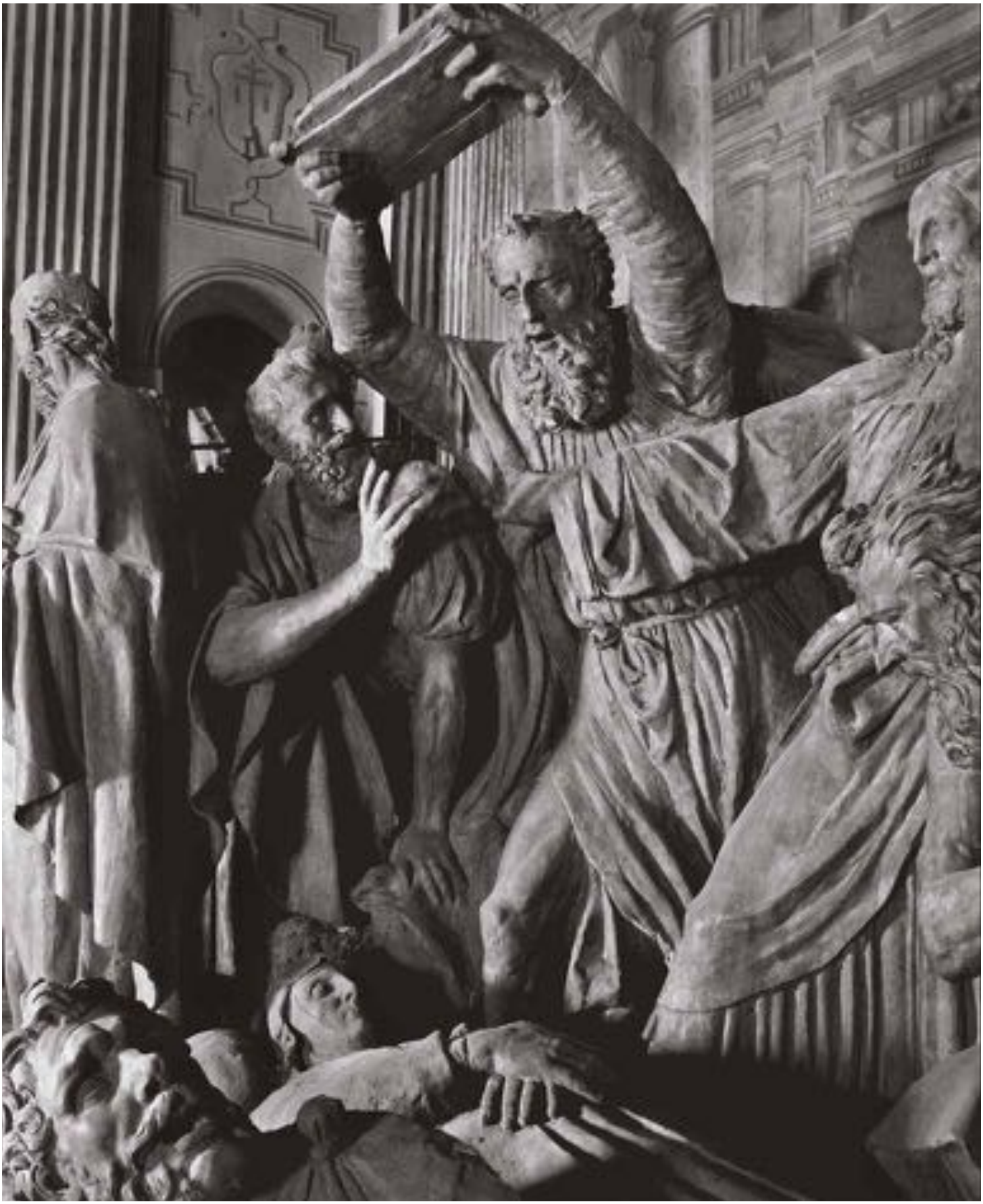
ALFONSO LOMBARDI

E IL SALVATOR MUNDI

DAVID LUCIDI

Introduzione di
ANTONIO NATALI

BACARELLI
BOTTICELLI



INDICE

Fuori dal coro. Alfonso Lombardi e la 'maniera moderna' 7
Antonio Natali

Alfonso Lombardi e il *Salvator Mundi* 41
David Lucidi

Introduzione 43
Gli esordi a Ferrara e le prime opere bolognesi 47
Alfonso Lombardi tra Bologna e Roma 91
Il perduto busto del *Salvator Mundi* 115

Il restauro del busto del *Salvator Mundi* 145
Considerazioni generali e stato di conservazione
Chiara Piani

Bibliografia 151

Alfonso Lombardi,
Transito della Vergine, particolare

FUORI DAL CORO
ALFONSO LOMBARDI E LA 'MANIERA MODERNA'

Antonio Natali

Ragionando di mostre m'è da poco occorso di ribadire il mio convincimento che tocchi allo Stato promuovere quelle che si prefiggano l'educazione del popolo, con l'offerta – almeno nei suoi musei più ricchi – di contenuti nuovi e d'artisti negletti. E non penso a rassegne peregrine su artefici la cui ignoranza è giustificata da un tenore qualitativo e poetico pressoché inesistente. No; mi riferisco a pittori o scultori meritevoli d'una conoscenza diffusa e viceversa trascurati o addirittura ignorati. Mi vien d'evocarne due, ma solo come esempi: Piero di Cosimo (pittore liricamente eccentrico, fra i più grandi del nostro Rinascimento, che fino al 2015 non aveva mai goduto in Italia di un'esposizione monografica) e Gherardo delle Notti (artista nordico di piglio ardito, seguace poetico e originale di Caravaggio, attivo a Roma negli anni Dieci del Seicento, di cui parimenti fino al 2015 non s'era vista nel nostro Paese una mostra). Ma tant'altri ce ne sarebbero.

Spetta allo Stato – s'è detto – impegnarsi perché la conoscenza sia sempre più ampia, giacché giusto allo Stato compete l'educazione; e non si può pretendere che sia il privato a rischiare il danaro in imprese che non siano in grado di garantirgli un ritorno economico; il quale purtroppo è oggi assicurato soltanto quando ci si volga ai soliti nomi eclatanti (mentre scrivo, su un quotidiano nazionale di larga tiratura, leggo una classifica di mostre fondata sul numero dei visitatori: al primo posto Caravaggio, al secondo Monet, seguono Picasso e Van Gogh; quinta – lo dico con un poco d'orgoglio – *Il Cinquecento*

a Firenze, coi suoi, poco o punto noti, Macchietti, Cavalori, Poppi, Naldini, Stradano, Portelli, Sciorina, Zucchi e giù per la scesa. Sarebbe bello che anche il privato partecipasse allo smantellamento dei feticci; sarebbe bello, ma non si può pretendere.

Non di meno ci sono anche privati che – indubitabilmente alieni da vocazioni d'autoflagellazione – scelgono, per formazione culturale, per disposizione ideologica e finalmente per eleganza di gusto, di sobbarcarsi agli oneri finanziari che comportano le digressioni dalle materie d'appiglio comprovato e dalle vie usate e sicure, rompendo i ceppi d'un conformismo che soffoca ogni slancio libertario (e in qualsivoglia campo). Privati che non sacrificano il loro interesse, e però del loro interesse fanno il pretesto e il fulcro d'operazioni di respiro più ampio, di fatto contribuendo così alla crescita della coscienza storica della gente.

N'è un esempio questo libro di grafica fine e aggiornata voluto dagli antiquari fiorentini Eleonora e Bruno Botticelli con Riccardo Bacarelli; i quali, dovendo presentare al pubblico un busto in terracotta policroma con l'immagine d'un superbo *Salvator Mundi*, se si fossero fermati al personale interesse, avrebbero potuto reputar bastevole il solito libello d'aspetto accattivante, con un testo nuovo (magari di firma illustre) che ne ribadisse la già nota paternità d'Alfonso Lombardi. Invece no. Hanno preferito cogliere l'occasione per pubblicare una monografia sull'artista, lucchese di origini da parte paterna ma ferrarese di nascita, chiedendo di scriverla a uno storico dell'arte giovane, che coprisse l'intera sua vicenda, solo riservando un capitolo al loro busto, ch'è più grande del vivo.

In quest'ultime righe ci sono le ragioni del mio stringato intervento: il desiderio dei committenti di non limitarsi al proprio immediato tornaconto, la scelta d'uno storico che invece d'essere rinomato fosse giovane (e, nel caso attuale, si tratta peraltro d'uno storico – David Lucidi – che all'Università di Perugia ha percorso con me un piccolo tratto del suo tragitto), l'idea di farsi mecenati d'uno studio che si volgesse alla lettura rinnovata d'uno scultore più grande di quanto per solito si pensi e infine l'essere Alfonso uno di quegli artefici nati nell'ultimo decennio del Quattrocento che fecero grande la 'maniera moderna', ch'è stagione a me grata.

Alfonso nacque una decina d'anni dopo Andrea del Sarto (maestro indiscusso dei pittori fiorentini di tutto il Cinquecento) e Jacopo Sansovino (che,

essendo del 1486, era d'Andrea coetaneo e con lui ebbe anche a collaborare). Fu, Alfonso, di poco più giovane della generazione d'artisti nati nei primi anni Novanta (a principiare da Bandinelli, Rosso e Pontormo), che, cresciuti nel rigore morale savonaroliano, sperimentarono subito dopo gli aneliti di libertà intellettuale che improntarono la Firenze della repubblica di Pier Soderini, con quelle opere magnifiche (realizzate o, più spesso, rimaste incompiute) che resero famosa la città anche oltralpe. Lo stesso Lombardi se ne informò e le mise a frutto nella sua breve ma intensa carriera.

Lucidi ne fa esplicitamente cenno quando nelle sue pagine perspicue parla delle quattro statue in terracotta dei santi protettori di Bologna: *San Petronio*, *San Procolo*, *San Francesco* e *San Domenico* (1525), che Vasari definisce "figure bellissime e di gran maniera"; "proprie di un artista – scrive Lucidi – dalle capacità non comuni e aggiornato sulle tendenze della nuova maniera fiorentina".

Da quella stessa 'maniera' Alfonso desume anche la disposizione culturale sottesa alle opere degli artefici fiorentini, che, educatisi nel clima d'un umanesimo ciceroniano, puntavano a sommuovere le corde del cuore dei riguardanti con l'esibizione di sensi languorosi o accorati, con cromie vibratili o vibranti (sovente accese), con la giustapposizione di caratteri attinti da fonti talora perfino lontane fra loro, con l'ostentazione d'una passionalità decisa.

Ne ragiona Lucidi giusto a proposito del *Salvator Mundi* d'Alfonso, che del libro è occasione e fulcro, allorché cerca d'individuare la destinazione originaria del grande busto; del quale sempre si dà concordemente per scontata la paternità lombardiana, senza però mai porsi il quesito della sua possibile ubicazione primitiva o della committenza. Nelle indagini condotte nella circostanza del volume è emersa la possibilità che il busto del *Cristo salvatore* fosse parte eminente di un'opera "ricordata da alcune importati fonti manoscritte bolognesi tra Cinque e Settecento all'interno della chiesa dei padri Serviti di San Giuseppe fuori Porta Saragozza; testi già noti alla critica ma mai messi in relazione con l'opera in esame".

Alla fine del Cinquecento si fa infatti menzione nella chiesa dei Serviti di "un Christo con molti Angeli di pietra cotta di mano di Alfonso da Ferrara, bellissimi, come tutte l'altre opere sue". "Possiamo dedurre – annota Lucidi – si trattasse di un'opera di grande forza narrativa e impatto emozionale, di elevata indipendenza figurativa e, soprattutto iconografica, cui era dedicato un altare ritenuto «delle più belle cose, di suo genere, che siano in Bologna»;

quindi, è da credere, destinata a essere contenuta all'interno di una struttura architettonica monumentale in marmo o pietra, forse progettata dello stesso Lombardi".

Sono caratteri – quelli rammentati qui nella descrizione del *Salvator Mundi* e nella memoria tramandata del *Cristo* dei Serviti – che invitano a confronti proprio con la 'maniera moderna', e non solo fiorentina. Caratteri che rinviano a modelli passati e coevi; di cui dà conto Lucidi nelle sue pagine: Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni (cui Alfonso guarda nel *Compianto sul Cristo morto* e nel *Transito della Vergine*), ma insieme, Michelangelo e Raffaello. E ad Andrea del Sarto, che esplicitamente nel libro è segnalato, mi verrebbe d'aggiungere Jacopo Sansovino. Modelli talora evocati e presenti nella stessa creazione; avvalorando quella commistione di riferimenti stilistici fra loro differenti che pocanzi s'è detto essere ragione di sommovimenti delle corde del cuore negli spettatori. Nello spirito della 'maniera moderna', appunto; di cui Alfonso Lombardi si fa viepiù, ora, figura di spicco.

A pagina 6: Alfonso Lombardi,
Transito della Vergine, particolare

A destra: Alfonso Lombardi,
Transito della Vergine, particolare

"Meraviglioso nel suo operare che la terra tremava sotto le sue mani in obbedirlo"

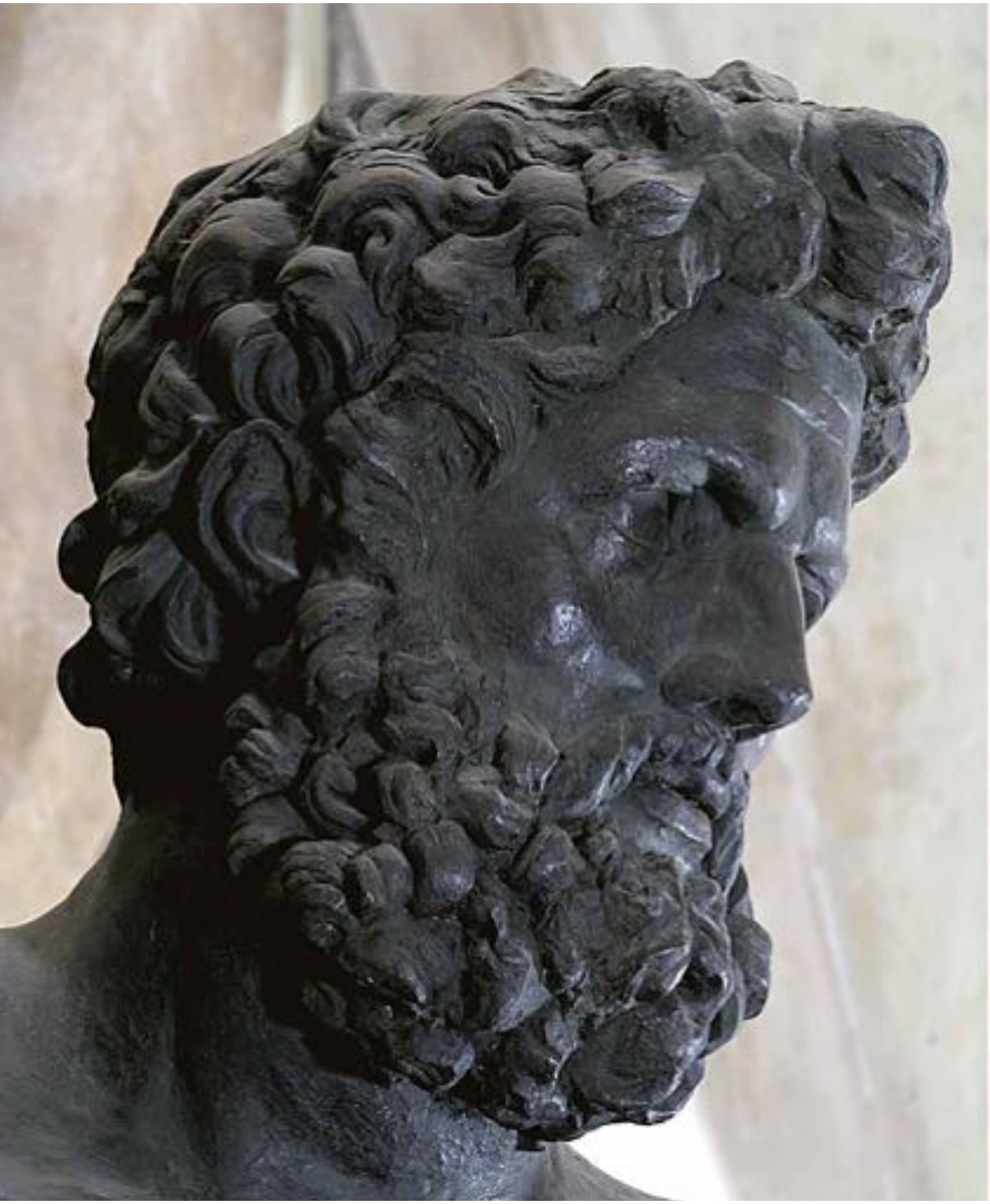
Michelangelo Buonarroti

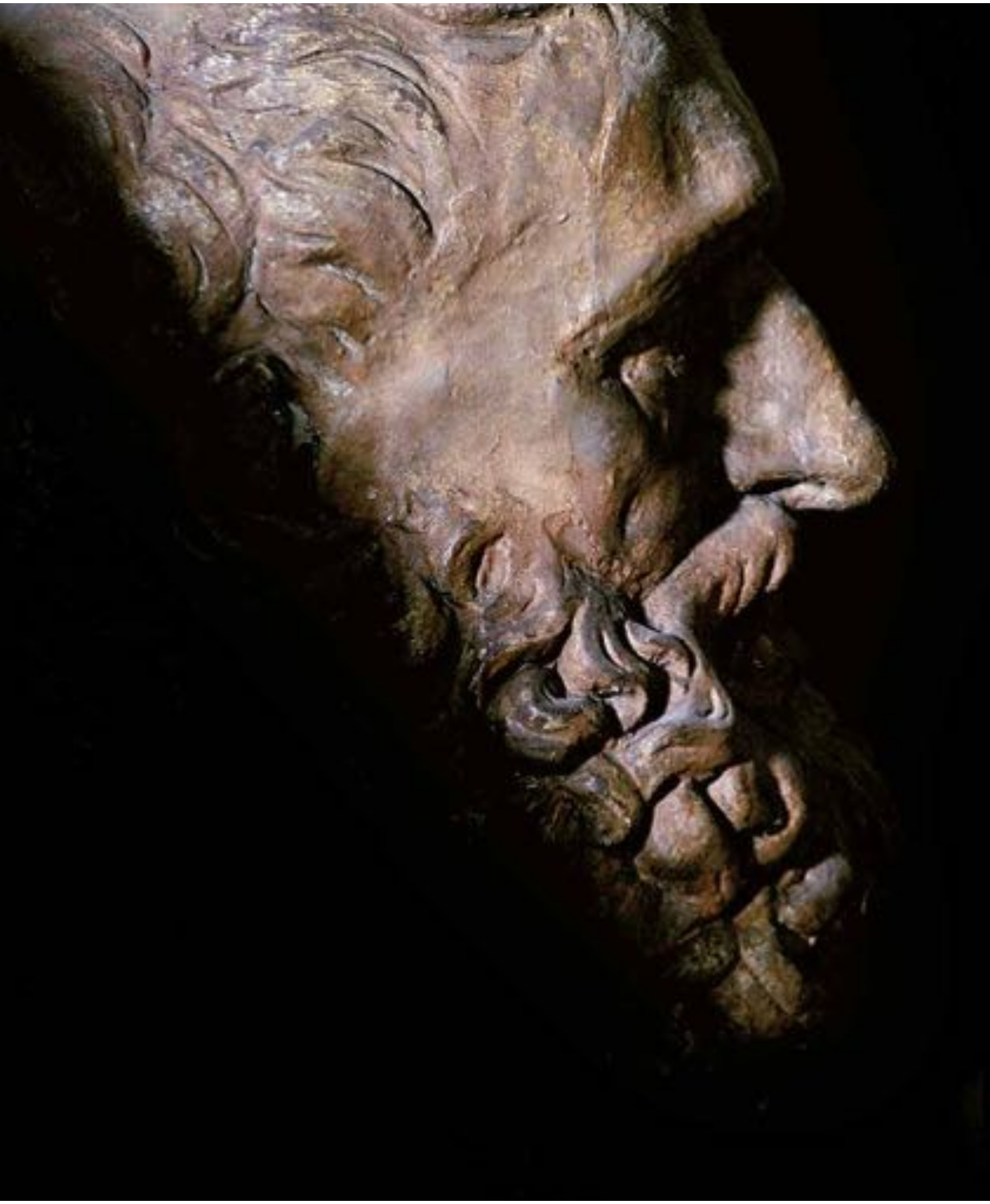
Ercole che uccide l'Idra

Transito della Vergine

Compianto

Sepolcro di Armaciotto de' Ramazzotti





DAVID LUCIDI

ALFONSO LOMBARDI

E IL SALVATOR MUNDI

Fig. 1. Alfonso Lombardi, *Ercole che uccide l'Idra*, 1519-20, Bologna, Palazzo Comunale

INTRODUZIONE

A Ilaria

> "Egli non è dubbio alcuno nelle persone sapute che la eccellenza del far loro non sia tenuta qualche tempo ascosa e dalla fortuna abbattuta: ma il tempo fa talora venire a luce la verità insieme con la virtù, che delle fatiche passate e di quelle che vengono gli remunera con onore, e son quegli che valenti e maravigliosi fra gli artefici nostri teniamo".

Con queste parole Giorgio Vasari, nell'edizione torrentiana delle *Vite* (1550), apriva la biografia dedicata ad Alfonso Lombardi, anticipando di quasi cinque secoli le riflessioni che oggi ci troviamo ad affrontare tra le pagine dedicate a una delle più importati e influenti personalità del Rinascimento italiano, nate sullo scorcio del Quindicesimo secolo, a cui, al pari di altri suoi illustri coetanei, possiamo attribuire il merito di aver fatto grande la 'maniera moderna'.

Fu Alfonso uno scultore versatile, capofila nel campo della plastica fittile, nella toreutica e nella scultura in marmo, e artista di somma capacità. Nel corso della sua ventennale carriera, svolta quasi interamente a Bologna, Lombardi ha dato vita a un vasto *corpus* di sculture caratterizzate da una sostanziale uniformità linguistica e di stile, in cui è stato in grado di coniugare le sorti della tradizione artistica padana con le più aggiornate tendenze della nuova maniera fiorentina e romana, su tutti Raffaello e Michelangelo, e di rileggerle con straordinario estro inventivo e modernità, anche alla luce delle coeve esperienze 'non convenzionali' e del luminismo dei pittori veneto-ferraresi

(Dosso Dossi e Tiziano) che aveva potuto ammirare in gioventù a Ferrara. Anche la duplice personalità di Alfonso tramandata dalle fonti – quella del personaggio stravagante frequentatore delle più illustri corti rinascimentali (Vasari)[1] e quella dell'artista prediletto dalle principali confraternite religiose bolognesi (Lamo, Malvasia)[2] – si rispecchia perfettamente nella produzione artistica dello scultore. Alfonso Lombardi diede infatti vita a complessi plastici di grande impatto sentimentale e potenza espressiva, in cui l'aristocratica monumentalità delle pose e l'eroica possanza dei corpi sapevano convivere con l'acuto realismo della tradizione padana. Il debito con l'arte di Guido Mazzoni lo esortava a raffigurare personaggi tratti da scene di vita quotidiane, abbigliati secondo la moda e i costumi del tempo, e a realizzare ritratti con così elevato acume naturalistico e trasparenza emotiva da farli apparire corporei e tangibili come dei *tableaux vivants*. Le figure si distinguono per il potente sguardo introspettivo e per la minuziosa indagine fisiognomica, che in alcuni casi arriva a sfiorare soluzioni di iperrealismo, soprattutto nell'intensa rappresentazione degli occhi, nel nitore descrittivo dei tratti, nella complessa morfologia delle facce e nella resa rigogliosa di barbe e capelli.

La capacità di atteggiare con tanto vigore e naturalezza le figure da farle sembrare parlanti[3] aveva ispirato il lodevole apprezzamento di Vasari, critico assertore della nuova maniera fiorentina rispetto alla quale Alfonso doveva rappresentare una fresca ed estrosa declinazione padana; ma anche quello di Michelangelo Buonarroti, il quale, stando a quanto riportato dalla storiografia seicentesca, avrebbe definito Lombardi così "meraviglioso nel suo operare che la terra tremava sotto le sue mani in obbedirlo"[4].

Nel corso del Cinquecento la fama di Alfonso sembra così consolidata che nel trattato sulla nobiltà di Bologna, edito nel 1588 a Cremona da Francesco Amadi, egli è l'unico tra gli scultori a comparire tra le glorie artistiche felsinee[5]. Parimenti, in tutte le guide artistiche edite tra Cinque e Seicento, Bologna appare in ogni suo scorcio arricchita da sculture fittili di Alfonso, la cui fama risulta così elevata che al suo nome vengono ricondotte opere illustri di diversa paternità. Anche in campo artistico, ancora per tutto il Seicento la straordinaria inventiva e attualità di Alfonso conduceva artisti di ogni tipo di fronte alle sue opere per ritrarre, su carta o in creta, quei volti di monumentale classicismo e sconcertante realismo, l'irriverente gestualità e le toccanti posture codificate nella figura dell'*Ercole e Idra* per il Palazzo Pubblico di Bologna e nel *Transito della Vergine* di Santa Maria della Vita.

Nel corso del Settecento il senso della grandezza di Alfonso si va gradualmente perdendo, in un processo di *damnatio memoriae* accentuato dalla confusione ana-

grafica intorno al cognome dell'artista, che ha spinto in alcuni casi la critica ad avanzare per Alfonso una stretta parentela con la celebre famiglia di scultori veneziani, i Lombardo. La riscoperta della figura di Alfonso si deve all'erudizione ottocentesca, prima con Frediani (1834) e in seguito con Ridolfi (1874), cha hanno avuto il merito di portare una prima nuova luce sulla storia di Alfonso, oggi correttamente identificato nel figlio del lucchese Niccolò della famiglia degli Iacobi, noto con l'appellativo di Cittadella, poi assunto anche da Alfonso, per gli incarichi ricoperti da alcuni membri di quella casata nella celebre Fortezza Augusta, detta appunto la Cittadella, durante il governo del signore di Lucca Paolo Guinigi.

Fig. 2. Alfonso Lombardi, *Ercole che uccide l'Idra*, particolare

È ormai certo che Alfonso nacque a Ferrara intorno al 1498, città dove suo padre si era trasferito due anni prima divenendo armigero ducale e prendendo in sposa la giovane Eleonora, figlia di Giovanni Lombardi e Violante del Varo, appartenente a una famiglia legata strettamente alla corte degli Este[6].

Per tale motivo egli è oggi noto con il duplice appellativo di Alfonso Cittadella – a sancire il forte legame con la storia familiare per parte paterna, che spinse addirittura lo scultore a firmarsi in alcuni documenti bolognesi "Alfonso da Lucca" – e quello di Alfonso Lombardi, per via di un legame affettivo molto forte anche con il ramo materno.

Fig. 3. Alfonso Lombardi, *Transito della Vergine*, 1522,
Bologna, chiesa di Santa Maria della Vita, Oratorio dei Battuti

GLI ESORDI A FERRARA E LE PRIME OPERE BOLOGNESI

Alfonso trascorse la sua infanzia all'ombra del multiforme e prosperoso ambiente culturale della corte estense, assimilando le abitudini e i costumi della ricca borghesia ferrarese come limpidamente ricordato anche da Giorgio Vasari nella *Vita* dedicata allo scultore in cui lo descrive "assai bello di persona e d'aspetto giovanile", estroso e amante del ben vestire, abituato a "portare alle braccia, al collo e ai vestimenti ornamenti d'oro ed altre frascherie, che lo dimostravano piuttosto uomo di corte lascivo e vano, che artefice desideroso di gloria"[7].

In linea con la consuetudine del tempo che prevedeva l'ingresso a bottega intorno ai dieci anni, Alfonso dovette avviarsi alla carriera artistica allo scadere del primo decennio del secolo come garzone in una qualche bottega di scultura legata ai numerosi e prestigiosi cantieri attivi durante il primo decennio del secolo nella città estense. Erano anni quelli in cui Ferrara, già impreziosita dal mecenatismo di Ercole I, morto nel 1505, e da quello del figlio Alfonso I, si preparava ad accogliere l'attività dei più affermati pittori del Rinascimento padano, dagli autoctoni Garofalo, Ortolano e Mazzolino a Dosso Dossi, dal fiorentino Fra' Bartolomeo, ai veneziani Giovanni Bellini e Tiziano. In quel poliedrico e vivace contesto culturale doveva però essere l'arte sorella, la scultura, a giocare un ruolo preponderante, come dimostra sia la dedica al duca Ercole I del celebre trattato *De Scultura* di Pomponio Gaurico, sia l'avvio di quel grandioso progetto che avrebbe portato all'erezione in città del monumento equestre in bronzo con l'effige del duca ideato da Ercole de' Roberti ma rimasto

incompiuto in seguito alla prematura scomparsa, nel 1501, dell'anonimo scultore cui era stata affidata la fusione. Successore di Ercole fu Alfonso I, principe eclettico e dilettevole, recentemente riportato in auge come uno tra i più attivi mecenati del Rinascimento[8]. Tra il 1506 e il 1507, a solo un anno dalla morte del padre, il nuovo duca aveva dato avvio ai lavori per il celebre camerino, già noto come "camerino d'alabastro", uno spazio umanistico foderato di marmi e porfidi nelle stanze della sua residenza in via Coperta la cui esecuzione fu affidata ad Antonio Lombardo, a capo della più prestigiosa bottega specializzata nella lavorazione del marmo nonché il principale e fedele interprete del classicismo in area padana[9].

Ancora oggi le notizie sulla formazione di Alfonso Lombardi risultano davvero troppo esigue per poter tracciare un profilo nitido sulla giovinezza dell'artista, tuttavia recenti scoperte archivistiche hanno permesso di delineare un quadro abbastanza esaustivo sugli esordi dello scultore allo scadere del secondo decennio del Cinquecento.

La prima attestazione del Cittadella nei cantieri ducali è documentata nel maggio del 1517 con il suo coinvolgimento nella decorazione del palazzo sull'isola fluviale del Belvedere, detta anche "il Boschetto", un luogo nato per scopi di vigilanza militare ma trasformato da Alfonso I in uno spazio architettonico e naturalistico principesco che nessun ospite famoso poteva esimersi dal visitare. Per quel luogo Lombardi aveva modellato in terracotta e poi gettato in bronzo l'elemento centrale di una grandiosa fontana, detta del Troncone, un monumentale tronco d'albero ramificato, da cui uscivano getti d'acqua, che doveva innestarsi su una grande vasca in pietra e marmi carraresi[10].

Tra il maggio e il giugno del 1519, il Cittadella è nuovamente impegnato nella realizzazione della "fontana della Montagna", un altro sontuoso apparato di cui lo scultore aveva presentato un modello in argilla che doveva essere scolpito in pietra d'Istria e ornato di una monumentale lastra di porfido con rilievi in alabastro[11].

In quegli stessi anni, tra febbraio e settembre 1518, Alfonso è anche coinvolto nel più rappresentativo cantiere del tempo, l'ampliamento della residenza di Alfonso I in via Coperta dove è impegnato al fianco di importanti artisti, tra cui anche Dossi Dossi, "a conzare teste guaste", ovvero nel restauro archeologico di alcuni busti antichi destinati ai sovrapporta della prestigiosa dimora, a gettare in bronzo le nicchie che avrebbero dovuto contenere le

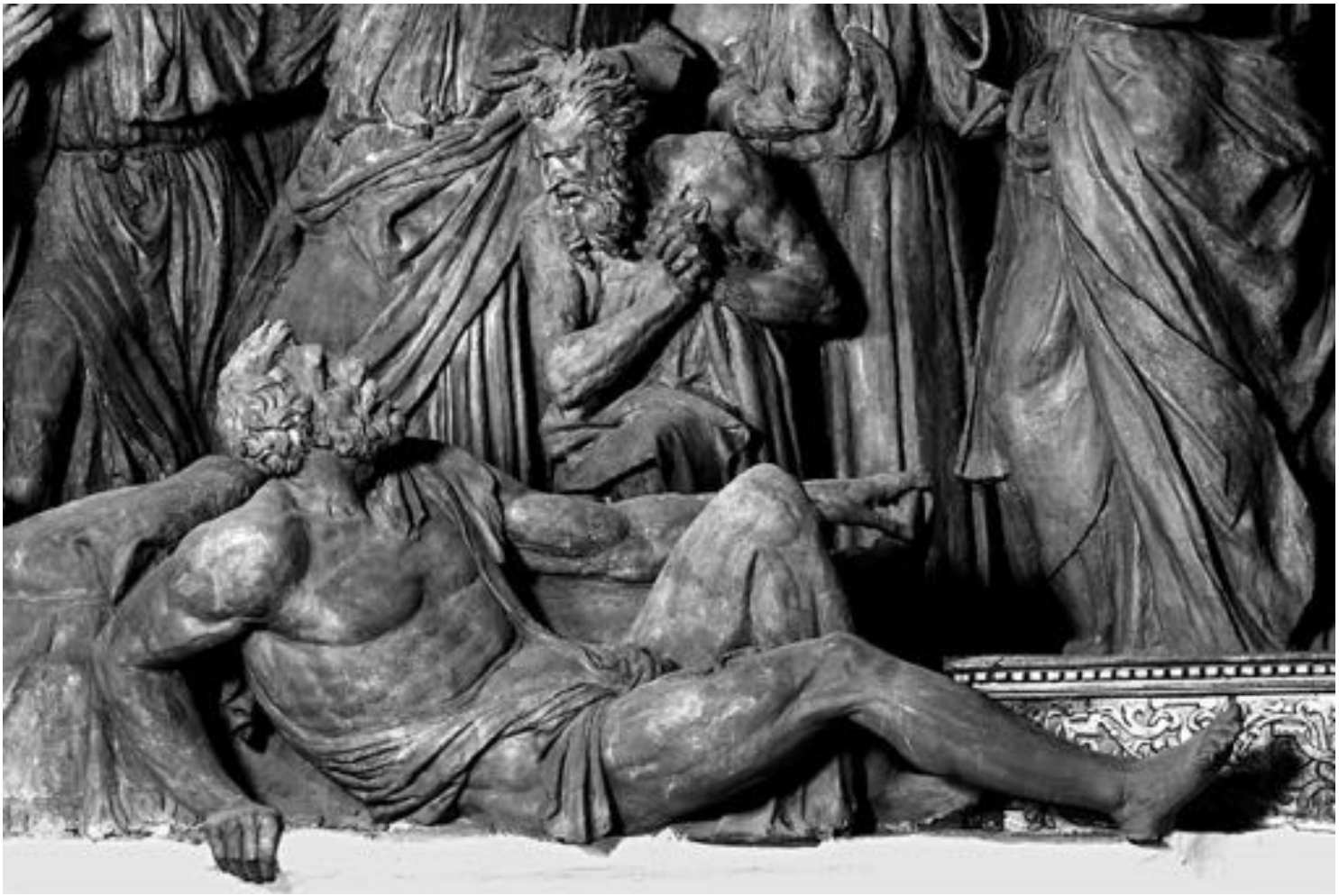


Fig. 4. Alfonso Lombardi, *Transito della Vergine*, particolare

Fig. 5. Alfonso Lombardi, *Transito della Vergine*, particolare

teste, e a "fare figure de terra da zetarle de bronzo", probabilmente immagini destinate all'ornamentazione dei vari camini[12].

Emerge il profilo di un artista che, non ancora ventenne, a seguito della morte di Antonio Lombardo nel 1516 aveva assunto un ruolo di primo piano nei cantieri estensi, questo anche in virtù della sua abilità, celebrata dal Vasari, nell'arte della modellazione in cera e terracotta applicata alla pratica del ritratto al naturale e alla medaglistica ispirata all'antico, capacità che lo portarono a dedicarsi in quegli anni alla realizzazione di "infiniti ritratti di naturale in medagliette piccole" in cera e stucco per "molti signori e gentiluomini della sua patria"[13].

La maturità tecnica e la versatilità posseduta da Lombardi allo scadere del

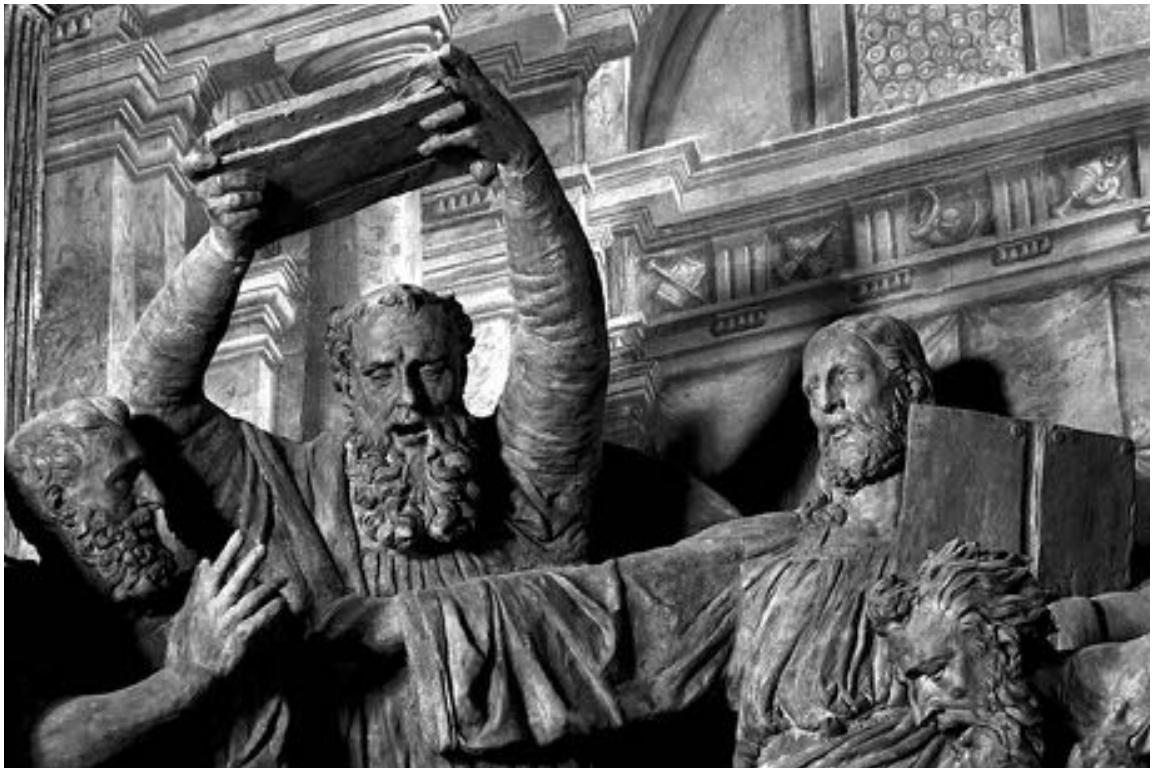


Fig. 6. Alfonso Lombardi, *Transito della Vergine*, particolare

secondo decennio del secolo rende poco plausibile l'ipotesi, coltivata nel corso degli anni passati, di un apprendistato nella bottega di Antonio Lombardo che avrebbe probabilmente indirizzato Alfonso verso il settore della decorazione e della statuaria lapidea; ambito a cui il Cittadella si dedicherà intensamente solo dopo il 1524 in seguito all'esperienza maturata nel celebre cantiere delle porte minori di San Petronio a Bologna.

Per Alfonso dobbiamo quindi immaginare un'educazione compiuta in una fucina in grado di offrirgli una formazione poliedrica, un'immersione nelle opere della scuola di scultura locale, riconducibile alla prolifica attività sulla metà del Quattrocento di Niccolò Baroncelli e del cognato Domenico di Paris[14], e nella tradizione della coroplastica padana, in particolare sulle

Fig. 7. Alfonso Lombardi, *Transito della Vergine*, particolare

opere di Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni. Quest'ultimo, per la sua esperienza nel settore della statuaria in terracotta, nel campo della toreutica, nella lavorazione dei metalli e anche come pittore, si presenterebbe il candidato ideale per comprendere l'evoluzione artistica del giovane Lombardi il quale, proprio a Ferrara, aveva avuto modo di studiare approfonditamente il potente realismo del *Compianto sul Cristo morto* lasciato dal Mazzoni tra il 1475 e il 1485 nella chiesa di Santa Maria della Rosa. Tuttavia le vicende biografiche del modenese, impegnato tra il 1498 e il 1515 prima alla corte di Carlo VIII di Francia e in seguito a quella di Enrico VII d'Inghilterra, con un ritorno in patria solo nel 1515, ci impongono di accantonare l'ipotesi che, d'altra parte, rimane dal punto di vista culturale l'indirizzo di maggior coerenza.

Una teoria suggestiva a questo proposito è stata avanzata da Norberto Gramaccini nell'unica monografia a oggi edita sullo scultore. Secondo l'autore, il maestro del Cittadella sarebbe da ricercare nella sfuggente figura dello scultore Antonio Elia, artista di origini milanesi, o forse padovane, documentato nel 1505 a Venezia, nel 1508, nel 1509 e nel 1512 a Ferrara e in seguito a Roma, dove morì nel 1522[15]. Nella città estense, dove giunse forse proprio al fianco di Antonio Lombardo, l'Elia si distinse principalmente in qualità di scultore in terracotta e stucco, come testimonia un documento del dicembre 1508 in cui risulta pagato per l'esecuzione di "idoli di terra" impiegati nelle rappresentazioni teatrali organizzate alla corte di Alfonso I d'Este[16] – incarichi a cui si dedicherà anche Alfonso coinvolto negli allestimenti per le commedie e le moresche nel Castello estense[17] – ma anche nella fusione

in bronzo, se si accetta l'ipotesi che sia stato lui a eseguire i due straordinari medaglioni con i profili degli imperatori *Nerone* e *Vespasiano* (collezione privata) realizzati a partire dal 1511 per il portale di palazzo Prosperi-Sacrati a Ferrara, uno dei principali cantieri cittadini del primo Cinquecento[18]. Nel corso della sua attività romana, ospitato in casa del cardinale Ippolito d'Este, fratello di Alfonso I, Antonio Elia fu inoltre celebrato per l'inusuale abilità nel ricavare copie a grandezza naturale, in terracotta e stucco, delle "belle statue di Roma" e modelli in cera, da gettare poi in bronzo, dei più illustri prototipi romani o ellenistici, tra i quali il celebre *Laocoonte* con cui lo scultore riscosse nell'Urbe un notevole apprezzamento anche da parte di artisti contemporanei, come il Caradosso[19].

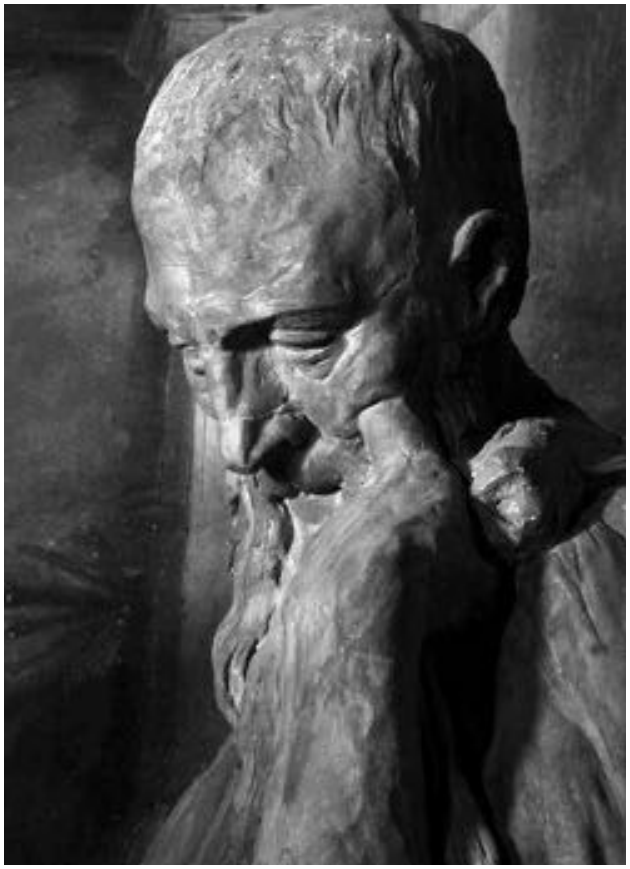


Fig. 8. Alfonso Lombardi, *Transito della Vergine*, particolare

Future auspicabili ricerche documentarie potranno certamente gettare nuova luce sulla possibile formazione di Lombardi sotto l'egida dell'Elia che, per la strettissima vicinanza alla corte estense, per lo studio e l'esercizio sulla scultura antica, per l'amore verso la tradizione fittile emiliana cui dovette fedelmente ispirarsi, appare come il candidato ideale in questo ruolo. Una formazione presso l'Elia costituirebbe oltretutto un perfetto *trait d'union* tra le prime esperienze ferraresi e i monumentali, scenografici gruppi fittili di spiccata sensibilità raffaellesca licenziati da Alfonso Lombardi a Bologna tra il 1519 e il 1522, opere eseguite da un artista che non vide Roma prima del 1533 ma che fu ugualmente in grado di accostarsi alle più aggiornate esperienze romane forse proprio grazie ai modelli presenti nello studio del maestro.

Fig. 9. Alfonso Lombardi, *Compianto*, particolare

L'arrivo di Alfonso Lombardi a Bologna, alla luce degli impegni ferraresi, deve essere fatto cadere tra il maggio e il giugno 1519, ma non ci è dato conoscere con precisione quali furono le motivazioni di tale trasferimento, per cui non è escluso un coinvolgimento del padre Niccolò che nella città felsinea è documentato già nel 1516 per l'acquisto di un *Crocifisso* monumentale in legno, probabilmente in qualità di mediatore o mercante d'arte per la corte estense[20]. È da credere che Alfonso, proprio in virtù dei legami del padre con l'ambiente artistico bolognese, avesse ottenuto alcuni incarichi già prima del suo definitivo trasferimento, cosa che permetterebbe di spiegare l'immediato apprezzamento riscosso all'interno della committenza cittadina. Il 3 luglio

Fig. 10. Alfonso Lombardi, *Compianto*, particolare

di quell'anno Alfonso aveva portato già a compimento la prima impresa bolognese documentata, ovvero la monumentale figura in terracotta destinata alla sala principale del Palazzo Pubblico, o degli Anziani, raffigurante l'*Ercole che uccide l'Idra* (figg. 1-2). L'opera era stata commissionata a Lombardi dal conte Cornelio Lambertini, probabilmente quando Alfonso doveva trovarsi ancora a Ferrara, in occasione dell'imminente elezione alla carica di Gonfaloniere di Giustizia, con l'intenzione di celebrare ed esaltare i riemersi valori civici e la nuova stagione politica bolognese avviata, dopo la cacciata nel 1512 della famiglia Bentivoglio (rappresentata dall'Idra), sotto l'ala protettrice del nuovo pontefice Leone X (Ercole)[21]. Per la scelta dell'artista il Lam-

bertini aveva indetto una sorta di concorso a cui parteciparono Lombardi e lo scultore volterrano Zaccaria Zacchi, anch'egli approdato da pochi mesi a Bologna. La notizia con i nomi dei partecipanti è riportata da Giorgio Vasari nella *Vita* dedicata ad Alfonso ma anche nella *Istoria di Bologna* dell'erudito Leandro Alberti il quale, a differenza dell'aretino intento a mascherare l'accaduto sotto le vesti di un acerrimo e serrato duello in cui Lombardi superò di molto "per virtù ed eccellenza" lo Zacchi aggiudicandosi l'ambito incarico, riporta un racconto molto dettagliato volto a descrivere le sorti di quello che dovette essere, più che un duellare, un confronto alla pari tra due artisti di ugual talento[22]. Racconta l'Alberti che:

> "in questi giorni il Conte Cornelio Lambertini, essendo Confaloniere di giustizia, fece mettere una figura di Ercole, fatta da Alfonso da Lucca, di terra cotta, in la Sala grande dei Signori Antiani, alli cui piedi giaceva il leone morto, lo quale fece estrahere poi et riporvi l'Idra perché parea fusse in vergogna del Papa che havea nome Lione. Per questa ragione fu fatto detto Ercole: Combatteano insieme Alfonso e Zacheria da Volterra, amindue nobili scoltori, chi fusse di maggior perizia in detta arte. Et dopo molte parole si accordaro di far nascere di essi alcuna opera et poi stare alla determinazione dei periti in tale arte. Et non savendo l'uno dell'altro segretamente fecero un Ercole, ciascun di essi posti al giuditio de' periti furono amendue lodati. Et più oltre non si processe. E pertanto il Conte fece mettere quello di Alfonso quivi, et quell'altro, per essere molto spezzato, non fu posto in alcun luogo, perché sarebbe stato gran dificultà."[23]

Tale versione, che oltretutto ricorda l'avvenuta modifica iconografica in corso d'opera del complesso plastico, è confermata dal documento reso noto nel 1929 da Igino Benvenuto Supino da cui emerge che le due monumentali immagini fittili, ormai terminate nel luglio del 1519, erano pronte per essere sottoposte alla giuria incaricata dal vice-legato di Bologna Giovanni Rossi[24]. La scelta cadde sull'opera di Lombardi che fu collocata tra il settembre e l'ottobre del 1520 in Palazzo Pubblico, come ricorda anche lo storico Fileno delle Tuate nella *Historia di Bologna*[25], nel salone che da quel momento assunse il nome di *Salone d'Ercole.* Il gruppo di Alfonso doveva presentarsi non solo strutturalmente più solido e meno complesso nell'articolazione sintatti-

Fig. 11. Alfonso Lombardi, *Compianto*, 1523-1524 ca., Bologna, chiesa di San Pietro

Fig. 12. Alfonso Lombardi, *Compianto*, particolare

ca rispetto a quello del rivale, ma anche più innovativo agli occhi dei contemporanei, come dimostra l'irriverente nudità dell'*Ercole,* coperto nel periodo della Controriforma con una foglia di quercia, o il puntuale riferimento alla torsione e alla prestanza del *Torso del Belvedere*.

A confermare il fulmineo successo di Lombardi nella città felsinea, interviene una seconda importante commissione ottenuta pochi mesi prima della messa in opera dell'*Ercole:* il grandioso e scenografico gruppo plastico raffigurante il *Transito della Vergine* per l'Oratorio dei Battuti e della Morte, annesso alla chiesa di Santa Maria della Vita (figg. 3-8). Il contratto stipulato il 12 dicembre del 1519 con il Massaro della Compagnia Girolamo della Testa vide coinvolto in rappresentanza di "Alfonso da Cittadella scultore famosissimo" suo padre Niccolò, testimoniando chiaramente come a quel tempo il giovane artista non avesse ancora raggiunto la maggiore età[26]. Il gruppo, a differenza di quello realizzato da Niccolò dell'Arca alcuni decenni prima per la chiesa di Santa Maria della Vita, non doveva essere esposto al pubblico, ma collocato in un ambiente riservato alla contemplazione della confraternita devota al culto mariano; l'attuale sistemazione fu predisposta in seguito alle modifiche strutturali dell'Oratorio tra il 1611 e il 1612[27].

Ispirandosi al testo apocrifo scritto da Giovanni da Tessalonica e dallo Pseudo Melitone, noto come il *Libro del riposo etiopico*, legato ai fervori anti-ebraici della confraternita bolognese, Lombardi concepì il *Transito,* realizzato entro il 30 giungo del 1522, come uno straordinario complesso ispirato nell'impianto scenografico agli affreschi di Raffaello nelle Stanze vaticane, in particolare alla *Scuola di Atene*. Al contempo l'opera doveva apparire nella sua veste di estrema modernità contraddistinta da uno strabordante e irriverente monumentalismo, da un'insuperabile esuberanza emotiva e gestuale dei personaggi, tanto attuali ancora durante la seconda metà del Seicento che alcune teste degli apostoli venivano ammirate e studiate come esercizio grafico dai pittori, e scelte come "esemplare modello" per le loro composizioni[28].

La fama e l'estro messo in mostra nelle prime due importanti commissioni pubbliche bolognesi aprirono a Lombardi le porte della ricca nobiltà cittadina per cui lo scultore realizzò una serie di importanti incarichi nel campo della statuaria funebre. Si colloca nei primi anni Venti l'esecuzione del monumento fatto erigere da Giovanni Battista Buttrigari nella chiesa bolognese di San Francesco in onore del fratello Ercole, monsignore e ufficiale di Curia, mor-

Fig. 13. Alfonso Lombardi, *Ritratto femminile di casa Lupari*, 1525 ca., Londra, Victoria and Albert Museum

to a Roma il 24 agosto 1520[29]. In prossimità della sua morte Giovanni Battista aveva stipulato un contratto con "Alfonso da Luca sculture de le figure de la sepoltura di S. Francesco per monsignor mio fratello" e con un certo "Battista Masigniero" (il lapicida conosciuto nei documenti bolognesi come Battista da Como) per la realizzazione della struttura architettonica in pietra. Con lo stesso Battista, il Buttrigari si era accordato anche per la messa in opera di una seconda sepoltura in onore dell'altro fratello Galeazzo, vescovo di Gaeta e nunzio di Leone X, morto nel 1518[30]; monumento che nelle parti figurate e nell'invenzione del complesso plastico probabilmente spettò ancora una volta alla mano di Alfonso[31]. Le due sepolture furono realizzate e collocate nella cappella di famiglia che Pietro Lamo ricordava "alusire fora de la porta, verso levanto for de la giesia" descrivendola come "un sepulchro di pietra masegna dove sopra un dio padre e due puttini con due face amorte imane, una figura cologata dormendo, un vescovo cologato sopra un casone con la man soto lagangia. Sono di tera cota di man d'Alfonso ferareso, e l'architatore fu Iacomo Ranucio"[32].

A cavallo tra XVIII e XIX secolo le sventurate vicende che coinvolsero la chiesa di San Francesco, prima sconsacrata e poi adeguata a dogana sotto la dominazione napoleonica, determinarono la dispersione dei due monumenti Buttrigari, che in maniera frammentaria e disordinata furono riassemblati in seguito nella Certosa bolognese. La figura marmorea del giacente, oggi collocata al centro del monumento ibrido lì ricomposto, è stata in passato identificata erroneamente da

Adolfo Venturi nel ritratto di *Ercole* scolpito da Alfonso Lombardi, forse anche in virtù della lapide dedicatoria recante la scritta, "Io. Bapt. Inconsolab. Posuit anno 1522"[33]. Come però notava il Supino, l'effige realizzata dal Cittadella, oltre a dover essere dormiente, era modellata in terracotta, e non in marmo, come tutte le altre opere prodotte da Alfonso nella fase giovanile della sua carriera; inoltre avrebbe dovuto ritrarre un prelato morto venticinquenne nel 1520 e non un facoltoso cittadino in abiti civili e in età avanzata, come appare essere il personaggio oggi alla Certosa, da riconoscere quindi nel ritratto dell'omonimo Ercole Buttrigari vissuto tra il 1531 e il 1612, in onore del quale fu realizzato nel secolo successivo un monumento funebre a ispirazione dell'illustre prototipo di Lombardi, oggi perduto.

Fig. 14. Alfonso Lombardi, *San Girolamo penitente nel deserto,* 1524 ca. Faenza, Pinacoteca Civica

Lo straordinario esordio dell'artista ha disorientato larga parte della critica che, convinta di ricercare le coordinate culturali della meravigliosa impresa del *Transito* unicamente all'interno della lezione raffaellesca, è arrivata perfino a suggerire l'ipotesi di un viaggio-studio dello scultore nell'Urbe tra la fine del secondo e gli inizi del terzo decennio del Cinquecento, sebbene lo stesso Alfonso, in una missiva spedita al marchese di Mantova Federico II Gonzaga il 25 novembre del 1533, dichiari di non aver mai visto Roma prima di quella data[34].

Partendo da questo presupposto è più logico cercare di individuare quali possano essere stati i canali che permisero ad Alfonso di assimilare le invenzioni raffaellesche alla base di un'opera di così grande teatralità e grandiosità espressiva come il *Transito della Vergine*.

Molto interessante a questo proposito è l'ipotesi suggerita da Maria Vittoria Brugnoli, che intravedeva un antesignano del *Transito* nei *Funerali della Vergine* dipinti nel 1517 nella chiesa di Santa Maria Assunta di Trevignano Roma-

no (Roma) da un fidato seguace di Raffaello, il pittore modenese Pellegrino Munari, il quale si ispirò nell'articolazione del soggetto alla medesima fonte apocrifa di Alfonso[35]. Il Munari, attivo a Roma dal 1509 al servizio di Raffaello nei cantieri papali e nella decorazione delle Stanze Vaticane, era rientrato a Modena subito dopo la morte del maestro nel 1520, in tempo per divulgare in area emiliana le fresche testimonianze grafiche delle invenzioni raffaellesche che Lombardi poté assimilare e reinterpretare.

Inoltre, la rivelazione agli artisti attivi nell'Urbe della Stanza della Segnatura con la celebre *Scuola di Atene* era avvenuta già nel corso 1515, almeno quattro anni prima rispetto alla commissione del *Transito*; un periodo più che sufficiente perché lo scultore entrasse in contatto con quella moltitudine di disegni e incisioni che quasi immediatamente partirono alla volta delle principali corti italiane, Ferrara compresa, dando testimonianza di quello straordinario, sconvolgente assiepamento di figure approntato da Raffaello. È anche possibile che Lombardi avesse addirittura fatto in tempo a vedere e studiare il cartone con l'*Arcangelo Gabriele che soggioga il demonio*, prototipo figurativo del quadro oggi al Louvre, che Raffaello aveva spedito a Ferrara per Alfonso I d'Este entro il 1518; e al più tardi un incontro indiretto con il maestro Alfonso lo avrebbe potuto avere nella stessa Bologna che, tra il 1515 e 1518, assistette all'arrivo nella cappella Duglioli dall'Olio in San Giovanni in Monte del *Martirio di Santa Cecilia* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), seguito a breve distanza dall'*Estasi di San Giovanni sull'isola di Patmos* (Firenze, Galleria Palatina), ricordata da Lamo nel 1560 in casa degli Hercolani. Infine a Meldola, non troppo lontano da Bologna, si poteva ammirare la *Madonna del Divino Amore*, eseguita dall'urbinate per Leonello Pio da Carpi tra il 1516 e il 1518; mentre a Piacenza già dal 1513-1514 era collocata la *Madonna Sistina* (Dresda, Gemälde Galerie) nel monastero benedettino di San Sisto. Inoltre sempre a Bologna, ad apertura del terzo decennio, l'arguzia di uno straordinario mecenate come il conte Battista Bentivoglio affascinato dall'universo di Raffaello, guidava le sorti del più importante pittore felsineo del tempo, Innocenzo da Imola, verso una serrata immersione nelle opere del Sanzio, per trarne copie e derivazioni che divennero fondamentali negli anni a venire per l'educazione di tutti gli artisti bolognesi coinvolti nella sua cerchia[36].

Il fervore culturale stimolato dalle novità romane di Raffaello garantì a Lombardi gli strumenti necessari per dar vita alle innovative composizioni messe

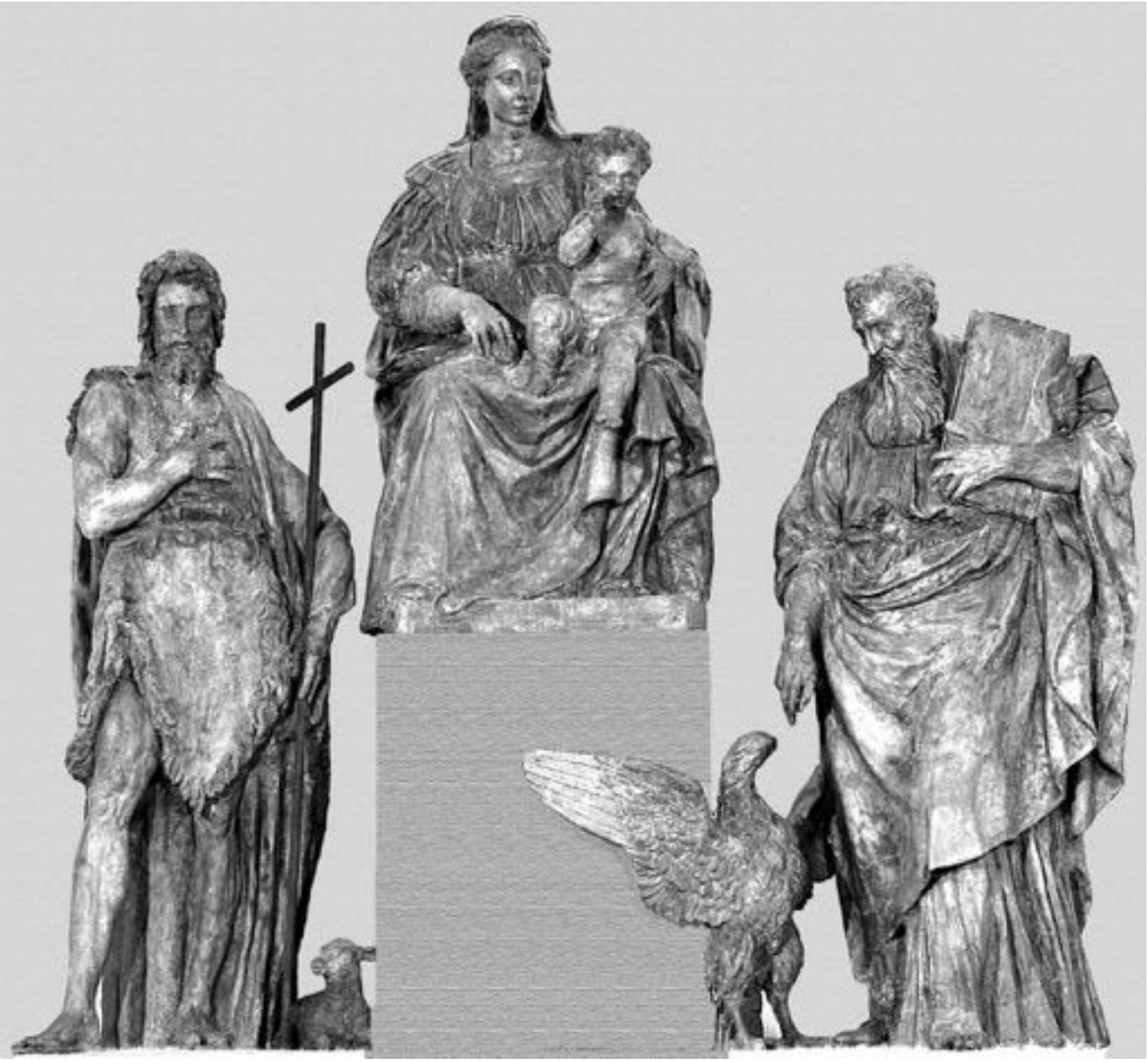


Fig. 15. Alfonso Lombardi, *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista*, 1524, Faenza, Pinacoteca Civica

Fig. 16-17. Alfonso Lombardi, *San Procolo, San Petronio*, 1525, Bologna, Voltone del Podestà

in scena nei gruppi dell'*Ercole* e del *Transito*, in cui la sua straordinaria abilità nel combinare l'acuto realismo della tradizione coroplastica padana con i più freschi esempi di romanità aveva anticipato soluzioni che a Bologna trovarono una capillare affermazione solo con l'arrivo di Baldassarre Peruzzi nel 1522.

Fu infatti l'approdo del pittore e architetto senese, chiamato dai fabbricieri di San Petronio per realizzare uno dei progetti per la nuova facciata della chiesa, i cui pagamenti sono registrati tra il luglio 1522 e l'aprile del 1523, l'evento che cambiò radicalmente le sorti della pittura locale e la storia di pittori come Girolamo da Carpi, Girolamo da Cotignola, Sebastiano Serlio, Girolamo da Treviso e Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, assidui frequentatori del circolo bentivolesco. Nel corso del suo breve soggiorno il Peruzzi fu incaricato dal Bentivoglio di realizzare il celeberrimo cartone con l'*Adorazione dei Magi* (Londra, British Museum), descritto dall'Antal come l'"avamposto del manierismo romano"[37], opera sulla quale i pittori bolognesi poterono riflettere sui temi, le attitudini, le espressioni circolanti nella Roma papale di Raffaello, tradotte però nel sentimentale archeologismo, nel calamitante chiaroscuro e nell'estro narrativo proprio di Baldassarre Peruzzi. Un'opera, questa, che fu senz'altro importante per lo stesso Lombardi, che serberà prove di quel fascinoso modello nelle scene bibliche scolpite per gli stipiti delle porte minori di San Petronio o nei gremiti rilievi per l'*Arca di San Domenico*.

In quel ventaglio cronologico compreso tra la consegna del *Transito della Vergine* e l'avvio dei lavori in San Petronio (agosto 1524) gli interessi di Lombardi virano drasticamente verso gli esiti più acuti e monumentali della tradizione coroplastica padana, *in primis* verso le potenti, intense sculture di Guido Mazzoni, che avevano accompagnato i suoi studi ferraresi, e che ora tornarono a ispirare lo scultore in una sorta di 'ritorno alle origini' che andò a combaciare perfettamente con la serie di commissioni licenziate da Alfonso tra il 1522 e il 1524 in alcuni centri periferici lungo la via Emilia.

Risalgono a questo periodo gli impegni a Castel Bolognese, ricordati anche da Vasari, dove Alfonso lasciò due straordinari gruppi fittili e alcune figure di santi che oggi si conservano nella chiesa di San Petronio. Il primo di questi è il grandioso *Calvario* (figg. 9-12), realizzato in stretta successione cronologica con le sue prime opere bolognesi, probabilmente già sul finire del 1522, come lasciano intuire le eloquenti affinità soprattutto con le figure del *Transito,* analoghe nella loro monumentale retorica ed espansa gestualità,

nella definizione anatomica dei volti, sintetici e caratterizzati, nella modellazione dei granitici panneggi e nelle soluzioni decorative delle vesti dagli ampi scolli finemente ornati. Il gruppo fu modellato originariamente per l'antica chiesa di Santa Croce, dove viene ricordato anche da Masini (1666)[38] e in almeno cinque visite pastorali dal 1574 fino al 1740, in quest'ultimo caso come opera di "singulari arte expressis a celebri Parmeggiano"[39]. Solo ne1 1798 con le soppressioni napoleoniche fu traslato sull'altare maggiore della chiesa di San Petronio. Risale a un momento più avanzato la serie di sculture comprendenti il gruppo della *Visitazione* e le figure di *San Lorenzo* e di *San Girolamo in penitenza*, modellate originariamente per la chiesa di Santa Maria della Misericordia e poi confluite anch'esse, sul finire del XVIII, in San Petronio[40]. Nella *Visitazione* l'accentuato piglio introspettivo, l'intenso naturalismo dei volti segnati da profondi tratti rugosi e decisi chiaroscuri, la marcata prestanza anatomica, la restituzione delle monumentali vesti dalla rigida e colonnare ricaduta, si collegano strettamente alle figure del *Compianto* della metropolitana di San Pietro, il gruppo che più d'ogni altra opera lascia affiorare le solide radici emiliane dell'arte di Alfonso Lombardi, ma anche a un altro complesso plastico licenziato nel medesimo frangente cronologico per la città di Faenza, a soli pochi chilometri da Castel Bolognese.

La presenza di Lombardi in questa città, fondamentale per gli sviluppi artistici locali, deve leggersi come la risultante degli stretti rapporti che intercorsero tra lo scultore e il cavaliere gerosolimitano Fra' Sabba Castiglioni. L'amicizia di Alfonso con il Sabba, attento collezionista di sculture rinascimentali e medaglie, è confermata nei *Ricordi* scritti dal prelato, dove Lombardi viene celebrato tra i massimi artefici nel campo delle arti plastiche, mentre le sue opere sono menzionate tra quelle cose che era buon costume tenere a decoro della propria abitazione. Tra queste, ricorda, non potevano mancare sculture "del mio Alfonso Lombardo da Ferrara eccellente et ingenioso in figure di marmo, ma più di terra, la cui maniera dolce et dilettevole communalmente piace ad ogni buon gusto"[41]; tanto che lo stesso Sabba, nella collezione del proprio studiolo, al fianco di opere di Donatello e del celebre intarsiatore Fra' Damiano da Bergamo, conservava anche "una figura d'un San Girolamo di terra, ma finta di bronzo, quasi di tutto rilievo et di grandezza d'un cubito, di mano di Alfonso da Ferrara, la quale arditamente può comparire tra gli altri suoi lavori più famosi"[42]. L'opera è oggi riconosciuta nell'altorilievo raf-

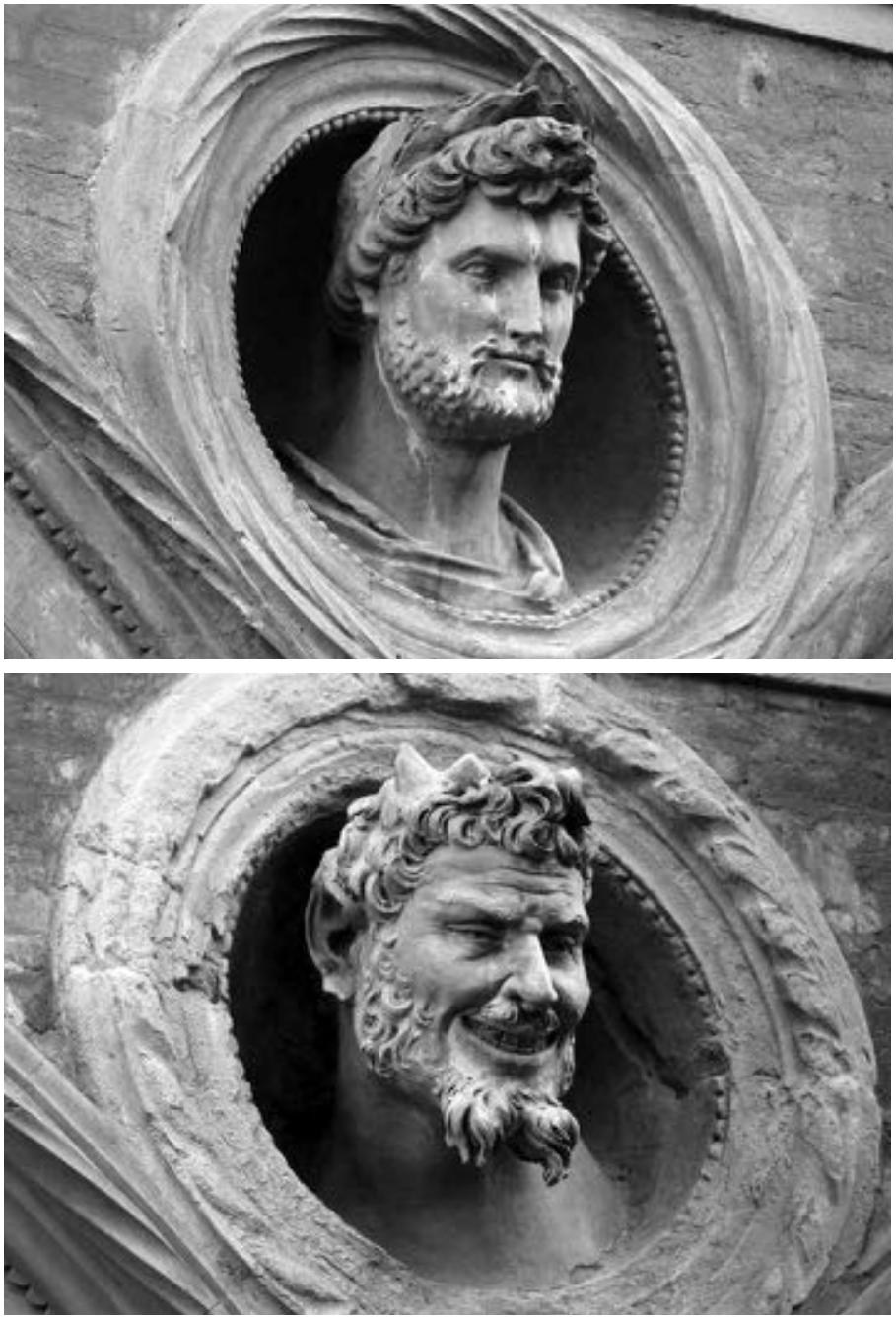


Fig. 18. Alfonso Lombardi e scultore del secolo XVIII, *Testa virile* e *Testa di Fauno*, 1525 ca., Bologna, Palazzo Salina-Amorini, già Bolognini

figurante *San Girolamo penitente nel deserto* (fig. 14), custodito dal 1866 nelle raccolte della Pinacoteca Civica di Faenza[43], di cui si fa menzione anche in entrambi i testamenti di Fra' Sabba (1546 e 1550)[44] come opera di Alfonso ferrarese "molto amico del medesimo testatore"[45]. Il rilievo, di grande enfasi narrativa e ambientato in un rarefatta quinta naturalistica chiusa da un erto sprone di roccia, anticamente era incastonato in una "cassa di noce a forma di quadro", e fu eseguito in stretta vicinanza cronologica con la formella di San Petronio raffigurante gli *Sponsali di Rebecca ed Eliezier alla fonte* (fig. 27), commissionata nell'agosto del 1524, in cui la figura del personaggio senile vestito del solo perizoma inginocchiato sulla destra ricalca perfettamente nella *silhouette* e nella postura la figura del *San Girolamo* faentino.

L'opera più significativa lasciata dall'artista a Faenza è però il monumentale gruppo fittile raffigurante la *Vergine con il bambino tra San Giovanni Battista e San Giovanni evangelista* (Pinacoteca Civica) modellato da Lombardi per il perduto Oratorio di San Giovanni decollato o della Buona Morte (distrutto nel 1937) (fig. 15), che Argnani, sulla scorta di un'iscrizione ottocentesca, ricordava essere stato eseguito anch'esso nel corso del 1524[46]. Si tratta di un complesso di elevato impatto scenografico e imponente monumentalità, celebrato da Adolfo Venturi tra le realizzazioni più riuscite della produzione fittile di Alfonso[47], opera che più di ogni altra forse è in grado di dimostrare il viscerale attaccamento dell'artista al vigore naturalistico e alla potenza espressiva della plastica emiliana, ma anche di giustificare i profondi rapporti di reciproca dipendenza che in questo frangente il ferrarese intrattiene a distanza con un altro campione della scultura fittile, il modenese Antonio Begarelli. Affascinati entrambi dal pungente realismo di Mazzoni, nel corso degli anni la comune predisposizione degli scultori all'indagine naturalistica prenderà due corsi distinti anche se complementari: da un lato Begarelli, con il suo linguaggio più terso e compassato, ispirato dal classicismo raffaellesco e contraddistinto da una minuzia naturalistica quasi da cesellatore; dall'altro Lombardi, più istintivo e irriverente, ardito nelle espressioni e nelle monumentali posture. Una divergenza sottile e labile che proprio nel caso delle opere faentine porta i due lessici ad accostarsi così tanto da spingere in alcuni casi anche allo "scambio attributivo"[48].

È quanto possiamo scorgere nel *Busto virile* oggi conservato nella Pinacoteca cittadina, la cui paternità in passato è stata discussa proprio tra i due

artisti, ma che a mio avviso andrebbe oggi risolta in favore del Begarelli[49]. Nel busto, modellato e rifinito a colpi di stecca con acume naturistico e minuziosità lenticolare, soprattutto nella rifinitura della capigliatura e della barba, ispirato ai canoni di morigeratezza della ritrattistica classica, non possiamo riconoscere i caratteri tipici dell'arte di Lombardi, ben evidenti invece nei santi faentini contraddistinti da volti plasmati con vitalità e velocità espressiva, descritti da tratti potenti e fugaci, da barbe rocciose e segnate da profondi solchi, da un'anatomia possente e amplificata dalla ridondanza delle vesti. Nel busto non possiamo scorgere quell'attitudine tipica di Lombardi a ricavare dall'argilla personaggi dell'immaginario contemporaneo che invece ritroviamo nel *Ritratto di donna* appartenente alla famiglia bolognese dei Lupari (Londra, Victoria and Albert Museum) (fig. 13), plasmato da Alfonso in un momento non troppo lontano proprio dalle figure faentine[50]. Il personaggio, appartenente a una facoltosa casata felsinea, è effigiato in una veste popolaresca, con un abito descritto sinteticamente e cinto alla vita con fugacità, poco elegantemente scollato e caratterizzato sulle spalle da frange espanse e ciondolanti. La donna è ritratta con schietto verismo, come mostrano i grevi tratti fisionomici che ne risaltano principalmente l'intenso sguardo e la notevole pinguedine nel collo, tanto da aver difficoltà a riconoscervi il volto di una donna di un livello sociale elevato. Tale propensione a una genuinità popolaresca ritorna in maniera puntuale anche nella statua in terracotta originariamente policroma raffigurante *San Bartolomeo*, ricordata già nel 1560 da Lamo nella chiesa omonima, poi intitolata alla Madonna della Pioggia non distante dalla chiesa dei Serviti di San Giuseppe in via Galliera[51]. L'opera, nella solenne monumentalità della tunica, nella greve definizione dei tratti fisionomici, ma anche nella particolare collocazione prominente all'interno di una nicchia, anticipa di pochissimo le soluzioni proposte da Alfonso nelle quattro statue in terracotta dei S*anti Protettori* della città di Bologna: *San Petronio*, *San Procolo*, *San Francesc*o e *San Domenico* (figg. 16-17); opere che nell'agosto del 1525, come ricorda Alidosi (1621)[52], furono collocate nei quattro cantoni della cappella della Madonna del Popolo[53], un luogo di culto edificato nel 1516 in onore della sacra icona della Vergine Maria[54], posto anticamente sotto il Palazzo del Capitano del Popolo in uno spazio ideato come elemento di congiunzione tra il Palazzo dell'Arengo e quello di Re Enzo, oggi noto come Voltone del Podestà[55].

Fig. 19. Alfonso Lombardi, *Sepolcro di Armaciotto de' Ramazzotti*, 1526-1528 ca., Bologna, chiesa di San Michele in Bosco

Le monumentali sculture che spiccano per il vitalistico realismo dei volti dei personaggi e per il piglio eroico degli effigiati, furono celebrate da Giorgio Vasari come "figure bellissime e di gran maniera"[56], per la cui ideazione Alfonso dovette nuovamente attingere al repertorio romano e in particolare alle invenzioni di Baldassarre Peruzzi, come dimostra il confronto con quel personaggio identico al *San Procolo* nella postura, disegnato nello studio di una sepoltura riconducibile al senese (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 622r)[57]. Le quattro statue subirono nel corso dei secoli numerosi interventi di restauro dovuti alle precarie condizioni di conservazione che risultano documentate già nel 1595; questo riguardava soprattutto il *San Petronio* che insieme al *San Procolo* fu modellato con minor arguzia tecnica e qualità di materiali rispetto al *San Domenico* e al *San Francesco* plasmati invece con un'argilla migliore e una cottura sufficiente[58].

L'esecuzione, in alcuni casi sommaria e impari, tra le figure ha spinto in passato Bergonzoni a ipotizzare che i *Protettori* bolognesi fossero semplicemente dei modelli preliminari realizzati da Alfonso in vista di una loro successiva fusione in bronzo, mai avvenuta[59].

Dobbiamo invece notare come l'apparente velocità di modellazione, la disattenzione esecutiva nella scelta dell'argilla, nello svuotamento delle figure e nella cottura delle statue si accostino a scelte inventive e ad ardite posture che ne facevano "figure bellissime e di gran maniera" proprie di un artista dalle capacità non comuni e aggiornato sulle tendenze della nuova maniera fiorentina. Questo indirizza verso una diversa suggestiva ipotesi, ovvero che le quattro statue siano state realizzate da Alfonso come elementi effimeri in occasione dell'ingresso trionfale in città il 4 agosto 1525 del cardinale fiorentino Innocenzo Cybo, eletto l'anno precedente nel ruolo di legato pontificio per la città di Bologna[60]. Il prelato fu infatti celebrato da un sontuoso cerimoniale che prevedeva l'erezione di cinque monumentali archi trionfali forniti dei necessari paramenti decorativi e plastici[61], nella cui decorazione furono coinvolti probabilmente tutti i principali artisti del cantiere petroniano, tra i quali lo stesso Alfonso, massimo esperto in ambito cittadino nel campo della plastica in terracotta e stucco. Le figure, concepite per non durare, furono eseguite da Alfonso con velocità esecutiva e senza il rispetto dei canonici accorgimenti tecnici invece riscontrabili in tutte le opere fittili dell'artista, e verosimilmente in seguito alla dismissione degli apparti, vista l'elevata carica

religiosa e civica ricoperta, furono collocate nell'attuale sistemazione sotto il quadriportico del palazzo dell'Arengo, all'interno di apposite nicchie in terracotta realizzate dallo stesso Alfonso.

L'apice di quello che abbiamo definito come il 'ritorno alle origini' è toccato da Lombardi con il celebre *Compianto sul Cristo morto* (fig. 11), forse l'opera più importante tra quelle lasciate a Bologna dallo scultore e paradossalmente anche quella meno celebrata dalle fonti storiche e dalle guide cittadine nel corso dei secoli. Il gruppo, dal 1992 custodito nella cappella Albergati in San Pietro[62], proviene in realtà dall'antica chiesa di Santa Margherita da cui fu trasferito nel dicembre del 1582 come dono delle monache al cardinale Paleotti in occasione della sua elezione ad arcivescovo per volere di Papa Gregorio XIII (alias Ugo Boncompagni). La sacra rappresentazione di Lombardi fu però posta in loco solo due anni dopo, il 2 novembre 1584, insignita di un'apposita lapide dedicatoria che ne ricordava in "Alphonso Ferrarien" l'autore. La zona predisposta era una cripta sotto la zona presbiterale della chiesa, definita "Confessio", e l'opera doveva essere collocata all'interno di una cella voltata ad arco a senso ribassato e impreziosita da una serie di pitture a fresco con *Scene della vita di Cristo* ambientate in fantasiosi sfondi naturalistici e identificate come opere del pittore, ornatista e quadraturista nativo di Cento, Giovanni Battista Zamboni (1550-1610) detto il Cremonini[63].

Qui le reminiscenze raffaellesche del *Transito* si stemperano lasciando campo a un intenso ed epidermico realismo, in una sorta di omaggio alla toccante intensità espressiva dei gruppi di analogo soggetto lasciati in città da Niccolò dell'Arca e da Guido Mazzoni. Proprio tale distanza con le prime opere bolognesi ha determinato in passato una certa difficoltà nel definirne la giusta cronologia posta variamente tra un improponibile 1518 e un troppo tardo 1526. Le recenti ricerche di Francesco Caprara hanno tuttavia permesso di circoscriverne l'esecuzione in prossimità del 1523, in relazione ai legami percepibili con il *Compianto* di San Pietro, la *Visitazione* di Castel Bolognese e i *Santi* di Faenza. Secondo lo studioso tale datazione si legherebbe alla riforma del convento "al ben vivere per el Rosario" e all'adozione, proprio in quell'anno, della clausura; questo giustificherebbe la volontà di accogliere un gruppo plastico di così elevata carica emozionale la cui funzione iconografica non a caso era strettamente legata alla recita delle preghiere durante la celebrazione del Rosario[64].

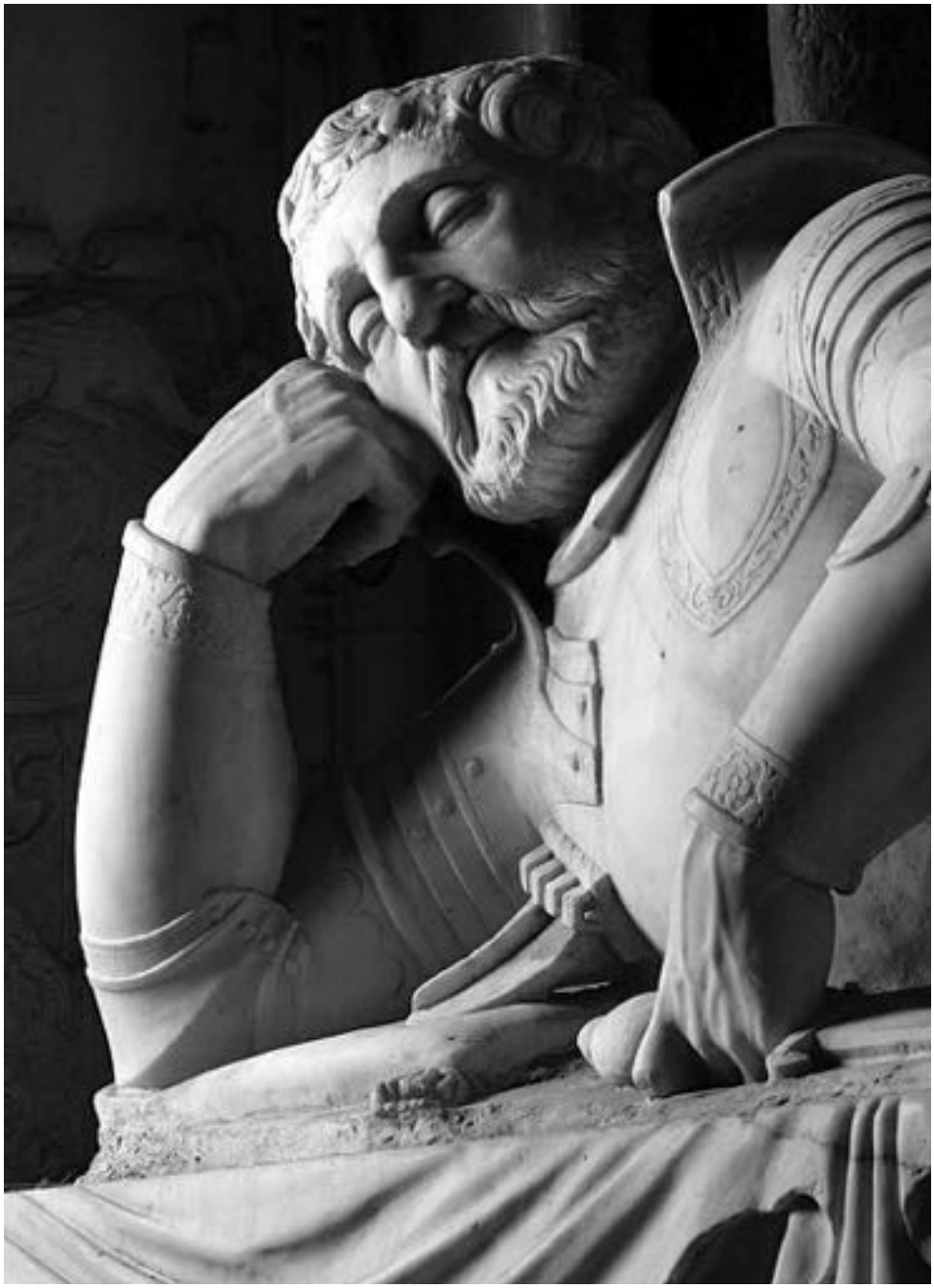


Fig. 20. Alfonso Lombardi, *Sepolcro di Armaciotto de' Ramazzotti*, particolare

Fig. 21. Alfonso Lombardi, *Cristo risorto tra i soldati*, 1526-1527, Bologna, chiesa di San Petronio

Prossima alla sacra rappresentazione del *Compianto* è l'attività di Alfonso per i Padri Serviti di San Giuseppe, analiticamente ricordata nella *Graticola* di Lamo[65]. Per la loro chiesa di via Galliera, il Cittadella dovette lavorare al fianco del suo vecchio sfidante nella competizione per l'*Ercole,* Zaccaria Zacchi, costruendo le fila di un affiatato duetto destinato a spartirsi negli anni futuri la decorazione plastica dei principali edifici di culto bolognesi. Per i Serviti lo Zacchi realizzò una monumentale figura della *Vergine col Bambino ed angeli*, oggi nel museo del convento dei padri Cappuccini fuori porta Saragozza[66], accompagnata da un *San Rocco* modellato dallo stesso Zaccaria con l'ausilio del figlio Giovanni e da un *San Sebastiano* di mano di Alfonso Lombardi, oggi entrambi dispersi. Lombardi eseguì inoltre i tredici busti raffiguranti gli *Apostoli* e il *Cristo Redentore*, collocati entro nicchie ricavate sopra le colonne della navata e della controfacciata, conservati in questo luogo fino al 1769, quando furono acquisite dal cardinale Giuseppe Maria Riminaldi,

il quale nel 1771 ne fece dono alla cattedrale di Ferrara, dove tutt'ora sono custodite[67]. Sempre di mano di Alfonso avrebbe dovuto essere il modello in terracotta fornito al pittore da Girolamo da Cotignola per la grande pala con lo *Sposalizio della Vergine* collocata sull'altare maggiore[68], anticipando quel dialogo serrato tra pittura e scultura che a breve sarebbe emerso pienamente nel cantiere di San Petronio. Per questo edificio probabilmente Alfonso modellò inoltre una delle sue più straordinarie invenzioni, il grandioso busto fittile del *Cristo Salvatore*, cui è dedicato il volume in esame e su cui torneremo approfonditamente nell'ultimo capitolo (fig. 22).

In stretta successione al cantiere della chiesa servita, Alfonso e Zaccaria si impegnarono congiuntamente nella decorazione plastica del prospetto del nuovo palazzo edificato dalla famiglia Bolognini in piazza Santo Stefano (oggi Salina-Amorini), per cui i due artisti concorsero nella realizzazione delle numerose protomi all'antica collocate sui tre livelli della facciata. I lavori di costruzione dell'edificio furono avviati ad apertura del Cinquecento, ma vennero interrotti con la cacciata dei Bentivoglio da Bologna, dei quali i Bolognini erano fedeli sostenitori; ripresero poi nel 1521 quando l'Assunteria d'Ornato, organo cittadino che gestiva tutte le questioni di carattere edilizio, dette la licenza di avviare i lavori di edificazione della facciata e del portico[69]. L'intervento dei due scultori deve collocarsi indicativamente tra il 1523 e il 1525, anno in cui furono completati i lavori della facciata, come documenta una lapide murata nel portico del palazzo, rientrando in quel ciclo di interventi in cui probabilmente furono coinvolti anche il celebre intagliatore Andrea da Formigine, il lapicida Giacomo della Nave e la scultrice bolognese Properzia de' Rossi, cui spetterebbero i bellissimi capitelli in pietra di macigno del lungo porticato[70].

Le fonti storiografiche cittadine si sono divise nel corso dei secoli sulla paternità delle protomi di Palazzo Bolognini, variamente ricondotte al solo Lombardi (Masini 1666)[71], allo Zacchi o a entrambi, come nel caso di Marcello Oretti, che tra le teste della facciata ne ricorda solo nove di mano di Alfonso[72]. Non hanno contribuito a risolvere tale diatriba i confronti di carattere stilistico complicati dallo stato conservativo di alcune opere e dai drastici interventi architettonici apportati nel corso del XIX secolo, quando il proprietario Antonio Amorini-Bolognini commissionò le prime "riduzioni" all'architetto neoclassico Angelo Venturoli[73]; operazione che manomise con

restauri e rifacimenti spesso anche integrali le numerose protomi spingendo proprio per questo motivo anche Gramaccini a rigettare l'autografia lombardiana per tutte le teste del palazzo bolognese[74].

Quello che emerge dalle pochissime teste rimaste dell'intervento cinquecentesco di Alfonso Lombardi e Zaccaria Zacchi è la volontà dei due artisti di sviluppare con originalità ed estro una tipologia d'ispirazione antichizzante che aveva goduto di larga fortuna soprattutto in area padana nel corso del Quattrocento, il tutto aggiornato sui più bizzarri e sfrontati sviluppi della maniera moderna, *in primis* sulla lezione anticlassica del ferrarese Dosso Dossi[75], ma anche sulle invenzioni dell'estroso pittore bolognese Jacopo Ripanda codificate in alcune serie di disegni raffiguranti busti di personaggi orientali con turbante[76].

L'impegno principale che assorbì l'attività di Alfonso Lombardi tra il 1524 e il 1527 fu senza dubbio il cantiere delle Porte minori della basilica di San Petronio, l'impresa scultorea più importante del Rinascimento bolognese che mutò radicalmente le sorti del contesto artistico locale, fino a quel momento dominato in campo scultoreo dalla plastica in terracotta, ma che ora era chiamato a confrontarsi con la più aulica statuaria in marmo, in linea con i principali cantieri della Firenze medicea e della Roma papale.

La costruzione delle due porte, già avviata a partire dal 1518 con i progetti di Domenico Aimo da Varignana e di Arduino Arriguzzi, fu portata a compimento tra il 1522 e il 1524 su modelli di Andrea da Formigine ed Ercole Saccadenari[77]. Il cantiere delle porte minori di San Petronio divenne il manifesto celebrativo della scuola bolognese, cui furono chiamati a partecipare tutti i principali maestri attivi già da qualche anno nei principali cantieri cittadini. Gli unici apporti esterni registrati nel cantiere furono rappresentati da Baldassarre Peruzzi, chiamato dai Fabbricieri a svolgere lavori di consulenza e progettazione per la costruzione della facciata tra il 1522 e il 1523, e dall'attività del fiorentino Niccolò Tribolo assieme ai compagni Antonio Solosmeo e Simone Cioli, coinvolti a partire dal 1525 con la mediazione del bolognese Bartolomeo Barbazza, ufficiale della fabbrica.

Le due porte furono completate nella loro struttura architettonica tra il febbraio e il marzo del 1524 e in stretta successione si diede inizio alla decorazione scultorea con il primo incarico affidato nel mese di marzo a Zaccaria Zacchi, coadiuvato dai figli Giovanni e Gabriello, per l'esecuzione delle dieci

Fig. 22. Alfonso Lombardi, *Salvator Mundi,* 1522-1526, collezione privata

formelle marmoree con *Scene della vita di Cristo* per gli architravi dei due varchi. Nell'agosto dello stesso anno si procedette anche alle formelle degli stipiti la cui esecuzione fu affidata alle quattro personalità più influenti in ambito cittadino: Alfonso Lombardi, Amico Aspertini, Ercole Saccadenari e Girolamo da Treviso. La necessità di portare a compimento il cantiere spinse i fabbricieri a incrementare la portata degli interventi e a partire dall'anno successivo furono coinvolti in una seconda *tranche* anche i fiorentini Niccolò Tribolo, assieme ad Antonio Solosmeo e Simone Cioli, i due lapicidi Niccolò e Francesco da Milano, il pittore Giacomo Francia, la scultrice bolognese Properzia de' Rossi e probabilmente anche altri personaggi, come Bernardino da Carrara, Francesco e Niccolò da Milano, attivi in quel cantiere già da qualche anno in veste di semplici scalpellini. La genericità di molti dei pa-

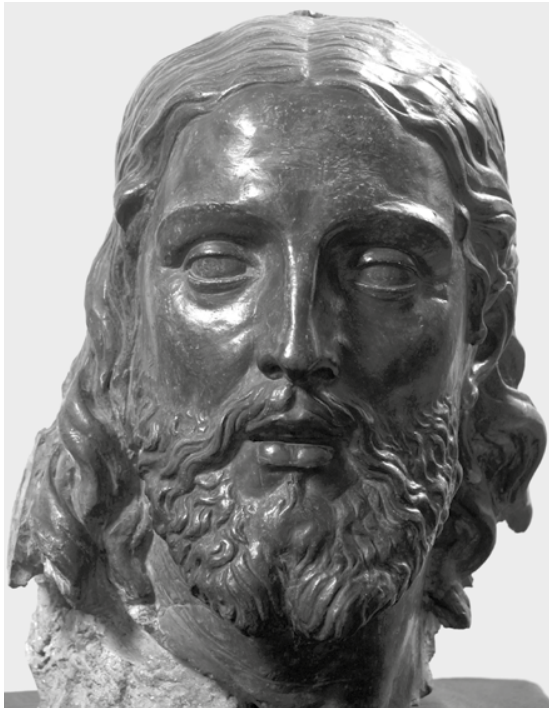


Fig. 23. Alfonso Lombardi, *Testa virile*, 1522-1526, collezione privata

gamenti conservati nei registri di cassa e nei giornali della fabbriceria di San Petronio non permette di individuare analiticamente la paternità delle rispettive formelle; questo anche in virtù della particolare conformazione del cantiere organizzato secondo precise regole gerarchiche e una rigida spartizione del lavoro in cui un ruolo primario fu svolto da Alfonso Lombardi, Amico Aspertini e Niccolò Tribolo, artisti cui la critica oggi riconosce il numero maggiore di formelle, così come l'invenzione di altre scene, e della maggior parte degli *Angeli* e delle *Sibille* degli sguanci, la cui esecuzione materiale fu poi assegnata agli artisti coinvolti con ruoli secondari nel cantiere[78].

La critica è concorde a riconoscere oggi ad Alfonso Lombardi almeno tre bassorilievi della porta di sinistra – *Mosè e la prova dei carboni ardenti*, *Gli sponsali di Rebecca* e *La nascita di Esaù e Giacobbe* – cui devono aggiungersi verosimilmente anche alcune figure di *Angeli* e *Sibille*, destinati agli archivolti delle due porte per cui il maestro fornì dei modelli eseguiti da altre maestranze[79]. È in questo cantiere che l'arte di Alfonso Lombardi si avvicina fortemente alla vivace *verve* narrativa di Baldassarre Peruzzi, il quale – non è da escludere – oltre ai documentati disegni forniti per alcune scene della porta di destra, condizionò l'invenzione e l'articolazione di gran parte dei rilievi marmorei, compresi quelli di Alfonso che mai come in questo caso risulta debitore nei confronti della cultura tosco-romana.

Quando nel febbraio del 1526 la realizzazione delle formelle stava per essere ultimata si diede avvio alla decorazione dei due grandi lunettoni delle porte con monumentali gruppi marmorei. Per tale impresa, la più significativa dal punto di vista figurativo dell'interno complesso, furono incaricati a partire dal 5 di febbraio due *équipe* di artisti. Niccolò Tribolo, Amico Aspertini ed Ercole Saccadenari

realizzarono la statua della *Vergine Maria*, del *Cristo morto sorretto da Nicodemo* e del *San Giovanni Evangelista* per la porta di destra, mentre ad Alfonso Lombardi fu affidata l'esecuzione, nell'altra porta, della statua del *Cristo risorto con un ebreo* (fig. 31) che avrebbe dovuto essere affiancato da un *San Francesco* di Niccolò da Milano e da un *San Domenico* di Zaccaria Zacchi.

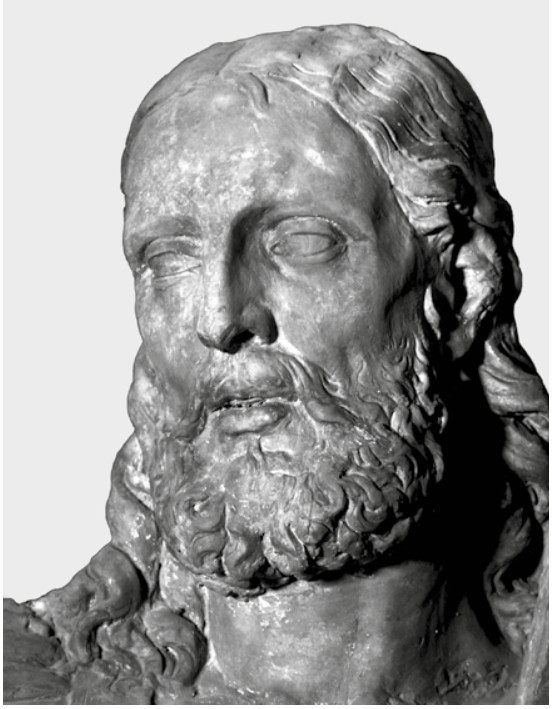


Fig. 24. Alfonso Lombardi, *Transito della Vergine*, particolare, 1522, Bologna, chiesa di Santa Maria della Vita, Oratorio dei Battuti

Da questa seconda *tranche* di lavori emergono chiaramente quelle che furono le personalità predominanti dell'interno del cantiere, ovvero Amico Aspertini e Alfonso Lombardi, cui furono affidate le due statue centrali, di maggior rilevanza simbolica e dimensionale. Ma ad Alfonso spettò un'ulteriore onorificenza: a breve distanza dalla commissione originaria una repentina modifica del programma iconografico predispose che i due *Santi* di Niccolò da Milano e Zacchi fossero tolti da quella collocazione, portati all'interno della chiesa e sostituiti da figure di *Soldati* realizzate da Lombardi, il quale già il 16 giugno risultava impegnato ad approntarne i modelli in terracotta (figg. 32-33)[80]. Lo scultore si trovava così a realizzare integralmente l'apparato scultoreo della lunetta di sinistra, consegnato l'8 giugno dell'anno successivo, sancendo la sua definitiva affermazione come il più influente tra gli scultori coinvolti nel cantiere di San Petronio.

Questo ruolo preponderante è confermato dall'incarico assunto dall'artista anche per la decorazione delle corrispettive porte minori in controfacciata, i cui lavori presero avvio in stretta successione cronologica. In questo caso il programma iconografico prevedeva la realizzazione di sei statue marmoree collocate sulla balaustra del coronamento alla gotica delle due porte, raffiguranti in quella di destra *Adamo, Eva* e il *serpente tentatore* e in quella di sinistra l'*Arcangelo Gabriele,* la *Vergine annunciata* con al centro il *Padre eterno benedicente.* All'interno delle due cuspidi dovevano invece collocarsi

Fig. 25. Alfonso Lombardi, *Mosè e la prova dei carboni ardenti*, 1524-1526, Bologna, chiesa di San Petronio, portale di sinistra, stipite destro

i medaglioni modellati ad altorilievo in stucco raffiguranti l'*Offerta di Gioacchino al tempio* e l'*Incontro di Gioacchino e Anna alla porta di Gerusalemme*. I pagamenti relativi a questo cantiere si collocano tra il 1527 e il 1529 e vedono coinvolto al fianco di Alfonso il già nominato Francesco da Milano, detto anche da Como, lapicida attivo nella bottega del maestro ferrarese, ma in realtà già impegnato insieme a una nutrita schiera di scalpellini lombardi tra il 1520 e il 1524 nella fabbrica delle porte minori esterne. È a Francesco da Milano – in questa occasione coadiuvato anche dal fratello Martino – che risultano registrati il maggior numero di pagamenti, mentre ad Alfonso ne è corrisposto solo uno limitato al 1528 e in relazione alle sole statue di *Adamo* e di *Eva*[81]. Tuttavia nel corso del 1527-1529 la Fabbriceria di San Petronio indirizzò al Cittadella ben quarantuno pagamenti, senz'altro rivolti a distinti interventi, ma comunque indicativi del ruolo preponderante anche nella progettazione e nell'invenzione figurativa dell'intero complesso scultoreo delle porte interne, come sembrerebbe logico supporre sulla base delle consuete gerarchie di cantiere evidenziate in precedenza per l'esterno. Spetterebbe invece in maniera integrale ad Alfonso l'esecuzione dei due medaglioni, che furono portati avanti solo dopo la messa in opera nel 1529 dell'arredo marmoreo delle due porte, e a cui si riferirebbero presumibilmente le due imponenti *tranches* di pagamenti corrisposti ad Alfonso il 23 maggio del 1531[82].

Nel cantiere di San Petronio Lombardi era stato incaricato di eseguire anche una monumentale figura in marmo carrarese di *San Procolo* (Bologna, Museo di San Petronio), per la quale l'artista aveva ricevuto dei pagamenti tra l'e-

state e la fine di settembre del 1528. La molteplicità degli incarichi assunti in quegli anni non consentirono allo scultore di portare a compimento l'opera, che infatti risulta ancora non finita nell'inventario *post mortem* di tutti i suoi beni che Sigismondo Lombardi, suo zio e unico erede, avrebbe dovuto riportare a Ferrara[83]. Il *San Procolo* (fig. 28) rimasto in custodia alla Fabbriceria petroniana fu completato nei decenni successivi da un anonimo scultore per la necessità di collocare l'opera nella chiesa. Questo avvenne solo nel 1685, quando del santo protettore bolognese si era persa sia l'originaria identificazione sia, soprattutto, la paternità, che fino all'intervento di Mario Fanti del 1959 rimarrà discussa tra lo scultore reggiano Prospero Clemente e il carrarese Lazzaro Casario[84].

Fig. 26. Alfonso Lombardi, *Nascita di Esaù e Giacobbe*, 1524-1526, Bologna, chiesa di San Petronio, portale di sinistra, stipite destro

Il cantiere di San Petronio, oltre a elevare Lombardi al ruolo di massimo scultore attivo sulla scena bolognese del Cinquecento, aveva consegnato all'artista una fama considerevole anche nella lavorazione del marmo, attitudine che non a caso contraddistinse in massima parte le opere più importanti realizzate da quel momento in avanti, a partire dal *Monumento funebre di Pompeo Zambeccari e Gentile Albergati*, oggi purtroppo perduto, commissionato allo scultore il 15 febbraio del 1528 per la chiesa di Santa Chiara, del convento delle suore del Corpus Domini. I termini di esecuzione, stilati sulla base di un precedente modello fornito ai committenti già quattro anni prima, prevedevano il complemento dell'opera già nel Natale di quell'anno. La scadenza non fu attesa da Alfonso e nel marzo del 1529 gli eredi dei due coniugi, ormai defunti, si trovarono a riformulare l'incarico esigendo che il sepolcro – che originariamente avrebbe dovuto essere in pietra di masegna e probabilmente in terracotta, sulla linea di quello per Er-

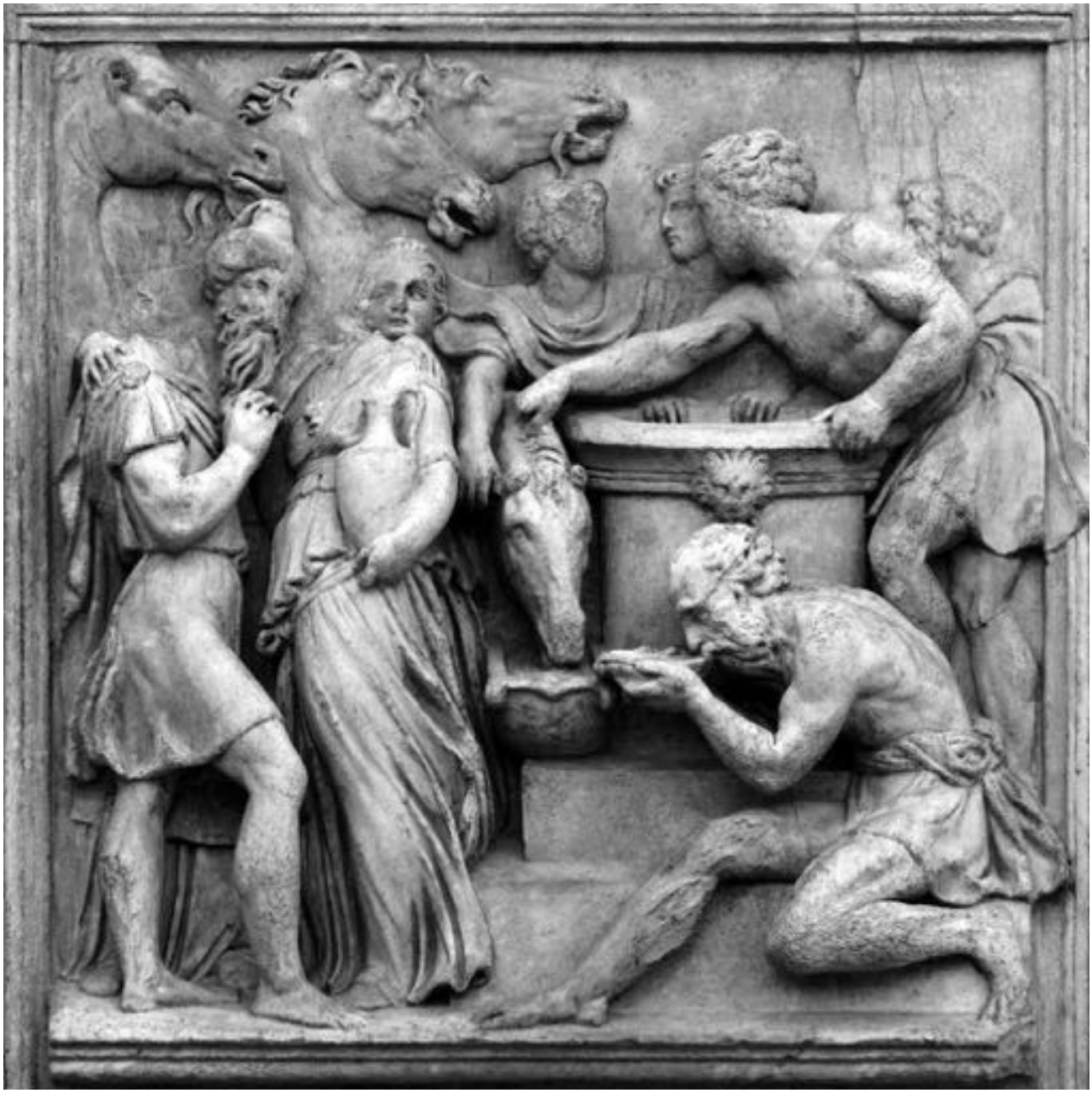


Fig. 27. Alfonso Lombardi, *Sponsali di Rebecca ed Eliezer alla fonte*, 1524-1526, Bologna, chiesa di San Petronio, portale di sinistra, stipite destro

cole Buttrigari in San Francesco – fosse eseguito nel più aulico marmo carrarese, incrementato nei costi e impreziosito dalle figure di due Angeli e dalle teste in bronzo dei coniugi Zambeccari[85]. Purtroppo, a causa di alcune modifiche architettoniche all'edificio della chiesa, il monumento aveva perso parte delle sue forme originarie già nel corso del Cinquecento, tanto che tre decenni più tardi Lamo ricordava solamente i resti di una sepoltura collocata "a l'uscire fora a man destra", e di cui si conservavano ancora le "due teste di bronzo di man d'Alfonso scultore ferrarese, molto notabili"[86]. Lo stato di parziale abbandono in cui viene ricordato nella *Graticola* dovette determinarne anche la successiva sfortuna critica, tanto che nella *Bologna perlustrata* di Masini le due teste sono dette in marmo e riferite alla mano dello scultore carrarese Lazzaro Casario[87].

La revisione del contratto alla sepoltura Zambeccari fu verosimilmente condizionata dal "grandissimo onore e fama" che ad Alfonso arrecò un altro importate sepolcro funebre, compiuto dall'artista tra il 1526 e il 1528 in onore del condottiero bolognese Armaciotto de' Ramazzotti nella chiesa di San Michele in Bosco quando questi era ancora in vita (figg. 19-20)[88]; opera la cui paternità è riferita da Giorgio Vasari e in particolare dal bolognese Leandro Alberti, che la descrive come una "ornatissima sepoltura di finissimi marmi […] fatta molto artificiosamente da Alfonso lucchese ottimo statuario"[89], e in cui lo scultore fu affiancato nella decorazione lapidea delle paraste da Bernardino da Milano, secondo un'ormai consolidata consuetudine avviata nel cantiere delle porte minori esterne di San Petronio.

Le poche opere in marmo oggi riconducibili a Lombardi rendono difficile appurare se davvero dovette esistere, come prospettato in alcuni casi dalla critica, uno scarto qualitativo tra la sua produzione in terracotta e quella in materiali lapidei. Confrontando ad esempio il gruppo del *Cristo risorto* e i *Soldati* di San Petronio con opere come il *Transito della Vergine* o con il *Compianto* di San Pietro, le uniche differenze che possiamo scorgere si limitano a una più o meno intensa restituzione epidermica dei volti determinata dall'impiego di un materiale malleabile e mimetico come l'argilla. Basterebbe confrontare semplicemente, come faremo più avanti, il busto del *Salvatore* con il *Risorto* petroniano per comprendere come le due opere siano state plasmate con la medesima intensità naturalistica e prestanza monumentale, secondo un *modus operandi* consono alla mano di un artista egualmente virtuoso sia nella plastica fittile che nella scultura in marmo.

Fig. 28. Alfonso Lombardi e scultore della fine del sec. XVI, *San Procolo*, 1528-post 1537, Bologna, Museo di San Petronio

Fig. 29. Alfonso Lombardi, *Vergine Assunta*, 1528 ca., Bologna, chiesa di Santa Maria del Baraccano

Non possiamo affermare lo stesso confrontando le opere appena citate con le figure del *Giacente* e della *Vergine col Bambino* del sepolcro Ramazzotti, in cui non è da escludere che l'autografia lombardiana possa essere stata tradita dalla mano meno risoluta di un suo collaboratore, come confermerebbero anche i giudizi non troppo pregevoli espressi nel corso dei decenni dalla critica[90]. Possiamo scorgervi un particolare sintetismo anatomico, una sommarietà descrittiva e un impaccio posturale analogo a quello delle figure di *Adamo* e di *Eva* nella porta interna di San Petronio. Un cantiere che come già evidenziato vide la spiccata partecipazione al fianco di Alfonso di Francesco da Milano, il quale negli stessi anni era attivo in maniera autonoma in veste di statuario, come dimostra l'incarico ottenuto nel 1529 dalla Fabbriceria di San Petronio, per completare la figura

di *San Domenico* lasciata incompiuta da Zaccaria Zacchi nel 1526[91].

La possibilità che aveva Lombardi di affidarsi nei lavori di sgrossatura dei marmi e di decorazione architettonica alle mani di abili lapicidi permetteva allo scultore di dedicarsi ad altri onerosi incarichi per cui era richiesto un suo diretto e continuativo impegno in qualità di plasticatore in terracotta e stucco. Tra questi va ricordata la decorazione plastica della Cappella Maggiore del Santuario della Madonna del Baraccano, cui lo scultore attese dal 30 aprile del 1528. Dal contratto stipulato tra Alfonso e il bolognese Silvio Guidotti, agente per la compagnia, il Cittadella avrebbe dovuto realizzare entro l'agosto di quell'anno un tondo di rilievo in terracotta raffigurante *Dio padre,* coronato da una ghirlanda vegetale e quattro *Angeli*, altre due figure di *Angeli* in stucco marmoreo che avrebbero dovuto sostenere un "paviglione" (forse un grande cartiglio anch'esso in stucco), mentre al vertice delle quattro colonne del tamburo dovevano collocarsi dei fastosi capitelli floreali in argilla. Infine, all'ingresso dello spazio liturgico, Alfonso avrebbe dovuto eseguire due figure di *Profeti*[92]. Quanto riportato nella stipula combacia perfettamente con il racconto di varie fonti storiografiche cittadine, a partire da Pietro Lamo che nella sua *Graticola* sull'altare maggiore della chiesa menzionava come opere di Alfonso le figure di "dui profeti, un d'ogni banda di tera cotta, finto di marmor"[93]. Poco più tardi Vasari, pur non menzionando i *Profeti*, parla invece di due *Angeli* in stucco[94]; mentre notizie più dettagliate sono fornite dal Masini (1666), il quale, oltre a ricordarle entrambe, riconosce alla mano del ferrarese anche l'intaglio lapideo della cappella e una statua della *Madonna Assunta* posta "fuori dal portico" (fig. 29)[95].

Fig. 30. Alfonso Lombardi, decorazione della Cappella Ghisilardi, 1531, Bologna, chiesa di San Domenico

Quest'ultima, non citata dai documenti, è anche l'unica scultura dell'intero complesso eseguito dal ferrarese per il Santuario del Baraccano a essersi conservata. La monumentale figura della *Vergine* si trova sul prospetto del portico a cinque arcate della chiesa eretto nel 1524, custodita in una nicchia che nel corso del Seicento era stata impreziosita da una "gloria di angeli" dal pittore bolognese Francesco Gessi[96]. L'opera non doveva rientrare nella stessa *tranche* di lavori, o quanto meno non appartenere alla medesima commissione, in quanto fu allogata ad Alfonso dalla famiglia bolognese degli Orsi, forse come omaggio e ricordo del giorno in cui fu collocata la prima pietra del nuovo cantiere, il 15 agosto del 1524, festa dell'Assunta[97]. Non sappiamo con precisione quando terminarono i lavori architettonici dell'edificio, ma è da credere che la statua venne commissionata ad Alfonso comunque in prossimità dei lavori alla Cappella Maggiore del Santuario nel corso del 1528. L'*Assunta* del Baraccano, pur legandosi stilisticamente alla figura di Maria modellata per il *Calvario* di Castel Bolognese, eseguito verosimilmente tra il 1522 e il 1523, reca infatti rispetto a questa i segni evidenti di un'evoluzione incorsa nel linguaggio dell'artista che, nella eloquente torsione della Vergine, nella monumentalità espansa e nella complessa articolazione del panneggio, sembra ormai pienamente coinvolto nei termini di quella congiuntura tosco-romana in scena sulle porte minori di San Petronio e già pienamente assimilata nella figura di *Cristo Salvatore* per la porta sinistra.

Note

[1] [1] Vasari [1568] 1976, IV, pp. 407-414.
[2] Lamo [1560] 1996; Malvasia [1686] 1969.
[3] Barotti 1770, p. 33.
[4] Faleoni 1649, IV, p. 343.
[5] Amadi 1588, p. 24.
[6] Per la risoluzione delle errate interpretazioni biografiche su Alfonso Lombardi si rimanda ai seguenti contributi: Frediani 1834; Ridolfi 1874, Rigoni 1910; Zamboni 1982, pp. 48-51; Gramaccini 1980; Sinigalliesi 1999.
[7] Vasari [1568] 1976, IV, p. 409.
[8] In ultimo: Farinella 2014.
[9] *Il camerino di Alabastro* 2004; Sarchi 2001, pp. 48-58.
[10] Marchesi 2011, pp. 175-214; Farinella 2014, p. 386, nota 31.
[11] Marchesi 2011, pp. 192-193; p. 205, doc. C; p. 209, doc. E.
[12] Goodgal 1978, p. 189, docc. 45, 47; Ballarin-Menegatti 2002, pp. 263-320; speciatim pp. 313, 315-116, 320.
[13] Vasari [1568] 1976, IV, p. 407.
[14] Si veda a questo proposito: *Domenico di Paris* 2008; Galli 2012; Lucidi 2014.
[15] Gramaccini 1980, pp. 22-24; Venturi 1889; Massinelli 1993.
[16] Venturi, 1889, p. 107.
[17] Sinigalliesi 2007, p. 23.
[18] V. Avery, in *Il Camerino di alabastro* 2004, pp. 244-247; Bacci 2012, pp. 101-103; Gentilini-Lucidi 2013, pp. 126-135.
[19] Massinelli 1993.
[20] Rigoni 1910, pp. 129-130, nota 2.
[21] Foschi 1998, pp. 33-54.
[22] Vasari [1568] 1976, IV, pp. 408-409.
[23] Per la trascrizione del brano tratto dalla Istoria dell'Alberti, manoscritto conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, si rimanda a: Foschi 1998, pp. 43.
[24] Supino 1929, pp. 110-113.
[25] Foschi 1998, p. 38.
[26] Ridolfi 1874, pp. 25-26; Gramaccini 1980, pp. 13-21.
[27] Negretti 2015, pp. 105, con bibliografia precedente.
[28] Malvasia [1686]1969, p. 314, nota 213.
[29] Rigoni 1910, p. 132. Il passo relativo alla commissione del monumento funebre è ricordato all'interno della cosiddetta *Cronaca Buttrigari*, una sorta di sommario manoscritto dei *Ricordi* di Giovan Battista Buttrigari conservati presso la Biblioteca Comunale di Bologna, originariamente afferenti a un più sostanzioso volume andato perduto.
[30] Malaguzzi Valeri, *Il sepolcro Bottrigari alla Certosa*, in "Rassegna d'Arte" 1901, p. 126; Supino 1938, II, pp. 282-286; Gramaccini 1980, pp. 115-116, n. 15.
[31] Supino 1938, II, p. 282.
[32] Lamo [1560] 1996, p. 82.

[33] Rigoni 1910, p. 132, nota 4.
[34] Ferrari, II, 1992, p. 607.
[35] Brugnoli 1984a, pp. 61-62; Sinigalliesi 2009, p. 156.
[36] Fortunati 2002, pp. 17-24.
[37] Antal 1948, pp. 85-86.
[38] Masini 1666, p. 309.
[39] La trascrizione delle Visite Pastorali, conservate presso l'Archivio Vescovile di Imola, sono pubblicate in: Gaddoni 1927. Sulle vicende storico-artistiche ai vari gruppi di Castel Bolognese si rimanda al volume di Franco Faranda (Faranda 1999, pp. 31-71).
[40] Si contano al complesso plastico di San Petronio altre due figure, un *San Giovanni Battista* realizzato da Ottaviano Toselli nel corso del XVIII secolo, e un altro *San Girolamo* che per le evidenti affinità con il precedente è più coerente ritenere opera anch'esso del Toselli; cfr. Ferretti -Colombi Ferretti 2004, pp. 391-392, nota 35. L'opera è invece assegnata a Lombardi nel volume sulle terrecotte a Castel Bolognese: cfr. Sinigalliesi 1999, p. 70.
[41] Castiglioni [1554] 1584, p. 114, *ricordo* 109.
[42] Ivi, p. 118.
[43] L'opera è presentata con tale attribuzione anche nella letteratura successiva: Calzi 1909, p. 528; Venturi 1935, X, p. 601; Archi 1957, pp. 22, 43; Casadei 1991, p. 60, n. 120. Unica eccezione è data da Grigioni il quale avanza per il rilievo di *San Girolamo* una paternità allo scultore faentino del Cinquecento Pietro Barilotto: Grigioni 1962, p. 106, n. 47.
[44] Cortesi 2000, pp. 35, 177.
[45] Thorton 2004, pp. 319-320.
[46] Argnani 1881, pp. 3-4.
[47] Venturi, X, 1935, pp. 578-581.
[48] Bonsanti 1992, pp. 49-50.
[49] L'ultima attribuzione a Lombardi si trova in: D. Sinigalliesi in *Emozioni in terracotta* 2009, pp. 156-157.
[50] Pope-Hennessy 1964, cat. no. 528, fig. 529; Gramaccini 1980, p. 128.
[51] Lamo [1560] 1996, p. 87.
[52] Pasquali Alidosi 1621, p. 184; cfr. Fortunati 1981, pp. 49-55.
[53] Vasari [1568] 1976, IV, p. 409.
[54] Masini 1666, pp. 198-199.
[55] Bergonzoni 1976, pp. 45-70; Sinigalliesi 2007, pp. 20.
[56] Vasari [1568] 1976, IV, p. 409.
[57] Schallert 2005, p. 263, fig. 5, p. 566.
[58] Bergonzoni 1976, p. 54.
[59] Ivi, p. 56.
[60] Petrucci 1981.
[61] Sassu 2007, pp. 34-35.
[62] Il gruppo di Lombardi è stato spostato dalla cripta alla cappella Albergati a conclusione dell'intervento di restauro eseguito da Mauro Mazzali nel 1992, cfr. Sinigalliesi-Sarti 1995.
[63] Tale ambiente è stato riportato alla luce in occasione di interventi di restauro commissionati nel

1965-66 dall'Arcivescovo Giovanni Lercaro. Per le vicende legate all'originaria collocazione dell'opera si rimanda al contributo: Zanotti 1995, pp. 57-63.

[64] Caprara 2002, pp. 147-155; speciatim p. 148; Sinigalliesi 2007, pp. 25-27, con bibliografia precedente.

[65] Lamo [1560] 1996, pp. 86-87.

[66] Gennari 1958, p. 17; Lucidi 2012, pp. 142-143, con bibliografia precedente.

[67] Baruffaldi 1844, I, p. 214 (edizione con annotazione di G. Boschini); Ridolfi 1874, p. 28, nota 2.

[68] R. Contini, in *Il Cinquecento* 2002, pp. 166-169, con bibliografia precedente.

[69] Malaguzzi Valeri 1899, p. 176; Scannavini 1994, p. 87.

[70] Oretti 1769-1780, ms. B 123, 349; opinione poi ripresa in: Malaguzzi Valeri 1899, p. 176. Dello stesso avviso anche Ricci e Zucchini nella *Guida di Bologna* del 1968 (Ricci-Zucchini 1968, p .75); in ultimo Fortunati-Graziani 2008, p. 72, n. 6.

[71] Masini 1666, p. 158.

[72] Gennari 1958, p. 7.

[73] Scannavini 1994, pp. 92-93; Foschi 1994, pp. 99-101.

[74] Gramaccini 1980, p. 125.

[75] Bacchi 1995, p. 270, nota 45.

[76] M. Faietti in *Il Cinquecento* 2004, pp. 84-87.

[77] Brugnoli 1981, pp. 119-121; Brugnoli 1984a; Belluzzi 1984, pp. 15-17.

[78] Sulle vicende storiche e artistiche relative alle commissioni dei rilievi e sulla documentazione d'archivio finora recuperata si rimanda ai seguenti contributi: Davia 1834; Supino 1914; Ciardi Dupré 1964; Brugnoli 1981; Brugnoli 1984a; Giannotti 2012.

[79] Brugnoli 1984a, pp. 61-64, 84; Giannotti 2015.

[80] Brugnoli 1984b; Giannotti 2015.

[81] Davia 1834, pp. 22, 26.

[82] Sul cantiere delle porte minori interne si rimanda al recentissimo contributo di Alessandra Giannotti, cui si fa riferimento per la consistente bibliografia sull'opera: Giannotti 2015.

[83] Gaye 1840, II, pp. 247-249; Fanti 1959, pp. 183-190.

[84] Ivi, pp. 185-186.

[85] Rigoni 1910, pp. 136-137.

[86] Lamo [1560] 1996, p. 73.

[87] Masini 1666, p. 118.

[88] Rigoni 1910, p. 135.

[89] Alberti 1541, I, decade I.

[90] Sinigalliesi 2007, pp. 29-30.

[91] Giannotti 2015, pp. 10-12.

[92] Supino, 1914, p. 107, doc. n. 83; trascritto anche in Gramaccini 1980, p. 118, nota 17.

[93] Lamo [1560] 1996, p. 59.

[94] Vasari [1568] 1976, IV, p. 408.

[95] Masini (1666) 1686, p. 161.

[96] Chiodini 2003, pp. 111-116.

[97] Masini (1666) 1686, p. 161.

Fig. 31. Alfonso Lombardi, *Cristo risorto tra i soldati*, 1526-1527,
Bologna, chiesa di San Petronio

ALFONSO LOMBARDI TRA BOLOGNA E ROMA

La sostanziale comprensione del ruolo svolto da Alfonso Lombardi nel panorama artistico rinascimentale non può prescindere da un'attenta analisi dell'ultima fase della sua carriera consumatasi tra il 1529 e il 1537; un periodo cui possono riferirsi solo poche opere, ma che, dal punto di vista biografico e lavorativo, risulta invece ricchissimo di testimonianze storiche, documentarie ed epistolari, in grado di raccontare la scalata dello scultore tra le gerarchie artistiche delle principali corti italiane e internazionali.

Il cantiere di San Petronio, dove il ferrarese si era imposto su personalità di spicco come il concittadino Amico Aspertini o il fedele affiliato michelangiolesco Niccolò Tribolo, fu solo un primo incentivo al fortunato percorso successivo di Alfonso.

Il primo dei due accadimenti che modificarono le sorti dello scultore fu l'incarico affidatogli da Federico II Gonzaga per la realizzazione di una serie di busti "di marmore o di metallo" raffiguranti "tutti li capitani famosi in arme che sono stati da cento et cinquanta o duecento anni in qua", che dovevano essere ritratti "da la cintura in su" e destinati a una loggia per la nuova residenza marchionale di Palazzo Tè[1]. Una commissione ancora oggi molto complessa da decifrare, sia relativamente al numero delle opere effettivamente eseguite da Alfonso, sia riguardo alla loro originaria destinazione, che probabilmente non interessò solamente l'arredo plastico di Palazzo Tè, ma anche quella del Palazzo di Marmirolo e degli "appartamenti di Troia in Palazzo Ducale"[2].

Grazie al consistente carteggio intrattenuto tra Alfonso, il marchese di Mantova e alcuni suoi agenti a Bologna, possiamo tracciare in maniera esaustiva la lunga gestazione di quell'impresa, per cui sappiamo che Alfonso era al lavoro già tra il novembre e il dicembre del 1529, impegnato insieme a due suoi collaboratori nell'estrazione dei marmi dalle cave di Carrara e nell'esecuzione di almeno sei ritratti di capitani famosi[3]. Il successivo luglio quelle opere erano in procinto di essere spedite a Ferrara per raggiungere Mantova via acqua; è in questo momento che il duca Alfonso I d'Este avrebbe potuto ammirare un suo ritratto e un altro raffigurante Francesco Sforza, desunti da prototipi ricavati dal vero direttamente da Alfonso, quest'ultimo analogo a un altro busto che il Cittadella aveva già scolpito in marmo per il Palazzo di Marmirolo[4]. In quel frangente Lombardi era affiancato da una folta schiera di collaboratori chiamati a completare, lavorando ciascuno un pezzo, quanto già improntato dal maestro; ma i numerosi impegni assunti dall'artista inevitabilmente ritardarono la consegna delle opere per il marchese che, alla fine di quell'anno, mandò un suo agente a verificare di persona l'avanzamento dei lavori[5]. Il cantiere dei busti, che procedette a rilento per i successivi due anni, sembra tornare nel vivo nel settembre del 1533 quando Alfonso fece di nuovo ritorno a Carrara per cavare altri marmi, destinati però non solo alla famosa serie di Federico II Gonzaga, ma anche ad altri busti, ben quattordici, per il duca e la duchessa d'Urbino, per Isabella d'Este, per la marchesa del Guasto e per Antonio de Leyva. Tra Lucca – città dove Alfonso aveva in gestione una bottega per la sbozzatura dei marmi – e la sua fucina bolognese, lo scultore aveva inoltre a disposizione almeno altre dodici teste e un pezzo di marmo di pregevole qualità da cui era intenzionato a ricavare un ritratto del marchese di Mantova[6].

Tornando al 1529, al fianco della commissione gonzaghesca si colloca un altro accadimento che determinò un repentino avanzamento della carriera di Lombardi: l'incontro a Bologna tra l'imperatore Carlo V e il pontefice Clemente VII, con la conseguente incoronazione imperiale nel febbraio dell'anno successivo, un evento storico che per quasi un anno trasformò la città in capitale politica e artistica d'Europa[7]. Il senato cittadino per quell'occasione fu incaricato di organizzare, con uno stanziamento di più di mille fiorini, le grandiose cerimonie che avrebbero accolto i due personaggi al momento del loro ingresso in città, il 24 ottobre il pontefice e il 5 novembre l'imperatore. Entrambi avevano al seguito un folto stuolo di cortigiani, diplomatici e ambascerie di ogni genere, che per mesi avrebbero trovato ospitalità presso le dimore delle più influenti famiglie aristocratiche bolognesi.

Su incarico diretto del papa, il cardinale Innocenzo Cybo, affiancato dai bolognesi Marcantonio Marsili e Ludovico Rossi, coordinò la costruzione e l'ornamentazione di magnificenti e monumentali complessi plastico-architettonici effimeri, disposti lungo il percorso dei due differenti cortei, ispirati a rigidi programmi iconografici volti a celebrare da un lato il movimento di rigenerazione della chiesa romana avviato con l'alleanza con gli Asburgo, dall'altro le gesta dei più celebri personaggi romani dell'antichità in cui il mondo intero avrebbe dovuto riconoscere la figura di Carlo V.

Tra i grandiosi archi all'antica di cui Bologna si era vestita quale personificazione dell'antica Roma, una delle architetture effimere di maggior complessità decorativa e iconografica fu quella posta a ornamento della Porta di San Felice, da cui fece ingresso il corteo di Carlo V. La struttura era impreziosita da monumentali medaglioni con profili di imperatori romani, statue di condottieri a cavallo e di senatori romani, il tutto immerso in una scenografica struttura all'antica accompagnata da pannelli dipinti con scene mitologiche. La superavano per magnificenza solo i due archi trionfali collocati in piazza Maggiore: quinte sceniche che avrebbero fatto da cornice al congiungimento dei due cortei indirizzati verso la chiesa di San Petronio, fulcro del potere civico e religioso cittadino, nonché luogo dove si sarebbe consumata la cerimonia d'incoronazione imperiale il 24 febbraio 1530. Il primo di questi è ricordato nelle cronache cittadine come un monumentale varco quadrifronte di ordine dorico alto quattordici metri e largo sei, sito all'altezza dell'attuale *Fontana del Nettuno.* Doveva essere articolato in una duplice partizione iconografica con fregi dipinti, insegne papali e imperiali, scritte dedicatorie e "ornato di bellissime statue di sopra" in stucco e terracotta. Il secondo, ispirato all'arco quadrifonte di Giano, doveva apparire ancor più maestoso con la sua altezza di ben venticinque metri e la larghezza di dodici. Era impostato su tre facce, con il quarto lato addossato alla porta di ingresso del Palazzo Pubblico, e fu edificato, a differenza degli altri, non esclusivamente in materiali effimeri ma con "capitelli et base di pietrame, come se perpetuamente vi havesse stare" e decorato con un numero consistente di statue in stucco ispirate alla simbologia papale e imperiale[8].

Non è questo il luogo per discutere della complessità iconografica degli apparati o delle varie cronache che tramandano limpidamente lo svolgimento dell'evento bolognese; ai fini del nostro discorso è invece fondamentale comprendere le modalità che portarono alla costruzione e alla decorazione plastica di questi sontuosi com-

Fig. 32. Alfonso Lombardi, *Resurrected Christ and the Soldiers*, 1526-1527, Bologna, church of San Petronio

plessi effimeri, edificati in un lasso molto breve di tempo e con l'impiego di un gran numero di professionalità. Le uniche informazioni a riguardo sono offerte da Giorgio Vasari, testimone oculare e, come egli stesso ricorda, attivo in prima persona nella realizzazione degli apparati. Nella *Vita* di Bagnacavallo Senior prima e in quella dello stesso Alfonso Lombardi poi, l'aretino ricorda infatti che furono due gli artisti incaricati della realizzazione degli archi: Amico Aspertini, in veste di ideatore dei progetti architettonici e decorativi, e Alfonso Lombardi, autore delle numerose "statue di rilievo" poste a ornamento degli archi, in particolare di quello "della porta di San Petronio[9]. Sulla base di quanto avvenuto pochi anni prima nel cantiere petroniano, dovette quindi toccare ancora una volta ad Aspertini e a Lombardi guidare con propri progetti e disegni la realizzazione dei complessi apparati plastici e pittorici, portando seco tutte quelle maestranze già precedentemente coinvolte. È quindi lecito ipotizzare che al fianco di Alfonso ci fossero Girolamo da Treviso, Francesco da Milano, suo collaboratore nella decorazione delle porte interne di San Petronio, Properzia de' Rossi, chiamata già a tradurre in alcune formelle invenzioni di Lombardi, e infine anche Zaccaria Zacchi, più volte ricordato in un ripetuto 'duetto artistico' con lo scultore ferrarese. Lo stesso fu per Aspertini, anch'egli affiancato forse dallo stesso Girolamo da Treviso, celebre anche in qualità di pittore, insieme ai colleghi Giacomo Francia, Biagio Pupini e Bagnacavallo Junior, artisti che negli stessi anni in cui si lavorava alla decorazione plastica delle porte esterne in San Petronio furono coinvolti nella decorazione delle cappelle interne, in un processo di feconda contaminazione tra le due arti sorelle[10].

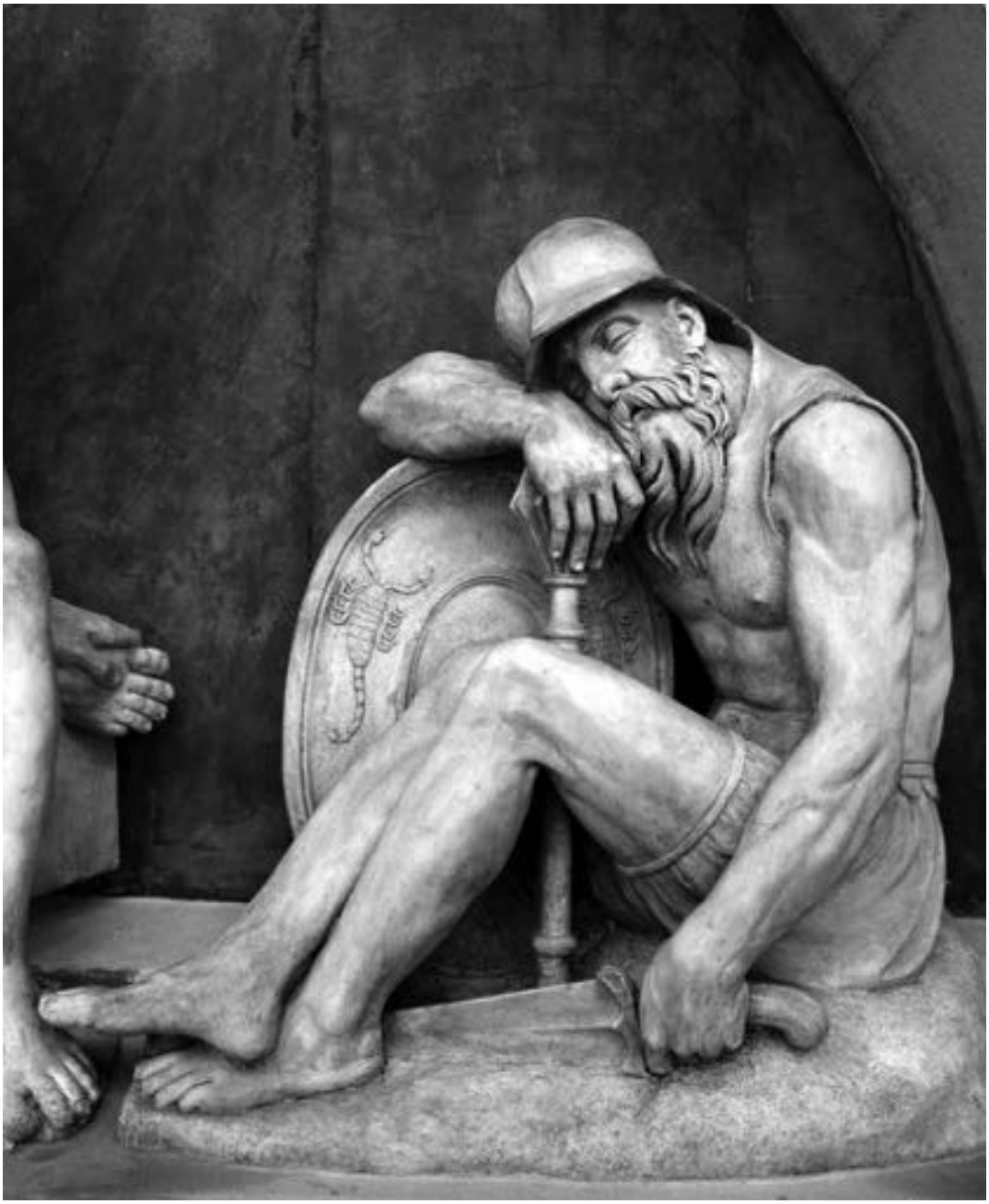


Fig. 33. Alfonso Lombardi, *Resurrected Christ and the Soldiers*, 1526-1527, Bologna, church of San Petronio

Il ruolo di protagonista ricoperto dal Cittadella in occasione di quell'evento è inoltre confermato da un'importante impresa che vide coinvolto in prima persona l'imperatore Carlo V, il quale promosse il finanziamento di una imponente impresa architettonica all'interno di San Petronio: l'edificazione di una grandiosa cappella, poi mai realizzata, dedicata a San Maurizio, per cui i fabbricieri, appoggiati dal senato bolognese, si sarebbero affidati a Parmigianino per le scene dipinte e ad Alfonso Lombardi per i rilievi in marmo[11].

Le conseguenze sullo scenario artistico cittadino degli eventi legati all'incoronazione imperiale non si risolsero però esclusivamente nella realizzazione degli apparati effimeri e non riguardarono solamente il periodo di breve durata dei cantieri. Le popolose corti papali e imperiali protrassero infatti la loro permanenza a Bologna per almeno cinque mesi, decretando lo sviluppo di straordinarie dinamiche di committenza. Le opere degli artisti locali che ornavano le sale, le facciate e gli spazi dei maggiori palazzi gentilizi si mostravano agli occhi dei facoltosi cortigiani giunti al seguito di Clemente VII e di Carlo V come in un museo all'aperto, e questi "non isdegnarono amendue di voler minutamente considerare tante eccellenti opere et sommamente lodarle" e "il simile fecero i cardinali, principi e signori che erano venuti alla coronazione dell'imperadore"[12]. Opere che per molti artisti valsero quel tanto atteso *passepartout* verso le principali corti della penisola e d'Europa; come avvenne ad esempio per il Parmigianino, giunto a Bologna in seguito al Sacco di Roma nel 1527 e destinato a conquistare nel giro di soli tre anni numerosi consensi soprattutto tra le fila di Carlo V; per il bolognese Tomaso Vincidor, richiesto come ingegnere militare da Enrico III di Nassau, che nel 1530 era al seguito dell'imperatore; o ancora per Biagio Pupini e Bartolomeo Ramenghi, assoldati nel febbraio del 1530 dal segretario imperiale Francisco de Los Cobos per la realizzazione di alcuni affreschi nel suo palazzo a Valladolid, finito di costruire nel 1527[13].

Uno scenario analogo dovette prospettarsi anche ad Alfonso Lombardi il quale, ricorda Vasari, "fu in tanta considerazione per essere il primo che introducesse il buon modo di fare ritratti di naturale in forma di medaglie, come si è detto, che non fu alcun grand'uomo in quelle Corti, per lo quale egli non lavorasse alcuna cosa con suo molto utile e onore"[14].

La fama ormai consolidata di medaglista e di versatile ritrattista in terracotta e marmo gli garantirono non solo il favore del sovrano Carlo V, ma anche quello del giovanissimo nipote del papa, il cardinale Ippolito de' Medici, che però trovò una

Fig. 34. *Arca di San Domenico*, Bologna, chiesa di San Domenico

definitiva concretizzazione solo due anni più avanti in occasione del secondo incontro tra papa e imperatore, tenutosi nuovamente a Bologna tra il 1531 e il 1532.

Negli anni che intercorsero tra le due "diete" bolognesi, infatti, furono molti gli incarichi a cui Alfonso sovrintese nella città felsinea e fuori dai confini cittadini. Oltre alla serie di busti di capitani famosi per i palazzi mantovani, lo scultore era stato incaricato dal marchese Federico II di eseguire la sepoltura in onore del padre Francesco II Gonzaga – su cui torneremo verso la fine di questo capitolo – i cui lavori presero avvio già nella primavera nel 1532, ma a cui l'artista attese in maniera continuativa solo dalla metà del 1535, per poi interrompersi con la prematura morte il primo dicembre 1537.

Tra gli incarichi che gravavano sulle spalle di Alfonso in quegli anni c'era la decorazione plastica della cappella "pulchra e onorabilissima" della famiglia Ghisilardi in San Domenico, edificata per volontà di Ludovico Ghisilardi a partire dal 1530, forse su precedente disegno di Baldassarre Peruzzi, dall'architetto bolognese Giacomo Ranuzzi, con cui Alfonso aveva collaborato lungamente nel cantiere di San Petronio. Dal punto di vista architettonico, nel 1531 i lavori dovevano essere conclusi e nel corso dell'estate fu affidato a Lombardi l'incarico di eseguire "basi, lesene, archi e cornici" a decorazione di quello spazio liturgico, attingendo anche lui, è da credere, dall'originario disegno progettuale fornito dal Peruzzi[15]. Stando agli accordi previsti nel contratto stipulato da Leandro Alberti per conto di Alfonso l'11 giugno di quell'anno, lo scultore era vincolato ai committenti, ai quali, in caso di inadempienza, avrebbe dovuto cedere tutte le opere già avviate per la sepoltura Ghisilardi, ovvero due colonne grandi di marmo bianco e sette rilievi "di marmo bianco abbozzato" raffiguranti Enea, Anchise e Ascanio, Teti e Achille, Venere e Cupido, un Bacco, una Cerere, un Cupido con due delfini e una Venere con Cupido[16].

I lavori della Cappella andarono avanti intensamente per tutto il 1531 e il 1532, grazie anche all'ausilio di alcune maestranze, come gli scalpellini Domenico Sabatini, Bartolomeo Busi, Camillo Fiorini e un certo Romolo Fertorani, incaricati rispettivamente di trasportare colonne di pietra arenaria e di prendere in subappalto alcuni lavori di decorazione architettonica.

A causa dei numerosi interventi architettonici che hanno portato a un preponderante rimaneggiamento degli spazi dell'antico complesso scultoreo – in particolare quelli apportati da Carlo Francesco Dotti tra il 1728 e il 1732 – rimangono oggi di mano di Alfonso solamente gli straordinari capitelli all'antica, mentre

il rilievo in stucco con l'*Eterno in gloria tra cherubini* è da considerarsi opera probabilmente ottocentesca ispirata a un precedente, forse perduto, dello stesso Lombardi (fig. 30). Lo stesso vale per i busti di Ludovico e Bartolomeo Ghisilardi e, in particolare, per la figura del *Cristo risorto* all'interno della cappella, eseguiti sul finire del secolo XVI da Pietro Fiorini, che si rifece espressamente al *Cristo risorto d*i Alfonso Lombardi, realizzato decenni prima per San Petronio[17].

Nel tempio dei domenicani il Cittadella aveva lavorato simultaneamente anche al completamento della celebre *Arca di San Domenico* (fig. 34). Nel contratto stipulato in data 20 settembre dei 1532, sottoscritto dall'erudito bolognese Leandro Alberti, Alfonso si impegnava a realizzare l'esecuzione del gradino marmoreo del monumento, scolpito ad altorilievo con tre scene raffiguranti l'*Adorazione dei Magi,* la *Nascita,* la *Penitenza,* la *Carità di San Domenico* e la *Salita al cielo,* opere sotto le quali è leggibile ancora oggi, nello scomparto centrale, la firma "Alphonsus de Lombardis ferrariensis" (fig. 36-38)[18]. L'intervento – in un complesso di tale rilevanza simbolica per la città, avviato nel 1264 da Nicola Pisano e poi nel corso dei secoli impreziosito dagli interventi di Niccolò dell'Arca (1469) e di Michelangelo Buonarroti (1494-1495) – consegnava ad Alfonso un posto privilegiato nel *pantheon* dei massimi artefici dell'arte scultorea del Rinascimento. È un'opera inoltre che permette di comprendere a pieno l'evoluzione artistica dello scultore ferrarese, in grado di toccare con la scena dell'*Adorazione dei Magi* il vertice di quell'"accademismo romano-toscano" che la critica, tutta, ha voluto scorgere sempre, insistentemente e forzatamente, nelle sue primissime opere bolognesi. È inoltre con i rilievi dell'*Arca di San Domenico* che emergono chiaramente i segni evidenti di un fecondo dialogo generatosi nel cantiere di San Petronio con Baldassarre Peruzzi e con il fiorentino Niccolò Tribolo. Questo è evidente nella scena con il *Corteo dei Magi*, dove prende corpo la sostanziale assimilazione della lezione peruzziana offerta nel celebre cartone realizzato per Battista Bentivoglio nel 1523*,* mentre nelle altre due raffigurazioni Alfonso dà prova di conoscere a fondo anche l'universo figurativo tribolesco, messo in scena dal fiorentino nelle porte minori e, proprio a partire dal 1532, anche nel celebre cantiere della Santa Casa di Loreto[19].

Gli incarichi domenicani furono portati a termine in concomitanza con il ritorno a Bologna di Clemente VII e di Carlo V, i quali fecero il loro arrivo in città rispettivamente l'8 e il 13 dicembre 1532, seguendo i medesimi tragitti già percorsi due anni prima. Per questo secondo ingresso il senato bolognese optò per

una sostanziale rinuncia al tipo di apparato monumentale effimero che aveva reso celebre l'evento del 1529-30. Parimenti consistente fu invece la presenza di guarnigioni e ambascerie al seguito del papa e dell'imperatore: al fianco di Carlo V comparvero i rappresentanti delle più importanti corti italiane ed europee, come Francesco Sforza, Federico II Gonzaga, Alessandro de' Medici, Alfonso d'Avalos, Giovan Francesco Pico, Carlo III duca di Savoia, il duca d'Alba Fernando Alvarez de Toledo; mentre al seguito del pontefice si registrarono patriarchi, vescovi e cardinali, tra i quali Ippolito de' Medici, Alessandro Farnese e il trentino Bernardo Cles. Il fasto antichizzante della passata "dieta" lasciava in quest'occasione il campo a uno dei fenomeni di mecenatismo artistico più importanti del Rinascimento europeo, sollecitato da una fitta rete di relazioni e scambi artistici che si istaurarono tra le varie corti, i membri del senato e dell'aristocrazia bolognese e i principali artisti presenti in città nel corso di quell'evento[20].

È in questo frangente che si concretizzarono i rapporti con Carlo V e Ippolito de' Medici. Quello con il sovrano asburgico è ricordato da Giorgio Vasari nella *Vita* di Alfonso Lombardi ed è confermato limpidamente da una missiva inviata

Fig. 35. Alfonso Lombardi, *Storie della vita di San Domenico; Adorazione dei Magi,* 1531-1532, Bologna, chiesa di San Domenico

il 28 febbraio 1533 da Girolamo Negrino, testimone oculare dell'evento, a Federico Gonzaga[21]. Scrive Vasari:

> "Essendo il detto imperador Carlo Quinto in Bologna e venendo l'eccellentissimo Tiziano da Cador a ritrarre Sua Maestà, venne in desiderio Alfonso di ritrarre anch'egli quel signore; né avendo altro commodo di potere ciò fare, pregò Tiziano, senza scoprirgli quello che aveva in animo di fare, che gli facesse grazia di condurlo, in cambio d'un di coloro che gli portavano i colori, alla presenza di Sua Maestà. Onde Tiziano, che molto l'amava, come cortesissimo che è sempre stato veramente, condusse seco Alfonso nelle stanze dell'imperatore. Alfonso dunque, posto che si fu Tiziano a lavorare, se gl'accommodò dietro in guisa che non poteva da lui, che attentissimo badava al suo lavoro, esser veduto; e messo mano a una sua scatolet[t]a in forma di medaglia, ritrasse in quella di stucco l'istesso imperatore, e l'ebbe condotto a fine quando appunto Tiziano no ebbe finito anch'egli il suo ritratto. Nel rizzarsi dunque l'imperatore, Alfonso, chiusa la scatola, e l'aveva cacio Tiziano non la vedesse, già messa nella manica, quando dicendogli sua Maestà: mostra quello

Fig. 36. Alfonso Lombardi, *Storie della vita di San Domenico; Adorazione dei Magi,* particolare

> che tu hai fatto, fu forzato a dare umilmente quel ritratto in mano dell'imperatore; il quale avendo considerato e molto lodato l'opera, gli disse: Basterebbeti l'animo di farla di marmo?. Sacra Maestà sì, rispose Alfonso."[22]

Fu quindi Tiziano Vecellio, che doveva conoscere le capacità di Alfonso già dal tempo dei suoi rapporti con la corte estense a Ferrara, a introdurlo nelle stanze private di Carlo V, il quale fu così colpito dalla straordinaria attitudine dell'artista a ritrarre al naturale e dalla sua maestria nel campo della medaglistica celebrativa da affidargli l'esecuzione non solo della medaglia di cui fa menzione Vasari, ma anche di altri microritratti, e soprattutto di un suo busto in marmo che Alfonso, una volta scolpito, avrebbe dovuto far recapitare all'imperatore a Genova, prima del suo imbarco alla volta della penisola iberica nel marzo del 1533.

La medaglia-ritratto ricavata dal modello realizzato in quell'occasione da Alfonso è stata variamente identificata con quella in bronzo, senza rovescio, già nella collezione Erich Lederer di Ginevra che presenta l'imperatore di profilo con i capelli tagliati a mezz'orecchio[23]; mentre un altro esemplare di dimensioni inferiori recante il titolo "Carlo Bononiae Coronatus", oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, è stato riconosciuto in una delle possibili "medagliette piccole" eseguite da Alfonso nel precedente incontro bolognese del 1530[24]. Un recente contributo di Walter Cupperi ha permesso di aggiungere altre medaglie derivate da modelli plastici di Alfonso, come l'esemplare con doppio ritratto di imperatori (collezione privata), quella con il profilo di Lorenzo Campeggi (Londra, British Museum), influente giureconsulto bolognese che aveva affidato a Lombardi la decorazione della cappella asburgica di San Maurizio in San Petronio, e quella effigiante il letterato ferrarese Antonio Tebaldeo[25].

Per quanto riguarda invece il busto di Carlo V, in passato si è cercato di riconoscere l'opera di Alfonso nell'esemplare che ritrae l'imperatore armato e incoronato di lauro, conservata presso il Musée Jacquemart-André, la quale, tuttavia, sia per motivi stilistici sia per la scarsa qualità non in linea con le altre opere note dello scultore, può essere considerata al massimo una copia tratta dal prototipo del ferrarese[26]. Una situazione analoga può registrarsi anche con altri busti, come il *Ritratto di Alfonso I d'Este* (Modena, Galleria Estense), che in passato è stato ricondotto a Lombardi ed effettivamente è molto vicino ai modi dell'effige di Armaciotto de' Ramazzotti in San Michele in Bosco a Bologna[27]; o l'effige marmorea di *Ercole II d'Este*, sempre alla Galleria Estense, riferita oggi in maniera più coerente allo scultore emiliano Prospero Clemente, per il quale la lezione di Alfonso fu davvero significativa[28].

Il secondo evento che segnò profondamente le sorti della carriera del Cittadella fu lo stretto legame di amicizia con Ippolito de' Medici, nipote del papa Clemente VII e figlio di Giuliano duca di Nemours, distintosi come colto committente d'arte già nel corso del primo incontro bolognese. Ippolito, nel frattempo, dopo che gli interessi dello zio pontefice si erano andati concentrandosi principalmente su questioni diplomatiche e di politica estera, era divenuto il personaggio di spicco nel campo del mecenatismo artistico di casa Medici. Come ricorda Vasari, fu proprio il cardinale a convincere Lombardi a trasferirsi a Roma, dove entrò a far parte di quel circolo di artisti e letterati che si riunivano nella stanza del palazzo in Campo Marzio. Nel corso dei due intensi anni di attività romana per il cardinale, Alfonso eseguì un busto marmoreo dell'imperatore Vitellio, ri-

cordato da Vasari insieme ai due ritratti di Clemente VII e Giuliano de' Medici, opere che furono poi acquistate a Roma dallo stesso storiografo aretino per farne dono a Cosimo I, che li collocò insieme a una serie di effigi genealogiche di casa Medici nella sala di Leone X in Palazzo Vecchio, dove si conservano tutt'ora[29]. Solo il busto di Clemente VII va però considerato integralmente di mano di Alfonso, in quanto quello di Giuliano de' Medici, lasciato incompiuto dal ferrarese, fu portato a termine nel 1560 dallo scultore fiorentino Antonio di Gino Lorenzi[30]. Nel corso del soggiorno romano il Cittadella dovette ritrarre in busto e in medaglia anche alcuni tra i più importanti personaggi al seguito di Ippolito, come i poeti e umanisti Antonio Tebaldeo e Francesco Maria Molza[31], ma anche rafforzare i propri legami con altri membri di casa Medici, soprattutto durante il viaggio a Marsiglia che Alfonso compì al seguito del cardinale in occasione delle nozze, tenutesi il 23 ottobre 1533, tra Caterina de' Medici ed Enrico II di Valois; in quel frangente Alfonso fece anche la conoscenza del re Francesco I, che era interessato a impegnarlo nei cantieri reali per opere di ritrattistica e d 'architettura e cercò di convincerlo a trasferirsi alla corte francese[32]. È forse proprio in occasione del viaggio d'andata che Alfonso, di passaggio da Genova, ebbe forse modo di consegnare il busto a Carlo V, imbarcatosi entro il mese di marzo. Del ritratto dell'Asburgo Alfonso, nel frattempo, doveva aver prodotto alcune repliche in marmo, come documenta il busto consegnato ad Alessandro de' Medici nel 1535, quando l'artista, risalendo da Firenze, sostò al capezzale del cardinale, cugino e nemico acerrimo di Ippolito, che era tra i più fedeli sostenitori dell'imperatore, presso la cui corte risiedette per diverso tempo. Come si evince dal testo vasariano, alla morte del cardinale Alessandro il busto marmoreo con l'effige di Carlo V venne acquistato da Innocenzo Cybo e portato a Carrara, dove se ne persero completamente le tracce. Lombardi fece dono ad Alessandro de' Medici anche di un suo busto in terracotta molto ben riuscito, fatto a concorrenza dello scultore Danese Cataneo, seguito da una replica in marmo che Alfonso ottenne il permesso di lavorare al suo rientro a Bologna[33].

È con l'appoggio di Ippolito de' Medici che Alfonso giunse a toccare l'apice del suo apprezzamento internazionale e a conquistarsi il favore dell'ambiente artistico romano, in anni in cui la committenza era per lo più rivolta ad artisti di origine fiorentina. Alla morte di Clemente VII, il 25 settembre 1534, il giovane cardinale Ippolito era tra gli esecutori testamentari del papa insieme a Giovanni Salviati, Innocenzo Cybo e Niccolò Ridolfi. In virtù del legame di parentela con

Fig. 37. Alfonso Lombardi, *Storie della vita di San Domenico; Adorazione dei Magi,* particolare

il defunto pontefice, egli ebbe il privilegio di poter scegliere l'artista a cui affidare l'esecuzione delle due importanti sepolture che si sarebbero dovute erigere in onore di Clemente VII e di suo cugino Leone X nella chiesa romana di Santa Maria sopra Minerva, e la scelta ricadde naturalmente su Alfonso. Si trattava della più grande impresa scultorea che avrebbe preso forma dopo la tragedia del Sacco di Roma e simboleggiato la rinascita delle arti. Tale decisione, che avrebbe fatto di Alfonso uno dei principali scultori attivi nell'Urbe, secondo solo a Michelangelo Buonarroti, non accolse grandi consensi tra le fila dell'aristocrazia filo-medicea romana, tanto che, alla morte dello stesso Ippolito il 10 agosto 1535, l'incarico passò velocemente a Baccio da Bandinelli, fedele scultore di casa Medici, il quale firmò il nuovo contratto per le due sepolture nella primavera del 1535[34].

Alfonso Lombardi si vide così sfuggire di mano un'opera che avrebbe coronato definitivamente una carriera ancora relativamente breve, ma già davvero intensa; e fu per tale motivo che il Cittadella fece un fulmineo ritorno nella sua

Fig. 38. Alfonso Lombardi, *Storie della vita di San Domenico; Adorazione dei Magi,* particolare

Bologna, dove lo attendeva il completamento della sepoltura di Francesco II Gonzaga e dei busti di capitani famosi, cui finalmente Alfonso poteva dedicarsi in maniera continuativa.

Il marchese di Mantova aveva fatto giungere a Bologna i marmi necessari per avviare la realizzazione della "honorevole sepoltura" già nel corso del 1533, quando Alfonso doveva ancora rientrare in città dal viaggio effettuato al seguito di Ippolito de' Medici a Marsiglia. Che il monumento si trovasse ancora in forma embrionale è documentato in una lettera scritta dallo stesso Alfonso al marchese nel novembre di quell'anno, in cui informava il mecenate del suo prossimo spostamento a Roma. Qui infatti avrebbe condotto degli studi sulle straordinarie invenzioni e soluzioni figurative della statuaria antica, che poi avrebbe riproposto in quelle "figure di paragone, cornice e celade e pianelle antiche e animali" che il Cittadella doveva scolpire sulla base del monumento funebre Gonzaga, con-

tribuendo così a incrementarne la complessità iconografica e figurativa rispetto alle forme impresse nel modello consegnato in precedenza dall'artista[35].

La tomba di Francesco Gonzaga costituiva un complesso figurativo di elevata magnificenza, la più importante impresa in campo scultoreo avviata negli anni di governo di Federico II. Il progetto era stato avviato in una prima fase nel 1519 quando, su consiglio di Baldassarre Castiglione, il marchese ne aveva affidato l'invenzione a Raffaello, a cui oggi si ricollega un disegno conservato al Musée du Louvre (inv. 1420)[36]. Questi aveva concepito una sepoltura strutturata su tre livelli e ispirata architettonicamente al mausoleo di Alicarnasso, arricchita da altorilievi con scene evocanti la battaglia di Fornovo, di cui Francesco Gonzaga era stato protagonista, statue allegoriche e al vertice un ritratto equestre del condottiero ispirato all'iconografia imperiale. Il progetto di Raffaello sfumò, come si ricorda in una lettera inviata da Castiglione a Paolo Giovio nel 1521, e fu il suo più fidato collaboratore, Giulio Romano, dal 1524 al servizio di Federico Gonzaga a Mantova come architetto di corte, a fornire dei nuovi progetti per la sepoltura, dei quali resta testimonianza in tre disegni di studi[37]; invenzioni che Alfonso dovette seguire meticolosamente arricchendole con apporti creativi personali, come dimostra la sua necessità di incrementarne lo sfarzo con il ricco repertorio della statuaria classica secondo le più fresche tendenze fiorentine e romane.

I lavori per la tomba di Francesco II Gonzaga avrebbero dovuto essere portati a termine entro il 1534, ma gli impegni al fianco di Ippolito de' Medici non gli permisero di dedicarsi assiduamente al cantiere. Oltretutto proprio in quell'anno Alfonso provò ad accaparrarsi un altro prestigioso incarico presentandosi – insieme a illustri pretendenti, come Jacopo Sansovino e Sebastiano Serlio – tra i candidati alla realizzazione dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Galliera a Bologna, che fu nel luglio di quell'anno affidato al Serlio per la progettazione e costruzione, mentre, dal 1538 vide coinvolto nell'ornamentazione plastica con l'*Assunzione della Vergine* ad altorilievo, il fiorentino Niccolò Tribolo[38].

Solo nell'autunno del 1534 Alfonso riprese in mano il progetto della sepoltura Gonzaga, recandosi di persona nelle cave del Trentino per cavare blocchi di pietra di paragone, riservandosi di portarla a compimento entro l'anno successivo. Il cantiere non procedette secondo i ritmi necessari, rallentato da problemi di natura economica legati all'assunzione di numerosi garzoni e aiutanti – "diecce homeni" – come lo stesso Alfonso ricorda; segno evidente che a quelle date la sepoltura necessitava di una netta accelerazione[39].

Il 6 maggio 1536, infatti, come scrive lui stesso in una lettera indirizzata al marchese, Alfonso è di nuovo a Roma per riscuotere somme di denaro per lavori eseguiti per la corte papale, per incassare l'eredità accordatagli dal cardinale Ippolito de' Medici, ma soprattutto per recuperare tutto il materiale lasciato nella sua bottega romana, quello che Alfonso chiama "lo studio de l'arte", ovvero "tute le fatiche mie", tra cui "molti modelli e grandi". Tra questi lo scultore ricorda il modello di Clemente VII, probabilmente approntato per la sepoltura di Santa Maria Sopra Minerva, un busto di Giuliano de' Medici, da ritenere il prototipo fittile dell'effige ricordata da Vasari, quello di donna Giulia Gonzaga, di papa Paolo III e infine anche il "modelo de lo iperatore", da identificare con un busto di Carlo V che lo scultore avrebbe spedito a Carrara per ricavarne l'immagine marmorea. Oltre a ciò, Lombardi dichiara di essere già entrato nelle grazie del nuovo pontefice Paolo III, per il quale aveva realizzato una medaglia "che gli è piaciuta asai" e dal quale aveva ottenuto la commissione di altre due teste marmoree da realizzare al suo ritorno a Bologna[40].

Nel frattempo Alfonso aveva preso in affitto a Bologna un grande locale di fianco alla residenza della famiglia Marescotti, in quel luogo dove soggiornò proprio il marchese di Mantova durante le sue soste bolognesi in occasione delle visite di Carlo V; qui avrebbe potuto lavorare più comodamente, coadiuvato da "sei homeni", ai marmi per la sepoltura Gonzaga,

> "così che vostra signoria vedrà così superba opera che li parerà grande agumentatione al modello che si fece della convenzione ela conoscerà quanto aveva importato il mio essere stato a Roma, si della bontà come l'ordine ch'io tengo di maggior hopera, he s'io dirò aumentare il quarto, io dirò il vero perché il modello lo porterò a Mantoa per paragone."[41]

Furono parole al vento, perché Lombardi tornò ancora una volta a Roma per risolvere una questione di elevata complessità legata alle "dozento cinquanta" carrate di marmo (una carrata equivaleva indicativamente a 850 chilogrammi), originariamente destinate alle sepolture di Clemente VII e Leone X, già pagate da Ippolito de' Medici, da cui Alfonso aveva già cavato e sbozzato i marmi. Materiali che si trovavano in giacenza in qualche deposito carrarese e che ora probabilmente sarebbero stati spediti ad Alfonso, forse per essere reimpiegati dall'artista nelle imprese gonzaghesche[42].

Nel maggio 1537 Alfonso si ammalò di una malattia – quella che Vasari definisce "rogna pestifera ed incurabile" – che per molti mesi lo costrinse infermo e impossibilitato a lavorare al sepolcro Gonzaga, portandolo nel giro di qualche mese alla morte prematura, documentata al primo dicembre dello stesso anno[43].

Il 7 dicembre, Giulio Romano era stato incaricato da Federico II di recarsi a Bologna per prelevare tutte le opere lasciate incompiute da Lombardi, mentre non si fecero attendere le candidature offerte al marchese stesso da parte di alcuni artisti bolognesi intenzionati a completare il lavoro del Cittadella[44]. Nel comunicare a Mantova la morte di Lombardi, l'agente gonzaghesco Francesco delle Armi indicava al marchese come suo possibile sostituto Niccolò Tribolo, in quel momento in città, di cui molti dicevano avesse "più fondamento che non avea Alfonso"[45]. Il primo ad avanzare la sua candidatura fu però Girolamo da Treviso, pittore e scultore che aveva lavorato in precedenza con Lombardi nel cantiere di San Petronio, il quale si offrì di realizzare anche un disegno della sepoltura[46], seguito a breve distanza di tempo da Giovanni Zacchi, figlio di Zaccaria, con una missiva diretta al marchese[47].

Tra l'aprile e il maggio 1538 Giulio Romano si recò personalmente a Bologna per verificare la situazione delle opere rimaste nella bottega bolognese di Alfonso, dove erano presenti diversi busti in terracotta raffigurati Federico II, Isabella d'Este e il comandante spagnolo Antonio de Leyva[48]. Ma Giulio Romano era stato inviato a Bologna anche con l'incarico di recuperare qualche maestro che fosse in grado di portare a compimento la sepoltura gonzaghesca al posto di Alfonso; le sue parole inviate a Federico II Gonzaga, con le quali dichiarava di non essere riuscito a trovare "homo equali ad Alphonso"[49], ritraggono molto chiaramente la situazione dell'ambiente culturale bolognese: questo, con la morte improvvisa di Alfonso appena quarantenne, aveva perso il suo massimo interprete nel campo delle arti plastiche.

Note

[1] Braghirolli 1878, pp. 22; Gramaccini 1980, pp. 66-68, 108, nota 431.

[2] Gramaccini 1980, pp. 66-71; contributo cui si rimanda per una trattazione specifica anche dello scambio epistolare tra Alfonso Lombardi e Federico II Gonzaga, e per le proposte identificative di alcuni dei busti in esame.

[3] Braghirolli 1878, pp. 95-97, doc. I-III; Ferrari, II, 1992, pp. 332-334 (30 novembre; 5 dicembre; 14 dicembre).

[4] Ivi, p. 343.

[5] Ivi, p. 348.

[6] Ivi, pp. 591-592.

[7] Per le vicende storiche e di committenza artistica legate a questo evento si rimanda al fondamentale contributo di Giovanni Sassu: Sassu 2007.

[8] Sulla descrizione dei cerimoniali di ingresso dei due personaggi tramandati dalle cronache coeve e sulle vicende legate alla costruzione degli apparati trionfali: *Ibidem*.

[9] Vasari [1568] 1976, IV, pp. 408-409, 497.

[10] Fortunati 1996, p. 302, con bibliografia precedente.

[11] Eisler 1983, pp. 209-210; Sassu 2007, p. 141, con bibliografia precedente.

[12] Alberti [1550] 1596, p. 688.

[13] Sassu 2007, pp. 134-138.

[14] Vasari [1568] 1976, IV, p. 408.

[15] Supino 1938, II, p. 262; Bettini 2002, pp. 97-119; Bettini 2005, pp. 319-331; Sinigalliesi 2007, pp. 28-29.

[16] Bettini 2003, pp. 31-32.

[17] Ivi, pp. 32-33.

[18] Supino 1938, II, pp. 243-244; Bottari 1964, pp. 82 e ss.; Sinagalliesi 2007, p. 28.

[19] Sulla partecipazione di Niccolò Tribolo al cantiere lauretano, in società con Raffaello da Montelupo e Francesco di Vincenzo Baccelli, si veda in ultimo: Giannotti 2016a, pp. 3-24. Sulle varie fasi del cantiere: Grimaldi 1999.

[20] Sassu 2012.

[21] La lettera, ripresa diverse volte, fu pubblicata per la prima volta da Walter Braghirolli, in Braghirolli 1881, pp. 59-114.

[22] Vasari [1568] 1976, IV, pp. 410-411.

[23] Middeldorf 1973, pp. 361-368.

[24] Gramaccini 1980, p. 124; Cupperi 2002, pp. 35-37.

[25] Cupperi 2002, pp. 38-39.

[26] Attribuzione a Lombardi proposta in: Middeldorf 1973; Gramaccini 1980, pp. 70-71. Non viene accettata da Sassu 2012, nota 44.

[27] Gramaccini 1980, pp. 70-71.

[28] Bacchi 2001, pp. 106-109.

[29] Gramaccini 1980, p. 58.

[30] Holderbaum 1957, pp. 369, n. 4.

[31] Sinigalliesi 1999, p. 25.

[32] Lettera di Alfonso Lombardi da Savona a Federico II Gonzaga in Mantova, 25 novembre 1533: Ferrari 1992, II, pp. 607-608.

[33] Vasari [1568] 1976, IV, pp. 408-412.

[34] Si rimanda alla sostanziosa scheda redatta in occasione della recente mostra dedicata a Baccio Bandinelli: R. Schallert, in *Baccio Bandinelli* 2014, pp. 576-581.

[35] Ferrari, II 1992, pp. 607-608, lettera di Alfonso Lombardi a Federico II Gonzaga, 25 novembre 1533.

[36] Raffaello 1984, pp. 410-412.

[37] A. Belluzzi, in *Giulio Romano* 1989, pp. 559-560.

[38] In ultimo: Giannotti 2016b, pp. 176-177.

[39] Ferrari II 1992, pp. 664-665, lettera di Alfonso Lombardi a Federico II Gonzaga 23 dicembre 1535.

[40] Braghirolli 1878, pp. 113-115, doc. XI; Ferrari 1992, II, pp. 678-679.

[41] Ivi, pp. 684-685.

[42] Braghirolli 1878, pp. 120-121, doc. XI; Ferrari 1992, II, pp. 684-685.

[43] Lettera del 2 dicembre 1537 di Francesco delle Armi da Bologna a Gian Giacomo Caldara, segretario e castellano di Federico II Gonzaga, a Mantova: Braghirolli 1878, pp. 124-125, Ferrari, II, 1992, pp. 741-742.

[44] Ferrari, II, 1992, pp. 743-744.

[45] *Ibidem.*

[46] Ferrari, II, 1992, pp. 746-747, lettera di Francesco delle Armi a Giovanni Giacomo Calandra, 19 dicembre 1537.

[47] Lettera di Giovanni Zacchi a Federico II Gonzaga: Braghirolli 1878, pp. 129-130; Ferrari, II, 1992, pp. 779-780.

[48] Ferrari, II, 1992, pp. 755-756, lettera di Giulio Romano a Federico II Gonzaga, 27 aprile 1538; lettera di Giulio Romano a Federico II Gonzaga, 1° maggio 1538.

[49] Lettera di Giulio Romano da Bologna a Federico II Gonzaga in Bologna, 1° maggio 1538, cfr. Ferrari, II, 1992, p. 757.

IL PERDUTO BUSTO DEL SALVATOR MUNDI

Un capitolo a parte nella vicenda artistica di Alfonso Lombardi merita di essere dedicato all'intensa immagine in terracotta policroma raffigurante il *Cristo Salvatore* o *Salvator Mundi,* oggi in collezione privata. Insieme ai personaggi del *Transito* di Santa Maria della Vita, l'opera è una delle più coinvolgenti testimonianze dell'arte rinascimentale bolognese e tra le più alte, innovative rivisitazioni della lezione di Raffaello. Qui Alfonso dimostra ancora una volta le sue capacità nel saper combinare il naturalismo illusionistico della tradizione padana (Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni), l'eroica possanza dei modelli tosco-romani (Raffaello e Michelangelo) e il luminismo di pittori come Dosso Dossi e Tiziano, che egli aveva potuto ammirare in gioventù alla corte estense, dando vita a un linguaggio di grande immediatezza comunicativa, enfasi naturalistica e strabordante monumentalità.

Il busto in esame fu portato per la prima volta all'attenzione degli studi nel 1999, all'interno del volume dedicato all'attività di Alfonso Lombardi a Castel Bolognese, con un'attribuzione alla mano del ferrarese sulla base di un'indicazione orale di Federico Zeri[1]. Tale riferimento è stato ribadito nel recente volume dedicato alla carriera bolognese dell'artista (2007)[2], nel catalogo della mostra modenese sulla storia della plastica fittile emiliana nel Rinascimento (2009)[3] e in ultimo da chi scrive in occasione dell'esposizione *Felsina Pittrice,* allestita a Bologna nelle stanze di Palazzo Fava (2015)[4], dov'era esposta quale unica testimonianza nel campo delle arti plastiche.

L'attribuzione alla mano di Lombardi trova stringenti e inappellabili giustificazioni nel confronto con il gruppo del *Transito della Vergine*, modellato da Alfonso entro il 1522, e in particolare con la figura del giovane apostolo Giovanni (fig. 24) il quale, collocato al centro del monumentale assiepamento di figure, ricalca perfettamente – fino all'identicità di tratti – l'immagine del *Salvatore*, tanto da ritenerli plasmati sull'idea di un prototipo fisionomico comune.

La solenne effige del Cristo, nelle sue dimensioni superiori al naturale, nell'eloquenza comunicativa, nella dinamica torsione del busto e nella prestanza del potente braccio ellenistico sollevato in segno di imperio, richiama in generale l'esuberanza posturale e la potente colloquialità messe in scena nelle colossali figure di Santa Maria della Vita, avvolte – come l'opera in esame – in espanse tuniche animate da riverberati e possenti lembi di panneggi, solcati da larghe increspature e da profondi anfratti ombrosi. Di quegli abiti il Cristo ripete anche la decorazione dei geometrici scolli, ornati con spesse bordure percorse da motivi a racemi in rilievo, arricchendosi però di alcune soluzioni inventive, come l'estroso nodo della tunica alla base del petto quasi a evocare le mode cortigiane del tempo.

Quattro anni dopo la presentazione del *Transito*, Alfonso ripropose il medesimo prototipo facciale del *San Giovanni* anche nella figura del *Cristo risorto* della lunetta sinistra esterna di San Petronio (figg. 21, 31), analogo alle due opere analizzate nei tratti fisionomici e nella condotta della barba e dei capelli. Nel *Risorto* il braccio, non più nascosto dalla monumentale tunica come era nel *San Giovanni*, si solleva e si libra assieme al capo in una soave torsione, ad accompagnare il movimento sinuoso delle membra secondo i più aggiornati indirizzi della nuova maniera fiorentina, da Fra' Bartolomeo a Michelangelo, tramandati a Bologna da Niccolò Tribolo e dai compagni Antonio Solosmeo e Simone Cioli, attivi nel cantiere delle porte minori. Tali caratteristiche si ritrovano anche nel *Salvator Mundi*, dove le vesti si sciolgono in estrose e inusuali increspature, mentre il braccio, modellato con elevata minuzia anatomica, sembra ricalcare la tensione muscolare del corpo del *Laocoonte* – riscoperto nel 1506 e che Alfonso aveva potuto conoscere dalle repliche prodotte da Antonio Elia nell'Urbe – e al contempo omaggiare le colossali muscolature di marca michelangiolesca della Sistina. Anche nella postura, con la torsione della spalla destra e del capo rispetto alla monumentale ieraticità del corpo, il *Salvator Mundi* mostra le medesime invenzioni del *Cristo risorto*, lasciandone immaginare quindi un'esecuzione avvenuta tra il 1522 e i fatti del cantiere petroniano (1524-27).

L'elevata resa epidermica dei volti del San Giovanni del *Transito*, del *Risorto* e del *Salvatore*, dal piglio fortemente introspettivo e individuale, lascerebbe supporre che quel prototipo di riferimento effigiante un uomo ormai maturo, dai tratti e dalla capigliatura molto curati, sia stato plasmato come un ritratto dal vero, forse proprio come quello di Alfonso o di un personaggio a lui molto caro, che fu poi adottato dallo scultore in più varianti iconografiche nelle sue opere di maggiore visibilità. Va ricordato a questo proposito che, insieme al *Salvatore*, nel 1999 fu resa nota una seconda *Testa virile* in terracotta (fig. 24), mutila all'altezza del collo, perfettamente sovrapponibile nei tratti del volto agli esemplari citati, ma di cui in passato si è inspiegabilmente tentato di riconoscere la mano di Antonio Begarelli[5]. L'opera, di indiscutibile autografia lombardiana, potrebbe rappresentare ciò che resta di una monumentale statua fittile a grandezza naturale, o essere riconosciuta in uno dei tanti modelli che Alfonso conservava amorevolmente nella sua bottega, dei quali alcuni sono ricordati anche nell'inventario *post mortem* dello scultore[6], o ancora in una di "quelle mirabili teste formate quasi per loro esemplare e modello" ricordate da Malvasia come il risultato degli esercizi compiuti dai principali artisti bolognesi del Seicento sulle opere di Alfonso Lombardi*, in primis* proprio sul *Transito*. Tale interesse coltivato nel corso del Seicento per le opere del Cittadella è documentato anche da Girolamo Baruffaldi, il più importante biografo dell'artista, lui stesso possessore di alcune teste tratte da statue di Alfonso che in passato erano appartenute al pittore bolognese Lorenzo Pasinelli e in seguito passate al suo allievo Giampiero Zanotti[7].

Il busto del *Salvator Mundi* è un'opera straordinaria per invenzione e per capacità espressive, modellata in dimensioni monumentali, più grande del vero, impreziosita originariamente di una delicata, naturalistica policromia che nel tenue cromatismo degli incarnati ancora oggi integri, nella luminosità delle lacche e nelle dorature che impreziosivano le bordure delle vesti o il corso sinuoso della barba e dei capelli, conferivano al soggetto una trasparenza emotiva da *tableaux vivants* e una ricchezza pari a quella di ritratto della più elevata aristocrazia. L'opera è inoltre realizzata con soluzioni tecniche che per arditezza e inventiva potremmo definire addirittura neo-donatelliane. Il busto si compone di almeno quattro parti sapientemente svuotate e assottigliate nel tergo, plasmate con un impasto argilloso di differente consistenza – più fine nella zona superficiale e più grossolano in quella più interna – assemblate attraverso una malta a base di calce unita a una colla di origine animale dalle proprietà fissative.

Ciò evoca inevitabilmente le parole spese da Giorgio Vasari che in relazione alle statue fittili dell'*Ercole* e del *Transito della Vergine* ricordava come fossero state modellate da Alfonso impiegando una mistura di terra e stucco molto forte, in virtù di una sua 'non convenzionale' predisposizione alla ricerca e alla sperimentazione tecnica. Il *Salvator Mundi* si compone quindi di una prima grande parte costituita dalla monumentale testa e dalla parte superiore del busto, fin sotto la spessa bordura della tunica. Un taglio orizzontale all'altezza all'incirca della manica sinistra la divide da una seconda sezione costituita dalla parte inferiore dell'abito, abilmente plasmato nella restituzione dinamica delle creste di tessuto. Del tutto inusuale risulta la particolare modellazione di alcuni lembi di panneggio, modellati a parte e assemblati nella parte inferiore della scultura sempre attraverso quella particolare malta. Realizzato e cotto a parte risulta l'imponente braccio destro del Cristo, al cui interno possiamo scorgere il vuoto lasciato dal perno ligneo di sostegno per la modellazione estratto prima della cottura, cui doveva unirsi l'avambraccio con la mano benedicente del Salvatore; ugualmente doveva essere per l'altro braccio, di analoga consistenza, che avrebbe dovuto situarsi in posizione adiacente al busto, con la mano a impugnare o sovrastare il globo terrestre secondo la consueta tipologia figurativa che lo stesso Alfonso aveva proposto con il *Cristo benedicente* del gruppo plastico con i *Dodici apostoli* per la chiesa bolognese di San Giuseppe, oggi nella cattedrale di Ferrara. Alla base del *Salvator Mundi*, lungo il margine inferiore sono evidenti inoltre i segni di una fratturazione dalla regolare forma esedrica che corre dalla manica sinistra fino al braccio opposto; un elemento che lascia intuire la presenza in origine di un'altra consistente sezione di argilla, raffigurante una cortina di nubi e teste di cherubini, assemblata alla parte superiore costituendo il completamento iconografico del Redentore, come più avanti avremmo modo di vedere.

Nonostante le consonanze figurative con il busto ferrarese, l'opera in esame presenta dei caratteri che inducono a escludere l'ipotesi che potesse far parte di un analogo ciclo scultoreo; infatti, l'individualità narrativa e iconografica del Cristo, la spiccata eloquenza gestuale e il piglio introspettivo ne giustificano il concepimento come elemento indipendente, mentre la sua predisposizione per una visione su tre lati e in forte scorcio dal basso lascerebbe intendere una sua originaria collocazione nel timpano di un monumentale altare, nello specchio centrale di un sontuoso tabernacolo o nel sovrapporta di un particolare ambiente liturgico legato al tema della Resurrezione.

È strano quindi come fino a oggi un'opera di così grande rilevanza simbolica e artistica non abbia attirato l'attenzione della critica, limitatasi a confermare i tratti di un'autografia del tutto incontrovertibile, senza provare a indagare la sua originaria destinazione o le vicende di committenza. Le ricerche condotte in occasione della pubblicazione di questo volume hanno invece permesso di evidenziare le stringenti affinità iconografiche e tipologiche che il busto del *Cristo Salvatore* condivide con un'opera di medesimo soggetto realizzata da Alfonso Lombardi, ricordata da alcune importati fonti manoscritte bolognesi tra Cinque e Settecento all'interno della chiesa dei padri Serviti di San Giuseppe fuori Porta Saragozza, oggi sede dei Padri Cappuccini; testi già noti alla critica ma mai messi in relazione con l'opera in esame.

Nel 1583 Giovanni Zanti ricordava in questa chiesa la presenza di "un Christo con molti Angeli di pietra cotta di mano di Alfonso da Ferrara, bellissimi, come tutte l'altre opere sue"[8]; ugualmente faceva Francesco Cavazzoni (1603)[9], descrivendo "Un Cristo resuscitato con molti angiolini di scultura di mano di Alfonso ferrarese"; e ancora Malvasia (1686), che parlava di un "Salvatore, mezza figura di terra cotta, co' quattro Angeletti"[10]. Una descrizione più dettagliata dell'opera, in grado di confermare l'identificazione proposta, ci giunge da due preziosi manoscritti oggi conservati presso l'Archivio Provinciale del convento dei Padri Cappuccini di Bologna, compilati rispettivamente nel 1628 e tra il 1770 e il 1788, in cui vengono registrate e descritte con criterio inventariale tutte le opere di proprietà dei Serviti conservate nella chiesa di San Giuseppe. Nel primo di questi, già trascritto da Norberto Gramaccini[11], si registra, all'interno della cappella adiacente all'altare maggiore, la presenza di un "un Christo, che par resuscitato, ma più tosto è un Salvatore, il quale con la man ritta da la benedizione, e con la sinistra calca una palla, o' mondo, che sia, et è circondato da Angiolini bellissimi", opera riconosciuta alla mano di "Alfonso ferrarese, che è stato uno dei più scultori che sia stato a suoi tempi, si come anno detto altare è stato delle più belle cose, di suo genere, che siano in Bologna"[12].

La situazione riportata dal manoscritto seicentesco è ribadita, pur con minor enfasi descrittiva, anche nel secondo documento, compilato tra il 1770 e il 1788[13], dove il *Cristo salvatore* è ricordato sul decimo altare della chiesa – chiamato "delle Reliquie" e adiacente a quello del Sacramento – e descritto come una "mezza figura di creta con vari Angiolini attorno" sempre di mano di Lombardi.

Possiamo dedurre che si trattasse di un'opera di grande forza narrativa e impatto emozionale, di elevata indipendenza figurativa e, soprattutto, iconografica, cui era dedicato un altare ritenuto "delle più belle cose, di suo genere, che siano

in Bologna"[14]; quindi, è da credere, destinata a essere contenuta all'interno di una struttura architettonica monumentale in marmo o in pietra, forse progettata dallo stesso Lombardi. Le due descrizioni proposte mostrano strettissime affinità tipologiche e iconografiche con il *Cristo Salvatore* di cui ci stiamo occupando, tanto da indurre a credere che si tratti della medesima opera. Lo scarto che possiamo registrare tra quanto riportato dalle fonti e la condizione attuale della scultura – in cui effettivamente manca il completamento iconografico costituito dalla schiera di cherubini e dal globo terrestre – è giustificabile, come anticipato, con la lunga linea di frattura che corre lungo il margine inferiore del busto, perfettamente compatibile con la presenza di un'altra, o forse di molteplici sezioni di argilla, modellate a formare teste di cherubini e una fitta cortina di nubi.

Alfonso, nel concepire l'invenzione del *Salvator Mundi*, dovette certamente confrontarsi con quella particolare iconografia promossa nei medesimi anni in area fiorentina da Pietro Torrigiani in una serie di busti di Cristo su una folta coltre di nubi e teste angeliche, noti oggi in almeno tre varianti di cui la più importante risulta essere quella custodita alla Burghley House di Stamford (Lincolnshire, Regno Unito)[15]. Tale repertorio doveva essere noto certamente a Lombardi in virtù delle persistenti frequentazioni fiorentine avute tra il 1525 e il 1530 all'interno del cantiere petroniano, ma soprattutto grazie alla frequentazione di Zaccaria Zacchi il quale, tra il 1519 e il 1523, risulta documentato tra la ristretta schiera di artisti assoldati da Torrigiani per lavorare nei cantieri londinesi al monumento funebre di Enrico VIII[16]. Ugualmente, la mancanza percepibile poco al di sotto della spalla sinistra lascia chiaramente intendere una continuazione dell'arto adiacente al corpo e culminante – secondo la consueta iconografia del Salvator Mundi, impiegata dallo stesso Lombardi per il *Salvatore* di via Galliera (oggi a Ferrara) – nella mano posta a presidiare una grande sfera terrestre.

Per avere un'idea ancora più chiara dell'originaria conformazione del *Salvator Mundi* potremmo prendere a esempio la monumentale immagine fittile del *Dio padre benedicente* collocata in San Petronio al vertice del *Monumento funebre di Floriano Cereoli*, eseguito nel 1526 e riferito dalla critica all'ambito di Zaccaria Zacchi[17]. Si tratta di un'opera di difficile contestualizzazione che in passato ha avuto un riferimento proprio alla mano di Alfonso Lombardi[18], ma per cui non è escluso, data la non pertinenza con la struttura del sepolcro appena citato, un'esecuzione avvenuta in anni molto più avanzati in occasione dei rimaneggiamenti seicenteschi che interessarono il complesso e a cui potrebbe collegarsi anche l'esecuzione del *Dio Padre* petroniano.

Quest'opera sembra ispirata comunque a prototipi lombardiani, in particolare alla scultura di medesimo soggetto per la tomba Ghisilardi in San Domenico, o forse proprio al *Salvator Mundi*, che doveva apparire del tutto analogo nella postura benedicente, nella resa della cortina di nubi con cherubini e nel braccio a tenere il globo.

Una questione di particolare rilevanza è costituita anche dalla committenza del monumentale busto in esame. Sebbene quanto riportato dalle varie fonti lasci ipotizzare che il *Cristo* di Alfonso sia stato originariamente concepito per la chiesa fuori Porta Saragozza, in realtà non è da escludere che l'opera fosse stata realizzata per l'antica chiesa dei frati serviti collocata fino al 1566 in via Galliera dentro le mura cittadine, e per cui lo stesso Lombardi, come già visto nel capitolo precedente, aveva realizzato la serie dei tredici busti di *Cristo* e gli *Apostoli* e una statua di *San Sebastiano*.

L'edificio di porta Saragozza – in cui il busto è documentato a partire dal 1583 – prima di prendere l'intitolazione a San Giuseppe era dedicato a Santa Maria Maddalena e ospitava una comunità di domenicane. Nel 1566, su ordine di Papa Paolo IV, avvenne lo scambio di sedi tra i padri dell'Ordine e le monache: i primi si trasferirono nella chiesa di Porta Saragozza, che da quel momento assunse l'intitolazione a San Giuseppe; mentre le domenicane si insediarono nell'edifico di via Galliera, cambiandone la dedicazione a Santa Maria Maddalena.

Il cambio di sede determinò anche il trasferimento da una chiesa all'altra di tutte le opere d'arte conservate; ma allo stato attuale degli studi e data anche la distruzione della chiesa della Maddalena, non è facile capire cosa facesse parte del patrimonio delle due comunità e distinguere tra le opere effettivamente traslate e quelle che invece dovettero rimanere in sede per motivi legati alla difficoltà di movimentazione. È quanto avvenne infatti per la serie dei tredici busti di Alfonso Lombardi, i quali, eseguiti per l'antica chiesa di Galliera, risultano documentati in quella sede, ormai diventata la chiesa della Maddalena, ancora nel 1603 da Francesco Cavazzoni e nel 1686 da Malvasia, prima di essere acquistati nel 1769 per 10 zecchini dal cardinale Giammaria Riminaldi, che nel 1771 li donò alla Cattedrale di Ferrara dove si conservano tutt'ora.

Grazie al confronto tra la *Graticola di Bologna* e i manoscritti dei Cappuccini possiamo appurare come invece tutte le altre opere di scultura registrate da Lamo effettivamente furono trasportate nella nuova sede servita fuori Porta Saragozza. Questo avvenne per "lo sposalizio della madonna con San Gioseffe pittura

eccellentissima connumerata fra' le cose notabili di Bologna" di Girolamo da Cotignola, che aveva mantenuto la sua originaria collocazione sull'altare maggiore, mentre in una delle due cappelle in prossimità dell'altare, di patronato della famiglia Bentivoglio, doveva campeggiare la statua in terracotta di *Z*accaria Zacchi raffigurante la Vergine accompagnata da angeli "vestita alla levantina"[19]. Doveva trattarsi di quella *Madonna col Bambino* parte del più articolato gruppo plastico cui appartenevano anche il *San Rocco* degli Zacchi e il *San Sebastiano* di Lombardi, forse anche questi rimasti nella nuova chiesa della Maddalena insieme ai busti di Cristo e degli Apostoli[20]. La monumentale effige della *Vergine col Bambino e due Angeli*, vestita effettivamente con un voluminoso turbante, si conserva ancora oggi in una sala del Museo dei Cappuccini bolognesi, dove fu riscoperta da Gualberto Gennari sul finire degli anni Cinquanta del Novecento e ricondotta alla mano di Zaccaria Zacchi per via della firma in lettere capitali "Zacharias Volateran" apposta dallo scultore sul verso del libro impugnato dalla Madonna[21].

Sebbene il busto di *Cristo Salvatore* appaia perfettamente integrato nella serie di sculture fittili cinquecentesche provenienti dall'antica chiesa di San Giuseppe in via Galliera, permane un dubbio sull'originaria committenza servita, sollevato dalla sua assenza nella descrizione della chiesa offerta da Lamo, attento osservatore dei fatti artistici bolognesi e in particolare delle opere di scultura. Questo potrebbe anche essere imputabile a una collocazione del busto in un ambiente riservato al culto dei monaci e quindi non accessibile ai fedeli o allo stesso erudito. Tuttavia quello che emerge dal manoscritto del 1628 è che il *Salvatore* risultava inserito in un altare detto "della Resurrezione", una struttura architettonica coerente dal punto di vista iconografico con il busto e quindi, non è da escludere, concepita *ab origine*, forse dallo stesso Alfonso, per l'antica chiesa delle monache domenicane di Santa Maria Maddalena e da qui mai trasferito.

Se questa ipotesi fosse corretta, il busto potrebbe aver lasciato l'edificio originario solo dopo il 1818 (viene qui ricordato l'ultima volta nel 1792 in un'edizione delle *Pitture di Bologna* di Malvasia), quando nella casa servita di Porta Saragozza si insediarono i frati minori cappuccini; i quali, a partire dal 1841, avviarono l'integrale ricostruzione della chiesa in forme neoclassiche, con la conseguente alienazione e dispersione di molte delle opere qui conservate[22].

Note

[1] Faranda 1999, pp. 51-63.

[2] Sinigalliesi 2007, p. 30.

[3] D. Sinigalliesi, in *Emozioni in terracotta* 2009, pp. 154-156.

[4] D. Lucidi, in *Da Cimabue a Morandi* 2015, pp. 106-107, n. 24.

[5] Bacchi 2001, p. 127; Ferretti-Colombi Ferretti 2004, pp. 392-393.

[6] L'inventario dei beni presenti nella casa e nella bottega di Alfonso Lombardi venne stilato lo stesso 1° dicembre, giorno della sua morte, dagli ufficiali della Fabbrica di San Petronio. Tra le varie cose registrate troviamo difatti anche "due teste grande di terra" e una terza sempre in terracotta collocata sul camino. Cfr. Ridolfi 1874, pp. 39-40; doc. 14, pp. 66-68.

[7] Baruffaldi 1839, pp. 16-17.

[8] Zanti 1583, p. 87.

[9] Cavazzoni [1603] 1999, pp. 54, nota 191.

[10] Malvasia [1686] 1969, p. 339.

[11] Gramaccini 1980, pp. 118-119, n. 20.

[12] *Campione delle Memorie antiche del Convento di S. Giuseppe formato da me fra Giulio Cesare Pandini*, 1628, ms. Bologna, Archivio Provinciale dei Cappuccini, c. 123 verso.

[13] *Istoriche memorie del Convento de' P.P. di S. Giuseppe dell'ordine de' Servi di Maria degenti ne' suburbi di Bologna fuori di porta Saragozza in luogo già detto Valle di Pietra. Conservate da un alunno di detto convento alla gloria del Santissimo Patriarca S. Giuseppe sposo della divina madre di Gesù incominciate l'anno del Signore 1770 e ultimate l'anno 1788*, ms. Bologna, Archivio Provinciale dei Cappuccini, c. 107 e ss.

[14] Vedi nota 12.

[15] Si rimanda su questo argomento alla scheda redatta da Francesco Caglioti sul busto di Cristo della Burghley House: F. Caglioti, in *Puro, semplice e naturale* 2014, pp. 304-307, n. 70.

[16] Lucidi 2012, pp. 142-150.

[17] Brugnoli 1984b, p. 105.

[18] Faranda 1999, p. 67.

[19] Si rimanda ai due manoscritti dell'archivio dei Cappuccini, cfr. nota 12 -13.

[20] Vedi cap. II.

[21] Gennari 1958, pp. 5-9.

[22] Fini 2007, pp. 97-98.

IL RESTAURO DEL BUSTO DEL SALVATOR MUNDI

Considerazioni generali e stato di conservazione

Chiara Piani

Sono un restauratore conservatore di beni culturali da circa venticinque anni, non sempre capita di intervenire su opere di così straordinaria bellezza e quando questo accade tutto è coinvolto, la collaborazione con persone di altrettanta esperienza diventa fondamentale. Il sostegno storico artistico e il supporto scientifico per guidare le scelte fatte per restituire a quest'opera la giusta dignità sono stati essenziali e imprescindibili rispetto agli interventi conservativi ed estetici condotti durante le diverse fasi di questo restauro.

Fin dal primo momento è risultato evidente che si trattava di un'opera assai preziosa: la sua grandiosità risiede oltre che nell'altissima qualità del modellato e nella preziosità della policromia, nelle eccezionali dimensioni e, come ampiamente argomentato nei precedenti paragrafi, nella tecnica di esecuzione 'fuori dagli schemi' adottata da Alfonso Lombardi.

La prima osservazione è stata relativa alla struttura di sostegno in ferro che ruotava indietro il busto di circa 30 gradi impedendone una corretta lettura; il secondo obiettivo e stato quello di constatare con chiarezza l'effettivo stato conservativo, di identificare le incidenze di precedenti interventi di restauro unito sia alla restituzione dei valori cromatici alterati sia per poter garantire un recupero strutturale che potesse ricollocare correttamente il busto alla sua giusta inclinazione.

Il busto prima del restauro

Rilievi effettuati con luce ultravioletta

Per procedere in modo coerente e indagare lo stato conservativo dell'opera, si è ritenuto necessario eseguire in prima fase alcune indagini fotografiche e indagini di tipo chimico fisiche in supporto alle future operazioni di conservazione.

La campagna fotografica effettuata sulla scultura policroma è stata condotta secondo il concetto di 'propedeuticità delle indagini' applicate sui beni culturali per mezzo della fluorescenza ultravioletta. Tale tecnica ha messo in risalto la presenza vecchi ritocchi – fluorescenza nulla – che hanno evidenziato alcune filature e lacune, concentrate in maggioranza sul volto e sui capelli.

L'opera, come spesso accade per questa tipologia di oggetti in terracotta policroma, è stata 'vittima' del tempo e di interventi di restauro non sempre condotti ad arte; nel suo complesso si presenta comunque ben conservata rispetto ad altri esemplari coevi che per esperienza arrivano a noi fortemente rimaneggiati. Gli incarnati ancora oggi sono integri e originali, come confermato dalle indagini chimico fisiche effettuate a supporto.

Grazie alle osservazioni realizzate con luce ultravioletta è stato possibile identificare le fratture concentrate sul volto e sui capelli, una rottura sul braccio destro e una sulla manica del panneggio. Si suppone che alcune di queste rotture siano state causate dalla notevole massa materica del modellato nella parte superiore, che risulta cotta in modo disomogeneo; ben visibile sulla frattura del braccio mancante il primo strato di argilla ben cotta e quello più interno di colore grigio. Sul retro dell'opera si osserva una grossolana ricostruzione apparentemente recente, eseguita con la stesura di una abbondante quantità di gesso, per dare coesione all'inserimento del vecchio telaio metallico di sostegno.

Da una prima osservazione generale si nota che la superficie pittorica dell'incarnato si presenta eccessivamente lucida, la policromia dei capelli invece è offuscata dalla sedimentazione di polvere e da una sostanza di colore scuro, in seguito analizzata tramite spettroscopia Ft-IR, dimostrando la presenza di una sostanza bituminosa e cerosa utilizzata in un precedente restauro presente anche nella bordatura della veste con decorazioni a rilievo. L'adesione del film pittorico dell'incarnato risulta ottima.

Le lacune pittoriche più estese sono quelle relative al panneggio della veste: in alcune zone è distinguibile una totale perdita dello strato pittorico che lascia in vista la terracotta, in alcune aree graffiata, cosa che fa supporre sia stata effettuata una pulitura grossolana e maldestra in un precedente intervento.

Rilievi con luce ultravioletta condotti sulla parte posteriore

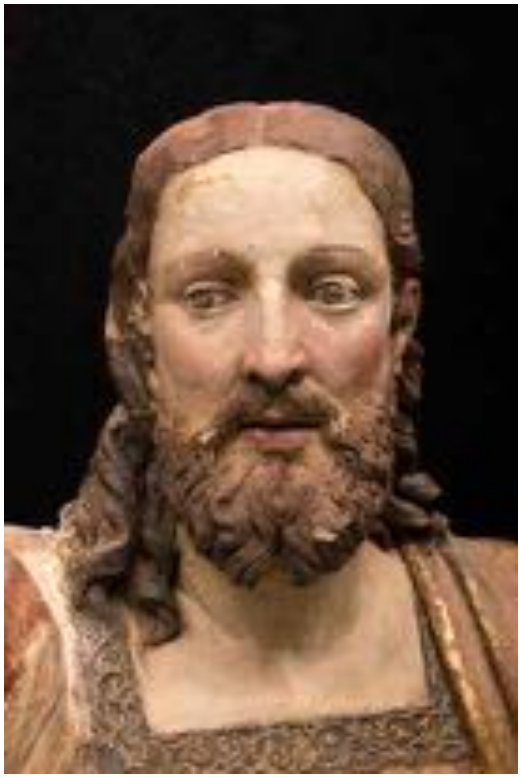
Il restauro

Grazie al supporto delle indagini fotografiche e delle analisi chimico fisiche eseguite su 5 micro campioni prelevati dalla superficie pittorica, è stato possibile procedere con tecnica mirata e finalizzata per l'asportazione dei film non originali.

Dopo una prima spolveratura con pennelli a setola morbida per la rimozione dei depositi più esterni, sono stati condotti alcuni saggi di prova per identificare la metodologia più idonea d'intervento: lo strato di ridipintura è stato gradualmente rimosso mediante la preparazione di Solvent-Gel specifico; questa operazione ci ha permesso di lavorare con un'azione superficiale, a breve durata, fornendoci un livello di pulitura controllato, che ha permesso di recuperare il film pittorico originale ed evidenziare i precedenti restauri.

Le vecchie stuccature sono state rimosse e le superfici adeguatamente ripulite; si è scelto quindi di intervenire

Parte posteriore del busto dopo il restauro



Evidenziazione delle fratture sul volto

nella ricostruzione delle lacune del volto e dei capelli con stucco acrilico. Le integrazioni pittoriche sono state effettuate con pigmenti legati con gomma arabica a imitazione dell'originale, poi rifinite con colori a vernice. Le superfici così trattate sono state protette con vernice alifatica. Tutti i materiali utilizzati per l'intervento di restauro sono perfettamente compatibili con l'opera d'arte e completamente reversibili.

Il recupero strutturale ha reso necessaria la progettazione di un nuovo telaio di sostegno che permettesse una corretta lettura dell'opera, garantendone al contempo la sua integrità. La parte della testa e del braccio risultano molto pesanti per la presenza di una notevole massa materica ed è stato quindi indispensabile fornire alla scultura un nuovo supporto, non invasivo a una visione frontale, dotato di una base di appoggio sulla quale potesse scaricare in modo uniforme tutto il peso, garantendo nel contempo un rinforzo adeguato alle future movimentazioni e collocazioni dell'opera. Per rendere possibile il progetto è stato essenziale realizzare un ponteggio costituito da tubi innocenti su cui fissare un verricello a catena necessario per la movimentazione del busto.

In prima fase è stata rimossa la grande integrazione sul retro della scultura. L'asportazione del riempimento del gesso e dei diversi pezzi a rinforzo inseriti all'interno, costituiti da mattoni, è stata eseguita con mezzi meccanici, utilizzando diversi tipologie di microscalpelli e martelletti ad aria compressa. Per eliminare gli aloni biancastri lasciati dal gesso sulla terracotta è stata effettuata una pulitura a impacco. L'operazione è terminata con un veloce lavaggio con acqua demineralizzata.

Terminata la pulitura è stato fondamentale intervenire su alcune aree che dimostravano fenomeni di porosità e fessurazione generati dalla disomogeneità della cottura, con un'azione consolidante eseguita con prodotti appositamente testati.

Il vecchio supporto esterno è stato demolito per gradi fino a individuare all'interno una sorta di intelaiatura costruita da trafilati metallici tagliati a misura e

saldati. Una volta liberato il retro dell'opera è stato progettata e realizzata una nuova struttura più leggera, lineare e resistente, divisa in due parti. Una forma a Tau di tubolari quadrati cavi, alloggiata all'interno all'altezza delle spalle e della testa, poi inserita a un'altra metà (una piastra con perni quadrangolari pieni), fino a individuare l'esatto baricentro e conseguentemente ristabilirne la corretta inclinazione.

Una volta definito il posizionamento, la parte sinistra della struttura è stata ancorata tramite saldatura al supporto metallico del braccio, mentre perni a contrasto sono stati posizionati e saldati nei punti critici.

Le teste dei perni sono state incollate con polimeri sintetici alla terracotta interna e rifiniti con stucco acrilico. Le porzioni in terracotta smontate e ripulite sono state riposizionate, incollate, rinforzate nelle zone mancanti (ricostruite) e stuccate sottolivello con stucco epossidico, poi rifinite con stucco acrilico a imitazione della terracotta originale.

Recupero del film pittorico originale e interventi di integrazione

Non è sempre semplice né consueto riuscire a trasmettere in modo esaustivo le varie fasi di un restauro, perché comprendono, oltre a una buona relazione tecnica, molteplici emozioni che variano tra la meraviglia con cui alcuni artisti del passato ci sorprendono con il loro genio, il continuo apprendimento che ne deriva e la passione che ci tiene 'in matrimonio' al nostro posto di lavoro per ore ore e ore… La Bellezza salverà il mondo?

Un ringraziamento particolare a Bruno ed Eleonora Botticelli e a Riccardo Bacarelli per il loro fondamentale contribuito alla mia crescita professionale, per le opportunità e per la grande passione e competenza che hanno con me condiviso in questi anni. Grazie a Ilaria Masini e Daniele Angellotto per la loro preziosa collaborazione, a tutti i miei colleghi dell'Associazione Bastioni, con cui condivido gran parte della mia 'vita' da circa undici anni.

BIBLIOGRAFIA

Alberti 1541
L. Alberti, *Historie di Bologna,* vol. I, Bologna 1541.

Alberti [1550] 1596
L. Alberti, *Descrittione di tutta l'Italia, et isole pertinenti ad essa. Di fra Leandro Alberti bolognese. Nella quale si contiene il sito di essa,l'origine, e le signorie delle citta, e de' castelli; co' nomi antichi e moderni; i costumi de popoli, e le conditioni de paesi*, Venezia 1596.

Lamo [1560] 1997
P. Lamo, *Graticola di Bologna*, Bologna 1560, ed. a cura di M. Pigozzi, Bologna 1997.

Vasari [1568] 1976
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, IV, 1976.

Zanti 1583
G. Zanti, *Nomi, et cognomi di tutte le strade, contrade, et borghi di Bologna. Dicchiarando la origine de principij loro. Doue si narrano tutti li conuenti di frati; & monache: le chiese, parocchie, & spirituali compagnie*, Bologna 1583.

Castiglioni [1554] 1584
S. Castiglioni, *Ricordi di Monsig. Sabba da Castiglione cavalier gerolomitano nei quali si ragiona di tutte le materie onorate che ricercano a un vero gentilhuomo*, ed. Venezia 1584.

Amadi 1588
F. Amadi, *Della nobiltà di Bologna di Francesco Amadi compresa nel suo specchio della nobiltà d'Europa*, Cremona 1588.

Cavazzoni [1603] 1999
F. Cavazzoni, *Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano*, Bologna 1603, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B1343, trascrizione in: *Scritti d'arte. Francesco Cavazzoni*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999.

Pasquali Alidosi 1621
G.N. Pasquali Alidosi, *Instruttione delle cose notabili della città di Bologna*, Bologna 1621.

Faleoni 1649
C. Faleoni, *Memorie Historiche della chiesa bolognese e suoi pastori*, VI, Bologna 1649.

Masini 1666
A.P. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666.

Malvasia [1686] 1969
C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, ed. a cura di A. Emiliani, Bologna 1969.

Oretti 1769-1780
M. Oretti, *Notizie de' Professori del disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola*, 1760-1780, ca. Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, mss, B. 123-135.

Barotti 1770
C. Barotti, *Pitture e sculture della città di Ferrara*, Ferrara 1770.

Frediani 1834
C. Frediani, *Ragionamento storico intorno ad Alfonso Cittadella esimio scultore lucchese fin qui sconosciuto del secolo XV*, Lucca 1834.

Baruffaldi 1839
G. Baruffaldi, *Vita di Alfonso Lombardi scultore ferrarese*, Bologna 1839.

Gaye 1840
J.W. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, 3 voll., Firenze 1839-1840, II (1500-1547), Firenze 1840.

Baruffaldi 1844
G. Baruffaldi, V*ite de' pittori e scultori ferraresi, e*d. a cura di G. Boschini, I, 1844.

Ridolfi 1874
E. Ridolfi, *Esame critico della vita e delle opere di Alfonso Cittadella detto Alfonso Ferrarese o Lombardi,* Firenze 1874.

Braghirolli 1878
W. Braghirolli, *Alfonso Cittadella, scultore del secolo XVI*, in "Accademia Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti", Mantova 1878, pp. 72-132.

Argnani 1881
F. Argnani, *La Pinacoteca Comunale di Faenza*, Faenza 1881.

Braghirolli 1881
W. Braghirolli, *Tiziano alla corte dei Gonzaga di Mantova*, in "Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana", 7, 1881, pp. 59-144.

Venturi 1889
A. Venturi, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in "Archivio Storico dell'Arte", 2, 1889, pp. 97-112.

Malaguzzi Valeri 1899
F. Malaguzzi Valeri, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca San Casciano 1899, ed. a cura di V. Rubbi, in "Annali di critica d'arte", 6. 2010, 147-177, 576-577.

Malaguzzi Valeri 1901
F. Malaguzzi Valeri, *Il sepolcro Bottrigari alla Certosa*, in "Rassegna d'arte", 1, 1901, pp. 282-286.

Calzi 1909
A. Calzi, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza 1909.

Rigoni 1910
G. Rigoni, *Alfonso Lombardi a Bologna*, in "Rivista d'Arte", 7, 1910, pp. 129-141.

Supino 1914
I.B. Supino, *La Basilica di San Petronio*, Bologna 1914.

Gaddoni 1927
S. Gaddoni, *Le chiese della diocesi di Imola*, Imola 1927.

Supino 1929
I.B. Supino, *Opere d'arte ignote o poco note: l'"Ercole" di Alfonso Lombardi*, in "Rivista d'Arte", 11, 1929, pp. 111-113.

Venturi 1935
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 10 voll., Milano 1901-1940, X. *La scultura del Cinquecento*, vol. I, Milano 1935.

Supino 1938
I. B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna; secoli XV-XVI*, II, Bologna 1938.

Antal 1948
F. Antal, *Observations on Girolamo da Carpi*, in "The Art Bullettin", 30, 1948, pp. 81-103.

Archi 1957
A. Archi, *La Pinacoteca di Faenza*, Faenza 1957.

Holderbaum 1957
J. Holderbaum, *Notes on Tribolo: II; a marble Aesculapius by Tribolo*, in "The Burlington Magazine", 99, 1957, pp. 369-372.

Gennari 1958
G. Gennari, *Zaccaria Zacchi, scultore volterrano 1473-1544*, Bologna 1958.

Fanti 1959
M. Fanti, *Il San Procolo della Fabbriceria di San Petronio*, in "Arte Antica e Moderna", 6, 1959, pp. 183-190.

Grigioni 1962
C. Grigioni, *Pietro Barilotto scultore faentino del Cinquecento: la famiglia, la vita, l'opera, l'arte*, Faenza 1962.

Bottari 1964
S. Bottari**,** *L'arca di S. Domenico in Bologna*, Bologna 1964.

Ciardi Duprè Dal Poggetto 1964
M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La scultura di Amico Aspertini*, in "Paragone, Arte", 16, 1965, pp. 3-25.

Pope-Hennessy 1964
J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum,* London 1964.

Ricci-Zucchini 1968
C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna 1968.

Middeldorf 1973
U. Middeldorf, *Una proposta per Alfonso Lombardi*, in "La medaglia d'arte", 1973, pp. 20-28; Id. in *Raccolta di Scritti that is Collected Writings*, II, 1939-1973, Firenze 1980, pp. 361-368.

Bergonzoni 1976
F. Bergonzoni, *I quattro Santi protettori di Bologna. Vicende e restauri del Voltone del Podestà*, in "Strenna Storica Bolognese", 26, 1976, pp. 43-71.

Goodgal 1978
D. Goodgal, *Il camerino di Alfonso I d'Este*, in "Art History", 1, 1978, pp. 162-190.

Gramaccini 1980
N. Gramaccini, *Alfonso Lombardi*, Frankfurt am Main 1980.

Brugnoli 1981
M.V. Brugnoli, *Le sculture e gli scultori delle porte minori di San Petronio*, in *Jacopo della Quercia e la facciata di San Petronio a Bologna*, Bologna 1981, pp. 119-176.

Fortunati 1981
V. Fortunati, *Le radici ferraresi di Alfonso Lombardi: i "Santi Protettori" del voltone del Podestà a Bologna*, in "Itinerari", 2, 1981, pp. 49-55.

Petrucci 1981
F. Petrucci, ad vocem *Innocenzo Cibo*, in "Dizionario Biografico degli italiani", 25, 1981.

Zamboni 1982
S. Zamboni, ad vocem *Cittadella (Lombardi) Alfonso*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", XXVI, Roma 1982, pp. 48-51.

Eisler 1983
W.L. Eisler, *The impact of the Emperor Charles V upon the visual arts*, Pennsylvania State University 1983.

Belluzzi 1984
A. Belluzzi, *La facciata: i progetti cinquecenteschi*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, II, Bologna 1984, pp. 7-28.

Brugnoli 1984a
M.V. Brugnoli, *Le Porte minori*, in Ivi., pp. 61-94.

Brugnoli 1984b
M.V. Brugnoli, *Problemi di scultura cinquecentesca*, in Ivi, pp. 103-116.

Raffaello 1984
Raffaello architetto, catalogo della mostra (Roma, Campidoglio/Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984) a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984.

Bonsanti 1986
G. Bonsanti, *Antonio Begarelli: il gruppo plastico di San Domenico*, Modena 1986.

Giulio Romano 1989
Giulio Romano, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1° settembre-12 novembre 1989), a cura di E. Gombrich, Milano 1989.

Casadei 1991
S. Casadei, *Pinacoteca di Faenza*, Bologna 1991.

Bonsanti 1992
G. Bonsanti, *Antonio Begarelli*, Modena 1992.

Ferrari 1992
D. Ferrari, *Giulio Romano: repertorio di Fonti documentarie*, 2 voll., II, Roma 1992.

Foschi 1994
P. Foschi, *Vicende storiche e costruttive*, in *Il Palazzo Salina Amorini Bolognini*, a cura di G. Roversi, Bologna 1994, pp. 97-106.

Scannavini 1994
R. Scannavini, *Analisi storica e morfologica di una architettura rinascimentale e della sua "riduzione ottocentesca"*, in Ivi, pp. 85-96.

Bacchi 1995
A. Bacchi, *"Zaccaria Zacchi eccellente statuario"*, in *Il Castello del Buonconsiglio*, a cura di E. Castelnuovo, I, Trento 1995, pp. 263-295.

Sinigalliesi-Sarti 1995
D. Sinagalliesi, M. Sarti, *Il compianto di A. Lombardi e i dipinti di G.B. Cremonini*, in *"Strenna Storica Bolognese"*, 45, 1995, pp. 48-56.

Zanotti 1995
A. Zanotti, *L'originaria collocazione. "Compianto" di Alfonso Lombardi*, in Ivi, pp. 57-63

Fortunati 1996
V. Fortunati, *Sguardi sulla pittura a Bologna nel Cinquecento: molteplicità di protagonisti e linguaggio nell'intreccio di eventi europei politici e religiosi*, in *La Pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, II, Milano 1996.

Foschi 1998
P. Foschi, *Alfonso Lombardi e l'Ercole*, in *L'Ercole del Lombardi. Palazzo degli Anziani di Bologna,* a cura di R. Scannavini, Bologna 1998, pp. 33-54.

Faranda 1999
F. Faranda, *Alfonso Lombardi a Castel Bolognese*, in *Alfonso Lombardi. Il restauro delle sculture in cotto di Castel Bolognese*, a cura di F. Faranda, Castel Bolognese 1999, pp. 31-71.

Grimaldi 1999
F. Grimaldi, *L' ornamento marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto 1999.

Sinigalliesi 1999
D. Sinigalliesi, *Alfonso Lombardi*, in *Alfonso Lombardi. Il restauro delle sculture in cotto di Castel Bolognese*, a cura di F. Faranda, Castel Bolognese 1999, pp. 13-30.

Cortesi 2000
S. Cortesi, *I due testamenti di Fra Sabba da Castiglione*, Faenza 2000.

Bacchi 2001
A. Bacchi, *Prospero Clemente: uno scultore manierista nella Reggio del '500*, Reggio Emilia 2001.

Sarchi 2001
A. Sarchi, *Per Antonio Lombardo: fortuna e collezionismo; i rilievi per Alfonso I d'Este*, in "Arte Lombarda", 132, 2001, pp. 48-58.

Ballarin-Menegatti 2002
A. Ballarin-M.L. Menegatti, *Documenti per la storia dei camerini di Alfonso I (1471-1634)*, vol. III, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, 6 voll., a cura di A. Ballarin, Cittadella 2002-2007.

Bettini 2002
S. Bettini, *La cappella Ghisilardi in San Domenico: ultima traccia di Baldassarre Peruzzi a Bologna*, in *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460-1550)*, San Giorgio di Piano 2002, pp. 97-119.

Caprara 2002
F. Caprara, *"De uno de monasterio Monache lascivo reformato al ben vivere da El Rosario": Alfonso Lombardi e Parmigianino a Santa Margherita*, in *Vita artistica nel monastero femminile*, a cura di V. Fortunati, Bologna 2002, pp. 146-167.

Cupperi 2002
W. Cupperi, *La riscoperta delle monete antiche come codice celebrativo: l'iconografia italiana dell'imperatore Carlo V d'Asburgo nelle medaglie di Alfonso Lombardi, Giovanni Bernardi, Giovanni da Cavino, "TP", Leone e Pompeo Leoni (1530-1558), con una nota su altre medaglie cesaree di Jacques Jonghelinck e Joachim Deschler*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 26.2002, pp. 31-85.

Il Cinquecento 2002
Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sala delle Belle Arti, 18 maggio-18 agosto 2002), a cura di M. Faietti, Milano 2002.

Fortunati 2002
V. Fortunati, *Spie indiziarie per la storia di una committenza: Battista Bentivoglio*, in Ivi, cit., pp. 17-25.

Bettini 2003
S. Bettini, *Baldassarre Peruzzi e la Cappella Ghisilardi: origine, occultamento e recupero di un'opera nella Basilica di San Domenico a Bologna*, Reggio Emilia 2003.

Chiodini 2003
F. Chiodini, *I perduti affreschi di Francesco Gessi sul frontone della chiesa del Baraccano*, in "Il Carobbio", XXIX, 2003, pp. 111-116.

Il camerino 2004
Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica, calalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo-13 giungo 2004), a cura di M. Ceriana, Milano 2004.

Ferretti-Colombi Ferretti 2004
M. Ferretti-A. Colombi Ferretti, *Due amici di Fra Sabba: Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, a cura di A.R. Gentilini, Città di Castello 2004, pp. 379-436.

Thornton 2004
D. Thornton, *"Le mie cose": Sabba e i suoi oggetti*, in Ivi, pp. 313-328.

Bettini 2005
S. Bettini, *Qualche aggiunta sulla cappella Ghisilardi dopo il recente restauro*, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536,* a cura di C.L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore, P.N. Pagliari, Venezia 2005, pp. 319-331.

Schallert 2005
R. Schallert, *Peruzzi disegnatore di monumenti funebri e sculture,* in Ivi, pp. 253-266.

Fini 2007
A. Fini, *Le chiese di Bologna*, Bologna 2007.

Sassu 2007
G. Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*, Bologna 2007.

Sinigalliesi 2007
D. Sinigalliesi, *Alfonso Lombardi: la materia e l'immagine*, in *Alfonso Lombardi. Lo scultore a Bologna*, a cura di G. Campanini, D. Sinigalliesi, Bologna 2007, pp. 15-32.

Domenico di Paris 2008
Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento, a cura di V. Sgarbi, Milano 2006.

Fortunati-Graziani 2008
V. Fortunati, I. Graziani, *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V,* Bologna 2008.

Emozioni in terracotta 2009
Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli; sculture del Rinascimento emiliano, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 21 marzo-7 giugno 2009), a cura di G. Bonsanti, F. Piccinini, Modena 2009.

Marchesi 2011
A. Marchesi, *Oltre il mito letterario, una mirabolante fabbrica estense: protagonisti significativi nel cantiere di Belvedere (e dintorni),* in *L'uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Firenze 2011, pp. 175-214.

Bacci 2012
F. Bacci, *Ritratti di imperatori e profili all'antica: ritratti di imperatori nella scultura italiana del Quattrocento*, Firenze 2012.

Galli 2012
A. Galli, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, in "Prospettiva", 139/140, (2010) 2012, pp. 35-57.

Giannotti 2012
A. Giannotti, *Tribolo giovane e le "figure meravigliose" di San Petronio*, in "Nuovi Studi" 18, 2012, pp. 167-184.

Lucidi 2012
D. Lucidi, *Zaccaria Zacchi volterrano: una nota sulla formazione e qualche aggiunta al catalogo dello scultore*, in "Nuovi Studi", 18, pp. 133-166.

Sassu 2012
G. Sassu, *La seconda volta. Arte e artisti attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-33*, in *Les Poètes de l'Empereur. La cour de Charles-Quint dans le renouveau littéraire du XVIe siècle (1516-1556)*, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 2012.

Gentilini-Lucidi 2013
G. Gentilini, D. Lucidi, *Scultura italiana del Rinascimento: Statue e rilievi in marmo e pietra, terracotta, stucco e legno, bronzetti e sculture decorative,* Firenze 2013.

Baccio Bandinelli 2014
Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560), catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-13 luglio 2014), a cura di D. Heikamp, Firenze 2014.

Farinella 2014
V. Farinella, *Alfonso I d'Este: le immagini e il potere; da Ercole de' Roberti a Michelangelo,* Milano 2014.

Lucidi 2014
D. Lucidi, *Niccolò Baroncelli tra Firenze, Padova e Ferrara: due rilievi in terracotta ed altre aggiunte*, in "Commentari d'Arte", 20, 2014, pp. 34-53.

Puro, semplice e naturale 2014
Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 17 giugno-2 novembre 2014), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Firenze 2014.

Giannotti 2015
A. Giannotti, *Alfonso Lombardi e Francesco da Milano: Le sculture della controfacciata di San Petronio a Bologna*, in "Paragone", LXVI, 123-124, pp. 3-19.

Da Cimabue a Morandi 2015
Da Cimabue a Morandi, Felsina pittrice, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni, Pinacoteca Nazionale 14 febbraio-17 maggio 2015) a cura di V. Sgarbi, Bologna 2015.

Negretti 2015
I. Negretti, *Il funerale della Vergine di Alfonso Lombardi*, in *Tra la vita e la morte*, a cura di M. Medica e M. Gregory D'Apuzzo, Bologna 2015, pp. 103-105.

Giannotti 2016a
A. Giannotti, *Francesco da Sangallo: un nome per due scultori*, in "Paragone. Arte", 67, 126, 2016, pp. 3-24.

Giannotti 2016b
A. Giannotti, *Sebastiano Serlio, Niccolò Tribolo e l'eredità di Baldassarre Peruzzi: l'altare della Madonna di Galliera a Bologna*, in "Prospettiva", 159-160 (2015) 2016, pp. 174-196.

Giannotti 2017
A. Giannotti, *Francesco da Sangallo: un nome per due scultori,* in "Paragone" LXVII, 126, pp. 3-23.

DAVID LUCIDI

ALFONSO LOMBARDI
E IL SALVATOR MUNDI

Progetto di
Eleonora e Bruno Botticelli
Riccardo Bacarelli

Introduzione
Antonio Natali

Coordinamento editoriale,
progetto grafico e redazione
Carlo Cuppini

Fotografie del Salvator Mundi
Guido Cozzi: pp. 1, 2, 77, 113-144

Fotografie
Paolo Righi: 4, 6, 11, 13-58, 64, 73,
74, 78-82, 84 (sx), 90-106, 157

Credits
Curia Arcivescovile di Bologna: pp. 4-11,
18-35, 40, 46-58, 79, 84 (fig. 29), 159
Comune di Bologna: pp. 13-17, 42, 45, 64
Istituti Ortopedici Rizzoli: pp. 36-39, 70, 73
Victoria & Albert Museum, London: p. 60
Pinacoteca Comunale di Faenza: pp. 61, 63
Basilica e Fabbriceria di San Petronio:
pp. 80-82, 74, 84 (fig. 28), 90-95
Padri Domenicani: pp. 85, 97-106

Restauro del busto del Salvator Mundi
Chiara Piani

Ringraziamenti
Claudio Casadio, Nicoletta Cesari,
padre Andrea Maggioli, Giovanni Lamborghini,
Antonio Natali, Elisabetta Zucchini.
L'Autore desidera ringraziare in modo particolare
Ilaria Giuliano per i consigli e l'aiuto nella stesura
del testo.

Bacarelli&Botticelli
www.bacarellibotticelli.com
info@bacarellibotticelli.com

Bacarelli
Via dei Fossi, 45r
50123 Firenze, Italia
+ 39 055 215457
bacarelli@bacarelli.com

Botticelli
Via Maggio, 39r
50125 Firenze, Italia
+ 39 055 2302095
botticelliantichita@botticelliantichita.com

© Copyright 2018
Bacarelli&Botticelli
Tutti i diritti riservati
All rights reserved

ISBN 978-88-907495-1-3

L'Editore è a disposizione degli eventuali
aventi diritto che non fosse stato possibile
contattare per la riproduzione delle immagini.

Nessuna parte di questo volume
può essere riprodotta in alcuna forma
senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Il volume è pubblicato in occasione
della presentazione del busto di Cristo
Salvator Mundi di Alfonso Lombardi
a Tefaf Maastricht 2018
da parte di Bacarelli&Botticelli

Finito di stampare nel mese di febbraio 2018
su carta Fedrigoni Arcoprint e Fedrigoni Materica
provenienti da foreste gestite responsabilmente
presso Cappelli Arti Grafiche, Firenze
per conto di Bacarelli&Botticelli, Firenze