

IL FALSO NELL'ARTE ALCEO DOSSENA E LA SCULTURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

M
LaR



L'ERMA
di BRESCIONE
PUBBLICITÀ 1988

IL FALSO NELL'ARTE

IL FALSO NELL'ARTE ALCEO DOSSENA E LA SCULTURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

DA UN'IDEA DI
VITTORIO SGARBI

A CURA DI
DARIO DEL BUFALO
MARCO HORAK



Provincia autonoma di Trento
Comune di Trento
Comune di Rovereto

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Vittorio Sgarbi

Vicepresidente
Silvio Cattani

Consigliera
Dalia Macii

Comitato Scientifico
Stefano Bruno Galli
Giordano Bruno Guerri
Emilio Mazzoli
Riccardo Muti
Moni Ovadia

Collegio dei revisori dei conti
Antonio Borghetti
Flavia Bezzi
Franco Sartori

Casa d'Arte Futurista Depero
Nicoletta Boschiero
Responsabile

Galleria civica di Trento
Margherita de Pilati
Responsabile

Direttore
Diego Ferretti

Segreteria di Presidenza
Franco Panizza

Assistente del Direttore
Babila Scarperi

Mostre e collezioni
Beatrice Avanzi
*Responsabile settore
arte moderna*
Denis Isaia
*Responsabile settore
arte contemporanea e
iniziative culturali*

Daniela Ferrari
Gabriele Lorenzoni
Alessandra Tiddia
Ilaria Cimonetti
Daniela Trentin

Dirigente amministrativo
Diego Ferretti

Amministrazione
Tiziana Cumer
Roberta Galvagni
Daniela Gerola
Barbara Gober
Lina Mattè
Sabrina Moscher
Sabrina Polizzi
Mario Rigobello
Sara Simonetti

*Gestione collezioni e
coordinamento mostre*
Clarenza Catullo
Responsabile

Ilaria Calgaro
Gabriele Salvaterra
Francesca Velardita

Archivi storici
Paola Pettenella
Responsabile

Duccio Dogheria
Patrizia Regorda
Federico Zanoner

Biblioteca
Marianrosa Mariech

Area promozione
Margherita de Pilati
Responsabile

Marketing
Vanessa Vacchini
Denise Bernabè
Carlotta Gaspari
Valentina Russo

*Ufficio stampa e
comunicazione*
Susanna Sara Mandice
Fausta Slanzi

Editoria
Lodovico Schiera

Servizi al pubblico
Silvia Ferrari

*Area educazione e
mediazione culturale*
Carlo Tamanini
Responsabile

Annalisa Casagrande
Ornella Dossi
Brunella Fait

*Archivio fotografico
e mediateca*
Serena Aldi
Maurizio Baldo

Settore informatico
Stefano Manica

Settore tecnico
Nicola Cici
Giusto Manica

Logistica e allestimenti
Claudio Merz
Responsabile

Jorge Daniel Garcia

*Servizi di accoglienza,
biglietteria e ausiliari*
A.T.I. Consorzio Lavoro e
ambiente
CoopCulture
Società Servizi Socio
Culturale

Servizio di custodia
Movitrento Soc. Coop.

Servizio di vigilanza
Sicuritalia S.p.A.

IL FALSO NELL'ARTE ALCEO DOSSENA E LA SCULTURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO



Mart Rovereto
3 ottobre 2021 –
9 gennaio 2022

Da un'idea di
Vittorio Sgarbi

a cura di
Dario Del Bufalo
Marco Horak

Testi in catalogo
Andrea Baldinotti
Rodolfo Bona
Dario Del Bufalo
Roberta Ferrazza
Marco Horak
Romolo Magnani
Emanuele Pellegrini
Vittorio Sgarbi
Marco Tanzi

Restauro
Franca Gambarotta
Joyce Terreni

Progetto di allestimento
Luigi Cupellini
con
Carlo Pellegrini

Allestimento
Arteam, Trento
Edilcolor, Trento
Endurance Impianti,
Trento
Serigrafica Neodo, Rovigo
Tomasi Arte, Trento

Illuminotecnica
Claudio Pallieri, Venezia

Trasporti
Apice

*Immagine coordinata
della mostra*
Claudia Polizzi -
Graphic Design Studio,
Bolzano

Prestatori
Biblioteca Medicea
Laurenziana, Firenze
Brun Fine Art, Milano
Collezione Cesarini, Roma
Collezione Dario Del
Bufalo, Roma
Collezione Furio Columbo,
Mola di Bari
Collezione Giampaolo
Cagnin, Parma
Collezione Maurizio
Baroni, Parma
Collezione privata Liliana
Oricchio Vallasciani, Roma
Ente Museo Palazzo
Costa, Piacenza
Fondazione Alberto e
Mariele Tessiore, Venezia
Fondazione Cavallini Sgarbi
Gallerie degli Uffizi,
Galleria d'Arte Moderna di
Palazzo Pitti, Firenze
Musei Civici di Pescia
Museo civico Ala Ponzone,
Cremona
Museo Glauco Lombardi,
Parma
Parrocchia dei SS.
Costanzo e Martino,
Torrita di Siena

Palazzo Mosca - Musei
Civici, Pesaro
Polo Culturale Le Clarisse,
Museo Luzzetti, Grosseto

Ringraziamenti
Elvira Altiero
Andrea Bacchi
Alessandro Bertazzini
Gabriele Caioni
Roberto Cobianchi
Sabrina Colle
Comando Carabinieri
Tutela Patrimonio
Culturale
Luca Faoro
Pier Francesco Ferrucci
Tommaso Ferruda
Lino Frongia
Michele Ghelarducci
Nino Ippolito
Gabriel Leita
Pietro Luridiana
Carlo Emanuele Manfredi
Paolo Marioni
Gianni Mazzoni
Roberto Mola
Sauro Moretti
Guido Panza
Gen. Roberto Riccardi
Roberta Tancredi
Alberto Tessiore
Carlo Giuseppe Tomazzoli
Guido Tomazzoli
Bonfiglio Tosi
Palmiro ed Emma Villa
Pietro Zona

Si ringraziano anche
coloro che hanno preferito
mantenere l'anonimato

Il Mart ringrazia



Il Mart è sostenuto da





«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Direttore editoriale

Roberto Marcucci

Responsabile della Redazione

Elena Montani

Progetto grafico e impaginazione

Rossella Corcione

Redazione

Maurizio Pinto

Dario Scianetti

Alessia Francescangeli

David Chacon

Amministrazione

Francesco Cagliuso

© Copyright 2021

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Via Marianna Dionigi, 57 - 00193 Roma

<http://www.lerma.it>

lerma@lerma.it

70 Enterprise Drive, Suite 2

Bristol, 06010 - USA

ISBN 978-88-913-2331-6 (cartaceo)

ISBN 978-88-913-2335-4 (digitale)

Sistemi di garanzia della qualità

UNI EN ISO 9001:2015

Sistemi di gestione ambientale

ISO 14001:2015

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

SOMMARIO

10	Alceo Dossena vive Vittorio Sgarbi
24	Alceo Dossena a Parma (1908-1915) Marco Horak
38	Alceo Dossena e la scultura a Cremona fra Ottocento e Novecento Rodolfo Bona
46	Dossena artista e alchimista Dario Del Bufalo
54	Alceo Dossena e i falsi da museo Il mercato americano, lo scandalo e il ruolo di Elia Volpi Roberta Ferrazza
76	L'eco della bellezza Calchi in gesso e terrecotte artistiche tra Otto e Novecento Andrea Baldinotti
88	Il Rinascimento lombardo di Dossena, tra d'Annunzio e Farinacci Marco Tanzi
100	Lo scultore e il suo doppio Emanuele Pellegrini
110	Da Luca della Robbia ad Alceo Dossena attraverso i minori della terracotta e della ceramica Romolo Magnani
119	Catalogo delle opere
120	Falsi d'autore
148	Il caso Alceo Dossena (1878-1937)
240	Il caso Amedeo Modigliani
244	Il caso Lino Frongia
250	Appendice
251	L'incredibile storia di Alceo Dossena, il falsario che ingannò i grandi musei americani Federico Giannini, Ilaria Baratta
254	Vittorio Sgarbi
256	Giuliano Ruffini, le virtuose qui se joue des experts François de Labarre
259	Bibliografia



XXII NOV. MCMXXIII
✠ PER LA SOLENNE BENEDIZIONE
DELLE SALE MUSICALI RICORDATA
NELLA PERGAM. QUI SOTTO RACCHIUSA
G. CHIGI SARACINI QUESTA SC. IMAG.
DA DONATELLO SCOLP. PIAMENTE P.



ALCEO DOSSENA VIVE

VITTORIO SGARBI

Presidente del Mart

Nel 1458 Donatello aveva scolpito la *Madonna del Perdono* per il Battistero di Siena: una invenzione fortunata dell'ultimo tempo dell'artista. Un'opera molto imitata in ambito senese, tanto da ispirare la produzione di uno specifico artista anonimo, denominato "Maestro della Madonna Piccolomini", in larga misura contaminato da evidenti variazioni moderne dovute ad Alceo Dossena. La percezione della complessità dell'impresa e del grande inganno è, in prima istanza, dimostrata dalla prima e più significativa delle Madonne, in larga misura seriali, puntualmente elencate nel laborioso e borioso saggio-scheda di Francesco Caglioti per la mostra *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, 2010, pp. 348-353, cat. D.21, sostanzialmente ispirato a precedenti studi che vanno dallo Schubring al Gentilini (G. Gentilini, C. Sisi, *La scultura: bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo. Siena, Palazzo Chigi Saracini*, 1989, pp. 80-98, n. 19, fig. 66), eminenti studiosi fiduciosi in un pattern che nessuna bottega legittima, se non con l'intendimento di un pigro inganno. Il maestro non si svolge, come scrive comicamente il Caglioti, sulla pista di L. Courajod (*Récents acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1881, pp. 204-206), W. Bode (*Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den königlichen Museen zu Berlin III. Bildwerke des Donatello und seiner Schule*, in "Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen", 1884, p. 32) e P. Schubring (*Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin 1907, p. 154-161; P. Schubring, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin/Neubabelsberg 1919, p.186-187), tra 1460-1465, ma negli anni Venti del XX secolo, come ben si legge nella iscrizione dedicatoria sotto la scultura capofila murata in palazzo Chigi Saracini (fig. 1, marmo abilmente patinato, con lo stemma Piccolomini al centro del davanzale, come negli altri esemplari, molto simili, della serie: *Madonna col Bambino di casa Piccolomini*, Parigi, Musée du Louvre; *Madonna col Bambino del tipo Piccolomini*, Pesaro, Musei Civici; *Madonna con il bambino*, Firenze, Museo Stefano Bardini, figg. 2-4):

"XXII nov. MCMXXIII

+ per la solenne benedizione

delle sale museali ricordata

nella pergam. qui sotto racchiusa

G. Chigi Saracini questa sc. imag.

da Donatello scolp. piamente p."

1

Alceo Dossena,

già attribuito al Maestro della
Madonna Piccolomini

Madonna col Bambino

benedicente, 1923 ca.

Collezione Chigi Saracini, Banca
Monte dei Paschi di Siena



2
Maestro della Madonna
Piccolomini
Madonna col Bambino
Musée du Louvre, Département
des Sculptures, Parigi

3
Maestro della Madonna
Piccolomini
Madonna col Bambino
Palazzo Mosca - Musei Civici,
Pesaro

4
Maestro della Madonna
Piccolomini
Madonna col Bambino
Museo Stefano Bardini, Firenze

Come sappiamo, fu lo Schubring a battezzare il “Maestro della Madonna Piccolomini” o semplicemente “Maestro Piccolomini”, nella cui bottega sarebbero state scolpite, con il prototipo, parecchie repliche.

“Schubring (...) non dominava ancora un numero sufficiente di esemplari, e inoltre, pur conoscendo di già il marmo Piccolomini-Saracini, eleggeva a capostipite il marmo Piccolomini del Louvre, di una qualità meno elevata, cioè più conforme a quella sorta di industria figurativa mariana specializzata che secondo lo studioso tedesco sarebbe stata gestita dall’anonimo. Dopo Schubring è emersa gradualmente, e definitivamente, la superiorità dell’esemplare Saracini (Vigni 1936, Negri Arnoldi 1963, Gentilini 1989). In esso tutti ravvisano ormai il testimone incomparabilmente migliore, cioè la pietra di paragone su cui riscontrare ogni prima paternità e poi ogni classificazione degli altri elementi della serie, così come, eventualmente, ogni lettura del rapporto tra invenzione ed esecuzione nel rilievo originario”.

Il garrulo Caglioti continua: “Per comprendere la genesi della *Madonna* Saracini è preliminarmente necessario avvertire il forte dislivello, nella concezione più ancora che nell’esecuzione, tra il gruppo sacro e tutto ciò che serve a completarlo in forma di ‘quadro’. Quanto il gruppo è originale e complesso, e promana da un pensiero creativo risolutamente superiore, tanto il resto conviene alle risorse di un maestro che, sia pure di ottimo mestiere, fatica a trarre profitto dalla nobile occasione che gli viene offerta. La Vergine è rappresentata come se volesse affacciarsi da uno sporto per esibire il Bambino al devoto: ma, improvvisamente oppressa dal peso addirittura fisico della preveggenza, tende a piegarsi e quasi ad accasciarsi dietro al parapetto; e il suo sguardo, di già pronto a posarsi sullo spettatore muovendo da Gesù (come indica l’inclinazione del capo), manca infine l’obiettivo e si smarrisce in un soave languore (difficilissimo da imitare nelle altre repliche). Il Bambino rischia di trovarsi in balia di se stesso, ma per non più di un attimo, nel quale tuttavia l’artista s’insinua abilmente: sebbene ancora salde nella presa, le mani della Vergine, insieme con il suo grembo, chiedono aiuto al davanzale, distendendovi sopra, per impulso irriflesso, il corpicino ancora impacciato e un po’ informe del neonato; in questo passaggio quasi rubato alla realtà, il cartiglio, impugnato

dal Bambino con la sinistra appena un momento prima, si srotola ed è lì lì per cadere, mentre il braccio destro, premuto dal ventre materno, si piega in un istintivo accomodamento fisico che sembra accennare una benedizione, con un'ambiguità ben oltre la portata di un maestro qualunque (e infatti l'inganno si perde in molte repliche, tra cui le due di Pesaro e del Bardini, dando luogo a un'esplicita promessa di salvezza). A contenere sul davanti questa composizione un po' traboccante, che si staglia e si esalta contro un fondo neutro, lo scultore del marmo Saracini ha adottato un gradino lievemente panciuto, raccordandolo non senza difficoltà alle modanature verticali delle cornici sui fianchi, le quali mettono in pericolo, o addirittura rinnegano, la finzione della finestra tentata invece dal davanzale. Quest'ultimo, inoltre, per dar campo allo stemma gentilizio al centro (sia pure nascosto modestamente dal cartiglio divino) lo accompagna con un partito di teste leonine, festoni e nastri svolazzanti che è sempre parso un espediente assai poco donatelliano: cosa certamente vera se si riferisce a tale specifica impaginazione (a cominciare appunto dallo stemma), ma che non deve far dimenticare come proprio l'anziano Donatello, artefice di grandi bronzi tra Padova e Firenze, introduca questa trovata in tre delle formelle dell'altare del Santo con i simboli degli evangelisti, e poi ne adorni tutt'intera la fronte del loggiato delle *Pie Donne al sepolcro* nel pergamo nord di San Lorenzo. Il tondo Chellini a Londra, d'altronde, sfoggia un motivo del tutto affine di festoni e teste (angeliche) per l'affaccio della Madonna da una transenna, qui bombata in virtù' dell'azzardo prospettico-circolare".

In tutto questo tortuoso e descrittivo vaniloquio, che riconosce l'originalità e la qualità del bassorilievo Chigi Saracini, manca solo l'autore, così evidente, e così attivo in quel 1923, e così vicino a quello Stefano Bardini che ne possedeva una più modesta versione, rotta forse dallo stesso artista che stava lavorando per il conte Chigi Saracini: il cremone, senese d'elezione e donatellesco di invenzione, Alceo Dossena. E la gran parte del gruppo, visibilmente, gli appartiene, come mostrano indiscutibilmente le dita della mano della Vergine che trattengono il bambino. Prima del 1923 (quando ancora non era stato eseguito) non abbiamo notizie, e non le aveva lo Schubring, del rilievo Chigi Saracini: si conosceva l'esemplare del Louvre che, prima del 1881, guarda caso, apparteneva a Stefano Bardini. Quel valentuomo che, nella ricostruzione dello stesso Caglioti, si era esercitato nella produzione di moderne copie proprio di una preziosa terracotta di Donatello, recentemente riapparsa (fig. 5), e aveva quindi commercio e dimestichezza con abili falsari. Meritano nuove e approfondite indagini il misterioso (e prediletto da Zeri) Gildo Pedrazzoni, e il misteriosissimo (e fin qui ignoto) Alfredo Sanguinetti, un cui *San Giovannino*, forbitissimo, nello stile di Desiderio da Settignano, è nella Fondazione Cavallini Sgarbi.

La storia esterna del busto di Donatello è avventurosa. Esso è stato per secoli sul portale di una chiesa parrocchiale dedicata al Santo, la Pieve di Borgo San Lorenzo. Venutone a conoscenza, intorno al 1888, l'occhiuto antiquario Stefano Bardini riuscì abilmente ad acquistarlo, sostituendolo con una copia, tuttora in situ (fig. 6).

Dello stesso busto una versione policroma, anch'essa palesemente ottocentesca (quasi un premio di consolazione per la comunità defraudata, come in altre occasioni), è conservata in chiesa (fig. 7). Il Bardini, con il benevolo conforto del Bode, il più illustre studioso della scultura del Rinascimento italiano, dopo pochi mesi, nel 1889, lo vendette con altre opere rinascimentali, fra cui due Piero della Francesca (una Santa Monica e un Santo Agostiniano, ora alla Frick Collection di New York), al principe Giovanni II del Liechtenstein che lo tenne gelosamente, e in posizione dominante, nel palazzo di famiglia a Rossau presso Vienna, fino

5

Donatello
San Lorenzo, 1440 ca.
Collezione Silverman, Parigi



alla sua morte, nel 1929. Nel corso degli anni, per diverse vicissitudini, il busto del San Lorenzo sembrò perdere interesse, e fu venduto dagli eredi del principe del Liechtenstein in un'asta ad Amsterdam nel 2003.

Acquistato, con intelligenza e scaltrezza, da Peter Silverman e Paolo Ponti, che per primo ne riconobbe l'autore, è stato sottoposto a un delicato restauro che ne ha liberato la potente forma plastica, riconfermandone la indiscutibile autografia donatellesca, con evidenti riferimenti alle opere dell'artista nel tempo immediatamente precedente al soggiorno padovano.

Sono palmari infatti le affinità con il citato San Ludovico da Tolosa, con il Davide bronzeo e con il San Daniele proprio a Padova, nella basilica del Santo.

I caratteri fisionomici, la sintetica foggia dell'abito, le ciocche dei capelli, il movimento delle braccia si ritrovano in altre opere di Donatello, la cui maturità coincide con l'essenzialità e con la semplicità del busto di San Lorenzo.

Del San Lorenzo si conoscono altre copie realizzate in epoche e per finalità diverse. Una copia, vicina all'esemplare policromo di Borgo, è al Princeton University Art Museum; un'altra è in collezione Magnani a Ferrara (p. 112).

La documentazione fotografica e poche annotazioni consentono di individuare alcuni restauri condotti nei secoli scorsi e proporre un'ipotesi sull'originaria cromia. Il San Lorenzo fu visto e catalogato, ancora



in situ, come “terracotta non colorita” da Ferdinando Rondoni nel 1865 durante la schedatura dei beni della Pieve. Tale riscontro sembrerebbe attestare l'originaria mancanza di colore, ma il dato non è verificabile se si considera che il manufatto uscì, da lì a pochi anni, dalla bottega Bardini completamente dipinto: già nel 1888, dunque, l'antiquario dovette far intervenire il proprio “restauratore”, affinché sistemasse l'opera integrando parti mancanti e dipingendola per comprensibili ragioni commerciali. Tuttavia si è erroneamente ipotizzato che la terracotta fosse in origine dotata di una “policromia leggera sia nei toni sia nello spessore”, e che l'esposizione per vari secoli agli agenti esterni ne avesse dilavato i pigmenti. Lo stato di conservazione avrebbe quindi suggerito a Bardini di valutare due opposte soluzioni: rimuovere le ultime tracce di colore e proporre il manufatto sul mercato come una terracotta a nudo, oppure, come avvenne, ridipingere la scultura nel tentativo di renderla più attraente. Un successivo intervento, voluto, nel 1955, dalla Galleria Liechtenstein, annullò la cromia ottocentesca.

L'ultimo restauro ha cancellato a sua volta la leggera ridipintura del 1955.

Senza contare che al sempre donatellesco gruppo Piccolomini-Bardini non appartengono, come ha visto il Middeldorf, alcuni rilievi come la tenue Madonnina della chiesa di San Lorenzo in Terrenzano (ora nel Museo Diocesano di Siena), oggi, con altre rare opere, riferita a un anonimo toscano del terzo quarto del Quattrocento identificato come “Maestro di Pio II”, per aver partecipato al cantiere per la tomba di Enea Silvio già in Vaticano, oggi in Sant'Andrea della Valle.

Al legittimo dubbio sulla autenticità di questi rilievi, l'occhio malcerto del Caglioti si offre una risposta consolatoria, autoreferenziale e geografica.

“A Roma, fra altri esemplari, sembra invece essere stato scolpito quello oggi Bardini (...) È da escludere comunque senza più che la Madonna Bardini sia un falso moderno (di contro a Venturi 1908, a Negri Arnoldi 1963, e a Balogh 1975)”. Contento lui!

Trovato dunque Alceo Dossena abilmente replicato da Donatello, a Siena, possiamo inseguire, in scala domestica, un suo emulo, poco lon-

6

Ignoto (al servizio di Stefano Bardini)

San Lorenzo, (1888)

Pieve di San Lorenzo, lunetta sopra il portale maggiore, Borgo San Lorenzo (FI)

7

Ignoto

San Lorenzo, secondo Ottocento
Pieve di San Lorenzo, terzo altare della navata destra, Borgo San Lorenzo (FI)

8

Donatello
Sangue del Redentore, 1430 ca.
Chiesa delle Sante Flora e Lucilla,
Torrita di Siena



9

Fulvio Corsini
Sangue del Redentore, fine XIX
secolo
Chiesa delle Sante Flora e Lucilla,
Torrita di Siena



tano, a Torrita, dove l'infaticabile Donatello e la sua bottega hanno lasciato verso il 1430 una lastra a bassorilievo con il *Sangue del Redentore*, nella chiesa delle Sante Flora e Lucilla (fig. 8). È sempre il Bode a segnalarla nel marzo del 1925 sul "Burlington Magazine". Lo studioso taceva o ignorava la provenienza dal portale di ingresso dell'oratorio della Madonna delle Nevi di Torrita della scultura, che solo nel 1923 era stata trasferita negli uffici dell'ospedale Maestri con il pretesto di una maggior tutela, per essere invece illegalmente venduta all'antiquario fiorentino Giuseppe Vitali. Fu lui a sottoporla nel 1924 all'attenzione del Bode. Frattanto a Torrita il rilievo era stato riprodotto e sostituito con una copia eseguita da Fulvio Corsini (Siena, 1874-1938, fig. 9), docente di scultura all'Istituto di Belle Arti senese, e abile, proprio come Dossena, nel simulare i guasti prodotti dal tempo sull'originale. Dopo l'intervento delle forze dell'ordine e del Ministero, il rilievo fu recuperato e la replica posta nel timpano del portale della Madonna delle Nevi. Dal 2004 l'originale e la copia sono af-



10

Alceo Dossena
San Giovanni Battista
Ubicazione ignota

fiancati nella chiesa delle Sante Flora e Lucilla, e una nuova riproduzione in terracotta è sopra l'ingresso dell'oratorio.

In mostra, alle sculture di Dossena si affiancano altre curiosità, come le acquasantiere d'argento, malachite, lapislazzuli, coralli, firmate e datate "J. Giardini da Forlì / fecit Romae 1729". Peccato che il grande orafo forlivese, cui si deve l'Urna di Santa Rosa a Viterbo, sia morto nel 1721! Mirabile pasticcio, così carico, al confronto del rigoroso e impeccabile Giardini, da apparire indigesto.

E che dire dei pittori, Federico Icilio Joni e Umberto Giunti, abili creatori di pittura antica, prevalentemente su tavola, e presenti con alcune opere a rispecchiare la bella mostra, sempre a Siena, curata da Gianni Mazzoni nel 2004, *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*. Vi trovava spazio, identificato dallo Zeri, quel "Falsario in calcinaccio" riconosciuto poi nell'allievo di Joni, Umberto Giunti.

Joni, grande pittore, aveva sorprendente e imprevedibile esperienza e perfetta conoscenza (da "conoscitore", come il Berenson, il Perkins, e più tardi, il Longhi) della pittura primitiva, contaminando e promuovendo il mercato dei fondi oro senesi e fiorentini: racconta tutto nella autobiografia, *le Memorie di un pittore di quadri antichi*, pubblicata in Italia nel 1932 e in Inghilterra nel 1936. E la fortuna del libro aumentò il clima di sospetto che aveva già turbato il mercato italiano e quello americano. Joni era in grado di imitare lo stile di molti maestri antichi, stendendo sulle tavole una patina che le rendeva credibili. Altrettanto bravo Umberto Giunti, che si applicò a volutamente frammentari affreschi, in uno stile inventato tra Botticelli e Benozzo Gozzoli. Tutto accade a Siena.

11

"Falsario in calcinaccio"
(Umberto Giunti, 1886-1970)
Figure rinascimentali, anni
Quaranta
(prima del restauro)
Fondazione Cavallini Sgarbi (p. 140)



Scrivendo, all'inizio di questi anni di riconsiderazione dei falsi d'autore, Paolo Vagheggi: "Una 'Pompei medievale': così Hippolyte Taine definì Siena, affascinato dalla ricchezza e dalla qualità di un patrimonio artistico rimasto quasi intatto. Nel XIX e nel XX secolo la magia della città del Palio colpì particolarmente i viaggiatori anglosassoni, anche se era Firenze la capitale degli 'anglobeceri'. Furono conquistati dai primitivi, dallo spazio metafisico dei fondi oro. Siena divenne una tappa per il Grand Tour e per grandi esperti e conoscitori come Bernard Berenson e Frederick Mason Perkins, che ad un sincero entusiasmo e agli studi d'arte sommarono interessi personali e patriottici, acquistando e vendendo tavole e tele, che furono esportate negli Stati Uniti e andarono ad ingrossare collezioni private e musei. Finirono oltreoceano straordinari capolavori ma anche decine, centinaia di falsi. È una vicenda che ha quasi dell'incredibile e che fino ad oggi non era mai stata completamente ricostruita. Tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento Siena fu una delle capitali mondiali del falso, integrale e parziale: s'inventavano Madonne nello stile dei grandi maestri e si ricostituivano e ricomponavano abbaglianti tavole duecentesche. In una città che sembrava, scrisse John Pope-Hennessy, 'un autentico paradiso terrestre dove presente e passato si confrontano', sia Berenson sia Perkins finirono nell'inferno dei falsari, come racconta Gianni Mazzoni nel volume dall'ironico titolo *Quadri antichi del Novecento*, che l'editore Neri Pozza ha da poco mandato in libreria".

Era il 2001. Vent'anni dopo abbiamo rivelato che Dossena colpisce ancora. Mentre nessuno vedrebbe il vero negli affreschi del "Falsario in calcinaccio", uno dei quali, inedito, ma sincero (quindi non falso, fig. 11), per il buon conoscitore, è esposto a fianco di seducenti tavole di Joni e dello stesso Giunti. Diverso era l'intendimento degli abili falsari di più di cent'anni fa, con grandi e talvolta complici esperti, e una diffusa ignoranza di antiquari (quando non troppo furbi) e collezionisti ingenui.

Il gusto dei primitivi, in quel tempo (oggi in declino), fu favorito più dai falsi che dagli originali, come fa intendere nel suo "Giornale", l'antiquario Giuseppe Mazzoni ricordando l'estro di Joni, abile come nessuno nel resuscitare quadri distrutti o nel crearne di nuovi su tavole antiche di varia provenienza, frammenti "a legnamine" da banchi e cori di chiese; il suo sottile disprezzo per i sedicenti "esperti", che o cadono nella trappola o ne sono complici; il gusto per la beffa e per la burla, testate poi a Livorno con le teste di Modigliani, così chiaro nella scelta

del soprannome Paicap, una sigla per nulla misteriosa, un acronimo: "Per Andare In Culo Al Prossimo". Anche questo voleva Joni: affermare la superiorità della intelligenza e della esperienza, meglio ancora se ne è vittima l'esperto. Ordinando le fotografie dei suoi 'Quadri antichi', nel verificare la composizione del primo nucleo, essi non appaiono reperiti nei retrobottega di rigattieri, ma (talvolta esposte) al Metropolitan Museum di New York (come nel fondo Lehman), nei musei di Cleveland, Baltimora, Boston, all'Università di Yale, nelle collezioni di Monte de' Paschi di Siena e anche nella Villa "I Tatti" di Berenson, eloquente prova che neppure il primo dei conoscitori dell'epoca fu in grado di resistere alla miracolosa perfezione dei quadri di Joni. Berenson fu più volte ingannato dal magistrale Icilio, certificando come autentiche le opere del falsario senese proposte dai mercanti complici. Ne abbiamo un esempio formidabile in mostra: più che copie perfette, vere invenzioni. Lo storico dell'arte volle conoscere Joni, ammirandolo, e si complimentò con lui. Finse, infine, di dargli l'amichevole consiglio di smettere, certo di non essere ascoltato.

Un diverso, incredibile, caso, è la *Madonna con il bambino*, "nascosta" da anni a Piacenza nell'Ente Museo Palazzo Costa, difficilmente riferibile a Joni, per due contraddizioni: la troppo modesta qualità e l'essere acclaratamente una copia (fig. 12). Ma qui cominciano le stranezze: la tavola di Piacenza è derivata da un'opera assai notevole, ma sommersa fino ad anni recenti, quando apparve a un'asta Sotheby's a Firenze, il 28 maggio 1990, come di un "Imitatore di Giotto, 1800 c.", e determinò lo stupore che si riserva alle scoperte, riconosciuta come quella che stava nella cappella Altieri in Santa Maria sopra Minerva (fig. 13), sostituita prima da una pala del Pomarancio, restando nella cappella, poi, dopo il 1670, da un dipinto di Carlo Maratti, e trasferita in palazzo Altieri; di lì, in una collezione bolognese, senza particolare considerazione. Al momento della vendita Antonio Paolucci, Soprintendente ai beni artistici e storici di Firenze, dove avvenne l'asta, dichiara: "Nel nostro archivio non vi sono tracce di quest'opera che comunque nelle condizioni in cui era non poteva essere certo attribuita a Giotto. Ma vedremo, cercheremo di capire cosa è accaduto".

La rilevanza assolutamente straordinaria, la rarità, le ottime condizioni di conservazione, le stesse vicende amministrative, per quello che riguarda l'interessamento dello Stato attraverso le determinazioni assunte dal Ministero per i beni culturali, rendono la *Madonna*, ritenuta testimonianza romana di Giotto da Filippo Todini, o del maestro della *Madonna Altieri* da Luciano Bellosi, un'opera essenziale per il patrimonio artistico italiano. In entrambe le ipotesi attributive, e con entrambe le datazioni, a prima del 1300 per il Todini, al 1310 per il Bellosi, siamo davanti a un prezioso incunabulo della moderna pittura italiana. Averne messo in discussione l'esportazione, dopo l'iniziale attestato di libera circolazione, vale più di una notifica, e indica una priorità e una necessità sottolineata proprio dal ripensamento degli organi di tutela del patrimonio artistico dello Stato. Il destino di questa *Madonna con il bambino* è di essere esposta in un museo. Si potrebbe considerare l'opportunità di affidarla a una autorevole sede o istituzione internazionale ma, dopo le disposizioni di autotutela del Ministero, quel museo, nella volontà espressa dallo Stato, non può che essere un museo italiano, un grande museo italiano. A Firenze o a Roma. E, per molte ragioni, preferibilmente, gli Uffizi. Improvvisamente la sua centralità e la sua importanza sono confermate dalla copia, certamente antica, nel senso di realizzata nei primi anni del Novecento, quando la *Madonna Altieri* risultava dispersa o in ubicazione sconosciuta.

Dove l'ha vista il copista? In palazzo Altieri? Restaurata, o goffamente ridipinta, ma non dimenticata, benché ignota agli studi? E, se non così,



12
 Federico Icilio Joni (1866-1946),
 alla maniera di
Madonna con bambino (nello stile
 di Giotto), 1930 ca.
 Ente Museo Palazzo Costa,
 Piacenza (p. 139)

13
 Giotto
Madonna con bambino, inizio XIV
 secolo
 Collezione privata

perché farne una copia, quando essa stessa era ritenuta di un “imitatore”? E perché tanto svalutata, nella considerazione di chi l'ha affidata all'asta, se pochi decenni prima era stata degna di essere copiata? Sono interrogativi che nascono dopo l'inattesa apparizione della Madonna di Palazzo Costa a Piacenza. E in ogni caso confermano l'importanza del dipinto riemerso nel 1990, e attribuito a Giotto da Todini nel 1993.

24 luglio 1984. A Livorno, nel Fosso Reale, vengono trovate due teste, molto attese. Una scoperta memorabile, di risonanza mondiale: gli esperti e i critici d'arte, i maggiori, da Giulio Carlo Argan a Cesare Brandi, da Enzo Carli a Jean Leymarie, furono unanimi, in slanci di entusiasmo, nell'attribuire queste opere incompiute, pietre sbozzate, ad Amedeo Modigliani (fig. 14).

Fui il solo, con Mario Spagnol a manifestare dubbi, e a scrivere, su “Panorama mese”, che le tristi pietre non potevano essere buone e che andavano ributtate nel fosso. E argomentai che l'inganno degli illustri studiosi era favorito dalle garanzie “scientifiche”. Un fatto che non si è abbastanza sottolineato, e cioè che le analisi termografiche avevano garantito che quelle pietre, con quel grado di umidità, erano in acqua da almeno settant'anni! Dunque anche la scienza è partecipe del fanatismo collettivo? Se questo non è accettabile, perché non dir che