

«FUCATA VETUSTAS»

PRASSI E RICEZIONE DEL FALSO NELLA LETTERATURA
E NELL'ARTE DEL RINASCIMENTO ITALIANO

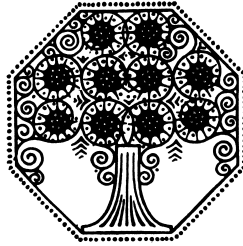
a cura di
Sara Ferrilli, Marco Nava, Jonathan Schiesaro



Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Critica Letteraria e Linguistica



Comitato scientifico

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli ne massimizza la visibilità e favorisce la facilità di ricerca per l'utente e la possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

http://www.francoangeli.it/come_publicare/publicare_19.asp

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

«FUCATA VETUSTAS»

PRASSI E RICEZIONE DEL FALSO NELLA LETTERATURA
E NELL'ARTE DEL RINASCIMENTO ITALIANO

a cura di
Sara Ferrilli, Marco Nava, Jonathan Schiesaro

Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Graduate Campus dell'Università di Zurigo.

Isbn: 9788835151234

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

| | | |
|---|------|-----|
| <i>Introduzione</i> | pag. | 7 |
| <i>«La fraude d'alcuni professori». Mercanti, antiquari e falsi</i> Stefano Pierguidi | » | 13 |
| <i>La prima ricezione di Albrecht Dürer incisore nella pittura</i> <i>veneta. Alcuni esempi significativi entro il primo decennio</i> <i>del XVI secolo</i> Giovanni Maria Fara | » | 41 |
| <i>Di Cupidi dormienti e altre contraffazioni dall'antico:</i> <i>l'«Antologia Planudea» come catalizzatore di falsi artistici</i> <i>ed ecfrastici rinascimentali</i> Diletta Gamberini | » | 67 |
| <i>Il «De omnibus ingeniis augende memorie» di Giovanni</i> <i>Michele Alberto Carrara tra plagio e rifacimento: i casi di</i> <i>Guglielmo Gratarolo e Lodovico Dolce</i> Sara Ferrilli | » | 95 |
| <i>I falsi storiografici di Annio da Viterbo nell'Accademia</i> <i>fiorentina</i> Jonathan Schiesaro | » | 121 |

| | |
|--|----------|
| <i>Tra erudizione e mistificazione. Osservazioni sull'opera di Alfonso Ceccarelli da Bevagna e sulla sua ricezione</i> Marco Nava | pag. 149 |
| <i>Dispositivi di falsificazione e strategia autorappresentativa nelle 'Veglie di Tasso'</i> Andrea Torre | » 167 |
| <i>Indice dei manoscritti</i> | » 189 |
| <i>Indice dei nomi</i> | » 191 |

Introduzione

Pochi argomenti hanno segnato, rivoluzionato e accompagnato *ab origine* la storia delle discipline filologiche più del problema dei falsi se, come è prassi, si riconduce alla dimostrazione della falsità della presunta Donazione di Costantino per opera di Lorenzo Valla uno dei primi esempi moderni di metodo critico per la verifica dei testi.

La questione non è del resto estranea alla letteratura specialistica, che ha prodotto negli ultimi decenni alcuni importanti contributi di carattere generale, dalla fortunata monografia *Forgers and Critics* (1990) di Anthony Grafton al recente volume postumo di Paolo Preto *Falsi e Falsari nella Storia* (2020)¹, inclusivo di una generosa e approfondita ricognizione dei risultati derivanti da studi decennali sulla materia. Una parte della storiografia del Novecento ha provato a spiegare la proliferazione di falsi documentari come un fenomeno inquadrabile, soprattutto in età medievale, nel più ampio tentativo di preservare e, laddove necessario, riprodurre materiale deteriorato o disperso.² Le numerose attestazioni di falsi diplomi imperiali e bolle papali, ma anche gli atti fondativi o relativi a concessioni fondiari di chiese e monasteri, testimoniano la diffusione di una pratica, quella della *pia fraus*, attuata e percepita attraverso un'attitudine critica non confrontabile con la sensibilità mo-

1. Si vedano A. Grafton, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton, Princeton University Press, 1990 (nuova ed.: 2019); P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Viella, Roma 2020.

2. Varrà la pena rimandare ai contributi ancora fondamentali di Bloch e Gurevič; in particolare, cfr. A.J. Gurevič, *Le categorie della cultura medievale*, traduzione italiana di C. Castelli, Einaudi, Torino 1983, pp. 183-188 e, sul ruolo cruciale della rinascita del diritto scritto in età bassomedievale, M. Bloch, *La società feudale*, traduzione italiana di B.M. Cremonesi, con saggio introduttivo di G. Tabacco, Einaudi, Torino 1987, pp. 137-141.

derna di chi attribuisce al valore della non replicabilità un ruolo di discriminare tra l'imitazione e il vero.

Se il Medioevo ha rappresentato da sempre un campo d'indagine privilegiato degli studi sui falsi, è nella prima età moderna che furono perfezionate prassi di falsificazione via via più sofisticate, dalle pseudo-genealogie alla manipolazione epigrafica e delle fonti storiche, con un impatto spesso significativo sulla cultura contemporanea. Non è passata del resto inosservata alla letteratura critica la profonda influenza che alcuni falsi storiografici, come le *Antiquitates* di Annio da Viterbo, hanno esercitato sulla cultura del tardo Rinascimento europeo, dalla nascente storiografia nazionalistica francese alla cartografia e cosmografia di area germanica: fonte attendibile tanto per grandi umanisti come Erasmo e Guillaume Postel, quanto per esegeti della Riforma come Lutero, Melantone e Sleidanus.

Sul versante artistico, si registrò una sempre maggiore attenzione dei committenti per la figura dell'artista che, sostituendo il primato dell'iconografia, si avviava a diventare un elemento chiave del mercato dell'arte, dove domanda e offerta erano regolate dalle quotazioni dei nomi più ricercati. Allo stesso tempo, anche la moda dell'antico si presentava come spia della crisi di interesse per il soggetto e il grado di perfezione formale dell'opera d'arte.

L'ampia fenomenologia delle falsificazioni attraverso i secoli e gli ambiti di indagine qui riassunti sono connessi alla problematica polsemia del termine *falso*, che impone agli studiosi che intendano oggi occuparsene l'adozione di particolari cautele critiche. Come ha osservato Carlo Ginzburg riflettendo su una considerazione di Marc Bloch, sarebbe talvolta opportuno coniare nuovi termini, per non correre il rischio di applicare categorie improprie e anacronistiche a fenomeni irriducibili entro schemi fissi.³ Un altro problema riguarda, invece, la delimitazione dei confini esistenti tra falsificazione e plagio, intesi come operazioni che implicano un 'dolo' da parte dell'autore, e altre maniere intertestuali e interdiscorsive che istituiscono precisi legami tra le opere e le loro fonti, quali l'allusione e l'imitazione⁴. Alla luce di queste con-

3. C. Ginzburg, *La lettera uccide*, Adelphi, Milano 2021, p. 71.

4. E forse varrà la pena ricordare il celebre saggio di G. Pasquali, *L'arte allusiva*, in «L'Italia che scrive», vol. 25, 1942, pp. 185-187, ora in Idem, *Pagine stravaganti*, II vol., Sansoni, Firenze 1968, pp. 273-282.

siderazioni, è evidente come non sia possibile pervenire a una compiuta e univoca definizione del falso, anche qualora si intendesse circoscriverla a una sola epoca, come il Rinascimento, oggetto delle indagini che qui si espongono.

Punto di arrivo di un dibattito avviato durante un workshop tenutosi presso l'Università di Zurigo nel maggio del 2021, il presente volume si propone non tanto come il sunto di una riflessione epistemologica sul problema del falso o del non autentico, quanto piuttosto come una ricognizione, condotta a partire da un confronto di *case studies*, sulle prassi invalse nella falsificazione materiale di opere letterarie e artistiche nel particolare contesto culturale del Rinascimento italiano. Esso offre altresì un prospetto sulla fortuna e sulla ricezione cinquecentesca di falsi antichi e rinascimentali, con una punta sull'esempio sette-ottocentesco delle *Veglie* pseudotassiane.

Il problema che ci si è posti è stato quindi di promuovere, secondo un approccio empirico, l'indagine del fenomeno colto nella sua storicità, evitando il rischio, sempre in agguato, di proporre soluzioni-passepartout inadeguate a chiarire consuetudini comprensibili solo se inquadrare in un dato tempo e in un dato spazio. Si è provato così, in una prospettiva interdisciplinare, a rendere conto delle questioni poste dalle nuove ricerche, con l'obiettivo di delineare i contorni e di comprendere i complessi sviluppi di pratiche anche molto diverse, ma significative di un cambiamento in atto nella cultura rinascimentale.

Un'attenta ricognizione del problema epistemologico della falsificazione è sviluppata nell'intervento di Stefano Pierguidi, che inaugura il volume. Attraverso una nutrita serie di esempi, si evidenzia la problematicità della nozione di falso artistico nel quadro generale del Rinascimento italiano, rilevando l'assenza di veri e propri casi di contraffazioni realizzate con l'obiettivo deliberato di ingannare il mercato a scopo di lucro, almeno prima dei falsi messi a punto dal marchigiano Terenzio Terenzi (1575-1621).

Più sul campo dell'imitazione che del falso *tout court* si muove invece il saggio di Giovanni Maria Fara, che indaga la prima diffusione del Dürer incisore. Mediante una ricognizione che prende in esame il complesso rapporto dell'arte düreriana con l'imitazione dell'antico, Fara esamina il fitto gioco di allusioni che lega la pittura veneta del primo Cinquecento a temi già esplorati dall'artista tedesco, che proprio in Veneto soggiornò a più riprese.

Sulla stretta connessione tra fenomeno letterario e artistico nella pratica della contraffazione in età rinascimentale si concentra il saggio di Diletta Gamberini. Partendo da una riflessione sul problema dell'imitazione dell'arte antica tra Quattro e Cinquecento, l'intervento investiga la fortuna di ventiquattro epigrammi efrastici dell'Antologia Planudea dedicati a opere d'arte raffiguranti Eros o *eroti* e l'influenza esercitata da questi testi nel favorire la popolarità del soggetto a partire dalla fine del Quattrocento, evidenziando come la riscoperta di testimonianze poetiche del mondo greco incoraggiasse la proliferazione di imitazioni, copie e falsificazioni dell'antico.

Espressamente legato all'ambito dell'erudizione è il contributo di Sara Ferrilli, che prende in esame il *De omnibus ingeniis augende memorie*, un breve trattato di mnemotecnica del medico bergamasco Giovanni Michele Alberto Carrara. Esso venne infatti plagiato quasi integralmente da Guglielmo Gratarolo nel *De memoria reparanda augenda servandaque*, pubblicato a Zurigo nel 1533, ma attinsero al Carrara anche il fortunatissimo *Congestorium artificiose memorie* di Host von Romberch e, indirettamente, il *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* di Lodovico Dolce, traduzione italiana del *Congestorium*. Il *De omnibus ingeniis* è l'unica opera a stampa della vasta produzione del Carrara e nella falsificazione e nel riuso del trattato tale aspetto ha giocato un ruolo chiave, permettendo la penetrazione dell'opera oltre i confini nazionali, ma incoraggiandone anche il plagio, sostenuto dalla scarsa notorietà dell'umanista bergamasco.

Due casi affini – per quanto separati da una ricezione speculare – ed esemplificativi delle prassi di produzione di falsi storiografici e genealogici nel Rinascimento italiano riguardano le *Antiquitates* del domenicano Annio da Viterbo (1432-1502) e l'attività di falsario dell'erudito Alfonso Ceccarelli (1532-1583). La fortuna delle *Antiquitates* anniane è esaminata nel contributo di Jonathan Schiesaro, che si sofferma sulla fortuna dei falsi storiografici del domenicano nel *milieu* dell'Accademia Fiorentina. In particolare, attraverso una ricognizione approfondita del reimpiego di *loci* anniani nelle opere di alcune figure chiave, prime fra tutte Giovan Battista Gelli e Pier Francesco Giambullari, Schiesaro si occupa di alcuni aspetti inerenti all'interesse storico-antiquario e al modo di intendere la prassi storiografica degli accademici.

A una rilettura della vicenda del prolifico e famigerato Alfonso Ceccarelli da Bevagna è invece dedicato l'intervento di Marco Nava.

Il saggio indaga la percezione che il “principe dei falsari” aveva di sé e della propria opera, illustrando, mediante il ricorso a casi pratici, il suo variegato *modus operandi* e richiamando l’attenzione sulle effettive ragioni della sua condanna a morte per frode. Contestualizzando questa vicenda sulla scorta delle più recenti proposte critiche, si argomenta inoltre come essa trovi collocazione entro un fenomeno più ampio di quanto la storiografia letteraria, unilateralmente avversa a Ceccarelli, avesse ritenuto.

L’intervento di Andrea Torre prende infine in esame, riconducendo nel quadro cronologico rinascimentale non più il soggetto ma l’oggetto del fenomeno falsificatorio, le edizioni delle *Veglie* attribuite a Torquato Tasso, opera dell’erudito lughese Giuseppe Compagnoni (1754-1833). Esempio di contraffazione moderna di un testo tardo-cinquecentesco, lo scritto del Compagnoni viene così letto alla luce della cultura coeva e della ricezione tassiana nell’Italia del Sette e Ottocento.

L’auspicio dei curatori è che il volume possa offrire materia preliminare per una riflessione sulle questioni connesse sia al fenomeno della falsificazione, nelle diverse accezioni qui esaminate, sia alla sua percezione da parte dei diversi attori (falsari, committenti, pubblico, poster) coinvolti nel sistema.

Sara Ferrilli
Marco Nava
Jonathan Schiesaro

«La fraude d'alcuni professori». Mercanti, antiquari e falsi

Stefano Pierguidi*

Nelle sue *Vite de' pittori* del 1642, Giovanni Baglione racconta come il marchigiano Terenzio Terenzi, morto nel 1621, avesse cercato di ingannare il proprio mecenate, il cardinale Alessandro Peretti Montalto, vendendogli un quadro da lui dipinto, a partire da un disegno antico e all'interno di una cornice ugualmente antica, come un Raffaello; l'imbroglione sarebbe poi stato smascherato dagli intendenti di pittura del tempo.¹ Il dipinto in questione non è stato identificato, ma certamente il racconto non è un aneddoto: anche Giulio Mancini ricorda che Terenzi dipingeva opere presentate come antiche e l'artista subì persino un processo nel 1616 per aver commerciato opere di soggetto sacro «finte antiche».² Quei perduti dipinti di Terenzi segnano in qualche modo una

* Sapienza Università di Roma.

1. Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal ponteficato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642, pp. 157-158; M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, III vol., III tomo, *Situazioni, momenti, indagini, Conservazione, falso, restauro*, Einaudi, Torino 1981, pp. 113-195, alle pp. 138-139 (al saggio di Ferretti si rimanda, ovviamente, anche per un inquadramento generale del tema dei falsi; ma cfr. anche *infra*, nota 3); S. Blasio, *Una 'Pinacoteca in miniatura' nella Sacrestia di San Pietro a Perugia e una 'Sacra Famiglia' di Terenzio Terenzi, imitatore di Raffaello*, in A. Cerboni Baiardi (a cura di), *Raffaello: impresa e fortuna*, Accademia Raffaello, Urbino 2019, pp. 295-300, alle pp. 136-138.

2. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura (ms. 1619-1621 circa)*, edizione a cura di A. Marucchi, commento di L. Salerno, I vol., Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-1957, p. 257. Nel processo del 1616 erano menzionate «Una Madonna con un Cristo e San Giovanni» e una «Sant'Anna», cfr. P. Cavazzini, *Il mercato delle copie nella Roma di primo Seicento*, in C. Mazzarelli (a cura di), *La copia: connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo alle Terme, 17-18 maggio 2007), Libro Co. Italia, San Casciano V.P. 2010, pp. 257-270, a p. 262.

pietra miliare nella storia dei falsi: si tratta del primo caso documentato di un artista che in prima persona è l'autore, con piena coscienza, di un manufatto realizzato con il preciso obiettivo di ingannare il pubblico, ovvero il mercato, a scopo di lucro. Lungo tutto il corso del Rinascimento, per quanto riguarda la pittura, non sono attestati casi simili: solo l'antico è a quell'epoca oggetto di falsificazioni, e sulla reale natura di queste ultime non sempre è facile pronunciarsi.³ In questa sede, puntando l'attenzione sull'analisi del testo di Enea Vico intorno alle medaglie antiche, dove si trova la più ampia trattazione cinquecentesca circa il tema del falso in arte, si cercherà di argomentare come nel Rinascimento non ci sia forse nessun caso davvero sicuro di un'opera realizzata con l'obiettivo di ingannare committenti o mercato da parte di un artista con nome e cognome.

L'antiquario Pirro Ligorio, in un suo manoscritto databile intorno agli anni Sessanta del Cinquecento, riporta un episodio davvero gustoso intorno al tema del falso, del tutto simile a quello che avrebbe avuto per protagonista Terenzio Terenzi un secolo dopo:

Grandissimo guadagno era quello di Giovan da Castel Bolognese intagliator di gemme, se li fusse venuto fatto; il qual havendosi imaginato la effigie di Laomedonte l'havea venduta cento ducati di camera a Monsignor Bembo; ma essendo scoperta la cosa da Valerio vicentino fu costretto ritornar il denaro.⁴

A parere di chi scrive, quello narrato da Ligorio deve essere giudicato solo un aneddoto, confezionato da chi aveva una certa consuetudine, in prima persona, con le falsificazioni. Sebbene già nella prima metà del Cinquecento circolassero sul mercato opere contraffatte per sem-

3. La bibliografia in merito ai 'falsi' (incluso in questa categoria anche copie, imitazioni, ecc.; cfr. anche nota 5) è sterminata: oltre a tutte le voci citate nelle note successive, si vedano anche, almeno, P. Eberhard, *Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II vol., *I generi e i temi ritrovati*, Einaudi, Torino 1985, pp. 413-439, in particolare pp. 418-427 e i saggi in S. Gregory, S.A. Hickson (a cura di), *"Inganno": the Art of Deception: Imitation, Reception, and Deceit in Early Modern Art*, Routledge, Aldershot 2012 (su Ghiberti, in particolare, cfr. anche *infra*, nota 37).

4. Pirro Ligorio, *Libro dei pesi, delle misure e dei vasi antichi*, a cura di S. Pafumi, De Luca Editori d'Arte, Roma 2011, pp. XI-XII (per la datazione del testo); XVII e 30-31 (c. 22v); cfr. anche H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto (a cura di), *Valerio Belli Vicentino 1468 c.-1546*, Neri Pozza, Vicenza 2000, p. 443 (con una datazione del passo al 1550 circa). Sull'episodio si tornerà alla fine del saggio.

brare antiche, soprattutto medaglie, gemme incise, e comunque pezzi di piccole dimensioni, destinati a studioli (quasi mai marmi o bronzi importanti), non sembra sia attestato con certezza nessun caso di falsificazione vera e propria (categoria nella quale in ogni caso non rientrerebbero le semplici copie) da parte degli artisti in prima persona:⁵ altri erano i responsabili delle “fraudi”, per usare il termine che proprio Vico, come vedremo più avanti, impiegava nel suo trattato. Per analizzare il tema delle falsificazioni artistiche nel Rinascimento credo sia infatti necessario ripartire da alcune considerazioni generali circa la categoria del falso in arte. Secondo Cesare Brandi, che scriveva nel 1958, «la falsità sta nel giudizio e non nell’oggetto»: ovvero, per potere affermare di essere di fronte a un falso *tout court*, deve esserci l’intenzionalità di un autore, e un pubblico al quale questi si rivolge con l’obiettivo di ingannarlo.⁶ Artisti autori di falsi, secondo questa necessaria delimitazione, nel Rinascimento sembrano non esistere, se non forse nel campo dei manufatti preziosi; e anche in questi casi, si tratterebbe in realtà di figure di secondo piano, non precisamente individuabili da noi oggi. Sempre tornando all’episodio narrato da Baglione, si noti che intorno al terzo decennio del Seicento, più o meno cioè negli stessi anni in cui Terenzi dipingeva i suoi falsi Raffaello, risalgono le testimonianze di Gaspare Celio e dello stesso Mancini che dimostrano chiaramente che il mercato dei dipinti, nella Roma del tempo, era così fiorente che sempre più spesso le copie venivano vendute come originali, con chiaro intento fraudolento da parte degli intermediari (non necessariamente degli artisti), che le annerivano per farle sembrare antiche.⁷ Nello scenario dipinto da

5. Il confine tra copie, imitazioni, *pastiches* e falsificazioni, soprattutto nel Rinascimento, è effettivamente molto labile, ed è difficile esprimere giudizi perentori; a questo proposito cfr. soprattutto A. Nagel, C.S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Princeton University Press, New York 2010, in particolare pp. 275-296. In questa sede si prenderanno in considerazione diversi pezzi ben noti alla letteratura sull’argomento, con l’obiettivo di dimostrare che per essi non si può davvero parlare di casi di falsificazione. In quella che è forse la più organica ricerca sull’argomento (ovvero M. Jones e M. Spagnol (a cura di), *Sembrare e non essere. I falsi nell’arte e nella civiltà*, Longanesi, Milano 1993) questi casi sono stati, a volte pur con molta cautela, presentati invece come dei falsi. Sulla questione delle copie, in particolare, la bibliografia sarebbe molto vasta, ma cfr. anche *infra*, note 41, 64 e 78.

6. C. Brandi, *Falsificazione*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, V vol., Sansoni, Firenze 1958, coll. 312-315.

7. D.L. Sparti, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta “connoisseurship”*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 52, 2008, pp. 53-72, alle pp. 62-63.

queste fonti un ruolo fondamentale sarebbe stato giocato insomma dal mercato, ovvero da mercanti e intendenti, prima ancora che dagli artisti. Allo stesso modo, nel Rinascimento i falsi sembrano nascere per opera di coloro che, agendo come intermediari, manipolano i pezzi che passano per le loro mani, arrivando poi a sollecitare artisti di secondo piano a produrre falsi *ex novo*. Unica eccezione, come detto, Pirro Ligorio, che era però anch'egli, prima di tutto, antiquario ed esperto al servizio dei collezionisti.

Per quanto riguarda i marmi, tranne che per quello celeberrimo e del tutto isolato del perduto *Cupido* di Michelangelo,⁸ non sono attestati casi di precise sculture moderne passate sul mercato o comunque vendute o acquistate per antiche.⁹ Un caso a parte è però costituito dai busti, per i quali abbiamo alcune testimonianze significative. Già nell'aprile del 1462 Cristoforo Geremia, medaglista, bronzista e orefice, scriveva a Ludovico Gonzaga:

Mando anche ala vostra S. iiii teste o capi antiqui li quali sono da li intendenti reputati buoni.¹⁰

È verosimile che con «buoni» si intendesse 'antichi', non semplicemente 'belli'. Già allora busti moderni, all'antica, potevano essere immessi sul mercato in modo fraudolento? Molto più tardi Giorgio Vasari, nel 1568, avrebbe scritto:

Tommaso Porta, il quale ha lavorato di marmo eccellentemente, e particolarmente ha contraffatto teste antiche di marmo, che sono state vendute per antiche.¹¹

8. Per il *Cupido* di Michelangelo si rimanda al contributo di Diletta Gamberini in questo stesso volume. Cfr. anche *infra* e note 47-48 e 78.

9. Giustamente, infatti, nel suo recente e importante volume sul commercio delle antichità nel Rinascimento, B. Furlotti, *Antiquities in Motion: from Excavation Sites to Renaissance Collections*, Getty Research Institute, Los Angeles 2019, non ha affrontato il tema dei falsi, scivolosissimo per la quasi assoluta mancanza di dati certi. Ma d'altronde questa stessa mancanza, a parere di chi scrive, indica che il fenomeno dovette essere pressoché inesistente.

10. U. Rossi, *Cristoforo Geremia*, in «Archivio storico dell'arte», vol. 1, 1888, pp. 404-411, a p. 409.

11. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Sansoni-S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1966-1997, III vol., p. 625. Si legga anche quanto scritto da Vasari per un altro campione della gara con l'antico, Baccio Bandinelli (di cui si parlerà più avanti): «Inanimato Baccio da' conforti di Lionardo, si messe a

Innanzitutto si noti come Vasari non stesse parlando di falsi, bensì di opere contraffatte: eseguite cioè ad imitazione di qualcos'altro, senza che la finalità fraudolenta fosse implicitamente sottintesa, poiché contraffare era un verbo impiegato prima di tutto per indicare l'imitazione del naturale da parte dei pittori.¹² D'altronde ancora nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (1681) troviamo il verbo *contraffare*, ma non il termine *falso*,¹³ ad attestare come i falsi nel senso pieno del termine, quello per noi oggi comune, fossero ancora allora piuttosto rari, eccezionali, tanto da non costituire una casistica a sé. E anche il *Vocabolario della Crusca* del 1612 elenca più accezioni del termine *falso*, ma nessuna si riferisce a manufatti artistici.¹⁴ Inoltre Vasari, è chiaro, non diceva che Tommaso della Porta aveva in prima persona cercato di vendere quelle teste per antiche. Tra l'altro, la serie di *Busti di imperatori* che lo scultore aveva eseguito per i Farnese nel 1562, nell'inventario del 1566 era chiaramente riconosciuta come un'opera moderna: «dodici teste con gli petti d'imperatori tutti moderni». ¹⁵ Tommaso, insomma, non si era comportato con Alessandro Farnese come avrebbe poi fatto Terenzio Terenzi con il cardinale Montalto: pur coinvolto in prima persona nel mercato delle antichità, egli non aveva cercato mai di spacciare una sua opera come antica, sebbene sia possibile che poi i suoi pezzi fossero offerti sul mercato come originali romani. E quindi l'ipotesi che è stata recentemente avanzata, secondo cui Guglielmo della Porta, d'accordo con Ligorio, avrebbe scolpito l'*Antinoo* poi approdato alla collezione Grimani di Venezia, non mi sembra fondata. Il pezzo è effettivamente un'invenzione del Cinquecento e Ligorio, lui sì un falsario di iscrizioni e notizie antiquariali (e regista della creazione di falsi bronzi antichi, come vedremo), aveva dato notizia del suo

contraffar di marmo una testa antica d'una femmina, la quale aveva formata in un modello da una che è in casa Medici», V, p. 240.

12. A questo proposito si vedano le voci *Contraffare* e *Falso*, in L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, seconda edizione, TEA, Milano 1994, pp. 206-207 e 304-307. Cfr. anche A. Burnett, *Coin Faking in the Renaissance*, in M. Jones (a cura di), *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, British Museum Press, London 1992, pp. 15-22, a p. 17.

13. F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Franchi, Firenze 1681, p. 39.

14. *Vocabolario della Crusca*, in Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612, p. 328.

15. F.P. Arata, *Copie e calchi di sculture*, in F. Buranelli (a cura di), *Palais Farnèse: de la Renaissance à l'Ambassade de France*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Farnese), Giunti Gamm, Firenze 2010, pp. 175-181, alle pp. 176-177.

ritrovamento negli scavi di Lanuvio. Guglielmo, che nel 1560 ne trasse una copia in bronzo, finita anch'essa, successivamente, in collezione Farnese, non doveva avere nulla a che fare con la produzione del marmo oggi a Venezia (né ci sono elementi per sostenerlo).¹⁶ Della Porta, in particolare, artista di corte dei Farnese, e titolare del lucroso ufficio della piombatura dal 1547, sembra l'ultimo artista sospettabile di un'operazione di questo tipo.

Vasari ci informa che già nella prima metà del Cinquecento la contraffazione di teste all'antica era diffusa:

Fra questi [...] fu Simon Bianco fiorentino, scultore, che eletta la stanza in Vinegia, fece continuamente qualche cosa, come alcune teste di marmo mandate in Francia da' mercanti veneziani.¹⁷

I busti in questione, oggi al Louvre, furono effettivamente spediti nel 1538 a Francesco I, avido collezionista di antichità, dal mercante Pandolfo Cenami. Anche in questo caso non si trattava di falsi, essendo i busti firmati dall'artista, peraltro in lettere greche, proprio come un'altra opera che vedremo più avanti (d'altronde Vasari, si noti, non diceva che erano stati venduti come antichi al pari di quelli di Tommaso della Porta). Altre teste all'antica di Bianco sono state riconosciute nelle collezioni di antichità europee (gli stessi busti di Parigi fino al 1880 erano nel dipartimento di antichità del Louvre), ed erano stati senz'altro i vari passaggi di mano fra mercanti a favorire la perdita di conoscenza circa la loro paternità.¹⁸

Bianco lavorava a Venezia e nel contesto padovano sono ben note le teste all'antica della collezione padovana del giureconsulto Marco Mantova Benavides, replicate anche in stuccoforte. Opere forse espressamente realizzate per il collezionista, che doveva conservarle come capolavori all'antica accanto ad alcuni originali, sia greci sia romani.

16. L'ipotesi è stata avanzata da G. Extermann, *Copie e falsificazioni: l'industria dell'antico nella bottega di Guglielmo della Porta*, in *La copia*, cit., pp. 225-256, alle pp. 231-235, a cui si rimanda per tutta la bibliografia precedente e per i documenti ad essa relativi.

17. Giorgio Vasari, *Le vite*, cit., III, p. 625.

18. A. Markham Schulz, *Simone Bianco, the Grimani Collection of Antiquities and Other Unexpected Findings*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien», voll. 27-28, 2015-2016, pp. 26-43, alle pp. 32-37. Cfr. anche C. Kryza-Gersch, *Simone Bianco: venezianische Skulptur zwischen Antikenbegeisterung und Antikenfälschung*, in S. Kansteiner (a cura di), *Pseudoantike Skulptur: Fallstudien zu antiken Skulpturen und ihren Imitationen*, De Gruyter, Berlin 2016, pp. 9-24 (e sul tema della scultura pseudoclassica si vedano anche gli altri contributi nel medesimo volume).

Marcantonio Michiel si esprime su quei busti sostenendo solo che «le 4 teste marmoree sono antiche, et sono molti»,¹⁹ e sebbene ancora oggi nei musei universitari di Padova si conservino alcune teste antiche provenienti dalla collezione Benavides, con ogni probabilità in quel passo Michiel già confondeva pezzi antichi e moderni, perché le teste più belle e note della raccolta del giureconsulto erano creazioni appunto rinascimentali, a partire dal cosiddetto *Milicho*: negli inventari seicenteschi della collezione tutte quelle teste sarebbero divenute ‘antiche’.²⁰ Ci sono però dei pezzi che, secondo il mio parere, dimostrano che Mantova Benavides sollecitò quelle gare con l’antico e collezionò pezzi simili, sapendo bene di trovarsi di fronte ad opere moderne. I due vasi che imitano quelli apuli della sua collezione, infatti, presentano delle iconografie così smaccatamente moderne da rendere infondata l’ipotesi che siano stati eseguiti come veri e propri falsi.²¹

Un’altra testa moderna che venne venduta per antica è l’*Euripide* in basalto nero delle collezioni estensi, che arrivò a Ferrara attraverso l’intervento di Ligorio. Proprio quest’ultimo, in un suo manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli, dava notizia del suo ritrovamento:

Nel Monte Aventino sono state trovate due bellissime teste, l’una, et l’altra di Euripide Poeta Tragico, di maniera, et d’artificio così belle, quanto altro che n’apparisca in Roma, et delle quali l’una fù trovata con lettere greche sulla spalla destra, che contengono il nome di esso Poeta, nell’altra non appariva lettera alcuna, se non quanto che era l’istessa effigie dell’altra, che poi fù rubata, et di nascosto venduta dagli istessi trovatori; che poi in quello andar di piatto, fù scritta con lettere medesimamente greche nel petto et impostole il nome d’Homero; et così poscia l’una di esse, che fu trovata con lettere antiche primieramente capitò in mano del Reverensissimo signor Cardinal di Carpi, et l’altra, che fù col nome d’Homero falsamente segnata, capitò in mano del Reverendissimo Mafeo.²²

19. M. Michiel, *Notizia d’opere del disegno* (1521-1543), edizione a cura di T. Frimmel, saggio introduttivo di C. De Benedictis, Firenze 2000, p. 33.

20. Su tutti questi busti, e più in generale sulla collezione Benavides, cfr. I. Favaretto, A. Menegazzi (a cura di), *Un museo di antichità nella Padova del Cinquecento: la raccolta di Marco Mantova Benavides all’Università di Padova*, Giorgio Bretschneider Editore, Roma 2013, in particolare pp. 77-81, 90-92, cat. 65

21. S. Pierguidi, *Sull’iconografia dei vasi pseudoantichi della collezione di Marco Mantova Benavides*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», vol. 97, 2008, pp. 103-111.

22. M.L. Morricono Matini, *Il cosiddetto Omero degli Uffizi*, in «Rendiconti dell’Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», serie 9, vol. 3, 1992, pp. 163-192, alle pp. 164-166.

Il passaggio alla collezione Pio da Carpi è confermato da una lettera di Alessandro De' Grandi, agente del duca di Ferrara Alfonso II d'Este. Questi nel maggio del 1572 scrisse al suo signore in merito a una serie di pezzi della collezione Pio da Carpi che erano da acquistare:

massime il letto di Policleteo e la testa d'Euripide ben note a m. Pirro Ligorio.²³

Ligorio nel 1568 era divenuto antiquario del duca Alfonso II, succedendo a Vico (del quale si riparlerà più avanti). Nel 1571 egli era di nuovo a Roma alla ricerca di antichità per le collezioni ferraresi, in particolare busti di antichi filosofi o letterati per ornare la biblioteca del Castello. Lo stesso Ligorio in un altro manoscritto avrebbe dato notizia dei passaggi collezionistici dell'*Euripide*:

Vedesi la cui effigie di sasso nero, d'eccellentissima maestria, nell'antichità raccolte da Roma il Sr.mo Sig. Alfonso II Duca di Ferrara, integerrima, la qual prima essa effigie, fu pagata dal Cardinal Pio de Carpi scuti 200.²⁴

Nel primo brano Ligorio non riportava l'ultima collocazione del busto, per cui la nota deve essere precedente al 1572; l'acquisto dell'*Euripide* da parte di Rodolfo Pio da Carpi, a sua volta, precede la morte del cardinale, nel 1564. In un altro manoscritto, infine, senza entrare in merito alle vicende collezionistiche dei busti, Ligorio ricostruiva la complessa vicenda delle due teste (*l'Omero* in bronzo è oggi agli Uffizi), con protagonisti cavatori e falsari:

Essendosi trovate a un tempo due preciosissime teste di esso poeta [*Euripide*] incontro la chiesa di santa Prisca [...] ambedue del marmo negro lunense, l'una con lettere scritte sulla spalla, l'altra senza parole alcune, ma l'una si conosceva per l'altra; accaduta una sceleraggine del cavatore che tosto che vide due teste simili ne fece il furto di quella, che non havea nome e di piatto vendutala; ma come Iddio vuole che la verità stia di sopra, venuto a contesa il cavatore con un suo compagno fu accusato del furto, laonde il padrone suo astretto colla ragione il compratore d'essa e adimanadando il ritratto et testa di Euripide fu fatta un'altra ingiuria alla verità per negare di non havere avuto ritratto alcuno di Euripide negò affatto e per potere prendersi piacere all'acquisto che havea fatto [...] senza alcuna considerazione nel ritratto scris-

23. Ivi, pp. 185-186.

24. Ivi, p. 166.

se OMEROS et così ha confusa una effigie di Euripide in Homero, et questo in Euripide, ma il vero è che il nome di Homero è falso e quello di Euripide è vero.²⁵

Il ritrovamento di quelle teste, verosimilmente avvenuto negli anni Cinquanta,²⁶ era stato provvidenziale (fin troppo), perché proprio allora il cardinale Pio da Carpi stava allestendo il proprio studiolo con teste di saggi e filosofi.²⁷ Il sospetto, fondatissimo, è che Ligorio sia stato il regista dell'operazione che portò a quel rinvenimento (fittizio) e poi alla vendita al collezionista di un pezzo che aveva il pregio di poter anche essere identificato con una personalità ben precisa, Euripide. E poi, sempre significativamente, Ligorio fu il regista, per Alfonso II, dell'allestimento di una nuova biblioteca simile a quella del cardinale Pio, e quindi perorò il passaggio dell'*Euripide* da Roma a Ferrara. L'interesse di Ligorio per le erme e le iscrizioni è ben noto, e presso villa d'Este, sempre secondo l'antiquario, sarebbe stata trovata un'erma con iscritto il nome di Euripide: questa iscrizione è stata a sua volta giudicata un falso dagli epigrafisti e ci rimane un disegno di Ligorio in cui una testa di Euripide, in tutto simile a quella oggi a Modena, è associata a quell'erma con l'iscrizione suddetta.²⁸ Tutto, evidentemente, suggerisce l'ipotesi che Ligorio sia stato l'ispiratore di questo fortunato falso (davvero un falso nel senso pieno del termine), e si potrebbe dire anzi che egli avesse inizialmente pensato di far realizzare un'erma di *Euripide*, optando solo in un secondo tempo per una testa più tradizionale, forse meglio commerciabile. Possibile che, contro il suo volere, chi lo aveva affiancato in questa impresa (il bronzista, prima di tutto, ma magari anche altri attori, quali mercanti o intermediari), avesse prodotto un *Omero* in tutto simile all'altra testa. E Ligorio avrebbe infine smascherato, si fa per dire, quella truffa.

Nel ricchissimo carteggio di Isabella d'Este, afflitta come si sa da quell'«insaziabile desiderio de cose antique» che non trova molti confronti nel Rinascimento, ci sono diversi passi da cui si evince che la

25. Ivi, p. 166; B. Palma Venetucci, *Pirro Ligorio and the Rediscovery of Antiquity*, in J. Fejfer, A. Rathje, T. Fischer-Hansen (a cura di), *The Rediscovery of Antiquity: the Role of the Artist*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2003, pp. 63-88, a p. 79.

26. M.L. Morricone Matini, *Il cosiddetto Omero*, cit., p. 186.

27. Ivi, pp. 183-184.

28. Ivi, pp. 167-175.

marchesa temeva continuamente di acquistare pezzi moderni per antichi. Nel maggio 1515 ella così scriveva al suo scultore di corte, Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico:

Essendone stato messo alli mani questo quadro de marmoro, che vi mandamo per cosa antica da vedere, perché non compraressimo simile cosa senza il parer vostro, havemo voluto prima farvelo vedere.²⁹

Sebbene in questa missiva non fosse detto esplicitamente, Isabella certamente voleva prima di tutto stabilire se il rilievo fosse antico o meno. Purtroppo né in questo caso, né in molti altri che verranno qui citati, è possibile identificare il pezzo che era stato oggetto di valutazione, né sappiamo quale fosse il verdetto dell'Antico. A parer mio, però, è piuttosto improbabile che uno scultore in marmo, ad una data così alta, si fosse cimentato nel campo della vera e propria falsificazione. Ad ogni modo è significativo che si trattasse di un «quadro de marmoro», perché proprio nel campo dei rilievi si individuano più numerosi i pezzi che sono stati in passato indicati come falsi. Un caso importante è quello dei *Centauri* già nella collezione padovana di Niccolò Leonico Tomeo; Michiel ebbe modo di vedere tale opera e di sostenere che «la tavola de marmo de mezzo rilievo, che contiene due Centauri in piede, e una Satira distesa che dorme e mostra la schena, è opera antica».³⁰ Il pezzo passò poi nella prestigiosa raccolta Grimani di Venezia e si trova oggi al Museo Archeologico della città, e solo di recente tale pezzo è stato giudicato rinascimentale. Benavides ne conservava un calco, a Padova, che nell'inventario del 1695 era addirittura giudicato come «opera anticha bellissima d'Egregio Scultore».³¹ Se davvero il pezzo era moderno, è sorprendente che sia stato scambiato così presto per antico; ad ogni modo, nulla suggerisce l'ipotesi del falso.

Un caso forse più celebre, ma con una storia meno documentata, è quello del rilievo oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, una sorta di *pastiche* con riferimenti all'Antico (le steli funerarie) ma anche

29. C.M. Brown, A.M. Lorenzoni, S. Hickson, «Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua»: *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Bulzoni, Roma 2002, p. 274, doc. 55a.

30. M. Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 30.

31. I. Favaretto, A. Menegazzi (a cura di), *Un museo di antichità*, cit., pp. 103-105, cat. 76.

a Michelangelo (il *Cristo della Minerva*), la cui datazione, proprio in ragione di quest'ultima citazione, non può che essere successiva alla lettera del 1515 già riportata (è stata peraltro ipotizzata anche una sua realizzazione in età neoclassica).³² Notevoli anche la *Menade* oggi al Louvre, attestata a Torino già nel 1623, e il rilievo con *Scena di compianto* documentato tra le antichità del Louvre fin dal 1692.³³ Nessuno dei tre pezzi può a mio parere essere considerato un falso: l'autore del rilievo di Vienna, se davvero avesse voluto ingannare il pubblico, non avrebbe inserito smaccate citazioni da Michelangelo. La *Menade* era la traduzione in marmo di un modello tramandato da numerose gemme e rappresentava quindi un episodio della fortuna di quell'invenzione.³⁴ Il terzo sembra un prodotto tipico della scultura padovana di primo Cinquecento, in cui il tentativo di emulazione della plastica antica raggiunge livelli eccezionali: se non sapessimo nulla circa i rilievi di Andrea Riccio potremmo pensare che essi fossero nati come dei falsi, e questo dubbio è sorto per la *Scena di compianto* del Louvre solo perché l'opera non è attestata da fonti o documenti contemporanei e compare per la prima volta come un pezzo antico nelle raccolte reali francesi. Ma d'altronde anche il *Mercurio* di Baccio Bandinelli, sempre al Louvre, da un punto di vista della storia delle collezioni è citato per la prima volta negli inventari francesi nel 1695, a Marly, come una statua antica; ciò non significa che esso sia stato scolpito come un falso pezzo antico: Vasari ne aveva parlato nelle *Vite*, ma si era poi persa traccia del suo autore.³⁵ La *Scena di compianto* del Louvre e il *pastiche* del Kunsthistorisches Museum, in ogni caso, sono pezzi molto diversi rispetto ai numerosi rilievi marmorei all'antica prodotti in Veneto, soprattutto a Padova, capolavori di un genere specifico di cui il maggiore maestro fu Giammaria Mosca: quest'ultimo, infatti, non puntò mai ad una vera emulazione o

32. M.L. Shapiro, *Renaissance or Neo-Classic? A Forgery after the Antique Reconsidered*, in «The Art Bulletin», vol. 44, 1962, pp. 131-135. Scheda in M.L. Catoni (a cura di), *La forza del bello: l'arte greca conquista l'Italia*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te), Skira, Milano 2008, p. 304, cat. 102.

33. Ivi, pp. 304-305, catt. 103-104.

34. Sull'enorme fortuna della *Menade* cfr. M.L. Morricone Matini, *La 'Bacchante en délire': rilievo cinquecentesco del Louvre*, in «Bollettino d'arte», vol. 57, nn. 74-75, 1992, pp. 1-30.

35. G. Bresc-Bautier, *Quelques nouvelles identifications de sculptures provenant du parc de Marly*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1996, pp. 65-77, alle pp. 73-74; S. Pierguidi, *Il 'Mercurio' di Baccio Bandinelli al Louvre: una scultura per il cortile di palazzo Medici a Firenze*, in «Arte Documento», vol. 28, 2012, pp. 122-129.

contraffazione dalla scultura greco-romana e le sue creazioni, a differenza di quelle dell'Antico ad esempio, non sono mai state scambiate per reperti genuinamente antichi.³⁶ Tutta ancora da risolvere, infine, è la questione relativa al celebre *Letto di Policleteo*, un rilievo attestato già nella collezione di Lorenzo Ghiberti nell'inventario del 1459 circa come un'opera antica. Se quel pezzo è con ogni probabilità andato perduto, l'invenzione ci è nota attraverso altri esemplari, nessuno dei quali giudicato antico dagli archeologi; per questo, è stata avanzata l'ipotesi che lo stesso Ghiberti, o qualche altro scultore della Firenze del primissimo Rinascimento, abbia prodotto quel rilievo all'antica destinato poi a un grandissimo successo (citato da Vasari e Ligorio, tra gli altri, venne imitato da molti artisti: si ricorda qui solo la magnifica ripresa da parte di Tiziano nei suoi dipinti raffiguranti *Venere e Adone*). Sembra però davvero difficile che intorno al 1450 si potesse produrre a Firenze un'invenzione del genere (anche da un punto di vista strettamente formale), e che questa fosse subito inventariata come antica nella collezione di Ghiberti; l'ipotesi, come l'altra relativa all'*Antinoo* Grimani, credo sia il frutto di un'ossessiva ricerca, tutta moderna, dei falsi.³⁷

Già nel novembre del 1507 Isabella aveva scritto sempre all'Antico per la valutazione di altre opere:

Zoanne d'i Aruschoni, milanese, presente ostensore, ni ha presentate alcune cose, le quali dice essere antique. Perhò ni è parso, nanti che facciamo altra spesa, driciarvilo a fine che le vediate et che poi, per lettere vostre, ce avisati se vero è che siano buone et antique.³⁸

Non sappiamo nulla né di questo mercante milanese, né della natura dei pezzi che erano stati offerti a Isabella. Certo a Milano non doveva essere facilissimo, nel primo decennio del Cinquecento, mercanteggiare dei marmi rinvenuti a seguito di scavi, e sembra verosimile che quelle

36. A. Markham Schulz, *Giammaria Mosca called Padovano: a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, I vol., The Pennsylvania University Press, University Park, Pennsylvania 1998, p. 80.

37. La bibliografia sul *Letto di Policleteo* è molto vasta, ma si veda da ultimo D. Carl, *An Inventory of Lorenzo Ghiberti's Collection of Antiquities*, in «The Burlington Magazine», vol. 161, 2019, pp. 274-299, alle pp. 287-297, dove è stata proposta l'ipotesi di cui si è detto.

38. C.M. Brown, A.M. Lorenzoni, S. Hickson, «*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*», cit., p. 240, doc. 40.

«cose» fossero piccoli oggetti preziosi, magari medaglie o manufatti in pietre (in caso contrario probabilmente Isabella sarebbe stata più specifica). Non a caso sappiamo per certo che nel 1529 Isabella fece valutare a vari scultori, tra cui Jacopo Sansovino, «due figurine di pietra dura» che aveva acquistato come antiche nel 1527 da un orefice urbinato di nome Raffaello; i pezzi furono giudicati moderni e la marchesa chiese la restituzione dei denari, ottenendo infine in cambio una grande medaglia che aveva molto apprezzato.³⁹ E si noti che lo stesso mercante trattava, come era prevedibile, figure in pietra dura e medaglie. L'Antico era morto l'anno prima, nel 1528, e Isabella aveva chiesto una perizia ad altri scultori, tra cui appunto Sansovino. Ma proprio Bonacolsi, che era uno specialista del bronzo, trattato con la perizia (e le rifiniture) di un orefice, era stato fino ad allora l'esperto ideale per valutare quei manufatti, per i quali da subito si erano diffuse imitazioni che si trasformavano in contraffazioni. E gli autori, in fondo, erano sempre gli stessi: un intagliatore poteva lavorare tanto sulle pietre dure quanto in veste di medaglista.

Da questo punto di vista una figura esemplare è quella di Pier Maria Serbaldi da Pescia (1455 circa-1525 circa), ben noto attraverso documenti e fonti, come lo stesso Vasari e Pietro Bembo, ma del quale non ci rimane quasi nulla, se non una *Venere e Cupido* in porfido (ovvero una di quelle statuette in pietre dure che erano state offerte a Isabella e che furono riconosciute come moderne) conservata al Museo degli Argenti di Firenze. Firmata in caratteri greci sulla stele (come opera di Pietro Maria),⁴⁰ la statuetta non era certo nata come un falso, e magari anche i pezzi offerti a Isabella erano stati spacciati come antichi dal mercante Raffaello, senza però che essi fossero stati realizzati con l'intenzione di ingannare committenti o collezionisti. D'altronde anche i bronzetti all'antica come quelli del Bonacolsi non sempre erano correttamente riconosciuti al di fuori del loro contesto di riproduzione. La scuola pado-

39. Ivi, pp. 289, doc. 64a e pp. 297-301, docc. 67a-c.; «Quando maestro Raphael volessi persistere in l'opinione sua che le figurine sue fussero antiche, potrete addurli per testimoni maestro Iacomo Sansuina scultore, Gioan Battista Colomba antiquario et un Lorenzo sculptor, quali, havendo vedute le ditte due figurine, le iudicarono per moderne et sono homini di tale pericia in questa arte che al loro iudicio si può prestare ampla fede»; ivi, p. 301, doc. b.

40. A. Giusti (a cura di), *Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei granduchi*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), Giunti, Firenze 1988, pp. 74-75, cat. 1.

vana, in particolare, con Riccio e Severo da Calzetta, aveva praticamente inondato il mercato di pezzi simili, con invenzioni nuove (non sempre copie dall'antico come lo *Spinario* dell'Antico) e soprattutto al di fuori di Padova forse non sempre tali opere erano considerate moderne.⁴¹ Ad esempio Michiel, che scriveva tra il 1521 e il 1543, in casa di Bembo nella stessa Padova scriveva che «il Mercurio piccolo in bronzo è opera antica, che sentra sopra el monte, cum la testitudine a piede» o ancora che «il Giove piccolo in bronzo è opera antica» e li distingueva da un altro bronzetto moderno citato più avanti, e la critica ritiene che i primi fossero davvero pezzi antichi.⁴² Sempre Michiel nella casa del giureconsulto Marco Mantova Benavides sosteneva che «el nudo de bronzo che porta el vaso in spalla et camina, fu di mano de Andrea Rizzo» e anche che «le figurette de bronzo sono moderne da diversi maestri et vengono da l'anticho come el Giove che siede».⁴³ Egli quindi riconosceva una replica moderna dal modello antico che aveva visto nella collezione di Bembo. Ma è significativo che nelle stesse collezioni medicee, già nel 1589, il cosiddetto *Ignudo della Paura*, un bronzetto del primo Rinasci-

41. Mi sembra che, in questa chiave, un preciso parallelo possa istituirsi tra queste imitazioni dell'antico che finiscono per essere scambiate come pezzi greco-romani (ed è lo stesso discorso, lo anticipiamo, delle medaglie e monete padovane di primissimo Cinquecento, cfr. *infra*) e le imitazioni dei testi luciani che finirono per essere pubblicate a stampa come originali dell'autore greco: il caso più celebre è ovviamente quello di uno degli *intercenales* di Leon Battista Alberti, la *Virtus dea*, che non era stata composta come un falso, cfr. P. Vescovo, *La Virtù e i 'parpaglioni'. Dosso Dossi e lo Pseudo-Luciano (Leon Battista Alberti)*, in «Lettere italiane», vol. 61, 1999, pp. 418-433, alle pp. 419-420. Quel testo sarebbe stata la fonte di un celebre dipinto di Dosso Dossi (oggi conservato nel castello di Wawel a Cracovia), e così ad altri dialoghi o ecfraresi all'antica rinascimentali sono ispirate le allegorie di Francesco Salviati nella Sala delle Udienze di Palazzo Vecchio a Firenze (1543-1546): in quel momento è probabile che tutti quei testi fossero giudicati antichi, ma non erano nati come dei falsi, cfr. J.M. Massing, *Erasmian Wit and Proverbial Wisdom. An Illustrated Moral Compendium for François I*, a cura di E. McGrath and J.B. Trapp, Warburg Institute-University of London, London 1995, pp. 17-21; S. Pierguidi, «Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù»: Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Ripa, Bulzoni, Roma 2008, pp. 88-96 e 163-168. All'interno di questo fenomeno della fortuna dell'ecfrasi classica si iscrive anche la realizzazione di un perduto rilievo mediceo raffigurante *Kairos*, opera cinquecentesca, con iscrizione in greco, nata sempre, probabilmente, come emulazione della scultura antica, cfr. B. Paolozzi Strozzi, E. Schwarzenberg, *Un Kairos mediceo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 35, 1991, pp. 307-316.

42. M. Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 31. D. Gasparotto, scheda in G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Padova, Monte di Pietà), Marsilio, Venezia 2013, pp. 334-335, cat. 5.14.

43. M. Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 33.

mento fiorentino opera di Maso di Bartolomeo,⁴⁴ veniva giudicato come antico, anche per distinguerlo dalla sua replica, detta infatti moderna, opera di Benvenuto Cellini (la superficie di quest'ultimo, così rinettata, è quasi associabile a quella dei bronzetti dell'Antico, laddove l'esemplare quattrocentesco finiva per essere scambiato per antico).⁴⁵ Ed è chiaro anche in questo caso che il primo non fosse stato originariamente realizzato come un falso.

Sempre Michiel, in un appunto del 1512 sulla collezione veneziana di Francesco Zio, racconta un episodio assai interessante circa la carriera di Pier Maria Serbaldi:

La tazza de porfido cur li 3 maneghi et el bocchino fu de mano de Pietro Maria intagliatore de corneole, Fiorentino la quale ascose in Roma sotto terra, alla intrata de re Carlo cun molte altre sue cosse, ove si schiappo alquanto, sicché fu bisogno cingerla d'un cerchio de rame, la quale è stata venduta più fiate per opera antica a gran precio.⁴⁶

Dal testo sembrerebbe evincersi che il pezzo fosse stato venduto come antico anche perché rovinato e poi restaurato. Si trattava, come è evidente, di un precedente importante rispetto all'episodio del *Cupido* di Michelangelo,⁴⁷ e chissà se tale aneddoto non sia nato a posteriori sul modello dell'altro aneddoto, più celebre. In entrambi i casi, comunque, gli autori del falso erano i mercanti: Michiel non aveva scritto che il Serbaldi aveva venduto il vaso come antico e, nel caso del *Cupido* arrivato poi nelle mani di Isabella, si desume bene dal racconto vasariano che il mercante Baldassarre del Milanese aveva giocato un ruolo chiave.⁴⁸

Sul Serbaldi sopravvive poi un'altra importante lettera, indirizzata nel 1491 da un agente a un collezionista eccezionale tanto quanto Isabella d'Este, ovvero Lorenzo il Magnifico:

44. J. Bell, *The Bronze Statuette in Fifteenth-Century Florence and Bertoldo di Giovanni*, in A. Ng, A.J. Noelle, X.F. Salomon (a cura di), *Bertoldo di Giovanni: the Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, Catalogo della mostra (New York, The Frick Collection), The Frick Collection-D. Giles Limited, New York-Lewes 2019, pp. 51-59, alle pp. 56-57 (il corretto riferimento di questa invenzione a Maso di Bartolomeo si deve a Francesco Caglioti).

45. A. Massinelli (a cura di), *Bronzetti e anticaglie dalla Guardaroba di Cosimo I*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), S.P.E.S., Firenze 1991, pp. 31-39, in particolare p. 38.

46. M. Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 55.

47. Cfr. *supra*, nota 8; cfr. anche *infra*, nota 78.

48. Giorgio Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 15.

La impronta che dice Vostra Magnificenza avere avuto di quello agurio di Romolo et Remolo [sic] è opera di Pier Maria, el quale volle fare sperienza se la passasse per anticha. E intesesi con uno di questi poveretti, che vanno cerchando alla riva del Tevere dove si gettono queste mondie e terra che si chava per Roma, finse costui d'averla trovata sotto Sancta Sabina. Abetesi nel primo, el quale è un schudiere del Cardinale di Napoli [Oliviero Carafa], e ne fece mercato, per ducati 14 d'oro. El Ciampolino, chome la vidde, disse che l'haveva per moderna o, se pure el'era anticha, che l'era suta ritoccha.⁴⁹

Di nuovo un caso di opera seppellita e poi rinvenuta, ma questa volta si trattava di una medaglia, ovvero del tipo di manufatto sul quale abbiamo più notizie circa casi di contraffazioni e, forse, falsificazioni. E ancora una volta si può dire che l'artista fosse prima di tutto impegnato in quella eterna gara di emulazione con l'antico, mentre il risvolto economico della vicenda emerge solo con l'entrata in scena di intermediari e agenti. E su quel punto il racconto proseguiva:

Questo scudiere, che llà venne per mostrarmela, è il Franco Sabette, e faceva chonto rivendermela e spiccharne 10 ducati di ghuadagnio, domandavamene 25 ducati. Io, che prima ero suto avvertito da detto Pier Maria di questa sua fantasia, e preghatomi che io non ne parlassi, e anche perché io non incianpassi, mostrai che la mi piacessi ma che io non la pieglierei senza el chonsiglio del Ciampolino, e chosì me lo levai da dosso.⁵⁰

Ancora prima, nel novembre 1461, l'agente Bartolomeo Bonatti scriveva a Ludovico Gonzaga:

Preterea Christofano Yremia dice se li capitasse alcuno cum camaini per vender, che la Cel. V. guardi come compri che non sia gabata, perché qui è uno li fa contrafacti, incolando quello bianco cum tanta perfectione non è persona che non li fusse colta et la prova a conoscerli è de tocarli in qualche canto in el bianco cum una lima, che sono teneri.⁵¹

49. L. Fusco, G. Corti, *Lorenzo De' Medici Collector and Antiquarian*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 320, doc. 158 (cfr. più in generale sulla questione di falsi e contraffazioni pp. 197-199).

50. *Ibidem*.

51. Bartolomeo Bonatti da Roma, 2 novembre 1461, in U. Rossi, *Cristoforo Geremia*, cit., p. 411.

Non c'è dubbio, quindi, che corniole e gemme siano state falsificate già verso la metà del Quattrocento, ed era proprio uno specialista di quella tecnica, il già citato Cristoforo Geremia, a mettere in guardia il suo signore. Anche Isabella d'Este, nell'ottobre 1492, scriveva a Floramante Brognolo:

Qui incluse ve remandiamo la corniola, nicholo, et cameo che li di passati ce mandasti a beneplacito, quale per non essere cose antique né in gran perfectione, non le retenemo.⁵²

Era ovviamente il mercato a stimolare la produzione di imitazioni e, forse, di falsi. Non a caso nel Quattrocento le collezioni di antichità più prestigiose erano costituite proprio da gemme e cammei, a partire da quelle quasi favolose di Paolo II Barbo e dello stesso Lorenzo il Magnifico.

Come anticipato, gli incisori di gemme erano spesso attivi anche come medaglisti e già si è detto che soprattutto in quest'ultimo campo si individuano i casi documentati di operazioni fraudolente.⁵³ Non a caso lo stesso termine di 'falso' applicato ad un manufatto nasce a proposito delle monete: già Dante, nel XXX canto dell'*Inferno* fa pronunciare queste parole a Mastro Adamo, il falsario di fiorini che aveva operato in Casentino: «Ivi è Romena, là dov'io / falsai la lega suggelata del Batista» (vv. 73-74). Collezioni di monete e medaglie si formarono fin dall'inizio del Rinascimento, ma nella seconda metà del Cinquecento, soprattutto in rapporto al collezionismo dei Medici (per il quale disponiamo di un'imponente documentazione), si assiste ad una vera e propria esplosione di casi di contraffazioni e manomissioni. Il 21 giugno 1575 il mercante Ercole Basso scrive da Bologna ad Antonio Sergardi, segretario di Francesco I:

Il Dido Iuliano d'oro è di conio moderno e di mano del Bombarda da Cremona, che per essere medaglia rara si potrebbe contentar Sua Altezza serbarla

52. C.M. Brown, A.M. Lorenzoni, S. Hickson, «Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua», cit., p. 102, doc. 3i.

53. Il confine tra imitazioni e frodi rimane sempre difficile da determinare, anche e soprattutto nel campo della medagliistica; oltre alla bibliografia citata nelle note successive cfr. in particolare F. Missere Fontana, *Tra aemulatio e frode: storie di monete, storie di falsi*, in U. Peter, B. Weisser (a cura di), *Translatio nummorum: römische Kaiser in der Renaissance*, Atti del convegno (Berlino, 16-18 November 2011), Verlag Franz Philipp Rutzen, Mainz 2013, pp. 279-299.

sin che capitasse l'antica, e per conoscere ancora la maniera di questi moderni artefici. Ella costa tre scudi et è coniatà s'una medaglia antica.⁵⁴

L'autore, come si vede, si mostrava assolutamente certo circa la paternità della medaglia, opera del cremonese Giambattista Cambi detto il Bombarda, uno specialista attivo in Emilia tra gli anni Cinquanta e i Settanta,⁵⁵ e quindi un contemporaneo di Basso. Questo non significa certo che i mercanti e i professori del Cinquecento fossero infallibili, anzi. Appena un anno prima, il 24 luglio 1574, lo stesso Basso scriveva da Venezia al collezionista fiorentino Niccolò Gaddi:

Ora gliene mando un'altra di Omero, medaglia rarissima. E sebbene mi ricordo di averne veduta una a sua Altezza, essendo questa di tanta beltà, quanta ch'è, non ho voluto restare d'inviargliela, acciocché si degni di mostrargliela e dargliela, se sarà in soddisfazione sua. Ella sta a me in scudi venti, e di tanto mi contento.⁵⁶

Attwood ha proposto di identificare la bellissima medaglia menzionata nella lettera con una rinascimentale oggi riferita al padovano Giovanni da Cavino (1500-1570), il più celebre tra gli imitatori dei modelli antichi.⁵⁷ Il valore attribuito alla medaglia ritenuta antica, 20 scudi, era come si vede assai superiore a quello dell'esemplare giudicato come moderno. Sempre in quel giro di anni, il 27 maggio 1575, Niccolò Gaddi scriveva a Bartolomeo Concini, agente di Francesco I:

Io rimando con la presente la medaglia che Vostra Signoria molto illustre mi mandò per ordine di Sua Altezza Serenissima, la quale ho mostro a Messer Domenico de' Cammei, quale credo sia quella di chi la mi scrive e da lui ritraggo la medaglia esser moderna e di getto, ma ritocca un poco per aiutarla parere di conio e la vernice che ha esserli stata data. Credo ancora che venga

54. M.A. McCrory, *Domenico Compagni: Roman Medalist and Antiquities Dealer of the Cinquecento*, in «Studies in the History of Art», vol. 21, 1987, pp. 115-129, a pp. 117 e 119; P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo: Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Franco Cosimo Panini, Modena 1993, p. 105.

55. P. Attwood, *Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collections*, I vol., British Museum Press, London 2002, pp. 288-289.

56. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, pubblicata da G. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi, III vol., per Giovanni Silvestri, Milano 1822-1825, pp. 278-279, CXX; cfr. anche P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo*, cit., p. 104, nota.

57. P. Attwood, *Italian Medals*, cit., I vol., p. 196, cat. 295.

da un Cesare Targone veneziano, il quale pare che spesso l'usi di contrafarne. Circa al prezzo, sendo moderna, vale poco.⁵⁸

In questo documento compaiono molti degli attori che erano coinvolti in simili trattative: il commerciante (Concini), l'esperto chiamato a giudicare (Domenico de' Cammei) e colui che veniva sospettato di essere l'autore della contraffazione (Cesare Targone).

Stefano Alli, nel dicembre 1581 scriveva da Roma a Jacopo Dani, segretario di Francesco I, dando un vivido ritratto del mercato delle monete a Roma, popolato da coloro che trovavano i reperti, mercanti ed esperti (ovvero incisori e medaglisti a loro volta), coalizzati in vere e proprie società:

E fanno conserto con questi frugatori che così li chiamano costoro che stanno tutto il giorno nelle piazze a comprarle dalli contadini che le trovano. E subito aute le portano alli loro corrispondenti che una compagnia si è del Targone e lo Stampa, l'altra è de Ercole Basso e de Domenico de Cammei, e l'altra è de Cesare, pur detto de Camei e un altro tale che non me ricordo il nome.⁵⁹

Nei mesi successivi, nel gennaio e febbraio 1582, lo stesso Alli aggiunge considerazioni per noi preziose:

in Campo di Fiore dove capitano queste benedette medaglie portate da contadini che ho schoperto che ve sonno de molti che ne vanno cercando per questi tali, che le revendono tante care e che sonno ancor renettate da loro e stimate quel tanto che a llor torna bene. E questo po stare per insin qui, ma intendo che ne vanno in volta di quelle che schottano, e che sono tante ben fatte che bisogna strasapere tutto per aviso a Vostra Signoria acciò se stia in cervello. Io ve do mia fe che dopo che me so un po intrinsecato con queste gente che comperano e vendeno queste medaglie che ve ho trovate tante furberie che me so resoluto de no chredere a cosa che dicano.⁶⁰

Alli denunciava chiaramente che sul mercato giravano monete «che schottano», ovvero appena coniate o fuse, fatte tanto bene che bisognava essere straordinariamente esperti per distinguerle da quelle antiche.

58. P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo*, cit., p. 103, doc. 104.

59. M.A. McCrory, *An Antique Cameo of Francesco I de' Medici: an Episode from the Story of the Grand-Ducal Cabinet of Anticaglie*, in C. Adelson (a cura di), *Le arti del principato mediceo*, SPES, Firenze 1980, pp. 301-316, a p. 315, doc. VI.

60. Ivi, p. 316, doc. VIII.

Intanto me vo rabbattando quanto posso per trovare qualchecosa per Sua Altezza Serenissima ma queste legationi e congiure intra questi tali che comperano e vendono medaglie me fanno perdere la speranza e maxime questa de Domenico con Ercole Basso che è quella che importa più di tutte le altre, e la ragione è questa che la maggior parte delle medaglie che se trovano che sia bone capitano in mano di Domenicho perché le paga bene e non per altro le paga più che li altri se non perché lui le sa nettare bene e nettare a mio parere meglio che homo che si e poi, nette, e da a Ercole il quale ce le paga bene e di poi Ercole le vende e se lle fa pagare benissimo. E in questo ne ho che dire perché fanno li fatti loro a tale che stando il negotio così, me fa chredere che io durerò fatica a trovar cose bone se non le cavo dalli studii che sarà dificele e li prometto che quasi tutte le medaglie che ò viste in questi studii che sonno ritochate e ritochate di sorte che a mme non basta l'animo de parlarne a tale che me trovo imbarazzato, con tutto non me abandono.⁶¹

Qui l'agente distingueva chiaramente tra gli interventi di un rinettatore esperto, come Domenico de' Cammei, che ripulisce, ovvero restaura le medaglie, senza arrivare alla frode, e le monete, già ospitate in collezioni cittadine (gli «studii») che erano invece talmente «ritochate e ritochate» da non essere più appetibili per un agente che lavora per un collezionista di massimo livello, quale era Francesco I.⁶² Ma in fondo anche queste ultime non erano davvero dei falsi in senso stretto, quanto piuttosto opere pesantemente ritoccate. Proprio come le medaglie, anche le pietre preziose incise potevano essere rilavorate: quando nel 1587 Vincenzo Gonzaga fece esaminare ai suoi agenti un cameo che è stato identificato con quello oggi a Vienna, questi confermarono «il cameo essere antico et di buon maestro, ma in qualche parte modernamente ritoccato».⁶³ Evidentemente non 'ritoccato' come le medaglie su cui riferiva Stefano Alli. Sebbene non si parlasse mai di restauri, come per i marmi, ma di ritocchi, le due operazioni erano sostanzialmente simili nella loro natura, ed il restauro antico di un marmo, per quanto esteso, non può mai essere giudicato oggi, come un intervento di falsificazione.

61. Ivi, p. 316, doc. VII.

62. Sul significato tecnico del verbo *rinettare* cfr. F. Missere Fontana, *'Rinettare' e valutare monete antiche da collezione tra Cinquecento e Settecento*, in «Numismatica e antichità classiche», vol. 45, 2016, pp. 341-369.

63. C.M. Brown, *Isabella d'Este Gonzaga's 'Augustus and Livia' Cameo and the 'Alexander and Olympias' Gems in Vienna and Saint Petersburg*, in «Studies in the History of Art», vol. 54, 1997, pp. 84-107, a p. 91.

Non si può però negare ciò che da tutte queste lettere emerge chiaramente, ovvero che nell’ottavo decennio del Cinquecento (e quindi ad una data molto avanzata, virtualmente fuori dal Rinascimento in senso stretto) imitazioni di medaglie antiche e veri e propri falsi circolavano in gran numero sul mercato, venendo a volte individuati. La critica, però, è divisa intorno alla nascita di questo fenomeno: le medaglie all’antica di Cavino, Valerio Belli e altri medaglisti di inizio secolo, soprattutto padovani, erano state realizzate con l’intenzione di creare dei falsi, o semplicemente per gareggiare con quei celebrati modelli che erano avidamente collezionati tanto dagli eruditi dell’università, come Mantova Benavides, quanto dai signori delle corti padane, da Gian Francesco Gonzaga a Isabella d’Este?⁶⁴ Recentemente è stata pubblicata una lettera del 1510 di Vittore Gambello, detto Camelio, grande esponente della scuola medaglistica padovana, che è certamente rivelatrice:

et al presente vi mando una Antonia, ed è in medaglia cuniata et è opra nova⁶⁵

Il pezzo in questione potrebbe essere identificabile con una medaglia già riferita a Cavino, e ad ogni modo emerge come l’autore inviasse un pezzo, verosimilmente non firmato, che in tutto e per tutto poteva essere scambiato per antico, attribuendosene senza alcun problema la paternità: non aveva, cioè, fatto seppellire e poi ritrovare la medaglia nei campi (come pare avesse fatto il Serbaldi a Roma). Tra il 1510 e il 1580, però, poteva essersi verificato un graduale cambiamento. Già nel 1531 Bembo in una sua lettera giudicava una medaglia come «cosa moderna, ben che di conio e non di getto».⁶⁶ Si trattava, ai suoi occhi, di un’imitazione dei modelli antichi realizzata attraverso la coniazione, non per fusione, un processo che permette di ottenere appunto un’emulazione più perfetta

64. Su questo dibattito cfr. almeno A. Burnett, *Coin Faking*, cit., pp. 16-18 (che analizzava in particolare il trattato di Vico, sul quale cfr. anche *infra*) e M. Matzke (a cura di), *All’antica - Die Paduaner und die Faszination der Antike*, Catalogo della mostra (Basilea, Historischen Museums), Battenberg, Regenstauf 2018; M. Matzke, *Padova e le medaglie di Antinoo*, in A. Savio, A. Cavagna (a cura di), *Saggi di medaglistica*, Società Numismatica Italiana, Milano 2018, pp. 95-116, a p. 98 (Burnett è a favore della tesi secondo cui quelle medaglie e monete padovane nacquero come falsi, Matzke, come chi scrive, a favore della tesi opposta).

65. G. Zaccariotto, «A misser Piero Mateo Jordano amico suo»: una lettera autografa del Camelio, in «Prospettiva», voll. 139-140, 2010, pp. 131-134, alle pp. 131-132.

66. D. Gasparotto, *Medaglie, iscrizioni, marmi e bronzi*, in G. Beltramini, H. Burns, D. Gasparotto (a cura di), *Pietro Bembo e le arti*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 479-504, a p. 487.

degli originali, e tale medaglia era stata evidentemente sottoposta al grande umanista senza che questi ne conoscesse la storia. Egli, cioè, da conoscitore cercava di stabilire se il pezzo era antico o no, e questo avveniva già nel 1531.

Nel 1575 Niccolò Gaddi, nello smascherare un falso, commentava: «Circa al prezzo, sendo moderna, vale poco». Il valore economico dell'oggetto contraffatto è un elemento che non costituisce una *conditio sine qua non* per l'individuazione di un falso (si pensi al celebre *Giove e Ganimede* dipinto da Mengs solo per ingannare Winckelmann, non per arricchirsi), ma che in genere è sotteso alla nascita delle contraffazioni. Già si è detto, infatti, che i falsari erano prima di tutto coloro che falsificavano le monete, a partire da Mastro Adamo. Come si ricorderà, inoltre, Vasari, e con lui gran parte delle fonti della letteratura artistica del Cinque e Seicento, non impiega il termine *falso* in senso proprio, ma parla piuttosto della pratica di 'contraffare' l'antico o altri modelli, spesso senza implicare nessuna intenzionalità fraudolenta.⁶⁷ Di Ludovico Marmitta, però, Vasari nel 1568 riporta che

Costui fece fra molte sue opere un cammeo con una testa di Socrate molto bella, e fu gran maestro di contrafar medaglie antiche, delle quali ne cavò grandissima utilità.⁶⁸

Qui l'autore voleva forse intendere che Ludovico si era arricchito commerciando quelle medaglie, sebbene anche in questo caso non si possa affermare che Vasari stesse parlando esplicitamente di un comportamento fraudolento del Marmitta: come si è visto, anche le medaglie moderne, pur riconosciute come tali, venivano commerciate e collezionate, magari anche e proprio in virtù della loro sofisticata imitazione dell'antico. Ligorio, invece, scriveva più esplicitamente:

sì che ogni volta che si vedrà medaglia di questi dui grandissimi gran signori, tenghasi certo che sono fatte odiernamente da Gianzacomio Parmigiano, o vero da Giovanni da Castel Bolognese, o pur da Valerio Vicentino, i quali consigliatisi col demostrar novità et rarezza delle cose antiche falsate si sono in ciò arricchiti.⁶⁹

67. Cfr. *supra*, note 11-12.

68. Giorgio Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 627; A. Burnett, *Coin Faking*, cit., p. 17.

69. Pirro Ligorio, *Libro dei pesi*, cit., p. 20 (c. 14r).

E nel passo già riportato:

Grandissimo guadagno era quello di Giovan da Castel Bolognese intagliator di gemme, se li fusse venuto fatto; il qual havendosi imaginato la effigie di Laomedonte l'havea venduta cento ducati di camera a Monsignor Bembo; ma essendo scoperta la cosa da Valerio vicentino fu costretto ritornar il denaro.⁷⁰

Si noti, tra l'altro, che Ligorio impiegava il termine *falso* esattamente con l'accezione moderna di 'falso artistico'.

Quanto detto fin qui era necessario per inquadrare il discorso sulla fonte cinquecentesca più importante intorno al tema dei falsi. Come anticipato, infatti, uno scenario costellato da insidie ed inganni dai quali i collezionisti dovevano guardarsi, è già perfettamente descritto da Enea Vico in una sezione apposita dei suoi *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, testo pubblicato nel 1555 che certamente era noto a Ligorio.⁷¹ L'erudito ed antiquario parmense descrive varie modalità di frodi e i trucchi per smascherarle. L'interpretazione di questi passi, però, non è pacifica. Vico parla prima «delle Fraudi, che si fanno intorno alle medaglie moderne per farle parere antiche, e delle patine diverse di colori» e poi, nel capitolo subito successivo, elenca «quali sono stati, et hoggi sono eccellenti, imitatori di medaglie antiche nel cognio». Per prima cosa si deve notare che Vico, a differenza di Ligorio, non parla di medaglie false *tout court*, bensì di 'frodi', distinguendone tre tipi:

Tre sorti adunque principali di fraude sono nelle medaglie, dalle quali nascono sette modi d'inganni. La prima è tutta antica, la seconda è parte antica, la terza è tutta moderna. Nella fraude tutta antica [...]⁷²

Nei primi due tipi di frodi, gli autori sarebbero intervenuti su medaglie antiche (rilavorandone un *verso*, o combinando arbitrariamente *recto* e *verso* di esemplari diversi), senza realizzarne altre *ex novo*. Vico, sempre a differenza di Ligorio, non fa mai il nome di un autore di queste frodi, ma in due casi parla di 'imitatori':

70. Cfr. *supra*, nota 4.

71. Cfr. *supra*, nota 4.

72. Enea Vico, *Discorsi sopra le medaglie degli antichi*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555, p. 62.

lo imitatore può facilmente prendere errore levandò una lettera per un'altra, e mal leggendo le parole che vi sono scritte [...] Lo imitatore con nuova stampa a similitudine d'una antica, vorrà rifare quella rara medaglia di Traiano.⁷³

Vico enumera potenziali errori di antiquaria, smascherabili con una buona conoscenza della storia antica, ma presenta anche, con grande modernità (e anche eccessivo ottimismo), lo strumento di una *connoisseurship* morelliana *ante litteram* per il riconoscimento di una medaglia moderna spacciata per antica:

E quest'altro sarà conosciuto dall'opera delle figure, per la maniera del maestro nel disegno, e per il fare de' capegli, de gli occhi, de le orecchie, delle mani, delle pieghe de panni, e simili cose, perché nelle figure moderne, non è quella pratica di fare, né quella venustà ne' corpi, che nelle antiche figure si veggono.⁷⁴

Tra gli eccellenti imitatori delle medaglie antiche mancava, sorprendentemente, Valerio Belli:

Nell'imitatione (per dimostrare la eccellenza loro) facendo nuovi cogni di acciaio, nell'età mia sono stati eccellenti, Vettor Gambello, Giovanni dal Cavino Padoano, e suo figliuolo; Benvenuto Cellini, Alessandro Greco, Leone Aretino, Iacopo da Trezzo, e Federico Bonzagna Parmigiano. Ma Giovan Iacopo di costui fratello [...] ha superato tutti i moderni in così fatte arti: della cui maniera, chi grandemente non è pratico, resterà facilmente ingannato, e le sue medaglie riceverà per antiche.⁷⁵

Anche se Vico impiega il termine *imitatori* per indicare sia i medaglianti moderni eccellenti, sia coloro che operavano in modo fraudolento, non è possibile sostenere che per l'erudito parmense Cavino, Camelio e gli altri, scopertamente lodati, debbano essere considerati allo stesso tempo gli autori di quelle frodi.⁷⁶ Un passo, secondo il mio parere, è in questo senso risolutore:

73. Ivi, pp. 63-64.

74. Ivi, p. 65.

75. Ivi, p. 67.

76. Questa, peraltro, è la tesi che è stata sostenuta nel più volte citato A. Burnett, *Coin Faking*, cit., p. 17.

Perché la fraude d'alcuni professori, pervenendo alle loro mani qualche antica medaglia da un lato ben conservata, et, o per rarità, o per qualche altra cagione riguardevole, talvolta fa, che vi attaccano altra testa, che non mai hebbe quel reverso, o altro reverso, che mai non fu di quella effigie, parmi che sia a proposito doverne scrivere.⁷⁷

Erano i «professori», ovvero quelle figure di artisti-antiquari, sul tipo di Domenico de' Cammei, o i mercanti in senso stretto che, per la lunga frequentazione di quei materiali erano da considerarsi dei professori, ad essere i primi autori di quelle frodi. E sebbene poi si dovessero servire degli specialisti, se non lo erano loro in prima persona, questi ultimi non sembra fossero i medaglisti e gli incisori di primo piano. D'altronde, lo si è visto fin qui, le cose stavano sempre in questo modo, e anche a proposito dei più celebri 'falsi' rinascimentali, il già citato *Cupido* di Michelangelo e la copia di Andrea del Sarto dal *Ritratto di Leone X con i nipoti* di Raffaello (l'originale è agli Uffizi; la copia a Capodimonte), la frode vera e propria era stata perpetrata da intermediari, senza che quei due grandi artisti avessero preso parte all'operazione fraudolenta.⁷⁸

77. Enea Vico, *Discorsi sopra le medaglie*, cit., p. 61.

78. Il *Cupido dormiente* fu venduto a Roma come un pezzo antico dal mercante Baldassarre del Milanese (cfr. anche *supra*, note 8 e 47-48). Nel caso del dipinto di Andrea del Sarto oggi a Napoli, S.J. Freedberg, *Andrea del Sarto. Catalogue Raisonné*, II voll., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1963, pp. 132-133 ha convincentemente argomentato che fu Pietro Aretino a suggerire ai Medici di inviare tale dipinto ai Gonzaga, a Mantova, al posto dell'originale, laddove inizialmente era previsto che la tela di Andrea del Sarto rimanesse a Firenze in ricordo di quella di Raffaello: non era cioè stata concepita e dipinta dal suo autore con alcun intento fraudolento (sebbene il racconto vasariano lasci intendere diversamente). Sulla vicenda, notissima, cfr. da ultimo C. Mazzarelli, *Dipingere in copia: da Roma all'Europa (1750-1870)*, I vol., *Teorie e pratiche*, Campisano, Roma 2018, pp. 21-26. Nel caso del *Giovane di Magdalensberg* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), un bronzo già ritenuto antico e oggi riconosciuto come una copia rinascimentale da un originale perduto, tutto lascia credere che l'operazione fraudolenta con la quale esso venne sostituito appunto all'originale sia stata orchestrata da Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V, non dal fonditore che produsse materialmente quel bronzo, cfr. S. Pierguidi, *Il Giovane di Magdalensberg tra Salisburgo e Binche*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien», voll. 27-28, 2015-2016, pp. 98-103. In merito alle copie spacciate per originali, poi, si ricordi che Pietro Summonte, nella sua lettera del 1524 a Marcantonio Michiel, riferisce che Colantonio era capace di imitare la pittura fiamminga tanto da essere riuscito a sostituire un dipinto di proprietà di un mercante con una sua copia (ma l'autore, si noti, non parla né di falso né di contraffazione, e non allude a nessuna finalità fraudolenta da parte del pittore), cfr. Pietro Summonte, *Lettera a Marcantonio Michiel* (marzo 1524), riprodotta in F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Ricciardi, Napoli 1925, pp. 161-162.

Il Targone citato nella lettera di Niccolò Gaddi del 1578 era un orefice a noi noto soprattutto come mercante, attivo in particolare per i Medici; su di lui è persino possibile che Ettore Basso, l'altro mercante che lavorava ugualmente per i Medici nella stessa piazza veneziana e in rapporti privilegiati con il Gaddi, avesse sollevato dei dubbi. Si sarebbe insomma trattato di un tentativo di screditare un mercante da parte di un suo rivale. E credo che alla luce anche di queste considerazioni debba essere giudicato pure l'aneddoto di Pirro Ligorio circa la falsificazione operata da Giovanni Bernardi da Castel Bolognese e scoperta da Valerio Belli, l'episodio da cui si è qui partiti: ovvero l'unico caso, riportato da una fonte contemporanea, di un artista di primo piano indicato come colpevole di una falsificazione. Ligorio, artista, antiquario e mercante, ovvero figura paradigmatica di 'professore' nel senso con cui usava quel termine Vico, aveva, lo si è visto, una spiccata tendenza alla falsificazione, ed è assolutamente verosimile che egli proiettasse indietro quel suo *habitus* su artisti come Bernardi e Belli che, con ogni probabilità, non avevano mai prodotto dei falsi nel senso pieno del termine. Basti rileggere quanto scriveva, nel 1548, il portoghese Francisco de Hollanda in merito ad un suo incontro a Roma con Valerio Belli:

Valerio da Vicenza [...] tirò fuori, da sotto la veste di velluto che portava, cinquanta medaglie d'oro purissimo, fatte di sua mano alla maniera degli antichi, tanto ammirevolmente da farmi accrescere ancor più l'opinione che avevo dell'antichità. Esse erano coniate meravigliosamente. Tra queste medaglie me ne mostrò una di Artemisia, fatta alla maniera greca, con il Mausoleo dall'altra parte.⁷⁹

La medaglia in questione la conosciamo, ed è chiaro che Francisco non pensava affatto che opere come quelle fossero dei falsi.

Come Vasari, anche Ligorio sottolineava il risvolto economico di quelle operazioni, ma parlando di «cose antiche falsate» e suggerendo che quegli artisti si fossero consigliati con qualche erudito. Ligorio descrive infatti delle medaglie precise di Belli, quella con Enea

79. Francisco de Hollanda, *Dialoghi romani* (ms. 1548), in *I Trattati d'Arte*, edizione a cura di G. Modroni, Sillabe, Livorno 2003, p. 144; D. Gasparotto, *Una galleria metallica di personaggi illustri: le medaglie all'antica*, in H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto (a cura di), *Valerio Belli*, cit., pp. 137-138.

e Anchise sul verso,⁸⁰ e soprattutto quella di Saffo,⁸¹ sulla quale egli specifica:

Questa tal medaglia non solamente si sa esser stata fatta da Valerio vicentino, ma si sa anchora che fu così ordinata da monsignor Pietro Bembo.⁸²

L'autore arrivava poi a riferire quel colorito episodio, già riportato all'inizio del saggio, con un Giovanni da Castel Bolognese falsario intento ad imbrogliare Bembo. Ligorio, si è cercato di dimostrarlo lungo tutto questo testo, è però fonte particolarmente problematica: egli stesso è certamente autore di falsificazioni e poteva essere facilmente portato a proiettare sugli altri modalità operative che erano in realtà solo sue. Non ci sono dubbi che le medaglie di Belli e magari anche le gemme tanto di Belli quanto di Bernardi potessero essere scambiate per antiche, tanto più a diversi anni di distanza dalla loro realizzazione quando gli autori, al pari di coloro che erano stati i committenti o i primi proprietari di quei pezzi, erano anche defunti. Ma resta sempre da dimostrare che davvero Belli e/o Cavino, nella prima metà del secolo, fossero stati autori di medaglie nate come falsi: la testimonianza di Ligorio non può essere sufficiente.

80. P. Attwood, *Italian Medals*, cit., p. 220, n. 373.

81. Ivi, p. 222, n. 381.

82. Pirro Ligorio, *Libro dei pesi*, cit., p. 20 (c. 14r).