

IL FASCINO DEL DOPPIO: LA BELLE FERRONIERÈ

7 novembre 2020

INDICE DELL'ARTICOLO:

1. Il Ritratto di Dama.
2. Storie di Provenienza.
3. Il processo Hahn contro Duveen.
4. Dieci, cento, mille copie.

1. IL RITRATTO DI DAMA

«Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perché, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato. E questo dico non per quelli che desiderano mediante quella pervenire a ricchezze, ma per quelli che di tal arte desiderano fama e onore»¹

Non sapendo quanto sarebbe stato imitato, *Leonardo* (vedi anche il precedente contributo sull'argomento [La Madonna del Gatto-un modello leonardesco](#)) così scriveva nel suo celebre e pluri-citato *Trattato della Pittura* nel 1496. Nonostante i precetti del grande maestro contrari all'imitazione per quei pittori che volevano avvicinarsi con diletto al mestiere, la copia per secoli fu ammirata, strumento di formazione nell'ambito di bottega, utilizzata dagli stessi artisti per ottenere maggior profitto aumentando così le vendite, richieste dagli stessi committenti.



Fig.1

Ma se il pregio e l'onore vanno all'ideatore primo di una data invenzione pittorica permettendo così all'opera di restare unica e preziosa, e se è vero che la copia non può avere lo stesso valore e pari bellezza dell'originale, quando e come è possibile distinguere l'autentico dalla copia?

Da tale quesito negli anni '20 del Novecento nacque una delle controversie legali più affascinanti della storia dell'arte che ha visto come protagonista uno dei capolavori del maestro toscano *La Belle Ferronière* (olio su tavola di noce, 63 x 45 cm., 1495-1497, Museo del Louvre, Parigi, Inv. 778), in contrapposizione con il suo doppio,

¹ Da Vinci L., *Dell'imitare pittori* (78) in «Trattato della pittura», I Mammut Newton, Roma, 1996, p. 45.

assegnato a Seguace di Leonardo da Vinci, probabile prima del 1750 (olio su tela, 55 x 43,5 cm., Sotheby's New York 28 Gennaio 2010, Collezione Privata-Fig. 1).

Il ritratto di dama, talvolta identificato come *Il ritratto senza mani*, è stato immortalato a mezzo busto di tre quarti e in posizione seduta, forgiata nel suo elegante abito rosso con ricami, nastri, lacci, sbuffi e profili dorati, e dal caratteristico ornamento dell'epoca che cinge il capo incorniciando l'acconciatura raccolta con un gioiello posto centralmente alla fronte e che prende il nome di *Ferronnière*, da un errore di trascrizione negli inventari settecenteschi dell'opera che la indicarono come ritratto di *Madame Ferron* amante di Francesco I di Francia. Circa l'identità dell'effigiata vi sono ancora diverse incertezze, le candidate nel tempo sono state diverse: Anna Bolena, Lucrezia Crivelli, amante di Ludovico il Moro, Ginevra De Benci, Elisabetta Gonzaga. Rimangono tra le ipotesi più accreditate Cecilia Gallerani, la giovane donna appassionata che domina la corte di Ludovico fino al matrimonio del duca con la giovane Beatrice d'Este, e Lucrezia Crivelli². Comunemente l'associazione fisiognomica più diffusa è data a Lucrezia Crivelli, la cui identificazione compare per le prime volte già a fine Ottocento³, la donna era la dama di compagnia della moglie di Ludovico il Moro (1452- 1508) di cui divenne ben presto amante e da cui ebbe un figlio. Circa l'identità della stessa Crivelli e i dubbi rappresentativi al riguardo, rimando alla lettura dell'interessante contributo *La signora in rosso erroneamente detta la belle Ferronnière*⁴ (Fig. 2).

Non tutti sapranno infatti che di tale invenzione leonardesca esistono due esemplari: il primo quello più noto e conservato al Louvre di Parigi e realizzato su tavola di noce, il secondo una tela (Fig. 3) che era stata per decenni di proprietà privata americana e venduta da Sotheby's New York all'interno dell'asta di Importanti dipinti antichi e sculture lotto n. 181, del 28 gennaio 2010 aggiudicandosi la cifra record per una copia di 1.098.952 euro (era stato stimato tra i 300.000/500.000 dollari, all'incirca 214.290/357.151 euro).



Leonardo Da Vinci "La Belle Ferronnière"
Olio su tavola 63 x 45 cm.,
1495-1497, Museo del Louvre, Parigi
Photo (C) Musée du Louvre,
Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier

Fig.2



Seguace di Leonardo Da Vinci,
probabile prima del 1750,
Olio su tela, 55 x 43,5 cm.
Sotheby's New York 28 Gennaio 2010
Collezione Privata, ©Photo Sotheby's

Fig.3

² Arasse D., *Ritratto di dama, La Belle Ferronnière* in «Leonardo la Pittura», Argan G. C., Pedretti C., Calvesi M., et al., Giunti, p. 142.

³ Brownell J. A., *Lionardo da Vinci*, 1868.

⁴ Glori C., *La signora in rosso erroneamente detta le belle ferronnière* in «Fogli e Parole d'Arte» del 25 gennaio 2016, ultima consultazione il 7 novembre 2020.

Convenzionalmente oggi la critica accetta all'unanimità l'attribuzione al genio di Vinci l'opera del Louvre, mentre è riconosciuto che sia di seguace successivo l'opera venduta da Sotheby's, ma l'esito di tali giudizi che oggi agli addetti ai lavori possono apparire quasi ovvi, sono stati oggetto di un lungo ed acceso dibattito accademico e giudiziario circa cento anni fa.

L'esemplare conservato al Louvre è stato più volte rimesso in discussione a partire dal 1894, quando il critico d'arte Gustavo Frizzoni (1840 - 1919) allievo e seguace del celebre storico dell'arte Giovanni Morelli (1816-1891), a conclusione di suoi studi e precedenti considerazioni fatte dal suo mentore, decise di depennare l'opera dall'elenco di certa attribuzione del maestro, per collocarla ad un più generico *scuola milanese del secolo XV*⁵. Successivamente, tale retrocessione attributiva fu condivisa da un altro celebre studioso, Bernard Berenson (1865-1959) che fu il primo a suggerire l'attribuzione al suo allievo Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516) e che nell'arco della sua carriera cambiò opinione più volte, come illustrerò più avanti. Da quel momento in poi gli esperti del tempo si suddivisero in due fazioni: una a favore dell'autografia a Leonardo, l'altra più propensa a riscrivere l'opera alla sua bottega o cerchia.

2. STORIE DI PROVENIENZA

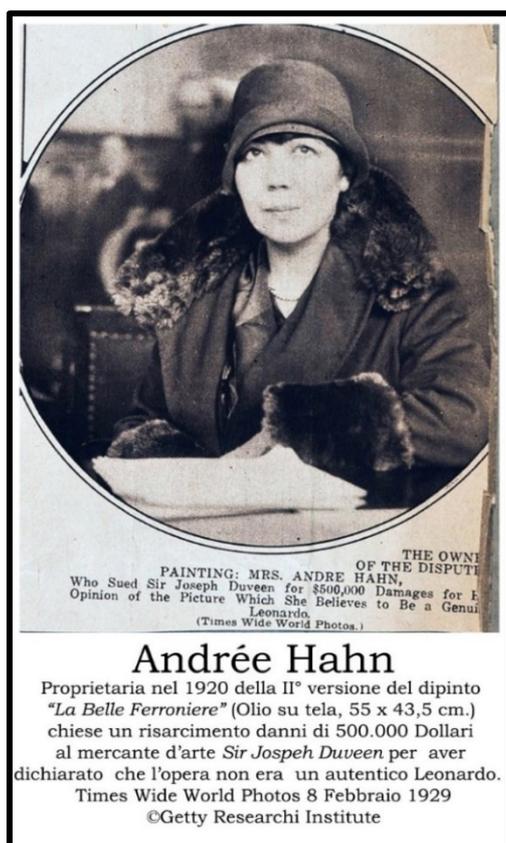


Fig.4

Tutto ebbe inizio nel 1920 quando la signora Andrée Hahn di Kansas City (Fig. 4), di origini francesi e moglie di un ufficiale americano che aveva conosciuto e sposato durante la Prima guerra mondiale, mise in vendita tramite il Kansas City Art Institut una *Belle Ferronière* attribuita a Leonardo Da Vinci.

Il dipinto pare fosse stato un dono di nozze della madrina della signora Hahn, Louise de Montaut: terminata la guerra i due novelli sposi rientrarono nel paese di origine del militare in Kansas City, portando con sé l'opera.

Il primo passaggio di provenienza di questa seconda versione pittorica della dama senza mani viene segnalata nella scheda di Sotheby's come presente nelle collezioni reali francesi e da cui fu poi alienata durante la rivoluzione dall'architetto francese August Cheval de Saint-Hubert (1755-1798) e acquistato dal capo di stato maggiore della guardia nazionale di Parigi Louis Tourton nel 1796. Si fa inoltre riferimento ad

⁵ Ottino della Chiesa A., Pomilio M., *L'opera pittorica completa di Leonardo*, Classici dell'Arte Rizzoli, Milano, 1976, pp. 101-102.

una prima apparizione certa del quadro in un'asta precedente al 1847 come parte della collezione del Conte de Betz (1736-1821).

In questa circostanza ho reperito il catalogo del 25 febbraio 1947 inserendone qui l'estratto (Fig. 5), la nota scritta in francese riferisce quanto segue:

«La Belle Féronnière-Ritratto. Questa testa era originariamente su legno. È stato trasportato su tela da Hacquin, nel 1777. Hacquin menziona questa trasposizione sul retro del dipinto. Questo ritratto presenta notevoli differenze con quanto noto al Museo (Louvre); è evidente dal loro confronto che uno non è la copia dell'altro; che questi sono due originali»⁶.

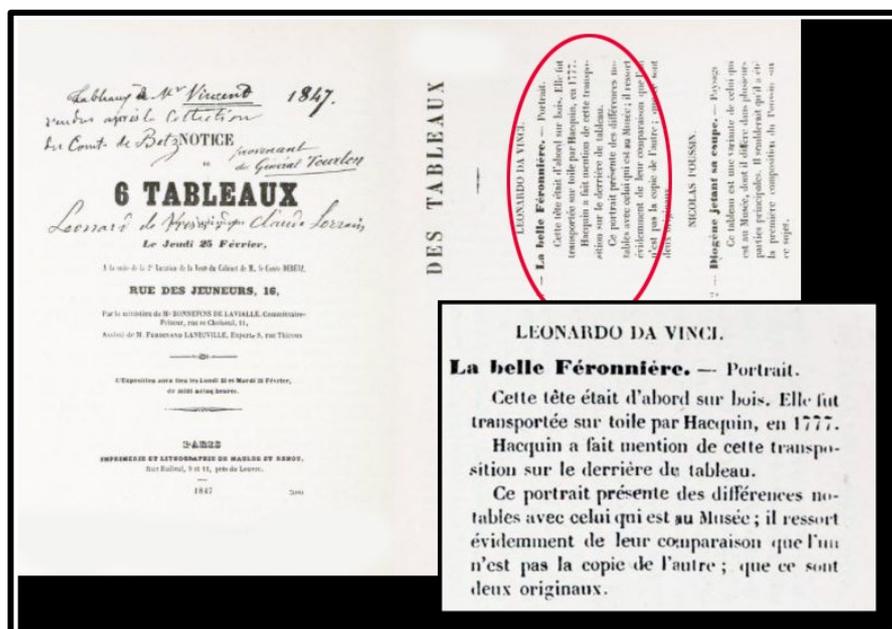


Fig.5. Laneuville F., Notice de 6 tableaux, Hotel des Ventes rue des jeunes, Paris, 25 Febbraio 1847, lotto n.1, p. 3.

Il signor Hacquin menzionato che si occupò del dipinto si riferisce al restauratore alla corte del re di Francia. Studi moderni, come segnalato dalla stessa Casa d'Aste, hanno in realtà dimostrato che il dipinto non è stato trasportato da una tavola, ma che fu realizzato sin dal principio su tela.

Approfondendo ulteriormente le tracce documentali afferenti ad una possibile presenza del dipinto, oltre le trascrizioni fornite da Sotheby's, vorrei segnalare ulteriori documenti in cui vi è menzione dell'opera. Nel 1721 è citata nelle trascrizioni epistolari della Duchessa d'Orléans (Fig. 6) che scrive quanto segue:

«Possiamo vedere a Fontainebleau, nel gabinetto della regina, il ritratto della bella Ferronnière, che aveva così compiaciuto Francesco I. L'aveva dipinta di profilo. Essa era stata la causa innocente della sua morte. Suo marito, volendosi vendicare del re, fece venire una donna di mal costume e cattive abitudini, e non appena fu infettato da questa brutta malattia, a sua volta infettò la sua donna; ella lo comunicherà al re, ed egli è morto (...)»⁷.

⁶ Laneuville F., Notice de 6 tableaux, Hotel des Ventes rue des jeunes, Paris, 25 Febbraio 1847, lotto n.1, p. 3.

⁷ Brunet M. G., Correspondence de Madame Duchesse d'Orléans, Paris Charpentier, Libraire-Éditeur, Tomo II. 1863, p. 354.

Da queste prime annotazioni si evince la confusione, protratta nel tempo in trascrizioni successive, della effigiata come amante di Francesco I di Francia, anziché Ludovico il Moro alla corte di Milano⁸.

Nel 1731 compare nella descrizione storica delle collezioni del castello di Fontainebleau, a sud-est di Parigi (Fig.7), in cui si legge la seguente dicitura:

«Il secondo è un ritratto su tela di una dama di corte di Francesco I, detta la Bella Ferronière, dal nome della professione... Misura un piede e mezzo in altezza per un piede ed un pollice in larghezza. L'originale su tavola di legno, dipinto dal Vinci, si trova dentro la piccola galleria di Versailles»⁹.

Benché la trascrizione sia abbastanza esaustiva e inequivocabile sull'identificazione del dipinto, presenta due errori: il primo ancora una volta in merito alla confusione con un'altra dama di corte (*Madame Ferron*) che era l'amante di Francesco I di Francia, il secondo, di conseguenza, in relazione a quel noto errore che poi le ha dato l'appellativo di *Ferronière* rappresentato dall'affermazione che attribuiva il suo nome alla professione (moglie del ferramenta).

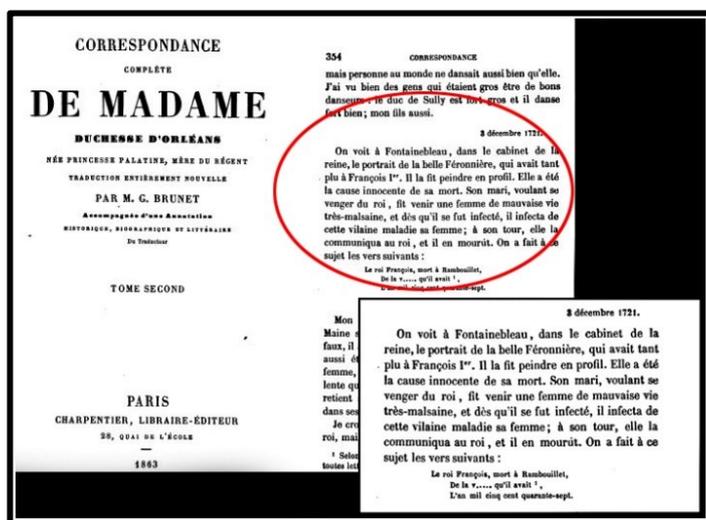


Fig.6. Brunet M. G., *Correspondence de Madame Duchesse d'Orléans*, Paris Charpentier, Libraire-Éditeur, Tomo II. 1863, p. 354.

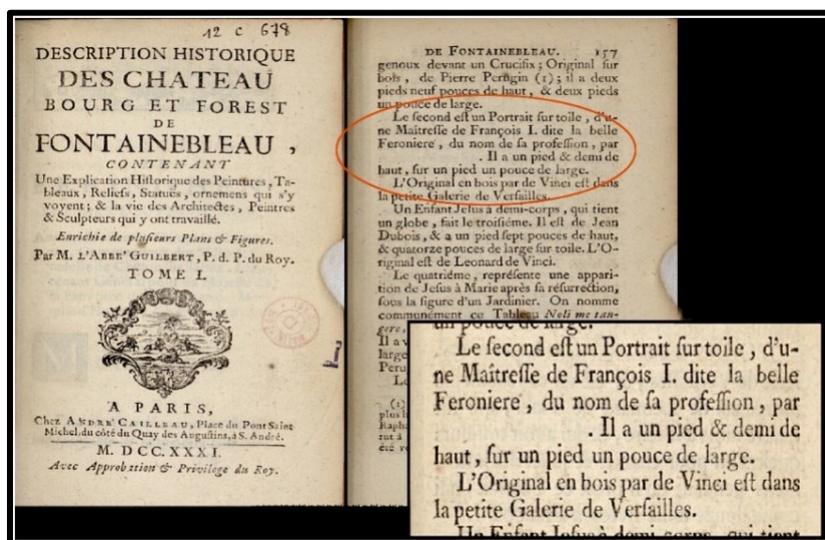


Fig.7. Guilbert A., *Description historique des Châteaux, Bourg et Forest de Fontainebleau*, Tomo I, Paris, 1731, p. 157.

⁸ Arnau F., *Arte Della Falsificazione: Falsificazione Dell'arte*, Feltrinelli Milano, 1953, p. 75.

⁹ Guilbert A., *Description historique des Châteaux, Bourg et Forest de Fontainebleau*, Tomo I, Paris, 1731, p. 157.

Infine, vorrei citare un catalogo di vendita dell'Hotel Moilières di Parigi, in cui in un'asta tenutasi il 16 aprile 1852 è annoverata tra i pittori sconosciuti (Fig.8), una *Belle Ferronnière* successiva alla tavola di Leonardo da Vinci¹⁰. Non essendoci altri elementi identificativi non è possibile stabilire se effettivamente si tratti di quella copia o un'altra, benché considerato il periodo storico e l'ubicazione geografica, la sua presenza è certamente plausibile.

In questa occasione ho reperito diversi altri cataloghi con riferimenti genericamente più sommari ad una copia successiva del modello del Louvre. Inserisco in elenco cronologico dal 1847 al 1894 i riferimenti descrittivi ritenuti più rilevanti.

- «Ancien portrait de femme du seizième siècle, présumé la belle Féronnière. Dans le haut de ce curieux tableau, l'écuson aux trois fleurs de lis et la date de 1544: il est su bois»¹¹
- «Tete de la belle Féronnière. Ancien tableau»¹²
- «Léonard De Vinci (d'après). La Belle Féronnière»¹³
- «La belle Féronnière, d'après Léonard de Vinci»¹⁴
- «Email: la Belle Feronnière, cadre en bois noir»¹⁵

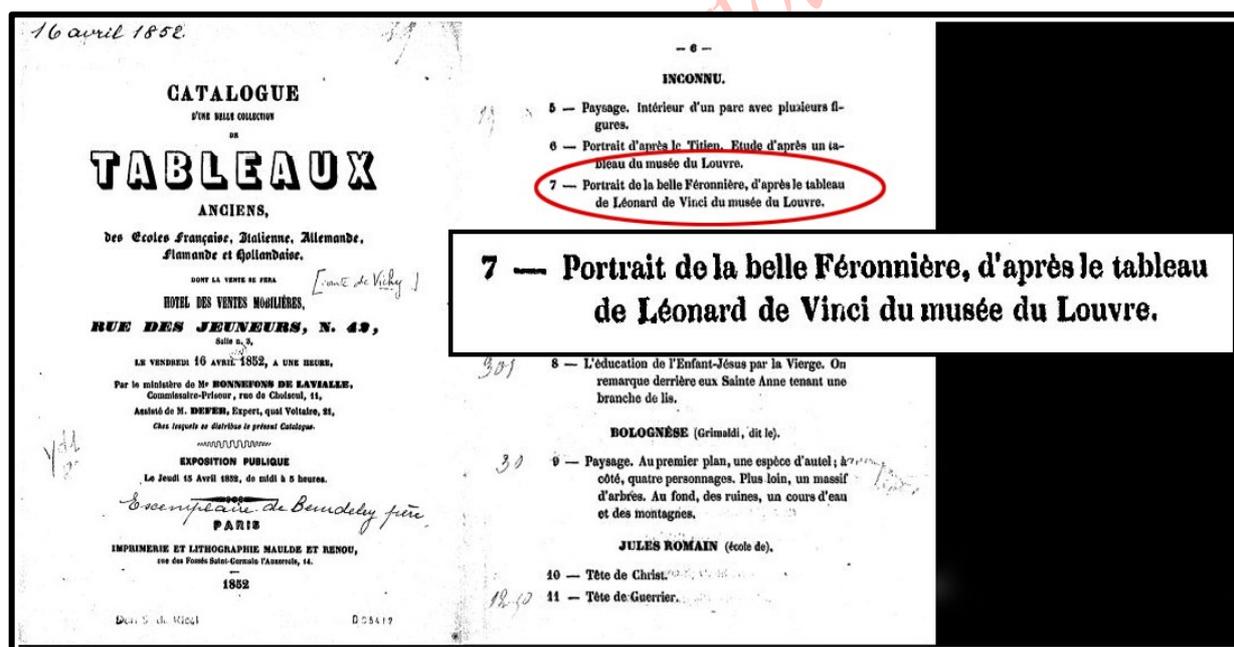


Fig.8. Catalogue d'une belle collection de tableaux anciens du Comte de Vichy, Hotel des Ventes Moilières, Parigi, 16 aprile 1852, p. 6.

¹⁰ Catalogue d'une belle collection de tableaux anciens du Comte de Vichy, Hotel des Ventes Moilières, Parigi, 16 aprile 1852, p. 6.

¹¹ Catalogue d'une nombreuse collection d'estampes et dessins... tableaux et portraits historiques... provenant du cabinet de M. Villenave, 14 giugno 1847, lotto n. 5, p. 5.

¹² Ibidem, lotto n. 6.

¹³ Defer P. (expert), Catalogue de tableaux anciens et modernes...qui composaient le cabinet et l'atelier de M. Rouillard, Hotel des Ventes, Paris, 20 febbraio 1853, lotto n. 35, p.6.

¹⁴ Dhios (expert), Catalogue d'une nombreuse collectiones de tableaux anciens e modernes des diverses école, Hotel Drouot Parigi, 18/19 Marzo 1867, 1681_ lotto n. 149, p. 11.

¹⁵ Bloche M.A. (expert), Catalogue d'un mobilier artistique styles XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles..., bronzes d'art et d'ameublement, marbres, terres cuites..., tableaux, miniatures, belles tentures, Hotel Drouot Parigi, 18/19 ottobre 1894, lotto n. 120, p. 16.

3. IL PROCESSO HAHN CONTRO DUVEEN

Nel 1920 i coniugi Hahn si rivolsero a diverse gallerie e case d'aste, prima di trovare un accordo di 250.000 dollari con il Kansas City Art Institut. La notizia di una vendita di un possibile Leonardo attirò l'attenzione della stampa locale (esattamente come accadrebbe oggi), e un giornalista contattò il noto mercante d'arte Sir Joseph Duveen (1869-1939), per chiedergli un parere¹⁶.

La *Duveen Brother* era una società di influenti mercanti d'arte avviata dal padre Duveen Senior e il fratello di quest'ultimo Henry J. Duveen. a partire dalla fine del XIX alla metà del XX secolo con sede a Londra, Parigi e New York, e di cui poi prese il timone Sir Joseph Duveen divenendo tra i più influenti e importanti mercanti, che assistito dai massimi esperti d'arte dell'epoca, ebbe un ruolo di altissimo rilievo nelle alienazioni e transazioni dall'Europa agli Stati Uniti di dipinti antichi, mobili di pregio e oggetti d'arte vari. Il mercante nell'arco della sua carriera rimase coinvolto in ben 8 processi e molte delle opere vendute attraverso il suo operato si sono poi rivelate false.

Era il 17 giugno 1920 quando Sir Duveen, rispondendo al telefono, dichiarò che il dipinto non era altro che una debole copia del modello leonardesco al Louvre. Il rilascio di quella (apparente) semplice dichiarazione, cambiò il corso dell'intera vita del mercante, portandolo in una controversia che si protrasse per circa un decennio.

Le carte del processo, i pareri degli esperti e le centinaia di articoli di giornali conseguiti dalla vicenda, che ebbe un clamore mediatico fortissimo, furono tutti raccolti e conservati in un album dai *Duveen Brothers* e oggi archiviati, digitalizzati e interamente consultabili online, dal Getty Research Institute nel fascicolo *Hahn contro Duveen*.

Attraverso la lettura dei brani d'epoca è stato possibile ripercorrere con accuratezza tutti i passaggi dell'articolato processo e del dibattito che ne conseguì, non solo tra gli esperti del settore ma anche tra i giornalisti accorati che si sono contesi titoli in prima linea e informazioni esclusive e anche da chi, benché profano alla materia, si era semplicemente appassionato al caso, data l'importanza del nome di cui si dibatteva e la messa in discussione non solo dell'opera stessa, ma dei procedimenti adottati dai *connoisseurship* di quel dato periodo storico per le loro attribuzioni.

In questa sede per ovvie ragioni dettate dalla natura necessariamente più sintetica di questo contributo, ho selezionato un numero minimo di articoli quali fonti citazionali a titolo esemplificativo nella comprensione delle vicende narrate e dell'impatto avuto sulla stampa, ove non meglio specificato ho indicato genericamente il faldone documentale del Getty Research Institute (Fig. 9-10-11).

¹⁶ Arnau F., *Arte Della Falsificazione: Falsificazione Dell'arte*, Feltrinelli Milano, 1953, p. 75.

Il quadro era stato fatto esaminare da una commissione del museo del Kansas City che aveva espresso parere favorevole nella convinzione che l'opera fosse originale di Leonardo Da Vinci, a tal punto che lo stesso museo, sino ad allora intenzionato all'acquisto, davanti alla dichiarazione di Duveen ritirò l'offerta.

Inutile dire che il Louvre ai tempi (come oggi) sosteneva a spada tratta che la sua *Ferronière* fosse l'unica assolutamente autentica, ma con altrettanta convinzione la signora Hahn (pur non avendone le competenze) sostenne l'autenticità del proprio quadro, a tal punto che nel novembre 1921, citò in giudizio il signor Duveen chiedendo un risarcimento di 500.000 dollari per il danno sofferto in vista della mancata vendita, per calunnia e perizia falsa¹⁷.

Per fronteggiare la causa il mercante d'arte si fece affiancare da un gruppo di esperti del calibro di Wilhelm von Bode (1845-1929) storico dell'arte e direttore dei Musei di Stato di Berlino; Sir Charles Holmes (1868-1936), pittore e scrittore nonché direttore della National Gallery di Londra, Frederik Schmidt Degener (1881-1941) storico dell'arte olandese e direttore del Risksmuseum di Amsterdam, lo storico dell'arte statunitense Bernard Berenson (1865-1959) forse il più importante degli esperti chiamati, Adolfo Venturi (1856-1941) l'unico storico dell'arte italiano, Robert Langton Douglas (1864-1951) esperto e critico d'arte inglese, Wilhelm Valentiner (1880-1958) direttore del Detroit Institute of Art nel Michigan, Roger Fry (1866-1934) artista e critico d'arte inglese, e infine Maurice Brockwell (1869-1958) che era stato bibliotecario e segretario di Bernard Berenson a Firenze tra il 1910/1911, tutti concordi nell'affermare che il dipinto della collezione americana fosse una copia¹⁸.

I coniugi Hahn chiamarono a loro supporto un unico studioso, Georges Sortais (1860-?) esperto d'arte del Tribunale Civile della Senna (Parigi) e pittore¹⁹.

Ma se in un primo momento fu possibile ritenere che la causa potesse essere vinta da Duveen, pian piano gli avvocati dei coniugi Hahn, riuscirono a far vacillare l'autorevolezza dei pareri chiamati in causa. Il primo elemento che la difesa portò in giudizio fu il fatto che Duveen non aveva mai visto l'opera dal vivo, ma fece le sue affermazioni basandosi sulla sola visione di una fotografia in bianco e nero²⁰.

Tale approccio, in via processuale fu messo ferocemente in discussione, ponendo una questione, purtroppo a distanza di cento anni a mio avviso ancora aperta, sui metodi di attribuzione già allora considerati obsoleti e privi di un giudizio che presuppone metodi di indagine oggettivi e attendibili come quelli scientifici o storico-documentali, con cui far confluire l'opinione di un esperto.

¹⁷ Arnau F., *Arte Della Falsificazione: Falsificazione Dell'arte*, Feltrinelli Milano, 1953, p. 321.

¹⁸ Hahn H. J., *The Rape of La Belle*, Frank Glenn, Kansas City, Missouri, 1946, p. 8.

¹⁹ *Ivi*, p. 4.

²⁰ Arnau F., *Arte Della Falsificazione: Falsificazione Dell'arte*, Feltrinelli Milano, 1953, p. 322.

Un altro storico dell'arte, Maurice Brockwell, (1869- 1958) confessò a sua volta di avere emesso giudizio sulla *Belle Ferronnière* basandosi esclusivamente su una fotografia in bianco e nero e dichiarando che la stragrande maggioranza degli esperti giudicavano i quadri antichi in base a fotografie in bianco e nero.²¹ Lo stesso Brockwell come altri suoi colleghi studiosi, aveva cambiato opinione nel corso del tempo, in una sua pubblicazione su Leonardo del 1920 (Fig. 12) in merito alla versione della *Bella Ferroniere* del Louvre scrisse:

«(...) Questa immagine, sebbene ufficialmente attribuita a Leonardo, non è probabilmente sua, e quasi certamente non rappresenta Lucrezia Crivelli (...)»²²;

e poi ancora:

«(...) Tra questo gruppo di seguaci si possono citare pittori come Boltraffio, che forse ha dipinto il "Ritratto presunto di Lucrezia Crivelli" (Tavola VII.), che è ufficialmente attribuito al grande maestro stesso al Louvre»²³.

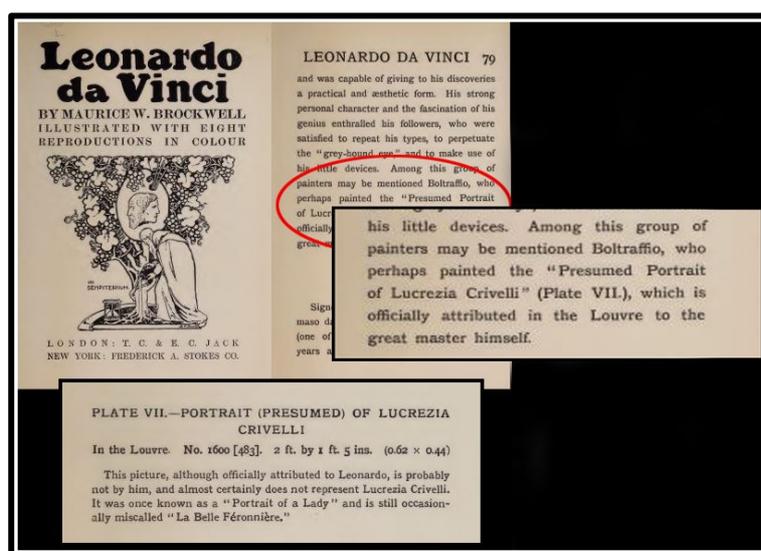


Fig.12. Brockwell M.W., Leonardo Da Vinci, Masterpieces in colour, T. Leman Hare London: T. C. & E. C. Jack New York: Frederick A. Stokes Co. 1920, pp. 58-60.

Il 15 settembre 1923 per cercare di risolvere la controversia con metodi fisici più efficaci venne disposto un confronto visivo tra le opere al Louvre di Parigi al fine di rilasciare degli expertise esaustivi.

Benché l'esame de *visu* confermò l'autenticità dell'esemplare francese, a sfavore di quello in collezione americana, il processo si protrasse ulteriormente negli anni. Furono disposti esami di laboratorio sulla versione del ritratto dipinto su tela che potessero dimostrare, attraverso il supporto della scienza, la sua effettiva genuinità. Nello specifico furono effettuate analisi microscopiche per l'identificazione dei pigmenti, la loro natura organica o inorganica e la loro relativa ipotetica datazione, al fine di inquadrarne la tavolozza cromatica e di collocare il dipinto entro un arco temporale più preciso che andasse ad escludere la presenza di pigmenti moderni, altresì fu eseguito sul dipinto un'analisi radiografica²⁴.

²¹ Ivi, p. 323.

²² Brockwell M.W., *Leonardo Da Vinci, Masterpieces in colour*, T. Leman Hare London: T. C. & E. C. Jack New York: Frederick A. Stokes Co. 1920, pp. 58-60.

²³ Ivi, pp.78-79.

²⁴ Hahn H. J., *The Rape of La Belle*, Frank Glenn, Kansas City, Missouri, 1946, pp. 109-137; *Will Thumbprint made 400 years ago prove painting is Leonardo Da Vinci's original?* in «Evening Public Ledger-Philadelphia» del 10 gennaio 1923, pp. 18-20.

L'infondatezza di un parere precedente espletato per via fotografica, andò a scavare in altre prassi messe in pratica dal mercante e considerate discutibili: emerse infatti che Duveen versava un compenso del 10% del ricavato per ogni vendita conclusa grazie alle perizie dello storico Bernard Berenson che lavorava da oltre 30 anni con tale sistema e che in questa circostanza dichiarava di non avere dubbi circa l'autenticità della versione del Louvre e la conseguente imitazione dell'opera oggetto di causa.

Al riguardo la signora Hahn citò un passo scritto da Berenson nella sua pubblicazione *Pittori dell'Italia Settentrionale nel Rinascimento* dove dichiarava, a proposito della *Ferronière* del Louvre «ben difficilmente è autentica», citava poi ancora delle dichiarazioni dove lo storico esplicò di aver studiato il dipinto del Louvre per 40 anni e di avere esaminato un quadro analogo di Leonardo e di avere, nel corso di 15 anni, mutato più volte opinione ma di essersi convinto “ora” che nulla autorizzava ad attribuire a Leonardo il quadro del Louvre²⁵.

In merito a tali affermazioni nella versione del 1907 del *The North Italian Painters of the Renaissance* nell'indice delle opere circa *La Belle Ferronière* si può leggere:

«one would regret to have to accept this as Leonardo's own work/
unico rammarico aver accettato questo come un'opera di Leonardo»²⁶.

Il 06 febbraio 1929, davanti alla Corte Suprema di New York i due ricorrenti accompagnati dai rispettivi avvocati difensori e da un pool di esperti d'arte, in un'aula gremita di pubblico e giornalisti, prorogarono le proprie ragioni, una a favore dell'autenticità del bene di contro l'altra tesi che né sosteneva la falsità in rapporto all'autorialità assegnata. Il caso rimase però in sospeso poiché la giuria non riuscì ad esprimere un parere e così Duveen decise di trovare un accordo extragiudiziale, pagando ai coniugi Hahn la somma di 60.000 dollari²⁷ (Fig. 13).

In conclusione di questa trattazione, a distanza di cento anni dai fatti narrati, sebbene ai tempi i metodi degli esperti furono totalmente messi in discussione e gli stessi più volte dimostrarono di non essere sempre stati convinti delle loro stesse affermazioni, appare evidente come nella specifica circostanza il giudizio

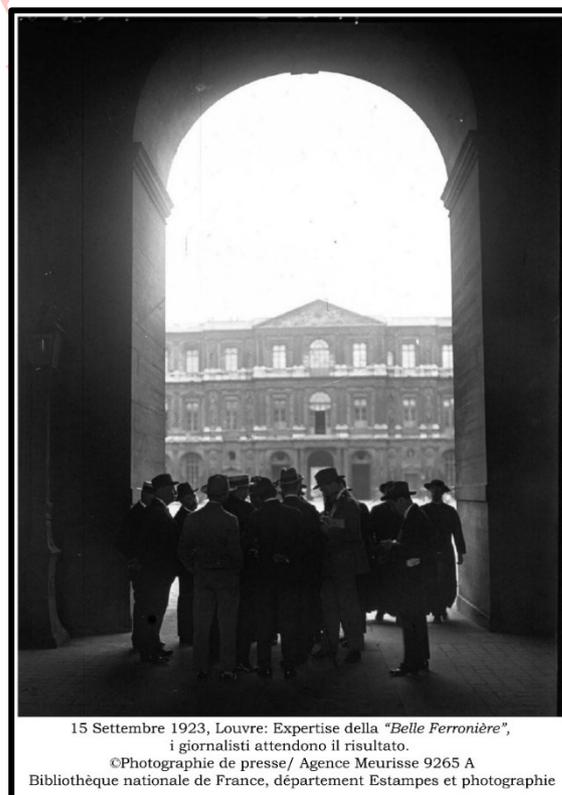


Fig.13

²⁵ Arnau F., *Arte Della Falsificazione: Falsificazione Dell'arte*, Feltrinelli Milano, 1953 p. 75.

²⁶ Berenson B., *The North Italian Painters of the Renaissance*, With Frontispiece. Crown 8vo, G. P. Putnam's Sons, New York, London, 1907, p. 260.

²⁷ Hahn H. J., *The Rape of La Belle*, Frank Glenn, Kansas City, Missouri, 1946, p.12; Arnau F., *Arte Della Falsificazione: Falsificazione Dell'arte*, Feltrinelli Milano, 1953, p. 322.

iniziale di non genuinità fosse assolutamente corretto, d' altra parte l'accanimento nella convinzione che il proprio bene fosse autentico, basato su un convincimento personale volto principalmente al profitto economico e non supportato dalla conoscenza effettiva della materia, dimostra come sin da allora, nell'immensa giungla del mercato dell'arte, non si cercasse l'attribuzione con il fine di restituire una verità storica, piuttosto con l'intento di riscrivere la verità più conveniente.

4. DIECI, CENTO, MILLE COPIE

L'esemplare doppio di dama, diventato tanto celebre, rappresenta oggi un prezioso risultato economico pur trattandosi di una copia. Riflettendo sulle implicazioni pecuniarie che comporta la valutazione di un modello di derivazione da un noto originale (per approfondire questo concetto ti invito a leggere questo contributo [Originali e Copie: l'inganno della duplicità](#)), ho vagliato alcuni canali, utili a monitorare i passaggi di una data opera in aste pubbliche, alla ricerca di altri esemplari di *Belle Ferronière*. Senza la pretesa di approfondire in questa sede l'incrocio di tali dati, così come sarebbe doveroso fare in un contesto professionale differente, gli elementi che inserirò a seguire sono comunque sufficienti ad inquadrare le sorti di altre copie del medesimo soggetto.

Prendendo in riferimento i report proposti dal database mondiale per i risultati d'asta *Arcadja*: alla voce artista Leonardo da Vinci sono presenti (alla data del presente scritto 7 novembre 2020) 307 risultati d'asta, di cui sette lotti afferenti multipli della *Belle Ferronière* (otto se si conteggi anche l'esemplare di cui si è trattato nel presente contributo), di cui due opere proposte all'incanto in due occasioni differenti, per cui trattasi di cinque esemplari inediti circoscritti in quattro dipinti e un acquaforte.

Propongo di seguito le quattro versioni pittoriche (Fig.14).

La casa d'aste Saint-Germain-en-Laye l'11 marzo 2018 mise all'incanto una versione su tela firmata *Hubac* e datata 1912, proposta con una stima di 400/500 euro.

La casa d'asta di New York William Doyle nel 2011 propose in due vendite differenti a distanza di pochi mesi una copia a firma Luis Anglada Pinto (1873-1946) pittore portoghese dallo stile orientalista: nella prima occasione il dipinto stimato tra i 1.500/2.500 dollari, rimase invenduto, successivamente rivista la stima al ribasso di 800/1.200 dollari, fu aggiudicato per l'irrisoria cifra di 343 dollari.

A Boston presso la casa d'asta Skinner nel 2009 una copia su tela di cui non è stata specificata la possibile datazione, è stata battuta per 2.252 dollari.

Infine, un'altra dama proposta nel 2011 da Sotheby's, stavolta a Parigi, di scuola francese del XIX secolo, è stata stimata tra i 4.000/6.000 euro e venduta per 5.000 euro, quest'ultima rappresentando la cifra più alta tra le copie riscontrate dai risultati d'asta verificati, a fronte dell'oltre un milione di euro per la bella dama tanto nota negli anni '20 alle cronache del tempo.



Fig.14

Se il divario tra le copie appare così ampio probabilmente la lunga vicenda giudiziaria ha conferito all'opera quell'irripetibile fascino del vissuto attorno ai quali brilla l'aurea della notorietà mediatica, che al di là dell'indiscutibile bellezza e delicatezza rappresentativa, che è indubbia a prescindere che non sia stato Leonardo l'esecutore, ha certamente contribuito nel farla divenire una delle copie più costose di sempre.

In fondo aveva ragione Leonardo, nessuno deve imitare la maniera dell'altro se si vuole raggiungere davvero fama e onore²⁸.

TAMARA FOLLESA

²⁸ Da Vinci L., *Dell'imitare i pittori* (78) in «Trattato della Pittura», I Mammut Newton, Roma, 1996, p.45.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arnau F., *Arte Della Falsificazione: Falsificazione Dell'arte*, Feltrinelli Milano, 1953, pp.74-75 pp. 320-324;
- Arasse D., *Ritratto di dama, La Belle Ferroniere* in «Leonardo la Pittura», Argan G. C., Pedretti C., Calvesi M., et al. Giunti, pp. 141- 147;
- Beaume G., *Leonard De Vinci, 47 gravures et portrait*, Société Des Éditions Louis-Michaud, Paris ,1914, p. 49-p.56
- Berenson B., *The North Italian Painters of the Renaissance*, With Frontispiece. Crown 8vo, G. P. Putnam's Sons, New York, London, 1907, p. 260;
- Bloche M.A. (expert), *Catalogue d'un mobilier artistique styles XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles..., bronzes d'art et d'ameublement, marbres, terres cuites..., tableaux, miniatures, belles tentures*, Hotel Drouot Parigi, 18/19 ottobre 1894, lotto n. 120, p. 16;
- Brockwell M.W., *Leonardo Da Vinci, Masterpieces in colour*, T. Leman Hare London: T. C. & E. C. Jack New York: Frederick A. Stokes Co. 1920, pp. 58-60 pp.78-79;
- Brunet M. G., *Correspondance de Madame Duchesse d'Orléans*, Paris Charpentier , Libraire – Éditeur, Tomo II. 1863, p. 354;
- *Catalogue d'une nombreuse collection d'estampes et dessins... tableaux et portraits historiques... provenant du cabinet de M. Villenave*", 14 Giugno 1847, lotto n. 5-6, p. 5;
- *Connoisseurship on Trail. Book Review: John Brewer, The American Leonardo; a Twentieth-Century Tale of Obsession, Art and Money, 2009* in «Art History Today», del 12 gennaio 2011 in https://artintheblood.typepad.com/art_history_today/2011/12/connoisseurship-on-trail-book-review-john-brewer-the-american-leonardo-a-twentieth-century-tale-of-obsession-art-and-mon.html (ultima consultazione il 02 Novembre 2020);
- Da Vinci L., *Dell'imitare i pittori* in «Trattato della Pittura», introduzione di Silvia Bordini, I Mammut, Newton, Roma,1996, p.45;
- Defer M., (expert), *Catalogue d'une belle collection de tableaux anciens du Comte de Vichy*, Hotel des Ventes Moilières, Parigi, 16 Aprile 1852, p. 6;
- Dhios (expert), *Catalogue d'une nombreuse collectiones de tableaux anciens e modernes des diverses école*, Hotel Drouot Parigi, 18/19 marzo 1867, lotto n. 149, p. 11;
- Fognart L., *Léonard de Vinci et la France. Pérégrinations des peintures du maitre dans la collection royale au XVI° siècle* in «Bulletin de l'AHAI» n. 10-2004, IV° journée d'études, pp. 121-128;
- Glori C., *La signora in rosso erroneamente detta "La belle ferronnière*, in «Fogli e Parole d'Arte» del 25 Gennaio 2016 <https://www.foglidarte.it/il-rinascimento-oggi/544-belle-ferronniere.html> (ultima consultazione il 02 Novembre 2020);

- Guilbert A., *Description historique des Chateaux, Bourg et Forest de Fontainebleau*, Tomo I, Paris, 1731, p. 157;
- Hahn H. J., *The Rape of La Belle*, Frank Glenn, Kansas City, Missouri, 1946;
- Laneuville F., *Notice de 6 tableaux*, Hotel des Ventes rue des jeunes, Paris, 25 Febbraio 1847, lotto n.1, p. 3;
- Lépicié F. B., *Catalogue raisonné des tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres*, Tomo I, A Paris, De L'imprimerie Royale, 1752, pp. 13-14;
- Lutke Verlag G., *Leonardo da Vinci*, Dritte Auflage, Berlino, 1943, p. 151- p. 320;
- Nanol E., *The Man of La Belle Ferronière, A fake Leonardo? The scandalous court case of art dealer Joseph Duveen* in «The Iris Behind the Scenes at the Getty» in <https://blogs.getty.edu/iris/treasures-from-the-vault-the-man-of-la-belle-ferroniere/> del 23 Maggio 2013 (ultima consultazione il 31 ottobre 2020);
- Ottino della Chiesa A., Pomilio M., *L'opera pittorica completa di Leonardo*, Classici dell'Arte Rizzoli, Milano, 1976, pp. 101-102;
- Ursino M., *Vero O Falso? Il Leonardo Americano, Tra Antiquari, Specialisti e Giudici: un caso di scuola (per aprire gli occhi)* in «About Art On Line» del Maggio 2019 in <https://www.aboutartonline.com/il-leonardo-americano-tra-antiquari-specialisti-e-giudici-un-caso-di-scuola-per-aprire-gli-occhi/> (ultima consultazione il 02 Novembre 2020);
- Vogel C., *A Lady, Not by Leonardo, Retains an Expensive Allure* in The New York Times del 10 gennaio 2010 in <https://www.nytimes.com/2010/01/11/arts/design/11notleonardo.html> (ultima consultazione il 02 novembre 2020);
- *Will Thumbprint made 400 years ago prove painting is Leonardo Da Vinci's original?* in «Evening Public Ledger-Philadelphia» del 10 gennaio 1923, pp. 18-20.

ARCHIVI/FONTI

- GALLICA, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
- GETTY RESEARCH INSTITUTE
- SOTHEBY'S CASA D'ASTE

DISCLAIMER

I contenuti qui proposti sono di proprietà esclusiva e riservata dell'autore, è vietata ogni forma di riproduzione, pubblicazione e redistribuzione. Eventuali violazioni saranno perseguite a norma di legge. Tutti i testi contenuti nell'articolo, a eccezione di citazioni e articoli per i quali è riportata espressamente la fonte, sono proprietà di Tamara Follesa.

Le immagini, delle quali è indicata la fonte, sono inserite per puro scopo illustrativo e senza alcun fine di lucro, come previsto dall' Art. 70 Comma 1bis della Legge sul Diritto d'Autore (L. 22 aprile 1941, n. 633).

“(...)È consentita la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro (...).”

Qualunque citazione del presente contributo a titolo di cronaca, studio, critica o recensione, deve riportare in riferimento il nome dell'autore, titolo e data dell'articolo, nome del sito con link e data di consultazione, nella forma seguente:

T. Follesa, *Il Fascino del doppio: la Belle Ferronière* in «Appunti d'Arte di Tamara Follesa» del 7 novembre 2020 in <https://www.tamarafollesa.it/appunti-d-arte-di-tamara-follesa/> (ultima consultazione il 7 novembre 2020).

Sono graditi i link da altri siti purché venga specificato che si tratta di link verso il sito <http://tamarafollesa.it>

Il formato PDF di questo articolo corrisponde al contributo pubblicato su:

<https://www.tamarafollesa.it/il-fascino-del-doppio-la-belle-ferroniere/>