
Le dame **M** dei Pollaiuolo

Museo | Poldi | Pezzoli

Vicende collezionistiche, oblio e fortuna del Ritratto di giovane donna di Piero del Pollaiuolo del Museo Poldi Pezzoli, fra Otto e Novecento

Il *Ritratto di giovane donna* di Piero del Pollaiuolo del Museo Poldi Pezzoli, intorno al quale è stata ideata questa mostra, ha conosciuto una notevolissima fama a partire dalla fine degli anni settanta dell'Ottocento, quando viene acquisito da Gian Giacomo Poldi Pezzoli, della cui collezione diventa ben presto una delle opere più apprezzate e rinomate¹. Già allo scadere del XIX secolo, per spontanea elezione della critica specialistica e dei visitatori, assume al ruolo di vera e propria icona del Museo Poldi Pezzoli, aperto al pubblico nel 1881. È a partire da questi anni che il dipinto assume una valenza emblematica, che mantiene ancora oggi, quale simbolo ideale del fascino esercitato dal Rinascimento fiorentino. Fino all'ottavo decennio dell'Ottocento era però, abbastanza sorprendentemente, quasi del tutto sconosciuto, e si fa una certa fatica a rintracciarne delle menzioni, ancorché fugaci, nelle fonti manoscritte e a stampa.

Nei decenni centrali dell'Ottocento il dipinto era già custodito a Milano, nella collezione Borromeo, come attesta Giovanni Battista Cavalcaselle: lo studioso lo raffigura, insieme ad alcune altre opere della collezione di Giberto VI (1815-1885), che evidentemente lo avevano colpito e che egli riteneva particolarmente rilevanti, in uno dei suoi tipici schizzi di riproduzione eseguiti a penna, che reca in calce la dicitura "Casa Borromeo / Milano": nel foglio, non datato, sono appuntate dallo studioso, come d'abitudine, alcune osservazioni: il ritratto è "rilevato"; i "capelli", su cui compaiono delle "perle", sono "rilevati ad asfalto"; la veste, dal "panneggio naturale", è di colore "verde", come il fondo del quadro; la manica è di colore "rosso" e decorata con "fiori"; il dipinto, in cui anche il "fondo" è "rilevato", è eseguito con uno "smalto denso" e secondo Cavalcaselle "sente del Pietro [della Francesca] ma è più duro"². La tavola era verosimilmente pervenuta a Giberto VI nel 1830, con il legato della cospicua raccolta di opere d'arte antica costituita nei primi decenni dell'Ottocento da Giovanni Battista Monti, il segretario amministrativo dei Borromeo³: dopo l'acquisizione del lascito la collezione, denominata "Pinacoteca Borromeo-Monti" (come si desume dai grandi cartellini a stampa apposti sul retro dei dipinti al momento della loro inventariazione, che recano al centro lo stemma Borromeo), fu allestita nel palazzo della casata a Milano, mentre le opere appartenenti alla raccolta di famiglia furono trasferite in blocco nel palazzo dell'Isola Bella; non è inoltre noto che Giberto VI Borromeo abbia acquistato altri pezzi da aggiungere agli oltre quattrocento che aveva ricevuto da Monti⁴. Il dipinto, tuttavia, non compare nelle descrizioni delle opere più importanti della raccolta Borromeo di Milano redatte da Otto Müндler e Charles Lock Eastlake, nei loro taccuini manoscritti, negli anni cinquanta e sessanta⁵. Sembra davvero strano che al *travelling agent* e al direttore della National Gallery di Londra – i quali, fra i più abili ed esperti *connoisseurs* del XIX secolo, battevano indefessamente l'Italia e l'Europa per scovare nelle raccolte private i dipinti antichi che potessero, per l'elevata qualità e l'impeccabile stato di conservazione, essere "eligible" per la pinacoteca nazionale inglese – sia potuta sfuggire un'opera di questa importanza. Nemmeno Cesare Cantù nel 1844,

Giovanni Morelli nel 1861 e Gaetano Gualandi nel 1862 menzionano fra i dipinti della collezione Borromeo di Milano il ritratto oggi al Museo Poldi Pezzoli⁶. È probabile dunque che quest'ultimo fosse custodito da Giberto VI Borromeo non nella galleria della sua dimora, insieme alle altre opere della raccolta, ma in un ambiente privato, a cui pochi erano ammessi; non si può però neanche escludere del tutto che l'opera in realtà non fosse fra quelle pervenutegli con il legato Monti, e che egli l'abbia acquisita soltanto dopo l'ultima visita di Eastlake alla sua collezione, avvenuta nel 1863.

Qualche tempo dopo avere ammirato il profilo femminile presso i Borromeo e averlo riprodotto nel suo disegno, Cavalcaselle aggiunge a matita sullo stesso foglio di averlo “veduto nel 1875 da Poldi”, implicando quindi che Gian Giacomo Poldi Pezzoli ne era entrato nel frattempo in possesso. La presenza del dipinto nella collezione Borromeo e il suo successivo passaggio in casa Poldi Pezzoli sono menzionati da Cavalcaselle, allo scadere del secolo, anche nell'ottavo volume dell'edizione italiana della *Storia della pittura in Italia* da lui firmata insieme a Joseph Archer Crowe, al termine del capitolo su Piero della Francesca. Vale la pena riportare integralmente questo brano, in cui lo studioso riutilizza le note che aveva appuntato sul disegno più di vent'anni prima⁷, poiché si tratta di una delle prime descrizioni dettagliate del quadro pubblicate nella letteratura critica: “In casa Borromeo a Milano vi si trova un busto, dipinto su tavola, di una donna vestita signorilmente con perle intrecciate fra i capelli raccolti attorno alla testa, e con catenella ornata di un gioiello al collo. Il farsetto è verde, e la manica della sottoveste è rossa tessuta a fiorami. Stacca sul fondo verde, ed è di poco inferiore alla grandezza naturale. In questo ritratto si scorge molto smalto di colore unito a una certa durezza, che per il solito non si trova nei dipinti di Piero. Anche il disegno e le forme hanno caratteri diversi da quelli soliti del nostro pittore, ma non sappiamo dire chi possa aver dipinto questo ritratto. Il quale dal palazzo Borromeo passò a far parte della galleria Poldi-Pezzoli, pure in Milano; e, come opera di Piero della Francesca, è indicato col n. 21. Il catalogo dice che da un lato, sul rovescio della tavola, eravi l'iscrizione: *Uxor Ioannes De Bardi*”⁸. La tavola non compare fra le trentuno opere della collezione Poldi Pezzoli, scelte fra quelle di maggior rilievo, presentate nella sala VI della prestigiosa mostra delle opere d'arte antica appartenenti alle principali raccolte private milanesi, tenutasi tra l'agosto e l'ottobre del 1872 nel palazzo di Brera a Milano⁹. Con ogni probabilità fu acquistata dal collezionista milanese dopo quella data – ma in ogni caso entro il 1875, come abbiamo visto – dato che sembrerebbe da escludere che un'opera di questa importanza non fosse stata selezionata per essere esposta al pubblico. È ricordata presso Gian Giacomo Poldi Pezzoli anche nel catalogo manoscritto delle opere delle collezioni private milanesi compilato fra l'estate del 1874 e il febbraio del 1878, forse insieme a Giovanni Morelli, da Gustavo Frizzoni, che ne sposta l'attribuzione da Piero della Francesca a Filippo Lippi e ne fornisce una stima venale estremamente elevata: “Profilo di giovane Signora, busto, senza mani, attribuito a Piero della Francesca, cui non appartiene, manifestando invece il fare di Fra Filippo Lippi. Buona conservazione. Valore £ 20 mila”¹⁰. Un'iscrizione presente sul retro della tavola al momento della sua acquisizione da parte di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, ben presto eliminata in quanto ritenuta apocrifia, è trascritta nei primi cataloghi del Museo Poldi Pezzoli con l'errata lezione “*Uxor Joannes De Bardi*”¹¹ – riferita anche da Cavalcaselle nell'edizione italiana della *Storia della pittura in Italia*, come abbiamo visto – che ha indotto a ricerche infruttuose per cercare di

identificare il consorte della fanciulla effigiata in uno dei membri della cospicua e ramificata famiglia fiorentina dei Bardi¹². L'iscrizione, fortunatamente registrata più fedelmente prima della sua cancellazione nel citato disegno di Cavalcaselle¹³ e in un foglietto conservato presso l'Archivio della Fondazione Brivio Sforza di Milano¹⁴, in realtà recitava: "uxor iohannis cunii barbiani comitis" e individuava nell'effigiata la sposa non di Giovanni Bardi, bensì di Giovanni da Barbiano, conte di Cunio, appartenente dunque alla famiglia Barbiano di Belgioioso¹⁵. Inoltre, come riferiscono alcune fonti, all'inizio del Novecento presso la Biblioteca Trivulziana, all'epoca ancora custodita presso la famiglia Trivulzio, erano conservati alcuni ritratti eseguiti a penna su carta, databili verso la fine del Settecento, che raffiguravano personaggi femminili di casa Barbiano di Belgioioso: uno di essi era una copia fedele della fanciulla oggi al Museo Poldi Pezzoli ed era accompagnato da una scritta che lo identificava appunto con l'effigie della moglie di Giovanni II Barbiano di Belgioioso¹⁶. Le ricerche svolte presso l'Archivio Primogeniale Belgioioso di Merate e l'Archivio della Fondazione Brivio Sforza di Milano, per le quali ringrazio sentitamente Alessandro Brivio Sforza e Alessandra Squizzato, hanno permesso di verificare che il dipinto oggi al Poldi Pezzoli nei primi anni del XIX secolo era effettivamente custodito nella collezione Barbiano di Belgioioso a Milano, recava un riferimento a Bramante ed era ritenuto l'effigie della sposa di Giovanni II Barbiano di Belgioioso. Come tale è menzionato in un inventario, databile fra il 1803 e il 1813, dei quadri di proprietà di Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este (1725-1813)¹⁷ nella seconda galleria del palazzo di Milano: "14. In piedi di palmi 6, e diti 9 – con cornice intagliata dorata in tavola rappresentante un Ritratto antico della moglie di Giovanni Conte di Cunio di Barbiano del Bramante"¹⁸. Il documento gli accostava, a costituire un pendant, il ritratto, dalle stesse misure, di un personaggio maschile: "In piedi, di palmi 6, e diti 9 – con cornice intagliata dorata in tavola rappresentante il Ritratto di Giovanni Conte di Cunio di Barbiano di Belgioioso del Bramante"¹⁹. I due dipinti sono citati, nella Stanza gialla del palazzo Belgioioso di Milano, anche nell'inventario dei quadri redatto nel 1814, dopo la morte di Alberico XII, con stime e attribuzioni di Giuseppe Bossi: "805–22. Quadretto in tavola rappresentante il ritratto di Galeazzo Maria figlio di Francesco I Sforza. Del fratello di Ambrogio Fossani £ 12 – N.B. Vi è stato scritto male a proposito il nome di Giovanni di Cunio"; "805–27. Ritratto in tavola rappresentante una donna in profilo. Si dice la moglie di Giovanni di Cunio £ 18"²⁰. Bossi attribuisce dunque il ritratto maschile a Bernardino Bergognone, fratello minore del più noto Ambrogio, e ne identifica il personaggio effigiato in Galeazzo Maria Sforza; non si può non ricordare a questo proposito che il più rilevante ritratto pittorico di Galeazzo Maria Sforza che ci sia pervenuto, oggi conservato agli Uffizi e un tempo nella collezione di Lorenzo de' Medici nel palazzo di via Larga²¹ – modello per la replica di Cristoforo dell'Altissimo appartenente alla serie gioviana degli Uffizi, in cui è inscritta la legenda "galeacius maria Sfortia mediolani dux" – è dovuto alla mano di Piero del Pollaiuolo²²: non è escluso che il dipinto su tavola un tempo in casa Barbiano di Belgioioso ne costituisse a sua volta una derivazione. L'esiguo valore venale – soltanto 18 lire – assegnato da Bossi a un dipinto di straordinaria qualità quale il ritratto di Piero del Pollaiuolo oggi al Museo Poldi Pezzoli è un chiaro segnale della scarsa considerazione che le opere d'arte antica, a parte rare eccezioni, godevano presso i collezionisti e gli amatori all'inizio dell'Ottocento. Nello stesso inventario sono descritte anche altre opere degne di interesse:

“805–21. Quadretto in tavola rappresentante un ritratto in profilo di Ambrogio Fossani detto il Bergognone – £ 50”, che ci piacerebbe poter rintracciare, e la *Susanna e i vecchioni* di Bernardino Luini oggi all’Isola Bella, già nella collezione Borromeo di Milano, proveniente dal legato di Giovanni Battista Monti: “805–8. Piccolo quadro in tavola rappresentante mezza figura di donna quasi ignuda, ed in qualche distanza vedesi una testa di vecchio. Sembra stato diminuito lateralmente, e forse rappresentava la Storia di Susanna. Opera pregevole di Bernardino Luino £ 300”²³. Nel corso della grande vendita degli effetti mobiliari di Alberico XII effettuata dai suoi eredi fra il primo agosto e il 14 ottobre 1814, in seguito alla quale il palazzo Belgioioso di Milano venne praticamente svuotato di tutti i suoi arredi, fu alienata anche la *Susanna* di Luini: “n. 805 sub 8. Un piccolo quadro in tavola rappresentante una mezza figura di donna quasi ignuda – opera del signor Bernardino Luini aggiudicato al suddetto signor Ravetta per lire trecento – £ 300 centesimi 00”²⁴. In una pagina precedente del documento, quando cade la prima occorrenza del suo nome, si scopre che il “sig. Ravetta” si chiamava Carlo e risultava abitare nella parrocchia di Santa Maria della Rosa a Milano²⁵. Anche i due ritratti su cui ci siamo soffermati vengono venduti in questa occasione, uno dei quali allo stesso Carlo Ravetta, come attesta il documento: “Un quadro in tavola rappresentante il ritratto di Galeazzo Mario [*sic*] figlio di Francesco primo Sforza del fratello di Ambrogio Fossani aggiudicato al suddetto Ravetta per lire diciotto e centesimi 50 – £ 18 centesimi 50”²⁶; “Ritratto in tavola rappresentante una Donna in profilo si dice di mano di Giovanni Cuneo [*sic*] aggiudicato al suddetto signor Bassano per lire sessantotto – £ 68 centesimi 00”²⁷. Evidentemente i compilatori di questo inventario, in cui il ruolo di perito era svolto da Giulio Galletti, avevano male interpretato l’iscrizione in latino apposta sul retro e avevano pensato che Giovanni Cunio fosse l’autore del dipinto; non conosciamo purtroppo il nome di battesimo di questo “sig. Bassano”, che in un altro punto del documento è dichiarato “di Gorla”²⁸. Ravetta fu l’acquirente anche del presunto ritratto di Bergognone: “805 sub 21. Un quadretto in tavola rappresentante il ritratto di Ambrogio Fossani detto il Borgognone aggiudicato al detto signor Ravetta per lire centoundici – £ 111 centesimi 00”. Con ogni probabilità poco dopo questa data il ritratto femminile di Pollaiuolo oggi al Museo Poldi Pezzoli e la *Susanna* di Luini della collezione Borromeo furono acquistati da Giovanni Battista Monti; è anche possibile, dato che Carlo Ravetta e Bassano risultano del tutto sconosciuti agli studi di storia del collezionismo, che questi ultimi fossero dei suoi prestanome, incaricati di effettuare gli acquisti per suo conto. Fra i quadri antichi provenienti dalla collezione di Alberico XII Barbiano di Belgioioso d’Este possono essere ricordati – oltre alla celebre *Madonna Litta* di Giovanni Antonio Boltraffio oggi all’Ermitage, venduta ad Alberico XII da Giuseppe Ro nel 1784 e acquisita per via ereditaria da Antonio Litta nel 1813, alla morte del marchese d’Este, grazie al suo matrimonio con la figlia di quest’ultimo, Barbara²⁹ – la *Madonna con il Bambino* di Bernardino Ferrari conservata al Museo di Castelvecchio a Verona (inv. 1580-1B161) e l’*Allegoria celebrativa di Jacopo Menochio e Margherita Candiani* di Nunzio e Fede Galizia di proprietà dell’antiquario londinese Jean-Luc Baroni; entrambi recano sul retro un cartellino a stampa, che doveva essere apposto un tempo anche sul verso della tavola oggi al Museo Poldi Pezzoli, in cui è iscritto, entro un collare dell’ordine del Toson d’oro: “del gabinetto di s.a. / alberigo xii d’este / principe di barbiano / e di belgioioso”³⁰.

Non è facile determinare quando, e in quali circostanze, quest'ultima sia entrata a far parte della collezione Barbiano di Belgioioso. È possibile che effettivamente raffiguri la sposa – che poteva magari essere una giovane fiorentina, ritratta da Piero del Pollaiuolo a Firenze in occasione delle sue nozze – di Giovanni II da Barbiano, conte di Cunio; si tratta però di un'informazione impossibile da verificare, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, poiché su quest'ultimo personaggio le notizie sono estremamente labili e finanche contraddittorie: in un albero genealogico dei Barbiano di Belgioioso egli risulta documentato fra la fine degli anni dieci e l'inizio degli anni trenta del Quattrocento³¹, in date troppo precoci per poter figurare come marito di una fanciulla effigiata ancora giovanissima nel primo lustro dell'ottavo decennio; un'altra genealogia ne indica invece l'appartenenza all'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme, o di Rodi (in seguito denominato Ordine dei Cavalieri di Malta, dall'isola del Mediterraneo in cui fu trasferita la sede dell'ordine nel 1530), e il fatto che sarebbe scomparso nel corso dell'assedio di Rodi³², alludendo probabilmente a quello che ebbe luogo nel 1480³³. Nessuna fonte, inoltre, ricorda che egli abbia mai preso moglie. Dato che all'inizio dell'Ottocento nell'inventario dei quadri di Alberico XII il ritratto di Piero del Pollaiuolo oggi al Museo Poldi Pezzoli era ritenuto l'effigie di un'antenata, è probabile che appartenesse alla famiglia Barbiano di Belgioioso, se non dall'origine, almeno da alcune generazioni. Si può infine proporre di identificarlo con uno dei “Quadri piccioli de ritratti vecchi” menzionati nell'inventario dei beni mobili redatto nel 1621, alla morte di Alberico X³⁴, senza però alcuna certezza. La pista della provenienza della tavola dalla collezione Barbiano di Belgioioso, almeno per il momento, si interrompe qui. È in ogni caso necessario sottolineare l'assoluta eccezionalità della presenza di un'opera rinascimentale fiorentina a Milano almeno dal XVIII secolo, in un'epoca in cui non si era ancora risvegliato l'interesse dei collezionisti lombardi per questa tipologia di opere d'arte, che a partire dalla metà dell'Ottocento diverrà invece intensissimo³⁵.

Giunto, come abbiamo visto, entro il 1875 nelle mani di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, il dipinto è descritto nella seconda sala della galleria del suo appartamento nell'inventario redatto nel 1879, dopo la morte del collezionista: “Pier della Francesca – Ritratto di donna in profilo – Dipinto su tavola a cornice intagliata e dorata – Valore lire settemila – 7.000”³⁶. Nell'enorme differenza fra questa valutazione (per non parlare delle 20.000 lire proposte da Frizzoni) e quella di 18 lire avanzata nel 1814 da Giuseppe Bossi è possibile percepire la crescita dell'interesse di collezionisti e amatori d'arte nei confronti delle opere del Rinascimento nel corso dell'Ottocento. La stima di 7000 lire doveva corrispondere, grosso modo, alla somma sborsata pochi anni prima per l'acquisto dell'opera, acquisto che potrebbe coincidere con quello registrato nel libro dei conti di Gian Giacomo Poldi Pezzoli in data 3 gennaio 1874, quando furono versate 6500 lire all'antiquario Giuseppe Baslini per la vendita di opere d'arte non specificate³⁷. L'attribuzione a Piero della Francesca del dipinto, che permane anche nei primi cataloghi del museo³⁸, si basava sul confronto, in verità assai più iconografico che stilistico, con il celebre *Ritratto di Battista Sforza* del *Dittico Montefeltro* conservato agli Uffizi³⁹.

Nella prima pubblicazione a stampa dell'opera nella quarta edizione, da lui curata, del *Cicerone* di Jacob Burckhardt (1879), Wilhelm Bode la accosta al più giovane dei fratelli Pollaiuolo: “Dem Piero [Pollajuolo] nahe verwandt scheinen mir eine Reihe im Colorit sehr blass

gehaltener Profilköpfe junger Frauen, stets dem P[iero] della Francesca zugeschrieben, von denen in Italien noch ein schönes Beispiel in der Sammlung Poldi zu Mailand erhalten ist”⁴⁰. Alcuni anni più tardi, nella quinta edizione del *Cicerone*, lo studioso ne celebra con enfasi l’altissima qualità e lo straordinario fascino, giudicandolo uno dei più bei ritratti del Quattrocento, mentre l’attribuzione del dipinto inizia a virare in direzione di Domenico Veneziano, nome per il quale alla fine Bode propenderà con decisione: “Einem Florentiner Maler aus den sechziger und siebziger Jahren, der dem Dom[enico] Veneziano und dem Piero Pollajuolo nahe verwandt ist, scheint eine Reihe im Colorit sehr blass gehaltener Profilköpfe junger Frauen anzugehören, stets dem P[iero] della Francesca zugeschrieben. In Italien noch ein gutes Beispiel in den Uffizien (Nr. 1204, sehr übermalt), ein zweites im Pal. Pitti (Nr. 37[1]⁴¹), ein drittes in der Sammlung Poldi zu Mailand; letzteres eins der herrlichsten Bildnisse des Quattrocento überhaupt”⁴². Inizia con questo straordinariamente lusinghiero apprezzamento del grande *connoisseur* tedesco, direttore della Gemäldegalerie e della Skulpturenabteilung di Berlino, in un’opera di larghissima diffusione – ben presto disponibile anche in lingua francese⁴³ – a crescere con grande rapidità la fortuna del dipinto a livello internazionale, come attestano anche la lunga descrizione e la riproduzione tramite incisione all’acquaforte che gli dedica Émile Molinier in un articolo monografico sul Museo Poldi Pezzoli uscito in due puntate sulla “Gazette des Beaux-Arts” nel 1889-1890⁴⁴. Nel 1893-1894 il ritratto femminile di profilo oggi a Berlino (qui esposto, cat. 24) viene presentato per la prima volta al pubblico, attribuito a Piero della Francesca, dall’allora proprietario, il conte Ashburnham, in un’importante esposizione presso la New Gallery a Londra dedicata alle opere d’arte italiana dal XIV al XVI secolo appartenenti alle collezioni private inglesi, suscitando grande ammirazione. Gli studiosi più avvertiti si rendono subito conto che si tratta di un dipinto eseguito dallo stesso artista cui si deve il ritratto del Museo Poldi Pezzoli, e che per entrambi il riferimento critico a Piero della Francesca non è plausibile⁴⁵. Nel 1896 il ritratto femminile del Museo Poldi Pezzoli campeggia, a rappresentare emblematicamente il contenuto dell’intero volume, sul frontespizio della prima edizione dei *Florentine Painters of the Renaissance* di Bernard Berenson, un libro che ha avuto un enorme influsso sugli studiosi e appassionati d’arte, specialmente anglosassoni⁴⁶. Sebbene il suo riferimento a Piero della Francesca fosse ormai messo seriamente in discussione dalla critica, nel 1901 la tavola viene scelta per illustrare anche il frontespizio della monografia dedicata al maestro di Borgo San Sepolcro da William G. Waters, in cui le sono riservate lodi sperticate: “The portrait at Milan is an exquisite work. In conception and in execution as well it reaches a point of excellence paralleled by scarcely any other work of its period”, nonostante i dubbi espressi sulla sua autografia: “There is no extant evidence which connects its authorship with Piero; but if it is not from his hand it must be the work of some gifted painter of the same school whose name has perished”⁴⁷. La fama del ritratto di profilo del Museo Poldi Pezzoli giunge qui al paradosso: lo si sceglie per illustrare il frontespizio di una monografia dedicata a Piero della Francesca, nonostante l’autore ne metta in dubbio l’attribuzione all’artista. Anche i cataloghi del Poldi Pezzoli registrano in questi anni la travolgente crescita d’interesse nei confronti di quello che sta divenendo il simbolo stesso del museo: la copertina del catalogo del 1902 è illustrata da un’incisione a colori che lo riproduce, mentre all’interno del volume è riferito che “quest’opera di celebrità mondiale ha formato argomento di discussione di molti critici e studiosi”⁴⁸. In quello del

1905 il dipinto è raffigurato sul frontespizio, a imitazione dei *Florentine Painters* di Berenson. Nei primi anni del Novecento viene riprodotto perfino sul biglietto d'ingresso, a sancire l'ormai avvenuta identificazione fra il ritratto e il museo in cui è custodito.

Nei primi decenni del XX secolo anche alcuni falsi attestano la fama e il gradimento ottenuti dal dipinto: in uno di essi sono combinati, a costituire un curioso ibrido (tipico però delle falsificazioni fra Otto e Novecento, in cui per meglio confondere le acque venivano d'abitudine rifusi elementi desunti da più modelli illustri), il grazioso volto della dama Poldi Pezzoli con l'acconciatura, l'abito e i gioielli del *Ritratto di donna* di Piero del Pollaiuolo della Galleria degli Uffizi; in un secondo, con procedimento analogo, al delicato profilo della fanciulla milanese sono associati la capigliatura e i monili raffigurati nel *Ritratto femminile* riferibile a un anonimo artista attivo nell'ultimo quarto del XV secolo, pervenuto al Bargello con la collezione Carrand (inv. 2030 C)⁴⁹. Nello stesso periodo anche il profilo femminile di Piero del Pollaiuolo conservato presso la Gemäldegalerie di Berlino viene assunto come modello per realizzare un interessante falso, in cui la fanciulla effigiata si staglia contro un paesaggio i cui elementi sono desunti dalla *Maddalena* di Jan van Scorel conservata al Rijksmuseum di Amsterdam⁵⁰.

Mentre in questi anni continua il dibattito critico sull'autografia del dipinto, disputato fra i nomi di Domenico Veneziano, Verrocchio, Antonio e Piero del Pollaiuolo – essendo ormai definitivamente tramontato il riferimento a Piero della Francesca – la fama del ritratto femminile di profilo del Museo Poldi Pezzoli conosce ulteriori e definitive consacrazioni, venendo scelto per comparire sul manifesto promozionale delle due grandi mostre sull'arte italiana svoltesi a Londra e Parigi rispettivamente nel 1930 e nel 1935, fortemente volute, a fini propagandistici, da Benito Mussolini⁵¹. A proposito dell'esposizione londinese Francis Haskell ricorda che “Mussolini was informed by the Prefect of Milan that the Poldi-Pezzoli refused to lend Antonio del Pollaiuolo's Profile portrait of a lady because its prominent location had turned it into a symbol of the collection as a whole. Mussolini replied that the English had wanted this picture more than any other in the museum and he trusted therefore that the director would change his mind, as he quickly did, with the result that the picture retained its prestige by being used to adorn the poster of the London Exhibition”⁵². In tutte – o quasi – le rare occasioni espositive in cui è stato presentato all'estero, il ritratto femminile del Museo Poldi Pezzoli ha avuto in effetti l'onore, anche in tempi più recenti, di venire scelto per comparire sul manifesto promozionale e sulla copertina del catalogo, come nella recente rassegna berlinese dedicata al ritratto italiano nel Quattrocento, in cui era pure affiancato da capolavori di eccezionale qualità e importanza⁵³. Il fascino emanato da quest'immagine, in cui una fanciulla vissuta nella seconda metà del Quattrocento si presenta a noi in maniera straordinariamente viva, è ancora irresistibile.

Andrea di Lorenzo - curatore della mostra

Saggio tratto dal catalogo della mostra

Antonio e Piero del Pollaiuolo. “Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo ...”

¹ Per le vicende critiche concernenti il dipinto e la sua attribuzione a Piero del Pollaiuolo si rimanda alla scheda qui pubblicata (cat. 24), di cui queste pagine intendono costituire un'appendice e un approfondimento.

² Il disegno, conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia (Cavalcaselle ms. 1860-1874 circa, f. 40v), è stato reso noto da Mauro Natale (2011, pp. 66 fig. 13, 68, 82 nota 152). I dipinti, tuttora appartenenti alla raccolta Borromeo e oggi custoditi nel Palazzo Borromeo dell'Isola Bella, riprodotti nello stesso disegno sono: il *Ritratto di Leonardo Baiardi* di Filippo Mazzola (su cui cfr. C. Cavalca in *Capolavori da scoprire* 2006, pp. 138-145 cat. 10), la *Madonna in trono allattante il Bambino* e il *Salvator Mundi* di Ambrogio Bergognone provenienti dal polittico eseguito per il settimo altare di sinistra della Certosa di Pavia (A. Di Lorenzo in *Capolavori da scoprire* 2006, pp. 108, 109-110 fig. 1-2) e un ritratto maschile di profilo che Cavalcaselle inizialmente riferisce dubitativamente a Bernardino Butinone e quindi, dopo qualche tempo, con sicurezza a Bernardo Zenale, che si identifica con un ritratto di ambito butinoniano databile alla fine del Quattrocento (come mi conferma cortesemente Mauro Natale), e coincide verosimilmente con l'“Uomo imberbe; ritratto di profilo”, riferito a “Incognito”, esposto nella sala dedicata alle opere della raccolta Borromeo nella mostra delle opere di arte antica delle collezioni private milanesi allestita nel palazzo di Brera nel 1872 (*Catalogo* 1872, p. 27 n. 179), e con il “Ritratto di uomo con berretta rossa e abito rosso, zazzera nera, profilo molto preciso e piatto, bocca un po' grossolanamente dipinta – autore discreto detto Bartolomeo [sic] di Treviglio – caldo nei coloriti (?)” visto nella collezione Borromeo di Milano da Giovanni Morelli nel 1861 (Anderson 2000, p. 92, che identifica però l'opera, a mio avviso erroneamente, con il ritratto di profilo riferito dubitativamente a Bernardino de' Conti da Gustavo Frizzoni 1890, pp. 349-350). Sul foglio Cavalcaselle ha inoltre trascritto l'iscrizione recante la firma e la data dell'*Andata al Calvario* di Pinturicchio, anch'essa oggi all'Isola Bella (su cui cfr. P. Zambrano in *Capolavori da scoprire* 2006, pp. 154-161 cat. 13). Secondo Susy Marcon, conservatore della Biblioteca Marciana di Venezia, che ringrazio per il suo parere, la datazione di questo foglio di Cavalcaselle è incerta. Non può però trattarsi del 1857, come proposto da Mauro Natale (2011, p. 82 nota 152), perché negli anni cinquanta dell'Ottocento la collezione Borromeo di Milano era stata trasferita in palazzo Durazzo a Genova (cfr. *infra*, nota 5).

³ Giovanni Battista Monti custodiva presso la propria abitazione in contrada Santa Maria al Cerchio 2192 a Milano la sua collezione di opere d'arte, in cui si segnalavano dipinti di Bernardino Luini e della scuola leonardesca (Bossi 1818, I, p. 286; Caselli 1827, p. 142); cfr. Mottola Molfino 1982, pp. 246, 249 nota 39.

⁴ Sulla collezione Borromeo-Monti, di cui non è stato purtroppo finora rinvenuto l'inventario, cfr. Di Lorenzo e Natale 2006; Natale 2011, pp. 52-60; S. Bruzese in *Bernardino Luini* 2014, p. 160; M. Romeri in *Bernardino Luini* 2014, pp. 182-183.

⁵ Rispettivamente i primi di maggio e il 31 agosto del 1857 (Mündler [1855-1858] 1985, pp. 151-152, 163) e il 31 agosto del 1857, i primi di settembre e il 17 ottobre del 1862 e nell'ottobre del 1863 (Poretti 2006, pp. 109-112; Eastlake [1852-1864] 2011, I, pp. 355-356, 613, 653-654). Negli anni cinquanta dell'Ottocento la collezione Borromeo di Milano era stata trasferita a Genova, nella residenza di famiglia di Laura Durazzo, seconda moglie – il matrimonio venne celebrato nel 1851 – di Giberto VI Borromeo, che era stato costretto all'esilio da Milano in seguito al rientro degli austriaci dopo le Cinque Giornate, che lo avevano visto attivo protagonista.

⁶ Cfr., rispettivamente, Cantù 1844, II, pp. 278-279; Anderson 2000, pp. 92-93; Giordani ms. 1831-1870, c. 314.

⁷ Vedi *supra*, nel testo.

⁸ Cavalcaselle e Crowe 1898, p. 256; cfr. anche Di Lorenzo 1996, pp. 121, 128-129 nota 6. Il ritratto non è invece ricordato, nel capitolo dedicato a Piero della Francesca, nelle precedenti edizioni inglese (Crowe e Cavalcaselle 1864) e tedesca (Crowe e Cavalcaselle 1870) dell'opera, il che potrebbe anche indicare che lo studioso lo vide in casa Borromeo soltanto dopo il 1870.

⁹ *Catalogo* 1872, pp. 28-31. La tavola non compare nemmeno nella sala V dell'esposizione, interamente dedicata alle opere più ragguardevoli della raccolta Borromeo, in cui erano presentati ben cinquantadue pezzi (*ivi*, pp. 23-28).

¹⁰ Rovetta 2006, pp. 223, 225 nota 21, che riferisce anche di una possibile provenienza dell'opera dalla collezione Belgioioso d'Este, sulla scorta della testimonianza di Melani 1900, pp. 217-218 (che in realtà a sua volta si rifaceva a quella di Misovolgo [Noseda] 1900, p. 3: vedi *infra*, nel testo e nota 16).

¹¹ A partire da [Bertini] 1886, p. 22; cfr. inoltre *Museo artistico* 1902, p. 22; *Museo artistico* 1905, p. 26; *Museo artistico* 1911, p. 26; *Museo artistico* 1914, p. 26.

¹² Cfr. Wright 2005, pp. 522-523 cat. 52.

¹³ Dopo aver rivisto l'opera in casa Poldi Pezzoli nel 1875 Cavalcaselle cassa, barrandola col lapis, la trascrizione, convintosi anch'egli che la scritta sarebbe stata “falsa”, come scrive, sempre con la matita, lì accanto.

¹⁴ Il foglietto è custodito in una busta all'interno di una cartella denominata sulla costa “Biblioteca Trivulzio / Museo e Biblioteca Poldi Pezzoli”, contenente documenti riguardanti la collezione Poldi Pezzoli (tra cui il prezioso libro dei conti di Gian Giacomo Poldi Pezzoli che copre gli anni dal 1861 al 1879 recentemente pubblicato da Lavinia Galli Michero e Alessandra Squizzato: *Appendice documentaria* 2011, pp. 161-172). Su un lato della busta è scritto a matita: “Questo quadro / fu comperato / da un / Conte Borromeo / quale non si sa [sic] L. T. [Luigi Alberico Trivulzio]”. Sull'altro lato è vergato con la penna, sempre da Luigi Alberico Trivulzio ma a distanza di qualche tempo, in data 7 agosto 1916: “questa iscrizione si legge / dietro il quadro del Pier della / Francesca (forse copiata il / giorno dell'acquisto)”. Nel faldone si conserva anche una fotografia Alinari databile tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, contrassegnata con il n. 1477, che riproduce il dipinto, all'epoca riferito a Piero della Francesca, sul retro della quale è stato vergato a penna: “Iohannes da Barbianus uxor”; ringrazio Alessandro Brivio Sforza e Alessandra Squizzato per queste segnalazioni.

¹⁵ I da Barbiano, originari della Romagna, erano conti di Cunio, Barbiano e Lugo. Nel 1431 ottennero per i loro servizi militari dal duca di Milano Filippo Maria Visconti il castello di Belgioioso, nei pressi di Pavia, comprendente un vasto feudo; perduti i domini in Romagna, si trasferirono di lì a poco a Milano, aggiungendo ben presto al proprio cognome la dicitura “di Belgioioso” (Calvi 1875; Giulini 1928 e 1930; Spreti 1935; *Alberi genealogici* [XVIII-XIX sec.] 2008, pp. 146-148).

¹⁶ Misovolgo [Noseda] 1900, p. 3; Melani 1900, pp. 217-218. I ritratti a penna delle donne di casa Belgioioso (la cui esistenza è attestata anche dall'inventario giudiziale dei beni di Emilio Barbiano di Belgioioso d'Este [1800-1858] nipote di Alberico XII, redatto nel 1833, in cui sono descritte due cartelle, denominate “T.B.” e “V.B.”, contenenti rispettivamente “ritratti della famiglia Belgioioso” e “ritratti della famiglia Belgioioso fatti a penna”: *Inventario* ms. 1833, c. 319) erano giunti nella biblioteca e museo della Trivulziana in seguito al matrimonio, celebrato nel 1864, fra Gian Giacomo Trivulzio e Giulia Amalia Barbiano di Belgioioso d'Este, ultima discendente del ramo principale della sua famiglia. Non è stato purtroppo possibile rintracciarli al Castello Sforzesco di Milano, né nella attuale Biblioteca Trivulziana, acquistata dal Comune di Milano nel 1935, né nella Civica Raccolta di Stampe “A. Bertarelli” o nel Civico Gabinetto dei Disegni, in cui sono stati successivamente trasferiti rispettivamente le incisioni e i disegni rinvenuti nella Trivulziana. Sono grato a Giovanna Mori, Francesca Rossi e Maria Rita D'Amato per avere cortesemente effettuato queste verifiche.

¹⁷ Alberico XII Barbiano di Belgioioso, principe del Sacro Romano Impero e di Belgioioso, e dal 1757, grazie al suo matrimonio con Anna Ricciarda d'Este, anche marchese d'Este, era fra i personaggi più in vista dell'aristocrazia milanese fra XVIII e XIX secolo; ricoprì diversi incarichi di rappresentanza di notevole prestigio per conto della corte austriaca. Nel 1790 ebbe il titolo di cavaliere del Toson d'oro e nel 1806, da Eugenio di

Beauharnais, viceré d'Italia, quello di cavaliere della Corona ferrea. Amante delle arti e delle lettere, amico di Ugo Foscolo e di Giuseppe Parini (fu anche ritenuto dai suoi contemporanei, erroneamente, il prototipo del giovin signore, il protagonista del *Giorno*), appassionato collezionista e bibliofilo, fu il primo prefetto dell'Accademia di Belle Arti di Brera nonché un raffinato mecenate: a lui si deve l'edificazione dello splendido palazzo Belgioioso su progetto di Giuseppe Piermarini, fra i più rappresentativi esempi dello stile neoclassico a Milano (Calvi 1875, tav. V; Giulini 1929; Cirone 1964; Bianchi 2002; Bianchi 2003). Per un importante nucleo di sculture del XIV e del XV secolo acquisito da Alberico XII per il castello di famiglia di Belgioioso, recentemente alienato dai suoi eredi al comune di Campione d'Italia, vedi Bianchi 2003; *Sculture* 2003; Morandotti 2003, p. 88.

¹⁸ *Inventario* ms. 1803-1813, c. 15; una copia fedele di questo inventario, di mano di Emilio Motta (fino al 1920 bibliotecario della Trivulziana), con carte non numerate, è custodita presso l'Archivio della Fondazione Brivio Sforza a Milano, serie Miscellanea. Nel documento è indicato che il dipinto è "in piedi", cioè che la misura maggiore è l'altezza, e che quest'ultima corrisponde a 6 palmi e 9 diti, cioè a 69 cm: una dimensione che potrebbe corrispondere in effetti all'altezza del ritratto oggi custodito nel Museo Poldi Pezzoli (45,5 cm), tenendo conto che includeva anche la cornice. Nella descrizione dell'opera nell'inventario è di fatto tradotta fedelmente in italiano l'iscrizione "uxor iohannis cunii barbiani comitis" un tempo apposta sul retro del quadro. Il palmo e il dito sono unità di misura introdotte a Milano dai francesi nel 1803 (data che costituisce un attendibile *terminus post quem* per la datazione del documento; l'*ante quem* è indicato dalla data di morte di Alberico XII): il palmo equivaleva a 10 cm, il dito a 1 cm; cfr. Martini 1883, p. 350.

¹⁹ *Inventario* ms. 1803-1813, c. 15.

²⁰ *Inventario* ms. 1814. Il prezioso documento è noto al momento solo nella trascrizione di Emilio Motta.

²¹ *Libro d'inventario* [1492] 1992, p. 12.

²² Cfr. Rossi 1890, pp. 160-161; Ettlinger 1978, p. 145 cat. 13, tav. 69; Pons 1994, p. 99 cat. 12; Wright 2005, pp. 131-136, 521 cat. 50; A. Tartuferi in *La stanza dei Pollaiuolo* 2007, pp. 98-101 cat. 2.

²³ Sul dipinto cfr. C. Quattrini in *Capolavori da scoprire* 2006, pp. 178-183 cat. 18; M. Romeri in *Bernardino Luini* 2014, pp. 160-164 cat. 25.

²⁴ *Venditorio* ms. 1814, cc. 56-57.

²⁵ Ivi, c. 52.

²⁶ Ivi, c. 81.

²⁷ Ivi, c. 93.

²⁸ Ivi, c. 88.

²⁹ Bianchi 2002, p. 396. Si tratta del "più finito sicuro, e conservato dipinto di Lionardo da Vinci, che abbia Milano, rappresentante la Vergine col Bambino in seno di grandezza un terzo del vero, e in asse" ricordato nel palazzo Belgioioso di Milano, unico dipinto citato esplicitamente, da Carlo Bianconi (1787, p. 423).

³⁰ Cfr. rispettivamente E.M. Dal Pozzolo in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 441-442 cat. 346; Morandotti 2004-2005, pp. 220-221, 223-224 nota 48.

³¹ Calvi 1875, tav. I.

³² *Alberi genealogici* [XVIII-XIX sec.] 2008, p. 146.

³³ Il più importante assedio della città di Rodi del XV secolo avvenne infatti in quell'anno ad opera di una spedizione turca inviata da Maometto II, che fu infine respinta.

³⁴ *Inventario* ms. 1621 (carte non numerate). Su Alberico X Barbiano di Belgioioso cfr. Calvi 1875, tav. IV; Spreti 1935, p. 283.

³⁵ Su questi argomenti cfr. Di Lorenzo 2010.

³⁶ *Inventario* ms. 1879, n. 4815/64.

³⁷ *Appendice documentaria* 2011, pp. 168, 172 nota 52. Su Giuseppe Baslini, secondo Wilhelm Bode (1930, I, p. 74) "dem eigentlichen Schöpfer der Sammlung Poldi-Pezzoli" (l'autentico artefice della collezione Poldi Pezzoli), cfr. Zanni 2000; Di Lorenzo 2002, pp. 37-38.

³⁸ [Bertini] 1881, p. 20; [Bertini] 1886, p. 22.

³⁹ Eloquentemente al riguardo Molinier 1889, pp. 311-312; si veda anche la serie di disegni di costumi antichi raccolti da Frederick Stibbert (1838-1906), pubblicata postuma, in cui le effigi di Battista Sforza e della fanciulla del Museo Poldi Pezzoli sono riprodotte affrontate (*Abiti e fogge* 1914, tav. LXXIX). La grande fama del *Ritratto di Battista Sforza* degli Uffizi aveva indotto, per attrazione, ad attribuire a Piero della Francesca nel corso del XIX secolo una notevole quantità di ritratti femminili di profilo in realtà fra loro differenti dal punto di vista stilistico, che soltanto con il tempo la *connoisseurship* più avvertita ha ricondotto ai veri autori: per una panoramica sulla questione cfr. Pagliai 1996.

⁴⁰ W. Bode in Burckhardt 1879, p. 543 nota 1 [Mi sembra strettamente imparentata con Piero [del Pollaiuolo] una serie di teste di profilo di giovani donne dal colorito molto pallido attribuite da sempre a P[iero] della Francesca, di cui in Italia un buon esempio è conservato nella collezione Poldi a Milano].

⁴¹ Il numero di catalogo del dipinto, indicato erroneamente da Bode come 37, era in realtà 371: Chiavacci 1875, p. 157.

⁴² W. Bode in Burckhardt 1884, p. 577 nota 1 [A un pittore fiorentino attivo negli anni sessanta e settanta, strettamente imparentato con Domenico Veneziano e Piero del Pollaiuolo, sembra appartenere una serie di teste di profilo di giovani donne dal colorito molto pallido da sempre attribuite a Piero della Francesca. In Italia un buon esempio è agli Uffizi (n. 1204, molto ridipinto), un secondo a Palazzo Pitti (n. 37[1]), un terzo nella collezione Poldi a Milano; quest'ultimo in particolare è uno dei più bei ritratti del Quattrocento]. Gli altri due dipinti menzionati da Bode sono *Il ritratto di giovane donna* degli Uffizi di Piero del Pollaiuolo, qui esposto (cat. 27), e il *Ritratto di Barbara Pallavicino* (?) oggi riferito ad Alessandro Araldi, trasferito da Palazzo Pitti agli Uffizi nel 1919 (G. Marchini in *Gli Uffizi* 1980, p. 137 cat. P98). Per i successivi interventi con cui lo studioso riferisce senza esitazioni il dipinto a Domenico Veneziano cfr. W. Bode in Burckhardt 1893, p. 561; Bode 1897b, pp. 190-192, fig. 2.

⁴³ Burckhardt 1885-1892. Il brano citato, in cui è menzionato in termini così altamente elogiativi il ritratto del Museo Poldi Pezzoli, è a p. 557 nota 1 del II volume dell'edizione francese, dedicato all'arte moderna, uscito nel 1892.

⁴⁴ Cfr. Molinier 1889, pp. 311-312; l'incisione di Eugène Gaujean che riproduce il dipinto è in Molinier 1890, tav. fra le pp. 34 e 35.

⁴⁵ Cfr. Ffoulkes 1894, p. 170, che giudica il ritratto oggi a Berlino "incantevole e di alto valore"; Ulmann 1894b, p. 494, secondo cui si tratta di "eines der anmuthigsten Porträts des Quattrocento" [uno dei più bei ritratti del Quattrocento], un riconoscimento che ricorda quello di Bode, nella quinta edizione del *Cicerone* di Burckhardt, nei confronti del ritratto del Museo Poldi Pezzoli. L'alto apprezzamento per il ritratto femminile oggi a Berlino e il suo collegamento con quello di Milano sono confermati anche dalla copia del raro catalogo della mostra tenutasi alla New Gallery appartenente alla Biblioteca Berenson presso Villa I Tatti, in cui Mary Logan Costelloe, compagna, collaboratrice e futura consorte del grande studioso, ha annotato di suo pugno (come mi conferma cortesemente Ilaria Della Monica), accanto alla descrizione dell'opera: "Poldi-Pezzoli / delicious".

⁴⁶ Cfr. Berenson 1896 (e le successive edizioni, 1900 e 1909), in cui il dipinto è accompagnato da un'attribuzione dubitativa ad Andrea del Verrocchio destinata a scarsa fortuna.

⁴⁷ Waters 1901, p. 68; cfr. anche p. 128 in cui, nella lista finale delle opere, il dipinto è accompagnato da un asterisco, segnale che l'autore non ne accetta l'attribuzione a Piero della Francesca.

⁴⁸ *Catalogo* 1902, p. 22. I critici cui si allude sono "Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura italiana* (Firenze, succ. Le Monnier 1898, vol. VIII, p. 156); B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance* (G.P. Putnam's Sons London e New York, 1896, pagg. 130-138)" (ibid).

⁴⁹ Sul dipinto del Bargello cfr. *I Carrand* 1989, pp. 61-62 cat. 78. Per i falsi citati cfr. De Marchi 2001, pp. 160, figg. 106-107. Un'altra falsificazione, in cui la dama Poldi Pezzoli è associata questa volta al ritratto femminile di profilo di Botticelli conservato a Palazzo Pitti, è stata resa nota da Kurz 1961, fig. 24. Fra le tante copie e derivazioni desunte dal celebre profilo femminile conservato a Milano merita di essere menzionato, se non altro per la sua singolarità, il bassorilievo in terracotta patinata della Galleria Comunale Rinaldo Carnielo di Firenze, databile alla fine dell'Ottocento (G. Gentilini in *Omaggio a Donatello* 1985, pp. 437-438 cat. 20).

⁵⁰ De Marchi 1991, p. 301.

⁵¹ Per la menzione del dipinto nei cataloghi delle due mostre cfr. K. Clark e W.G. Constable in *Exhibition* 1930, p. 88 cat. 119; F. Gilles de La Tourette in *Exposition* 1935, pp. 169-170 cat. 380.

⁵² Haskell 1999, p. 465 [Mussolini fu informato dal prefetto di Milano che il Poldi Pezzoli si era rifiutato di concedere in prestito il Profilo di donna di Antonio del Pollaiuolo, poiché la sua illustre collocazione ne aveva fatto un simbolo dell'intera raccolta. Mussolini rispose che gli inglesi volevano questo dipinto più di ogni altro conservato nel museo, e che confidava nel fatto che il direttore avrebbe cambiato idea; cosa che accadde ben presto, con il risultato che l'opera, usata per il manifesto dell'esposizione di Londra, mantenne tutto il suo prestigio]. Il profilo femminile del Museo Poldi Pezzoli ha figurato da par suo anche nella terza mostra degli anni trenta promossa dal governo italiano fascista, quella sul *Ritratto italiano nei secoli* svoltasi a Belgrado nel 1938, nel cui catalogo viene affermato che "l'ignota del Poldi Pezzoli è meritatamente il più celebre ritratto femminile del Quattrocento" (M. Brunetti in *La mostra* 1938, p. 22 cat. 21).

⁵³ *Gesichter der Renaissance* 2011.