm) secondo la scheda della ditta Freeman's | Hindman

(Philadelphia) per il proprio catalogo d'asta del 7 ottobre 2000, lotto 278. Le accosto la *Beatrice* della fig. 74, anch'essa firmata da Petrilli, ma meno plausibile come statua ex Csáky in quanto di alabastro dipinto, e alta 31 pollici (quasi 79 cm) secondo la scheda della Clarke Auction Gallery di Larchmont (NY) per il proprio catalogo d'asta dell'8 dicembre 2024, lotto 114. Non sono riuscito a procurarmi una foto migliore per la fig. 73, perché la casa d'aste, che pure ha risposto gentilmente a una mia richiesta in tal senso (nella persona di Rita Swanberg), non la possiede più in archivio.

- 78 Su Petrilli, poverissimo di bibliografia scientifica, manca persino una voce biografica nell'*Allgemeines Künstler-Lexikon*, cit.; e l'anno della sua morte non sembra risultare con certezza da nessun documento edito.
- 79 Kaiserlich-Königliches Versteigerungsamt Wien (Dorotheum), *Auktion von Antiquitäten*, cit., p. 30 nn. 240-241.
- 80 I due corni dell'alternativa sono da ultimo difesi rispettivamente da J. Warren, *Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's 'Giovanni delle Bande Nere' in the Wallace Collection*, in «The Burlington Magazine», CXLVII, 2005, pp. 729-741, cui si aggiunge *Id.*, *From Florence to Paris: New Evidence for Giovanni Bastianini and His Work*, ivi, CLXIII, 2021, pp. 222-235; e da Fiderer Moskowitz, *Forging Authenticity*, cit.



Fig. 1: Falsario di fine Ottocento, *Cecilia Gonzaga*,
con iscrizione «OPVS DONATELLI», post 1894.
Levoča, Slovenské Národné múzeum – Spiš Museum.
Foto: Peter Župník (Levoča e Parigi), per lo Spiš Museum.



Figg. 2-5: Metallurgo di primo Ottocento, cosiddetta *Spada di Donatello*, inclusiva di alcune parti di Andrea Briosco detto il Riccio, 1515-1520 circa, di altri elementi antichi, e dell'iscrizione apocrifia «OPVS DONATELLI FLO», ante 1833, particolari. Torino, Armeria Reale.

Foto: Archivio Alinari, Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze.



Fig. 6: Desiderio da Settignano,
San Giovanni, 1450-1455 circa.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
Foto: Bruno Bruchi (Siena),
per il Museo Nazionale del Bargello.



Fig. 7-8: Falsario del terzo quarto
dell'Ottocento, *San Giovanni*,
1875 circa, insieme e particolare
con l'iscrizione «DONATELLI OPUS».
Washington, National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection.
Foto: National Gallery of Art.





Fig. 9: Mino da Fiesole, tabernacolo eucaristico, 1470 circa,
con iscrizione apocrifia ottocentesca «DONATELLVS F.».
Scandicci (Firenze), chiesa di San Martino alla Palma.
Foto: Archivio Alinari, Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze.



Fig. 10: Gregorio di Lorenzo, tabernacolo eucaristico, 1465 circa,
con iscrizione apocrifa ottocentesca «OPUS MINO DA FIESOLE 1483».
Cardiff, National Museum of Wales.
Foto: National Museum of Wales.



Fig. 11: Mino da Fiesole, tabernacolo eucaristico, 1470 circa, particolare con l'iscrizione apocrifa ottocentesca «DONATELLVS F.». Scandicci (Firenze), chiesa di San Martino alla Palma. Foto: Archivio Alinari, Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze.

Fig. 12: Gregorio di Lorenzo, tabernacolo eucaristico, 1465 circa, particolare con l'iscrizione apocrifa ottocentesca «OPUS MINO DA FIESOLE 1483». Cardiff, National Museum of Wales. Foto: National Museum of Wales.

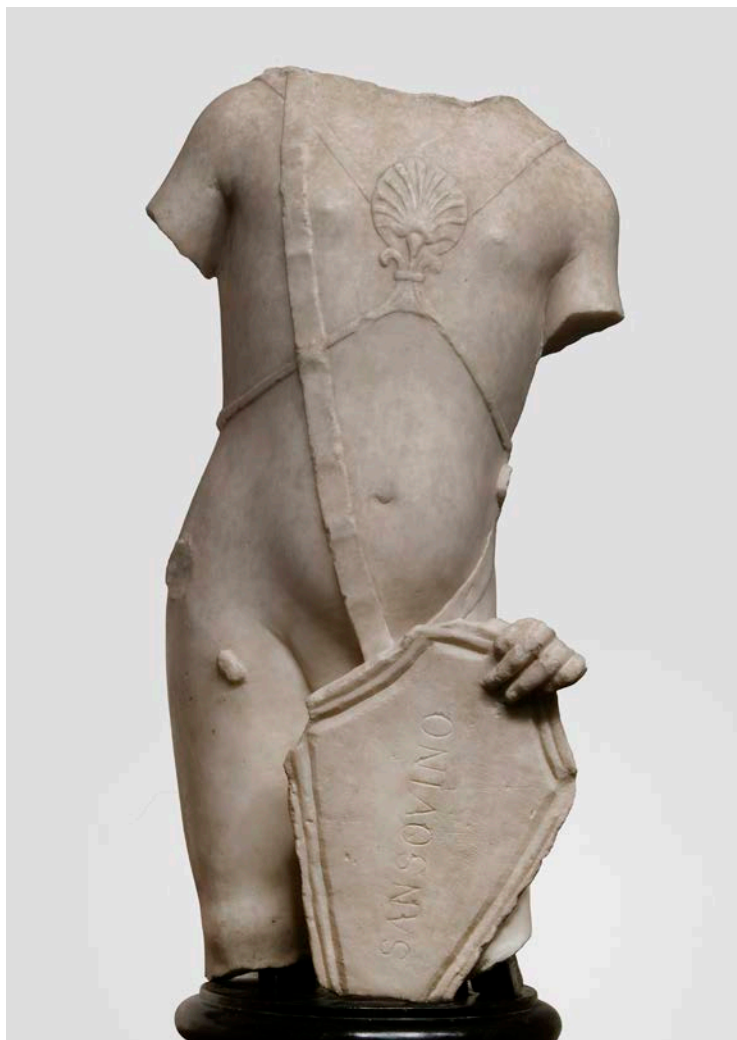


Fig. 13: Mino da Fiesole, *Putto reggiscudo*
(dalla tomba del cardinale Niccolò Forteguerri in Santa Cecilia
in Trastevere a Roma), 1474, con iscrizione apocrifa ottocentesca «SANSOVINO».
Firenze, Museo Horne. Foto: Antonio Quattrone (Firenze), per il Museo Horne.



Fig. 14: Donatello, *Madonna del Pugliese - Dudley*, 1440 circa.
Londra, Victoria and Albert Museum.
Foto: MenkinAlRire, Wikimedia Commons.



Fig. 15: da Donatello, *Madonna col Bambino*, secolo XVI, con iscrizione apocrifa ottocentesca «MINO». Già Ermatingen (Svizzera), proprietà di Eduard Heyck (1862-1941) e di sua moglie Gertrud Schaumann. Foto: fotografo sconosciuto, per i coniugi Heyck.



Figg. 16-17: da Francesco Laurana, *Gentildonna*, con iscrizione «MINO DA FIESOLE», secoli XIX-XX. Germania, mercato antiquario (2012). Foto: P. Charlotte Stein Infantellina, Berlino.

Fig. 18: Francesco Laurana, *Principessa di casa d'Aragona*, 1472 circa. Già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum (foto anteriore al 1945); oggi Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Bode-Museum) (la sola testa), e Mosca, Museo Puškin (il collo e il tronco). Foto: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.





Fig. 19: Giovanni Bastianini, *Lucretia Donati*, 1860 circa.
Londra, Victoria and Albert Museum.
Foto: Victoria and Albert Museum.

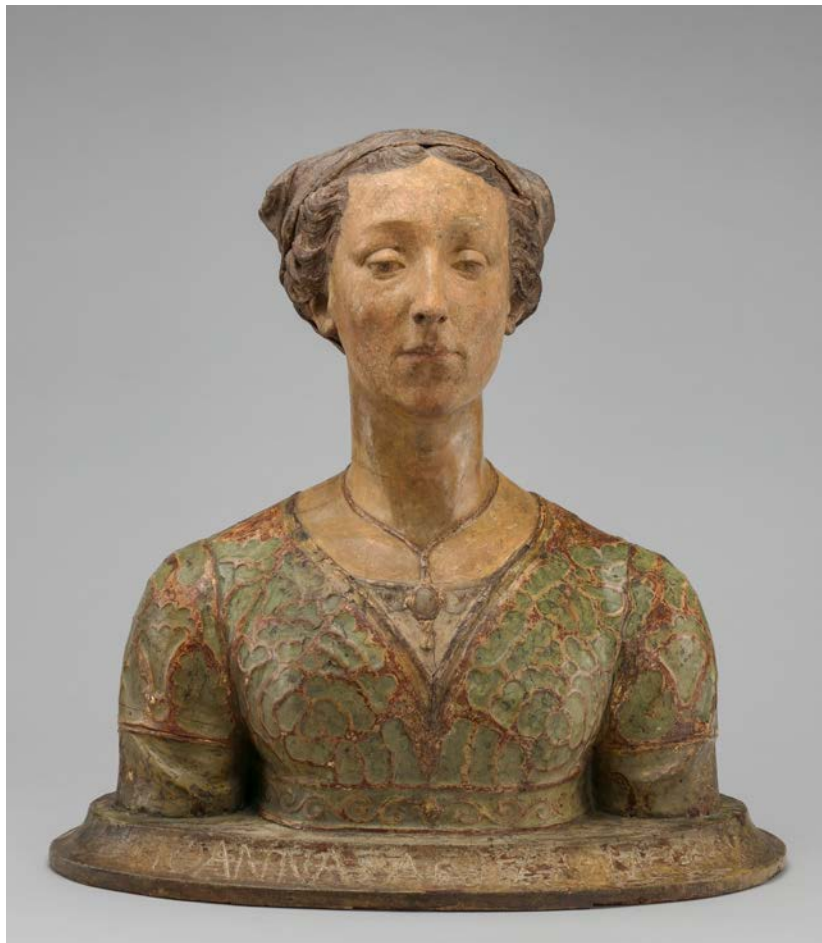


Fig. 20: Giovanni Bastianini, *Giovanna degli Albizzi [Tornabuoni]*, 1860 circa.
Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection.
Foto: National Gallery of Art.



Fig. 21: Cerchia di Desiderio da Settignano, reliquiario di santa Costanza, compagna di sant'Orsola (*la Belle Florentine*), 1460-1465 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures. Foto: Musée du Louvre.

Fig. 22: Mino da Fiesole,
Imperatrice antica,
1465 circa, con iscrizione
apocrifica ottocentesca «DONNA
LAVRA». Trieste, Biblioteca Civica
"Attilio Hortis", Raccolta
Petrarchesco-Piccolominea.
Foto: Biblioteca Civica
"Attilio Hortis".



Fig. 23a-b: Niccolò di Forzore Spinelli,
medaglia di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni, 1486 circa.
Esemplare a Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.
Foto: National Gallery of Art.



Fig. 24: Giovanni Bastianini, *Giovanna degli Albizzi [Tornabuoni]*, 1860 circa.
Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection.
Foto: National Gallery of Art.



Figg. 25-26: Antonio Garella, *Cecilia Gonzaga*, 1900.

Proprietà privata.

Foto: New Orleans Auction Galleries, New Orleans.



Fig. 27a-b: Pisanello, medaglia di Cecilia Gonzaga, 1447, esemplare in piombo.
Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.
Foto: National Gallery of Art.

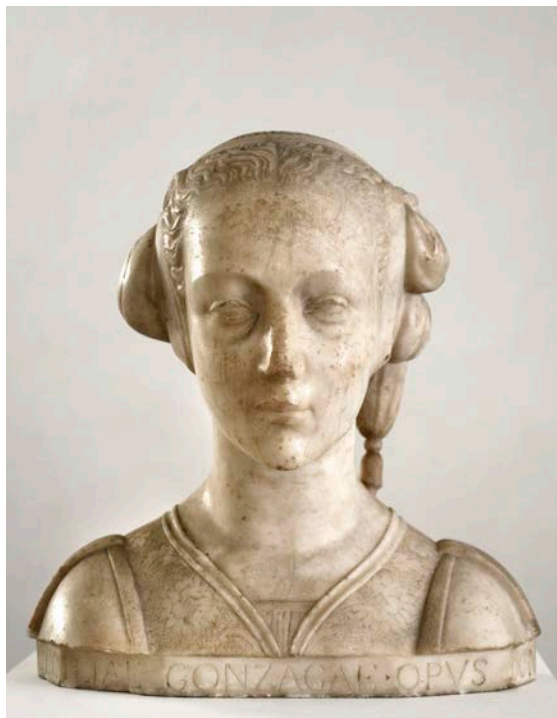


Fig. 28: Falsario di fine Ottocento, *Cecilia Gonzaga*,
con iscrizione «OPVS DONATELLI», post 1894.
Levoča, Slovenské Národné múzeum – Spiš Museum.
Foto: Peter Župník (Levoča e Parigi), per lo Spiš Museum.



Fig. 29: Cerchia di Desiderio da Settignano, reliquiario di santa Costanza, compagna di sant'Orsola (*la Belle Florentine*), 1460-1465 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures. Foto: Musée du Louvre.



Fig. 30: Desiderio da Settignano, *Marietta Strozzi*, 1462 circa.
Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst
(Bode-Museum). Foto: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.



Fig. 31: Desiderio da Settignano, *Marietta Strozzi*, 1462 circa.
Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst
(Bode-Museum). Foto: Sailko (Francesco Bini, Firenze), Wikimedia Commons.



Fig. 32: Falsario di fine Ottocento, *Cecilia Gonzaga*,
con iscrizione «OPVS DONATELLI», post 1894.
Levoča, Slovenské Národné Múzeum – Spiš Museum.
Foto: Spiš Museum (Martin Rosenberger).



Fig. 33: Cerchia di Desiderio da Settignano, reliquiario di santa Costanza, compagna di sant'Orsola (*la Belle Florentine*), 1460-1465 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures. Foto: Musée du Louvre.



Fig. 34: Falsario di fine Ottocento, *Cecilia Gonzaga*,
con iscrizione «OPVS DONATELLI», post 1894.
Levoča, Slovenské Národné múzeum – Spiš Museum.
Foto: Peter Župník (Levoča e Parigi), per lo Spiš Museum.



Fig. 35: Cerchia di Desiderio da Settignano, reliquiario di santa Costanza, compagna di sant'Orsola (la *Belle Florentine*), 1460-1465 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures. Foto: Musée du Louvre.



Fig. 36: Maestro della *Natività* di Castello, *Gentildonna*, 1455-1460 circa.
New York, The Metropolitan Museum of Art (The Jules Bache Collection, 1949).
Foto: The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 37: Alesso Baldovinetti, *Gentildonna*, 1465 circa. Londra, The National Gallery.
Foto: The Yorck Project (2002) *10.000 Meisterwerke der Malerei* (DVD-ROM),
DIRECTMEDIA Publishing GmbH.



Fig. 38: Falsario di fine Ottocento, *Cecilia Gonzaga*,
con iscrizione «OPVS DONATELLI», post 1894.
Levoča, Slovenské Národné múzeum – Spiš Museum.
Foto: Peter Župník (Levoča e Parigi), per lo Spiš Museum.



Fig. 39: Cerchia di Desiderio da Settignano, reliquiario di santa Costanza, compagna di sant'Orsola (*la Belle Florentine*), 1460-1465 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures. Foto: Musée du Louvre.



Fig. 40: Giovanni Bastianini, *Dante Alighieri*, 1860.
Londra, Victoria and Albert Museum.
Foto: Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 41: Giovanni Bastianini, *Giovanna degli Albizzi [Tornabuoni]*, 1860 circa.
Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection.
Foto: National Gallery of Art.



Fig. 42: Falsario di fine Ottocento, *Cecilia Gonzaga*,
con iscrizione «OPVS DONATELLI», post 1894.
Levoča, Slovenské Národné múzeum – Spiš Museum.
Foto: Peter Župník (Levoča e Parigi), per lo Spiš Museum.



Fig. 43: Cerchia di Desiderio da Settignano, reliquiario di santa Costanza, compagna di sant'Orsola (*la Belle Florentine*), 1460-1465 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures. Foto: Musée du Louvre.



Fig. 44: Falsario di fine Ottocento, *Cecilia Gonzaga*,
con iscrizione «OPVS DONATELLI», post 1894.
Levoča, Slovenské Národné múzeum – Spiš Museum.
Foto: Spiš Museum (Martin Rosenberger).



Fig. 45: Cerchia di Desiderio da Settignano, reliquiario di santa Costanza,
compagna di sant'Orsola (*la Belle Florentine*), 1460-1465 circa.
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures.
Foto: Musée du Louvre.



Fig. 46: Falsario di fine Ottocento, *Cecilia Gonzaga*,
con iscrizione «OPVS DONATELLI», post 1894.
Levoča, Slovenské Národné múzeum – Spiš Museum.
Foto: Peter Župník (Levoča e Parigi), per lo Spiš Museum.



Fig. 47: Cerchia di Desiderio da Settignano, reliquiario di santa Costanza, compagna di sant'Orsola (*la Belle Florentine*), 1460-1465 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures. Foto: Musée du Louvre.



Fig. 48: Falsario di fine Ottocento, *Cecilia Gonzaga*,
con iscrizione «OPVS DONATELLI», post 1894.
Levoča, Slovenské Národné Múzeum – Spiš Museum.
Foto: Peter Župník (Levoča e Parigi), per lo Spiš Museum.



Fig. 49: Cerchia di Desiderio da Settignano, reliquiario di santa Costanza, compagna di sant'Orsola (*la Belle Florentine*), 1460-1465 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures. Foto: Musée du Louvre.

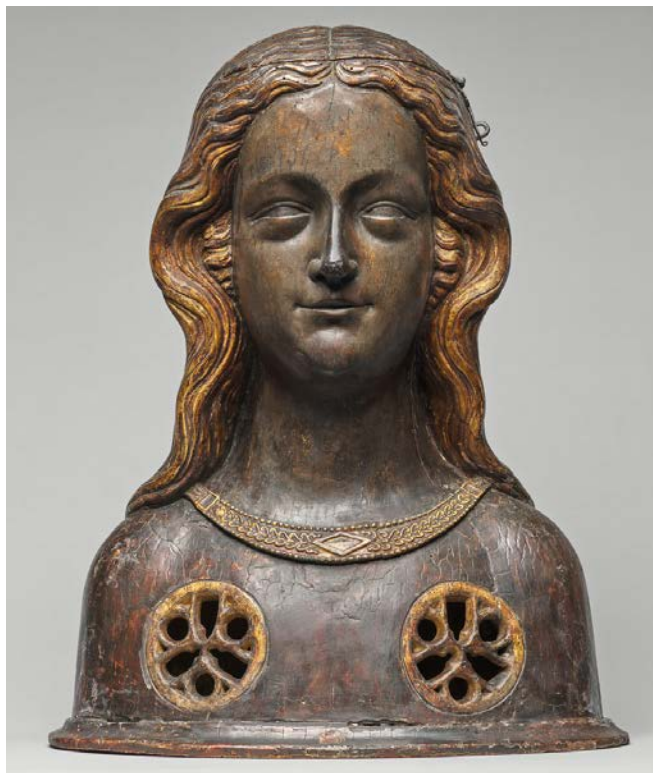


Fig. 50: Intagliatore attivo a Colonia nel secondo quarto del Trecento,
reliquiario di una compagna di sant'Orsola.
Parigi, Musée National du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny.
Foto: Musée National du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny.



Fig. 51: Domenico di Niccolò "dei Cori" (?), reliquiario di santa Mabilla, compagna di sant'Orsola, 1420-1430 circa. Parigi, Musée National du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny. Foto: Musée National du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny.



Fig. 52: Manifattura Lelli di Firenze, calco della *Belle Florentine*,
anni novanta dell'Ottocento.
Firenze, Liceo Artistico Statale di Porta Romana, gipsoteca.
Foto: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD),
Ministero della Cultura, Roma.



Fig. 53: Manifattura Lelli di Firenze, calco della *Belle Florentine*, 1900 circa.
Lucca, Liceo Artistico Musicale e Coreutico "Augusto Passaglia", gipsoteca.
Foto: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD),
Ministero della Cultura, Roma.



Fig. 54: Manifattura Lelli di Firenze, calco della *Belle Florentine*, ante 1898.
Copenaghen, Statens Museum for Kunst, gipsoteca.
Foto: Statens Museum for Kunst.



Fig. 55: Copista di fine Ottocento (e non Giovanni Bastianini),
Gentildonna (dalla *Belle Florentine*), ante 1916.
Londra, Victoria and Albert Museum.
Foto: Victoria and Albert Museum.



Fig. 56: Manifattura di Signa, *Gentildonna* (dalla *Belle Florentine*), 1900.
Londra, Victoria and Albert Museum.
Foto: Victoria and Albert Museum.



Figg. 57-60: Copista di fine Ottocento (e non Giovanni Bastianini),
Gentildonna (dalla *Belle Florentine*), ante 1909.
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
Foto: Isabella Stewart Gardner Museum.

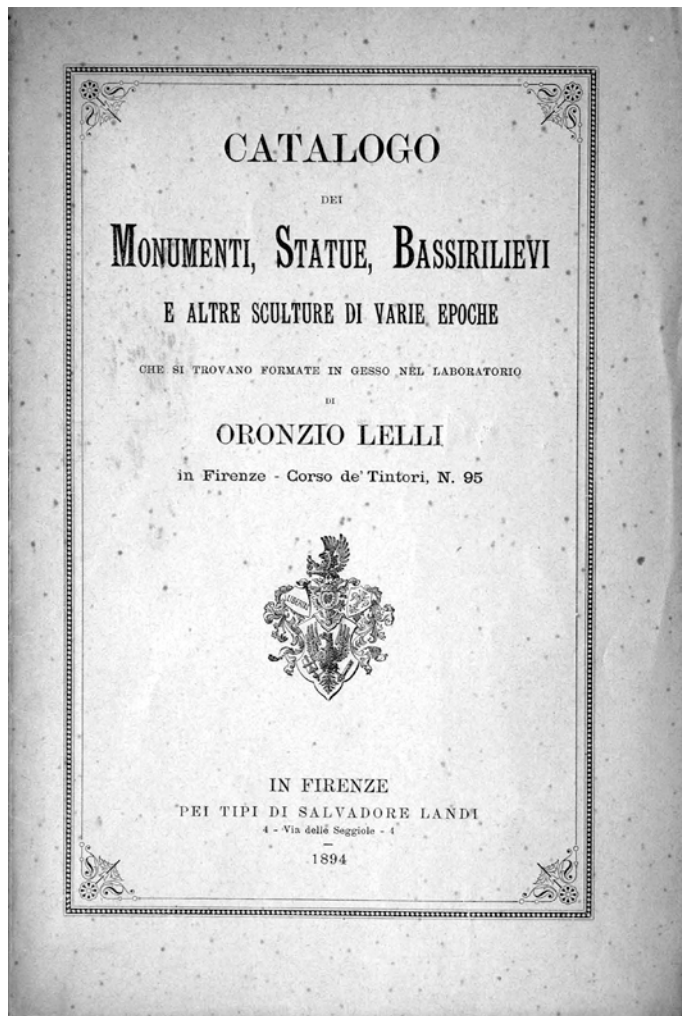


Fig. 61: *Catalogo dei monumenti, statue, bassirilievi e altre sculture di varie epoche che si trovano formate in gesso nel laboratorio di Oronzio Lelli in Firenze – Corso de' Tintori, n. 95, in Firenze, pei tipi di Salvadore Landi, 1894, frontespizio.*

— 4 —		— 5 —	
	Numero Cantieri	Prezzo Lire	
182. La Vergine col Figlio, bassirilievo nella Chiesa di S. Francesco a Siena	50/48	15	
183. Due grandi monete con punte, esistenti nella porta maggiore di S. Petronio a Bologna	60/30	120	
Donatello			
143. Gruppo di Ghisella ed Orlando, opera in bronzo nella la Loggia dell'Ortope, Firenze	260/50	---	
144. Tre bassirilievi del triangolo di detta gruppo, rappresentazioni allegoriche di Bacco, e L. 21. Fan	70/30	75	
145. Base di detto gruppo, eretta in tre pezzi, rivestita in marmo e lateri quadrati	255/92	300	
146. Statua del S. Giorgio, all'ingresso della Chiesa di Orsanmichele, Firenze	225/79	1000	
147. Base di detta statua	54/07	40	
148. Testa di detto statua	34/08	30	
149. Nobile porta ornativa architettonica di detta statua, e	200/174	300	
150. Padre Baccio esistente in detta statua	40/30	10	
171. S. Giorgio che uccide il Drago, bassirilievo a S.	120/47	40	
172. Testa della statua di Fuggo Branciatelli, nel Duomo di Firenze	43/38	15	
173. Base della statua della Innamorata, nel Campanile di Siena, Firenze	52/52	20	
174. Base di una statua, e	75/50	20	
175. Testa di altra statua, e	48/40	15	
176. Base di S. Lorenzo, da una terracotta nella Sagrestia di S. Lorenzo, Firenze	50/30	20	
— 5 —			
	Numero Cantieri	Prezzo Lire	
199. S. Cecilia, profilo, collezione di L. Elio a Londra	60/38	9	
200. Base marmorea scolpita in Santa Cecilia, Museo Sestri, Roma	40/48	20	
201. La Vergine col Figlio, ed in basso due Angeli che sostengono una croce, e	40/38	10	
202. Base di patto, esistente al Museo del Louvre a Parigi	20/36	7	
203. Base di S. Giovanni, già in una Martini, ora a	30/30	15	
204. Base di patto che siede, collezione Bardi, a	33/30	10	
205. S. Giovanni in orazione nel monastero, bassirilievo	30/41	10	
206. Base di gloria donna, da una scultura in legno oggi: nella Gonzaga, Museo del Louvre (foto)	30/41	7	
207. Rilievo in profilo di giovante	40/40	10	
208. La Vergine con patto, piccolo bassirilievo con	31/31	4	
209. Bassirilievo rilievo: Gesù e S. Giovanni	43/41	5	
210. Piccolo bassirilievo: La Vergine col Figlio	43/34	8	
211. Profilo d'Imperatore Romano	45/30	10	
212. Profilo di donna	40/30	8	
213. Maschera di Lancia, scultore	40/41	15	
214. La testa, gruppo di due patti, da una terracotta	47/37	30	
215. Bassirilievo: La Vergine col Figlio, e due angeli	60/30	20	
216. Frammento di statua, con stemma e due angeli (attribuito)	30/36	10	
217. Capitello nudo, bassirilievo nella Chiesa dei Frati a Venezia (attribuito)	60/40	12	
218. Vaso nudo, e	60/40	12	
— 5 —			
	Numero Cantieri	Prezzo Lire	
177. Base di Gesù Bambino, nella Chiesa del Vascello, Firenze	30/38	8	
178. Trilobazione del tabernacolo in pietra, eretta in 8 pezzi, esistente nella Chiesa di Santa Croce in Firenze	200/120	300	
179. Testa della Vergine Annunziata e dell'Angelo, in alto liberamente	44/44	40	
180. Patti Anonimi, eretti di una delle quattro uscite d'Organi del Duomo, eretta in 6 pezzi, ora nel Museo di S. Marco del Foro, Firenze	200/38	300	
181. Testa di Niccolò da Uzzano di Casa Capponi ora nel Museo Nazionale, Firenze	22/30	8	
182. Rilievo virile, bassirilievo, e	40/30	8	
183. S. Giovanni in profilo, e	51/36	10	
184. Base di giovante, e	41/30	10	
185. La Crocifissione, bassirilievo dal bronzo, e	97/71	35	
186. Tre bassirilievi del pulpito, all'ingresso del Duomo di Prato, e L. 68 l'uno	90/38	120	
187. Pieno nudo in bassirilievo nel Duomo di Prato	35/29	8	
188. Carlo da Mellini, medaglione, e	51/38	6	
189. Statua di S. Giovanni Battista, opera in bronzo nella Cattedrale di Siena	190/34	300	
190. Rilievo presente ad Ercole in testa di S. Giovanni Battista, bassirilievo dal bronzo nel Foro Buonaparte a Roma	78/28	30	
191. Due patti nudi, bassirilievi eretti in S. Maria della Salute, e L. 18 l'uno	39/27	60	
192. Quattro bassirilievi della Testa di S. Antonio, opera in bronzo nella Chiesa del Santo a Padova, e L. 70 l'uno	130/58	280	
193. Indici patti eretti, con stemmi manuali, dallo stesso autore	50/31	84	
194. Due bassirilievi di Babilone, ora Angeli, e	36/35	40	
195. Testa di Crocifisso, dal bronzo, nella Chiesa di S. Antonio a Padova	44/40	20	
196. Bassirilievi ora Angeli, eretti già emblemi della giustizia di Orto, opera in bronzo nella Chiesa di S. Tomaso a Venezia	64/30	20	
197. Due bassirilievi ora Angeli su stemmi, e	70/32	20	
198. Base di S. Giovanni, nella Francesco di Pienza	30/38	10	
— 5 —			
	Numero Cantieri	Prezzo Lire	
Michelozzo Michelozzi			
247. Gruppo patti d'architetture eretti, dalla porta della Consola di S. Giovanni in Piazza del Duomo, Firenze	160/300	300	
248. La Vergine, nuda. Opera una patto e teste di animali nel fondo, bassirilievo totale all'ingresso del Duomo di Siena (foto)	94	50	
Nanni d'Antonio di Banco			
209. Quattro teste separate: La Vergine e tre Angeli, dal gran bassirilievo sopra la porta della Madonna di Duomo di Firenze	20/30	80	
274. Base della Statua di S. Eligio, in una nicchia all'ingresso di Orsanmichele, Firenze	70/45	20	
Filippo Brunelleschi			
291. Il Santissimo di Altrove, bassirilievo nel monastero della porta di S. Giovanni, Museo Nazionale, Firenze	54/48	40	
292. Stemma Spinielli, da una porta nei Chiavari della Chiesa di S. Croce, Firenze	30/35	8	
293. Due profili d'Imperatori Romani, e	30/36	14	

Figg. 62-63: Donatello, nel *Catalogo dei monumenti, statue, bassirilievi e altre sculture di varie epoche che si trovano formate in gesso nel laboratorio di Oronzio Lelli in Firenze - Corso de' Tintori, n. 95, in Firenze, nei tipi di Salvatore Landi, 1894, pp. 6-8. La pretesa Cecilia Gonzaga è a p. 8 n. 206.*



Fig. 64: Mino da Fiesole, *Rinaldo della Luna*, 1461.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
Foto: Museo Nazionale del Bargello.



Fig. 65: Mino da Fiesole, *Rinaldo della Luna*, 1461.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
Foto: Museo Nazionale del Bargello.



Fig. 66: da Mino da Fiesole, *Rinaldo della Luna*, seconda metà dell'Ottocento.
Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.
Foto: National Gallery of Art.



Fig. 67: Giovanni Bastianini, *Gaetano Bianchi a ventun anni*, 1860-1865 circa.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana.

Foto: Archivio Brogi, Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze.



Fig. 68: Plastificatore del secondo Ottocento, *Andrea del Verrocchio*.

Già Firenze, collezione conte Paolo Galletti.

Foto: Archivio Brogi, Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze.



Fig. 69: Raffaello (?), *Ritratto virile*, 1504 circa (?).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Foto: Gabinetto Fotografico, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 70: da Mino da Fiesole, *Rinaldo della Luna*, secoli XIX-XX.
Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum
für Byzantinische Kunst (Bode-Museum).
Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz.

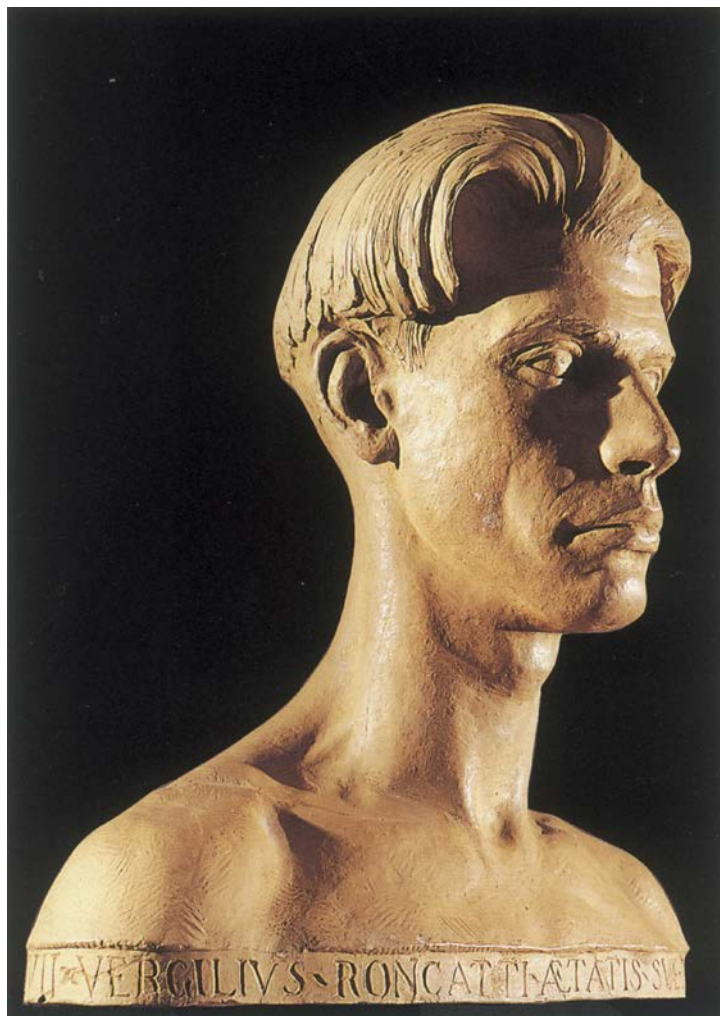


Fig. 71: Ruggero Rovani, *Virgilio Roncatti*, 1927.
Trieste, Museo Revoltella – Galleria d'Arte Moderna.
Foto: Museo Revoltella.

Moderne Plastiken, Arbeiten in Bronze, Eisen, Marmor, Stein, Elfenbein, Holz, Email, Porzellan u. s. w.		
		<small>Ausrufpreis in Kronen</small>
232	Prof. A. Petrilli in Florenz , »Beatrice«, Statue aus farbigem Marmor, auf einem Sockel in Form einer jonischen Säule.	500.—
233	Männliche Porträtbüste , Marmor, florentinisch, Inschrift Pinaldo de Sajuina sue etatis anno XXVII. opus mini MCCCCIX.	400.—
234	Weibliche Porträtbüste , florentinisch, Marmor, Inschrift Ceciliae Gonzagae opus Donatelli, XV. Jahrhundert.	400.—
235	Porträtbüste Napoleons , Marmor, um 1800.	300.—
236	Bronzestatue , »Gaston de Foix« von F. Fremiet.	180.—
237	Bronzestatuetten »Apollo« auf Marmorsockel. Von C. Kauba nach Prof. Kundmann.	120.—
238	Bronzestatuetten »Sphinx« auf Marmorsockel.	60.—
239	Bronzestatuetten »Erzengel Michael« von F. Fremiet.	60.—
240	Zwei Bronzefiguren , »König Theodorich« und »Artur von England«, auf Marmorsockel.	40.—
241	Zwei Bronzefiguren , Philipp, König von Kastilien und Königin Maria Blanka. Diese vier Statuetten nach den Originalen vom Grabmale Maximilians I. in Innsbruck modelliert.	60.—

Fig. 72: Kaiserlich-Königliches Versteigerungsamt Wien (Dorotheum), Auktion von Antiquitäten [...], aus dem Besitze des Herrn Georg Napoleon Grafen Csáky [...]. Auktion am 18. und 19., eventuell 20. Mai [1904] [...], Vienna, Buchdruckerei Helios, [1904], p. 30.



Fig. 73: Aristide Petrilli, *Beatrice*, 1895-1900 circa, esemplare in marmo policromo.
Asta Freeman's | Hindman, Philadelphia, 7 ottobre 2000.
Foto: Freeman's | Hindman.

Fig. 74: Aristide Petrilli, *Beatrice*, 1895-1900 circa, esemplare in alabastro dipinto.
Asta Clarke Auction Gallery, Larchmont, NY, 8 dicembre 2024.
Foto: Clarke Auction Gallery.