

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



LXV. BAND — 2023
HEFT 2/3



MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Redaktionsassistenz, Editing und Herstellung |
Assistenza di redazione, editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini, Giada Policicchio

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it — martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos.
I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

— Aufsätze — Saggi

— 139 — Alison Wright
Compelling radiance: Fra
Angelico's Shine

— 173 — Jack Wasserman
Brunelleschi and Michelozzo: The
Chapel of Cosmas and Damian
and the Old Sacristy in the
Church of San Lorenzo, Florence

— 203 — Maddalena Spagnolo
L'abside della discordia:
Parmigianino, Giulio Romano e
Anselmi alla Steccata

— 235 — Lunarita Sterpetti
Ottaviano de' Medici e la sua
collezione: arte e politica tra
repubblica e ducato

— 271 — Francesco Saracino
Cristo fonte di vita. Un'invenzione
'spirituale' di Baccio Bandinelli

— 295 — Rafael Japón, Silvio Balloni
I Ginori in Spagna e Portogallo
tra XVII e XVIII secolo:
commercio globale, diplomazia
artistica e collezionismo tra Italia
e Penisola Iberica

— Miszellen — Appunti

— 321 — Marco Scansani
Una conferma per Pietro
Lombardo a Bologna

— 331 — Christa Gardner von Teuffel
Botticelli, Ugolino di Nerio and a
Sassetti Memorial Portrait:
A New Proposal

— Nachrufe — Necrologi

— 341 — Peter Tigler
Wolfgang Wolters



1 Pietro Lombardo, *San Giovanni Evangelista*.
Bologna, Museo della Basilica di San Domenico

Miszellen

Una conferma per Pietro Lombardo a Bologna

Marco Scansani

Cinquantasei anni fa, sulle pagine di questa stessa rivista, James H. Beck annunciò il ritrovamento, nell'archivio di San Petronio a Bologna, di alcuni documenti relativi a un maestro "Piero Lombardo" tagliapietra che prese in affitto una bottega presso la Fabbriceria della basilica felsinea tra il 1462 e il 1463.¹ Lo studioso americano riconobbe in quelle tracce archivistiche le più antiche attestazioni dell'attività di Pietro Lombardo, capostipite di una delle maggiori dinastie di scultori del Rinascimento.² Effettivamente poco o nulla è noto della giovinezza dell'artista, verosimilmente nato negli anni trenta del Quattrocento. Come dichiarato da lui stesso in un atto notarile,³ era figlio di un certo Martino Solari da Carona, il quale potrebbe essere identificato con un tagliapietra che viene menzionato nel 1445 nei libri con-

tabili dei lavori per la realizzazione del monumento Borromeo,⁴ capolavoro dei caronesi Filippo Solari e Andrea da Ciona.⁵ Anne Markham Schulz ha inoltre congetturato per Pietro un apprendistato nella bottega dello scultore milanese Martino Benzoni, prima del trasferimento a Venezia attorno al 1463.⁶

In ogni caso l'attività di Lombardo è stata finora ricostruita con qualche certezza solo a partire dalla metà degli anni sessanta del Quattrocento, ovvero dal momento del suo approdo a Padova e del suo impegno nella realizzazione del monumento di Antonio Roselli per la basilica del Santo.⁷ La critica infatti non pare aver accolto con pieno favore la proposta di Beck: ad esempio Matteo Ceriana ha dubitato che il tagliapietra attivo a Bologna sia davvero Pietro;⁸ allo stesso modo Markham

¹ James H. Beck, "A Notice for the Early Career of Pietro Lombardo", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII (1967/1968), pp. 189–192.

² Per una panoramica su Pietro Lombardo si vedano Matteo Ceriana, s.v. Lombardo, Pietro, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 519–528; Anne Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture, ca. 1400–1530*, Turnhout 2017, I, pp. 177–192.

³ Bartolomeo Cecchetti, "Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia, secoli XIV–XVI", in: *Archivio veneto*, XXXIII (1887), pp. 397–424: 422.

⁴ Girolamo Biscaro, "I Solari da Carona", in: *Bollettino storico della Svizzera italiana*, XXXIV (1912), pp. 61–77: 71, no. XI; *idem*, "Note di storia dell'arte e della cultura a Milano dai libri mastri Borromeo (1427–1478)", in: *Archivio storico lombardo*, 5^a s., XLI (1914), pp. 71–108: 77; Giancarlo Gentilini, "Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo", in: *I monumenti Borromeo: scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di Mauro Natale, Torino 1997, pp. 47–82: 60. L'identificazione è però stata messa in dubbio da Stefania Buganza, *Palazzo*

Borromeo: la decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico, Milano 2008, p. 329, e Anne Markham Schulz, "La tomba Roselli nel Santo e l'opera giovanile di Pietro Lombardo a Padova e a Venezia", in: *Il Santo*, 2^a s., L (2010), pp. 557–573: 571; *eadem* (nota 2), I, p. 177. Il cognome Solari si ricava grazie a un'iscrizione nel duomo di Milano relativa ai nipoti di Pietro: cfr. Michele Caffi, "I Solari artisti lombardi nella Venezia", in: *Archivio storico lombardo*, XII (1885), pp. 558–567: 559–561.

⁵ Sul monumento Borromeo si veda Anne Markham Schulz, *Late Gothic Sculpture in Northern Italy: Andrea Da Ciona and i Maestri Caronesi. An Addition to the Pantheon of Venetian Sculptors*, Londra 2022, I, pp. 68–73, 131–141, no. 22 (con bibliografia precedente).

⁶ Markham Schulz (nota 4), p. 571; *eadem* (nota 2), p. 177.

⁷ Il primo documento padovano che lo riguarda risale al 7 giugno 1465: cfr. Andrea Moschetti, "Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova (1464–67) con una appendice sulla data di nascita e di morte di Bartolomeo Bellano", in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XVI (1913), pp. 1–99: 93sg., doc. XXIII.

⁸ Ceriana (nota 2), p. 519.



2 Pietro Lombardo, stemma della famiglia Guidotti. Bologna, Museo della Basilica di San Domenico

Schulz ha evidenziato che l'appellativo che compare nei documenti emiliani è troppo generico per identificare lo scultore;⁹ pure Renzo Grandi, più possibilista sul soggiorno felsineo di Lombardo, ha affermato che non può essergli assegnata alcuna scultura bolognese.¹⁰ D'altronde lo stesso Beck aveva ammesso nell'articolo di non essere riuscito "a reperire a Bologna una sola opera che possa essere tranquillamente attribuita a Pietro durante il periodo coperto dai documenti", seppur in una nota proponesse di riferirgli il progetto per la cortina e le sculture marmoree della Cappella Rossi (la settima a sinistra) della basilica di San Petronio.¹¹ Queste sono però opere decisamente più

tarde, riferibili a tutt'altro ambito e forse databili alla fine del XV secolo.¹²

Coincide invece pienamente col linguaggio di Pietro Lombardo e con la cronologia del suo ipotizzato soggiorno nel capoluogo emiliano un rilievo lapideo con san Giovanni Evangelista conservato nel Museo della Basilica di San Domenico a Bologna e finora scarsamente considerato dalla critica (fig. 1).¹³ L'apostolo è presentato in età avanzata e regge, con entrambe le mani, un grande libro poggiato sul dorso di un'aquila, mentre con un dito tiene il segno tra le pagine. La figura è inscritta in un tondo lievemente concavo che sottolinea l'aggetto del personaggio, reso ad alto rilievo, che pare affacciarsi dall'oculo assieme al suo animale simbolo per annunciare la parola di Dio. La sua bocca infatti è schiusa e profondamente scavata, così come gli occhi che – quasi privati delle cornee e colmati d'ombra – conferiscono un'austera severità al santo. In origine l'opera doveva essere dipinta, come testimoniano le numerose tracce di colore superstite: il rosso delle labbra e del mantello, il rosa della pelle e l'oro della veste. La scultura fu rintracciata negli anni settanta del secolo scorso da padre Venturino Alce in un ambiente inesplorato di San Domenico, sopra le volte settecentesche della Cappella del Rosario. Nel medesimo luogo trovò "come un relitto manomesso" un simile rilievo, dello stesso materiale, raffigurante uno stemma con sei stelle dorate in campo d'azzurro, al capo d'Angiò, ovvero l'arme dei Guidotti (fig. 2).¹⁴ I due rilievi circolari dovevano essere infatti le chiavi di volta della cappella appartenente alla casata bolognese e costituiscono oggi gli unici elementi superstite delle originarie decorazioni di quell'ambiente, che fu modificato già dalla fine del Cinquecento per ospitare la Confraternita della Beata Vergine del Rosario e poi in modo più strutturale, a metà Seicento, quando gli fu conferito l'aspetto odierno.

L'edificazione del sacello nella navata sinistra (fig. 3) era iniziata attorno al 1360 per volere della famiglia Pepoli, ma dopo nemmeno un decennio il cantiere fu abbandonato, lasciando incompiuto il muro perimetrale alto ormai una pertica (circa 3 metri). Molti illustri personaggi bolognesi si proposero di

⁹ Markham Schulz (nota 4), p. 178.

¹⁰ Renzo Grandi, "La scultura a Bologna nell'età di Niccolò", in: *Niccolò dell'Arca: seminario di studi*, atti del convegno Bologna 1987, a cura di Grazia Agostini/Luisa Ciammitti, Bologna 1989, pp. 25–58: 30.

¹¹ Beck (nota 1), p. 191, nota 4.

¹² I putti reggi-stemma originali un tempo sulla balaustrata sono stati sostituiti da copie e trasferiti in Palazzo Bevilacqua: cfr. Guido Zucchini, "Opere d'arte ignote o poco note: il rinvenimento di un'opera d'arte a Bologna", in: *Rivista d'arte*, XIV (1932), pp. 330–341; Francesco Filippini, "Quattro putti di Niccolò dell'Arca in S. Petronio", in: *Comune di Bologna*, 21 (1934), pp. 53–58; Cesare Gnudi, *Niccolò dell'Arca*, Torino 1942, pp. 73sg; John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and*

Albert Museum, Londra 1964, I, pp. 171sg, no. I45; Grandi (nota 10), p. 32; Paolo Parmiggiani, s.v. Niccolò dell'Arca, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 370–376: 374.

¹³ Il rilievo in pietra d'Istria misura 64 cm di diametro e 30 cm di spessore. Sembrano essersene interessati solo Venturino Alce, "La cappella del Rosario in San Domenico di Bologna", in: *Il carrobbio*, II (1976), pp. 1–28: 6 (che definisce l'opera "scolpita con finissimo gusto, quasi lombardo"), e Alfonso d'Amato, *Museo della Basilica di S. Domenico: guida con note storiche*, 2^a ed. aggiornata, Bologna 1997, p. 9, no. 9 (che la riferisce ad "ignoto scultore", descrivendola come "di finissimo gusto e accurata fattura").

¹⁴ Alce (nota 13), p. 6; Caterina Pascale Guidotti Magnani, *Arte e committenza nella cappella del Santissimo Rosario nella chiesa di San Domenico in Bologna*,



3 Bologna,
San Domenico,
Cappella di
San Giovanni
Evangelista (oggi
detta del Rosario)

completare la costruzione e ottenerne il giuspatronato, ma gli originari proprietari non concessero mai il permesso.¹⁵ Solo nel 1458 i frati di San Domenico si imposero, rivolgendosi direttamente all'autorità municipale dei Sedici, che dispose l'anno seguente di affidare il completamento della cappella al magistrato Giovanni Guidotti.¹⁶ Quest'ultimo tra l'altro poteva disporre del lascito testamentario di Antonio di Filippo Guidotti destinato proprio a realizzare una cappella in San Domenico. I Pepoli non si arresero facilmente a quella decisione: prima ricorsero al Legato pontificio, che diede comunque ragione ai frati, poi – secondo il racconto del cronista cinquecentesco Ludovico da Prelormo – si recarono nottetempo a demolire quanto Guidotti aveva cominciato a far costruire. La controversia fu

risolta consentendo ai Pepoli di apporre sul muro trecentesco incompiuto il loro stemma.¹⁷ Finalmente il 28 marzo 1460 il nuovo proprietario della cappella e suo nipote Gabriele Guidotti stipularono un contratto con il maestro muratore Giovanni del Lago di Como, che avrebbe dovuto erigere la nuova struttura conservando l'antico basamento pepolesco.¹⁸ Una volta edificati i pilastri e i muri in laterizio, nel 1462 Giovanni Guidotti scrisse di suo pugno un nuovo patto in volgare per affidare al muratore comasco anche la realizzazione delle volte. Come testimonia il documento queste ultime sarebbero state suddivise in due campi: quello della “crociera grande” (ovvero il corpo principale della cappella direttamente collegato alla chiesa) e quello della “turna” (cioè l’abside).¹⁹ In ciascun ambiente gran-

tesi di laurea, Università di Bologna 2008/09, pp. 7sg. Il rilievo con lo stemma, solidale a un massiccio concio di chiave a tronco di cono, ha un diametro di 60,5 cm.

¹⁵ Alce (nota 13), p. 3; Pascale Guidotti Magnani (nota 14), p. 5.

¹⁶ Su Giovanni Guidotti, che fu tra l'altro membro della commissione giudicatrice del progetto di Niccolò dell'Arca per la copertura dell'arca di San Domenico, si veda Luisa Ciammitti, *L'Arca di Niccolò: riflessioni e documenti*, Venezia 2022, pp. 54sg.

¹⁷ Alce (nota 13), pp. 4sg.; Pascale Guidotti Magnani (nota 14), pp. 5sg.

¹⁸ Bologna, Archivio di Stato, Notarile, Pietro Bruni, 19, filza 32,

no. 45; cfr. Alce (nota 13), p. 25, nota 18bis. Le spese effettuate per i lavori – tra il 1460 e il 1462 – si possono seguire quasi passo a passo grazie al “libercolo” (integralmente trascritto da Venturino Alce) un tempo depositato nella sagrestia di San Domenico e oggi a Bologna, Archivio di San Domenico, III, 13.570, anno 1460. È interessante notare che oltre a Giovanni del Lago di Como anche tutte le altre maestranze coinvolte nel cantiere erano di origini lombarde.

¹⁹ Bologna, Archivio di Stato, Notarile, Amorini Domenico, 365 (1462–1463), carte sciolte con numerazione confusa. Cfr. Alce (nota 13), p. 6, nota 24.

4 Pietro Lombardo,
monumento funebre
di Antonio Roselli
(particolare). Padova,
Sant'Antonio



di costoloni a tutto sesto dipinti di rosso si sarebbero dovuti incrociare in corrispondenza delle due chiavi di volta: verosimilmente lo stemma nella “crociera grande” e il *San Giovanni Evangelista* – titolare della cappella e omonimo del proprietario – nell’abside. Il patto stabili inoltre che il committente si sarebbe occupato di fornire personalmente i due “serragli”, ovvero le chiavi di volta, il che rimarca l’importanza e il prestigio rivestiti dalle due sculture nel contesto della cappella.

Guidotti affidò la delicata progettazione delle volte e della decorazione esterna in pietra d’Istria, tutt’ora visibile, a Giovanni Negro, ovvero la stessa persona che riscosse in veste di ingegnere della Fabbriceria di San Petronio l’ultimo affitto di Lombardo per la bottega.²⁰ Certamente il fatto che il progettista della copertura della cappella e lo scultore si conoscessero deve aver favorito la scelta di Lombardo per la realizzazione dei rilievi.

La chiave di volta con il *San Giovanni Evangelista* mostra chiaramente il linguaggio dell’artista originario di Carona e si confronta in modo perfetto con le sue prime opere venete. Dopo l’ultima attestazione a Bologna nel 1463, Pietro torna ad essere documentato solo dal 7 giugno 1465, quando risulta ormai residente a Padova.²¹ Probabilmente però già al principio dell’anno precedente aveva ricevuto l’incarico di realizzare il monumento funebre di Antonio Roselli; ed è proprio nel *gisant* del giurista che si rintracciano le assonanze più forti col rilievo bolognese, soprattutto nella stoffa spessa, nell’aspetto accartocciato, nelle maniche e nelle mani percorse da vene che sembrano pulsare sotto l’epidermide (figg. 4, 5).²² Oltre all’impresa marmorea nella basilica del Santo non pare restare molto dell’attività antenorea di Pietro Lombardo,²³ eppure i documenti ricordano che fu impegnato anche nel palazzo degli Olzignani, nella casa di

²⁰ Bologna, Archivio di San Petronio, Libri Mastri, 517 (1461–1466), fol. 272dx. Cfr. Beck (nota 1), p. 192, doc. V. Giovanni Negro da Modena, ingegnere e sindaco della Fabbriceria di San Petronio dal 1454 al 1478, dopo aver progettato le volte della Cappella Guidotti dal 1464 si dedicò alla costruzione della biblioteca del convento di San Domenico; cfr. Venturino Alce/Alfonso D’Amato, *La Biblioteca di S. Domenico in Bologna*, Firenze 1961, p. 22; Anna Maria Matteucci Armandi, *Originalità dell’architettura bolognese ed emiliana*, Bologna 2008, p. 108.

²¹ Non è da escludere, come sostiene da Anne Markham Schulz (nota 4), pp. 565–567, ed *eadem* (nota 2), pp. 186sg., che prima di approdare a Padova egli avesse già iniziato a lavorare a Venezia al monumento funebre del doge Pasquale Malipiero (morto nel 1462).

²² Sul monumento Roselli si veda *eadem* (nota 4), pp. 557–573.

²³ Del periodo padovano dello scultore sopravvivono il frammento con la testa di *Vergine* in marmo e la lunetta in pietra con la *Madonna col Bambino*, entrambe conservate nel Museo Civico agli Eremitani (si veda Davide Banzato, in: *Dal Medioevo a Canova: sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all’Ottocento*, cat. della mostra, a cura di *idem*/Franca Pellegrini/Monica De Vincenti, Padova 2000, pp. 108–110, no. 31sg.). A queste opere si aggiunge la *Vergine* con lo stemma Bembo proveniente da Villabozza di Curtarolo; cfr. Raimondo Callegari, “Bernardo Bembo and Pietro Lombardo: News from the ‘Nonianum’”, in: *The Burlington Magazine*, CXXXIX (1997), pp. 862–866; Fabrizio Magani, in: *Rinascimento e passione per l’antico: Andrea Riccio e il suo tempo*, cat. della mostra, a cura di Andrea Bacchi/Luciana Giacomelli, Trento 2008, pp. 256–259, no. 10 (con bibliografia precedente).

5 Pietro Lombardo, *San Giovanni Evangelista* (particolare).
Bologna, Museo della Basilica di San Domenico



6 Pietro Lombardo, *Madonna col Bambino* (particolare).
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



Francesco Miglioranza nei pressi del Carmine, nella sepoltura di Jacopo Panvini e in un bassorilievo con l'arme Strozzi.²⁴ Sono inoltre sicuramente da riferire al suo soggiorno padovano due opere conservate lontano dal Veneto. La prima è la *Sant'Eufemia* in pietra di Nanto del duomo di Irsina (Matera), fatta trasportare da Padova a Montepeloso da Roberto de Mabilia forse nel 1469,²⁵ che presenta nella bocca schiusa e nelle ciocche ondulate dei capelli una lavorazione del tutto simile a quella del *San Giovanni Evangelista*. La seconda è la *Madonna col Bambino* in terracotta, recentemente riconosciuta a Pietro Lombardo da Francesco Caglioti,²⁶ proveniente dalla raccolta vicentina del conte Alvise da Schio e oggi conservata al Museo Nazionale del Bargello a Firenze. Anche in questo caso nella conduzione intricata del panneggio del mantello e nella posa della mano della Vergine si rintracciano affinità con la chiave di volta della Cappella Guidotti (figg. 5, 6).

L'opera padovana che mostra però maggiori somiglianze – composite, stilistiche e tipologiche – con la scultura bolognese è un rilievo circolare in pietra di Nanto, conservato nei depositi dei Musei Civici agli Eremitani e raffigurante un Dio Padre benedicente che tiene il globo crucigero (fig. 7).²⁷ Si tratta evidentemente di un'altra chiave di volta, molto consunta, in cui sono ancora ben riconoscibili gli stessi occhi scavati, la bocca schiusa e i panneggi spigolosi del *San Giovanni Evangelista* felsineo. Forse il rilievo veneto non raggiunge le vette di qualità di quello emiliano, ma pare senz'ombra di dubbio riferibile almeno alla bottega di Pietro Lombardo. Il Dio Padre tra l'altro dialoga perfettamente con una serie di sculture vicentine dalla forte ascendenza lombardesca: ad esempio l'altare Pojana nella chiesa di San Lorenzo,²⁸ l'ancona del Louvre proveniente dalla raccolta di Louis-Charles Timbal²⁹ e il *Vesperbild* della chiesa della Beata

Giovanna a Bassano del Grappa.³⁰ L'attività dello scultore originario di Carona proseguì infatti proprio a Vicenza, dove nel 1470 "Piero Lombardo del Lago de Lugana" risulta immatricolato alla locale fraglia dei lapicidi.³¹ Si trattò comunque, con ogni probabilità, di un soggiorno breve, poiché già nella prima metà degli anni settanta Pietro fu coinvolto nell'impresa che consolidò definitivamente la sua fama a Venezia, ovvero quella delle decorazioni marmoree nella chiesa di San Giobbe, tra cui i quattro rilievi circolari raffiguranti gli evangelisti nell'abside.³² A distanza di un decennio, nonostante i nuovi stimoli raccolti a Padova, Pietro ripropose per il *San Giovanni* una composizione simile a quella ideata per la Cappella Guidotti, dimostrando una notevole coerenza: l'Evangelista con la lunga barba, la bocca schiusa e gli occhi scavati indossa una veste e un manto dalle pieghe cartacee, mentre trattiene con le due mani il grande libro poggiato sul dorso dell'aquila, e ancora una volta tiene il segno tra le pagine con l'indice della sinistra (fig. 8).

La conferma del breve soggiorno bolognese di Pietro Lombardo apre nuovi scenari sia per la ricostruzione della sua formazione sia per la storia dell'arte emiliana. L'artista approdò in città in un momento cruciale sul fronte della scultura: già da un ventennio erano infatti ripresi a gran ritmo i lavori al cantiere della basilica di San Petronio, che attrassero maestranze specializzate da tutta la penisola. In particolare, dal 1459 vennero affidate ad Albertino Rusconi da Mantova e Domenico di Antonio da Milano le decorazioni di quattro finestroni del fianco occidentale dell'edificio (affacciati quindi sull'attuale via de' Pignattari), composte da riquadri raffiguranti santi, profeti e sibille,³³ dando sostanzialmente continuità al progetto decorativo iniziato già alla fine del Trecento con gli interventi di Alberto da Campione.³⁴ Nel 1460 il mantovano Albertino

²⁴ Moschetti (nota 7), pp. 1–99; *idem*, "Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova (1464–67) con una appendice sulla data di nascita e di morte di Bartolomeo Bellano", in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XVII (1914), pp. 1–43; Erice Rigoni, "Notizie riguardanti B. Bellano e altri scultori padovani", in: *Atti e memorie della R. Acc. di scienze, lettere ed arti in Padova*, n.s., XLIX (1932/33), p. 214; Ceriana (nota 2), p. 519.

²⁵ Sulla statua di *Sant'Eufemia*, da alcuni studiosi erroneamente riferita ad Andrea Mantegna, si vedano: Laura Cavazzini, in: *Mantegna, 1431–1506*, cat. della mostra Parigi 2008, a cura di Giovanni Agosti/Dominique Thiébaut, Milano 2008, pp. 100sg., no. 24 (con bibliografia precedente); Markham Schulz (nota 4), pp. 562–564. Per una precisazione sulla cronologia si veda Elena Cera/Marco Scansani, "Una nuova proposta e una nuova cronologia per la 'Mater Dei' della cattedrale di Irsina", in: *La 'donazione de Mabilia' nella cattedrale di Montepeloso: nuove prospettive di ricerca*, a cura di Franco Benucci/Matteo Calzone, Padova 2019, pp. 65–72; 71sg.

²⁶ Francesco Caglioti, in: *A nostra immagine: scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, cat. della mostra, a cura di Andrea Nante/Carlo Cavalli/Aldo Galli, Padova 2020, pp. 125–129, no. 5 (con bibliografia

precedente); Laura Cavazzini, in: *Donatello: il Rinascimento*, cat. della mostra Firenze 2022, a cura di Francesco Caglioti *et al.*, Venezia 2022, p. 276, no. 8.17. L'opera, erroneamente assegnata da Cornelius von Fabriczy ad Antonio di Chelino da Pisa, è finora l'unica terracotta riferibile a Pietro Lombardo. Al Metropolitan Museum di New York è però conservata una scultura fittile frammentaria raffigurante Ificle salvato dal serpente da suo fratello Ercole – anch'essa già attribuita al misterioso collaboratore di Donatello – che mi pare ben confrontabile sia con la scultura del Bargello sia con i tritoni scolpiti da Pietro Lombardo alla base del monumento Malipiero. Cfr. Giancarlo Gentilini, in: *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, cat. della mostra Atene 2003, a cura di Mina Gregori, Cinisello Balsamo 2003, I, pp. 242sg. (con bibliografia precedente); James David Draper, in: *Recent Acquisitions: A Selection. 2006–2007* = *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, LXV (2007), 2, p. 17.

²⁷ Andrea Moschetti, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici e illustrativi [. . .]*, Padova 1903, p. 123; *idem*, s.v. Bardi, Giovanni d'Antonio Minelli de', in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Ulrich Thieme/Felix Becker, II, Lipsia 1908, pp. 487–489; Marco Pizzo, in: *Dal Medioevo a Canova: sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento*



7 Pietro Lombardo, *Dio Padre benedicente*. Padova, Musei Civici agli Eremitani

all'Ottocento, cat. della mostra, a cura di Davide Banzato/Franca Pellegrini/Monica De Vincenti, Padova 2000, p. 283, no. 317.

²⁸ Massimo Negri, "Guardando a Padova: il trittico lapideo dell'altare Pojana", in: *L'altare Pojana: chiesa di San Lorenzo a Vicenza*, a cura di Chiara Rigoni, Cittadella 2014, pp. 23–33.

²⁹ *Les sculptures européennes du musée du Louvre* [...], a cura di Geneviève Bresc-Bautier, Parigi 2006, p. 48, no. R.F. 366 (con bibliografia precedente).

³⁰ Giuliana Ericani, "Il secondo Quattrocento tra Padova e la Lombardia", in: *Sculptura a Vicenza*, a cura di Chiara Rigoni, Cinisello Balsamo 1999, pp. 45–79: 60.

³¹ Giangiorgio Zorzi, "Architetti e scultori dei laghi di Lugano e di Como a Vicenza nel secolo XV", in: *Arte e artisti dei laghi lombardi*, a cura di Edoardo Arslan, Como 1959–1964, I, p. 366.

³² Il 20 novembre 1472 Pietro Lombardo è documentato a Venezia, ma la lastra marmorea del doge Cristoforo Moro in San Giobbe riporta addirittura la data 1470 (cfr. Markham Schulz [nota 2], p. 178). Su San Giobbe si vedano in particolare: Lorenzo Finocchi Gheresi, "San Giobbe: architettura e decorazione", in: *Tullio Lombardo: scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno Venezia 2006, a cura di Matteo Ceriana,

Verona 2007, pp. 187–201; Joanne Allen, "Innovation or Afterthought? Dating the San Giobbe Retrochoir", in *Architecture, Art and Identity in Venice and Its Territories, 1450–1750: Essays in Honour of Deborah Howard*, a cura di Nebahat Avcioglu/Emma Jones, Farnham 2013, pp. 171–184; Markham Schulz 2017 (nota 2), p. 178. Le statue di San Ludovico, San Bernardino e Sant'Antonio che campeggiavano sul portale della chiesa (oggi conservate in sacrestia, presso l'altare della Cappellina Da Mula) consentono di riferire alla bottega di Pietro Lombardo anche due sculture molto simili raffiguranti Sant'Antonio e Santa Chiara nel Museo Antoniano annesso alla Basilica del Santo, finora attribuite a Bartolomeo Bellano (cfr. Volker Krahn, *Bartolomeo Bellano: Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento*, Monaco 1988, pp. 77–79).

³³ Igino Benvenuto Supino, *La scultura in Bologna nel secolo XV: ricerche e studi*, Bologna 1910, pp. 93–106; Donato Zaccarini, *Jacopo e Alberto Rusconi taurapreda in Ferrara e in Bologna*, Ferrara 1919; Renzo Grandi, "Sculture del secondo Quattrocento", in: *La Basilica di San Petronio in Bologna*, a cura di Daniele Benati/Lucia Peruzzi, Cinisello Balsamo 1983/84, II, pp. 43–60; *idem* (nota 10), pp. 29–31.

³⁴ Laura Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, pp. 20–30.



8 Pietro Lombardo,
San Giovanni Evangelista.
Venezia, San Giobbe

Rusconi e suo fratello Jacopo si impegnarono a ornare con gli stessi soggetti anche quattro finestrini del lato orientale (detto del Pavaglione, ovvero verso l'attuale via dell'Archiginnasio). Gli artisti incaricati, forse veri e propri impresari, per portare a compimento i lavori il più velocemente possibile si avvalsero della collaborazione di molti scultori, alcuni oggi ancora difficilmente riconoscibili come Giovanni da Ragusa, Iacopo Frisoni, Antonio da Verona, Lorenzo da Osteno e altri, giovanissimi, destinati a una carriera decisamente di maggior rilievo, come Domenico Rosselli e Francesco di Simone Ferrucci.³⁵ In questo contesto va tenuto conto anche di Niccolò dell'Arca che, come Pietro Lombardo, nel 1462 era locatario di una bottega presso la Fabbriceria della basilica. All'artista dalmata sono state riferite alcune figure dei finestrini orientali (anche se i confronti non appaiono del tutto convincenti), a cui avrebbe quindi lavorato poco tempo prima di iniziare a modellare il celebre *Compianto* di Santa Maria della Vita (completato entro l'8 aprile 1463).³⁶ Anche Agostino di Duccio, reduce dall'esperienza perugina, fu attirato dallo stimolante cantiere petroniano: nel gennaio del 1463 a Bologna realizzò un modello in legno e cera per la facciata della basilica e forse lasciò in città altre sue opere.³⁷

Sicuramente Pietro Lombardo fece tesoro di tutte queste variegate esperienze, e forse proprio al tempo del soggiorno bolognese poté vedere nella vicina Firenze i monumenti funebri di Carlo Marsuppini e di Leonardo Bruni, che egli reinterpretò magistralmente pochi anni dopo in quello padovano dedicato ad Antonio Roselli.³⁸ Non è peraltro da escludere che la fitta presenza a Bologna di personalità toscane, come Pagno di Lapo Portigiani – che certamente conosceva i lavori di Bernardo Rosellino³⁹ – e i summenzionati Domenico Rosselli – ben consapevole fin dalla giovinezza di quei modelli⁴⁰ – e Francesco di

³⁵ Supino (nota 33), pp. 94sg. Sui Rusconi e sui Frisoni si vedano: Pierpaolo Brugnoli, “Nuove notizie sui lapicidi Albertino e Giacomo Rusconi attivi a Verona, Bologna e Ferrara”, in: *Il Carrobbio*, XXXIII (2007), pp. 39–44 (con bibliografia precedente); Stefano L'Occaso, “Fonti archivistiche per la scultura a Mantova nella seconda metà del Quattrocento (1460–1506)”, in: *Itinera chartarum: 150 anni dell'Archivio di Stato di Mantova. Saggi in onore di Daniela Ferrari*, a cura di Roberta Piccinelli/Deanna Shemek/Luisa Onesta Tamassia, Cinisello Balsamo 2019, pp. 272–276. Su Antonio da Verona – Antonio Rizzo secondo una comunicazione orale di Anne Markham Schulz – si veda Grandi (nota 10), p. 30; su Domenico Rosselli: Paolo Parmiggiani, s.v. “Rosselli, Domenico”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017, pp. 529–533: 529; su Francesco di Simone Ferrucci: Linda Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, pp. 15–20.

³⁶ Gnudi (nota 12), pp. 40sg.; James H. Beck, “Niccolò dell'Arca, a Reexamination”, in: *The Art Bulletin*, XLVII (1965), pp. 335–344; Grandi (nota 33), pp. 54–57. È possibile che Niccolò dell'Arca, come Pietro

Lombardo (cfr. nota 21), sia approdato a Bologna dopo un periodo in Veneto; sulla questione si veda Luisa Ciammitti, “L'Arca di Niccolò: un tassello mancante”, in: *Nuovi studi*, 28 (2024), in corso di stampa.

³⁷ Cornelius von Fabriczy, “Partecipazione di artefici stranieri alla fabbrica di San Petronio a Bologna”, in: *Archivio storico dell'arte*, IV (1891), pp. 307sg.; Supino (nota 33), p. 107. All'attività bolognese di Agostino di Duccio – ancora tutta da ricostruire – sono riferibili: un busto di apostolo in terracotta (riconosciuto da Aldo Galli), oggi in collezione privata ma proveniente dalla chiesa bolognese della Madonna di Galliera, sul lato destro, orientale della quale ancora si conserva un altro simile rilievo fittile (cfr. David Lucidi, in: *idem/Giancarlo Gentilini, Terracotta: il disegnare degli scultori*, Firenze 2017, p. 40); le decorazioni dell'oratorio di Santo Spirito a Bologna (cfr. Grandi [nota 10], p. 38); gli ultimi due rilievi marmorei del Pavaglione di San Petronio raffiguranti san Marco e san Luca (cfr. Giancarlo Gentilini, “La Madonna del Presepe ed altre immagini mariane tra Donatello e compagni”, in: *La Madonna del Presepe da Donatello a Guercino: una devozione antica e nuova nella terra di Cento*, cat. della mostra Cento 2007/08, a cura di *idem/Giuseppe Adani*, Argelato 2007, pp. 109–141; 122); e forse

Simone Ferrucci – formatosi proprio nell'alveo di Desiderio da Settignano –, fosse di per sé bastevole a offrire una conoscenza indiretta di quelle novità.⁴¹

In ogni caso ciò che sorprende maggiormente è la precocità (e l'indipendenza) del linguaggio di Pietro rispetto al suo contesto d'origine: si pensi che risalgono proprio agli stessi anni del suo soggiorno bolognese le prime esperienze lombarde in rotura con la lunghissima tradizione tardogotica, ovvero i lavori della bottega dei Solari (e quindi del giovane Giovanni Antonio Amadeo) nei chiostri della Certosa di Pavia.⁴² Nei rilievi per la Cappella Guidotti Pietro Lombardo dimostra di aver già elaborato il proprio peculiare linguaggio, con caratteristiche che si ritroveranno nel corso di tutta la sua carriera. Difficilmente si potrà allora immaginare un alunnato presso Martino Benzoni, che nel cuore degli anni sessanta ancora faticava a trovare, tramite le forzature espressive, una via d'uscita dalle persistenze tardogotiche.⁴³

Lo scultore originario di Carona al principio del settimo decennio del Quattrocento esprime invece una singolare sensibilità compositiva – soprattutto nella gestione dei piani prospettici – in sintonia con alcune soluzioni d'ascendenza pierfrancescana adottate nello stesso periodo da Lorenzo Canozi da Lendinara.⁴⁴ Inoltre Pietro si dimostra già aggiornato sul donatellismo antenoreo filtrato dalla bottega dello Squarcione, e in particolare da Andrea Mantegna. Queste affinità col mondo padovano si possono recepire anche confrontando gli ampi e intricati panneggi del *San Giovanni Evangelista* Guidotti con quelli del *Dio Padre benedicente* che si affaccia dall'oculo sulla sommità del politico del Collegio di Spagna, dipinto pochi anni prima dall'emiliano squarcionesco Marco Zoppo (fig. 9).⁴⁵

La presenza, seppur breve e apparentemente poco produttiva, di Pietro Lombardo a Bologna non deve infine essere

un inedito tabernacolo con Dio Padre e due angeli murato all'ingresso della biblioteca del convento di Santo Stefano.

³⁸ La presenza di Pietro Lombardo in Toscana non è suffragata da alcun documento, ma Aldo Galli mi segnala l'esistenza di un misconosciuto tabernacolo nella parrocchiale di San Michele Arcangelo in località Le Ville di Terranuova Bracciolini (di cui esiste una fotografia nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, no. III1895) che mostra inconfondibilmente lo stile dello scultore originario di Carona.

³⁹ Anne Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*, Princeton 1977, p. 125.

⁴⁰ Parmiggiani (nota 35), pp. 529–533.

⁴¹ *Idem*, “Tra Desiderio e Verrocchio: la *Madonna col Bambino* nell'opera di Francesco di Simone Ferrucci”, in: *Desiderio da Settignano*, atti del convegno Firenze 2007, a cura di Joseph Connors et al., Venezia 2011, pp. 151–162; 151; Francesco Caglioti, in: *Donatello* (nota 26), p. 406, no. 14.3.

⁴² Cfr. Laura Cavazzini, “Il giovane Amadeo e la terracotta”, in: *Terre-cotte nel Ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno Milano/Certosa di Pavia 2011, a cura di Maria Grazia Albertini Otto-



9 Marco Zoppo, *Dio Padre benedicente* (particolare del Politico di San Clemente). Bologna, Collegio di Spagna

lenghi/Laura Basso, Milano 2013, pp. 59–70; JoAnne Gitlin Bernstein, “A Terracotta Sculpture by Giovanni Antonio Amadeo in Bergamo and the Cloisters of the Certosa di Pavia”, *ibidem*, pp. 401–410; Matteo Facchi, “Qualità e industria in Rinaldo de Staulis: il cantiere della Certosa di Pavia e la ‘Madonna col bambino’ della Rocca di Soncino”, in: *Bollettino d'arte*, CV (2020), 45, pp. 63–74.

⁴³ Su Martino Benzoni si veda Cavazzini (nota 34), pp. 130–150. Va a questo punto ripensata l'attribuzione a Pietro Lombardo di alcuni *Profeti* del coro di Santa Maria Gloriosa dei Frari (cfr. Markham Schulz [nota 4], pp. 569sg.), che effettivamente presentano alcune assonanze con il linguaggio di Benzoni.

⁴⁴ A tal riguardo è bene ricordare che Pietro Lombardo ebbe notevoli legami con questo artista: lo chiarisce l'elogio di Matteo Colacio, il fatto che il Genesini partecipasse al montaggio del monumento Roselli e che la prima moglie di Pietro Lombardo fosse probabilmente una lendinarese (cfr. Moschetti [nota 7], p. 29, nota 3; Ceriana [nota 2], p. 519). Canozi potrebbe quindi aver giocato un ruolo rilevante nella formazione del nostro.

⁴⁵ Giacomo Alberto Calogero, *Marco Zoppo ingegno sottile: pittura e umanesimo*

sottovalutata per il contributo offerto alla cultura artistica locale, come dimostrano alcuni precocissimi riflessi del suo stile in altri contesti emiliani: ad esempio due lunette provenienti dalla chiesa demolita di Santa Maria Maddalena a Reggio Emilia raffiguranti l'una Cristo in pietà affiancato dalla santa titolare e dalla Madonna (su cui è stata aggiunta l'iscrizione 1459 OBVIT, che non per forza deve coincidere con la data di realizzazione della scultura) e l'altra il donatore Bartolomeo Ancini che porge il modello della chiesa alla Maddalena, oppure un ulteriore rilievo raffigurante san Paolo conservato nell'omonimo monastero parmigiano.⁴⁶ Mi domando infine se il ferrarese Francesco del Cossa, che già frequentava Bologna nel 1462,⁴⁷ possa aver tenuto conto del rilievo Guidotti per elaborare, più di dieci anni dopo, il suo san Giovanni Evangelista per la Pala dei Mercanti, che pare mostrare la stessa monumentalità nella costruzione prospettica delle mani che trattengono il grande libro aperto e le medesime pieghe di stoffa spesse e dall'aspetto intagliato.⁴⁸

Ringrazio per i consigli e le molte cortesie Luca Annibali, Laura Cavazzini, Elena Cera, Aldo Galli, Paolo Parmiggiani, Stefano Talamini e Tarcisio Zanette.

Referenze fotografiche

Autore: figg. 1, 2, 5. – Archivio dell'autore: fig. 3. – Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Fototeca, Venezia: figg. 4, 8. – Museo Nazionale del Bargello, Firenze (foto Giovanni Martellucci, SAGAS, Università di Firenze): fig. 6. – Musei Civici agli Eremitani, Padova: fig. 7. – Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Fototeca, Fondo Pallucchini, Venezia: fig. 9.

tra Padova, Venezia e Bologna, Bologna 2020, pp. 141–161. Un rapporto tra Zoppo e Lombardo è stato rilevato anche da Alessandro Serrani, “Sull'asse Bologna-Padova-Venezia: un'inaspettata relazione fra Pietro Lombardo e Marco Zoppo”, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, XLVI (2022), pp. 6–17.

⁴⁶ Sulle due lunette, oggi conservate ai Musei Civici di Reggio Emilia, si vedano Francesco Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio Amadeo: scultore e architetto lombardo (1447–1522)*, Bergamo 1904, p. 105; Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1908–1940, VI, pp. 814–817; Elio Monducci/Vittorio Nironi, *Arte e storia nelle chiese reggiane scomparse*, Reggio Emilia 1976, p. 83;

Massimo Mussini, “Tre nomi e uno scultore quattrocentesco: Antonio di Sante, detto Scultrino”, in: *Bollettino storico reggiano*, XLIX (2017), 162 pp. 77–114: 82; Valentina Rossetti, *Indagini sulla scultura a Reggio Emilia nel Quattrocento*, tesi di laurea, Università di Trento 2020/21, pp. 150–159. Ringrazio Aldo Galli per avermi segnalato il *San Paolo* conservato a Parma.

⁴⁷ Andrea Bacchi, *Francesco del Cossa*, Soncino 1991, p. 9.

⁴⁸ Emanuela Fiori, in: *Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale, I: Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di Jadranka Bentini/Gian Piero Cammarota/Daniela Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 257–260, no. 99.

Umschlagbild | Copertina:
Bronzino, *Portrait Francesca Salviati (?)* | *Ritratto di Francesca Salviati (?)*
Frankfurt a. M., Städel Museum
(S. 260, Abb. 16 | p. 260, fig. 16)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
ottobre 2024