

Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

2
2021

On Lying / La bugia

edited by / a cura di Alessandra Molinari

Nota sugli Autori	7
Roberta Mullini	11
Editoriale: Un saluto (Editorial: A Goodbye)	
Alessandra Molinari	13
Introduction: On Lying	
Emilio Gianotti	25
Dirk ex Machina: Douglas Adams' Saga and Holistic Detection as Religious Satire	
Alessandra Calanchi	49
Lies from Outer Space: The Martians' Famous Invasion of New Jersey	
Anna Cerboni Baiardi	63
Tra virtuosismo e truffa: l'arte del falsario (Between Virtuosity and Fraud: The Forger's Art)	

Linguae & – 2/2021

<https://www.ledonline.it/linguae/> - Online ISSN 1724-8698 - Print ISSN 2281-8952 - ISBN 978-88-5513-053-0

Aoife Beville	79
“An Infinite and Endless Liar”: Paroles as a Case Study of the Pragmatics of Lying in Shakespeare	
Arianna Punzi	103
Attraverso la frode: la <i>Commedia</i> come conquista della verità della parola (Dante’s <i>Comedy</i> as the Apotheosis of the Truth of the Word)	
Elena Acquarini	117
Riflesso della menzogna nella transgenerazionalità (Reverberation of Lies in Transgenerationals)	
Stefano Pivato	129
Pinocchio, metafora della politica italiana (Pinocchio as a Metaphor of Italian Politics)	
Alessandro Di Caro	143
Il paradosso del mentitore (The Liar Paradox)	

Tra virtuosismo e truffa: l'arte del falsario

Anna Cerboni Baiardi

anna.cerbonibaiardi@uniurb.it

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2021-002-cerb>

ABSTRACT – BETWEEN VIRTUOSITY AND FRAUD: THE FORGER'S ART – The history of artistic forgery boasts rather old origins and numerous facets. On this occasion, some emblematic cases between the Cinquecento and the present day (from the *Sleeping Cupid* of Michelangelo to the 'Modiglianis' that hit the headlines only some decades ago) will be taken into account, along with the activity of some great forgers who lived between the nineteenth and twentieth centuries. Gifted with notable technical ability and virtuosic stylistic "mobility", some of these realized true masterpieces in meeting the requests of a growing market of Italian and foreign collectors. Above all others, one should mention the names of Egisto Rossi (1824-1899), falsifier of Old Masters' drawings, and that of Icilio Federico Joni (nicknamed Paicap; 1866-1946), who specialized in counterfeiting *fondo oro* paintings by the Siense School and was the leader of the city's forgers.

KEYWORDS – fake; art; forger; Raphael; Ioni.

Nell'ambito del gran teatro della bugia che questo volume affronta nelle sue differenti manifestazioni, un posto significativo credo debba spettare alla produzione di opere d'arte false, realizzate per lo più a scopo di lucro.

La storia della falsificazione artistica vanta origini piuttosto antiche e numerose sfaccettature, così come un'ampia bibliografia in grado di dar conto di singoli casi senza paternità, ma anche di figure di falsari di cui ormai è possibile ricostruire l'intera vicenda; figure spesso eccentriche che hanno animato la vita di conoscitori, mercanti, collezionisti e storici dell'arte¹. In questa occasione si prenderanno in esame alcuni casi emblematici lungo un

¹ Della vasta bibliografia sull'argomento, ricordo almeno alcuni fondamentali testi di carattere generale: Brandi 1958; Schuller 1961; Kurz 1996 (1961); Ferretti 1981; Zeri 1987, 156-212; Jones 1990; Jones e Spagnol 1993; Hebborn 1994; Hebborn 1995; Di Lorenzo e Zanni 1998; Mazzoni 2001; De Marchi 2001; Zeri 2011; Paliaga, 2014; Refice 2014; Ottani Cavina e Natale 2017; Bellet 2019.

arco cronologico che va dal Cinquecento ai giorni nostri (un percorso ideale che potrebbe dilatarsi dal *Cupido dormiente* di Michelangelo, ai Modigliani balzati all'onore delle cronache solo qualche decennio fa; cfr. Bellandi 2016), ma anche alcuni grandi falsari vissuti tra Otto e Novecento, per approdare infine a un caso che ha interessato uno degli artisti più 'desiderati' di tutti i tempi: Raffaello Sanzio.

Dotati di una notevole capacità tecnica e di una virtuosistica mobilità stilistica, alcuni di essi hanno prodotto veri e propri capolavori, assecondando un crescente mercato di collezionisti italiani e stranieri.

Come introduzione, vorrei richiamare un caso molto particolare e piuttosto noto che ha coinvolto studiosi e specialisti di diversi settori. Nel 2006, nel palazzo Bricherasio di Torino, veniva esposto un eccezionale reperto archeologico destinato a diventare famoso: il cosiddetto *Papiro di Artemidoro*, lungo circa tre metri, contenente un brano, scritto in greco, tratto dall'opera geografica di Artemidoro di Efeso (vissuto tra il II e il I secolo a.C.), e una serie di disegni, sul *recto* e sul *verso*, di particolari anatomici e animali. Di questo manufatto si era cominciato a parlare fra gli studiosi già dai primi anni Novanta, quando il papiro apparteneva ad un collezionista tedesco; nel 1998 due docenti universitari pubblicarono una prima dettagliata descrizione dell'oggetto e nel 2004 venne acquistato dalla Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo di Torino per la somma di 2.750.000 euro.

Nella mostra torinese del 2006 intitolata *Le tre vite del papiro di Artemidoro*, curata da Claudio Gallazzi e Salvatore Settis, si spiegava la compresenza di testo e immagini in virtù della travagliata vicenda di questo reperto. Il papiro infatti, secondo gli studiosi, era stato originariamente concepito come una copia di lusso del testo di Artemidoro, intervallata da diverse mappe; un errore nella realizzazione della prima mappa, probabilmente dedicata alla raffigurazione della Spagna, avrebbe causato però l'interruzione della copiatura. Il papiro, invece di essere distrutto, sarebbe stato riutilizzato come supporto per schizzi e bozzetti sia sul *verso* che sul *recto*, ma anche per le esercitazioni grafiche di giovani pittori apprendisti di bottega. Dopo più di un secolo di reimpieghi, il papiro sarebbe divenuto carta da macero e utilizzato, insieme ad altri, per farne cartapesta ad uso funerario.

Nel 2008 Luciano Canfora, famoso filologo dell'Università di Bari, anche in considerazione delle scarse notizie sul rinvenimento del papiro, ne ha messo in discussione l'autenticità considerandolo un falso risalente alla metà dell'Ottocento, abilmente realizzato dal noto falsario Kostantinos Simonides, non nuovo a 'scherzi' di questo tipo (Canfora 2011). Da qui una lunga *que-*

relle che ha decretato, per i più, lo *status* di falso di un manufatto che resta comunque straordinario.

Questo esempio si presta ad alcune considerazioni iniziali: il falsario di alto livello non è uno sprovveduto e si serve di supporti antichi e di tecniche compatibili con il prodotto da falsificare; ha una cultura adeguata al suo progetto (o è in contatto con persone che possono guidarlo); il prodotto che confeziona risulta così verisimile da essere considerato autentico, in grado di dividere i migliori studiosi del settore. Un'opera concepita con tutte queste attenzioni, una volta immessa nel mercato, può raggiungere una valutazione anche molto significativa.

La produzione di falsi, ai quali il papiro di Artemidoro di fatto appartiene, ha interessato tutte le epoche, a cominciare dall'antichità classica. Non sempre i falsi sono eseguiti a scopo di lucro, qualche volta nascono dal desiderio di emulazione, per dimostrare abilità, per mettere in difficoltà i conoscitori, per il gusto della beffa e dell'irrisione. Caso emblematico è quello riguardante Michelangelo che scolpì, ancora giovane, un *Cupido dormiente* in marmo, oggi perduto; consigliato da Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, lo aveva invecchiato ad arte, tanto da farlo sembrare a tutti gli effetti un prodotto dell'antichità classica riemerso da uno scavo; la nota vicenda è riportata per la prima volta nella *Michaelis Angeli vita* di Paolo Giovio (1527 ca.), poi da Ascanio Condivi (1553) e infine nell'edizione giuntina delle *Vite* di Vasari (1568). Il cardinale Raffaele Riario, noto collezionista di marmi antichi, caduto nell'inganno, lo acquistò alla bella cifra di duecento ducati ma, una volta accortosi della frode, lo restituì a Baldassarre del Milanese, banchiere fiorentino in Roma che glielo aveva venduto; fu così che, passando in diverse mani (Cesare Borgia, Guidobaldo da Montefeltro, e di nuovo Cesare Borgia), giunse finalmente a Isabella d'Este, migrando in seguito in Inghilterra, con le collezioni Gonzaga, dove se ne persero le tracce (Acidini Luchinat 2006, 44-45).

A questo stesso atteggiamento va riferito anche il caso di Anton Raphael Mengs, che alla metà del Settecento (1758 ca.) eseguì un affresco (oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma) raffigurante *Giove e Ganimede*, spacciato come opera ritrovata durante uno scavo (Roettgen 1973). La vittima questa volta fu il famoso archeologo Winckelmann che lo prese per vero; del resto quest'ultimo riteneva che Mengs fosse il più grande artista moderno proprio perché sapeva dipingere come gli antichi...

È facile capire come la produzione di falsi si accresca con lo sviluppo del collezionismo e perciò del mercato delle opere d'arte. L'epoca d'oro del falso comincia nel secondo quarto del XIX secolo (per durare fino ai nostri

giorni): è non a caso l'epoca in cui si formano le grandi collezioni americane e in cui si intensifica la 'caccia' alle opere degli artisti cosiddetti "Primitivi", coloro che avevano preceduto grandi maestri come Raffaello e Michelangelo. Tra Otto e Novecento il fenomeno assume un'ampiezza significativa tanto che nel 1907, sulla rivista fiorentina *Il Marzocco* (Palmarini 1907), il funzionario statale e scrittore Ilario Mario Palmarini faceva il punto sul mercato dell'arte in Italia indicando il nostro paese come una vera e propria "fabbrica di oggetti antichi", dando conto di un interessante spaccato sociale. Prima affermava ironicamente che

L'antiquario compie un'azione altamente umanitaria e direi quasi sociale. In quanto incoraggia da un verso l'amore per l'arte, nobilitando così gli spiriti ancor rozzi dei popoli vergini, e dall'altro attrae nel proprio paese l'oro straniero di cui – mi assicurano – vi è tanto bisogno. Ma poi, quando il *forestiere*, ridendo sotto i baffi, si porta via qualche quadretto sul cui legno antico, di dietro, ha verificati grossi bolli in ceralacca con antichi stemmi misteriosi, e vi ha trovato scritto, per esempio con certi caratteri dell'epoca – *Raphael me fecit* – o – *Opus Michaelis Angeli Bonarotti* – l'antiquario ha fatto un uomo felice e ha guadagnato qualche cinquantina di biglietti da mille. E ha fatto un uomo tanto felice – dicevo – che qualche volta, arrivato a casa mette sossopra tutti i Times e gli Heralds del mondo vecchio e del mondo nuovo per proclamare che l'Italia si fa portar via tutti i tesori artistici di cui andava orgogliosa. (Palmarini 1907, 2)

Poi raccontava che ogni città si era specializzata nella produzione di determinati oggetti:

E come in tutte le industrie, anche in questa si è andata formando la specializzazione della produzione. A Napoli, e non da oggi, si fabbricano a meraviglia bronzi e terrecotte pompeiane, di cui si arricchiscono i Musei d'oltre oceano. E la savia premura degli antiquari napoletani – mio Dio, non si è a Napoli per nulla! – arriva a condurre l'amateur in un luogo storico ben noto, e lì, con degli scavatori, avendo prima spiato l'orizzonte intorno, si fanno venir fuori delle statuette di bronzo, degli utensili, delle monete, insomma ogni grazia di Dio, che l'amatore compra e porta via nelle valigie, con automobili, yacht, ridendo sempre sotto i baffi per la minchionaggine del Governo Italiano! (*ibid.*)

A Roma si fabbricavano "elmi, corazze, lance, daghe, bighe", ma anche "teste, gambe, torsi di bronzo e di marmo e di avorio i quali con l'innocente complicità del Tevere" si presentavano con patine antiche e diventavano la delizia dei collezionisti; a Bologna si fabbricavano mobili antichi "così antichi che quelli autentici sembravano falsi!"; a Firenze, che fu in quegli anni uno dei

centri più importanti del mercato antiquario italiano e internazionale, sembrava di essere in pieno Rinascimento:

I discepoli dell'Angelico, fra cui Benozzo, la scuola del Pollaiuolo e fra Filippo, e il Verrocchio, e Botticelli, e il Ghirlandaio e Lorenzo di Credi e Filippino, e Signorelli e giù sino ad Andrea tutti più o meno lavorano ancora e vendono, e come! E Donatello? E il Ghiberti? E Desiderio? E Mino? E il Rossellino? E i della Robbia? Firenze è ricca, forse più che al tempo dei Medici, delle opere di questi grandi artisti. Basta aver fior di quattrini per comprarle! (*ibid.*)

Siena vantava il primato di una produzione eccezionale di grandi artisti del suo passato: “Duccio, Simone Martini, Memmi, il Barna, il Vanni, i Lorenzetti, Bartolo di Fredi, Taddeo Bartoli, Matteo di Giovanni e giù sino al Sodoma” e “l'Americano [il turista americano] non ha che da aprir bocca che lo accompagnano” un po' ovunque a veder cose tenute un po' segrete:

Ebbene bisogna aver l'occhio lungamente adusato alla difficile ginnastica delle identificazioni, per non essere preso pel naso, tanto in queste contraffazioni l'artista, industriosissimo, ha saputo penetrare il carattere dell'antico maestro in tutte le sue minute particolarità, e persino negli errori, nei difetti! E come sono curate le dorature, qua e là abrase, ritoccate, scalfite, il legno tarlato, gli angoli smussati, qualche crepa del colore, qualche fenditura [...]. Insomma è tale l'identità degli oggetti moderni con gli antichi che gli stessi antiquari... li comprano qualche volta per veri. (*ibid.*)

Secondo Palmarini, la città di Siena si configura dunque come uno dei principali centri del fenomeno della falsificazione. Qui spicca la figura di Icilio Federico Joni, il restauratore e noto caposcuola dei falsari senesi, specializzato anche nella realizzazione di splendide rilegature di libri spacciate per antiche, autore di opere così pregevoli che oggi, pur riconosciute come falsi, sono considerate vere e proprie opere d'arte; a lui è stata dedicata nel 2004 una mostra con un vasto assortimento di quadri nello stile di artisti del Tre e del Quattrocento, tutti rigorosamente *fake*².

Nella maturità Joni si dimostra capace di muoversi con disinvoltura su registri stilistici diversi, con un'attenzione filologica sorprendente e degna dei migliori storici dell'arte. Nella vecchiaia ha avuto persino l'impudenza di scrivere e pubblicare la sua autobiografia (1932), prontamente tradotta in inglese

² Mazzoni 2004b. Sulla figura di Joni e sull'ambiente senese dei falsari cfr. anche Mazzoni 2001.

(1936)³, che naturalmente contribuì ad accrescere il sospetto che dietro ogni tavola a fondo oro, proveniente da Siena, circolante in quegli anni sul mercato, si nascondesse la mano del falsario; tra i suoi inconsapevoli ‘clienti’ ci fu anche il famoso storico dell’arte Bernard Berenson.

Ciò che lo distingue dai comuni falsari e rende ancora oggi le sue opere così difficili da smascherare, è la straordinaria abilità di manipolare i materiali. Ispirato dallo stile di uno o più pittori antichi, riusciva ad invecchiare ad arte pigmenti, ori e stucchi; un lavoro che richiedeva anche molti anni di fatica. La sua esperienza lo portò ad esempio a perfezionare la resa delle “screpolature”, parte integrante del fascino di un dipinto antico, di cui Joni dà orgogliosamente conto nei suoi scritti:

Su un pezzo di tela non molto grossa (anzi la mussolina uso seta era la più adatta) si passavano varie mani di gessi da oro, tanto da farne la grossezza consueta di cui gli antichi maestri rivestivano le loro tavole, che permettesse, anche dove occorreva l’oro come decorazione e come fondo del quadro, di poterlo brunire. Quindi avvolta su un rullo (la tela era già preparata) e girandola in vari sensi, si otteneva la screpolatura voluta. Ma quando il dipinto era già eseguito, si trovò una migliore maniera, che consisteva nell’inumidire il dipinto, e quindi, con un arnese acuminato, accennare tutte le screpolature che si volevano fare. Questo si faceva dalla parte opposta al dipinto, e quindi avvolgendolo per il contrario, ne ottenevamo l’apertura che più ci piaceva. Fatto questo, si applicava la tela su una vecchia tavola con della buona colla, e l’illusione era quasi perfetta. (Joni 1932, 242-43)

Talentuoso e irriverente, si era persino costruito un nomignolo: PAICAP = Per Andare In Culo Al Prossimo!

A dimostrazione dell’alto livello qualitativo raggiunto da alcuni ‘auto-revoli’ esponenti del settore, basterà richiamare uno splendido dipinto raffigurante la *Madonna del velo* in perfetto ‘stile Botticelli’, che il celebre collezionista britannico Lord Lee of Fareham, fondatore delle Gallerie Courtauld di Londra, acquistò nel 1930 per 25.000 sterline grazie alla mediazione di un giovane mercante d’arte italiano di nome Luigi Albrighi. Il collezionista aveva verificato l’autenticità del quadro con un gruppo di esperti, ma si dovette arrivare all’impiego delle tecniche radiografiche per concludere che si trattava di un falso⁴. E non di un falso qualsiasi, ma di un capolavoro di Umberto Giunti (1886-1970), allievo di Icilio Federico Joni, identificabile con

³ Per le due edizioni: Joni 2004.

⁴ Su quest’opera, ben nota alla letteratura artistica, si vedano Mazzoni 2001, 166-71; Mazzoni 2004a; Villers 2004; Cavicchi 2017.

il “Falsario in calcinaccio”, così soprannominato da Federico Zeri⁵, uno dei più abili contraffattori d’inizio Novecento, che qui, per il viso della Madonna, si era ispirato alla sua nipotina dai tratti davvero botticelliani. Specialmente in gioventù, fu autore anche di dipinti a soggetto profano con scene di vita rinascimentale connotati da uno stile che, piuttosto che ispirarsi ad una particolare maniera conosciuta, si caratterizza per un eclettismo in grado di fondere tra loro stilemi ricavati da Matteo di Giovanni o da Filippino Lippi, ma anche dal Mantegna o dal Ghirlandaio e fin anche da Carpaccio o da Pinturicchio.

In questa breve rassegna non può mancare Alceo Dossena, altro importantissimo falsario nato a Cremona nel 1878 e morto a Roma nel 1937, autore di alcune delle più incredibili ‘sculture antiche’ apparse sul mercato internazionale tra il 1918 e il 1927, abilissimo nella falsificazione di opere di Giovanni Pisano in particolare. A lui si deve la realizzazione di un eccezionale altorilievo in marmo, sapientemente patinato, firmato “Donatellius Flor.”^a e acquistato nel 1927 a Venezia dall’antiquario londinese George Durlacher presso il commerciante d’arte Carlo Baldoni per una cifra astronomica. L’indiscutibile qualità di questo splendido manufatto raffigurante la *Madonna con il Bambino, San Giovannino e Sant’Anna*, accostato stilisticamente alla cosiddetta e autentica *Madonna del Perdono* di Donatello, oggi nel Museo dell’Opera della Metropolitana di Siena, sembra che abbia fatto trasalire il giovane studioso anglosassone John Pope Hennessy che, secondo la leggenda, si sarebbe addirittura inginocchiato di fronte al ritrovamento di un’opera così importante del celebre scultore fiorentino (Mazzoni 2017, in part. 435-36).

All’abilità degli artisti contraffattori doveva spesso corrispondere altrettanta capacità nel costruire, con la giusta dose di discrezione e ambiguità, una storia verosimile riguardante la provenienza dei falsi immessi nel mercato. È il caso, ad esempio, di una serie rilevante di sculture in stile toscano tre-quattrocentesco che apparvero improvvisamente nel mercato dell’arte; il fatto venne spiegato con il ritrovamento in un luogo segreto, sul monte Amiata, dei resti di un’antica abbazia distrutta da un terremoto alla fine del XVIII secolo. Dalle sue macerie sarebbero spuntate tutte quelle meraviglie poi vendute da un misterioso “Don Mario”, con il vincolo della massima discrezione. La responsabilità di quelle opere confluite in un sito così appartato veniva attribuita niente meno che a Enea Silvio Piccolomini che, si disse, avrebbe ad un certo punto rivolto le sue attenzioni a quel luogo (Mazzoni 2017, 436).

⁵ Zeri 1971 (poi in Zeri 1988, 211-19); Zeri 1987, 204-12. Sull’identificazione di questo falsario, cfr. Mazzoni 2001.

Dunque, una leggenda creata ad arte per giustificare la grande quantità di falsi che Dossena, complici gli antiquari Alfredo Fasoli e Alfredo Palesi, aveva destinato alla vendita.

Com'era prevedibile, anche Raffaello, uno dei più importanti rappresentanti del Rinascimento italiano, non poteva non suscitare l'interesse dei falsari, che spesso si sono cimentati nella contraffazione dei suoi disegni. Per quanto riguarda i dipinti, basterà ricordare il caso di una piccola tavoletta nota come *Madonna della palma*, dove la Vergine con il suo Bambino è accovacciata sotto una specie di palma (Fig. 1). Il quadretto, acquistato nel 1968 dallo Stato italiano come opera di Raffaello per 30 milioni di lire e destinato al Palazzo Ducale di Urbino, venne presentato al pubblico nel 1973 (Torriti 1973, 293-300).



Figura 1. Anonimo ottocentesco, *Madonna della palma*, Urbino, Casa natale di Raffaello, in deposito dalla Galleria Nazionale delle Marche

Si deve ancora una volta a Federico Zeri, attento conoscitore senza peli sulla lingua, la dimostrazione che si trattava di un clamoroso falso ottocentesco (Zeri 1982, 116-19; Zeri 2000, 283-85). Infatti, analizzando tutti i dettagli, identificò la pianta come *Cycas revoluta*, un tipo di palma originaria del Pacifico e delle terre esplorate dal capitano Cook circa 250 anni dopo la morte di Raffaello! Attualmente la tavoletta (cm 22,4 × 33) è esposta nella Casa Natale di Raffaello (dov'è giunta in deposito dalla Galleria nazionale delle Marche) come opera della bottega di Raffaello e datata al XVI secolo.

Alla falsificazione dei fogli raffaelleschi si lega, infine, un disegno dell'Accademia Raffaello di Urbino, ritenuto da sempre vicino al Sanzio e alla sua bottega (Fig. 2). Presente nelle collezioni dell'Accademia fin dalla sua fondazione, è citato in uno dei primi inventari del 1869, da cui apprendiamo che proveniva da Firenze e che fu donato all'istituzione. Poi nessun'altra notizia, fino al suo ritrovamento nell'intercapedine di un muro della casa natale del pittore dove era stato probabilmente nascosto per proteggerlo dalle eventuali razzie belliche.



Figura 2. Egisto Rossi attr., Mosè salvato dalle acque, Urbino, Accademia Raffaello

Il disegno (mm 210 × 260), raffigurante *Mosè salvato dalle acque*, realizzato con matita, penna e inchiostro marrone su una carta bianca appena preparata, si caratterizza per un vistoso marchio di collezione e va posto in relazione con uno dei più famosi scomparti delle Logge vaticane di Raffaello⁶.

Il progetto architettonico di quel luogo si deve, come sappiamo, al Bramante che, ingaggiato da Giulio II, progettò una struttura a tre piani con archi e colonne, e con molteplici rimandi all'antico, al Colosseo, al Settizonio e al Tabularium, dove arcate e pilastri dividono la galleria in una successione di piccoli ambienti.

Raffaello si inserisce nella vicenda qualche anno dopo la morte di Bramante (1514), intervenendo sulla struttura interna, ma soprattutto progettando la decorazione ad affresco e a stucco. Il suo lavoro, iniziato verso la fine del 1517 e gli inizi del 1518, e terminato nel giugno del 1519, diede vita ad un insieme di straordinaria unità tra storie sacre e decorazione pagana, ispirata alla Domus Aurea, ad antichi rilievi, a sculture a tutto tondo, a oggetti di piccole dimensioni, monete e gemme, come ha dimostrato Nicole Dacos (2008, in part. 211-304).

Quando mette mano al progetto, Raffaello è al massimo della sua notorietà e della sua attività. La rapidità con la quale la decorazione delle Logge viene condotta a termine (in circa 18 mesi) si deve senza dubbio alla capacità imprenditoriale di Raffaello che, per muoversi su più fronti, aveva organizzato una équipe composta da un notevole numero di collaboratori. Oltre ai cinque allievi più celebri (Giulio Romano, Giovan Francesco Penni, Giovanni da Udine, Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio), nelle Logge operarono diversi altri artisti più o meno noti, e nemmeno tutti italiani, ormai ben individuati. In questo cantiere, dove Raffaello, responsabile dell'intero progetto, sovrintende, organizza, definisce soggetti e incarichi, propone invenzioni e dettagli, l'esecuzione doveva dunque coinvolgere i collaboratori del maestro, sia per quanto riguarda le fasi disegnative più prossime all'esecuzione dei dipinti, sia per quanto concerne la pittura vera e propria. Non necessariamente, però, chi si era occupato del disegno doveva portare a termine la pittura; le modalità erano piuttosto varie e i ruoli interscambiabili, almeno tra gli artisti più esperti e prossimi all'Urbinate.

Il disegno in esame si riferisce allo scomparto che si trova nell'ottava volta, dedicata alle storie di Mosè. Il riquadro in questione venne materialmente dipinto da Giulio Romano, come del resto aveva avvertito Vasari che

⁶ Per approfondire la questione, rimando a Cerboni Baiardi 2019.

ne lodava il paesaggio “molto ben condotto” e che assegnava a Giulio un ruolo di primo piano, anche da un punto di vista direttivo, almeno nella prima parte della decorazione delle Logge. L’altissima ‘sensibilità paesaggistica’ di Giulio si rileva del resto anche in altri scomparti delle Logge che fu chiamato a dipingere in prima persona.

Se dunque Giulio fu l’autore del dipinto, è molto probabile che il disegno preparatorio fosse stato affidato al Penni che, stando a Vasari, entrato ancora bambino nella bottega di Raffaello, ne era diventato l’uomo di fiducia. L’aretino aggiunge che “imitò nei suoi disegni la maniera di Raffaello” (Vasari 1976 [1568], 331) diventando più bravo a disegnare che a dipingere e che fece il suo debutto come pittore proprio nelle Logge.

Al Penni sono dunque attribuiti diversi fogli per questo luogo; tra questi c’è anche il disegno preparatorio per lo scomparto che ci interessa, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, realizzato a penna, inchiostro marrone, acquerellature e rialzi in bianco. Non risulta finito come diversi modelli noti per altri scomparti, poiché manca la preparazione a matita, ed è più incerto nella composizione, con i corpi che sembrano fluttuare nel paesaggio, segno che Raffaello aveva passato al collaboratore forse solo uno schizzo per il gruppo di figure e poco altro.

Nel momento in cui Giulio Romano trasforma in pittura l’invenzione, cioè lo schizzo di Raffaello messo in bella da Giovan Francesco Penni, si discosta un po’ da questo modello, forse più banale, per concentrarsi sul fiume, di cui evoca “la frescura azzurrognola del primo mattino” (Dacos 2008, 230), dando vita ad uno dei brani più belli dell’intera galleria.

Ma come si colloca il disegno urbinato nel contesto che ho rapidamente ricostruito? Non può essere inserito nella produzione di disegni preparatori per il modello definitivo da trasferire in affresco: non risulta stilisticamente vicino ai modi grafici del Penni e tanto meno a quelli di Giulio Romano; potrebbe però essere considerato nell’ambito della fortuna dell’opera raffaellesca, e cioè una copia, magari antica, a testimonianza dell’importanza delle Logge vaticane nell’esercizio di apprendimento di tanti pittori che su quelle opere si sono formati.

In effetti, il successo delle Logge fu enorme (basti pensare alla riproduzione settecentesca voluta a San Pietroburgo dalla Zarina Caterina II) come fu del resto abbondante l’interesse che suscitavano tutte le opere di Raffaello, per la divulgazione delle quali si adoperarono incisori di tutti i tempi; le Logge raffaellesche conobbero ‘campagne traduttive’ che iniziarono già dai primissimi anni del Seicento. Ma il nostro disegno non è nemmeno una copia,

magari tratta per esercitazione da qualche serie incisa. La presenza di quel fin troppo esibito marchio di collezione che ci riporta all'ambito medico certifica qualcosa di diverso: con molta probabilità, un vero e proprio falso.

La falsificazione dei disegni inizia in Italia già nel XVI secolo, incrementata dalle continue richieste del nascente collezionismo di grafica, che naturalmente mirava ad ottenere gli originali dei grandi maestri e soprattutto di Raffaello e di Michelangelo. Una richiesta che andrà aumentando in corrispondenza di un mercato in forte ascesa. L'episodio più noto in questo senso, e forse il primo ad essere documentato, è quello narrato da Malvasia nella vita di Denis Calvaert (1540?-1619), ai danni del cardinale Ippolito d'Este, collezionista di antichità e di grafica: Ippolito mostra al Calvaert la sua superbissima raccolta di disegni, dove Denis riconoscere tutti gli autori "ma giunti ad un nudo di Michelangelo dei que' del Giudizio e a due figure di quelle di Raffaello nella Scuola d'Atene, l'avvertì non essere originali, ma da lui fatti e copiati dall'opre medesime, ancorché in qualche luogo mutati, così comandatogli da un tal Pomponio, che gli l'aveva commessi; e che per l'appunto era stato quello, che affumicata poi quella carta e fattala venir logora a loco a loco, gli aveva venduti per originali al Cardinale" (Malvasia 1841 [1678], I, 197).

Ecco certificata la nascita del falso nel disegno, da cui ha preso il via anche l'idea del mercante imbroglione che inganna sia l'artista-copista che il collezionista. Il fenomeno, cresciuto via via in tutta Europa, è diventato incontrollabile nel corso dell'Ottocento, con falsari raffinati che spesso aggiungono, per confortare l'autenticità del foglio, marchi di collezione, appunti all'antica, numerazioni, ecc. Il nostro disegno si colloca dunque in questo variegato mondo dei falsi e chiama in causa il fiorentino Egisto Rossi (1824/25-1899), ormai noto grazie agli studi di Roberta Olson e di Simonetta Prosperi Valenti (Olson 1982; Prosperi Valenti Rodinò 2017).

Egisto, artista lui stesso, scultore e allievo a Firenze di Bartolini, si dedicò in modo sistematico alla produzione di falsi d'autore, specialmente di scultori a lui contemporanei. Vittime perfette furono il suo stesso maestro Bartolini, ma anche Thorvaldsen e Canova; i suoi falsi così 'veri' da rendere difficile il compito degli esperti. Tra le sue realizzazioni più riuscite, una serie di disegni falsamente preparatori dell'opera più famosa del Bartolini, il monumento al principe russo Niccolò Demidoff, commissionato dai due figli di questi, nel 1828, e lasciato incompiuto alla morte dell'artista che vi apportò continue modifiche. In linea con il crescente interesse per i disegni antichi da parte di un collezionismo sempre più diffuso, si cimentò però anche nella produzione di disegni di maestri quattro-cinquecenteschi: Desiderio da Settignano,

Raffaello, Bandinelli, Andrea del Sarto, ecc. Il suo errore fu però quello di aver esagerato nel rendere troppo vero ciò che era falso, aggiungendo ai suoi disegni vistosissimi “Marques de Collection” che hanno insospettito gli studiosi; questi marchi spiccano sui falsi degli antichi maestri: stemmi medicei, marchi cardinalizi e altri dove si intrecciano le iniziali del suo nome, ER, come per indicarne la provenienza dalla sua collezione.

Al di là di tutto, bisogna riconoscere a questo falsario una grande conoscenza del disegno, antico e a lui contemporaneo, una notevole abilità nel falsificare e dimestichezza con la storiografia artistica e il mondo del collezionismo: non dimentichiamo che erano gli anni in cui Frits Lugt stava catalogando i marchi di collezioni per il suo fondamentale repertorio edito nel 1921 (con supplemento nel '56).

Il marchio che troviamo nel disegno urbinato fa parte del repertorio di Egisto Rossi, che venne nominato socio benemerito dell'Accademia Raffaello il 15 marzo 1871, e che, servendosi di un'incisione, ha realizzato il suo “faux Raphael”, il suo falso Raffaello.

Il mondo artistico è pieno di falsari ma esiste la possibilità che le loro opere vengano smascherate. Come diceva Zeri:

Che l'immedesimarsi in una situazione morta, e morta da secoli, sia un assunto impossibile porta come conseguenza che ogni falsificazione, anziché costituire una ripresa, tarda e artificiosa, di determinati valori figurativi, si limita in realtà ad essere uno schietto e inequivocabile documento del gusto contemporaneo, e dico del gusto, non dell'arte. perché la forzata mascheratura cui si sottopone il falsario, nel tentativo di apparire sotto aspetti non propri ed estranei, porta come prima conseguenza ad un'estrema limitazione, se non a una totale soppressione, di quelle possibilità espressive, vive e genuine, che sono il primo requisito di una vera opera d'arte. (Zeri 1971, 82-83)

BIBLIOGRAFIA

- Acidini Luchinat, Cristina. 2006. *Michelangelo scultore*. Milano: Federico Motta.
- Bellandi, Maurizio. 2016. *Amedeo Modigliani le pietre d'inciampo. La storia delle vere teste di Modigliani*. Livorno: Sillabe.
- Bellet, Harry. 2019. *Falsari illustri*. Milano: Skira.
- Brandi, Cesare. 1958. “Falsificazione”. In *Enciclopedia Universale dell'Arte*, voll. 5, 312-315.

- Canfora, Luciano. 2011. *La meravigliosa storia del falso Artemidoro*. Palermo: Sellerio.
- Cavicchi, Monica. 2017. “Falsi del primo Novecento nell’archivio di Luigi Albrighi”. In Ottani Cavina e Natale (a cura di) 2017, 199-225.
- Cerboni Baiardi, Anna. 2019. “Tra impresa e fortuna: un disegno dell’Accademia Raffaello. Un falso di Egisto Rossi?”. In *Raffaello. Impresa e fortuna*. A cura di Anna Cerboni Baiardi, 211-31. Urbino: Accademia Raffaello.
- Dacos, Nicole. 2008. *Le Logge di Raffaello. L’antico, la Bibbia, la Bottega, la Fortuna*. Milano: Jaca Book.
- De Marchi, Andrea G. 2001. *Falsi primitivi: prospettive critiche e metodi di esecuzione*. Torino - Londra - Venezia: Umberto Allemandi & C.
- Di Lorenzo, Andrea, e Annalisa Zanni (a cura di). 1998. *Falsi da Museo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 19 febbraio - 3 maggio 1998). Cinisello Balsano, MI: Silvana Editrice.
- Ferretti, Massimo. 1981. “Falsi e tradizione artistica”. In *Storia dell’arte italiana*, vol. 10, 118-195. Torino: Einaudi.
- Hebborn, Eric. 1994. *Troppo bello per essere vero. Autobiografia di un falsario*. Vicenza: Neri Pozza.
- Hebborn, Eric. 1995. *Il manuale del falsario*. Vicenza: Neri Pozza.
- Jones, Mark (a cura di). 1990. *Fake? The Art of Deception*. Londra: Trustees of the British Museum.
- Jones, Mark, e Mario Spagnol (a cura di). 1993. *Sembrare e non essere. I falsi nell’arte e nella civiltà*. Milano: Longanesi.
- Joni, Icilio Federico. 1932. *Memorie di un pittore di quadri antichi*. San Casciano in Val di Pesa: Società editrice toscana.
- Joni, Icilio Federico. 2004. *Le memorie di un pittore di quadri antichi*. A cura di Gianni Mazzoni. Siena: Protagon Edizioni.
- Kurz, Otto. 1996 (1961). *Falsi e falsari*. Vicenza: Neri Pozza.
- Malvasia, Giulio Cesare. 1841 (1678). *Felsina pittrice. Vite de’ pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, 2 voll. Bologna: Tip. Guidi all’Ancora.
- Mazzoni, Gianni. 2001. *Quadri antichi del Novecento*. Vicenza: Neri Pozza.
- Mazzoni, Gianni. 2004a. “La cultura del falso”. In Mazzoni (a cura di) 2004b, 47-77.
- Mazzoni, Gianni. 2017. “L’Italia, una ‘fabbrica di oggetti antichi’”. In *Voglia d’Italia. Il collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 7 dicembre 2017 - 4 marzo 2018), a cura di Emanuele Pellegrini, 431-37. Napoli: Arte’m.

- Mazzoni, Gianni (a cura di). 2004b. *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 28 giugno - 3 ottobre 2004). Siena: Protagon Edizioni.
- Olson, Roberta J. M. 1982. "‘Caveat Emptor’: Egisto Rossi’s Activity as a Forger of Drawings". *Master Drawings*, XX, 2, 149-56.
- Ottani Cavina, Anna, e Mauro Natale (a cura di). 2017. *Il Falso specchio della realtà*. Torino: Allemandi.
- Paliaga, Franco. 2014. *L'apparenza inganna. Pittori falsari nell'arte italiana del Seicento*. Roma: Campisano.
- Palmarini, Ilario Mario. 1907. "Fabbrica di oggetti antichi. Aneddoti, curiosità, spigolature". *Il Marzocco*, Anno XII, dicembre, 2.
- Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta. 2017. *Falso nel disegno: il caso di Egisto Rossi*. In Ottani Cavina e Natale (a cura di) 2017, 171-86.
- Refice, Paola (a cura di). 2014. *Contraffazione dell'arte, arte della contraffazione: mostra e incontri di studio*, atti degli incontri di studio (Anghiari, Museo Statale di Palazzo Taglieschi, 13 giugno 2012 - 9 giugno 2013). Firenze: Edifir.
- Roettgen, Steffi. 1973. "Storia di un falso: il Ganimede di Mengs". *Arte illustrata*, 54, 256-70.
- Schuller, Sepp. 1961. *I falsi nell'arte*. Roma: Edizioni mediterranee.
- Torriti, Pietro (a cura di). 1973. *Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno - 30 settembre 1973). Urbino: AGE.
- Vasari, Giorgio. 1976 (1568). *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 8 voll. A cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, vol. IV. Firenze: Sansoni.
- Villers, Caroline. 2004. "La madonna botticelliana del visconte Lee di Fareham". In Mazzoni (a cura di) 2004b, 47-58.
- Zeri, Federico. 1971. "Il Falsario in calcinaccio". In *Diari di lavoro* (Quaderni di Emblema I), 81-91. Bergamo: Emblema.
- Zeri, Federico. 1982. *Mai di traverso*. Milano: Longanesi.
- Zeri, Federico. 1987. *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*. Milano: Longanesi.