



SCUOLA  
NORMALE  
SUPERIORE

Classe di Lettere e Filosofia

Corso di perfezionamento in Letteratura, Storia e Arte  
dell'Europa medioevale e moderna

XXXIV ciclo

Settore scientifico-disciplinare L-ART/02

*Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi,  
fratelli scultori del Cinquecento*

Candidato

Dottor Luca Annibaldi

Relatore

Professor Francesco Caglioti



## Indice

- 5 I. Appunti di fortuna critica, da Vasari ai giorni nostri
- 37 II. La giovinezza a Ferrara e la scultura sotto gli Este fino agli anni trenta del Cinquecento
- 71 III. Il soggiorno di Girolamo a Venezia e la bottega di Jacopo Sansovino al tempo della Libreria e della Loggetta, 1535-1541
- 105 IV. Tra Venezia e Loreto, la base dell'*Idolino di Pesaro* e altri momenti di contatto con il ducato di Urbino, 1537-1540
- 137 V. Aurelio e Girolamo a Loreto e i primi cinque *Profeti* per il rivestimento della Santa Casa, 1539-1550
- 175 VI. Il soggiorno di Ludovico a Roma e la produzione di busti in bronzo “all’antica”, 1545-1551

211 VII. I tre fratelli nelle Marche, l'attività per il santuario di Loreto e i due tabernacoli eucaristici per Milano e per Fermo, 1550-1568

245 VIII. Tra Loreto e Recanati, dagli anni sessanta fino agli ultimi giorni

279 Elenco delle illustrazioni

309 Appendice documentaria

377 Bibliografia



## I. Appunti di fortuna critica, da Vasari ai giorni nostri

Confrontarsi con i Lombardi significa misurarsi con una delle maggiori dinastie di scultori e di architetti del Rinascimento, principalmente attiva in terra veneta e, come molte altre generazioni di maestri qui operosi, proveniente dalle valli del Ticino. Originaria di Carona e probabilmente legata alla famiglia dei Solari, questa schiatta ebbe il suo capostipite in Pietro (1535 circa - 1515), noto sin dalle prime attestazioni con l'appellativo geografico di Lombardo, con cui furono denominati pure i figli Tullio (1455 circa - 1532) e Antonio (1458 circa - 1516), gli altri personaggi principali di una triade che dominò per tre quarti di secolo la scena lagunare, dalla metà del Quattrocento fino ai primi decenni del secolo seguente<sup>1</sup>. I protagonisti di questa tesi, Aurelio (1502/1504-1563), Girolamo (1506/1507-1584/1589) e Ludovico (1510 circa - 1575), furono i figli di Antonio, e di fatto gli ultimi rappresentanti di questa stirpe di artisti

---

<sup>1</sup> Sulle origini di Pietro siamo informati dai documenti, a partire da un atto notarile del 1479 in cui egli è identificato come «fiolo de ser Martino de Charona taiapiera in Vinesa» (Cecchetti 1887, p. 422 [8 settembre]). Più aggiornati contributi sull'artista si segnalano nelle note che seguono. Il nesso con i Solari risulta a oggi provato solo dall'iscrizione dei figli di Antonio, i protagonisti di queste pagine, Aurelio, Girolamo e Ludovico, nel tabernacolo del Duomo di Milano, come si discuterà anche in seguito. Nella firma i tre maestri si nominano sia con l'appellativo di Lombardi, sia con il nome di famiglia: «AVRELIVS HIERONIMVS ET LVD[ovicu]S FR[at]ES LOMBARDI SOLARII / F[ecerunt]».

insieme con il cugino Sante (1504-1560), l'unico discendente di Tullio. A differenza dei genitori e dell'avo, i più recenti Lombardi hanno faticato a inserirsi nel filone della ricerca moderna, che ha raggiunto considerevoli risultati, invece, relativamente ai predecessori. Sin dal Settecento i primi tre grandi rappresentanti di tale famiglia sono stati al centro di approfondimenti biografici, entrando così, soprattutto con i progressi del secolo successivo, nell'elenco dei protagonisti del Rinascimento veneziano<sup>2</sup>. A partire dalla fine dell'Ottocento, con la crescente riscoperta degli archivi, notevoli avanzamenti nel profilo storico furono apportati da Pietro Paoletti<sup>3</sup>, mentre nei primi decenni del Novecento, con Adolfo Venturi e Leo Planiscig, furono compiuti passi non indifferenti sul versante dell'inquadramento formale<sup>4</sup>. Entro la metà del secolo scorso i tre artisti erano stati, ormai da tempo, consacrati dalla letteratura, che è poi ulteriormente aumentata per il sempre maggiore interesse verso un Rinascimento alternativo a quello fiorentino. Tra i principali studiosi a occuparsi, in tempi più vicini a noi, di Pietro, Tullio e Antonio, si ricordano almeno Robert Munman<sup>5</sup>, Wendy Stedman Sheard<sup>6</sup>, Michael Maek-Gérard<sup>7</sup>, Sarah Blake Wilk (poi McHam)<sup>8</sup>, Anne Markham Schulz<sup>9</sup>, Matteo Ceriana<sup>10</sup>, Alison Luchs<sup>11</sup>, Alessandra Sarchi<sup>12</sup> e Francesco Caglioti<sup>13</sup>. Una crescita esponenziale di questi interventi si è avuta con la celebrazione dei cinquecentocinquanta'anni dalla presunta data di nascita di Tullio Lombardo, che ha dato avvio a una serie di iniziative scientifiche, tra convegni e mostre<sup>14</sup>. Tra le principali rassegne devono segnalarsi quella tenuta al Castello Estense di Ferrara nel 2004, su Antonio Lombardo e sulla sua opera per il duca Alfonso<sup>15</sup>, e poi quella alla National Gallery of Art di Washington nel 2009, ruotante attorno

---

<sup>2</sup> Quali maggiori affondi biografici, tra Sette e Ottocento, prima dei progressi documentali, si ricordano: Temanza 1778, pp. 79-92, 117-125; Cicognara 1813-1818, ed. 1823-1825, IV (1823), pp. 328-333, 340-349; Burckhardt 1855, pp. 622-628.

<sup>3</sup> Paoletti 1893-1897, II (1897), pp. 190-255.

<sup>4</sup> Venturi 1908, pp. 1073-1099, per Pietro; Planiscig 1921, pp. 214-255; Venturi 1935-1937, I (1935), pp. 356-400, in merito ai due figli; Planiscig 1937.

<sup>5</sup> Munman 1968; Id. 1977.

<sup>6</sup> Stedman Sheard 1971; Ead. 1984; Ead. 1993; Ead. 1997.

<sup>7</sup> Maek-Gérard 1974; Id. 1980.

<sup>8</sup> Blake Wilk 1977; Ead. 1994, pp. 35-43, 45-47, 95-97.

<sup>9</sup> Markham Schulz 1977; Ead. 2003; Ead. 2004a; Ead. 2004b; Ead. 2010-2012; Ead. 2014; Ead. 2017, pp. 177-192, 221-257.

<sup>10</sup> Ceriana 1991; Id. 1992-1993; Id. 1996; Id. 1997; Id. 2005a; Id. 2005b; Id. 2007; Id. 2009.

<sup>11</sup> Luchs 1995.

<sup>12</sup> Sarchi 2005; Ead. 2008.

<sup>13</sup> Caglioti 2013, in particolare p. 218; Id., in *A nostra immagine* 2020, pp. 124-129, cat. 5.

<sup>14</sup> Tra i maggiori esiti scientifici su Tullio prodotti in tale occasione, ma più ampiamente sulla famiglia di scultori, si ricordano i volumi *Lombardo* 2006; *Tullio Lombardo* 2007; *Tullio Lombardo* 2008. Per le rassegne espositive si rimanda alle note seguenti.

<sup>15</sup> *Il Camerino di alabastro* 2004.

alla figura di Tullio<sup>16</sup>. In anni ancora più recenti sono uscite, nondimeno, monografie sui due fratelli, una a firma di Sarchi su Antonio, pubblicata nel 2008<sup>17</sup>, e l'altra, del 2014, su Tullio, a opera di Markham Schulz<sup>18</sup>. Per quanto riguarda Pietro, il maestro può contare su una ricca voce di Matteo Ceriana nel *Dizionario biografico degli italiani*, dove hanno trovato posto anche i due figli, e che per ora costituisce il riferimento più rilevante per una visione completa sulla carriera dell'artista<sup>19</sup>.

Per quanto riguarda invece i Lombardi di terza generazione, i figli di Tullio e Antonio, non sono stati loro dedicati lavori paragonabili, ed essi ancora si collocano agli estremi della ricerca. Intorno all'unico discendente di Tullio, Sante, si sono negli ultimi anni raccolti interventi, ancora una volta, da parte di Markham Schulz, che ha provato a ricomporre il catalogo di scultore, nonostante le poche notizie documentali, essendo stato egli perlopiù attivo come architetto<sup>20</sup>. Sui figli di Antonio, ovvero Aurelio, Girolamo e Ludovico, l'attenzione è stata non meno frammentaria e lontana dai filoni principali di studio, come testimonia anche la loro assenza dalle maggiori sintesi sulla scultura italiana del Cinquecento. Nei tre volumi degli anni Cinquanta e Sessanta a firma di John Pope-Hennessy non si trova alcun affondo sulla discendenza di Antonio<sup>21</sup>, e nemmeno nel volume di Joachim Poeschke apparso nel 1992 è dedicato un approfondimento ai tre fratelli<sup>22</sup>. A differenza dei Lombardi più antichi, che legarono l'attività a una capitale artistica quale Venezia, i nostri protagonisti operarono in centri che si possono considerare periferici non solo geograficamente, essendo aree ancora in attesa di un sistematico inquadramento da parte della ricerca. L'avvio alla carriera per i tre fratelli avvenne infatti a Ferrara, città in cui Antonio si era trasferito negli ultimi anni di vita, dal 1506, nonché dove almeno due di loro, Girolamo e Ludovico, nacquero; e nella Serenissima essi transitarono, probabilmente, solo per un breve periodo, in anni ormai maturi. A partire dalla fine degli anni trenta, dapprima Aurelio e poi gli altri due fratelli si spostarono a Loreto per lavorare al servizio della Santa Casa, dividendosi poi tra il santuario e la vicina Recanati, dove dagli anni cinquanta acquistarono dimora e fondarono la propria bottega. Presso il santuario essi hanno lasciato le opere più importanti, come quei *Profeti* per il sacello marmoreo, tanto celebrati dalle fonti, e numerose creazioni in bronzo. Quest'ultimo settore, quello metallurgico,

---

<sup>16</sup> Tullio Lombardo 2009.

<sup>17</sup> Sarchi 2008.

<sup>18</sup> Markham Schulz 2014.

<sup>19</sup> Per tali voci: Sarchi 2005, per Antonio; Ceriana 2005a e Id. 2005b, rispettivamente per Pietro e Tullio.

<sup>20</sup> Markham Schulz 2009; Ead. 2021, pp. 38-49.

<sup>21</sup> Pope-Hennessy 1963, II, pp. 48-50 (in particolare 49 per la menzione di Girolamo), 103-105 (più precisamente 104).

<sup>22</sup> Poeschke 1992, pp. 127-129 (in particolare 128), 152.

rappresentò il principale campo di produzione per i Lombardi, la cui opera più illustre è comunque riconoscibile fuori da queste terre, ovvero il tabernacolo del Duomo di Milano (fig. 237).

La produzione perlopiù lontana dalle grandi capitali della Penisola ha senza dubbio messo in ombra i tre maestri, relegandoli a una dimensione marginale. Si tratta di una condizione che accomuna molti altri temi scultorei entro il territorio marchigiano, spesso materia di studi locali che sono stati incapaci di inquadrarli in un orizzonte culturale ampio. La diversa ampiezza dei due maggiori contributi curati da Pietro Zampetti, negli anni Novanta, sull'arte in quest'area adriatica, quattro volumi sulla pittura e uno solo dedicato alla scultura<sup>23</sup>, restituisce il ritardo della ricerca su quest'ultimo fronte, non imputabile solo all'effettiva, minore densità di testimonianze tridimensionali nelle Marche rispetto a quelle dipinte. Per le cronologie qui discusse, è significativo che il maggiore protagonista del secolo, lo stuccatore urbinato Federico Brandani (1525 circa - 1575), ancora attenda uno studio monografico e continui a essere oggetto di discussione intorno ai momenti fondamentali della sua vita, quali la formazione o la datazione delle principali creazioni di sua mano, come il *Presepe* per l'oratorio di San Giuseppe nella città natale<sup>24</sup>. Altri maestri autoctoni come il recanatese Antonio Calcagni (1536-1593) e l'osimano Tiburzio Vergelli (1555 circa - 1608), attestati come specialisti del getto, restano ugualmente ai confini degli studi ufficiali, nonostante l'importanza della loro opera per la scuola bronzistica locale<sup>25</sup>. Un tema come quest'ultimo, per essere compreso pienamente, non può prescindere da un inquadramento dei Lombardi, in quanto presso la loro bottega si formarono gli stessi Calcagni e Vergelli. In assenza di uno studio organico su quei fratelli, alcuni momenti del secolo seguente nel campo del bronzo, come il fonte battesimale in San Giovanni Battista a Osimo a opera dei fratelli Pietro Paolo e Tarquinio Jacometti (fig. 308), continuano a emergere quali fenomeni eccezionali<sup>26</sup>. Sorretta da tre bovini inghirlandati, questa sontuosa struttura rimane un oggetto impossibile da circoscrivere storicamente senza un previo inquadramento dei fondatori della tradizione che conduce fino a essa.

I ritardi e le notevoli lacune negli studi sui tre fratelli sono dovuti anche a una serie di

---

<sup>23</sup> Rispettivamente *Scultura nelle Marche* 1993 e *Pittura nelle Marche* 1988-1991.

<sup>24</sup> Un intervento importante, per quanto di sintesi, è ancora Arcangeli 1993a, pp. 333-338. Si segnalano poi: Ciardi Duprè Dal Poggetto 2004, pp. 158-160; Santucci 2014; Genova 2015.

<sup>25</sup> Per una panoramica su questi maestri: Pauri 1915, pp. 39-66; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 115-142; Arcangeli 1993b, pp. 364-366; e infine Grimaldi 2011, I, pp. 97-214.

<sup>26</sup> Sul fonte battesimale di Osimo si vedano: Massinelli 1992b, p. 259; Arcangeli 1993c, p. 379; Grimaldi 2011, I, p. 228.

contingenze legate alla loro fortuna nella letteratura, da cui è necessario prendere le mosse. L'unica fonte contemporanea ad aver restituito informazioni sui figli di Antonio Lombardo è la celebre raccolta di biografie a firma di Giorgio Vasari, in particolare l'edizione giuntina, del 1568. Le *Vite*, comunque, permettono di ricostruire solo parzialmente l'attività dei nostri artisti, in quanto solo il mediano dei fratelli, Girolamo, vi risulta menzionato. Questi, oltretutto, non è al centro di uno dei medaglioni, ma compare in alcuni approfondimenti biografici speciali, e ampiamente nel capitolo dedicato a Benvenuto Tisi detto Garofalo, a Girolamo da Carpi e ad «altri lombardi», espressione con cui l'aretino intendeva, in senso esteso, gli artisti padani<sup>27</sup>. L'altro affondo importante è quello contenuto nella vita di Jacopo Tatti, di cui Girolamo è ricordato quale allievo a Venezia, precisazione che, a oggi, rappresenta l'unica testimonianza di un soggiorno lagunare dell'artista<sup>28</sup>. Raggiugli più limitati si rintracciano poi nella biografia di Andrea Contucci, che Vasari evoca ugualmente come maestro di Girolamo, nonostante i molti dubbi al riguardo sollevati dalla filologia moderna<sup>29</sup>, e nelle pagine su Niccolò Tribolo e su Simone Mosca<sup>30</sup>. Questi ultimi, tra gli artisti che lavorarono per la Santa Casa, sono menzionati come colleghi dei Lombardi nel cantiere lauretano, sebbene i due toscani, stando ai documenti, non li abbiano mai potuti incrociare.

Analizzando il passo all'interno del medaglione su Garofalo e gli «altri lombardi», tra i primi dati desumibili si colgono dettagli sulla formazione di Girolamo, qui ricordata come avvenuta sotto Andrea Contucci, detto il Sansovino. Negli anni più maturi il maestro toscano fu principalmente impegnato a Loreto come architetto e scultore ufficiale della Santa Casa, dal 1513 al 1526, prima del definitivo ritorno nella nativa Monte San Savino, dove morì nel 1529, per cui sembrerebbe realistico collocare entro il periodo marchigiano, momento in cui Andrea,

---

<sup>27</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), pp. 419-420: «È stato parimente ferrarese e scultore eccellente maestro Girolamo, il quale, abitando in Ricanati, ha dopo Andrea Contucci, suo maestro, lavorato molte cose di marmo a Loreto e fatti molti ornamenti intorno a quella cappella e casa della Madonna. Costui, dico, dopo che di là si partì il Tribolo, che fu l'ultimo, avendo finito la maggiore storia di marmo che è dietro alla detta cappella, dove gl'Angeli portano di Schiavonia quella casa nella selva di Loreto, ha in quel luogo continuamente dal 1534 insino all'anno 1560 lavorato, e vi ha fatto dimolte opere; la prima delle quali fu un Profeta di braccia tre e mezzo a sedere, il quale fu messo, essendo bella e buona figura, in una nicchia che è volta verso ponente. La quale statua, essendo piaciuta, fu cagione che egli fece poi tutti gl'altri Profeti, da uno in fuori che è verso levante e dalla banda di fuori verso l'altare, il quale è di mano di Simone Cioli da Settignano, discepolo anch'egli d'Andrea Sansovino. Il restante, dico, de' detti Profeti sono di mano di maestro Girolamo, e sono fatti con molta diligenza, studio e buona pratica. Alla cappella del Sagramento ha fatto il medesimo li candellieri di bronzo, alti tre braccia incirca, pieni di fogliami, figure tonde di getto, tanto ben fatte che sono cosa maravigliosa. Et un suo fratello, che in simili cose di getto è valentuomo, ha fatto in compagnia di maestro Girolamo in Roma molte altre cose, e particolarmente un tabernacolo grandissimo di bronzo per papa Paulo Terzo, il quale doveva essere posto nella capella del palazzo di Vaticano, detta la Paulina».

<sup>28</sup> Ivi, VI (1987), p. 188, su cui si tornerà ampiamente più avanti nel testo.

<sup>29</sup> Ivi, IV (1976), pp. 279-280.

<sup>30</sup> Per Tribolo si legga ivi, V (1984), p. 204, mentre per Mosca ivi, V (1984), p. 340.

oltretutto, si circondò di un largo numero di assistenti, la presenza di Girolamo nel suo studio<sup>31</sup>. Le carte d'archivio, tuttavia, escludono tale possibilità, segnalando l'artista ferrarese a Loreto solo a partire dal 1541, ovvero quindici anni dopo la rinuncia di Andrea alla guida della fabbrica. Non è quindi verosimile che Girolamo sia stato un allievo di Contucci, e questa eventualità non può essere riferita nemmeno al maggiore dei fratelli, Aurelio, attestato presso il santuario solo dal 1539, e tanto meno a Ludovico, che fece qui la sua prima apparizione nel 1550. Tutti e tre i Lombardi, in generale, sono attestati a Ferrara fino al 1528, e non sembrano essersi spostati dalla città natale prima di allora. A un arrivo tanto precoce di Girolamo a Loreto, d'altra parte, non allude nemmeno Vasari, secondo cui, come precisato nello stesso passo, l'artista approdò nel santuario dopo la partenza di Niccolò Tribolo, uno degli scultori toscani qui convocati da Antonio Cordini da Sangallo, alla direzione della fabbrica tra il 1530 e il 1535<sup>32</sup>. Anche queste ultime indicazioni dell'aretino, comunque, necessitano di parziali revisioni, visto che Tribolo abbandonò Loreto nel 1536, dopo il completamento del rilievo con la *Traslazione della Santa Casa*, e quindi alcuni anni prima della comparsa dei Lombardi. Pur non esistendo un'effettiva concomitanza di partenze e arrivi, è comunque vero che la chiamata dei fratelli veneto-ferraresi fu determinata dall'allontanamento degli ultimi artisti chiamati da Cordini. In un primo momento, oltretutto, si era pensato di ripiegare su Simone Cioli, un lapicida fin allora qui impiegato in opere ornamentali, ma i due *Profeti* da lui eseguiti, di qualità tanto scarsa da essere successivamente rimossi, costrinsero alla ricerca di personalità più adeguate<sup>33</sup>.

Sempre Vasari rammentava che Girolamo lavorò fino al 1560 ai vegliardi per la Santa Casa, un'informazione che entro certi limiti può essere ritenuta corretta, dato che almeno la prima campagna di lavori intorno alle statue si concluse in quell'anno. Nel 1560 Girolamo e i suoi fratelli non avevano ancora portato a termine le figure, avendone realizzate sette in tutto, ma a quel tempo furono costretti all'interruzione per diversi impegni, quali i tabernacoli eucaristici per Milano e per Fermo e le porte bronzee per il santuario lauretano. L'esecuzione del restante apparato statuario, tra cui l'intera serie delle *Sibille*, riprese solo agli inizi del decennio successivo, due anni dopo la pubblicazione della seconda e ultima versione delle biografie vasariane, con l'arruolamento pure dei fratelli comaschi Giovanni Battista e Tommaso

---

<sup>31</sup> Per il soggiorno di Sansovino a Loreto si veda per ora il più recente intervento nella monografia sull'artista: Fattorini 2013, pp. 99-106, 240-259, cat. 10.

<sup>32</sup> Sulla direzione di Antonio da Sangallo e gli scultori attivi a Loreto a quel tempo si segnala per ora, in attesa di maggiori approfondimenti: Weil-Garris 1977, I, pp. 65-89, 230-273.

<sup>33</sup> Sull'attività lauretana di Cioli: *ivi*, I, pp. 90-91, 313-317.

della Porta<sup>34</sup>. Il primo vegliardo realizzato da Girolamo, sempre secondo l'aretino, fu talmente apprezzato dai ministri della Santa Casa da essere ubicato «in una nicchia che è volta verso ponente», ovvero nella facciata occidentale, verso la navata. Al riguardo le carte confermano che l'impresa fu avviata con una figura per la facciata ovest, in questa sede identificata, per la prima volta, con l'*Ezechiele* (fig. 134) della nicchia destra, iniziato più precisamente dal fratello maggiore Aurelio e completato da Girolamo. Si può constatare sin da qui come da parte di Vasari si taccia completamente sul Lombardo primogenito, che cominciò, in realtà, a prestare servizio in piena autonomia, prima di diventare il principale collaboratore di Girolamo nelle statue. Se l'esposizione di quel vegliardo nel lato occidentale sia stata decisa dai ministri della Santa Casa, una volta constatata la sua qualità eccezionale, non è comunque valutabile con sicurezza, ma non appare implausibile. Come precisa ancora Vasari, inoltre, il successo della statua fu tale da spingere i committenti ad affidare ai fratelli il confezionamento dell'intera serie, un'informazione che risulta tutt'altro che irrealistica.

Il brano dedicato ai *Profeti* lauretani presenta, tuttavia, un momento di oscurità, ancora dibattuto a livello interpretativo<sup>35</sup>, e che qui si propone di sciogliere. Si precisa che Girolamo realizzò tutti i *Profeti* «da uno in fuori che è verso levante e dalla banda di fuori verso l'altare, il quale è di mano di Simone Cioli da Settignano, discepolo anch'egli d'Andrea Sansovino»<sup>36</sup>. Come anticipato, prima dell'arrivo dei Lombardi, Cioli, un allievo di Contucci noto per lavori decorativi, fu impiegato tra il 1537 e il 1539 per l'esecuzione di due figure, alla fine levate via in quanto reputate non all'altezza del complesso<sup>37</sup>. Con l'espressione «da [...] in fuori», che introduce un complemento di esclusione, il passaggio sembra alludere a un unico vegliardo a opera di Cioli, ricordato come il solo a non essere stato realizzato da Girolamo. Si specifica inoltre che la figura, prima di essere smontata, probabilmente agli inizi degli anni settanta, con l'appalto dell'impresa ai Della Porta, era visibile «verso levante e dalla banda di fuori verso l'altare», ovvero nella facciata orientale. L'erudito gesuita Girolamo Baruffaldi, nelle sue *Vite* degli artisti ferraresi composte nei primi decenni del Settecento, si misurò per primo con il passo e lo interpretava ugualmente come indizio dell'estraneità di una delle statue ammirate da Vasari al catalogo di Girolamo: «(eccettuato uno che è verso levante in vicinanza dell'altare,

---

<sup>34</sup> Sull'attività lauretana dei Della Porta si segnala al momento l'aggiornato affondo nella monografia sullo scultore: Ioele 2016, pp. 26-27, 190-194, cat. 2.

<sup>35</sup> Weil-Garris 1977, I, p. 91, per i primi interrogativi sull'interpretazione di tale passo.

<sup>36</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), pp. 419, citato anche *supra*, nota 27. Sulla difficoltà di interpretare questo passo si insisteva ampiamente in Weil-Garris 1977, I, p. 91.

<sup>37</sup> Su questo momento dell'attività di Cioli si forniscono essenziali coordinate bibliografiche *supra*, nota 33.

fatto da Simone Cioli da Settignano), detti [*sc.* Profeti] uscirono dalla sua mano»<sup>38</sup>. Lo storico, comunque, non si esponeva sull'inquadramento dell'edicola, ma il riferimento logistico è forse collegabile alla nicchia sinistra della fronte orientale, dove attualmente si trova il *Mosè* dei Della Porta, segnalato in modo non dissimile in un testo seicentesco dedicato alla Basilica di Loreto. Nella *Santa Casa abbellita* a firma del computista del santuario Silvio Serragli, in particolare nella ristampa del 1652, la statua è ricordata come quella posta «verso l'altare maggiore», intendendo quello nella cappella centrale del capocroce, all'epoca sotto il patronato della Provincia della Marca<sup>39</sup>. Nella prima edizione del volume, risalente al 1633, la figura era indicata come quella rivolta, in modo ancora più preciso, verso l'altare del Santissimo Sacramento, posto nella cappella a destra di quella maggiore<sup>40</sup>. L'altra nicchia sulla stessa fronte, dopotutto, non può aver mai ospitato uno dei *Profeti* di Cioli, essendo occupata dal *Balaam*, tra i primi vegliardi eseguiti dai Lombardi, quindi prima della rimozione dell'opera del toscano.

Resta ancora incerto perché l'aretino menzionasse un solo *Profeta* a opera di Cioli, ma si presentano due ipotesi in merito. Una prima possibilità, forse la più ovvia, è che Vasari abbia commesso un errore involontario nella descrizione dell'ornamento, ma in alternativa deve supporre che solo una delle figure eseguite dal maestro fosse stata alla fine allestita. Tale passo, comunque, diverge in parte rispetto a quanto ricavabile da un altro momento delle *Vite*, nella biografia di Contucci, dove si lascia intendere che Girolamo e gli altri suoi colleghi, per le statue, si limitarono a completare un lavoro avviato da Andrea, un dettaglio che non trova alcuna conferma documentaria: «Abbozzò similmente Andrea i Profeti delle nicchie, ma non avendo interamente finitone se non uno, gl'altri sono poi stati finiti dal detto Girolamo Lombardo e da altri scultori»<sup>41</sup>. Nello stesso luogo si precisa che al ferrarese devono attribuirsi pure gli ultimi interventi al rilievo con l'*Adorazione dei Magi*, altra opera lasciata incompiuta da Sansovino: «la storia che sopra questa [*sc.* facciata] cominciò de' Magi fu poi finita da Girolamo Lombardo suo discepolo e da altri»<sup>42</sup>. Al riguardo, tuttavia, il materiale d'archivio permette di riferire il completamento del marmo, avviato da Contucci, a Raffaello Sinibaldi da Montelupo, attivo nel

---

<sup>38</sup> Baruffaldi 1844-1846, I (1844), p. 234.

<sup>39</sup> Serragli 1633, ed. 1652, p. 92.

<sup>40</sup> Id. 1633, p. 86.

<sup>41</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, IV (1976), p. 280.

<sup>42</sup> Ivi, IV (1976), p. 279: «Consumò Andrea tanto tempo in questa opera [*sc.* l'*Annunciazione*] che quasi non si crederebbe; onde non ebbe tempo a finire l'altre che aveva cominciato; perché, oltre alle dette di sopra, cominciò in una facciata da uno dei lati la Natività di Gesù Cristo, i pastori e quattro angeli che cantano, e questi tutti finì tanto bene che paiono vivissimi: ma la storia che sopra questa [*sc.* facciata] cominciò dei Magi fu poi finita da Girolamo Lombardo suo discepolo e da altri».



cantiere intorno ai primi anni trenta<sup>43</sup>. L'errore risultava corretto già da Serragli, nel suo ricordato volumetto sulla Santa Casa, composto attraverso la consultazione delle carte archivistiche, a lui accessibili in quanto contabile lauretano<sup>44</sup>.

Riferimenti alla fase dei *Profeti* lauretani si ritrovano in altri momenti vasariani, all'interno dei medaglioni dedicati ad altri artisti che operarono nel cantiere. Il secondogenito dei Lombardi compare, solo vagamente menzionato, nei capitoli su Tribolo e su Simone Mosca, dei quali viene ricordato come un collaboratore, pur essendo giunto a Loreto alcuni anni dopo. Nella biografia di Tribolo, Girolamo, ancora citato come discepolo di Contucci, sembra annoverato tra i maestri reclutati da Antonio da Sangallo, essendo inserito in un elenco comprendente, oltre a Niccolò e a Simone, il già evocato Raffaello, il lapicida pisano Raniero Nerucci e «Francesco da Sangallo il Giovane», ovvero Francesco Baccelli<sup>45</sup>. Nel medaglione si fa riferimento pure a un iniziale coinvolgimento di Tribolo nell'esecuzione dei *Profeti*, alla fine mai principciata: «aveva il Tribolo già fatto molti modelli di cera per far di quei Profeti che andavano nelle nicchie di quella cappella già murata e finita del tutto»<sup>46</sup>. Si deve almeno sottolineare che non resta traccia di questi bozzetti, e nemmeno se ne ritrova prova nei documenti, un silenzio che, comunque, non è sufficiente per dubitare della veridicità del racconto, come si avrà modo di dimostrare.

La sequenza di *Profeti* non è la sola opera di Girolamo ricordata da Vasari. Nella biografia incentrata su Garofalo «et altri lombardi», l'aretino citava tra le creazioni di Girolamo certi «candellieri di bronzo, alti tre braccia» per la cappella del Santissimo Sacramento a Loreto, descritti come «pieni di fogliami, figure tonde di getto»<sup>47</sup>. Si alludeva, plausibilmente, all'arredo bronzeo fuso dai Lombardi per quell'ambiente, la coppia di torchiere in forma di cornucopie (figg. 150-151) e il lampadario a cinque braccia (fig. 221), la prima oggi visibile nella Cappella Massilli e il secondo nel Palazzo Apostolico. Le indicazioni proporzionali non sembrano però corrispondere a quelle reali, dato che nessuno di questi oggetti si estende per

---

<sup>43</sup> Per il documento: Grimaldi 1999, pp. 83, 245 (11 ottobre 1533); ma per un maggiore approfondimento sull'opera si rimanda *supra*, nota 32.

<sup>44</sup> Serragli 1633, p. 88.

<sup>45</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), p. 204: «Chiamato dunque il Tribolo dal Sangallo d'ordine di Clemente, andò con tutta la sua famiglia a Loreto; dove essendo andato similmente Simone nominato Mosca, rarissimo intagliator di marmi, Raffaello Montelupo, Francesco da Sangallo il Giovane, Girolamo Ferrarese scultore, discepolo di maestro Andrea, e Simone Cioli, Ranieri da Pietrasanta e Francesco del Tadda per dar fine quell'opera, toccò al Tribolo, nel compartirsi i lavori, come cosa di più importanza, una storia dove maestro Andrea aveva fatto lo Sposalizio di Nostra Donna».

<sup>46</sup> *Ibidem*: «La quale opera [*sc.* il rilievo con lo *Sposalizio della Vergine*] finita, e quelle degli altri ancora, con molta perfezione, aveva il Tribolo già fatto molti modelli di cera per far di quei Profeti che andavano nelle nicchie di quella cappella già murata e finita del tutto».

<sup>47</sup> Ivi, V (1984), pp. 419-420, citato per esteso anche *supra*, nota 27.

«tre braccia», per cui si è supposta la commissione di altre torchiere più grandi, perdute in un momento ignoto<sup>48</sup>. L'ipotesi appare però difficile da prendere in seria considerazione, non solo perché non esiste alcun indizio dei candelieri nella documentazione, a differenza di quanto accade per gli altri pezzi ricordati<sup>49</sup>. Anche nelle *Origini della città di Recanati* di Giovan Francesco Angelita, stampate nel 1601, si rammentano solo il «lampadario di bronzo» e i «due cornucopii li quali servono a tener due lampade» nella cappella lauretana del Corpus Domini<sup>50</sup>.

Nonostante alcune imprecisioni, le opere individuabili presso il santuario della Santa Casa risultano descritte dall'aretino con una certa puntualità, esito di una presa diretta dei dati attraverso la frequentazione del luogo e la consultazione degli stessi artefici. Vasari poté visitare il santuario di Loreto nell'aprile del 1566, nel corso di quelle peregrinazioni che toccarono vari centri della Penisola, soprattutto dell'Italia settentrionale, per la preparazione della seconda edizione delle *Vite*<sup>51</sup>. A questa altezza cronologica, due anni prima dell'uscita dell'ultima versione delle biografie, il rivestimento marmoreo doveva apparire quasi terminato, con le sole nicchie superiori ancora totalmente vuote, e ormai sotto la direzione dei Lombardi. La sosta a Loreto è tramandata in una lettera inviata da Ancona il 24 aprile 1566 a Vincenzo Borghini, in cui Vasari ripercorreva l'intero tragitto fino alla città dorica. Partito da Roma, dopo aver visitato in terra marchigiana i centri di Tolentino, Macerata e Recanati, l'aretino raccontava di essere approdato a Loreto, dove soggiornò per un giorno, per tutto il 23 aprile, prima di riprendere la strada per Ancona<sup>52</sup>. Non sappiamo con quali persone egli ebbe modo di confrontarsi durante il breve soggiorno, ma è probabile che riuscisse a colloquiare almeno con Girolamo e Ludovico, allora gli unici fratelli in vita, dato che Aurelio era morto da almeno un anno.

Nel capitolo dedicato a Garofalo e ai colleghi «lombardi» Vasari evocava tra le opere di Girolamo anche il capolavoro bronzeo della bottega fraterna, ovvero il tabernacolo eucaristico nel Duomo di Milano, che qui giunse nel 1560 come dono di papa Pio IV de' Medici<sup>53</sup>. Come si avrà modo di illustrare nelle successive pagine, la sontuosa custodia era stata in principio allogata da Paolo IV Carafa per la propria cappella nel Palazzo Vaticano, ma in seguito alla sua morte, avvenuta nel 1559, la commissione fu rilevata dal successore al soglio, che decise di

---

<sup>48</sup> Un braccio corrispondeva, in generale, a quasi 60 cm, per cui gli oggetti descritti da Vasari dovevano estendersi in verticale per circa 180 cm. Come si vedrà anche nel corso del testo, tuttavia, entrambe le torce misurano 50 cm di altezza e il lampadario 108 cm.

<sup>49</sup> L'esistenza di questi candelabri è sostenuta in Pauri 1915, pp. 26-27, dove si ipotizza un reimpiego di alcune parti di essi nel lampadario a cinque braccia per la stessa cappella del Corpus Domini.

<sup>50</sup> Angelita 1601, c. 35r.

<sup>51</sup> Per il viaggio dell'aretino nella Marca anconetana si veda Kallab 1908, p. 124, n. 415.

<sup>52</sup> Gaye 1839-1840, III (1840), pp. 211-212, doc. CLXXXVII.

<sup>53</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), p. 420, citato *supra*, nota 27.

destinarla alla città natale. Anche in questo caso, però, il brano di Vasari non è esente da refusi, visto che il tabernacolo è menzionato come opera voluta da papa «Paulo Terzo», con la conseguente identificazione dell'originaria sede espositiva con la cappella vaticana del Farnese, la cosiddetta Paolina: «Et un suo fratello, che in simili cose di getto è valentuomo, ha fatto in compagnia di maestro Girolamo in Roma molte altre cose, e particolarmente un tabernacolo grandissimo di bronzo per papa Paulo Terzo, il quale doveva essere posto nella capella del palazzo di Vaticano, detta la Paulina»<sup>54</sup>. Nell'affondo non si riferisce la destinazione finale, il presbiterio del Duomo milanese, dove il contenitore eucaristico risulta per la prima volta segnalato da Angelita, che era probabilmente a conoscenza della firma dei tre fratelli leggibile nel corpo basamentale<sup>55</sup>. Un'ulteriore revisione da parte dello storico marchigiano al passo vasariano suggerisce che egli non ignorasse le iscrizioni, ricordando l'opera come una commissione di Pio IV, celebrato nello zoccolo<sup>56</sup>. Solo con la pubblicazione quasi un decennio dopo, nel 1612, della *Vita* di papa Carafa a firma del suo cameriere segreto, Antonio Caracciolo, venne alla luce l'intera storia intorno al pezzo, nato per iniziativa di Paolo IV, che si avvale dell'architetto di corte, il napoletano Pirro Ligorio, per la progettazione<sup>57</sup>. Sempre in merito a questo bronzo monumentale, Vasari lo ricordava eseguito da Girolamo con l'aiuto di un «suo fratello», definito come particolarmente versato «in simili cose di getto». A quale dei due il biografo facesse riferimento non è immediatamente chiaro, e in realtà sia Aurelio sia Ludovico collaborarono all'impresa, come prova in modo inequivocabile la firma dei fratelli sulla custodia, corredata sia dell'appellativo geografico «Lombardi», sia del cognome di famiglia, Solari: «AVRELIVS HIERONIMVS ET LVD[ovicu]S FR[at]RES LOMBARDI SOLARII / F[ecerunt]»<sup>58</sup>. La decantata abilità nell'arte fusoria è però un indizio sufficiente per individuare il maestro cui alludeva Vasari, dato che, per quanto entrambi i fratelli siano attestati come specialisti, Ludovico ne fece quasi il suo esclusivo campo d'attività. Al terzogenito si deve attribuire pure una vasta produzione di copie metalliche di marmi archeologici, in particolar modo busti di personaggi antichi, a partire dall'esemplare autografo con l'effigie di *Bruto* della

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Angelita 1601, c. 35r.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Caracciolo 1612, pp. 130-144, ma deve ricordarsi che il volume è stato riportato all'attenzione degli studi da Sandro Benedetti (1978, in particolare pp. 62-64, per la traduzione italiana di alcune parti più rilevanti del testo latino).

<sup>58</sup> Si veda anche Pauri 1915, p. 28, nota 1, il primo intervento a stampa in cui la firma dei tre maestri nel tabernacolo milanese risulta trascritta.

collezione dei principi del Liechtenstein (fig. 168)<sup>59</sup>. Al riguardo è indicativo che la comunità di Ascoli si rivolgesse a Ludovico per un simulacro bronzeo di papa Gregorio XIII da erigere nella principale piazza cittadina. Con la sua scomparsa nel 1575, quando l'opera doveva essere ancora avviata, la commissione, non a caso, rischiò di naufragare, e Girolamo evitò l'inconveniente assicurando la partecipazione dell'allievo Calcagni, evidentemente l'unico in grado di sostenere un'impresa del genere<sup>60</sup>. Vasari, inoltre, non ignorava l'esistenza di Ludovico, come prova una lettera scritta dal maestro ferrarese nel luglio del 1551, dove l'aretino compare tra i maestri interpellati in difesa della sua opera<sup>61</sup>. L'oggetto della missiva erano alcuni ritratti bronzei per il nobile fiorentino Lorenzo Ridolfi, che aveva espresso rimostranze sul prezzo, per cui Ludovico si era visto costretto a richiedere l'intervento di colleghi, «messer Giorgio d'Arecio» e «messer Bartolomeo», ovvero Ammannati<sup>62</sup>. Considerata l'effettiva confidenza con Vasari, forse non si comprende perché Ludovico non sia ricordato per nome nel resoconto delle *Vite*, ma esistono pochi dubbi che l'aretino alludesse a lui parlando di quel Lombardo, «che in simili cose di getto è valentuomo». Quando Vasari diede alle stampe la sua opera biografica, e già al tempo in cui egli transitò a Loreto, Ludovico era oltretutto il solo dei fratelli di Girolamo a essere in vita, per cui non si spiegherebbe l'uso dell'indicativo presente da parte del biografo per riferirsi ad Aurelio. Il nome del primogenito, a questo punto, non sembra davvero vagliabile, come invece proponeva Filippo Baldinucci nelle sue celebri *Notizie dei professori del disegno*, stampate tra il 1681 e il 1728<sup>63</sup>.

Accanto alle pagine nel medaglione su Garofalo e su altri padani, l'altro approfondimento di maggiore ampiezza su Girolamo è contenuto nella vita di Jacopo Tatti, più comunemente noto con l'appellativo del suo maestro, Sansovino, epiteto che per Contucci era derivato dalla cittadina toscana d'origine<sup>64</sup>. Come tramandato dal biografo, Tatti crebbe a

<sup>59</sup> Per questa commissione di Lorenzo Ridolfi si rimanda a Boström 2003, ma se ne parlerà più avanti nel testo.

<sup>60</sup> Anche se la vicenda sarà oggetto di discussione nell'ultimo capitolo, quali principali riferimenti bibliografici si vedano: Pauri 1915, pp. 32-34; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 44-46, docc. LXXVI-LXXVIII, 47, doc. LXXX, e 48-50, doc. LXXXIV; Grimaldi 2011, I, pp. 89-92.

<sup>61</sup> *Appendice*, doc. 67, per la lettera in questione.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Baldinucci 1845-1847, II (1845), p. 227.

<sup>64</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 188: «Similmente è stato suo [*sc.* di Jacopo Sansovino] discepolo Girolamo da Ferrara detto il Lombardo, del quale s'è ragionato nella Vita di Benvenuto Garofalo ferrarese, et il quale e dal primo Sansovino e da questo secondo ha imparato l'arte, di maniera che, oltre alle cose di Loreto, delle quali si è favellato, e di marmo e di bronzo, ha in Vinezia molte opere lavorato. Costui, se bene capitò sotto il Sansovino d'età di trenta anni e con poco disegno, ancora che avesse innanzi lavorato di scultura alcune cose, essendo più tosto uomo di lettere e di corte che scultore, attese nondimeno di maniera che in pochi anni fece quel profitto che si vede nelle sue opere di mezzo rilievo che sono nelle fabbriche della Libreria e Loggia del campanile di San Marco. Nelle quali opere si portò tanto bene, che poté poi fare da sé solo le statue di marmo e i Profeti che lavorò, come si disse, alla Madonna di Loreto».

Venezia una nutrita scuola di discepoli, soprattutto dopo l'incarico di capo-architetto della Procuratia di San Marco, che rese necessaria la direzione di un'ampia squadra di collaboratori per la messa in opera dei cantieri architettonici e decorativi commissionati dalla Serenissima<sup>65</sup>. Vasari menzionava tra i primi allievi di Tatti proprio «Girolamo da Ferrara, detto il Lombardo, del quale s'è ragionato nella vita di Benvenuto Garofalo ferrarese», specificando, anche qui, che l'artista era stato in precedenza allievo di Contucci: «e dal primo Sansovino e da questo secondo ha imparato l'arte». Seppure le fonti documentali non abbiano ancora restituito traccia di una presenza di Girolamo a Venezia, non si presentano ragioni per dubitare di un suo passaggio, a differenza dell'alunnato presso Contucci. Che questo soggiorno sia effettivamente avvenuto, è confermato dalle peculiarità formali di Girolamo sin dalle prime opere note, come i *Profeti lauretani*, in cui emerge con evidenza la vicinanza al mondo sansovinesco. Anche in questa sezione biografica vasariana non si rammentano gli altri fratelli, in merito ai quali resta complicato esporsi su una loro presenza nella bottega di Jacopo, per quanto più che plausibile, visti i loro esiti stilistici. Come si indagherà più avanti, pure nelle creazioni di Aurelio e di Ludovico si ravvisano debiti sansovineschi tali da non potersi semplicemente spiegare come prova di una responsabilità inventiva del fratello. Nelle stesse pagine vasariane, inoltre, si afferma che Girolamo «ha in Vinezia molte opere lavorate», dopo esservi giunto quasi trentenne e dopo aver intercettato da subito lo studio del fiorentino, che lo mise a intagliare marmi per i cantieri marciali della Libreria e della Loggetta: «Costui, se bene capitò sotto il Sansovino d'età di trenta anni e con poco disegno, ancora che avesse innanzi lavorato di scultura alcune cose, essendo più tosto uomo di lettere di corte che scultore, attese nondimeno di maniera che in pochi anni fece quel profitto che si vede nelle sue opere di mezzo rilievo che sono nelle fabbriche della Libreria e Loggia del campanile di San Marco»<sup>66</sup>. Nonostante i nostri margini di dubbio intorno alla sua data di nascita, Girolamo sarebbe giunto a Venezia intorno alla metà del quarto decennio, un'indicazione più che realistica, data anche la coincidenza temporale con l'inaugurazione delle due illustri fabbriche in cui il ferrarese operò<sup>67</sup>. Le attestazioni d'archivio, oltretutto, non offrono ostacoli a una simile collocazione cronologica del soggiorno lagunare, visto che dopo l'ultima testimonianza a Ferrara, del 1528, l'artista riappare nelle fonti solo nel

---

<sup>65</sup> Per una rassegna panoramica su Tatti si richiama la recente voce di Beltramini 2019, ma si segnalano pure i due maggiori contributi monografici sull'artista: Boucher 1991; Morresi 2000.

<sup>66</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 188, riportato anche *supra*, nota 64.

<sup>67</sup> Per la Libreria e la Loggetta, che sono al centro del terzo capitolo, si vedano per ora le schede in Morresi 2000, pp. 191-227, catt. 31-32. L'avvio dei cantieri è generalmente collocato intorno al 1537, data desumibile da una lettera di Pietro Aretino, dove le due architetture sono descritte come in procinto di essere iniziate: Aretino 1957-1960, I (1957), pp. 81-83, doc. LI.

1541, ormai a Loreto. Forse è ugualmente il caso di prestare fiducia a Vasari quando racconta che nella città natale Girolamo era più dedito alle pratiche letterarie anziché alla scultura, pur non esistendo prove di una sua produzione di scrittore. Secondo il biografo, la parabola veneziana gli avrebbe permesso di maturare come artista, grazie agli ammaestramenti di Tatti. Per quanto riguarda il coinvolgimento nella Libreria e nella Loggetta, l'esame degli apparati scolpiti, contraddistinti da una generale unitarietà formale, non esclude l'eventuale presenza di Girolamo nell'impresa, e non esistono nemmeno ragioni documentali per dubitarne. Sugli artefici attivi su questi fronti siamo principalmente informati proprio dall'aretino, che includeva nell'elenco pure Danese Cattaneo, Tiziano Minio e Tommaso Lombardo da Lugano, tra i maggiori assistenti di Tatti a quelle date.

Circa la stesura di questo capitolo veneziano, Vasari dovette giovare, prima di tutto, di informazioni raccolte in prima persona, considerato che ebbe più volte modo di visitare la Laguna. Un primo, importante soggiorno risale al momento in cui i due cantieri marciari erano al culmine, intorno alla prima metà degli anni quaranta. Giorgio, nel 1542, era stato invitato a Venezia dal conterraneo Pietro Aretino per progettare la scenografia di una sua commedia, la *Talanta*, impresa ormai nota solo dagli studi grafici. Nello stesso periodo l'artista finì per essere coinvolto nella decorazione dipinta del soffitto di Palazzo Corner e della volta del convento di Santo Spirito in Isola, un progetto, quest'ultimo, compiuto alla fine da Tiziano dopo la partenza dell'aretino<sup>68</sup>. Venezia rappresentò, comunque, anche una delle tappe del viaggio compiuto nel 1566 per la revisione delle *Vite*. Scrivendo a Vincenzio Borghini il 15 maggio da San Benedetto Po, presso Mantova, Vasari esprimeva l'intenzione di raggiungere la Laguna «martedì prossimo», ovvero il 21; pur non sapendosi quando vi sia poi giunto, è certo che il 27 maggio era appena arrivato da Venezia a Ferrara, da dove quello stesso giorno inviava una lettera a Cosimo de' Medici<sup>69</sup>. Il primo passaggio negli anni quaranta, quando la Piazza di San Marco era al centro dei rinnovamenti ideati da Sansovino, fu comunque determinante per l'acquisizione di tali notizie, apprese direttamente dal capomaestro e dagli scultori ingaggiati nelle fabbriche. A questo punto è doveroso notare come il figlio di Jacopo, Francesco, dottore di diritto e poligrafo, nella sua famosa guida veneziana edita nel 1581, non ricordasse il

---

<sup>68</sup> Per affondi sul primo soggiorno lagunare dell'aretino, si segnalano almeno Schulz 1961, intervento monografico sul tema, e Agosti 2016, pp. 54-58. Per un agile resoconto, tra i testi già più volte ricordati, è utile rimandare anche a Boucher 1991, I, pp. 77-78, 81-82.

<sup>69</sup> Per questo secondo viaggio a Venezia si veda Kallab 1908, p. 125, nn. 418, 420. Per le lettere che permettono di circoscrivere questo soggiorno: Gaye 1839-1840, III (1840), pp. 216-217, docc. CXCI-CXCII. Si rinvia anche all'approfondimento di Agosti 2016, pp. 109-114, dove si discute l'importanza di quel viaggio per l'ultima edizione delle *Vite*.

ferrarese tra gli aiutanti del padre nei due cantieri<sup>70</sup>. Si deve però constatare la frammentarietà delle sue informazioni intorno a quelle architetture, al punto che per la Loggetta si tace completamente sugli artefici impiegati, mentre in merito alla Libreria si ricordano solo Cattaneo, Pietro da Salò e Ammannati<sup>71</sup>. La presenza di Lombardo nella bottega di Tatti non sembra essere, dunque, un dato vasariano desunto dalle memorie del figlio, con cui Giorgio ebbe un ricco colloquio nel corso degli anni, fondamentale per l'aggiornamento delle sue biografie<sup>72</sup>. La notizia dovette essere appresa dallo stesso capomaestro, incontrato nelle soste in Laguna, se non dagli aiutanti o da Girolamo, forse conosciuto nel primo soggiorno a Venezia.

Fino alle scoperte archivistiche di fine Ottocento, la letteratura si è essenzialmente fondata sul resoconto vasariano per circoscrivere la carriera di Girolamo, apportando talora aggiunte al catalogo o revisionando inesattezze. Nel solco di questa tradizione, l'attenzione continuò a essere rivolta al secondogenito dei Lombardi, che nel corso dei decenni sarebbe emerso, sempre più, come una figura affiancata dai fratelli nella gestione della bottega. A Girolamo è dedicato un affondo pure in quel testo di Angelita dedicato alla storia di Recanati, pubblicato nel 1601, e ormai più volte richiamato. In tale sede lo storico correggeva, innanzitutto, le notizie intorno al tabernacolo eucaristico in bronzo, identificandolo con quello esposto sin dal 1560 presso l'altare maggiore del Duomo di Milano<sup>73</sup>. A partire da tale sua individuazione, egli riconduceva ai tre artisti anche un'altra custodia metallica, pressoché identica, nella Cattedrale di Fermo e oggi nell'adiacente Museo Diocesano (fig. 255), un oggetto che non si giova ancora di prove archivistiche, ma che è in tutto sovrapponibile al pezzo milanese, nei dettagli strutturali e nel repertorio decorativo<sup>74</sup>. Angelita dava ai Lombardi anche

---

<sup>70</sup> Dei due cantieri si parla in Sansovino 1581, cc. 111r-113v, e si deve segnalare come qui si faccia riferimento solo ai maestri attivi nella Libreria, più precisamente a c. 113r-v: «Negli angoli dei volti, le figure dei vecchi con vasi versanti acqua, sono significative di Fiumi. Et nelle chiavi che serrano i volti nel mezzo sono teste di huomini, di donne et di lioni interzate, le quali tutte furono scolpite dal Danese Cattaneo, da Pietro da Salò, da Bartolomeo Ammannati, et da diversi altri nobili et laudati scultori». Nel testo si menziona anche una statua di Ammannati (113v-114r), un *Nettuno*, l'unica della balastra apparentemente eseguita sotto la direzione di Tatti, ormai scomparsa: «Et sopra ogni pilastro che corrisponde al capitello della colonna di sotto debbe andare una figura in aria di tutto tondo grande al naturale, sì come si vede per essemplio sul cantonale verso il campanile, perciòché presso all'obelisco vi è posto un Nettuno di mano di Bartolomeo Ammannati, che fu allievo del Sansovino».

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Nella seconda edizione delle sue biografie, Vasari poté ampliare e revisionare il medaglione su Tatti anche grazie alle informazioni ricevute per iscritto da Francesco, e consistenti in alcune pagine oggi conservate nella Biblioteca degli Uffizi (ms 60, *Miscellaneae Manuscripti I*, n. 23). Questi fogli, a lungo interpretati come opera di una figura prossima a Jacopo negli anni veneziani, visti certi ragguagli contenutistici (al riguardo Gronau 1906 e Charles Davis, in *Giorgio Vasari* 1981, pp. 234-235, cat. 58), sono stati ricondotti alla mano di Sansovino iunior da Bruce Boucher (1991, I, pp. 160-161, 231-232, doc. 252) attraverso il riscontro grafico.

<sup>73</sup> Angelita 1601, c. 35r.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

gli arredi bronzei della cappella del Corpus Domini a Loreto, le torce e il lampadario<sup>75</sup>, forse coincidenti con quei «candellieri» evocati da Vasari, e aggiungeva altre opere conservate presso la basilica. Tra queste citava l'«icona di marmo» per l'altare del Santissimo Sacramento, opera sopravvissuta solo in parte e che i documenti riferiscono al solo Aurelio, oggi visibile contro uno dei pilastri della navata centrale (fig. 136)<sup>76</sup>, e poi la «Santissima Vergine di metallo, che è posta in un nicchio in mezzo la facciata grande della chiesa», ricordata come l'«ultima che egli fece», ossia Girolamo<sup>77</sup>. Questa figura (figg. 304-305) costituisce effettivamente l'ultima commissione al maestro, eseguita intorno al 1581, ben tredici anni dopo l'ultima edizione delle *Vite* vasariane. Lo storico, inoltre, precisava che a Recanati, al suo tempo, «fioriva nondimeno l'arte del getto di metallo, o di bronzo», e ne attribuiva il merito a Girolamo, che qui aveva aperto una fonderia con i fratelli, considerati a ragione i veri padri della tradizione metallurgica in quell'area adriatica<sup>78</sup>.

Circa trent'anni dopo, nel 1633, con la pubblicazione della *Santa Casa abbellita* a firma di Serragli, molte informazioni trovarono una conferma e un più preciso inquadramento cronologico. Come si legge nel titolo stesso del volume, Serragli, in quanto computista del santuario, poté avvalersi del materiale archivistico per la composizione della sua impresa letteraria, circostanza che permette di comprendere l'accuratezza dei dati forniti<sup>79</sup>. Sin da questo testo si apprende che il completamento del rilievo iniziato da Sansovino con l'*Adorazione dei Magi* fu opera di Raffaello da Montelupo, e non di Girolamo, come invece credeva Vasari<sup>80</sup>. Tra le acquisizioni più importanti, poi, si deve rammentare la comparsa di Aurelio nella narrazione lombardesca, menzionato con l'appellativo di «frate», ricorrente di fatto in tutta la documentazione lauretana<sup>81</sup>. La nomina a cappellano di Sant'Agostino a Recanati, nel 1555, scoperta grazie alle ricerche degli ultimi decenni, prova che lo scultore aderì alla comunità eremitana agostiniana, in un momento della sua vita ancora da precisare<sup>82</sup>. Serragli, oltretutto, riconosceva ad Aurelio la partecipazione all'esecuzione dei vegliardi, forse l'approfondimento

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Ivi, c. 35v.

<sup>78</sup> Ivi, c. 35r.

<sup>79</sup> Serragli 1633, e in particolare pp. 69-91, per la descrizione della fabbrica del sacello marmoreo.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 84, 88, dove comunque l'opera risulta riferita al solo Raffaello, senza menzione dell'iniziale intervento di Contucci, cui alludeva già Vasari, e poi confermato dalle carte d'archivio.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 86, 89, dove è ricordato come «frate Aurelio eremita».

<sup>82</sup> Grimaldi, Sordi 1987, p. 34, doc. XXXVIII, in cui Aurelio è ricordato «ordinis Sancti Augustini de Rechaneto». A partire da Gruyer 1897, I, p. 549, lo scultore è stato reputato uno zoccolante, ovvero un membro dell'ordine francescano dei frati minori, verosimilmente solo perché fu seppellito nella cappella di famiglia nella chiesa recanatese di Santa Maria in Vado, amministrata da tale religione.



più interessante di quelle sue pagine, innanzitutto per l'identificazione dei singoli soggetti, che non risultano tutti caratterizzati da precisi attributi. I *Profeti* e le *Sibille*, alloggiati nelle nicchie, sono ancora oggi individuabili grazie alla descrizione del computista, che è non meno utile per le precisazioni sulle responsabilità degli artefici. Sempre qui si specifica che i Lombardi furono autori di otto vegliardi, con un'ulteriore spartizione tra sei a opera di Girolamo e due a opera di Aurelio, mentre i Della Porta realizzarono le restanti figure, ovvero altri due *Profeti* e il ciclo di *Sibille*<sup>83</sup>. Meritevole di attenzione è anche la riedizione di meno di vent'anni dopo, del 1652, dove ulteriori aggiornamenti sono dedicati agli arredi nelle altre cappelle della basilica, con l'ampliamento del catalogo dei nostri maestri. Vi si menzionano quali opere dei fratelli, seppure riferite al solo Girolamo, il tabernacolo marmoreo del Corpus Domini (fig. 136), le quattro porte bronzee del sacello marmoreo (figg. 266-269) e la *Madonna* sulla facciata esterna (figg. 304-305)<sup>84</sup>. Nella versione ulteriormente aggiornata del 1668, il *corpus* si allargava includendo il sepolcro del cardinale Niccolò Caetani, ugualmente preservato a Loreto (fig. 299)<sup>85</sup>, un'aggiunta captata e corretta, poco dopo, da Baldinucci nelle sue *Notizie*<sup>86</sup>. Sulla base di fonti manoscritte, lo storico fiorentino riconduceva il simulacro bronzeo a Calcagni, di cui la documentazione d'archivio attesta, in verità, un coinvolgimento solo nella fusione, attribuendo l'invenzione della figura e l'esecuzione dei marmi a Giovanni Battista della Porta<sup>87</sup>.

Nel medaglione dedicato da Baldinucci a Girolamo si trova anche la prima memoria della prolifica discendenza del maestro, ricordata, però, in modo incompleto, evocando solo quattro dei sette figli, Antonio (1564/1565? - 1609), Pietro (1566-1607), Paolo (1571-1645) e Giacomo (1574-1621), gli unici a continuare l'attività paterna<sup>88</sup>. Risultano completamente dimenticati Aurelio (doc. 1560/1563? - 1584), Domenico (doc. 1567? - 1584) e Caterina (n. 1569), dei quali si possiedono più precise notizie solo sul primo, che, come l'omonimo zio, prese i voti, entrando, però, nella Compagnia di Gesù<sup>89</sup>. Il biografo riconosceva a Girolamo il merito di aver favorito l'approdo a Recanati della congregazione gesuitica, grazie a stretti

---

<sup>83</sup> Serragli 1633, pp. 86, 89, in cui, più precisamente, si legge: «Delli dieci Profeti Girolamo Lombardi venetiano per tutto l'anno 1551 ne fece cinque a scudi 345 l'uno; e l'istesso ne fece uno l'anno 1579, fattura di scudi 460. Frate Aurelio eremita ne fece due: uno per scudi 300, e l'altro per scudi 340. Il Cavalier della Porta e Tomaso suo fratello ne fecero 2 l'anno 1575, fattura di scudi 450 l'uno. Delle diece Sibille, a scudi 200 l'una, nove ne fece il Cavalier della Porta (facendone d'una dono a Santa Casa) e una ne fece Tomaso suo fratello».

<sup>84</sup> Id. 1633, ed. 1652, pp. 84, 94, 105, 107.

<sup>85</sup> Id. 1633, ed. 1668, pp. 99-100.

<sup>86</sup> Baldinucci 1845-1847, II (1845), 227-228.

<sup>87</sup> Ivi, III (1846), pp. 111-112. Per un affondo sul monumento si rimanda a Ioele 2016, pp. 200-206, cat. 7.

<sup>88</sup> Baldinucci 1845-1847, II (1845), pp. 224-228, in particolare 228 per l'affondo sulla prole di Girolamo.

<sup>89</sup> L'appartenenza del primogenito all'ordine gesuita è provata dall'ultimo testamento di Girolamo, redatto nel 1584, in cui si ricorda che Aurelio *junior* «annis elapsis religionem Societatis Iesu ingressus fuit»: *Appendice*, doc. 137.

legami con il fondatore dell'ordine, Ignazio da Loyola<sup>90</sup>. Sebbene quest'ultimo fatto non sia certificato dai documenti, l'instaurazione della comunità nella città marchigiana fu effettivamente determinata dall'interessamento di Lombardo, come sembrano testimoniare le cronache locali<sup>91</sup>. Pur tacendo in questo profilo sul fratello minore Ludovico, ne compare menzione nel capitolo dedicato a Calcagni, dove per la prima volta era resa nota la vicenda della figura bronzea di papa Boncompagni per la piazza ascolana, distrutta in epoca napoleonica<sup>92</sup>. Come anche qui si specifica, Girolamo propose di ricorrere al recanatese dopo l'improvvisa morte di Ludovico, inizialmente incaricato di provvedere alla fusione date le sue abilità metallurgiche. Un'ulteriore occorrenza baldinucciana di Girolamo si rintraccia nella biografia di Ammannati, dove il ferrarese è ricordato tra i testimoni alle nozze del collega fiorentino con la poetessa urbinata Laura Battiferri, celebrate a Loreto nella primavera del 1550<sup>93</sup>.

Con le *Vite* degli artisti ferraresi di Baruffaldi, di poco successive all'opera di Baldinucci, ma pubblicate postume di più di un secolo, i tre maestri entrarono tra le glorie della città in cui si avviarono alla carriera scultorea. In questa sede l'erudito annoverava nel loro catalogo un'opera mai rintracciata, che finì per inquinare per decenni la conoscenza dei Lombardi. Stando alla testimonianza di Baruffaldi, in un esemplare da lui consultato del *Sacerdotale Brixinense* stampato nel 1640, testo di prescrizioni liturgiche per la diocesi di Bressanone, alcune postille a margine alludevano a un certo Girolamo Usanza, ferrarese e autore di un fonte battesimale bronzeo nella Cattedrale di Praga, datato 1553<sup>94</sup>. Secondo quella mano anonima, il pezzo bronzeo, «lavorato di finissimi intagli di bronzo rappresentanti varie storie del vecchio e nuovo Testamento», risultava firmato «OPVS HIERONYMI VXANZA DE FERRARIA MDLIII». Questa serie di informazioni portò Baruffaldi a identificare tale Usanza con l'omonimo figlio di Antonio Lombardo, ferrarese, vivente negli stessi anni e noto come artefice di opere metallurgiche. Al contempo, egli provava a spiegare una simile committenza immaginando che Girolamo, durante gli anni al servizio della Santa Casa, avesse avuto modo di intercettare qualche prelato originario della Boemia<sup>95</sup>. Luigi Napoleone Cittadella, nelle sue *Notizie* del 1868, il risultato di sistematiche perlustrazioni negli archivi ferraresi, dimostrò

---

<sup>90</sup> Baldinucci 1845-1847, II (1845), pp. 227-228.

<sup>91</sup> Per la fondazione della Compagnia di Gesù a Recanati, dopo l'istanza di Girolamo al Comune, si veda Leopardi 1945, II, p. 205, ma anche, per un intervento più recente, Grimaldi 2011, I, p. 32.

<sup>92</sup> Baldinucci 1845-1847, III (1845), pp. 106-107.

<sup>93</sup> Ivi, II (1845), p. 339.

<sup>94</sup> Ivi, I (1844), pp. 229-231.

<sup>95</sup> Ivi, I (1844), p. 235.

definitivamente l'infondatezza di tale proposta identificativa<sup>96</sup>. Nelle sue ricerche documentali lo storico individuò un Girolamo Usanza, che tuttavia coincideva con un notaio, figlio di tale Domenico, e in nessun modo collegabile ai nostri Lombardi. Per quanto invece riguarda il misterioso fonte battesimale di Praga, le indagini di Cittadella dimostrarono l'impossibilità di individuarlo, mettendone in dubbio l'esistenza stessa<sup>97</sup>. Su quest'ultimo aspetto non è possibile esprimersi con assoluta certezza, ma l'oggetto segnalato da Baruffaldi non risulta individuabile nemmeno al presente<sup>98</sup>.

Agli inizi dell'Ottocento anche Leopoldo Cicognara riservò spazio a Girolamo nella sua *Storia della scultura*, menzionandolo oltretutto con il cognome Usanza<sup>99</sup>. Cicognara si esprimeva sull'artista, l'unico dei fratelli a essere citato, con parole particolarmente entusiastiche, definendolo «fra' più classici artisti italiani», come secondo lui era provato dai *Profeti lauretani*<sup>100</sup>. Nel testo si dava inoltre credito a una teoria dettata da affinità omonimiche, e confutata dalla filologia moderna, ovvero che Girolamo fosse imparentato con un altro illustre ferrarese, Alfonso Lombardi (1497-1537), sia plasticatore sia maestro dello scalpello<sup>101</sup>. La più antica occorrenza di tale ipotesi si ritrova nella guida ferrarese di Marc'Antonio Guarini, ovvero il suo *Compendio* stampato nel 1621, dove si ricorda Alfonso come appartenente alla stessa «schiatta» di Pietro e dei figli Tullio e Antonio<sup>102</sup>. Nel 1834 Carlo Frediani, nel primo studio monografico su Alfonso, lo ipotizzò nato da una donna discendente di Pietro, considerato che nei documenti egli risultava figlio di tale Niccolò Cittadella, originario di Lucca<sup>103</sup>. Con le ricerche archivistiche di Enrico Ridolfi, pubblicate quarant'anni dopo, la madre di Alfonso è stata definitivamente riconosciuta nella ferrarese Eleonora Lombardi, facendo decadere ogni possibilità di un legame di sangue con quella generazione di scultori, oriundi di Carona<sup>104</sup>.

Nei primi decenni del XIX secolo uscivano pure le *Memorie* di Amico Ricci, un testo storiografico sulla città di Recanati, in cui un'ampia sezione è dedicata al secondogenito dei Lombardi, evocato come il fondatore della grandiosa tradizione metallurgica marchigiana. La trascrizione della memoria funeraria del fratello Aurelio in Santa Maria in Vado a Recanati,

---

<sup>96</sup> Cittadella 1868, pp. 189-202.

<sup>97</sup> Ivi, pp. 189-201.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Cicognara 1813-1818, ed. 1823-1825, V (1825), p. 347-350.

<sup>100</sup> Ivi, p. 348.

<sup>101</sup> Ivi, p. 347. Per la figura di Alfonso Lombardi, si segnalano per ora come interventi di sintesi: Gramaccini 1980; e Lucidi 2018, in particolare pp. 43-111. Ma si veda anche *infra*, nota 218.

<sup>102</sup> Guarini 1621, pp. 125-126.

<sup>103</sup> Frediani 1834, pp. 26-28.

<sup>104</sup> Ridolfi 1874, pp. 5-24.

scomparsa in epoca napoleonica, rappresenta forse una delle novità più rilevanti del testo, nonostante un possibile errore nella data di morte, da posticipare almeno di un anno sulla base dei riscontri archivistici<sup>105</sup>. Un contributo importante di Ricci, spesso taciuto, pur avendo costituito un punto di partenza negli studi monografici sui tre maestri, è ugualmente la spartizione dei *Profeti* marmorei tra i Lombardi e i Della Porta. Alcune delle suddivisioni portate avanti dalla letteratura successiva traggono da qui fondamento, come, in particolare, l'assegnazione del *Balaam* (fig. 152), del *Mosè* (fig. 291) e dell'*Isaia* (fig. 290) ai due comaschi<sup>106</sup>.

Sul periodo trascorso in Laguna da Girolamo si espresse, per primo, Pietro Selvatico nel suo maggiore contributo del 1847, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, provando a distinguere la mano del ferrarese nei rilievi della Loggetta e della Libreria<sup>107</sup>. Riconoscendogli un ruolo da protagonista almeno nel primo di questi complessi, l'erudito attribuiva a Girolamo la realizzazione dei tre grandi pannelli dell'attico, revisionando così l'ipotesi maturata, pochi decenni prima, da Cicognara, che aveva proposto il nome di Tiziano Minio per quei quadri narrativi, date certe tangenze con i bronzi del padovano nel fonte battesimale di San Marco<sup>108</sup>. Selvatico, tornando sulla questione, ritrovava nel complesso aspetti più prossimi a Girolamo, riconoscendovi alcuni motivi discesi da Contucci, che Vasari aveva ricordato come primo maestro del ferrarese. L'intero apparato decorativo, a un nuovo e attento riesame, richiama unicamente al mondo di Tatti, cui si devono la progettazione e una stretta sorveglianza in ogni fase esecutiva. Lo stesso discorso vale per la Libreria, dove Selvatico circoscriveva l'intervento del ferrarese, senza reali argomentazioni, nel fregio del secondo ordine, con i putti e i festoni vegetali<sup>109</sup>. La responsabilità di Girolamo è stata progressivamente ridimensionata nella letteratura, relegando lo scultore a parti di minore impegno, perlopiù ornamentali, sebbene anche sotto questo punto di vista manchino valide ragioni e sia più prudente sospendere giudizi definitivi su tali opere<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> Ricci 1834, II, pp. 53, 75, nota 29: «D[eo] O[ptimo] M[aximo] / AVRELIO LOMBARDI VENETO EX AERE ET MARMORE SCULPTORE EXIMIO / HIERONIMO FRATER MAERENS BENEMERITI [sic] P[osuit] OBIT IX SEPTEMBRIS MDLXIII / AGENS AN[no] LXII». In un documento del 1564, in cui Girolamo si impegnava ad assolvere un debito del fratello Aurelio, quest'ultimo era però ricordato in vita, momentaneamente assente da Recanati: Grimaldi 2011, II, p. 401 (7 settembre 1564). La sua morte deve datarsi, senza dubbio, entro i primi mesi dell'anno seguente, quando i fratelli minori nominarono due procuratori per recuperare l'eredità di Aurelio ancora depositata a Roma: ivi, p. 401 (5 maggio 1565).

<sup>106</sup> Ricci 1834, II, pp. 47-49.

<sup>107</sup> Selvatico 1847, pp. 309-310.

<sup>108</sup> Cicognara 1813-1818, ed. 1823-1825, V (1825), pp. 298-301.

<sup>109</sup> Selvatico 1847, p. 310.

<sup>110</sup> La questione sarà ripresa in seguito, ma si indicano già i principali contributi su questi cantieri scultorei, ovvero Lorenzetti 1910 e Ivanoff 1968, il primo dedicato alla Loggetta, il secondo alla Libreria.

Nel maturo Ottocento, Cittadella apportò alcune delle più rilevanti addizioni documentali sui Lombardi, che hanno permesso di delineare, in modo più puntale, il quadro genealogico dei fratelli e la loro parabola biografica a Ferrara<sup>111</sup>. Tra le scoperte più notevoli si ricordano l'identificazione della madre, tale Adriana di Cristoforo Vairà, e di una sorella Laura, forse morta prematuramente, essendo assente nella documentazione dopo il 1528. A causa di evidenti equivoci nelle trascrizioni d'archivio, Cittadella diede adito anche ad alcune errate congetture sulla vita coniugale del padre Antonio, credendo che Adriana fosse una moglie di seconde nozze. Lo studioso identificava la prima consorte con una certa Marietta di Andrea Candi, una donna ricordata in un atto del settembre del 1506 come «uxor egregii viri magistri Antoni Lombardi taiapetrae»<sup>112</sup>. Considerato però che in un documento di sette mesi prima, del gennaio del 1506, si menzionava come moglie Adriana, Cittadella ipotizzava che quest'ultima nota manoscritta risalisse, in realtà, all'anno successivo, e provava a giustificare un simile spostamento cronologico ricalcolandone la data sulla base dell'indizione, ulteriore elemento nel computo temporale antico<sup>113</sup>. Candi, ritenuta la prima compagna del maestro, doveva quindi essere morta verso la fine del 1506, in modo che Antonio potesse aver modo di unirsi con Vairà, la madre dei suoi figli, entro gli inizi del 1507. Con tale modifica Cittadella avanzava cronologicamente pure le date di nascita dei nostri tre fratelli, almeno dopo il 1507, concludendo che anche l'epigrafe di Aurelio, nota nella trascrizione di Ricci, richiedesse una revisione. L'intera ricostruzione dello storico ferrarese fu invalidata da Pietro Paoletti nella sua *Storia dell'architettura e della scultura* di Venezia, edita in due tomi nel 1893. Da un documento del 1501 si apprende che Adriana ricevette al tempo una dote dalla Scuola Grande di San Marco, di cui il padre Cristoforo era confratello, in seguito al matrimonio con Antonio Lombardo<sup>114</sup>. Sempre Paoletti dimostrava che quella Marietta era, in realtà, la madre di Adriana, ovvero la suocera di Antonio, per cui il redattore del documento datato 1506 aveva verosimilmente commesso un semplice errore. Nella stessa sede, infatti, lo studioso rendeva noto un atto con cui tale Ursa, ricordata quale moglie di Andrea Candi e madre di Marietta, lasciava un'importante eredità pecuniaria alla nipote Adriana<sup>115</sup>.

Pochi anni dopo la pubblicazione di Cittadella, Antonino Bertolotti usciva con una serie di contributi di rilievo, frutto di anni spesi alla riscoperta degli archivi dell'arte. Allo storico,

---

<sup>111</sup> Cittadella 1868, p. 189.

<sup>112</sup> Ivi, pp. 191-192, nota 1.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Paoletti 1893-1897, II (1897), pp. 250-251.

<sup>115</sup> Ivi, p. 251.

che rivolse le energie alla consultazione dei fondi manoscritti di Roma, si deve il rinvenimento di numerose attestazioni riguardanti la carriera dei Lombardi, in particolare di Girolamo e Ludovico, al servizio della corte vaticana<sup>116</sup>. Alla fine del XIX secolo risalgono pure le ricerche documentali di Pietro Gianuzzi, celebre archivista della Santa Casa, che perlustrò principalmente la sede lauretana e i fondi conservati a Macerata e a Recanati. Il riordino e la trascrizione del materiale cartaceo vagliato rappresentarono i principali risultati di un lavoro condotto per anni, che solo in minima parte ha avuto un esito editoriale, essendo rimasto in larga parte manoscritto. Quali esiti più importanti dello studioso, punti di partenza per la successiva ricerca, si segnalano i trenta volumi della cosiddetta *Miscellanea Gianuzzi*, presso l'archivio lauretano, e i tre tomi oggi alla Biblioteca di Palazzo Venezia a Roma, opera probabilmente concepita dall'autore per la stampa<sup>117</sup>.

Dalle indagini compiute da Paoletti, in quegli stessi anni, presso gli archivi di Venezia, e confluite nei due già citati volumi, non sono emerse tracce relative a Girolamo, e ancora oggi il resoconto di Vasari costituisce l'unica fonte del suo passaggio in città. Nella medesima sede, tuttavia, Paoletti coglieva l'occasione per correggere il fraintendimento sulla vita coniugale di Antonio, ma non solo, proponendo di individuare Girolamo in alcune opere lagunari<sup>118</sup>. All'artista erano qui attribuiti due rilievi marmorei in Santa Maria dei Miracoli, ma provenienti da Santa Maria dei Servi, uno con un *Cristo passo* e uno con una *Madonna col Bambino* (figg. 1-2), oggetti che non sono però ancora facilmente inquadrabili. Oltre a effettive tangenze sansovinesche, Paoletti riteneva un'ulteriore prova a favore dell'attribuzione la loro pertinenza al sepolcro di tale Luca Lombardo, un mercante di seta ritenuto dallo studioso un possibile consanguineo dei tre maestri, quindi una figura vicina a essi, seppure nessun indizio suggerisca tale parentela<sup>119</sup>. Paoletti, inoltre, riferiva al fratello mediano l'altorilievo marmoreo con la *Vergine, san Giorgio e un donatore*, oggi nella Palazzina di Marfisa a Ferrara (fig. 11) e alla fine dell'Ottocento conservato alla Certosa, un'opera uscita dalla bottega di Antonio Lombardo, e in cui l'individuazione dei figli si presenta ancora come una questione problematica.

---

<sup>116</sup> Bertolotti 1878, pp. 201 (7 dicembre 1546); Id. 1881, I, p. 145; Id. 1886, pp. 75-76, 78.

<sup>117</sup> Per il materiale custodito alla Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte presso Palazzo Venezia a Roma si intendono i *Documenti relativi alla Santa Casa di Loreto, anni 1468-1658* (ms 110), mentre nell'Archivio Storico della Santa Casa si conserva la *Miscellanea Gianuzzi*; per un'analisi critica di questa produzione si vedano: Weil-Garris 1977, pp. X-XII; Grimaldi 1999, pp. 135-136.

<sup>118</sup> Paoletti 1893-1897, II (1897), pp. 220-221, 250-252, per le parti relative ai figli di Antonio.

<sup>119</sup> Ivi, pp. 220-221. L'ipotesi era stata avanzata da Paoletti pochi anni prima (1889), ma ormai risulta impossibile da seguire. Per quei marmi è stato proposto anche il nome di Giovan Battista da Carona (Ceriana 2003, pp. 119-120, nota 115), artista attivo a Venezia dopo un lungo alunnato presso Contucci nella fabbrica lauretana, ma sembra per ora meglio attenersi a posizioni più prudenti (Rossi 2003, pp. 193-194), interpretandoli come opere di un anonimo maestro sansovinesco.

Nello stesso torno d'anni Wilhelm Bode pubblicava il busto bronzeo posseduto dai principi del Liechtenstein, firmato da Ludovico, oggetto che avrebbe aperto nel secolo seguente gli studi su questa produzione del terzogenito Lombardi. Ancora lontano dall'essere identificato come immagine di *Bruto*, il ritratto in metallo era già interpretato come una probabile copia di qualche effigie antica. La sua sovrapponibilità con un esemplare pubblicato pochi anni prima, in possesso del conte Guillaume de Pourtalès, permetteva a Bode di risolvere in favore di Ludovico anche l'attribuzione di questo secondo pezzo, fin allora considerato un prodotto di primo Cinquecento veneto<sup>120</sup>. La scoperta del bronzo Liechtenstein avrebbe in seguito portato a risolvere la paternità di ulteriori manufatti assimilabili alla stessa mano, tutti derivati da prototipi archeologici, e per lungo tempo inquadrati tra la Venezia e la Padova del Rinascimento. Oltre al fondamentale intervento di Antonia Boström, su cui si tornerà, primo tentativo di ricostruzione sistematica di tale capitolo<sup>121</sup>, alcuni riconoscimenti importanti su tale versante si devono a Klaus Fittschen<sup>122</sup>, a Stefano Corsi<sup>123</sup> e a Victoria Avery<sup>124</sup>, studiosi che al momento è possibile soltanto citare brevemente.

Su questo terreno di conoscenze Giovanni Pauri, nel 1915, compose la prima monografia sui tre figli di Antonio Lombardo, un testo pionieristico che rappresenta ancora il principale punto di riferimento in materia<sup>125</sup>. Il volumetto non ha per protagonisti solo Aurelio, Girolamo e Ludovico, ma anche i creati della loro bottega, ovvero Calcagni, Vergelli e i figli di Girolamo stesso che seguirono le orme paterne, e i rappresentanti della generazione successiva, i fratelli Jacometti. In merito ai tre Lombardi, la consultazione delle carte di Gianuizzi, mai date alle stampe, portò finalmente Pauri a spostare opere come il lampadario e l'altare marmoreo per la cappella del Santissimo Sacramento sotto il nome di Aurelio. Dalla ripresa in esame di quel materiale, lo studioso traeva le basi anche per esporsi sulla suddivisione delle statue dei *Profeti*, su cui Ricci aveva già provato a esprimersi. Come testimonia pure la lettura diretta delle carte d'archivio, ai Della Porta spettano due figure nelle nicchie inferiori, che Pauri identificava con il *Balaam* e il *Mosè*, attribuendo così le restanti ai Lombardi. Considerato l'intervento precipuo di Aurelio nella prima opera della sequenza, posta sulla fronte occidentale «a man sinistra», Pauri individuava la mano del primogenito nel *Geremia* (fig. 135), così

---

<sup>120</sup> Bode 1899, p. 97.

<sup>121</sup> Boström 2003.

<sup>122</sup> Fittschen 1985, pp. 399, 405-406.

<sup>123</sup> Stefano Corsi, in *Sembrare* 1993, pp. 150-151, cat. 131.

<sup>124</sup> Avery 2007, p. 82-85.

<sup>125</sup> Pauri 1915, pp. 13-37.

sistemato rispetto all'osservatore<sup>126</sup>. L'aspetto più problematico di tale ricostruzione è senza dubbio il riconoscimento delle opere dei Della Porta, da considerare artefici, infatti, del *Mosè* e dell'*Isaia*, e non del *Balaam*, confezionato, come si dimostrerà, dai fratelli veneto-ferraresi. Pauri, al contempo, provava a circoscrivere le personalità artistiche dei tre Lombardi, prendendo in esame le opere eseguite in autonomia, identificative della maniera di ciascuno<sup>127</sup>. L'impresa poneva difficoltà che ancora oggi non possono definirsi del tutto superate, vista la stretta collaborazione dei tre nella maggior parte della produzione, perlopiù inquadrabile negli anni marchigiani, quando essi si unirono in società. Per Pauri i fratelli meglio inquadrabili, sotto questo punto di vista, erano Aurelio e Girolamo, considerato che Ludovico era conosciuto al tempo, così come ancora oggi, solo attraverso i suoi busti "all'antica", in particolare il *Bruto Liechtenstein*<sup>128</sup>. Lo studioso notava, comunque, una forte continuità stilistica tra le creazioni autonome, confermata anche da una nuova osservazione, che sembra rivelare una vicinanza lavorativa tra i fratelli nata prima del trasferimento a Loreto. Pauri però constatava alcune differenze, che lo portavano a eleggere Aurelio quale fratello qualitativamente superiore nel profilo formale. Il primogenito era rappresentato dal tabernacolo in marmo e dal lampadario bronzeo per la Cappella del Sacramento di Loreto, mentre il catalogo di Girolamo includeva i *Profeti* considerabili di sua mano. Alla luce di queste separazioni, Pauri giudicava Aurelio «il più valente per abilità tecnica e per ispirazione», e definiva Girolamo «più freddo e talvolta un po' manierato». La ridondanza di pieghe che segna la veste del *David* (fig. 224), opera certa del fratello mediano, finisce in effetti per conferire ai panneggiamenti un aspetto più grafico, quasi metallico, che non si ritrova nel modo in cui Aurelio svolge le vesti, come, per esempio, nel suo tabernacolo eucaristico, trattate dallo scalpello come una materia molle<sup>129</sup>. Nonostante la necessità di superarne alcuni passaggi, le analisi di Pauri continuano a presentare aspetti illuminanti, che hanno condotto gli studi ad accogliere senza alcuna revisione le ipotesi intorno ai vegliardi.

Nel 1930 Leo Planiscig, nei suoi studi sul bronzetto nel Rinascimento, provò ad allargare il catalogo dei tre maestri con una serie di manufatti, quali un candeliere e un vaso della Wallace Collection di Londra, un fusto per croce della Cattedrale di Ravenna e il piedistallo per la Croce di San Teodoro oggi all'Accademia di Venezia, proveniente

---

<sup>126</sup> Ivi, pp. 19, nota 2, 25-28.

<sup>127</sup> Ivi, in particolare pp. 25-37.

<sup>128</sup> Si rimanda alla densa scheda di James David Draper, in *Liechtenstein* 1985, pp. 212-213, cat. 134, per i movimenti del bronzo prima dell'ingresso nella raccolta principesca.

<sup>129</sup> Pauri 1915, pp. 25, 35-36.



dall'omonima Scuola Grande<sup>130</sup>. Non è però possibile riscontrare in tali opere consonanze con l'opera dei Lombardi, che pure dovette contare oggetti tipologicamente affini, come, tra quelli oggi superstiti, i diversi candelieri per la cappella lauretana del Corpus Domini. Pezzi come quelli discussi da Planiscig devono essere riferiti a una delle varie botteghe lagunari che si specializzarono in tali ambiti, come quella di Alessandro Bresciano, attiva verso la metà del Cinquecento<sup>131</sup>.

Riprendendo la strada battuta da Pauri, alla fine degli anni Trenta Adolfo Venturi, nel secondo dei tre volumi della sua *Scultura italiana del Cinquecento*, dedicava ai tre fratelli alcune pagine con nuove considerazioni formali<sup>132</sup>. Di fronte a un'opera come l'ancona marmorea per il tabernacolo eucaristico di Loreto, Venturi spendeva parole quali «pacata forma» e «decorativa eleganza», motivi che egli interpretava come debiti nei confronti dell'arte del padre Antonio<sup>133</sup>. Per Girolamo, che lo studioso riconosceva nei *Profeti*, egli parlava di un «michelangiolo meno eroico e meno possente», desunto da Jacopo Sansovino negli anni trascorsi in Laguna, e parzialmente rielaborato su quel classicismo più compassato appreso da giovane<sup>134</sup>. Rispetto a Pauri, Venturi si spingeva a delineare anche la personalità di Ludovico, riconoscendovi un artista più vicino ad Aurelio anziché a Girolamo, «memore delle virtù paterne» come il fratello maggiore<sup>135</sup>, sebbene un oggetto come il busto di *Bruto* riveli piuttosto un anticipatore di Alessandro Vittoria, con i suoi panneggi taglienti e con la fisionomia descritta con vera potenza. Lo studioso si spingeva addirittura a proporre una spartizione delle mani nei rilievi del tabernacolo di Milano, pur ritenendo dominante l'impronta di Girolamo in tutta la serie, intrisa di elementi sansovineschi. Venturi ritrovava una vena più schiettamente lombardesca, vicina alla maniera di Antonio, nel pannello della *Crocifissione*, collegabile quindi ad Aurelio, mentre riconduceva a Girolamo l'invenzione del riquadro con la *Flagellazione*, considerato «più libero, più nuovo» a livello dei panneggi, e a Ludovico quello della *Salita al Calvario*, in quanto, a detta sua, condivideva caratteri espressivi di ambedue i fratelli maggiori<sup>136</sup>. Nella stessa sede egli assegnava ad Aurelio pure alcune sculture marmoree a Treviso sulla base delle loro specificità linguistiche. Si tratta di alcuni rilievi nella Cappella

---

<sup>130</sup> Planiscig 1930, p. 33.

<sup>131</sup> Per un approfondimento sulla figura del Bresciano si rimanda agli studi di Charles Avery, autore anche di una recente monografia (2008; 2020). Sulla produzione metallurgica nella Venezia rinascimentale si segnala il fondamentale testo di Victoria Avery (2011).

<sup>132</sup> Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 683-715.

<sup>133</sup> Per queste precise citazioni dal testo di Venturi si rimanda ivi, p. 693.

<sup>134</sup> Ivi, p. 698.

<sup>135</sup> Ivi, p. 706.

<sup>136</sup> Ivi, pp. 698-710.

del Sacramento nel Duomo (fig. 3) e della statua del *Redentore* sull'altare maggiore di San Niccolò, opere che, in anni più recenti, Anne Markham Schulz ha convincentemente restituito ai fratelli Giambattista e Lorenzo Bregno, scultori della stessa generazione di Antonio Lombardo, e altri protagonisti della scena veneziana<sup>137</sup>.

Nel 1938, l'anno dopo la pubblicazione dell'ultimo volume di Venturi sulla scultura del Cinquecento, Ulrich Middeldorf presentava nel *Burlington Magazine* un affondo sui nostri artisti. Nello spazio di poche pagine lo storico dell'arte tedesco avanzava il nome dei tre fratelli per la base bronzea del cosiddetto *Idolino di Pesaro*, una figura efebica di epoca romana che, insieme con il piedistallo, è conservata al Museo Archeologico di Firenze (figg. 94, 97)<sup>138</sup>. Come suggerisce l'appellativo con cui è comunemente nota, l'opera fu ritrovata a Pesaro, più precisamente nel 1530, e qui rimase per un secolo, prima di essere inviata dall'ultimo duca di Urbino, Francesco Maria II, in dono al granduca Ferdinando II. Come provano le fonti letterarie, dal Settecento fino alla fine del secolo seguente, le vicende connesse alla scoperta del reperto furono progressivamente dimenticate e per quel plinto iper-classiceggianti furono avanzati i nomi dei maggiori maestri toscani del Quattrocento. Con la riscoperta delle circostanze che avevano accompagnato il ritrovamento della statua, anche grazie a nuovi affondi da parte di Georg Gronau nei suoi studi sul mecenatismo roveresco<sup>139</sup>, si riaccese l'attenzione degli studi sull'opera. Il nome dei maggiori specialisti del getto in terra marchigiana dovette apparire a Middeldorf come la soluzione più ovvia, confortata poi dai probanti raffronti con il tabernacolo di Milano in certe soluzioni vegetali. La bottega dei tre fratelli si apriva così sulla scena degli studi internazionali con un'aggiunta notevole, che gettava luce sull'alto livello della produzione in bronzo nelle Marche, portando addirittura Middeldorf a definire Recanati seconda solo a Venezia in tale settore.

Alla metà del secolo scorso Gualtiero Medri, con la sua *Scultura a Ferrara* edita nel 1957, provava a ricomporre il periodo ferrarese dei tre artisti, sia seguendo le piste segnate dalla guida locale sia avanzando nuove proposte, in larga misura ormai inaccettabili. Tra le opere riunite da Medri entro quella bottega, solo la statua di *San Nicola da Tolentino*, oggi a Casa Romei (fig. 12) ma proveniente dalla Cappella Muzzarelli in Sant'Andrea, può essere ancora accolta<sup>140</sup>. Su questo momento d'attività sono state proposte delle aggiunte interessanti, in anni

---

<sup>137</sup> Ivi, p. 688, nota 1. Per la restituzione di questi marmi ai fratelli Bregno: Markham Schulz 1991, pp. 152-155, n. 12, 155-157, n. 13, 159-165, n. 15.

<sup>138</sup> Middeldorf 1938.

<sup>139</sup> Gronau 1936, ed. 2011, pp. 16-18.

<sup>140</sup> Medri 1957, pp. 102-111, per la parentesi sui Lombardi, ma si veda 109, per la statua di *San Nicola da Tolentino* a Casa Romei, che vanta un riferimento a Girolamo sin dalle guide cittadine più antiche.

recenti, da Markham Schulz e da Sarchi<sup>141</sup>, ma la giovanile esperienza ferrarese costituisce ancora, di fatto, un vuoto importante nel profilo dei tre artisti, come constatava già Andrea Bacchi in un saggio su questi argomenti per la mostra estense del 2003, segnalando, più in generale, il notevole ritardo degli studi sulla scultura locale di quel periodo<sup>142</sup>.

Larga parte delle ricerche novecentesche si è concentrata sugli anni lauretani dei tre artisti, vista la più alta densità di prove documentali e di testimonianze materiali superstiti. Lo studio dei Lombardi ha di fatto incrociato il nuovo interesse per il cantiere della Santa Casa, tra le maggiori fabbriche del Cinquecento in marmo di Carrara. Un primo ritorno sul complesso fu anticipato da Pasquale Rotondi in un articolo del 1941, in cui egli rendeva note due terrecotte riproducenti due dei *Profeti* lauretani, *Mosè* e *Balaam*, la prima conservata alla Galleria Nazionale di Urbino (fig. 292) e la seconda allora in collezione privata romana, ma dal 2010 al Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 153)<sup>143</sup>. Ritenendole modelli preparatori, Rotondi attribuiva le due creazioni in argilla ai rispettivi autori dei marmi monumentali, quindi la prima a Girolamo Lombardo e la seconda ai Della Porta sulla scorta della ricostruzione di Pauri. Sull'ornamento marmoreo della Santa Casa, dal progetto di Bramante fino alla sua ultimazione, si è poi principalmente concentrata Kathleen Weil-Garris nella sua tesi dottorale, da cui è nato un duplice volume nel 1977, con il secondo riservato alla riproduzione del materiale ricavato dai *Libri mastri* dell'Archivio Storico lauretano. In merito all'opera dei tre figli di Antonio Lombardo, la studiosa si addentrava in nuove riflessioni sui problemi attributivi dei *Profeti*, accostando osservazione stilistica e riesame delle carte contabili lauretane, per quanto queste siano spesso lacunose o di interpretazione non univoca<sup>144</sup>. Weil-Garris riconduceva così il *Mosè* ai Della Porta e poneva non meno dubbi sull'assegnazione ai comaschi del *Balaam*, sottolineando con evidenza alcune delle incongruenze nella ricostruzione di Pauri.

Nel secondo Novecento non sono mancati tentativi di ampliamento del catalogo, con risultati tutt'altro che persuasivi. Tra questi rientra la *Santa Caterina d'Alessandria* oggi conservata al Walters Museum di Baltimora (fig. 4), che Riccardo Naldi in anni recenti ha infine restituito al fiesolano Andrea Ferrucci (1465 circa - 1526)<sup>145</sup>. Allorché nel 1970 comparve alla Heim Gallery di Londra, l'opera era riferita a Girolamo Lombardo, riconoscendo nel suo nitore classicista una connessione con la tradizione veneta della generazione del padre Antonio, ormai

---

<sup>141</sup> Markham Schulz 2004, p. 33, nota 117; Alessandra Sarchi, in *Camerino di alabastro* 2004, pp. 265-266, cat. 67, e in particolare 265.

<sup>142</sup> Bacchi 2004, e in particolare p. 184, per le riflessioni sui tre fratelli.

<sup>143</sup> Rotondi 1941, in particolare pp. 5-18.

<sup>144</sup> Weil-Garris 1977, pp. 92-96, 98-99, 318-337.

<sup>145</sup> Naldi 2002, pp. 213-215, anche per quanto riguarda l'intera vicenda critica del marmo.

contaminata dalle ricerche compositive michelangiottesche<sup>146</sup>. Senza comunque offrire plausibili alternative, già Pope-Hennessy ricusò quella proposta, quando fu interrogato prima dell'acquisto dalla direttrice del museo di Baltimora, Ann Gabhart<sup>147</sup>. L'inquadramento del marmo sotto Ferrucci, al contempo, era stato in qualche misura anticipato a inizi secolo da Bode, secondo cui l'opera era inquadrabile nella produzione napoletana di primo Cinquecento, una scuola in parte debitrice nei confronti del maestro fiesolano<sup>148</sup>. Deve essere espunto senza esitazione dal *corpus* di Ludovico anche il busto in bronzo di Cosimo I de' Medici custodito alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen (fig. 5), un'aggiunta avanzata nel 1988 da Mario Scalini constatando la sovrapponibilità del peduccio con quello dell'*Adriano* attribuibile al ferrarese nella National Gallery of Art di Washington<sup>149</sup>. Harald Olsen, nel catalogo della collezione danese apparso negli anni Sessanta, segnalava però il piedistallo come un oggetto moderno in piombo, da immaginarsi eseguito, a questo punto, impiegando come prototipo quello del busto approdato nel museo americano solo nel 1948<sup>150</sup>.

In merito al *Cosimo*, Olsen aveva proposto di riferirlo al fiorentino Domenico Poggini (1520-1590), al servizio del casato mediceo verso la fine del Cinquecento, un'ipotesi che pure chi scrive si sente di avallare pienamente. L'astrazione che contraddistingue il volto si ritrova nella ritrattistica di Poggini, a cominciare dal ritratto in marmo del secondo granduca di Firenze, Francesco I, oggi agli Uffizi, confrontabile anche nel trattamento della barba e dei bulbi oculari. Per chi scrive si deve ricondurre allo stesso artista la testa fittile di *Cosimo* oggi a Palazzo Vecchio (fig. 6), da tempo al centro di un intenso dibattito attributivo. Per lungo tempo, a partire da un'ipotesi di Detlef Heikamp risalente al 1960, essa è stata riferita a Clemente Bandinelli, il figlio di Baccio, oggi pressoché noto solo come suo assistente. Riprendendo una menzione vasariana, lo studioso collegava l'effigie a un'altra creata «di terra» da Bandinelli iunior come modello per la statua marmorea nell'Udienza del Salone dei Cinquecento, impresa progettata dal padre Baccio<sup>151</sup>. Più recentemente Tommaso Mozzati ha provato a spostare la terracotta su Ridolfo Sirigatti, scultore raro, conosciuto essenzialmente per i simulacri dei genitori, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra. L'opera coinciderebbe, in questo caso, con uno dei «modelli di terra» plasmati dall'artista per i busti di Cosimo e di Francesco per la facciata del

---

<sup>146</sup> *Heim Gallery* 1970, p. 13, cat. 16 (l'indicazione risulta segnalata pure in Naldi 2002, p. 213).

<sup>147</sup> Ivi, pp. 213, 219, nota 3, per il parere di Pope-Hennessy, comunicato per via epistolare nel 1970 all'allora direttrice del museo di Baltimora.

<sup>148</sup> In merito al riferimento di Bode, espresso in una lettera del 1913, si veda ivi, p. 213.

<sup>149</sup> Scalini 1988, p. 64.

<sup>150</sup> Olsen 1961, pp. 113-144. L'*Adriano* di Washington sarà trattato in maniera più approfondita più avanti, ma si rimanda per ora a Walker 1965-1968, I (1965), p. 161, cat. A-160, quale principale riferimento bibliografico.

<sup>151</sup> Heikamp 1959-1960, p. 133 e nota 7.

Palazzo dei Cavalieri di Pisa, rispettivamente intagliati in marmo da Giovan Battista Lorenzi e da Jacopo Danti, secondo le fonti manoscritte<sup>152</sup>. La terracotta sembra però considerabile, viste le assolute similarità, un prototipo per il bronzo danese, da interpretare, dunque, come un ritratto postumo di Cosimo a opera di Poggini.

Nella sua recensione della monografia di Bruce Boucher su Tatti, Charles Davis, all'inizio degli anni Novanta, proponeva il nome di Girolamo per il monumento del condottiero Orazio Brancadoro nella Cattedrale di Fermo (fig. 7), databile al 1560 secondo l'epigrafe<sup>153</sup>. Ancora in attesa di un'attenta disamina storica e stilistica, l'opera, nelle fonti letterarie a partire dall'Ottocento, è stata celebrata come creazione di Alessandro Vittoria e di Bernardo Contin, il primo scultore di origini trentine e il secondo architetto ticinese, entrambi considerabili protagonisti della Venezia di secondo Cinquecento<sup>154</sup>. Non sembra dubitabile, almeno al momento, la presenza attiva di Contin, cui potrebbe spettare questo complesso dalle forme tanto solenni, in linea con il verbo di Vincenzo Scamozzi. In merito alle componenti scultoree, invece, non solo si rilevano alcuni importanti dislivelli qualitativi che suggeriscono una responsabilità corale, ma il brano più elevato, ovvero il simulacro semigiacente del *Brancadoro* (fig. 8), non sembra riconoscibile né a Vittoria né a Girolamo. Per ora è preferibile ricondurre l'apparato a un artista veneziano, da rintracciare tra quei creati di Sansovino ancora meno noti, come Tommaso Lombardo da Lugano o Pietro da Salò. Proprio quest'ultimo, forse, potrebbe spiegare quell'intaglio tanto raffinato nei fregi con armature sotto l'urna, vista la sua familiarità con opere di intento decorativo, come rammentava Vasari nell'affondo biografico su di lui<sup>155</sup>.

In questo stesso arco di anni, fino ai giorni presenti, le ricerche attorno ai Lombardi hanno continuato ad andare di pari passo con gli studi sul cantiere della Santa Casa. I principali progressi hanno riguardato il piano dei documenti e spettano a padre Floriano Grimaldi e a Katy Sordi, ai quali si devono ulteriori scoperte negli archivi lauretani, che hanno ampliato quel repertorio di informazioni fin allora assestato sulle ricerche di Gianuzzi. Il primo risultato di queste fatiche è costituito dal volume edito nel 1987, che ha rappresentato un ritorno sulle figure al centro delle disamine di Pauri, ovvero sui Lombardi e sui loro seguaci<sup>156</sup>. Questi interessi hanno poi trovato compimento in due sontuosi esiti editoriali a firma del solo Grimaldi, ovvero

---

<sup>152</sup> Tommaso Mozzati, in *Cotto dell'Impruneta* 2009, pp. 104-107, cat. II.14.

<sup>153</sup> Davis 1993, p. 357.

<sup>154</sup> Brancadoro 1806, III, p. 130, nota 4. L'attribuzione tradizionale a Vittoria è ancora riportata in Zampetti 1993, p. 289.

<sup>155</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 190.

<sup>156</sup> Grimaldi, Sordi 1987, pp. 3-14.

il testo del 1999 dedicato al cantiere marmoreo, l'*Ornamento della Santa Casa*<sup>157</sup>, e il doppio volume del 2011, intitolato l'*Arte del getto*, con una ripresa delle personalità indagate oltre due decenni prima, i Lombardi e i loro allievi<sup>158</sup>. Nonostante l'assenza di una ripresa in esame delle opere sotto il profilo più strettamente artistico, tali interventi costituiscono ancora un punto di riferimento nell'inquadramento storico dei temi affrontati in questa sede. L'attento lavoro sui documenti contabili dell'Archivio Storico lauretano, nella maggior parte dei casi conservati nelle tre serie di registri *Depositari*, *Giornali* e *Mastri*, ha messo ordine in un patrimonio vasto, fin allora setacciato solo parzialmente.

Nel corso degli anni Novanta, in occasione di varie iniziative di ricerca sul territorio marchigiano, si sono moltiplicati gli affondi sui tre fratelli. Tra queste pubblicazioni si segnalano il catalogo della mostra del 1992 incentrata su Sisto V, per il quadricentenario della sua morte, con doppia sede ad Ancona e Ascoli Piceno, e il volume uscito nel 1996 a seguito del restauro delle porte bronzee della basilica lauretana. In entrambi i casi Maria Giannatiempo López ha firmato un approfondimento biografico sui nostri Lombardi, di fatto una sintesi degli studi condotti fino a quei giorni, senza sostanziali novità sul fronte critico<sup>159</sup>. Nello stesso periodo, nel 1993, veniva dato alle stampe il volume sulla *Scultura nelle Marche* curato da Zampetti, un progetto che seguiva l'impresa, in quattro volumi, sulla pittura della regione, edito pochi anni prima. In quella sede Luciano Arcangeli si occupava dei figli di Antonio Lombardo, in un intervento che partiva dai tre scultori per inquadrare anche la loro bottega e i maestri della generazione seguente. Lo studioso trovava spazio per nuove riflessioni sui tre fratelli, soprattutto relativamente ai vegliardi marmorei della Santa Casa. Già Arcangeli identificava correttamente le figure scolpite dai Della Porta, ovvero il *Mosè* e l'*Isaia*, includendo di conseguenza il *Balaam*, l'altra figura più ampiamente dibattuta, entro la produzione dei Lombardi, una ricostruzione che, come si è accennato, è accolta anche da chi scrive. Più complesso, invece, è esprimersi sulla spartizione tra Girolamo e Aurelio delle otto statue attribuibili alla loro bottega, vista la generale vicinanza formale tra di esse, risultato di una collaborazione serrata, ma Arcangeli provava a rintracciare la mano del primogenito nelle figure sulla fronte occidentale, *Geremia* ed *Ezechiele*. Insostenibile appare, invece, il riferimento di una delle *Sibille* a Girolamo, avanzato dallo studioso sulla base di un documento

---

<sup>157</sup> Id. 1999, e in particolare pp. 136-281, per le fonti archivistiche, in larga parte conservate nel fondo lauretano.

<sup>158</sup> Id. 2011, e in particolare I, pp. 47-50, 55, 57-58, 69-95, per la parte relativa ai tre figli di Antonio Lombardo, e II, pp. 397-413, per la relativa documentazione.

<sup>159</sup> Giannatiempo López 1992, pp. 219-226; Ead. 1996, pp. 19-45.

del 1560, un acconto allo scultore per una delle figure femminili, alla fine, però, interamente intagliate dai Della Porta<sup>160</sup>.

Negli ultimi anni i Lombardi sono sempre stati toccati in maniera obliqua, con la conseguenza che le ricerche risultano ferme alle ultime sintesi biografiche dell'ultimo decennio del secolo scorso. Ciò è avvertibile nelle agili voci del *Dizionario biografico degli italiani*, in cui deve notarsi, dettaglio tutt'altro che trascurabile, l'assenza di un medaglione su Ludovico<sup>161</sup>. In questo panorama, segnato dall'esclusione dei tre scultori dai principali filoni di studio sull'arte italiana, rappresenta un'eccezione l'articolo già evocato di Antonia Boström del 2003, gravitante sulla carriera romana di Ludovico al servizio di Lorenzo Ridolfi, per il quale il ferrarese realizzò diversi busti<sup>162</sup>. La vicenda è stata ricostruita su testimonianze scritte, alcune lettere presso l'Archivio di Stato di Firenze, di cui una parte già pubblicata alla fine dell'Ottocento da Gaetano Milanese<sup>163</sup>. Al riguardo non è poco significativo che per lungo tempo l'artefice di quei bronzi, pur rivelandosi con precisione in una lettera firmata da lui stesso, fosse confuso da Karl Frey, intorno agli anni Venti, con il fonditore siciliano Ludovico del Duca<sup>164</sup>. Solo a partire da un affondo di Stefano Corsi, nel catalogo della mostra *Sembrare e non essere* del 1993, l'artista alle dipendenze di Ridolfi risulta, di fatto, identificato correttamente<sup>165</sup>.

In anni ancora più vicini a noi, rinvenimenti documentali sui tre figli di Antonio Lombardo non sono mancati nel libro edito da Francesca Coltrinari nel 2016, *Loreto, cantiere artistico internazionale*, che si può considerare l'ultima, grande impresa sul fronte archivistico lauretano, concentrata in particolar modo sulle cappelle absidali e sulle campagne di lavoro in pieno Cinquecento<sup>166</sup>. Nel complesso, però, nessun sensibile avanzamento negli studi sui tre maestri è stato compiuto negli ultimi tempi.

L'intero periodo dei tre scultori prima dell'approdo nelle Marche, ovvero la formazione a Ferrara e il soggiorno veneziano, rimangono ancora momenti nebulosi della loro vita.

---

<sup>160</sup> Arcangeli 1993b, pp. 361-362, per la questione attributiva delle statue, e in particolare 362, per la *Sibilla* commissionata a Girolamo.

<sup>161</sup> Le voci di Aurelio e di Girolamo sono entrambe redatte da Vito Zani (2005a; 2005b).

<sup>162</sup> Boström 2003.

<sup>163</sup> Milanese 1868.

<sup>164</sup> Ivi, pp. 212-213, doc. VIII. Per l'ipotesi di Frey si veda *Der literarische Nachlass 1923-1940*, I (1923), p. 304. Sul fonditore siciliano, fratello del più noto Jacopo, allievo di Michelangelo, si rimanda a Benedetti 1973, *ad indicem*, e a Montagu 1996, pp. 21-28.

<sup>165</sup> Stefano Corsi, in *Sembrare* 1993, pp. 150-151, cat. 131.

<sup>166</sup> Coltrinari 2016, e in particolare pp. 47, 88, 107-108, 228-230, 311-319, per i maggiori affondi sull'opera dei tre Lombardi.

Nonostante le dense acquisizioni sul versante delle fonti manoscritte, la lunga carriera spesa tra Loreto e Recanati richiede ancora un inquadramento stilistico, ovvero di essere riconsiderata sulla base delle esperienze pregresse dei tre artisti e dei fatti figurativi contemporanei. La creazione più celebre della loro intera attività, la serie dei *Profeti*, continua a non trovare concordi gli specialisti su diversi aspetti, a partire dalla questione attributiva, come provano gli interventi più recenti<sup>167</sup>. Come già messo in luce, le lacune per questa parte della loro produzione rappresentano, inevitabilmente, un ostacolo alla comprensione della scuola marchigiana in bronzo, sorta verso la fine del Cinquecento e formatasi nella bottega recanatese dei Lombardi. Riportare all'attenzione della critica questo capitolo artistico, oltreché fondamentale per circoscrivere, nel profilo biografico e professionale, gli ultimi rappresentanti di una delle più insigni generazioni di scultori del Rinascimento, è non meno rilevante per una futura rilettura della storia figurativa del Seicento adriatico.

---

<sup>167</sup> I vari problemi critici intorno ai tre artisti sono brevemente accennati anche in Delpriori 2017, p. 132, nota 32; nella stessa sede lo studioso è tornato sulla questione dei *Profeti*, su cui si veda *ivi*, pp. 118-120.



## II. La giovinezza a Ferrara e la scultura sotto gli Este fino agli anni trenta del Cinquecento

Città in cui nacquero solo i due fratelli minori, Girolamo e Ludovico, essendo i natali di Aurelio inquadrabili a Venezia, Ferrara costituì per tutti e tre i fratelli il luogo in cui essi trascorsero la giovinezza e si avviarono all'arte della scultura. Qui si era trasferito il padre Antonio intorno al 1506, richiesto dall'allora duca Alfonso I d'Este (1476-1534) per lavorare alla decorazione marmorea di un suo studiolo. Con l'esecuzione di tale impresa, tuttavia, non si interruppe l'esperienza di Antonio come artista di corte, considerato che da allora egli risiedette in città fino alla morte, nel 1516<sup>168</sup>. Non conosciamo con esattezza il giorno della sua scomparsa, ma esso deve essere di poco precedente al 14 giugno, quando fu stipulato un documento con le indicazioni relative al lascito di Antonio. Dall'atto si ricordano tra gli eredi i figli, includenti anche una Laura (doc. 1516-1528), di cui precocemente si perdono notizie, e la moglie, madre naturale della prole, Adriana di Cristoforo Vairà (doc. 1501-1528), una donna veneziana ma di origini tedesche per via paterna, sposata da Antonio nel 1501<sup>169</sup>. Questo

---

<sup>168</sup> Larga parte della vita di Antonio sarà ripercorsa in queste pagine, ma si segnalano quali interventi monografici più recenti, per una visione completa sulla carriera dell'artista: Markham Schulz 2004a, pp. 15-33; Sarchi 2008; Markham Schulz 2017, I, pp. 221-257.

<sup>169</sup> Segnalato in Paoletti 1893-1897, II (1897), p. 135, doc. 206 (5 agosto 1501), il documento è discusso ivi, p. 251.

momento della vita dei nostri scultori, su cui sembrano tacere le fonti contemporanee, sia a stampa sia manoscritte, è stato in parte messo a fuoco dal maturo Ottocento, soprattutto da parte degli eruditi locali, intenzionati a ricomporre un capitolo dimenticato della storia artistica ferrarese. A Luigi Napoleone Cittadella deve attribuirsi il primo tentativo di delineare questo segmento attraverso testimonianze documentali, estratte nel corso di attente perlustrazioni negli archivi cittadini<sup>170</sup>. Nessuna precisazione sulla professione artistica si ricava, in verità, da queste fonti, consistenti in atti di natura giuridica in cui i Lombardi compaiono in prima persona o come testimoni. Si tratta comunque di attestazioni utili a circoscrivere la rete di legami con la comunità cittadina, ma ancora più importanti, senza dubbio, per fissare punti fermi nella biografia dei fratelli. Sebbene le ricerche d'archivio abbiano conosciuto un'accelerazione negli ultimi decenni, gli studi di Cittadella rappresentano ancora il principale contributo su questi anni della loro esistenza.

Come è naturale immaginare, il padre fu determinante per la direzione lavorativa intrapresa dai figli, in particolare per il primogenito Aurelio, rimasto orfano a quindici anni, a un'età in cui aveva già appreso i rudimenti del mestiere. Antonio, più precisamente, è documentato a Ferrara dal 9 giugno 1506, stando a un documento che lo ricorda residente in città presso la contrada di Santa Caterina<sup>171</sup>. Il suo trasferimento era stato voluto dal duca Alfonso, che decise di ricorrere al maestro per la realizzazione di uno «studio de preda viva» all'interno della Via Coperta, il fabbricato eretto come collegamento tra il Castello e la Corte Nuova. Cresciuto col fratello maggiore Tullio nella bottega del padre Piero, Antonio, sin dall'inizio del Cinquecento, si era distinto in imprese autonome e agiva come uno dei protagonisti della scena veneta, come provano i suoi lavori per l'Arca antoniana a Padova<sup>172</sup> e per la cappella del cardinale Giovan Battista Zen in San Marco a Venezia<sup>173</sup>. La commissione ferrarese cadde proprio negli anni in cui egli era impegnato nel mausoleo bronzeo del porporato, che sarebbe stato portato a termine da Tullio e dai fratelli Giovan Battista e Lorenzo Bregno.

Una volta giunto a Ferrara, Antonio mise subito mano all'intaglio dei rivestimenti lapidei per il camerino, come provano i documenti contabili. Quel complesso di marmi bianchi e policromi, tuttavia, è ormai conosciuto solo attraverso le lastre oggi visibili in alcune delle

---

<sup>170</sup> Cittadella 1868, pp. 189-202.

<sup>171</sup> Sartori 1976, p. 139 (9 giugno 1506); tuttavia, è probabile che Antonio risiedesse in città già da alcune settimane, come si sostiene in Sarchi 2008, p. 153. Sul mecenatismo del duca Alfonso I d'Este, orizzonte storico di tutti i temi qui trattati, si veda principalmente Farinella 2014.

<sup>172</sup> Sull'opera dei Lombardi nella cappella dell'Arca al Santo: Blake McHam 1994, pp. 37-43, 45-47; Sarchi 2008, pp. 113-131, 231-236, cat. 13.

<sup>173</sup> Per la Cappella Zen: *ivi*, pp. 131-150, 222-229, catt. 9-11.

maggiori sedi museali straniere, in particolare all'Ermitage di San Pietroburgo, dove si conserva la quasi totalità dei pezzi, a eccezione di due finiti al Musée du Louvre di Parigi e nelle collezioni dei principi del Liechtenstein. Con la devoluzione di Ferrara entro i confini dello Stato pontificio nel 1598, cominciò la dispersione delle raccolte artistiche estensi, rimaste allora in possesso del duca Cesare e da lui trasferite nella nuova sede della corte, Modena. Smantellati in quella stessa occasione, i pannelli contano in larga parte soggetti ornamentali, con nereidi e tritoni immersi in una decorazione fitomorfa, dato che solo due lastre tra quelle note presentano un tema narrativo, più precisamente la *Fucina di Vulcano* e la *Contesa tra Nettuno e Minerva* all'Ermitage<sup>174</sup>. Nessuna testimonianza è invece sopravvissuta del repertorio di marmi mischi, tramandato da una lettera scritta nel 1517 dall'agente Stazio Gladio a Isabella d'Este, dopo una visita alla corte ferrarese con Federico Gonzaga, futuro signore di Mantova, ospitato dallo zio materno, il duca Alfonso. Tra le tappe di questo soggiorno, Gladio e Federico ebbero modo di ammirare anche quel camerino «fatto tutto di marmoro di Carrara et di meschi con figure et fogliamenti molto belli eccellentemente lavorati»<sup>175</sup>.

Il complesso fu portato a termine nel giro di due anni, come dimostra il millesimo 1508 inciso nel pannello con *Vulcano*, da interpretare quale anno di conclusione dei lavori. In qualche misura tale inquadramento temporale è inducibile anche dalla contabilità, che per i due anni successivi, fino al 1510, sembra riferirsi unicamente alla costruzione del soffitto ligneo dorato, perduto<sup>176</sup>. L'esecuzione dei rilievi in tempi tanto rapidi fu possibile grazie all'impiego di un vasto numero di maestri, noti dal materiale manoscritto, figure perlopiù impossibili da inquadrare come personalità artistiche autonome, seppure non manchino eccezioni. In questa messe spicca Antonio Elia, un milanese che rimane ancora un'incognita, ma ampiamente attestato da altra documentazione, che lo ricorda come autore di bronzetti e copie metalliche di marmi archeologici al servizio del duca Alfonso<sup>177</sup>. In quella squadra di intagliatori risulta individuabile, forse, pure il giovane Simone Bianco, lo scultore di origini aretine che, a partire dal secondo decennio del Cinquecento, risulta residente in Laguna. Con lui sembra identificabile quel «Simone da Venexia» attivo nello studiolo, che sin dalle sue prime creazioni

---

<sup>174</sup> Per lo studiolo di marmi si rimanda alla mostra ferrarese dedicata a esso nel 2004 e al successivo intervento nella monografia dell'artista: *Camerino di alabastro* 2004; Sarchi 2008, pp. 167-203, 237-255, catt. 15-19. Si segnalano ancora le fondamentali ricerche di Charles Hope (1971; 1987; 2004) per l'inquadramento topografico del camerino e per le ipotesi sul suo assetto, riflessioni confermate dai rilievi architettonici compiuti in occasione della rassegna ferrarese: Borella 2004.

<sup>175</sup> Per la lettera si veda Hope 1971, p. 649.

<sup>176</sup> Per la sequenza di documenti relativi al camerino si rinvia a Ballarin, Menegatti 2007, pp. 195-222.

<sup>177</sup> Su Elia si tornerà più avanti, ma si possono già ricordare alcuni contributi per un suo profilo completo: Massinelli 1993; Victoria Avery, in *Camerino di alabastro* 2004, pp. 244-246, cat. 59.

superstiti, come si desume dalle firme, rivendicava il legame con la città d'adozione<sup>178</sup>. Non risulta dopotutto irrealistico immaginare Bianco tra i collaboratori di uno dei figli di Pietro Lombardo, viste le sue affinità formali con quella bottega lagunare.

Con la conclusione di questa campagna, a partire dal 1508 la documentazione attesta il coinvolgimento di Antonio pure nella decorazione di un altro ambiente della Via Coperta, una cappella privata con pale e affreschi nella volta a opera del pittore locale Ludovico Mazzolino. Né i dipinti su tavola e murari né le decorazioni lapidee che foderavano le pareti sono più rintracciabili, sebbene per queste ultime possa immaginarsi una soluzione come quella messa in campo nello studiolo, con marmi bianchi e colorati<sup>179</sup>. Da allora Antonio risulta coinvolto in ulteriori fabbriche promosse dal duca, e tra esse l'unica altra testimoniata dai documenti è quella del Belvedere, la residenza eretta sull'isola del Po denominata Boschetto. Non più esistente nemmeno a livello di edificio, in quanto distrutta dopo la devoluzione di Ferrara, questa dimora di svago è ricostruibile nell'assetto mediante le riproduzioni antiche, che ne certificano l'assoluta sontuosità, con lo stabile al centro di un doppio sistema di giardini<sup>180</sup>. L'intervento di Antonio, attestato tra il 1512 e il 1514, fu circoscritto agli ornamenti interni, ormai con un ruolo di regista nella decorazione di camini e porte a giudicare dalle carte contabili, pur non potendo escludersi la progettazione di rivestimenti parietali più estesi<sup>181</sup>. Nonostante l'assenza di prove scritte, lo scultore fu probabilmente eletto alla guida di altri importanti cantieri nei medesimi anni, divenendo una figura capace di plasmare la città su un preciso disegno antiquario. Tra i suoi progetti per il duca sembra annoverabile il rivestimento lapideo interno della chiesa della Certosa di Ferrara, un complesso di eccezionale ispirazione antiquaria eseguito entro il 1517 secondo un'iscrizione, quindi diretto dal veneziano nei suoi ultimi anni di vita. Ricadendo sotto il patronato del casato estense, finanziatore dell'intero edificio, non è in effetti così implausibile una responsabilità di Antonio almeno nell'ideazione, come sostenuto con forza da Matteo Ceriana<sup>182</sup>. Entro tale repertorio di opere riconducibili alla bottega del maestro si colloca pure il sontuoso portale dell'antico Palazzo Castelli (fig. 9), oggi noto come

---

<sup>178</sup> Ballarin, Menegatti 2007, p. 206. Per un approfondimento su tale Simone si veda anche Menegatti 2007a, p. 61 e nota 144, dove non si offrono proposte di identificazione.

<sup>179</sup> Sulla cappelletta della Via Coperta si rinvia a Ballarin, Menegatti 2002, pp. 223-231.

<sup>180</sup> Si ricorda Trotti 1889 quale primo intervento specifico sulla costruzione del Belvedere; per interventi più recenti sulla fabbrica, anche con nuove ipotesi sugli assetti decorativi interni: Farinella 2007; Marchesi 2011; Farinella 2011; Id. 2014, pp. 379-439.

<sup>181</sup> Per i pagamenti allo scultore in relazione al Belvedere: Franceschini 1993-1997, II.2 (1997), pp. 794-795, docc. 1038h-q, 796-798, docc. 1038t, 1039c, i, q, u, 799-800, docc. 1040m, q, e 801, doc. 1041m.

<sup>182</sup> Ceriana 2004, pp. 63-64. Sulla Certosa si rimanda anche a Zevi 1960, pp. 313-316. Sulla presenza dei duchi nel finanziamento del cantiere si segnala invece Rosenberg 1976, secondo cui l'obiettivo dei signori di Ferrara era di trasformare la chiesa in un mausoleo di famiglia.

Prosperi-Sacratì a causa dei successivi possessori. Seppure l'edificio fosse stato avviato nel 1493 su un progetto dell'architetto Biagio Rossetti, l'ingresso deve considerarsi una delle ultime fabbriche, databile non oltre il 1511, anno di morte del primo proprietario, Francesco Castelli<sup>183</sup>. Per Ceriana non è irrealistico pensare a un coinvolgimento di Antonio in prima persona, se non altro a livello progettuale, dato l'alto tenore qualitativo delle soluzioni messe in opera, come le colonne libere reggenti il sontuoso poggolo e i vasti ornamenti di ispirazione antiquaria, tutti elementi di discendenza lagunare<sup>184</sup>. Si conosce però solo marginalmente la realtà dei marmorari in città in questo periodo, per cui certi riflessi lombardeschi potrebbero anche leggersi come semplici ricadute di Antonio sulle maestranze locali. Non può essere in alcun modo preso in considerazione, invece, il riferimento del portale al primogenito di Antonio, Aurelio. Stando alla letteratura, il suo nome sarebbe suggerito da un'iscrizione «A.S.», in verità non individuabile, che è stata interpretata come firma del maestro con allusione al cognome di famiglia, Solari, con cui i tre fratelli si firmarono nel più tardo tabernacolo per il Duomo di Milano<sup>185</sup>. Oltre al fatto che non esistono tracce di tale sigla, le date entro cui la struttura deve immaginarsi edificata non permettono di riconoscere il suo artefice in Aurelio, che all'altezza estrema del 1511 non aveva nemmeno dieci anni.

Oltre alla progettazione di grandi cantieri decorativi, Antonio in questa ultima fase della sua vita si misurò con commissioni di minore impegno, in larga parte perdute. Non sono mancate proposte di individuazione entro tale settore d'attività. A questo momento sembra risalire il quadretto marmoreo oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra con *Venere anadiomene* (fig. 10), in equilibrio sopra una valva di conchiglia, oggi considerabile la più antica attestazione di uno specifico genere decorativo. In terra veneta, tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento, conobbe infatti una larga diffusione la produzione di rilievi marmorei con temi classici per l'arredo privato. L'emergere di tale genere, su cui si indugerà nelle pagine seguenti, è stato connesso al successo dello studiolo di Alfonso d'Este, sebbene in questo caso i pannelli fossero ideati come parte di un rivestimento unitario, non come quadri indipendenti. Il marmo di Londra, dunque, è cronologicamente inquadrabile a poca distanza dal camerino, e non può forse escludersi un suo legame con la committenza estense, come a lungo si è ipotizzato, forse in connessione con la fabbrica del Belvedere<sup>186</sup>. Un *Satiro* in marmo per

---

<sup>183</sup> Ceriana 2004, pp. 59-61; per un maggiore affondo sul palazzo si rimanda a Di Francesco, Mingozzi 1992.

<sup>184</sup> Ceriana 2004, pp. 59-61.

<sup>185</sup> Questa sigla è segnalata in Medri 1957, pp. 106-107, dove è sciolta come firma di Aurelio Lombardo, nonostante le incongruenze cronologiche.

<sup>186</sup> Per la *Venere* di Londra: Markham Schulz 1998a, I, pp. 70-72; Alessandra Sarchi, in *Camerino di alabastro*, pp. 273-275, cat. 69; Ead. 2008, pp. 255-258, cat. 20.

ora non rintracciabile, testimoniato soltanto da alcune fonti epistolari, è per ora reputato tra le ultime creazioni per il duca, che nel 1516, poco dopo la morte dello scultore, lo propose in vendita alla sorella Isabella. Così si apprende dalle missive vergate dall'agente Alfonso Trotti, secondo cui la marchesa di Mantova rifiutò l'opera in quanto «era moderna et mai serà giudicata per antiqua»<sup>187</sup>. Trotti non specificava la tipologia della scultura, ovvero se essa fosse a tutto tondo o a rilievo, ma descriveva il faunetto come còlto in una posa instabile, intento a reggersi su un tronco mentre afferrava grappoli d'uva. Ben nota è la passione di Isabella per gli oggetti archeologici, che la spinse a prendere precise scelte mecenatistiche, come l'elezione a scultore di corte di Pier Jacopo Bonacolsi (1460 circa - 1528), finissimo imitatore di simili opere, al punto da essere denominato l'Antico<sup>188</sup>. Nonostante la perdita di quel *Satiro*, non stupisce un viraggio di Antonio, almeno nelle ultime opere, verso una rilettura più libera dei prototipi classici, lontana dai gusti della marchesa. A questo mutamento nella sua arte dovette contribuire, molto verosimilmente, la fervida cultura respirata a Ferrara, che sotto il governo di Alfonso cominciò a recepire le più aggiornate esperienze artistiche della Penisola. Questo rinnovamento per Antonio era iniziato sin dagli esordi del suo soggiorno estense, allorché al seguito del duca egli si recò per la prima volta a Roma nel 1508, dove ebbe modo di studiare le migliori vestigia del passato, tra cui il *Laocoonte* dissotterrato due anni prima<sup>189</sup>: solo la visione diretta del gruppo colossale sembra in effetti spiegare le soluzioni introdotte nel rilievo con la *Fucina di Vulcano*, soprattutto nella resa più sottilmente coloristica dell'anatomia<sup>190</sup>. Il viaggio nell'Urbe fu per lui l'occasione, oltretutto, per misurarsi con le creazioni di Michelangelo e di Raffaello, in quell'anno entrambi al servizio della corte pontificia, per quanto su tale fronte sia stata non meno fondamentale la frequentazione della corte estense. Negli anni al servizio di Alfonso, lo scultore assistette all'arrivo delle opere richieste ai veneziani Giovanni Bellini e Tiziano, oltre che al ferrarese Dosso Dossi, per la decorazione di un nuovo camerino nella Via Coperta<sup>191</sup>. Con insuccesso il duca provò ad assicurarsi per la stessa stanza pure un dipinto di

---

<sup>187</sup> Per la lettera in questione: Brown 2002, p. 276, doc. 57b; Menegatti 2002, p. 408 (30 luglio 1516).

<sup>188</sup> Sulla figura di Isabella d'Este come collezionista e mecenate si rimanda almeno a Ferino-Pagden 1994, per una visione panoramica. Per l'inquadramento di Antico si vedano Allison 1993-1994 e il catalogo della mostra di pochi anni fa, *Bonacolsi Antico* 2008, dove si può segnalare Rebecchini 2008, pp. 35-38, per i rapporti dell'artista con la marchesa di Mantova.

<sup>189</sup> Per il viaggio romano del 1508: Farinella 2005; Id. 2014, pp. 123-133.

<sup>190</sup> Sull'argomento si rinvia a Stedman Sheard 1993; per queste ragioni formali Anne Markham Schulz (2007a) ha proposto di avanzare l'esecuzione del rilievo al 1515, immaginandolo così destinato alla sala delle pitture, allora in corso d'opera, ma l'ipotesi si rivela altamente difficile da seguire, vista l'evidente pertinenza del pezzo allo Studiolo di marmi.

<sup>191</sup> Sul Camerino delle pitture: Ballarin 2002a, pp. 107-353; Id. 2002b, pp. 384-402; Id., Menegatti 2007; Hope 2004.

Raffaello, che per ragioni lavorative dovette rifiutare l'incarico. Nel 1517, tuttavia, l'urbinate inviò al duca come dono due cartoni preparatori di sua mano, l'uno con l'*Incendio di Borgo* per le Stanze vaticane e l'altro con l'*Arcangelo Michele* per il re Francesco I di Francia, un evento significativo per quanto la città di Ferrara fosse da tempo investita da suggestioni raffaellesche attraverso opere di bottega e derivazioni a stampa<sup>192</sup>. Pittori come Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, o i già ricordati Mazzolino e Dossi, si stavano riformando su quelle novità attraverso lo studio di disegni e incisioni usciti dallo studio del maestro<sup>193</sup>. All'arrivo di quegli omaggi per il duca Alfonso, Antonio non ebbe modo di assistere, essendo morto un anno prima, ma tra i testimoni comparivano almeno i figli, dei quali il primogenito era all'epoca quasi quindicenne.

A questa età Aurelio doveva avere alle spalle anni di collaborazione nella bottega del padre, mediante il quale aveva assimilato le basi del mestiere. Per questo motivo Pietro Paoletti aveva proposto di riconoscere la sua presenza già in quella che oggi sembra considerabile l'ultima opera nota di Antonio. Si intende un rilievo visibile nella Palazzina di Marfisa a Ferrara (fig. 11), con al centro una *Madonna col Bambino* e ai lati *San Giorgio e il committente*, quest'ultimo rappresentato con armatura e inginocchiato con le mani in preghiera<sup>194</sup>. Nessuna iscrizione permette l'identificazione del personaggio, ostacolata pure dal mistero sulla provenienza del pezzo, che rappresentava la pala di un sacello funerario. Al riguardo Ceriana ha proposto di collegare la scultura al «deposito di finissimo marmo, con alcune figure rilevate» già nella Cappella Sacrati in San Domenico, segnalato alla metà del Seicento da Marc'Antonio Guarini nella sua guida cittadina<sup>195</sup>: nel testo il marmo è riferito ad Alfonso Lombardi, ma nella letteratura locale si riscontra una generale confusione tra questo artista e i membri della famiglia dei nostri scultori, generata dalle omonimie. Come però osservato da Ceriana, il rilievo non può ritenersi un'opera totalmente autografa di Antonio, presentando scadimenti qualitativi assegnabili alla bottega, intervenuta forse dopo la dipartita del maestro. Sembra impossibile da verificare, invece, una segnalazione di Gaetano Cavallini nella sua guida ferrarese, stampata verso la fine dell'Ottocento. Qui si menziona una pala marmorea a rilievo con l'*Assunzione della Vergine* in Santa Maria in Vado recante la firma di Antonio, che si sarebbe indicato come

---

<sup>192</sup> Per l'arrivo dei cartoni di Raffaello: Menegatti 2002, pp. 421-422 (*post* 15 novembre 1517), 424-425 (21 settembre 1518).

<sup>193</sup> Per un approfondimento sulla pittura a queste cronologie nel ducato: Bentini 2004; Ballarin 1994-1995, e qui in particolare *Pittura a Ferrara* 1995; *Dosso Dossi* 2007, e qui soprattutto Pattanaro 2007; Ead. 2020.

<sup>194</sup> Matteo Ceriana, in *Camerino di alabastro* 2004, p. 294, cat. 77; Sarchi 2008, pp. 271-273, cat. 28.

<sup>195</sup> Guarini 1621, p. 89.

«mastro quondam Petro de Venetiis»<sup>196</sup>. Non esistendo ragioni per dubitare del passo, l'opera costituirebbe una delle ultime creazioni del maestro, realizzata nel suo ultimo anno di vita, se egli si definiva orfano del padre, deceduto nel 1515. Circoscritta entro un simile torno di tempo, la pala rappresenterebbe un ulteriore oggetto in cui almeno Aurelio avrebbe potuto dare prova delle sue abilità nell'intaglio. A questa altezza cronologica, infatti, Girolamo aveva da poco superato solo l'ottavo anno d'età, mentre Ludovico aveva raggiunto, forse, il quinto.

Prima di affrontare l'attività ferrarese dei tre fratelli, ancora numerosi sono i problemi intorno alle loro più essenziali informazioni biografiche, come le date di nascita e di morte, non essendo ancora emerse per le prime fonti come atti battesimali e per le seconde documenti necrologici. Come emerge sin dal documento stipulato dopo la morte del padre, già evocato, la madre dei nostri scultori era tale Adriana Vairà, una donna veneziana unitasi in matrimonio con Antonio nel 1501. Tra i fratelli, Aurelio è l'unico di cui è possibile circoscrivere gli estremi di vita con una certa precisione, seppure non manchino problemi al riguardo. Nelle *Memorie storiche* scritte da Amico Ricci sulla Marca anconetana, date alle stampe nel 1834, si rintraccia una trascrizione dell'epitaffio funerario del maggiore dei Lombardi in Santa Maria in Vado, a Recanati, andata interamente perduta in epoca napoleonica. Sulla lastra si leggeva che Aurelio, ricordato come «Venetus», morì nel 1563 all'età di sessantadue anni<sup>197</sup>. Su queste premesse, considerate anche le indicazioni sulle sue origini, si è ritenuto, fino a oggi, che il primogenito fosse nato intorno al 1501 a Venezia, dove è certo che i genitori risiedessero al tempo. La trasposizione scritta di Ricci, tuttavia, contiene evidentemente un errore, dato che nel settembre del 1564 Girolamo estingueva un debito a nome del fratello maggiore, ancora in vita e momentaneamente lontano da Recanati<sup>198</sup>. La prima fonte a ricordare Aurelio scomparso risale a otto mesi dopo, al maggio del 1565, quando Girolamo e Ludovico si riunirono per recuperare parte dell'eredità del fratello lasciata a Roma<sup>199</sup>. Non esistendo ragioni, invece, per dubitare che il maestro sia morto all'età di sessantadue anni, deve supporre che la sua nascita sia avvenuta tra il 1502 e il 1503, un momento che non pone comunque problemi nell'ubicarla a Venezia. Più problematico risulta l'inquadramento delle parabole biografiche degli altri due fratelli, per i quali possediamo informazioni più lacunose. Occorre notare che in merito a Girolamo, tra i

---

<sup>196</sup> Cavallini 1878, p. 250. Su questa pala, ormai perduta, sembra essersi interrogata solo Anne Markham Schulz (2004a, p. 22), che la ritiene coincidente con un pezzo nel Museo dell'Opera del Duomo di Ferrara, non attribuibile, comunque, ad Antonio.

<sup>197</sup> Ricci 1834, II, p. 75, nota 29.

<sup>198</sup> La testimonianza sarà presa in esame anche più avanti, ma si rimanda a Grimaldi 2011, II, p. 401 (7 settembre 1564).

<sup>199</sup> Ivi, p. 401 (5 maggio 1565).



tre Lombardi quello maggiormente attestato dalle fonti documentali e letterarie, non disponiamo di alcun dato sicuro, mentre per Ludovico si conosce con una certa precisione solo l'anno del decesso. Entrambi, però, si devono credere nati a Ferrara, visto che nelle testimonianze d'archivio e nella letteratura vengono ricordati come originari della città emiliana. Tale dettaglio ha portato, allo stesso tempo, a collocare l'inizio delle loro vite in anni successivi al trasferimento di Antonio nel ducato estense, con la moglie al seguito. Si è finora ipotizzato, quindi, che la nascita di Girolamo sia avvenuta pochi mesi dopo l'arrivo dei genitori alla corte di Alfonso, tra il 1506 e il 1507, mentre quella di Ludovico cadrebbe alcuni anni più tardi, non oltre il 1510, come suggeriscono in maniera indiretta i termini legali di documenti da lui firmati in anni più maturi<sup>200</sup>. Il minore dei Lombardi, infatti, dettò il suo primo testamento nel 1528, diritto che era concesso dallo Statuto ferrarese solo agli adulti, ovvero a quanti avessero compiuto il venticinquesimo anno d'età, o ai figli rimasti sprovvisti della tutela paterna al diciottesimo anno, stando a quanto specificato da Luigi Napoleone Cittadella<sup>201</sup>.

Le prime notizie per ora note sui tre fratelli risalgono al documento compilato dopo la morte del padre, alla data 14 giugno 1516, dove essi compaiono insieme alla sorella Laura e alla madre tra gli eredi universali del lascito<sup>202</sup>. Tra le ultime volontà di Antonio, un punto importante era costituito dalla spartizione dei terreni nei pressi di Lendinara, in terra veneta, che sarebbero stati equamente suddivisi tra i suoi eredi diretti e il fratello Tullio, con cui Antonio non dovette interrompere i legami per tutta la vita. A distanza di quasi due settimane, il 27 giugno, Aurelio, Girolamo e Ludovico comparivano nelle indicazioni testamentarie dettate dalla madre. Con un atto stipulato nella dimora di famiglia, ricordata entro i confini della contrada di Boccacanele, Adriana nominava tutti e quattro i figli naturali e legittimi quali suoi eredi universali<sup>203</sup>. Oltre a ribadire le disposizioni di Antonio, la vedova forniva precisazioni sulla sepoltura, ordinando di essere tumulata con il consorte nella cappella di famiglia presso Santa Maria della Rosa, chiesa non più esistente al giorno d'oggi. Al 1517, l'anno seguente rispetto ai documenti fin qui menzionati, risale una testimonianza relativa al primogenito Aurelio, all'epoca pressoché quindicenne, e ormai ben inserito nella realtà professionale in cui era stato introdotto dal padre. A differenza degli atti precedenti, tutti scoperti e parzialmente trascritti da Cittadella nella seconda metà dell'Ottocento, questa preziosa traccia è stata rinvenuta in anni assai più recenti, essendo stata pubblicata da Andrea Marchesi nel 2003. Il 28

---

<sup>200</sup> Le date di nascita dei due fratelli minori sono così circoscritte cronologicamente sin da Pauri 1915, p. 14.

<sup>201</sup> Cittadella 1868, pp. 195-196.

<sup>202</sup> Ivi, p. 193.

<sup>203</sup> Ivi, pp. 193-194 (27 giugno 1516).

novembre 1517 «Aurelio fiolo che fu de maistro Antonio Lombardo» riceveva 28 lire e 3 soldi per aver consegnato un «pezio de preda machiata» utile alla decorazione di un camerino nel Palazzo Episcopale, un ambiente non più individuabile, eretto per volontà del cardinale Ippolito d'Este (1479-1520)<sup>204</sup>. Non conosciamo la storia di questo complesso, da ritenersi perduto nel caso sia stato portato a termine, ma esso doveva costituire in città un ulteriore spazio con pareti foderate di pietre, esemplato su quello nella Via Coperta. La ricevuta, comunque, documenta soltanto una partecipazione di Aurelio con mansioni da garzone, ma non è improbabile che egli prestasse servizio in modo più attivo, assistendo gli altri lapicidi nella lavorazione dei marmi. Nonostante la giovane età, non è difficile immaginarlo già avviato, seppure con incarichi limitati a operazioni di squadra o di intaglio ornamentale, essendosi giovato fino a un anno prima degli insegnamenti paterni. Sempre grazie alla guida di Antonio, Aurelio riuscì a inserirsi in quella realtà locale di intagliatori, cominciando a collaborare ad alcuni cantieri sin da adolescente. Occorre ricordare che questa nota di spesa rappresenta pure la prima e ultima testimonianza ferrarese a inquadrare la discendenza di Antonio nel mondo lavorativo ferrarese. Per quasi un altro decennio, le occorrenze riguardanti i tre fratelli nella documentazione locale fino a oggi emersa costituiscono perlopiù apparizioni in atti di natura legale, di marginale interesse per la ricostruzione dei fatti artistici.

Nel corso del terzo decennio Aurelio fu convocato come testimone in alcune occasioni giudiziarie, per ora soltanto segnalate da Cittadella nell'odierno Archivio di Stato ferrarese. Lo studioso ricordava la comparsa del primogenito dei Lombardi in un atto redatto nel 1524, dove per la prima volta era indicato col titolo di «sculptore», dimostrando come all'età di poco più di vent'anni godesse di un riconoscimento professionale<sup>205</sup>. Stando a un documento del 1528, a quel tempo Aurelio si mostrò intenzionato a vendere i possedimenti fondiari a Lendinara, un'azione che presupponeva la rinuncia da parte dei fratelli e della madre Adriana ai loro diritti di comproprietari. Data la loro minore età, essendo ancora lontani dalla soglia dei venticinque anni, Girolamo e Ludovico espressero il proprio consenso attraverso un giudice, come si ricava da queste carte, dove i due Lombardi minori riappaiono per la prima volta dopo la menzione nel testamento materno di dodici anni prima<sup>206</sup>. Pochi mesi dopo, sempre nel 1528, la città fu devastata da un'epidemia di peste, memorabile per aver fatto tra le sue numerose vittime il

---

<sup>204</sup> *Appendice*, doc. 1. La storia di questo ambiente, scomparso e impossibile per ora da ricomporre nelle sue vicende costruttive, è trattata in Marchesi 2012, pp. 213-214. Sull'edificio, nonostante l'assenza di approfondimenti sul cantiere cinquecentesco, si veda comunque *Palazzo Arcivescovile* 1994.

<sup>205</sup> Cittadella 1868, p. 196.

<sup>206</sup> Ivi, pp. 194-195.

pittore Mazzolino. Tra coloro a esserne colpiti, ma senza esiti fatali, compaiono pure Aurelio e Ludovico, come si apprende dalle loro ultime volontà, stipulate il 19 luglio. Ciascuno di essi, più precisamente, testò in favore dell'altro fratello e della sorella Laura, anche lei però, probabilmente, debilitata dal morbo, vista un'ulteriore precisazione in entrambi gli atti in caso di morte dei primi due eredi. Nel caso di una simile, tragica eventualità, sia Aurelio sia Ludovico eleggevano un'altra serie di eredi, tra cui non passa inosservata la totale assenza di Girolamo, come notava già Cittadella<sup>207</sup>. Per lo storico questo silenzio poteva essere spiegato in due modi, o immaginando che all'epoca il secondogenito dei Lombardi si fosse allontanato dalla città emiliana, o ipotizzando, forse più verosimilmente, un momento di dissidio tra lui e gli altri fratelli, che pertanto decisero di escluderlo dai testamenti<sup>208</sup>. Non esistono prove a certificare attriti tra i Lombardi, i quali negli anni successivi, in quelli marchigiani in particolare, appaiono tutt'altro che divisi, e anzi uniti in una stretta collaborazione lavorativa, ma nulla esclude che, in questo segmento della loro vita, essi si fossero separati per motivi personali. Anche supponendo che Girolamo si fosse realmente spostato in un'altra città, forse alla ricerca di altre possibilità professionali, i due fratelli avrebbero potuto nominarlo nelle ultime volontà.

È certo che nell'atto precedente, relativo alla vendita dei terreni a Lendinara, si riconosce l'ultima attestazione ferrarese di Girolamo, che lascia aperto il problema intorno ai suoi movimenti da allora, prima della sua apparizione a Venezia intorno alla metà degli anni trenta<sup>209</sup>. Come ancora si desume soltanto dalle biografie di Vasari, il secondogenito giunse in Laguna all'età di quasi trent'anni, e qui probabilmente rimase fino al 1541, quando riemerge nella documentazione lauretana, ormai assoldato dai ministri della Santa Casa<sup>210</sup>. Può essere non meno interessante notare come nei due testamenti solo Aurelio compaia qualificato come «sculptore», ma non sorprende la mancanza di tale titolo accanto al nome del terzogenito, al tempo poco più che diciottenne, e sicuramente ancora al seguito del fratello maggiore. Per Ludovico e per Laura, oltretutto, i due atti testamentari rappresentano la loro ultima attestazione nelle carte ferraresi fino a oggi note, mentre Aurelio risulta menzionato in qualità di testimone in un documento dell'anno seguente, segnalato dal solito Cittadella<sup>211</sup>. In merito a Laura, ella sembra scomparire dalle fonti di ogni tipo, lasciando immaginare, per quanto non sia possibile esprimersi con certezza, che sia stata tra le vittime della peste del 1528. Gli altri due fratelli,

---

<sup>207</sup> Ivi, pp. 195-196.

<sup>208</sup> Ivi, p. 195.

<sup>209</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 188.

<sup>210</sup> *Appendice*, doc. 16.

<sup>211</sup> Cittadella 1868, p. 196.

invece, riemergono dai fondi archivistici solo diversi anni dopo, Aurelio nel 1539 come maestro al servizio della Santa Casa<sup>212</sup> e Ludovico nel 1546 a Roma come fonditore alle dipendenze di papa Paolo III Farnese<sup>213</sup>, sollevando questioni non indifferenti sui loro spostamenti in questo arco di tempo. Nella ricomposizione di questa fase, è necessario revisionare un fatto che non trova riscontro nella documentazione, riferito a partire da Adolfo Venturi nel suo contributo sui nostri Lombardi, del 1936. Nel regesto di informazioni biografiche, si segnala che i fratelli furono tra le persone presenti alla stesura delle ultime volontà di Mazzolino, rogate nel 1528<sup>214</sup>. L'episodio è stato più volte rilanciato nella letteratura, come prova per ricostruire la rete di legami con i colleghi ferraresi, ma la lettura del documento nella sua trascrizione integrale non corrobora l'indicazione di Venturi. Pur non essendo questi tra i testimoni convocati da Mazzolino in sede testamentaria, è molto probabile che i Lombardi avessero frequentato il pittore, tra i principali artisti della corte estense, con cui già il padre ebbe modo di collaborare nella cappella ducale presso la Via Coperta.

Provare a delineare la realtà artistica in questi anni, che per i tre maestri rappresentarono un momento di maturazione professionale, non è un'operazione semplice. La reale consistenza della produzione artistica sotto il ducato di Alfonso è compromessa dall'ingente perdita di materiali figurativi, un depauperamento iniziato con la devoluzione di Ferrara entro lo Stato pontificio nel 1598, come prova lo stesso smantellamento degli ambienti della Via Coperta. Questa situazione lacunosa si desume dal raffronto con le più antiche guide cittadine, stampate a partire dal Seicento, nelle quali la scultura occupa comunque un posto ben marginale rispetto alla pittura, spesso con informazioni di scarsa affidabilità anche per le opere di maggiore rilievo. La dimensione di questa dispersione, in modo forse ancora più evidente, si misura nella documentazione d'archivio, da cui emerge il fermento del duca nell'investimento artistico, con la chiamata in città di illustri maestri forestieri di cui resta ormai solo memoria scritta. Una prima mappatura delle testimonianze tridimensionali a Ferrara si deve a Gualtiero Medri, autore di un volumetto pubblicato nel 1957, un contributo importante che annovera, fin dove confermato da prove storiche, anche oggetti di certa provenienza locale, come quei pezzi delle raccolte ducali approdati alla Galleria Estense di Modena<sup>215</sup>. Oltre al lodevole tentativo di ricognizione, Medri provava a fornire una soluzione ai problemi attributivi di certe opere con

---

<sup>212</sup> *Appendice*, doc. 2.

<sup>213</sup> *Appendice*, doc. 40.

<sup>214</sup> Venturi 1935-1937, II (1936), p. 683. Per il testamento di Mazzolino si rimanda a Cittadella 1868, p. 54, dove si ricordano come testimoni solo l'architetto Bartolomeo Tristani e il pittore Francesco Borsetti.

<sup>215</sup> Medri 1957, in particolare pp. 102-111, per i Lombardi.

la ricomposizione di interi cataloghi, che la critica più recente ha però ampiamente revisionato. Tra questi *corpora* è stato da tempo oggetto di un riesame quello dei Lombardi di terza generazione, entro cui lo studioso riunì opere inconciliabili sia sotto il profilo stilistico, sia nell'inquadramento cronologico. Più in generale, rispetto alla tradizione pittorica, che ebbe protagonisti come Garofalo, Mazzolino e i fratelli Dossi, la scultura intorno a quelle stesse date presenta ancora numerose zone d'ombra, in attesa di essere seriamente affrontate dagli studi<sup>216</sup>.

Attraverso le testimonianze estraibili dalle carte d'archivio si riesce a ricostruire un contesto culturalmente vivace. A un anno dalla scomparsa di Antonio, iniziò ad assumere a corte una posizione di riguardo il giovanissimo Alfonso Lombardi, che per lungo tempo la storiografia ha confuso come un parente dei nostri scultori viste le assonanze omonimiche e le comuni origini ferraresi<sup>217</sup>. Figlio di tale Niccolò Cittadella, lucchese, disceso da un'illustre famiglia di capitani di fortezza, lo scultore sin da giovane si rese noto con il cognome della madre ferrarese, Eleonora Lombardi, forse per rimarcare il legame con la città natale. Nelle più antiche attestazioni scritte, che ricordano Alfonso ancora residente a Ferrara, non mancano comunque occorrenze in cui egli è menzionato come Cittadella, e in alcuni rari casi pure come oriundo di Lucca<sup>218</sup>. Per i tre giovani figli di Antonio, il collega e concittadino, di poco più anziano, dovette rappresentare un maestro di riferimento, almeno in quel biennio in cui Alfonso abitò nella città. Appena ventenne, tra il 1517 e il 1519, egli compare per la prima volta nelle carte come autore delle fontane per i giardini della villa del Boschetto, una in forma di albero, motivo per cui è denominata nei documenti come «tronchone», e l'altra con l'aspetto di una montagna, creazioni di particolare fantasia poi scomparse insieme con la residenza<sup>219</sup>. Delle due strutture idrofore, la prima era costituita da un elemento centrale dalla parvenza arborea, fuso in bronzo su un modello plasmato da Alfonso, e la seconda presentava una rupe rocciosa, da immaginare intagliata con intento naturalistico. Secondo gli stessi documenti, il fusto di albero fu gettato da tale Pietro Campanato, un probabile membro di quella stirpe di bronzisti

---

<sup>216</sup> Bacchi 2004, e in particolare p. 184, per le riflessioni sui tre fratelli, ricordati come uno degli argomenti ancora da inquadrare nella ricomposizione della scultura al tempo di Alfonso.

<sup>217</sup> L'idea che Alfonso discendesse dalla stessa stirpe dei nostri maestri rimonta ai primi testi guidistici del Seicento (Guarini 1621, pp. 125-126), e ha conosciuto un largo successo fino alla fine dell'Ottocento. Solo con le ricerche archivistiche di Enrico Ridolfi (1874-1875, pp. 5-24), infatti, è stata dimostrata l'assoluta infondatezza di tale ipotesi. Per approfondimenti su Alfonso si rimanda, oltre che ai contributi di respiro monografico, Gramaccini 1980 e Lucidi 2018, agli interventi più recenti di chi scrive e di Marcello Calogero, il quale ha dedicato all'artista la tesi di dottorato, nonché una mostra curata con Alessandra Giannotti nel 2020: Calogero 2018; Id. 2019; Annibali 2019; *Alfonso Lombardi* 2020, e qui in particolare Calogero 2020.

<sup>218</sup> Al riguardo si rinvia a Ridolfi 1874, pp. 5-24.

<sup>219</sup> Per le fontane del Belvedere si veda Marchesi 2011, pp. 192-194, e la relativa appendice documentaria, cui si fa riferimento nel testo.

che avevano bottega a Venezia, mentre il confezionamento della montagna fu affidato a due lapicidi, tali Giovan Andrea Gilardoni e Gregorio «tagliapietre»<sup>220</sup>. L'apparizione tanto precoce di Lombardi nella contabilità estense lascia intendere come il suo esordio professionale sia avvenuto nell'ambito della corte alfonsina, presso cui egli cominciò a lavorare dapprima con incarichi di minore impegno, verosimilmente come assistente nei cantieri sotto la guida di Antonio Lombardo. Un anno dopo la scomparsa del veneziano, Lombardi, per quanto giovane, possedeva evidentemente le qualità necessarie per ereditarne, almeno in parte, le responsabilità, come suggerisce una commissione rilevante come quella delle fontane del Belvedere. Da Antonio, Alfonso apprese senza dubbio anche l'abilità nel lavorare il marmo, di cui diede prova non tanto nelle fontane, per le quali le fonti manoscritte attestano un largo affidamento ai collaboratori. Nello stesso periodo, nel 1518, Lombardi è infatti documentato come restauratore di alcune teste antiche da collocare in nicchie circolari all'interno della Via Coperta, opere non più rintracciabili ma che attestano una praticità dell'artista con lo scalpello<sup>221</sup>. In merito a tale intervento, il giovane maestro provvide, verosimilmente, al risarcimento di eventuali lacune e all'aggiunta di petti in marmo, al fine di rendere quelle effigi adatte agli ovati per cui erano destinate.

Nonostante la possibile importanza di Antonio nella sua formazione, Alfonso non sembra aver ereditato nulla della maniera del veneziano, rivelandosi tra i più aggiornati artisti nella Ferrara del tempo, maturato sullo studio di Raffaello. Lo stesso anno in cui Lombardi faceva la sua apparizione nelle carte ferraresi arrivarono da Roma a corte i cartoni del pittore urbinato, un momento folgorante per il maestro, come si desume sin dalle sue prime creazioni. Senza premesse simili non si potrebbe spiegare, nelle specifiche componenti espressive, la più antica commissione superstite di Alfonso, il gruppo in stucco bronzato di *Ercole e l'Idra* per il Palazzo Comunale di Bologna, eseguito poco dopo l'approdo a Bologna, nel 1519. Oggetto di un concorso promosso dal Senato cittadino, con l'intento di omaggiare il pontefice Leone X, il gruppo fu affidato al giovane ferrarese, che da allora si garantì una luminosa carriera nella città felsinea, dove risiedette quasi ininterrottamente nel corso della sua breve esistenza<sup>222</sup>. I movimenti più importanti iniziarono in età matura, a partire dalla fine degli anni venti, dapprima

---

<sup>220</sup> Ivi, pp. 190-191, e in particolare si rinvia alle fonti contabili relative. Per le figure dei due lapicidi, su cui si tornerà più avanti, si richiama Menegatti 2007a, pp. 55-57, 61, mentre Pietro Campanato, pur non essendo altrimenti noto, deve credersi appartenente a quella celebre famiglia veneziana di fonditori, ampiamente trattata in Avery 2011 (da consultare *ad indicem*). Occorre forse chiedersi se questo maestro coincida con Pietro di Giovanni, documentato per ora tra il 1524 e il 1555: ivi, in particolare pp. 65-67, le essenziali nozioni biografiche.

<sup>221</sup> Marchesi 2011, p. 192.

<sup>222</sup> Sull'*Ercole* di Lombardi si vedano: Supino 1929; Gramaccini 1980, pp. 28-34; Foschi 1998; Lucidi 2018, pp. 54-59.

lavorando per il marchese di Mantova Federico II Gonzaga e poi entrando al servizio del cardinale Ippolito de' Medici. Per larga parte della sua vita, però, Alfonso visse a Bologna, e qui si ritirò nei suoi ultimi giorni, una volta tramontato il sogno di trasferirsi nella capitale pontificia, a seguito della scomparsa del suo ultimo protettore, il cardinale de' Medici<sup>223</sup>.

Nessun nome tra quelli che compaiono nei conti relativi allo studiolo di marmi o ad altre fabbriche ducali dirette da Lombardo può essere associato al giovane Alfonso, ma deve mettersi in conto lo stato frammentario di queste fonti. Dalla documentazione emerge comunque un vasto mondo di scalpellini, collaboratori di Antonio che seppero acquisire una loro autonomia, e che sono rintracciabili in altri cantieri marmorei di committenza ducale. I nomi che affiorano con maggiore frequenza, lasciando intendere un loro predominanza nella gestione di tali fabbriche, sono quelli dei lapicidi Giovanni Andrea Gilardoni (doc. 1505-1519) e di tale Gregorio (doc. 1505-1518), indicato semplicemente come «tagliapietre», maestri che assistettero pure Alfonso nella fontana montuosa per il Belvedere. Entrambi compaiono nella bottega di Antonio sin dai tempi del camerino<sup>224</sup> e ancora nel cantiere del Belvedere, dove sono documentati tra il 1513 e il 1514, proprio al tempo della direzione del maestro veneziano<sup>225</sup>. Negli anni successivi alla scomparsa di quest'ultimo, i due lapicidi ne ereditarono, di fatto, il ruolo di sovrintendenti delle imprese architettoniche della corte. Deve immaginarsi che la coppia abbia operato con un'azione registica, a capo di una vasta squadra di scalpellini, tra il 1518 e il 1519, nella fabbrica della cosiddetta «gionta» della Via Coperta, una costruzione eretta per ampliare il fabbricato con nuovi appartamenti verso i giardini<sup>226</sup>. Non è da escludersi che almeno il giovane Aurelio avesse lavorato a fianco di questi maestri, ma non è dato di valutare l'importanza di questa possibile collaborazione sulla sua personalità artistica.

Tra gli intagliatori usciti dalla bottega di Antonio Lombardo rientra pure tale Cristoforo Bregno (doc. 1503-1521), maestro di origine lombarda, e nipote del più noto Andrea Bregno, scultore che, invece, condusse una larga parte della propria attività a Roma. Questa parentela è attestata da un documento che ricorda un viaggio nell'Urbe di Cristoforo intorno al 1503, in compagnia del fratello, per recuperare l'eredità lasciata dallo zio Andrea, morto poco tempo prima<sup>227</sup>. Occorre ricordare che, dall'ultimo quarto del Quattrocento, l'artista risulta attivo a

---

<sup>223</sup> Su questi ultimi momenti della vita di Alfonso si rimanda ivi, pp. 91-111, in quanto intervento più recente e aggiornato.

<sup>224</sup> Ballarin, Menegatti 2007, pp. 195-222.

<sup>225</sup> Marchesi 2011, p. 190.

<sup>226</sup> Ballarin, Menegatti 2007, pp. 263-459.

<sup>227</sup> Sulla figura di Cristoforo Bregno si veda Ceriana 2004, p. 62, dove sono state riordinate le informazioni sull'artista già pubblicate in Cittadella 1868, pp. 210-215. Per il testamento dello zio Andrea Bregno, rogato l'8 luglio 1503, si rimanda a Schmidt, de Wahl 1901, in particolare pp. 418-419, per la trascrizione dell'atto.

Ferrara, essendo tra le maestranze ingaggiate da Sigismondo d'Este nell'intaglio del cantonale del Palazzo dei Diamanti. Quando fu intercettato da Antonio Lombardo all'arrivo nella città estense, per coinvolgerlo nell'impresa del camerino, il lapicida si presentava quindi con una carriera ben avviata<sup>228</sup>. Come già proposto da Ceriana, tale Bregno corrisponde, verosimilmente, a quel Cristoforo Bergognoni che, in società con un certo Battista Rizzo, eseguì la pala lapidea con l'*Orazione nell'orto* per l'altare Argenta in San Francesco, stando all'atto contrattuale del 1521<sup>229</sup>. Nelle teorie di racemi vegetali e di creature zoomorfe della predella, che evocano in chiave meno nobile le lastre dello studiolo alfonsino, emerge con evidenza un artista cresciuto nella bottega di Lombardo. Quest'aria lombardesca aveva non a caso spinto Giuseppe Antenore Scalabrini, come si apprende dalla sua guida del 1773, a segnalare il rilievo quale creazione di Girolamo Lombardo<sup>230</sup>.

Nel camerino di marmi sembra abbia lavorato anche Simone Bianco, come anticipato, ma la sua presenza in città non dovette estendersi oltre. Per artisti attestati in quel cantiere, invece, la partecipazione all'impresa costituì l'occasione per radicarsi a Ferrara. Una figura ancora misteriosa, attestata ugualmente in questi ranghi, sotto la guida di Lombardo, e che poi divenne tra gli artisti di fiducia del duca, è, come dicevamo più sopra, Antonio Elia (doc. 1505-1521/1523), ancora sprovvisto di un catalogo di opere certe nonostante le diverse menzioni archivistiche. Nel 1512, pochi anni dopo il completamento dello studiolo, egli compare come autore delle scenografie, composte da figure in terracotta e stucco, per uno spettacolo rappresentato alla corte degli Este<sup>231</sup>. La presenza di Elia in città non fu però costante, dato che cinque anni dopo egli è attestato a Roma, dove si trasferì senza interrompere i rapporti con il casato emiliano. Così si apprende da una lettera scritta nel 1517 dall'agente ducale Bernardo Costabili, in cui, tra i vari aggiornamenti, si comunicava al signore di Ferrara che l'artista, ormai residente nell'Urbe, era «reputato bon maistro de l'arte sua» da Caradosso, ovvero Giovanni Foppa, insigne medaglista del tempo, così come da «altri boni maestri»<sup>232</sup>. Dalla stessa missiva si ricava che la produzione di Elia contava soprattutto bronzetti e copie metalliche, in scala ridotta, di marmi archeologici, di cui egli aveva dato prova con una replica del gruppo del

---

<sup>228</sup> Ceriana 2004, p. 62, ma per la documentazione relativa si veda Franceschini 1993-1997, II.2 (1997), pp. 551-554, doc. 687.

<sup>229</sup> Ceriana 2004, p. 62, ma per il contratto della pala Argenta si segnalano: Cittadella 1864, pp. 209-214; e Id. 1868, pp. 213-215.

<sup>230</sup> Il riferimento dell'altorilievo a Girolamo risale a Scalabrini 1773, p. 182. Si veda comunque Maria Angela Novelli, in Brisighella 1991, p. 313, nota 109, per una dettagliata panoramica sulla più antica tradizione letteraria intorno all'opera.

<sup>231</sup> Venturi 1889, p. 107.

<sup>232</sup> *Ibidem*, anche per questa lettera.



*Laocoonte*, dissotterrato solo undici anni prima. Quest'ultimo oggetto, che sarebbe stato inviato al duca Alfonso, deve considerarsi al momento perduto, non essendo riconoscibile in nessuna delle piccole versioni bronzee del marmo oggi note. Venturi provò a riconoscere ad Elia l'esemplare conservato al Museo del Bargello a Firenze, ma non esistono valide ragioni a sostegno di una simile ipotesi, risultando ignota la fisionomia del maestro<sup>233</sup>. Al 1521 risale l'ultima commissione a Elia in veste di architetto, ovvero il doppio mausoleo voluto dal cardinale Francesco Armellini per sé e per il padre Bevignate in Santa Maria in Trastevere. Il complesso, realizzato per la parte scultorea, in quasi tre anni, dai fratelli senesi Angelo e Lorenzo di Mariano, fu terminato su nuovi disegni di Baldassarre Peruzzi, subentrato tra il 1522 e il 1523 alla direzione della fabbrica, probabilmente in seguito alla morte del primo maestro<sup>234</sup>.

Un tentativo di ricomporre il catalogo del misterioso Elia è stato compiuto da Victoria Avery, che gli ha attribuito i quattro tondi bronzee per il portale dell'antico Palazzo Castelli, nonostante l'assenza di piste documentarie o di raffronti stilistici<sup>235</sup>. Si tratta di pezzi creati entro i primi due decenni del Cinquecento, contemporanei all'allestimento del portale marmoreo, sempre riconosciuto come uno dei migliori prodotti delle botteghe guidate da Antonio Lombardo. Occorre inoltre precisare che nel 1894 i due tondi con imperatori furono venduti dall'allora proprietario della residenza, Fausto Prosperi, e sostituiti da copie in piombo, ma entrambi sono di recente riemersi sul mercato antiquario<sup>236</sup>. I due tondi con scene narrative e le riproduzioni dell'altra coppia, intorno alla metà dello scorso secolo, sono stati ricoverati, invece, presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, dove risultano ancora visibili. Anche in assenza di prove determinanti, la spiccata vena classicista, allineabile alla cultura veneta di primo Cinquecento, non rende implausibile un'attribuzione all'artista, formatosi nello studio di Antonio Lombardo. Chi scrive si chiede se possa essere opera di Elia lo *Spinario* bronzeo della Galleria Estense, replica del noto pezzo antico, approdato al Palazzo dei Conservatori nel 1471 con la donazione di papa Sisto IV, atto fondativo della prima raccolta pubblica romana. Data la familiarità di Bonacolsi con la riproduzione di oggetti archeologici, il suo nome è quello ancora in voga per il bronzo, immaginato come un possibile dono della marchesa Isabella d'Este al

---

<sup>233</sup> Ivi, p. 109. Sul bronzetto del *Laocoonte* conservato al Bargello si segnala anche la recente scheda in Rebaudo 2007, pp. 99, cat. CR6.

<sup>234</sup> Per la storia del monumento si segnalano: Parronchi 1975, pp. 235-251; e Frommel 1978, pp. 233-236, per le precisazioni sulla presenza di Peruzzi; in merito all'apparato statuario, invece, è fondamentale Angelini 1998, pp. 130-133.

<sup>235</sup> Victoria Avery, in *Camerino di alabastro* 2004, pp. 244-246, cat. 59, dove è ricostruita con completezza l'intera vicenda moderna dei quattro tondi, fino al secolo scorso.

<sup>236</sup> Per i due originali riapparsi sul mercato si veda Giancarlo Gentilini, David Lucidi, in *Scultura italiana* 2013, pp. 126-134, cat. 13, dove è riconfermato il nome di Elia.

fratello Alfonso<sup>237</sup>. Per diversi membri della corte di Mantova, l'artista si misurò su questo soggetto, come testimoniano soprattutto le fonti documentarie, non essendo più possibile individuare molte di quelle creazioni<sup>238</sup>. Seppure registrato nelle raccolte estensi solo dal 1584<sup>239</sup>, il bronzo in questione, considerabile un oggetto di inizio secolo, doveva essere posseduto già da Alfonso, per cui non appare così inverosimile il nome di Elia. L'importanza di questo maestro sulla scena artistica ferrarese, comunque, non sembra ancora facilmente misurabile, ma egli dovette rappresentare un personaggio di primo piano, vista la sua alta reputazione presso la corte. Norberto Gramaccini ipotizzò che Elia avesse avuto un ruolo fondamentale nella formazione di Alfonso Lombardi, pur non esistendo modo per circoscriverne le ricadute<sup>240</sup>. Ai fini della nostra ricerca occorre chiedersi se il maestro abbia avuto un peso pure sui tre giovani figli di Lombardo, o almeno sul maggiore di essi, Aurelio. I maestri attraverso cui i tre figli di Antonio Lombardo entrarono in possesso delle tecniche metallurgiche, precluse al padre, restano ancora sconosciuti, e la figura di Elia può rappresentare un candidato. Non è da escludere che a Ferrara i nostri scultori possano aver appreso le basi del mestiere, forse poi affinate con l'approdo a Venezia, vera capitale delle arti metalliche, partecipando alle imprese in bronzo di Sansovino. Il trasferimento di Elia a Roma nel 1517 appare solo in parte come un ostacolo per simili congetture, non essendo improbabile che il maestro sia tornato in patria, per brevi periodi, negli anni posteriori.

L'intraprendenza mecenatistica del duca Alfonso attirò a Ferrara diversi scultori forestieri, in alcuni casi presenze di passaggio, che non dovettero comunque lasciare indifferenti i giovani artisti locali. L'urgenza di chiudere i cantieri aperti all'epoca fu il motivo che spinse a convocare maestranze da altri centri, in particolare da Venezia, complice soprattutto la particolare prossimità geografica. Si ricorda che nel 1512, quando il padre dei nostri scultori era ancora in vita, fu coinvolto nella fabbrica del Belvedere il padovano Antonio Minello (1465

---

<sup>237</sup> Allison 1993-1994, pp. 212-216, cat. 27B; e l'opera risulta così inquadrata ancora nella scheda di Davide Gasparotto, in *Bonacolsi Antico* 2008, p. 204, cat. V.3. Sulla fortuna dello *Spinario* in età medievale e moderna, in sintesi: Bober, Rubinstein 1986, pp. 235-236, cat. 203.

<sup>238</sup> Al momento sono da considerarsi perduti i due esemplari più antichi a opera dell'Antico, uno eseguito per il marchese Gianfrancesco Gonzaga nel 1496 (Ferrari 2008, pp. 302-205, doc. 10) e uno fuso, poco tempo dopo, dal collega Gian Marco Cavalli su richiesta del vescovo eletto Ludovico, con l'intenzione di farne dono al veneziano Marcantonio Morosini (ivi, p. 306, docc. 16, 18). Un terzo esemplare, realizzato nel 1501 per Isabella d'Este (ivi, p. 309, doc. 38), sembra oggi identificabile in un pezzo del Metropolitan Museum of Art di New York (si veda l'aggiornata scheda di Denise Allen, in *Metropolitan Museum* 2022, pp. 72-75, cat. 9).

<sup>239</sup> *Documenti inediti* 1878-1880, III (1880), p. 13 («una figura intiera che sta sedente a cavarli uno spino del piede»).

<sup>240</sup> Avanzata già in Gramaccini 1980, pp. 22-24, l'ipotesi è stata ripresa in seria considerazione anche in Lucidi 2018, pp. 52-53.

circa - 1529), come hanno rivelato le scoperte documentarie di Andrea Marchesi<sup>241</sup>. Ad Antonio Lombardo stesso, in quanto direttore dei lavori, si deve la chiamata del giovane collega, conosciuto un decennio prima nel cantiere dell'Arca di Sant'Antonio, dove Minello fu ingaggiato per eseguire il rilievo del *Miracolo della mula*, completato trent'anni dopo da Jacopo Sansovino<sup>242</sup>. Stando alle carte estensi, nel 1512 Minello fu pagato per la vendita di quattro colonne da usare nell'edificio in costruzione, ma la sua partecipazione fu senza dubbio più estesa, con la commissione di opere scultoree<sup>243</sup>. Il quadretto marmoreo di sua mano con *Santa Caterina d'Alessandria* conservato all'Estense, ricondotto al padovano da Andrea Bacchi, può ritenersi uno di questi momenti, essendo considerabile parte del più antico nucleo delle collezioni ducali<sup>244</sup>. Nel 1516, stesso anno della scomparsa dello scultore di corte, il duca Alfonso provò ad assicurarsi l'opera di un altro comprimario del tempo, il ticinese Cristoforo Solari (1467/1470-1524), da inizio secolo radicatosi a Milano con l'assunzione da parte dei fabbricieri del Duomo<sup>245</sup>. Cristoforo, verosimilmente, apparteneva a un ramo distinto di quella famiglia originaria di Carona da cui discendevano pure i nostri scultori, che, come già rammentato, firmarono il tabernacolo di Milano nominandosi Solari. Il signore di Ferrara, intorno al 1516, decise di commissionare all'artista un gruppo colossale di *Ercole e Caco*, che, tuttavia, non fu mai condotto a termine, forse per ragioni finanziarie, non essendo individuabile nulla di simile nelle fonti posteriori<sup>246</sup>. Stando a quanto si desume dagli inventari estensi redatti nel 1584, Alfonso riuscì probabilmente a entrare in possesso di un marmo di medesimo soggetto, al momento perduto, a opera del «Gobo da Milano», come Solari era soprannominato all'epoca. Il pezzo, custodito in uno dei camerini del palazzo, non poteva di certo coincidere con quell'antica commissione, come invece sosteneva Venturi sebbene le fonti facessero esplicito riferimento a una creazione monumentale<sup>247</sup>. Considerate alcune incongruenze con la descrizione inventariale, non si può nemmeno accogliere l'ipotesi più recente di Alison Luchs, secondo cui un piccolo marmo attribuibile a Solari, oggi conservato al Museum für Kunst und

---

<sup>241</sup> Sulla figura di Minello: Markham Schulz 1987; Ead. 1995; Ead. 2017, I, pp. 311-321; Bacchi 2019.

<sup>242</sup> Blake McHam 1994, pp. 51-54.

<sup>243</sup> Franceschini 1993-1997, II.2 (1997), p. 777, doc. 1011e; e da ultimo Marchesi 2011, p. 181, per l'analisi della fabbrica del Belvedere.

<sup>244</sup> Andrea Bacchi, in *Sculture a corte* 1996, p. 14, cat. 7; Id., in *Rinascimento e passione* 2008, p. 504, cat. 114.

<sup>245</sup> Su Cristoforo Solari: Zanuso 2000; Ceriana, Markham Schulz 2011; Ead. 2013a; Zanuso 2018; Cara 2018.

<sup>246</sup> Per la documentazione relativa a tale commissione si veda Venturi 1884.

<sup>247</sup> *Ibidem*, e in particolare p. 297, per la voce dell'inventario del 1584: «Hercule che tira Caco dalla spelonca col tauro, moderno, del Gobo da Milano». In Menegatti 2007b, p. 118, si è proposto di individuare lo stesso oggetto già nell'inventario del 1559, dove si rintraccia un «Hercole et Cacho di marmo, moderni».

Gewerbe di Amburgo, corrisponderebbe al pezzo dell'inventario estense<sup>248</sup>. Pochi anni dopo, comunque, soggiornò a Ferrara un altro insigne scultore del panorama veneto, ma di origini lombarde, Lorenzo Bregno (1475/1485-1523), che in società col fratello Giovanni Battista costituì una delle botteghe più prolifiche di marmorari in Laguna, oltre a quella dei Lombardi<sup>249</sup>. In un documento del 1518, la cui scoperta si deve a Marchesi, si menziona un compenso a «Lorenzo sculptor veneziano», senza maggiori precisazioni. Non è possibile congetturare sulle ragioni di tale chiamata, non sopravvivendo in città opere riconducibili alla mano di Bregno. A questo passaggio in terra padana si ritiene però collegabile la statua di *Sant'Antonio di Padova* per l'antica Cappella Saraceni, oggi detta Cospi, in San Petronio a Bologna. A lungo attribuita dalla letteratura locale a Jacopo Sansovino, in anni a noi vicini la figura è stata restituita da Anne Markham Schulz a Bregno per l'assoluta sovrapposibilità a un altro *Antonio* di sua mano in San Marco a Venezia, databile un decennio prima<sup>250</sup>. L'inquadramento della commissione bolognese intorno al 1518, oltretutto, non appare affatto inverosimile, visto che in quell'anno Giovanni Antonio Saraceni acquistò il giuspatronato della cappella, decorata quindi da subito con l'altare di marmi e gli affreschi monocromi di tema antoniano a opera di Girolamo da Treviso<sup>251</sup>. Con il ricorso ad artisti come Minello, Solari e Bregno, il duca Alfonso continuò, anche dopo la morte di Antonio Lombardo, a rivolgersi verso settentrione per procurarsi scultori, forse più in linea con un suo obiettivo di trasformazione antiquaria della città. Questi maestri erano esponenti di un classicismo più fedelmente archeologico, resistente alle novità dell'Italia centrale, che il duca, invece, dimostrò di apprezzare maggiormente sul versante della pittura, come attesta l'allestimento di quel camerino di dipinti nella Via Coperta.

Le poche testimonianze scultoree del periodo alfonsino, ancora individuabili in città, sono state oggetto di interesse sin dal Seicento da parte degli storici locali, che hanno provato a districarsi su tale patrimonio con la restituzione di nomi. Non sono mancati i tentativi di rintracciare tra queste opere la mano dei figli di Antonio, e in particolare di Girolamo, l'unico dei fratelli a essere consacrato dalla biografia vasariana. Nei testi si rivela non meno comune lo scambio tra i membri della famiglia Lombardi e il collega Alfonso, una confusione nata dalle

---

<sup>248</sup> Luchs 2007, ma l'ipotesi non può essere accolta, come dimostrato ampiamente in Marchesi 2012, p. 217. Il registro del 1584 lascia intendere che la creazione presentasse una «spelunca col tauro», non riconoscibile nel pezzo di Amburgo.

<sup>249</sup> Su Lorenzo Bregno e sul fratello Giambattista si veda principalmente la monografia di Anne Markham Schulz (1991), esito di ricerche sui tre maestri avviate da tempo e continuate anche negli anni successivi: Ead. 1996; Ead. 1998b; Ead. 2001; Ead. 2007b; Ead. 2017, I, pp. 291-310. La traccia documentale ferrarese è pubblicata, invece, in Marchesi 2011, pp. 187, 207, doc. D (21 gennaio, 27 maggio 1518).

<sup>250</sup> Markham Schulz 1996, pp. 52-56.

<sup>251</sup> Marchesi 2011, pp. 187-188, per l'inquadramento della statua entro l'anno 1518.

affinità negli appellativi e dalla convergenza cronologica. Alla luce di tutti questi dati si diffuse, a partire da Guarini, l'idea che Alfonso fosse direttamente imparentato con quella generazione di maestri, un dettaglio che, in qualche misura, facilitò simili confusioni attributive. Per gli autori di queste descrizioni di Ferrara, i nomi di tali artisti, considerati usciti dalla stessa bottega, finirono per diventare i migliori candidati per gli oggetti più rilevanti di epoca rinascimentale, come nel caso già ricordato della pala Argenta in San Francesco.

A oggi risulta impossibile valutare un'altra opera riferita dalle guide a Girolamo, o in alternativa, più genericamente, alla «scuola dei Lombardi», ovvero una *Vergine* ad altorilievo sulla facciata dell'ex chiesa di Santa Giustina, ormai perduto<sup>252</sup>. Tra le creazioni assegnate dalle fonti a Girolamo, ancora individuabili, è la statua di *San Nicola da Tolentino* oggi a Casa Romei (fig. 12), che in origine decorava l'altare Muzzarelli nella scomparsa chiesa di Sant'Andrea, distrutta con le soppressioni napoleoniche<sup>253</sup>. Alla medesima campagna decorativa, e probabilmente al medesimo artefice, deve inoltre ricondursi il sepolcro di Giovanni Muzzarelli e della consorte Ippolita Sanvitali, come si apprende dall'epitaffio montato entro una ricca cornice architettonica. Questa struttura (fig. 13), comprendente l'urna funeraria e il complesso sovrastante, costituito da un sontuoso fastigio sorretto da colonne libere e affiancato da figure di putti con stemmi nelle mani, è preservata presso il Cimitero della Certosa di Ferrara, dove approdò nei primi anni dell'Ottocento<sup>254</sup>. La memoria, incastonata entro tale cornice di marmi bianchi e di porfidi, permette di datare la decorazione del sacello promossa da Ippolita, tra cui la realizzazione della figura del santo, non oltre il 1531. Stando alle notizie letterarie, l'altare era completato anche da quattro tavolette di Garofalo con scene della vita di San Nicola da

---

<sup>252</sup> Come opera di Girolamo compare almeno a partire da Barotti 1770, p. 49. Per la storia critica del pezzo si veda Maria Angela Novelli, in Brisighella 1991, p. 65, nota 1.

<sup>253</sup> Anche in questo caso, per la vicenda critica della statua (inv. 009; altezza: 172 cm; larghezza della base: 65 cm) nella guida locale si rinvia a Maria Angela Novelli, *ivi*, pp. 478-479, nota 43. In merito all'autore, non se ne fa alcuna menzione in Guarini 1621, p. 362, mentre in Barotti 1770 si affaccia il primo riferimento a Girolamo. Sempre nel XVIII secolo, a partire da Brisighella 1991, p. 474, si impose per la figura anche il nome di Alfonso, che da allora si alternò con Girolamo quale plausibile artefice. Entrambi i nomi compaiono associati in Scalabrini 1773, p. 305, dove si aggiunge l'inverosimile alternativa di Pietro Lombardo. In Frizzi 1787, p. 128, invece, l'opera è ricondotta con fermezza a Girolamo, mentre in Avventi 1838, p. 48, non si esclude il concittadino Alfonso. Nella letteratura più moderna è poi prevalso il nome del secondogenito dei Lombardi, e al riguardo si vedano: Medri 1957, p. 109; Mezzetti, Mattaliano 1980-1983, II (1981), p. 22; Bacchi 2004, p. 184; *Id.* 2004-2005, pp. 114-115, nota 39.

<sup>254</sup> Sui sepolcri ora alla Certosa: Reggiani 1914, p. 56; Medri 1957, p. 107; Maria Angela Novelli, in Brisighella 1991, p. 479, nota 49; Bacchi 2004, p. 184. L'iscrizione, desumibile anche dalla riproduzione del monumento in Reggiani 1914, p. 54, fig. 23, recita: «GRANDIA FORTE VIDENS MIRABERE MARMORA QVISVE / STRVXERIT HOC CVPIES SCIRE VIATOR OPVS / HAC MORIENS NATIS MANDAVIT MOLE IOANNES / ET SVA ET HIPPOLYTAE CONIVGIS OSSA TEGI / MVZZARELLA ILLUM GENS SANVITALIS AT ILLAM / PROGENVIT MVLTI QVAE FVIT VNA PARENS / VT QVI CONCORDES VIXERE FIDELITER ANNOS / NVNC QVOQVE ET VNA SIMVL CONTEGAT VRNA DVOS / MDXXXI XXV NOVEMB[ris]».

Tolentino, tre delle quali, le uniche superstiti, oggi conservate tra la Pinacoteca Nazionale di Ferrara (fig. 14) e il Metropolitan Museum of Art di New York (figg. 15-16)<sup>255</sup>. Non conosciamo con certezza il loro assetto, ma è probabile, in virtù del formato orizzontale e delle dimensioni ridotte, che esse fungessero da predella della nicchia ospitante la statua, rappresentando un compendio narrativo con la celebrazione dei miracoli del santo. La questione attributiva della figura marmorea, che ha visto alternarsi pure il nome di Alfonso, è stata parzialmente direzionata da un appunto settecentesco di Gianandrea Barotti nel manoscritto della *Descrizione artistica di Ferrara* di Carlo Brisighella, del 1670, custodito alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. Stando a quanto Barotti poté apprendere da un colloquio con lo scultore ferrarese Andrea Ferreri, l'opera andrebbe ricondotta a Girolamo senza esitazione per la presenza di una firma o di una sigla, un indizio che non risulta, comunque, più visibile. Il maestro avrebbe avuto modo di analizzare la statua durante alcuni interventi nella Cappella Muzzarelli, di tipo strutturale e decorativo: «Non fu Alfonso, ma Girolamo Lombardi, suo fratello, lo scultore di questa statua. Me ne assicurò Andrea Ferreri ben pratico de' lavori d'ambidue; e mi accertò che, avendola lavata e pulita, vi aveva trovato scolpito il nome o la marca di Girolamo»<sup>256</sup>. L'intera superficie e il piedistallo non mostrano incisioni, scritte o figurative, che alludano all'autore, e non esistono nemmeno segni che possano suggerire una rimozione di simili prove. Non si distingue alcuna traccia neppure sulla cornice architettonica oggi nel Cimitero della Certosa, per cui restano ancora problematiche le ragioni che portarono Ferreri a esprimersi tanto fermamente sulla paternità dell'oggetto.

Il nome di Girolamo è stato per la prima volta ripreso da Medri<sup>257</sup>, che riconosceva nell'opera un classicismo derivato dal padre Antonio. La statua ha poi conosciuto un interesse di maggiore respiro negli ultimi anni con un doppio intervento da parte di Andrea Bacchi. In un primo affondo del 2004, lo studioso inquadrò le varie testimonianze marmoree della Cappella Muzzarelli entro l'orbita veneziana, riconoscendo nella cornice intorno al sepolcro componenti architettoniche proprie della Laguna, ovvero la presenza di inserti policromi e la conformazione circolare del fastigio. Per circoscrivere queste peculiarità tipologiche, Bacchi richiamava quale esempio un raffronto con il già ricordato altare Saraceni di mano di Bregno nella basilica bolognese di San Petronio<sup>258</sup>. Per soluzioni simili si possono richiamare anche i complessi

---

<sup>255</sup> Sulle tavolette si rimanda agli affondi nei principali contributi monografici sul pittore: Neppi 1959, p. 34; Fioravanti Baraldi 1977, pp. 159-161, catt. 86-89.

<sup>256</sup> Gianandrea Barotti, in Brisighella 1704-1710, c. 325r.

<sup>257</sup> Medri 1957, p. 109.

<sup>258</sup> Bacchi 2004, p. 184.

progettati in Laguna da Guglielmo de' Grigi, come quello per San Michele in Isola, eseguito intorno al 1532 con la collaborazione dello scultore Giovanni Battista da Carona<sup>259</sup>. Nel 2005, un anno dopo il primo intervento, Bacchi riconsiderò come plausibile il riferimento della statua a Girolamo tramandato da Barotti, provando a individuare momenti di vicinanza con le maggiori opere dell'artista, ovvero i *Profeti* della Santa Casa, eseguiti ben più tardi, a partire dagli anni quaranta<sup>260</sup>. Si tratta, senza dubbio, di un arco temporale non indifferente nella parabola lavorativa del ferrarese, dato che all'avvio della commissione lauretana, intorno al 1541, egli aveva già avuto modo di frequentare la bottega veneziana di Sansovino. Le prime statue eseguite per la Santa Casa, ovvero l'*Ezechiele* (fig. 134) e il *Geremia* (fig. 135) sulla fronte occidentale, sono creazioni in cui si avverte un'evidente riflessione su gestualità ed espressioni di radice toscana, di derivazione michelangiolesca. Il *San Nicola* appare, al contrario, un'opera ancora legata al mondo di Antonio Lombardo, incapace di movimenti ampi e caratterizzata da un nitore quasi attico, estraneo ai turbamenti delle novità centro-italiane. L'accostamento alle ultime creazioni di Antonio, come la *Venere* di Londra e la pala della Palazzina di Marfisa, confermano l'individuazione dell'artefice entro la bottega del maestro veneziano. In quelle fisionomie (fig. 18) si ritrova la stessa, suprema quiete emanata dal volto del santo (fig. 17), che si presenta svolto, comunque, con una maggiore morbidezza, derivata dalle più aggiornate ricerche pittoriche.

Nonostante le difficoltà ad accostare questa statua a quelle di Loreto, Bacchi provava a riconoscere la mano di Girolamo nel modo di trattare i panneggi, in certi delicati passaggi della manica del santo, in qualche misura riscontrabili nelle vesti dei vegliardi. A un riesame del pezzo, alcune rientranze nella tunica di *Nicola* (fig. 19) sembrano effettivamente seguire lo stesso principio costruttivo ravvisabile nei più tardi *Profeti* (fig. 20), in cui ormai risuona una monumentalità più moderna. Le parti spiccatamente venete dell'architettura, come la presenza di marmi policromi e l'invenzione della sommità circolare, dovevano ormai essere entrate nel repertorio ornamentale ferrarese, oggi noto solo in modo frammentario. Pur in assenza di altre sopravvivenze simili a Ferrara, si pensi almeno al Camerino di marmi, descritto dalle fonti antiche come un complesso con note lapidee policrome, e poi all'altorilievo della Palazzina di Marfisa, con lo zoccolo del trono della Vergine decorato da una breccia rossa. Alessandra Sarchi, nella sua monografia su Antonio, ha provato a rilanciare il nome del primogenito

---

<sup>259</sup> Sull'altare di San Michele in Isola: Markham Schulz 2000; Ead. 2017, I, pp. 349-351. Per un profilo biografico di Guglielmo, invece, è utile richiamare Ceriana 2002.

<sup>260</sup> Bacchi 2004-2005, pp. 114-115, nota 39.

Aurelio per la statua, come si deduce solo dalla didascalia sotto l'immagine riprodotta, non essendo l'opera discussa nel testo<sup>261</sup>. Come è stato già ricordato, nel corso della ricostruzione biografica dei Lombardi sulla base della documentazione ferrarese, l'unico dei fratelli a essere qualificato come maestro autonomo è il maggiore, almeno dal 1524, quando egli aveva ventitré anni. Nel 1531, entro il completamento del sepolcro Muzzarelli, anche gli altri due fratelli, e senza dubbio Girolamo, erano ormai, però, artisti con una certa esperienza, per cui non esistono motivi per non seguire la testimonianza di Barotti. Nella statua di *Nicola*, se si accoglie dunque tale attribuzione, Girolamo era ancora un maestro pienamente calato nello studio della produzione paterna, in attesa dell'incontro con la civiltà sansovinesca.

Negli ultimi anni sono entrati nel catalogo giovanile dei fratelli Lombardi, più precisamente del primogenito, pure due rilievi in marmo di soggetto profano, primizie che trovano un reale riscontro con le poche creazioni autonome di Aurelio. Il primo di questi oggetti, rappresentante *Marte*, è conservato alla Galleria Estense (fig. 21), mentre il secondo, con *Didone*, è stato acquisito nel 2021 dal Museum of Arts di Cleveland (fig. 22), ma faceva precedentemente parte della raccolta di Hester Diamond a New York. La loro aggiunta al *corpus* di Aurelio fu avanzata, pur con estrema cautela, sia da Markham Schulz sia da Sarchi nella stessa sede, cioè all'interno del catalogo della mostra ferrarese tenuta nel 2004 sul padre Antonio e sul suo celebre camerino<sup>262</sup>. Il pannello con il dio guerriero è quello di cui conosciamo maggiormente la storia collezionistica, essendo ricordato nelle collezioni estensi sin dal 1629, mentre per la *Didone* si ignorano le vicende prima della sua comparsa sul mercato nel secolo scorso. Nell'inventario delle collezioni modenesi, fatto redigere nel 1629, un anno

---

<sup>261</sup> Sarchi 2008, p. 381, figg. 187-188.

<sup>262</sup> Markham Schulz 2004a, p. 33, nota 117; Alessandra Sarchi, in *Camerino di alabastro* 2004, pp. 265-266, cat. 67, e in particolare 265. Da ultimo anche chi scrive e Andrea Bacchi (in *Fearless* 2021, pp. 100-105, cat. 120) hanno preso in considerazione questa ipotesi, ribadendola sulla base di nuovi confronti con l'opera nota di Aurelio. Per entrambi i rilievi, inoltre, si segnala la bibliografia, che sarà in parte discussa nel testo. Per il *Marte* (inv. 2054; altezza: 44,9 cm; larghezza: 36,8 cm) si vedano: *Documenti inediti* 1878-1880, III (1880), p. 26 («un basso rilievo quadro con una figura nuda che tiene in mano un elmo»); Planiscig 1921, pp. 224, 271; *Esposizione ferrarese* 1933, p. 86, cat. 252; Pallucchini 1936, pp. 304-306; Salvini 1955, pp. 29-30; Medri 1957, p. 95; Ghidiglia Quintavalle 1959, p. 52; Ruhmer 1974, pp. 54, 64; Bonsanti 1977, p. 82; Lewis 1978, in particolare pp. 235-236, 237; Bruce Boucher, Anthony Radcliffe, in *Genius of Venice* 1983, p. 364, cat. 58; Marzia Faietti, in *Bologna e l'Umanesimo* 1988, pp. 158-161, cat. 34, in particolare 161; Wendy Stedman Sheard, in *Tiziano* 1995, pp. 267-269, cat. 33, in particolare 268; Douglas Lewis, ivi, pp. 270-271, cat. 34, in particolare 270; Markham Schulz 1998a, I, pp. 76, 242-243, cat. 6; Sarchi 2001, p. 51; Alessandra Sarchi, in *Camerino di alabastro* 2004, pp. 265-266, cat. 67; Bernardini 2006, p. 78, cat. 37; Sarchi 2008, pp. 258-261, cat. 21; Farinella 2008, pp. 81-93; Giuseppe Sava, in *Rinascimento e passione* 2008, p. 502, cat. 113; Alessandra Sarchi, in *Tullio Lombardo* 2009, p. 120, cat. 10; Farinella 2014, pp. 389-400; Alison Luchs, in *Il corpo e l'anima* 2021, p. 364, cat. 111. Per la *Didone* (inv. 2021.2; altezza: 49,8 cm; larghezza: 26,8 cm), invece, si rimanda a: Daniel Katz 1992, p. 16; Christie's 1996, p. 58, cat. 69; Markham Schulz 1998a, I, p. 61, nota 1; Christie's 1999, pp. 42-45, cat. 74; Luchs 2003, p. 159; Andrew Butterfield, in *Camerino di alabastro* 2004, pp. 268-272, cat. 68; Sarchi 2008, pp. 258-261, cat. 21, in particolare 269-260; Alessandra Sarchi, in *Tullio Lombardo* 2009, p. 120, cat. 10.



dopo la morte del duca Cesare d'Este, si segnala un «quadro d'alabastro con una figura di rilievo con corsaletto in un cantone di rilievo», con cui non può che identificarsi il *Marte*<sup>263</sup>. Sebbene la sua più antica menzione documentale risalga al Seicento, questo capolavoro rinascimentale era legato, molto probabilmente, al nucleo più antico delle raccolte estensi, proveniente da Ferrara. Il dio della guerra è presentato in riposo, sedente su un piedistallo quadrangolare, dopo essersi rimosso la corazza e aver poggiato a terra con essa anche vari strumenti bellici, tra cui uno scudo, un elmo e alcune armi. Con il torso incurvato in avanti e le gambe divaricate (fig. 35), esso sembra riecheggiare la postura del *Torso del Belvedere*, il famoso frammento archeologico entrato nelle collezioni vaticane sotto Giulio II, ma noto sin dal secolo precedente. Pur non essendo escludibile una citazione diretta del marmo ellenistico, tale composizione poteva essere desunta dalle numerose riproduzioni grafiche circolanti all'epoca. A Marcantonio Raimondi, l'allievo di Raffaello celebre perlopiù come prolifico traduttore a stampa dei disegni del maestro, si deve un'incisione già citata come modello per il marmo, con *Marte* in compagnia di *Venere e Cupido* (figg. 31, 34), evidentemente esemplato sull'illustre frammento<sup>264</sup>. La fortuna iconografica di questo reperto nella Ferrara alfoncina è ulteriormente provata dal *Mercurio* nella tavola a opera di Dosso con *Giove pittore di farfalle*, oggi conservata nel Castello Reale del Wawel a Cracovia (figg. 32-33) e spesso rapportata al rilievo modenese, in genere interpretato come un prototipo per la pala, databile alla metà degli anni venti<sup>265</sup>. Sulla fronte del plinto su cui siede il dio nel rilievo di Modena, inoltre, si legge un'iscrizione in latino che allude alla natura bellicosa dell'amore e alla necessità di spogliarsi in questi scontri, condizione cui rimandano gli equipaggiamenti deposti: «NON BENE MARS BELLVM POSITA NISI VESTE MINISTRO»<sup>266</sup>. Attorno al braccio destro è al contempo avvolto un panno che si innalza verso l'angolo sinistro della scena, librandosi in aria quale corposo ammasso di tessuto accartocciato su sé stesso, una soluzione di pura ricerca ornamentale.

Il marmo oggi custodito a Cleveland, e fino a poco tempo fa in collezione Diamond,

---

<sup>263</sup> Per la voce nell'inventario del 1629 si veda Sarchi 2001, pp. 51, 57, nota 32, dove si legge, più precisamente, «un quadro d'alabastro con una figura di rilievo con corsaletto in un cantone di rilievo».

<sup>264</sup> Questo rapporto era stato già notato in Bruce Boucher, Anthony Radcliffe, in *Genius of Venice* 1983, p. 364, cat. 58, interpretando il marmo come una fonte per la stampa. Chi scrive non esclude un'effettiva dipendenza tra incisione e rilievo, ma invertita, come si discuterà nel testo. Per un approfondimento sull'opera grafica si rinvia sia alla specifica scheda di Innis H. Shoemaker, in *Marcantonio Raimondi* 1981, pp. 76-79, cat. 13, sia a quella di Marzia Faietti, in *Bologna e l'Umanesimo* 1988, pp. 158-161, cat. 34.

<sup>265</sup> Farinella 2007, pp. 36, 78, nota 13; ma per un approfondimento sull'opera di Dosso si segnalano: Ballarin 1994-1995, I (1995), pp. 93-95; Vittoria Romani, in *Pittura a Ferrara* 1995, pp. 339-340, cat. 433; Farinella 2007; Id. 2014, pp. 401-426.

<sup>266</sup> Sarchi 2008, pp. 199, 258-261, cat. 21, in particolare 261, dove l'iscrizione è così tradotta: «Io, Marte, non faccio bene la guerra se non ho messo da parte la mia divisa».

raffigura invece la mitica regina della città di Cartagine, còlta nell'atto di scostare un tendaggio agganciato a un'asta che corre lungo il bordo superiore. La cortina è un manto conciato di bovino, come rivelano il cranio dell'animale e gli zoccoli in vista, che aderiscono contro la fronte del piedistallo parallelepipedo posto in basso a sinistra. Si tratta di un esplicito riferimento alla leggenda della fondazione del regno di Didone, tramandata da Virgilio nell'*Eneide*. Nel poema si narra che, dopo esser giunta sulle coste libiche e aver ottenuto da un sovrano locale una pelle di toro per delimitare il terreno in cui intendeva stabilirsi, la donna riuscì a prendere possesso dell'intera collina su cui sorse Cartagine, l'antica Byrsa, ricavando da quel cuoio una corda in grado di circondare l'altura. Al ruolo di regnante allude anche l'iscrizione leggibile nello zoccolo del quadro, in parte lacunosa per una sbreccatura al centro: «PVNICA SVM [Dido ere]XI QVAE MOENIA BYRSA». Come osservato già da Nicholas Penny, la sofisticata posizione impressa agli arti (fig. 38), in particolare al braccio sinistro adoperato per scostare la tenda e al piede destro appoggiato su uno scalino, rende la figura sovrapponibile alla donna semivestita nel *Sacrificio pagano* di Garofalo alla National Gallery di Londra, datato 1526 (figg. 36-37)<sup>267</sup>. Entrambi i personaggi, comunque, sono derivati dall'affresco con *Galatea* di Raffaello a Villa Chigi a Roma, dove la protagonista appare articolata in maniera non dissimile, con gli arti e il torso piegati allo stesso modo, entro un identico e raffinato schema di contrapposti<sup>268</sup>.

I due rilievi, prima del riferimento ad Aurelio, sono stati al centro di un dibattito attributivo in cui si sono alternativamente avvicinati i nomi del padre Antonio e del collega padovano Giammaria Mosca (1495/1499-1574). La loro appartenenza al medesimo autore è sempre apparsa indubitabile, date le stringenti assonanze stilistiche. Gli occhi, l'apertura della bocca e la capigliatura appaiono intagliate dalla stessa mano, con intense variazioni cromatiche, e ugualmente gli elementi tessili risultano concepiti secondo la medesima logica costruttiva. I molli avvallamenti che segnano la superficie del panno legato al braccio di *Marte* si riscontrano in quei punti in cui il manto bovino, elemento principale della scenografia del quadro con *Didone*, si raccoglie in masse dense di pieghe. Sin dalle prime riflessioni di Leo Planiscig, il *Marte*, noto ben prima della regina di Cartagine, si è conteso i nomi dei due artisti. Il nome di Antonio ha comunque goduto di particolare successo, viste la familiarità del maestro con questo genere scultoreo e la provenienza estense dell'oggetto,<sup>269</sup>. Douglas Lewis interpretò il marmo

---

<sup>267</sup> Andrew Butterfield, in *Camerino di alabastro*, 2004, pp. 268-272, cat. 68.

<sup>268</sup> *Ibidem*.

<sup>269</sup> Il riferimento ad Antonio è caldeggiato in: Planiscig 1921, p. 224; *Esposizione ferrarese* 1933, p. 86, cat.

come un lacerto dello smembrato Camerino di marmi, sebbene le sue particolari proporzioni lo rendano inconciliabile con i pannelli superstiti di quell'ambiente<sup>270</sup>. Alla luce, oltretutto, di specifiche letture iconografiche, connesse alla Battaglia di Ravenna del 1512, dove Alfonso partecipò al fianco del vittorioso esercito francese contro quello filopapale, per lo studioso il rilievo sarebbe stato ideato in coppia con un altro in marmo raffigurante la *Pace*, di cui sopravviverebbe una derivazione in getto alla National Gallery di Washington. Allineato con tale ricostruzione, che riconduce al maestro veneziano pure l'invenzione del bronzo americano, Vincenzo Farinella ha provato a considerare le due sculture provenienti dalla villa del Belvedere, una proposta affascinante, da tenere in considerazione anche riconoscendo il dio bellicoso ad Aurelio<sup>271</sup>. L'accoppiamento allestitivo dei due pezzi e l'attribuzione di entrambi ad Antonio, tuttavia, sono ipotesi impossibile da seguire per chi scrive, che li ritiene riconducibili a distinti autori. Se per il *Marte* deve spendersi il nome di Aurelio, per la *Pace*, come dimostrato da Anne Markham Schulz ancora una volta, l'artefice, almeno dell'originario modello noto nella fusione americana, corrisponde a Mosca<sup>272</sup>.

Come anticipato, Planiscig, un secolo fa, provò a vagliare, pur cautamente, anche il nome del maestro patavino per il rilievo di Modena. Da allora nella letteratura è stata spesso difesa una piena autografia di Mosca, ridimensionata da Markham Schulz nella monografia sull'artista del 1992, dove la studiosa proponeva di inquadrare il pezzo entro la bottega del padovano<sup>273</sup>. L'autore del *Marte* è un artista ormai aggiornato sulle novità centro-italiane, non solo a livello iconografico, come testimoniato dalla derivazione raimondiana, ma anche nel trattamento delle superfici, estraneo alle rievocazioni archeologiche di primo Cinquecento. La *Didone*, comparsa negli studi solo dagli ultimi anni Novanta, ha avuto una storia critica in tutto simile a quella del marmo modenese, come si può constatare. Al momento della sua apparizione

---

252; Medri 1957, p. 95; Ruhmer 1974, pp. 54, 64; Lewis 1978, in particolare pp. 235-236, 237; Bruce Boucher, Anthony Radcliffe, in *Genius of Venice* 1983, p. 364, cat. 58; Marzia Faietti, in *Bologna e l'Umanesimo* 1988, pp. 158-161, cat. 34, in particolare 161; Wendy Stedman Sheard, in *Tiziano* 1995, pp. 267-269, cat. 33, in particolare 268; Douglas Lewis, *ivi*, pp. 270-271, cat. 34, particolare 270; Sarchi 2008, pp. 258-261, cat. 21; Farinella 2008, pp. 81-93; Giuseppe Sava, in *Rinascimento e passione* 2008, p. 502, cat. 113; Alessandra Sarchi, in *Tullio Lombardo* 2009, p. 120, cat. 10; Farinella 2014, pp. 389-400; Alison Luchs, in *Il corpo e l'anima* 2021, p. 364, cat. 111. Si noti come Sarchi, nella monografia del 2008 e nella scheda per la mostra americana del 2009, inserisca il marmo tra le opere di Antonio, pur essendosi precedentemente esposta in favore del primogenito Aurelio.

<sup>270</sup> Lewis 1978. L'ipotesi di una pertinenza al camerino nella Via Coperta si ritrova già in *Esposizione ferrarese* 1933, p. 86, cat. 252.

<sup>271</sup> Farinella 2008, pp. 81-93; l'ipotesi, ribadita in *Id.* 2014, pp. 389-400, è seguita anche in Sarchi 2008, pp. 261-264, cat. 22, dove ugualmente si inserisce la *Pace* nel catalogo del maestro veneziano.

<sup>272</sup> Markham Schulz 1998a, I, pp. 76-82, 266-267, cat. 18.

<sup>273</sup> Per il riferimento a Mosca o alla sua bottega: Planiscig 1921, p. 271; Pallucchini 1936, pp. 304-306; Salvini 1955, pp. 29-30; Ghidiglia Quintavalle 1959, p. 52; Bonsanti 1977, p. 82; Markham Schulz 1998a, I, pp. 76, 242-243, cat. 6.

sul mercato, in un'asta del 1996 presso la sede di Christie's a New York, anche per la regina cartaginese era stato avanzato il riferimento ad Antonio, ipotizzando, allo stesso tempo, un'originaria pertinenza allo Studiolo di marmi<sup>274</sup>. Nel 2004, nel catalogo della mostra ferrarese sul camerino di Alfonso, Andrew Butterfield, autore di una scheda dell'opera, avanzava il nome di Mosca, pur con una certa riserva<sup>275</sup>. Nonostante alcune tangenze con la sua produzione, soprattutto nell'uso espressionistico del trapano in certi dettagli del volto, lo studioso notava come alcuni passaggi fossero, in realtà, del tutto inconciliabili con la maniera dello scultore patavino, più secca e affilata nelle vesti.

Nello stesso volume Markham Schulz e Sarchi, la prima all'interno del proprio saggio biografico su Antonio, la seconda nell'affondo dedicato al *Marte*, riferivano entrambi i rilievi ad Aurelio<sup>276</sup>. L'appartenenza del dio guerriero alle raccolte estensi, e quindi il suo legame con l'antica capitale del ducato, portò le due studiose, in sedi separate, a proporre il nome del primogenito di Antonio, per quanto ancora poco noto nella sua fisionomia giovanile. Erede della maniera del padre, appresa negli anni spesi sotto la sua guida, Aurelio non dovette essere indifferente alle novità provenienti da Firenze e da Roma, cui stavano già rispondendo i pittori concittadini. L'attribuzione non era però sviluppata su argomenti stilistici, forse per la difficoltà nel rintracciare prove autonome dell'artista utili al riguardo. La maggiore delle creazioni di Aurelio, ovvero la sequenza dei *Profeti* per la Santa Casa, fu eseguita in collaborazione con Girolamo, e non sembra offrire, in effetti, momenti di prossimità risolutivi per l'autografia del marmo. Per chi scrive, tuttavia, può essere rilevante richiamare una delle sue rare creazioni senza l'assistenza dei fratelli, ovvero il tabernacolo eucaristico in marmo per Loreto (fig. 136). Tale complesso, eseguito tra il 1541 e il 1542 per la Cappella del Corpus Domini, e oggi montato contro uno dei pilastri presso l'altare maggiore, sopravvive in due sezioni della fronte, la lunetta con *Dio Padre* e la parte sottostante decorata con due *Angeli* ai lati dell'apertura centrale<sup>277</sup>. La personalità di Aurelio nel rilievo lauretano è quella di un artista ormai maturo, allontanatosi da almeno un decennio dalla città emiliana, e che nel frattempo aveva avuto modo di confrontarsi con altre esperienze figurative. La figura di *Dio Padre*, con la sua barba

---

<sup>274</sup> Come opera di Antonio la *Didone* compare in: Daniel Katz 1992, p.16; Christie's 1996, p. 58, cat. 69; Christie's 1999, pp. 42-45, cat. 74; Luchs 2003, p. 159. Nel primo affondo al riguardo, Anne Markham Schulz (1998, I, p. 61, nota 1) non si sbilanciava sull'attribuzione, ma escludeva che il rilievo fosse una creazione di Mosca.

<sup>275</sup> Andrew Butterfield, in *Camerino di alabastro*, 2004, pp. 268-272, cat. 68.

<sup>276</sup> Markham Schulz 2004a, p. 33, nota 117; Alessandra Sarchi, in *Camerino di alabastro* 2004, pp. 265-266, cat. 67.

<sup>277</sup> Per il tabernacolo eucaristico marmoreo di Loreto, oggetto poco noto nella letteratura, si rinvia per ora a Pauri 1915, pp. 19, 25, e a Grimaldi, Sordi 1987, p. 4; ma esso sarà affrontato avanti in maniera più approfondita.

grondante, formata da ciocche corpose e spiraliformi, è desunta dalle invenzioni di Jacopo Sansovino e della sua scuola, un aspetto su cui si tornerà e che suggerisce pure per il maggiore dei Lombardi un soggiorno lagunare. Al contempo, gli *Angeli*, con i loro caschi di boccoli e il sottile descrittivismo che informa le vesti e le piume, rivelano però ancora una vena arcaica, legata all'universo della bottega paterna. Proprio i due esseri alati presentano, alla fine, i termini di confronto più puntuali per provare a ricondurre il *Marte* modenese, con una certa sicurezza, nel catalogo del giovane Aurelio. La capigliatura del dio (fig. 23), costituita da piccoli ricci di forma sferica, scavati al centro da un foro, si accosta alle chiome rigonfie dei due *Angeli* (fig. 24), rappresentate come concrezioni di boccoli intagliati allo stesso modo, come piccole chioccioline. Il virtuosismo tecnico che poi contraddistingue il corpo tessile annodato al braccio di *Marte* (fig. 25), o quello stretto dalla *Didone* (fig. 26), sembra ugualmente caratterizzare i panneggi dei due messi celesti (fig. 27) e quelli del *Padre Eterno* nella lunetta. Per quanto gli ammassi di panno nei due pezzi profani rivelino una fattura lievemente più rigida rispetto alle altre vesti, tanto sinuose, questa differenza si può spiegare con la distanza cronologica rispetto al tabernacolo. Nella struttura orografica delle tuniche dei due *Angeli* (fig. 30) si avverte l'influenza dei pannelli sulle facciate del sacello, come dimostra un confronto con il Gabriele nell'*Annunciazione* di Contucci (figg. 28-29) a occidente. In merito alla *Didone*, si può richiamare un raffronto, finora mai evocato, con la vestale impegnata in un sacrificio in uno dei rilievi presso la base del cosiddetto *Idolino di Pesaro* (fig. 39), attribuita ai Lombardi da Ulrich Middeldorf. Oltre alle somiglianze nella posa, con la testa potentemente volta nella direzione opposta a quella del braccio reggente un vaso utile alla cerimonia, anche l'espressione caricata della fanciulla bronzea, quasi neoellenistica, sembra riconoscersi nel marmo oggi a Cleveland.

I rilievi del *Marte* e della *Didone* possono essere datati intorno agli stessi anni, ovvero nella seconda metà degli anni venti, considerato che Aurelio era riconosciuto come maestro autonomo sin dal 1524. Sculture del genere devono ritenersi, dopotutto, la creazione di un artista dalla personalità definita, e risulta pertanto difficile anticiparle cronologicamente, ad anni in cui Aurelio era in fase di formazione. Spostando così in avanti l'esecuzione dei due pezzi, assestata sulla prima metà del secondo decennio da parte di chi sostiene i nomi di Antonio o di Mosca, è necessario ripensare il rapporto con i dipinti di Dossi e di Garofalo, finora interpretati come libere derivazioni dai due marmi. A questo punto non è possibile definire precisi rapporti di dipendenza tra tali opere, che sono da considerarsi prodotti pressoché contemporanei, fenomeni in cui emerge la ripresa di medesimi stimoli visivi. L'unico oggetto di cui, inoltre, sembra certa la provenienza dal contesto estense è il *Marte*, come si è detto, ma

la questione intorno alla sua originaria ubicazione non può definirsi tanto semplice. Non può escludersi che esso fosse conservato all'interno del Camerino di marmi, foderato dai rilievi lavorati da Antonio due decenni prima, ma non è nemmeno inverosimile crederlo esposto in un altro ambiente della Via Coperta o in un'altra delle residenze ducali. Al riguardo Farinella ha ipotizzato una sua antica collocazione nel Belvedere, la dimora sull'isola del Boschetto, dove lo studioso ritiene originariamente montato pure il dipinto di Dosso con *Giove come pittore di farfalle*<sup>278</sup>. Concepito come luogo dedicato all'esaltazione dei piaceri terreni e del quieto vivere, la residenza rappresentava la cornice ideale per creazioni come queste, che attraverso meditate assonanze compositive stimolavano un sofisticato quanto godevole gioco di riverberi. Nonostante l'assenza di prove sul contesto d'origine, alla luce dei legami formali con il *Marte*, pure la *Didone* deve immaginarsi realizzata a Ferrara, e non sembra così impossibile reputare anch'essa una commissione ducale, forse ugualmente per il Belvedere. Provando a credere pure questo marmo ideato per essere al centro di un sistema di riecheggiamenti visivi, nella stessa residenza trovava forse posto pure la pala di Garofalo con la scena sacrificale, già connessa al mecenatismo di Alfonso da Alessandra Pattanaro<sup>279</sup>. I due rilievi in esame, di certo, non furono ideati per essere accoppiati, e non solo per le differenze di formato, ma anche perché non esistono relazioni tra le due figure in grado di giustificare una simile associazione. Pur immaginandoli verosimilmente creati come quadri a sé stanti, al massimo la regina poteva essere accostata a un *Enea*, e il dio a una *Venere*, marmi che, nel caso siano mai esistiti, sono da ritenersi dispersi.

Oggetti come questi, rilievi di piccole dimensioni e ispirati a temi classici, spesso corredati di un'iscrizione in latino, rientrano in un tipo di produzione decorativa fiorita, tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento, nei principali centri dell'area veneta, Padova e Venezia, e nelle limitrofe terre emiliane. Queste città erano animate da una ricca aristocrazia erudita, nel caso di Padova strettamente legata allo Studio, e in grado quindi di apprezzare simili pezzi per l'ornamentazione di ambienti privati, soprattutto studioli, luoghi di ritiro intellettuale in cui custodire anche testi e piccoli reperti archeologici<sup>280</sup>. L'aggiunta dei due marmi esaminati

---

<sup>278</sup> Per la decorazione dipinta del Belvedere si vedano gli studi di Vincenzo Farinella (2007; 2011; 2014, pp. 379-439): oltre al *Giove pittore di farfalle*, possono ritenersi commissioni di Alfonso per la residenza l'*Apoteosi di Ercole* di Garofalo, oggi nella raccolta dei principi del Liechtenstein, e la *Venere sull'Eridano* di Battista Dossi e Girolamo da Carpi, attualmente alla Gemäldegalerie di Dresda.

<sup>279</sup> Nulla si conosce in merito alla committenza del quadro, come si apprende in Pattanaro 2007, p. 91, secondo cui non può escludersi per esso una pertinenza ducale. Per ulteriori precisazioni sull'opera si rimanda a Fioravanti Baraldi 1977, pp. 190-192, cat. 124.

<sup>280</sup> Su questa particolare produzione scultorea si rinvia ad alcuni contributi fondamentali sul tema, tra cui la

al catalogo di Aurelio permette di includere anche il duca Alfonso d'Este in questo circuito eletto di collezionisti, uno degli esiti più alti della committenza nell'Italia nord-orientale agli inizi del Cinquecento, cresciuta in parallelo con un rinnovato interesse per le antichità. La raccolta di reperti di scavo, come le teste reintegrate da Lombardi, o la promozione di copie in bronzo, come quelle eseguite da Antonio Elia, sono alcuni degli episodi, ormai conosciuti solo mediante le carte d'archivio, che restituiscono l'immagine di una corte pervasa da passioni antiquarie<sup>281</sup>. Accanto a Padova e alla Serenissima, poli più celebri per questa produzione di rilievi profani, Ferrara dovette verosimilmente costituire un centro non meno importante. Nella capitale estense sono da ricercare anche le premesse per un altro caso emiliano di questo settore collezionistico, ovvero la raccolta del bolognese Gaspare Fantuzzi, che possedette almeno due rilievi con *Filottete* e con *Euridice*, oggi conservati rispettivamente all'Ermitage e al Museo di Capodimonte a Napoli<sup>282</sup>. Le iscrizioni celebrative di Fantuzzi e della consorte non lasciano dubbi sull'identità dell'originario proprietario dei due pezzi, che Markham Schulz ha ricondotto a Mosca, riscontrando oltretutto nella figura maschile un possibile, maggiore intervento della bottega<sup>283</sup>. Per spiegare l'interesse di Fantuzzi verso simili oggetti, un momento isolato entro i confini felsinei, non può essere considerata di poco conto l'origine della moglie, Dorotea Castelli, parente dei proprietari dell'omonimo palazzo a Ferrara, oggi Prosperi-Sacratì, precedentemente discusso per il portale marmoreo connesso ad Antonio Lombardo<sup>284</sup>. La raccolta degli Este, accanto alle creazioni riconoscibili ad Aurelio, riuniva altri esemplari di questa produzione, come la *Santa Caterina* di Minello oggi a Modena e, forse, la *Venere* di Antonio Lombardo attualmente a Londra (fig. 10), nonostante l'assenza di prove documentali. Proprio quest'ultima opera, considerata l'attestazione più antica del genere, nonché l'unica per ora riferibile con certezza al maestro veneziano, potrebbe dimostrare come tale invenzione scultorea sia sorta nella corte emiliana. Per tale ragione è probabile che pure il perduto *Satiro* di Antonio, che il duca Alfonso provò a vendere alla sorella Isabella, fosse un oggetto affine nella tipologia, ovvero un quadretto lavorato ad altorilievo.

---

mostra ferrarese del 2004, dove fu riunita la quasi totalità di quei marmi fin allora conosciuti: Markham Schulz 1998a, I, pp. 61-82; *Camerino di alabastro* 2004; Bacchi 2019.

<sup>281</sup> Per un approfondimento sulle collezioni di antichità del casato: Corradini 1985, in particolare pp. 179-180; Id. 1987, pp. 163-165.

<sup>282</sup> Warren 2007.

<sup>283</sup> Markham Schulz 1998a, I, pp. 64-69, 240-242, cat. 5D, 244-246, cat. 7B.

<sup>284</sup> Warren 2007, in particolare pp. 831-832, su questi aspetti. Si consideri, inoltre, che Gaspare e Dorotea ripararono a Ferrara per alcuni mesi tra il 1512 e il 1513. Alleati dei Bentivoglio, con la caduta di questi ultimi dopo l'invasione papale, Fantuzzi e la consorte seguirono in un primo momento i deposti signori di Bologna nella vicina corte estense, finché non fu loro concesso il rimpatrio.

Sull'origine di questa forma decorativa si è ampiamente dibattuto, chiamando in causa come precedenti le tavolette monocrome di Mantegna degli anni novanta del Quattrocento, con personaggi della storia classica o veterotestamentaria<sup>285</sup>. L'impiego di rilievi in marmo e di tema antiquario, comunque, ebbe un più preciso luogo di incubazione nell'impresa di Antonio per lo studiolo della Via Coperta, nonostante alcune evidenti differenze nella destinazione<sup>286</sup>. Se nell'ornamento del camerino i pannelli sono concepiti come parti di un progetto unitario, nell'altro caso si tratta di quadretti indipendenti, una soluzione che permetteva mobilità, e meno impegnativa economicamente rispetto alla foderatura di pareti intere. Per tali aspetti questo genere di oggetti, quasi surrogati di manufatti archeologici, conobbe un notevole successo nei centri intellettualmente più vivaci del Veneto, con la conseguente crescita *in loco* di artisti specializzati nel settore. Deve riconoscersi proprio a maestri patavini una dedizione particolare in questo campo, dovuta alla larga richiesta proveniente dalla nobiltà locale. Si ricorda prima di tutto Minello, già citato per il marmo modenese<sup>287</sup>; ma fu soprattutto Mosca a dedicarsi con assiduità a tale ambito, come prova l'alto numero di rilievi riconoscibili alla sua mano o alla sua diretta bottega. Nel catalogo di Mosca, interamente ricostruito da Markham Schulz rimettendo ordine in un repertorio in cui, fino a prima, era prevalso il nome di Antonio, si ritrovano pezzi di qualità ondivaga, creazioni in taluni casi di assistenti<sup>288</sup>. Accanto ad alcuni esemplari già evocati, come i rilievi per Gasparo Fantuzzi e la *Pace* di Washington, si conoscono numerosi altri modelli di invenzione di Mosca, in versioni considerabili autografe o di bottega. In questo *corpus* merita menzione la *Porzia* della Ca' d'Oro<sup>289</sup>, l'unico pezzo a risultare firmato, e che ha permesso di ricomporre il resto dell'opera, la cui ampiezza era in parte riferita da Marcantonio Michiel nella sua *Notizia*, composta entro il 1533, dove è descritta una visita in casa di un collaboratore del maestro: nella dimora di Guido Aspetti, conosciuto come Lizzaro in quanto produttore di pettini per la cardatura, si conservavano agli inizi degli anni trenta diversi prototipi in terracotta di Mosca, tutti verosimilmente preparatori per oggetti in marmo e in bronzo<sup>290</sup>. Tra i rilievi fittili si ricordava anche quello con il *Giudizio di Salomone*

<sup>285</sup> Lightbown 1986, pp. 212-213.

<sup>286</sup> Si veda per queste riflessioni Markham Schulz 1998a, I, p. 62.

<sup>287</sup> Oltre al rilievo modenese, menzionato *supra*, nota 244, si ricordano quello con *Pan e Luna* (Markham Schulz 1995, pp. 799-804; 1998, I, pp. 72-73) e l'*Apollo* dell'antiquario Walter Padovani (Bacchi 2019).

<sup>288</sup> Markham Schulz 1998a, I, pp. 61-82; e si vedano qui pure le schede delle singole opere, 234-242, catt. 1-5, 243-246, cat. 7, 252-258, catt. 11-13, 266-267, cat. 18.

<sup>289</sup> Per la *Porzia* della Ca' d'Oro: Ead. 1998a, I, pp. 63-64, 256-258, cat. 13; Ead., in *Camerino di alabastro* 2004, p. 280, cat. 71.

<sup>290</sup> Michiel 1896, ed. 2000, p. 33: «In strada in casa de mastro Guido Lizzaro. El miracolo del puttino con bicchiere de s. Antonio, de terracotta, è lo modello del'opera ha a fare mistro Zuan Maria al Santo. Lo giudicio de



oggi al Louvre, che Michiel segnalava come posseduto da un imprecisato prelado inglese identificato dagli studi moderni con il futuro cardinale Reginald Pole, frequentatore in gioventù dello Studio padovano<sup>291</sup>. Questi manufatti, infatti, finirono per attrarre l'interesse di alcuni massimi personaggi dell'aristocrazia europea, come l'arciduchessa Margherita d'Asburgo e il segretario della corona francese Florimond Robertet, ricordati dalle fonti come proprietari, rispettivamente, di un quadro con *Euridice* e di uno con *Porzia*, entrambi opere di Mosca, e non più identificabili tra le versioni superstiti<sup>292</sup>. Per i collezionisti d'Oltralpe l'acquisto di oggetti simili, realizzati in marmo e densi di citazioni antiquarie, rappresentava una valida alternativa alla ricerca di resti archeologici, sempre più rari per l'alta richiesta sul mercato italiano.

Nella ricomposizione di queste testimonianze scultoree ferraresi è rimasto escluso un *Sant'Antonio abate* in marmo, oggi visibile nella controfacciata della Cattedrale di Cesena (fig. 40), dove esso è approdato in età napoleonica. La statua è stata pubblicata per la prima volta da Franco Faranda nel 2011<sup>293</sup>, ma la provenienza ferrarese è stata resa nota solo cinque anni dopo da Michele Andrea Pistocchi, rintracciandone menzione in fonti manoscritte cesenati di primo Ottocento. Secondo tali attestazioni, il simulacro fu inviato da Ferrara per un altare nello scomparso ospedale di Sant'Antonio in Chiesa Nuova, e fu pure al centro di un fallimentare tentativo di furto da parte dei forlivesi, avvenuto irrealisticamente nel 1359, una data da revisionare almeno con l'inversione dei due numeri centrali<sup>294</sup>. Che abbia avuto o no luogo intorno al 1539, il trafugamento sarebbe da circoscrivere, comunque, nel Cinquecento, visto che la statua non può risalire a cronologie anteriori, mentre non vi sono motivi per dubitare dei dettagli sulla primitiva sede. L'attribuzione ad Alfonso Lombardi proposta da Faranda è fortemente improbabile, ma si deve almeno convenire sulla collocazione cronologica alla base della proposta, verso il terzo e il quarto decennio del Cinquecento<sup>295</sup>. Non meno inverosimile è il riferimento a Tullio Lombardo avanzato da Pistocchi, richiamando in suo favore i contatti

---

Salamon de rilievo in terra cotta è modello del quadro marmoreo che fece mistro Zuan Maria a Messer Battista dal Lion, che lo donò poi al vescovo [...] inglese. El Satyro de terracotta che sta desteso, la Venere de terra cotta che esce dalla cappa, la Nuda de terra cotta in piedi appoggiata ad una tavola sono opere del ditto mistro Zuan Maria».

<sup>291</sup> Markham Schulz 1998a, I, pp. 252-255, cat. 11.

<sup>292</sup> Anche per questi casi di collezionismo d'Oltralpe: *ivi*, I, pp. 63, 68.

<sup>293</sup> Faranda 1999, p. 61.

<sup>294</sup> Pistocchi 2012, e in particolare pp. 619-622, per le fonti scritte. Eseguita per l'ospedale di Sant'Antonio, la statua fu spostata intorno al 1797 nella chiesetta della Madonna dell'Aiuto, dove rimase fino ad anni recenti, prima della definitiva sistemazione nel Duomo. La sua più antica testimonianza si rintraccia nella *Cesena sacra* di Carlo Antonio Andreini, testo manoscritto di primo Ottocento (1807-1817, c. 318r), dove il trasferimento del marmo dalla sede originaria è registrato come un fatto recente. Sempre in questo passo è ricordata la provenienza ferrarese del pezzo: «La statova di marmo di Sant'Antonio abate venne fatta in Ferrara e questa collocata nell'antico ospedale di detto Santo allora esistente, dove è la chiesa parrocchiale di San Michele fuori della Porta Flumentaria in oggi Porta Fiume».

<sup>295</sup> Faranda 1999, p. 61.

romagnoli del maestro, come l'intervento nel 1525 alla Cappella di San Liberio in San Francesco a Ravenna, di cui sopravvive solo la lastra funeraria di Guidarello Guidarelli, oggi nel Museo d'Arte della Città<sup>296</sup>. Nonostante l'impossibilità di accogliere il nome di Tullio, nei panneggi tanto ridondanti, riecheggianti quelli della statuaria classica, sembra forse individuabile la mano di uno scultore di origini venete, o formatosi a contatto con quella cultura figurativa. Alla luce di tali considerazioni il nesso ferrarese porta naturalmente a interrogarsi se la statua possa essere un'opera prodotta dai nipoti dello stesso Tullio, ma non si trovano tangenze risolutive con la loro produzione. Nell'organizzazione della veste (fig. 41), frammentata in vari ricaschi, si possono notare, forse, somiglianze con le figure che compongono le scene dei rilievi bronzei eseguiti dai tre fratelli per i tabernacoli eucaristici di Milano e di Fermo e per le porte del sacello della Santa Casa (fig. 42), ma non è possibile confermare con certezza una comune autografia. Considerata anche la ricostruzione fin qui proposta dell'opera giovanile dei tre figli di Antonio, risulta al contempo assai difficile aprire il *corpus* a un oggetto del genere, che rivela non poche debolezze compositive, nella posa impacciata degli arti e nel pannello, con quella farraginoso sovrabbondanza di pieghe. Il nome di Aurelio non può essere preso in esame, se finora si è ritenuto plausibile attribuirgli i due rilievi marmorei di *Marte e Didone*, opere di ben altro tenore, da cui emerge un artista dotato di eccezionale perizia tecnica; e ugualmente non sembra vagliabile Girolamo, se questi deve credersi l'autore del solenne *San Nicola* della Cappella Muzzarelli, attualmente a Casa Romei. Nulla conosciamo di Ludovico a questa altezza cronologica, ma egli doveva ancora presentarsi, molto probabilmente, come un assistente dei fratelli maggiori, per cui non esistono margini per poter avanzare il suo nome. Per ora è più prudente lasciare sospesa la questione intorno alla statua di Cesena, che si configura come un'ulteriore testimonianza del panorama scultoreo ferrarese nella prima metà del Cinquecento, in attesa di una futura, sistematica mappatura.

---

<sup>296</sup> Pistocchi 2012, pp. 624-625. Per la figura marmorea di Guidarello: Markham Schulz 2004b, pp. 42-65; Ead. 2014, pp. 113-115. Si segnala che l'opera è stata creduta pure una creazione ottocentesca: Andrea Bacchi, Desideria Cavina, in *Sembrare* 1993, pp. 419-423, cat. 334.

### III. Il soggiorno di Girolamo a Venezia e la bottega di Jacopo Sansovino al tempo della Libreria e della Loggetta, 1535-1541

Dopo il 1529 nessuno dei tre Lombardi risulta più attestato a Ferrara, e da allora il loro nome riemerge nella documentazione solo dieci anni dopo, nel 1539, quando il primogenito è impegnato nell'esecuzione di un *Profeta* per il sacello marmoreo della Santa Casa. Sempre nelle carte lauretane, all'altezza del 1541, si ritrova la prima traccia archivistica di Girolamo dopo il periodo ferrarese, mentre Ludovico riappare a Roma nel 1546 al servizio di Paolo III, quattro anni prima del suo approdo in terra marchigiana. Quest'arco di tempo è stato in parte ricomposto attraverso le indicazioni di Vasari nella biografia di Jacopo Sansovino, dove si riferisce che Girolamo, «d'età di trenta anni», iniziò a lavorare a Venezia nella bottega del maestro fiorentino<sup>297</sup>. Se la nascita del secondogenito, per ora non testimoniata da fonti scritte, si ritiene collocabile entro un anno dal trasferimento del padre a Ferrara, quindi tra il 1506 e il 1507, ciò significa che egli giunse in Laguna verso la seconda metà degli anni trenta. A questa altezza cronologica, Sansovino era impegnato nelle due fabbriche disegnate per la Piazzetta di San Marco, ovvero la Libreria (fig. 43) e la Loggetta del Campanile (fig. 44), opere in cui Vasari

---

<sup>297</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 188.

ricordava la partecipazione di Girolamo<sup>298</sup>. È doveroso chiedersi, forse, se questi possa essersi spostato a Venezia già intorno alla fine degli anni venti, visto che il suo ultimo riferimento nella città natale risale al gennaio del 1528, quando fu richiesto il suo consenso per una vendita di alcuni terreni organizzata da Aurelio. Nell'agosto successivo Girolamo non è menzionato dai fratelli nei rispettivi testamenti, facendo sospettare che egli si fosse allontanato da Ferrara entro questi mesi, sempre che la sua assenza in tali atti non dipendesse da motivi di natura interpersonale. Allo scadere del terzo decennio, inoltre, Tatti risiedeva già nella Serenissima, per cui la sua bottega poteva già costituire un'attrattiva per il giovane Lombardo. Dopo gli anni passati alla corte estense, dove, a detta del biografo, Girolamo fu «più tosto huomo di lettere e di corte», l'ingresso nello studio del maestro toscano rappresentò, comunque, il vero avvio alla pratica di scultore per il giovane ferrarese, nonché l'occasione per aggiornarsi sulle tendenze artistiche più moderne.

Nel 1527, a seguito dell'invasione di Roma da parte degli efferati lanzichenecchi al soldo dell'imperatore Carlo V, quel tragico evento noto come Sacco, Jacopo (1486-1570) era fuggito dalla capitale pontificia, riparando in Laguna. Al tempo l'artista aveva quasi quarant'anni e una carriera più che illustre alle spalle, come scultore e architetto, avviatasi nella natia Firenze, sotto la guida di Andrea Contucci, e proseguita a Roma. Stando a una lettera scritta da Lorenzo Lotto ai rettori della Misericordia di Bergamo, Jacopo giunse in Laguna il 5 agosto 1527 in compagnia di un artista, «giovine et molto valente, unico et solo discipulo di Michelagnolo»<sup>299</sup>. Dopo aver stimolato le più diverse proposte identificative, quell'allievo di Buonarroti al seguito di Tatti deve essere ormai riconosciuto in Silvio Cosini (1495-1549), come già avanzato da Charles Davis<sup>300</sup>. Al fianco di Michelangelo almeno negli ornamenti marmorei della Sagrestia Nuova, lo scultore di origini pisane si legò effettivamente a Sansovino, che gli affidò l'esecuzione della propria tomba, inizialmente ideata per i Frari a Venezia. Nel testamento rogato nel 1568, Jacopo precisava infatti che il suo monumento, alla fine mai montato, era stato intagliato da Silvio intorno al 1533, con la collaborazione del fratello

---

<sup>298</sup> *Ibidem*. Su Jacopo Sansovino, al centro di una vastissima letteratura, si segnalano alcuni contributi più panoramici per l'opera scultorea e architettonica: Boucher 1991; Davis 1993; Andrea Bacchi, in *Scultura a Venezia* 2000, pp. 781-784; Morresi 2000; Beltramini 2019.

<sup>299</sup> *Lettere inedite* 1962, pp. 46-47, doc. 19, ma si veda per la medesima missiva pure Boucher 1991, I, p. 184, doc. 61.

<sup>300</sup> Davis 1984, p. 36; l'ipotesi è stata considerata plausibile in: Hochmann 2004, p. 248; Siracusano 2011, p. 80; Baldassin Molli 2013a, p. 39; Principi 2014, pp. 130-131, nota 20. Sulla figura di Cosini si rimanda a una serie di contributi, gli ultimi dei quali a firma di Lorenzo Principi, che ha in preparazione una monografia sul maestro: Dalli Regoli 1991; Campigli 2006; Id. 2008; Principi 2014; Id. 2017; Id. 2019.

Vincenzo<sup>301</sup>. Seppure il pisano risulti documentato in Veneto solo tra il 1533 e il 1538, anni in cui fu impegnato pure nella decorazione in stucco e in marmo della Cappella di Sant'Antonio a Padova<sup>302</sup>, è possibile che egli avesse soggiornato nella Serenissima già intorno al 1527, al seguito di Tatti. Nella stessa lettera di Lotto, Jacopo è ricordato con immensi elogi, a testimonianza dell'alta considerazione di cui l'artista godeva all'epoca, ormai quarantenne: «homo più provecto in tute cose, de età de anni 40, che si adimanda Jacobo Sansovino, che in Roma et Firenze è grande homo dopo Michelagnolo»<sup>303</sup>. Ancora a detta del pittore, l'arrivo nella città lagunare doveva costituire solo un passaggio per i due maestri, «venuti a quietarsi in Venetia per qualche giorno etiam fino si rassetta alquanto le cose de Roma, perché hanno imprese li»<sup>304</sup>. Stando a ulteriori missive a firma di Lotto<sup>305</sup> e al resoconto di Vasari nella biografia dell'artista<sup>306</sup>, Sansovino aveva lasciato interrotte diverse commissioni a Roma, soprattutto monumenti sepolcrali. Una sequela di eventi propizi, tra cui la nomina ad architetto di Stato, spinse poi il fiorentino a risiedere stabilmente a Venezia. In data 7 aprile 1529 Tatti fu nominato proto, ovvero capo-architetto, della Procuratia *de supra*, la maggiore delle tre circoscrizioni della città, divenendo così il responsabile dei cantieri promossi dalla Repubblica fino alla sua morte, avvenuta nel 1570<sup>307</sup>.

Quando Girolamo Lombardo approdò a Venezia, Sansovino risiedeva in città da quasi un decennio e gli impegni lo avevano ormai costretto a un ricorso sempre maggiore ad assistenti, come provano il tenore qualitativo di alcune creazioni e la documentazione relativa. Oltre agli incarichi provenienti dalla Serenissima, l'artista cominciò a prestare servizio per l'aristocrazia locale e per i fabbricieri del Santo a Padova, al servizio dei quali lavorò partecipando alla decorazione in marmo dell'Arca antoniana<sup>308</sup>. Questo primo decennio d'attività in Laguna è al centro di una coeva biografia anonima dell'artista, pubblicata nel 1540 all'interno della ristampa del *Supplemento delle croniche* a firma di padre Filippo Foresti.

---

<sup>301</sup> Sulla tomba di Sansovino si è interrogato da ultimo Lorenzo Principi (*ibidem*): per lo studioso un lacerto del monumento deve identificarsi in un rilievo attribuibile a Cosini con la *Punizione di Marsia*, oggi conservato al Currier Museum of Art a Manchester, in New Hampshire; si veda sul sepolcro anche la scheda di Boucher 1991, II, p. 360, cat. 79.

<sup>302</sup> Sulla presenza di Cosini nel cantiere del Santo: Blake McHam 1994, pp. 54-56, 81-83.

<sup>303</sup> Si veda *supra*, nota 299.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> *Lettere inedite* 1962, pp. 47-48, doc. 20, 54-55, doc. 27, ma entrambe le missive sono ripubblicate in Boucher 1991, I, pp. 184, doc. 62, 185, doc. 64.

<sup>306</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), pp. 184-185. Su queste commissioni, mai portate a termine, si veda l'affondo in Boucher 1991, I, pp. 32-37.

<sup>307</sup> In merito alla nomina di Sansovino a proto di San Marco, si veda Pittoni 1909, pp. 151-152, per l'atto specifico, pubblicato poi in Boucher 1991, I, p. 186, doc. 71.

<sup>308</sup> Sul rapporto di Sansovino col Santo: *ivi*, I, pp. 89-99, II, pp. 336-338, catt. 29-30; Blake McHam 1994, pp. 51-54, 56-58.

Redatto dall'editore, Bernardino Bindoni, probabilmente su comunicazioni del figlio di Jacopo, Francesco, il resoconto inquadra con puntualità la carriera di Jacopo fino a questa altezza temporale, nonostante alcune omissioni<sup>309</sup>. La carriera scultorea prima dell'arrivo veneziano è presentata attraverso i quattro maggiori capolavori in marmo, ancora visibili a Firenze e a Roma. Il *Bacco* per la villa di Giovanni Bartolini presso Gualfonda<sup>310</sup>, oggi conservato al Museo Nazionale del Bargello, e il *San Giacomo Maggiore* per il Duomo di Firenze<sup>311</sup> erano ricordati tra le opere lasciate dall'artista nella città natale, mentre relativamente al suo periodo romano erano citati il *San Giacomo Maggiore* per la Cappella Serra nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, poi spostato in Santa Maria in Monserrato<sup>312</sup>, e la *Madonna* per l'altare Martelli in Sant'Agostino<sup>313</sup>. Gli anni lagunari, invece, sono inaugurati col *Precursore* in marmo per il fonte battesimale in Santa Maria dei Frari, opera eseguita nei primi anni trenta, ed evocata da Jacopo, oltretutto, come «di sua propria mano» nel testamento del 1568, ricordandola prossima al luogo prescelto per la sepoltura<sup>314</sup>. Quale altra maggiore impresa figurativa è poi ricordato solo il pergamino meridionale di San Marco, l'unico della coppia a essere compiuto entro il 1540, dato che quello settentrionale fu confezionato tra il 1542 e il 1544. Con le fronti ornate da rilievi bronzei dedicati alla vita terrena e ai miracoli dell'omonimo santo, questi sontuosi complessi avviarono il rinnovamento del presbiterio, cantiere seguito da Tatti fino ai suoi ultimi giorni e ormai modificato dagli interventi ottocenteschi<sup>315</sup>. Nel testo non compare alcuna menzione, invece, dei due gruppi della *Madonna col Bambino*, quello per l'Arsenale, realizzato intorno al 1535<sup>316</sup>, e quello per la basilica marciana, intagliato dal 1536 al 1546 e alla fine destinato alla Chiesetta del Palazzo Ducale<sup>317</sup>. Pur essendo entrambi firmati da Jacopo, i due marmi furono forse esclusi dall'elenco in quanto non ritenuti pienamente autografi dal maestro stesso, vista l'evidente, ampia esecuzione da parte della bottega, nel secondo gruppo confermata dalla contabilità. All'architettura è riservata maggiore attenzione in queste pagine, in cui si ricorda tra le prove più antiche di Tatti solo il progetto per San Giovanni dei Fiorentini a Roma, con un

<sup>309</sup> [Bindone] 1540, c. CCCXXXVIIv (ma CCCXXXIXv). Segnalato per la prima volta in Hirthe 1986b, p. 141, il testo ha attirato soprattutto l'attenzione di Charles Davis (in *Alessandro Vittoria* 1999, pp. 207-208), cui si deve l'attribuzione di quelle pagine a Sansovino iunior, anche per i suoi stretti legami con Bindoni. Si rimanda al recente intervento monografico su Francesco, Grosso 2022, p. 32 e nota 30, per un aggiornato affondo sull'ipotesi di Davis.

<sup>310</sup> Boucher 1991, I, pp. 12-14, II, p. 317, cat. 6.

<sup>311</sup> Ivi, I, pp. 14-16, II, pp. 318-319, cat. 7.

<sup>312</sup> Ivi, I, pp. 28-30, II, pp. 320-321, cat. 10.

<sup>313</sup> Ivi, I, pp. 25-28, II, pp. 321-322, cat. 11.

<sup>314</sup> Sul *Battista* dei Frari: Boucher 1991, I, pp. 47-49, II, pp. 323-324, cat. 13.

<sup>315</sup> Sui pergamini di San Marco: ivi, I, pp. 56-62, II, pp. 329-330, cat. 21-22.

<sup>316</sup> Ivi, I, pp. 49-51, II, p. 324, cat. 14.

<sup>317</sup> Ivi, I, pp. 102-104, II, pp. 327-329, cat. 19.

elogio alle sostruzioni lignee dell'abside, realizzate a ridosso della sponda tiberina<sup>318</sup>. In merito al periodo lagunare, invece, si rammentano i cantieri marciati della Zecca, della Libreria e della Loggetta, tutti e tre all'epoca nel pieno dei lavori, ma non mancano riferimenti a ulteriori opere. Tra esse si menzionano, innanzitutto, la Scuola Nuova della Misericordia, progettata dal maestro sin dal 1531, e il palazzo della famiglia Corner sul Canal Grande in San Maurizio, disegnato nel 1532, seppure il cantiere fosse avviato solo a metà anni quaranta<sup>319</sup>. Si ricordano poi altre due impegni, più problematici, ovvero l'intervento nella residenza dei Grimani, cui si iniziò a lavorare dal 1532, e il progetto per il nuovo Palazzo Ducale, mai inaugurato<sup>320</sup>. Nel medaglione non è fatta alcuna menzione, invece, della ricostruzione di San Francesco della Vigna, cominciata dall'artista nel 1534 su incarico del doge Andrea Gritti e terminata nei due decenni seguenti<sup>321</sup>.

Le maggiori architetture marciate, qui al centro della discussione, furono avviate da Jacopo un decennio esatto dopo l'approdo a Venezia. Questi incarichi, che finirono per alterare nella sua veste il centro urbano, sede del potere e della memoria identitaria della Repubblica, furono possibili grazie all'intraprendenza degli uomini al governo. La spinta a trasformare la Piazza di San Marco da centro della vita commerciale a luogo di esaltazione politica si attribuisce ai tre procuratori di allora, Vittore Grimani, Antonio Cappello e il cavalier Giovanni da Lezze, dei quali i primi due si erano ampiamente distinti come consulenti del doge Gritti in materia architettonica<sup>322</sup>. La creazione di tali complessi si intrecciava con la particolare situazione politica cittadina, che in quegli anni sembrava presagire una rimonta di Venezia tra le maggiori potenze del panorama internazionale. Con la sconfitta della flotta ottomana al largo di Tunisi nel 1535 da parte dell'imperatore Carlo V, la Serenissima abbracciò la possibilità di entrare a far parte di quella coalizione di potenze cristiane, tra cui lo Stato pontificio e la Francia, impegnate nel contrasto dell'espansione turca nel Mediterraneo. Con l'alleanza siglata nel 1537, speranzosa nei vantaggi politici che sarebbero derivati dall'eventuale vittoria nel conflitto, Venezia cominciò quindi a coltivare un progetto di rinnovamento volto a elevarla a

---

<sup>318</sup> [Bindone] 1540, c. CCCXXXVIIv (ma CCCXXXIXv), per questa annotazione in merito a San Giovanni dei Fiorentini. Su tale progetto si veda, più nello specifico, Morresi 2000, pp. 28-44, cat. 5.

<sup>319</sup> Per la Scuola Grande della Misericordia si veda *ivi*, pp. 95-117, catt. 18-19, e per Palazzo Corner *ivi*, pp. 118-129, cat. 20.

<sup>320</sup> Per l'intervento di Sansovino in Palazzo Grimani e nel Palazzo Ducale: *ivi*, pp. 73-83, cat. 11, 228-229, cat. 33.

<sup>321</sup> *Ivi*, pp. 134-152, cat. 23.

<sup>322</sup> Sul rinnovamento urbanistico al tempo del doge Gritti, su cui verte in larga parte la discussione nelle prossime pagine, si vedano alcuni contributi fondamentali: Tafuri 1969, in particolare pp. 44-79; Howard 1975, in particolare pp. 8-61; Hirthe 1986a; Morresi 1999; Ead. 2000, in particolare pp. 427-487. Sulle figure dei procuratori e sul loro ruolo primario nella promozione di tali progetti: Boucher 1986; *Id.* 1991, I, pp. 38-44.

capitale europea. Tra gli obiettivi perseguiti rientra la decisione di investire in campo urbanistico, al fine di adattare lo spazio pubblico alle nuove ambizioni. Con la sconfitta della flotta cristiana nei pressi di Prevesa un anno dopo, nel 1538, tramontò però il sogno politico di Venezia, che a seguito della pace firmata a Costantinopoli perse diversi possedimenti terrestri e insulari, riuscendo a mantenere dietro spese ingenti solo il dominio su Zante e Cipro: nonostante le importanti perdite sotto il profilo economico, non venne meno l'impegno nella trasformazione del centro cittadino, ormai al cuore di nuovi interventi edilizi<sup>323</sup>.

La Zecca, fatta erigere nel lato più a sud della piazzetta antistante al Palazzo Ducale, verso il molo, costituisce la prima di queste commissioni architettoniche a Sansovino, inaugurata nel 1536. Realizzando un edificio in forma di porta urbica e in stile rustico attraverso l'uso del bugnato, Tatti dimostrò sin da questa impresa le sue precise direzioni linguistiche, di programmatica ispirazione classica<sup>324</sup>. Un anno dopo l'avvio della fabbrica della Zecca, nel 1537, si promosse la costruzione della Libreria sul lato ovest della piazzetta, con l'immediata rimozione della Panetteria ubicata su quel lato, confinante a sud con la Beccheria medievale, abbattuta solo in un secondo momento per un ulteriore prolungamento dell'edificio a ridosso del molo. I piani urbanistici si intersecavano così con una questione aperta da quasi sette decenni, ossia la necessità di creare una sede per il patrimonio di manoscritti greci e latini lasciati alla città dal cardinale niceno Bessarione nel 1468. Optando per una struttura di forma parallelepipedica e porticata, derivata dal modello della basilica antica romana, Sansovino imprimeva oltretutto a quello spazio la connotazione di foro, di area a vocazione politica, secondo l'esempio dell'urbanistica classica<sup>325</sup>. Sempre nel 1537, pochi mesi dopo la delibera all'erezione della Libreria, una casualità quale un fulmine abbattutosi sul campanile di San Marco, che danneggiò la sottostante loggia dei nobili di epoca medievale, fornì ragioni per la realizzazione di una struttura in sostituzione di quel complesso, realizzato in legno. Alla nuova architettura, la Loggetta, luogo di sosta e passeggio del patriziato, l'artista diede la forma di un arco di trionfo a tre fornicati, altro elemento tipico della decorazione dello spazio pubblico romano, demandato alla celebrazione del fondatore<sup>326</sup>. I due edifici fronteggianti la piazzetta

---

<sup>323</sup> Sulla storia di Venezia in questo delicato momento, segnato dall'adesione alla Lega di Cambrai e dalle successive sconfitte belliche, si rimanda a Gilbert 1973, per quanto si faccia riferimento a questi eventi pure nella letteratura segnalata *supra*, nota 322.

<sup>324</sup> Per la Zecca: Tafuri 1969, pp. 72-79; Howard 1975, pp. 38-47; Morresi 2000, pp. 182-191, cat. 30.

<sup>325</sup> Sulla Libreria, al centro delle prossime pagine come la Loggetta, si segnalano gli interventi di maggiore importanza: Tafuri 1969, pp. 54-61; Howard 1975, pp. 15-28; Hirthe 1986a, pp. 11-28; Id. 1986b; Morresi 1999, pp. 67-115; Ead 2000, pp. 191-213, cat. 31.

<sup>326</sup> Per la Loggetta: Lorenzetti 1910; Tafuri 1969, pp. 65-70; Howard 1975, pp. 28-35; Boucher 1991, I, pp. 73-88, II, pp. 334-335, cat. 27; Davies 1994; Morresi 2000, pp. 213-217, cat. 32.



venivano per la prima volta menzionati da Pietro Aretino in una lettera del 1537 indirizzata a Tatti con un profluvio di elogi, vista la straordinaria aderenza ai più alti principi classici. La Libreria era ammirata per «l'opra di dorico intagliato, che ha sopra il componimento ionico, con gli ornamenti dovuti», ovvero per la sovrapposizione dei due ordini secondo una soluzione che aveva la sua matrice nelle teorie vitruviane. In merito alla Loggetta, invece, descrivendola come «edificio di marmo e di pietre miste, ricco di gran colonne», Aretino ne apprezzava in generale la magnificenza delle forme e dei pregiati materiali<sup>327</sup>.

Per quanto riguarda il primo edificio, l'abbinamento su due distinti livelli degli ordini ionico e dorico, nonché la ripresa a livello strutturale dell'impianto basilicale antico, rappresentavano nel panorama veneziano soluzioni senza precedenti. Il primo livello, quello del pianterreno, presenta un portico di ventuno arcate a tutto sesto sulla fronte e tre su ciascuna testata, a loro volta impostate su pilastri decorati con una semicolonna dorica. Il livello superiore, invece, ripete questo modulo con alcune varianti, l'adozione dell'ordine ionico per la semicolonna addossata al corpo quadrangolare e l'introduzione di una serliana contratta entro ciascuna apertura. Al piano inferiore, in accordo con l'ordine delle colonne, corrisponde un fregio dorico, scandito da una regolare alternanza di triglifi e metope, mentre nel piano sovrastante è adottato un fregio ionico, con la facciata ornata da una sequenza di putti intenti a reggere festoni vegetali, inframmezzati a finestre ovate. Tra gli elementi figurativi si contano anche le immagini a rilievo nei pennacchi, i nerboruti e anziani *Fiumi* al primo livello e le *Vittorie* alate al secondo, riquadri narrativi e soluzioni ornamentali nei sottarchi di entrambi i piani e l'infilata di statue di divinità profane svettanti sulla balaustrata. L'emulazione dei modelli antichi si avverte in misura non minore nell'altra fabbrica, addossata alla base della torre campanaria. La facciata si presenta suddivisa secondo la tipica conformazione dell'arco trionfale romano, ovvero in tre fornicati separati da quattro nicchie, ciascuna delle quali inquadrata tra due colonne libere su alti piedistalli. Entro le edicole si distinguono figure di bronzo rappresentanti tre divinità dell'universo profano, ovvero *Minerva*, *Apollo*, *Mercurio*, e una personificazione della *Pace*, intenta a bruciare alcune armi deposte. Su questo repertorio di figure indugiava il figlio di Tatti, Francesco, nella sua guida veneziana del 1581, descrivendolo come un'allusione alla stabilità politica di Venezia all'epoca, guadagnata attraverso il compromesso firmato con i turchi nel 1538. Oltre alla *Pace*, il cui significato non necessita di spiegazioni, a *Minerva* è associabile l'immagine della Sapienza, a *Mercurio* la virtù della

---

<sup>327</sup> Aretino 1957-1960, I (1957), pp. 81-83, doc. LI, ma si veda anche Boucher 1991, I, pp. 194-195, doc. 91.

Diplomazia e ad *Apollo* l'Armonia, secondo quanto ricavabile dal resoconto di Sansovino iuniore<sup>328</sup>. Il grandioso attico, tanto esteso in altezza e sormontato da una balaustra, è scompartito in riquadri lavorati a rilievo, in cui si alternano putti sedenti su armi e temi allegorici. Le maggiori scene di tale settore sono incentrate su raffigurazioni simboliche di Venezia e delle sue maggiori colonie nell'Egeo, tra le poche che la Repubblica riuscì a mantenere dopo le trattative del 1538, a seguito della disfatta di Prevesa. Il pannello centrale (fig. 58) illustra la Serenissima in forma di Giustizia, ovvero come donna con la spada e la bilancia nelle mani, sedente sul trono salomonico sorretto da due leoni, e ai lati di essa, in basso, due uomini ignudi e di estrema decrepitezza, con otri da cui sgorga dell'acqua, personificazioni di *Fiumi* che richiamano ai domini della terraferma. I due rilievi laterali si riferiscono, invece, ai possedimenti nell'Egeo, più precisamente a Creta quello di sinistra (fig. 57), simboleggiata da Giove, che qui ebbe i natali secondo la tradizione mitologica, e a Cipro quello di destra (fig. 59), terra d'origine di Venere e per questo rappresentata dalla dea in compagnia di suo figlio Cupido<sup>329</sup>. L'insieme scultoreo conta poi altre presenze, quali le *Vittorie* nei pennacchi degli archi e i pannelli sopra il catino delle edicole e sulla fronte dei piedistalli delle colonne, questi decorati con scene ispirate alle leggende classiche.

I due cantieri, come anticipato, furono aperti quasi in contemporanea, con un leggero anticipo della Libreria, ma l'esecuzione della Loggetta fu risolta in tempi più rapidi a causa delle sue dimensioni più contenute. Intorno al 1538 risale l'avvio dell'edificio che avrebbe ospitato l'immenso patrimonio librario di Bessarione, come provato pure dall'iscrizione nel sottarco centrale della testata verso il campanile, e non solo dalle fonti manoscritte. La presenza del millesimo in questo settore conferma, oltretutto, la direzione che fu impressa alla fabbrica, ovvero dal lato nord-orientale verso sud, fino alla Beccheria nel progetto iniziale. Sin da queste prime fasi, tuttavia, il cantiere conobbe alcuni rallentamenti, attestati dalla contabilità, che si ritengono in parte causati dalla complessa progettazione del cantonale verso il campanile, tramandataci dal racconto del figlio di Tatti. L'interruzione a questa altezza del fregio dorico, che presenta una regolare successione di metope e triglifi, pose il problema di ideare una soluzione quanto più armonica, in grado di rispettare le linee vitruviane in materia, che prevedevano la semimetopa nello spigolo. In seguito anche alla consultazione dell'amico Pietro Bembo, Sansovino optò per ampliare la larghezza del pilastro angolare con l'aggiunta di controlesene laterali, così da ottenere nel fregio lo spazio necessario per ospitare un triglifo in

---

<sup>328</sup> Sansovino 1581, c. 111r-v.

<sup>329</sup> *Ibidem*.

asse centrale<sup>330</sup>. Senza sottovalutare il problema posto dal cantiere, la lunga sospensione dei lavori restituita dalle carte d'archivio fu forse legata, più probabilmente, a mancanze economiche, per l'investimento nella guerra contro la potenza turca. A questo periodo, a giudicare dalla documentazione, risalgono compravendite per il rifornimento di materiale edilizio, acquistato in larga misura presso Antonio Bondi detto Scarpagnino, tra il 1537 e il 1542, e poi, nel biennio successivo, presso Guglielmo de' Grigi, noto come Bergamasco, entrambi architetti e capomastri di origini lombarde. Stando sempre alle fonti manoscritte, la facciata risultava eretta fino alle prime sei arcate da nord entro il 1544, quando la volta dell'ultima campata costruita crollò rovinosamente, determinando una nuova pausa nei lavori. Questa sospensione non fu soltanto causata dallo stato della fabbrica dopo l'incidente, ma anche dall'immediata incarcerazione di Sansovino, che fu scagionato poco tempo dopo, essendosi dimostrata l'assenza di sue reali responsabilità nel crollo. Ripristinato il suo ruolo alla direzione della fabbrica, l'artista decise di evitare futuri problemi di questo tipo scegliendo di realizzare le coperture con capriate lignee, e non più con le pesanti murature che non avevano retto all'altezza della sesta campata. L'intenzione di portare a compimento l'opera in tempi brevi, dopo il precedente stallo, comportò dal 1551 un ulteriore incremento nelle risorse finanziarie e un'accelerazione delle operazioni per l'innalzamento delle ultime campate. Si procedette così con l'erezione della diciassettesima arcata, l'ultima secondo quanto previsto nell'originario progetto, prolungato di altre quattro solo con la definitiva decisione di rimuovere il macello pubblico, deliberata quasi trent'anni dopo. La fronte della Zecca, infatti, si accosta alla testata meridionale della Libreria senza alcun accordo a livello di modanature, portando a sospettare che i due edifici non fossero stati ideati per incontrarsi in modo così ravvicinato<sup>331</sup>.

Nel corso del sesto decennio si iniziò a curare la decorazione degli ambienti interni con imprese pittoriche e plastiche. Entro tale decade, oltretutto, terminò la direzione di Sansovino, che in questi ultimi atti cominciò ad avvalersi, in maniera più intensa, della collaborazione del

---

<sup>330</sup> Ivi, c. 113r. Su questo momento del cantiere e sui possibili problemi affrontati da Sansovino si è soprattutto interrogato Antonio Foscari (1983, pp. 139-145), cui si deve la collocazione verso il 1539 di questo episodio, solo due anni dopo l'apertura della fabbrica.

<sup>331</sup> Manfredo Tafuri (1969, pp. 72-79) ipotizzò per primo che la Libreria nel progetto originario si estendesse per diciassette campate. Per lo studioso, tuttavia, il prolungamento del cantiere era correlato all'innalzamento di un piano della Zecca nel 1558, fatto che non trova alcuna conferma nella documentazione. Al di là di questo dettaglio, Tafuri spiegava così l'incontro poco armonioso tra i due complessi all'altezza del molo, evidentemente non ideati dall'artista per accostarsi. Deborah Howard (1975, pp. 25-26), a sostegno di un primigenio progetto di ventuno campate, interpretava queste dissimmetrie come concepite da Tatti al fine di sottolineare la diversità funzionale dei due edifici. A seguito, però, di nuove indagini di Manuela Morresi (1999, pp. 67-115, in particolare 96-104; 2000, pp. 202-203), sembra certo che la proposta sansovinesca comprendesse solo diciassette campate, ampliate diversi anni dopo con la decisione di spostare la Beccheria.

trentino Alessandro Vittoria (1525 circa - 1608). Almeno dagli anni cinquanta questi fu coinvolto nell'impresa, partecipando anche all'intaglio delle figure per il paramento esterno, insieme con gli altri assistenti del maestro fiorentino, ma la portata dei suoi interventi crebbe notevolmente in seguito. Nel 1553 Vittoria ricevette l'incarico di scolpire le due cariatidi, dette anche *Feminoni*, presso l'ingresso all'altezza dell'undicesima campata, e sei anni dopo sovrintese alla costruzione dello scalone interno, comprendente l'ornamentazione in stucco delle volte<sup>332</sup>. Nel 1580, con la decisione di spostare la Beccheria in capo di piazza, davanti a Santa Maria in Broglio, i procuratori decisero alla fine di prolungare ulteriormente la Libreria, per un totale di ventuno campate. L'incarico fu affidato a Vincenzo Scamozzi (1548-1616), allora proto di San Marco, cui spettò anche il rinnovamento delle case procuratorie sul versante meridionale della piazza, le Procuratie Nuove, ultimo intervento relativo a questa monumentale campagna di ristrutturazione dell'area marciana<sup>333</sup>. A ridosso del 1588, anno in cui fu concluso il nuovo settore della Libreria, si inquadra pure l'esecuzione dei rilievi per la facciata, stando alle carte contabili, in cui compaiono, accanto ad artefici meno noti, figure illustri quali il veronese Girolamo Campagna e il vicentino Agostino Rubini<sup>334</sup>. A questa nutrita squadra deve attribuirsi, ugualmente, l'apparato statuario della balaustrata, a eccezione, forse, di un perduto *Nettuno*, ricordato da Sansovino iuniore come opera di Ammannati<sup>335</sup>.

Negli stessi tempi in cui furono erette le prime sei campate della Libreria, ovvero entro la metà degli anni quaranta, fu portata a termine la vicina fabbrica della Loggetta. Come per l'edificio adiacente, ad Aretino si deve la prima testimonianza di questo nuovo progetto sansovinesco, elogiato per l'impiego di marmi mischi e per le sontuose colonne che rievocavano i maggiori monumenti della Roma imperiale. A un esame ravvicinato, inoltre, si percepiscono ancora vividamente i danni provocati dal terremoto del 1902, che provocò il collasso del campanile e la conseguente distruzione della struttura alla base. L'ideazione della Loggetta, comunque, fu soggetta a importanti cambi di rotta, il primo dei quali tramandato dalla relazione di Bindone, secondo cui si era inizialmente pensato a un complesso quadrifronte che

---

<sup>332</sup> Per il ruolo di Vittoria nel cantiere della Libreria: Ivanoff 1968; Leithe-Jasper 1963, pp. 8-11, 64-65, 87-93; Finocchi Ghersi 1998, pp. 31-33, 95-96, 125-133; Leithe-Jasper 1999, pp. 23, 25; Finocchi Ghersi 1999; Avery 1999, pp. 15, doc. 4, 21-23, doc. 17, e 42-40, doc. 40.

<sup>333</sup> Per il cantiere delle Procuratie Nuove si veda almeno Morolli 1994.

<sup>334</sup> Morresi 2000, p. 210.

<sup>335</sup> Sansovino 1581, cc. 113v-114r; in Temanza 1778, p. 222, nota *a*, si precisa che al tempo tale *Nettuno* risultava perduto da alcuni anni, dopo essere caduto per la spinta di una fune allestita durante le celebrazioni carnevalesche.

circondasse il campanile su tutti i lati, simile all'Arco di Giano a Roma<sup>336</sup>. Le effettive difficoltà nel creare una struttura di tale estensione, visto che a sud si stava innalzando la Libreria e a ovest si trovavano gli uffici procuratori, costrinsero i committenti a modificare questa prima proposta costruttiva. Intorno alla fine degli anni trenta si cominciò, nondimeno, a modificare il programma decorativo, se un disegno del portoghese Francisco de Hollanda (1517-1584), realizzato nel corso di una visita alla città intorno al 1540, deve ritenersi testimonianza di una più antica versione progettuale del complesso. Nell'immagine su carta, parte di un album conservato alla Biblioteca di San Lorenzo de El Escorial, i pannelli dell'attico risultano vuoti, a eccezione di quello centrale, che rappresenta un leone marciano, mentre le nicchie tra i fornicati contengono statue in parte diverse da quelle realizzate, dato che al posto di *Apollo* e della *Pace* compaiono un dio guerriero, forse *Marte*, e una figura femminile da interpretare come *Vittoria*<sup>337</sup>. Si deve immaginare un primo sistema iconografico inneggiante alle virtù belliche della Repubblica, disattese poi dal conflitto mediterraneo, che costrinse a rimodellare la decorazione, puntando sulla celebrazione della pace firmata a Costantinopoli.

Nonostante i cambiamenti progettuali, sin dal 1538 si cominciò a metter mano alla fabbrica, contemporaneamente a quella della Libreria. Così provano i pagamenti di quel tempo relativi all'acquisto di materiale edilizio, laterizio e lapideo, mentre dall'anno seguente, fino al 1541, si registra nelle ricevute la messa in opera degli alzati murari e delle volte. Molti dei marmi bianchi impiegati nel rivestimento furono comprati a Marco Antonio Giustinian, che possedeva in larga parte resti della vecchia chiesa di San Francesco della Vigna, mentre la pietra rossa veronese fu ottenuta da Paolo Sanmicheli, cugino del più noto architetto Michele. In merito al confezionamento delle parti figurative, non si conserva alcuna traccia d'archivio, a esclusione delle figure bronzee nelle nicchie, saldate nel 1546 a Sansovino, che si era occupato della creazione dei modelli, fusi poi dagli assistenti metallurghi. Alla metà del quinto decennio sembra risalire, seppure non confortata da fonti contabili, anche la realizzazione della *Madonna col Bambino* in terracotta dorata per la nicchia all'interno della Loggetta, gruppo forse

---

<sup>336</sup> [Bindone] 1540, c. CCCXXXVIIv (ma CCCXXXIXv). A favore di un iniziale progetto quadrifronte si espose anche Paul Davies (1994), collegandovi un disegno conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, viste le sue attinenze con la Loggetta a livello strutturale e proporzionale.

<sup>337</sup> Per il disegno si rimanda all'intervento di John Bernhard Bury (1980), che osservava queste incongruenze rispetto all'opera poi eseguita. Per lo studioso le diverse figure nelle nicchie costituivano creazioni effimere, allestite in attesa del completamento della fabbrica, ma ciò non spiegava le divergenze all'altezza dell'attico. Per quest'ultimo aspetto, Manfredo Tafuri (1992, p. 153) riteneva quel disegno, più convincentemente, la riproduzione di un primo progetto di Sansovino, ancora non definitivo, e alterato con il mutamento della situazione politica. Per il foglio di Hollanda si rinvia anche a *Os desenhos* 1940 (tav. 42bis.v e 43r), testo che riproduce l'intero album a opera del portoghese conservato all'Escorial (ms 28-I-20).

inizialmente ideato dall'artista per il getto. Al momento dell'allestimento delle quattro figure in bronzo sulla facciata, l'esecuzione e il montaggio di tutte le parti architettoniche e dei rilievi lapidei dovevano essere stati già portati a termine. Occorre precisare che, solo pochi decenni dopo il completamento, iniziarono le prime trasformazioni a livello funzionale, tra i mutamenti più importanti cui la Loggetta andò incontro nel tempo. Nel 1569, quattro anni dopo un restauro a opera dello stesso Sansovino, per riparare ai danni causati dalla caduta di un fulmine, la struttura divenne sede di una guardia d'onore per le riunioni del Senato cittadino. Fino ai primi tre decenni del Settecento la situazione rimase inalterata, allorché la Loggetta fu adibita a luogo della lotteria pubblica, funzione mantenuta per i successivi due secoli. Nei primi anni sessanta del Seicento, inoltre, all'architetto Baldassarre Longhena fu affidato il compito di disegnare una terrazza per separare il complesso dalla piazza, una struttura balaustrata e leggermente rialzata, completata solo negli anni trenta del secolo seguente con l'aggiunta di una porta bronzea. L'invenzione della cancellata metallica spettò allo scultore Antonio Gai, che si occupò al contempo dell'intaglio dei riquadri marmorei più esterni dell'attico, fin allora assenti come desumibile da un'incisione di Giacomo Franco risalente al primo Seicento, la più antica attestazione dell'originario assetto del complesso<sup>338</sup>.

L'assenza di informazioni sulla decorazione lapidea nella contabilità delle due fabbriche non permette di conoscere, con esattezza, i nomi degli assistenti e le specifiche responsabilità nell'impresa. Per gli studi continuano a rappresentare fonti di riferimento su questo tema la biografia vasariana di Tatti e la guida di Venezia a firma di Sansovino iuniore. Pur trattandosi di scritti cui non può riconoscersi un'assoluta fedeltà nella registrazione dei fatti, essi costituiscono le testimonianze più complete sull'argomento, da immaginare redatte su comunicazioni dirette del maestro fiorentino, padre dello stesso Francesco. Negli anni in cui i due cantieri erano nel pieno dell'attività, inoltre, Vasari si trovava nella Serenissima, convocato per disegnare le scenografie della *Talanta* di Pietro Aretino, rappresentata a Palazzo Grimani nel 1542. A suggerire un vivace scambio di idee con Sansovino intorno a questi tempi sono pure gli schizzi superstiti dell'impresa teatrale vasariana, nei quali alcune figure sembrano effettivamente esemplate sui bronzi per la Loggetta, all'epoca ancora allo stato di progetto<sup>339</sup>.

---

<sup>338</sup> L'incisione è pubblicata in [Franco] 1610 (tav. «Loggetta nella quale si congregano li Eccellentissimi Procuratori [...]»), ma è riprodotta in tutta la letteratura intorno all'edificio, a partire da Lorenzetti 1910, p. 111, fig. 1. Ancora a tutta la vasta bibliografia sul complesso, evocata *supra*, nota 326, si rinvia per la storia del complesso nei secoli successivi, fino alle ultime, rilevanti modifiche a opera di Longhena e di Gai.

<sup>339</sup> Sulla presenza di Vasari a Venezia negli anni quaranta: Schulz 1961. Sulla possibilità che il progetto sansovinesco della Loggetta abbia ispirato la scenografia della *Talanta*, ormai nota solo da studi su carta, si rinvia a Boucher 1991, I, pp. 81-82.

Vasari, come già detto, trattò della fabbrica nel medaglione dedicato a Jacopo, descrivendo l'apporto di ciascun artista senza termini precisi. In merito a Girolamo, su cui si concentrano queste pagine, il biografo informa che, una volta giunto a Venezia dalla natia Ferrara, dove si era scarsamente dedicato alla scultura, egli «in pochi anni fece quel profitto che si vede nelle sue opere di mezzo rilievo che sono nelle fabbriche della Libreria e Loggia del campanile di San Marco».<sup>340</sup> L'unico altro artista ricordato come impiegato su entrambi i fronti architettonici è Danese Cattaneo, che a detta del biografo aretino «ha lavorato molte figure per la Libreria di San Marco e per la Loggia del campanile insieme con altri»<sup>341</sup>. Per gli altri due maestri citati, Tommaso da Lugano e Tiziano Minio, Vasari racconta che il primo «ha fatto con lo scarpello molte figure nella Libreria di San Marco in compagnia d'altri», mentre il secondo «nella loggia del campanile di San Marco di Vinezia scolpì di marmo alcune figurette»<sup>342</sup>. Nel resoconto, dunque, questi due artisti non risultano impiegati ciascuno in entrambi i cantieri, una notizia che sembra però almeno in parte revisionabile, visto che non si comprende perfettamente una simile separazione delle maestranze tra fabbriche condotte in parallelo. Sulla scorta del trattato vasariano, comunque, si distinguono Cattaneo, Minio e Girolamo quali artisti impegnati nella Loggetta, e una squadra quasi identica nella Libreria con l'eccezione di Tommaso, qui in sostituzione del collega padovano. Nella guida veneziana di Sansovino iunior si tace sulla messa in opera dell'edificio ai piedi del campanile, mentre si forniscono informazioni sulla decorazione delle chiavi di volta della Libreria, evocando nomi da credere probabilmente coinvolti pure nella realizzazione degli altri partiti: «nelle chiavi che serrano i volti nel mezzo sono teste di huomini, di donne et di lioni interzate, le quali tutte furono scolpite dal Danese Cattaneo, da Pietro da Salò, da Bartolomeo Amanati et da diversi altri nobili et laudati scultori»<sup>343</sup>. In questi «nobili et laudati» maestri, su cui Francesco non indugiava ulteriormente, devono riconoscersi almeno Girolamo e Tommaso, ricordati per ora solo dall'aretino. Ai più illustri personaggi si affiancarono, di certo, pure scalpellini minori, versati nell'intaglio ornamentale o in più semplici lavori di squadratura, da immaginare in alcuni casi capaci di eseguire con celerità le indicazioni del maestro. L'esistenza di una simile messe di artefici è certificata dalle fonti archivistiche riguardanti altre opere di Sansovino già evocate, come i pergami di San Marco o la *Madonna* oggi nella Chiesetta del Palazzo Ducale. Può rivelarsi un utile paragone al riguardo la contabilità del cantiere della Libreria sotto Scamozzi, dove tra gli

---

<sup>340</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 188.

<sup>341</sup> Ivi, VI (1987), p. 193.

<sup>342</sup> Per Tommaso si veda ivi, VI (1987), pp. 191; per Minio ivi, VI (1987), p. 189.

<sup>343</sup> Sansovino 1581, c. 113v.

scultori più insigni si menzionano figure di inferiore caratura, destinate a rimanere puri nomi.

Che la squadra di artisti possa essere ampliata è suggerito, innanzitutto, da un importante diario di conti steso da Vittoria, che alla data 1550 vi annotava il saldo di «4 Fiumi» per la Libreria<sup>344</sup>. Lo scultore di origini trentine aveva fatto il suo ingresso nella bottega di Sansovino dieci anni prima, come provato dai pagamenti relativi al pergamino settentrionale di San Marco, il secondo realizzato in ordine di tempo, dove l'artista intervenne per le rinettature finali dei bronzi<sup>345</sup>. Nel 1543 Girolamo Lombardo aveva già abbandonato Venezia, per cui non è possibile immaginare un suo incontro con Vittoria, che pochi anni dopo si sarebbe imposto come il vero erede di Tatti in Laguna, divenendo punto di riferimento sia delle commissioni pubbliche sia dell'aristocrazia locale per le sue doti ritrattistiche. Questa scalata era iniziata precocemente, all'alba degli anni cinquanta, ed era stata favorita dallo stesso Sansovino nonostante alcuni accesi attriti tra i due intorno al 1551, quando Vittoria provò a sostituirsi al maestro nella commissione di un *Ercole* colossale in pietra per il duca di Ferrara Ercole II<sup>346</sup>. Sansovino riuscì, alla fine, a terminare quella figura erculea, poi innalzata nella piazza di Brescello, dopo aver fatto desistere l'ambizioso allievo affidandogli nel 1553 le cariatidi per l'ingresso alla Libreria. La vicenda rappresentò, comunque, l'unico momento di tensione tra i due artisti, che agli occhi di Aretino erano sempre apparsi come «padre e figliuolo»<sup>347</sup>. Ne è una prova il lungo ricorso di Tatti al trentino, anche in anni in cui quest'ultimo si era avviato a una carriera indipendente. Oltre agli interventi nella Libreria nei primi anni cinquanta, ovvero i rilievi per la facciata e le cariatidi presso il portale d'accesso, Vittoria fu incaricato di altre importanti imprese relative al medesimo edificio, cioè la messa in opera dello scalone e la sua decorazione. Dalle carte d'archivio è inoltre noto come egli abbia prestato servizio a Sansovino in ulteriori occasioni, come la tomba del canonico Livio Podocataro in San Sebastiano e i colossi di *Marte e Nettuno* per la Scala dei Giganti nel Palazzo Ducale<sup>348</sup>.

---

<sup>344</sup> Sulla figura di Vittoria, protagonista indiscusso della seconda metà del Cinquecento, si segnala qui una bibliografia essenziale e aggiornata: Leithe-Jasper 1963; Id. 1999; Avery 1999; Andrea Bacchi, in *Scultura a Venezia* 2000, pp. 800-805; Annibali 2020a. Per il documento relativo alla Libreria si veda Avery 1999, p. 15, doc. 4, sebbene esso fosse già stato reso noto in Predelli 1908, p. 122: «Ricordo oggi chome io Alesandro Vitoria ò riceuto da la signoria de messer Iacomo Sansovino ducati 20 a bon conto dele figure de la fabrica nova al'incontro il palazo, cioè 4 Fiumi».

<sup>345</sup> Per la presenza di Vittoria dietro al confezionamento dei pergamini marciati: Boucher 1991, I, pp. 68, 194, doc. 90; Avery 1999, p. 15, doc. 2.

<sup>346</sup> Sulla vicenda dell'*Ercole* per Brescello: Leithe-Jasper 1963, pp. 14-18; Boucher 1991, I, pp. 130-134, e II, 341, cat. 34. Per il carteggio relativo si segnala Avery 1999, pp. 17, doc. 9, 18-19, docc. 10-12, 22-23, doc. 17, ma l'intera documentazione è pubblicata pure in Boucher 1991, I, pp. 220-224, docc. 201-224.

<sup>347</sup> Avery 1999, pp. 17-18, doc. 9, in particolare 18.

<sup>348</sup> Ivi, pp. 37-38, doc. 34, e 82, doc. 84. Per un affondo sul monumento Podocataro si veda Boucher 1991, I, pp. 118-123, II, pp. 339-340, cat. 32, e per i due colossi del Palazzo Ducale ivi, I, pp. 134-141, e II, pp. 341-342, cat. 35.



Tra gli artisti evocati, una posizione di riguardo è occupata da Ammannati (1511-1592), l'unico a non essere inquadrabile come allievo di Sansovino in senso stretto, pur essendo stato in gioventù sotto la sua egida<sup>349</sup>. Bartolomeo, d'altra parte, fu coinvolto nell'impresa in quanto proprio in quegli anni stava peregrinando in terra veneta, in particolare a Padova, e non perché rientrasse tra i più assidui collaboratori di Jacopo. Oltre alla partecipazione nell'apparato di sculture a rilievo per la fronte della Libreria, Sansovino iunior attribuiva ad Ammannati l'esecuzione di un *Nettuno* per la balaustrata, scomparso in seguito a una rovinosa caduta nel Settecento<sup>350</sup>. Allievo di Baccio Bandinelli, da cui prese presto le distanze per divergenze caratteriali (a detta di Vasari), Ammannati è ricordato dallo stesso biografo aretino per gli anni spesi a studiare le opere di Michelangelo, un vero culto che spinse l'artista ancora giovane, insieme col collega Nanni di Baccio Bigio, a rubare fogli dalla bottega fiorentina di Buonarroti<sup>351</sup>. Pur non potendo egli definirsi propriamente un discepolo di quest'ultimo, Pietro Zampetti propose di identificare Bartolomeo con quel maestro arrivato a Venezia nel 1527 insieme a Sansovino, in cui deve invece riconoscersi Cosini<sup>352</sup>. L'ipotesi sembrava giustificata da alcuni dettagli forniti da Raffaele Borghini nel suo trattato del 1584, *Il Riposo*, dove Ammannati è citato tra quanti appresero gli «ammaestramenti» di Tatti in Laguna<sup>353</sup>. A oggi le carte d'archivio testimoniano la presenza del maestro a Venezia almeno dal 1544, dato che al principio dell'anno seguente egli era pagato per delle commissioni della Procuratia di San Marco, verosimilmente i rilievi e la figura a tutto tondo di *Nettuno* per la Libreria<sup>354</sup>. Alcune annotazioni di Lotto nel suo celebre *Libro di spese*, tuttavia, sembrano provare un'attività del maestro al fianco di Sansovino già tra il 1541 e il 1542, se così possono datarsi quegli appunti, privi di indicazioni temporali<sup>355</sup>. Anche alla luce del passo di Borghini, non è però impossibile immaginare un precedente passaggio di Bartolomeo entro il 1535, viste le ricadute sansovinesche nella prima produzione del suo catalogo, ovvero l'atmosferica lunetta marmorea

<sup>349</sup> Per un inquadramento di Ammannati: Fossi 1967; Kinney 1976; Davis 1977; *Bartolomeo Ammannati* 1995; Kiene 1995; *Bartolomeo Ammannati* 2011, e qui in particolare Cherubini 2011, per una sintesi biografica dell'artista.

<sup>350</sup> Sansovino 1581, cc. 113v-114r. Si veda poi *supra*, testo e nota 335, per l'incidente che causò la perdita dell'opera.

<sup>351</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 82. Sulla giovinezza dell'artista, fino al trasferimento in terra veneta: Kinney 1976; Davis 1977; Loffredo 2011.

<sup>352</sup> A Pietro Zampetti, in Lotto 1969, p. 275, nota 2, si deve l'identificazione del giovane con Ammannati. L'ipotesi risulta seguita in: Kinney 1976, pp. 8-10; Davis 1977, p. 89, nota 10; Boucher 1991, I, pp. 144, 164-165; Loffredo 2011, pp. 96-97.

<sup>353</sup> Borghini 1584, p. 590.

<sup>354</sup> Sartori 1976, p. 4 (28 gennaio 1545).

<sup>355</sup> Lotto 1969, p. 132, dove l'artista, soprannominato «Meo», è ricordato quale «scultore fiorentino lavora con il Sansovino, protto de San Marco»; per la discussione intorno alla cronologia del documento: Kinney 1976, pp. 84-85.

con *Dio padre* per l'altare dei santi Abibo, Gamaliele e Nicodemo nel Duomo di Pisa<sup>356</sup>. Il soggiorno verso la metà degli anni quaranta non può essere considerato quel momento di formazione cui Borghini alludeva, ma una fase, ormai, di collaborazione col maestro.

Dalla metà degli anni trenta, dopo l'impresa pisana, Ammannati conobbe un'incredibile accelerazione nell'attività, partecipando a opere importanti nella città natale, Firenze, e a Urbino, qui convocato a eseguire la tomba di Francesco Maria I della Rovere per la chiesa di Santa Chiara. A partire dal 1538, e fino al 1544, prima del trasferimento in terra veneta, l'artista fu impegnato in tale monumento sepolcrale, alla fine mai completato, e quarant'anni dopo totalmente rinnovato dallo scultore Giovanni Bandini per volere di Francesco Maria II, nipote del defunto duca. Come emerge dalle fonti letterarie del tempo, l'impresa roveresca non solo rimase interrotta ma era stata condotta con discontinuità<sup>357</sup>, dato che tra il 1540 e il 1542 lo scultore tornò in patria per erigere la tomba di Mario Nari all'Annunziata<sup>358</sup>. Come in parte anticipato, una volta decaduto il progetto funerario per i duchi di Urbino, verso il 1544 Ammannati fu chiamato a Padova dall'erudito giurista Marco Mantova Benavides, come prova la prolifica produzione al suo servizio. Per l'intera seconda metà degli anni quaranta Bartolomeo provvide alla decorazione del palazzo del padovano in Via Porciglia, con un colosso di *Ercole* in pietra d'Istria al centro del cortile e un arco trionfale di accesso al giardino retrostante, e poi al suo monumento funerario agli Eremitani, complesso di architettura in pietra e di figure in stucco. Che Ammannati avesse avuto modo di legare con Mantova Benavides entro la metà del decennio è suggerito dall'unico, coevo pagamento al maestro per la fabbrica sansovinesca, in cui egli è ricordato come residente a Padova presso il giurista<sup>359</sup>. Data l'urgenza di procurarsi manodopera per l'esecuzione della Libreria, cui al tempo si stava lavorando con grande lena, Tatti decise di coinvolgere l'artista concittadino, probabilmente conosciuto un decennio prima. Il soggiorno di Ammannati in Veneto, di fatto, si protrasse fino alla fine della decade, con il suo trasferimento a Roma per entrare alle dipendenze del pontefice Giulio III del Monte, ultima parabola fuori dalla natia Firenze, in cui Bartolomeo tornò e risiedette dal 1555 fino ai suoi ultimi giorni, divenendo artista di casa Medici. Non è improbabile, oltretutto, che sin dalla metà degli anni trenta Ammannati avesse modo di

---

<sup>356</sup> Ivi, pp. 18-24; Loffredo 2011, 96-97.

<sup>357</sup> Sulla commissione di Urbino, che sarà ripresa più volte nel corso del testo, si veda quale contributo di riferimento: Kinney 1976, pp. 50-62.

<sup>358</sup> Sul monumento Nari si segnalano: Davis 1977; Loffredo 2011, e in particolare pp. 106-125; Id., in *Bartolomeo Ammannati* 2011, pp. 360-362, cat. 3.

<sup>359</sup> Sartori 1976, p. 4 (28 gennaio 1545); sul periodo veneto di Ammannati si vedano almeno: Fossi 1967, pp. 21-24; Kinney 1976, pp. 83-192; Davis 1976; Puppi 1978; Id. 1995; Lattanzi 1995; Luisa Attardi, in *Alessandro Vittoria* 1999, pp. 221-223.

incontrare Girolamo Lombardo, anziché durante il secondo soggiorno, avvenuto quando il collega ferrarese era ormai approdato a Loreto. La presenza di Girolamo come teste alle nozze del fiorentino con la poetessa urbinata Laura Battiferri, celebrate nel 1550 a Loreto, sembra attestare l'esistenza di un rapporto di amicizia tra i due, forse maturato sullo sfondo di Venezia nella bottega di Sansovino<sup>360</sup>.

Se la partecipazione di Ammannati fu circoscritta a brevi soggiorni, diversamente accadde per gli altri maestri rammentati dalle fonti, assidui collaboratori di Jacopo, tra i quali emerge il carrarese Cattaneo (1512 circa - 1572), il solo a comparire in entrambi i cantieri. Sebbene Vasari lo ricordi entrato «anco piccol fanciullo» nello studio veneziano, Cattaneo si era probabilmente avvicinato a Sansovino sin dagli anni romani, dove abitava al tempo del Sacco, risultando tra gli ostaggi delle truppe imperiali<sup>361</sup>. In virtù della notizia di un suo soggiorno nell'Urbe, non è naturalmente mancato il tentativo di identificare Danese con il giovane giunto in compagnia di Tatti a Venezia nel 1527, pur non esistendo alcuna ragione per qualificarlo come allievo di Buonarroti<sup>362</sup>. Ciononostante, nulla esclude che il carrarese avesse cominciato sin da allora l'alunnato presso Sansovino e che avesse raggiunto il maestro nella Serenissima poco tempo dopo, vista l'impossibilità di continuare a risiedere nella capitale pontificia dopo gli ultimi accadimenti. Anche quando si avviò a una carriera indipendente, Cattaneo rimase tra le presenze più costanti al fianco di Jacopo, coltivando un rapporto non semplicemente lavorativo, come provano le ultime volontà del maestro stese nel 1568. In tale sede Cattaneo era nominato da Jacopo quale destinatario di tutte le sculture e di tutti i modelli conservati nello studio, a riprova di un rapporto umano ininterrotto per tutta la vita<sup>363</sup>, e continuato con la discendenza del maestro, dato che il carrarese, nel 1572, poco prima della morte, fu eletto esecutore testamentario da Francesco Sansovino<sup>364</sup>. L'artista risulta allineato alla maniera del fiorentino sin da quella che è considerabile la sua prima opera in Laguna, la statuetta di *San Girolamo* in San Salvador, collocata con un *San Lorenzo* a opera del veneziano Jacopo Fantoni presso la porta sulla Merceria. Le fonti letterarie, per ora le uniche

---

<sup>360</sup> Baldinucci 1845-1847, II (1845), p. 339.

<sup>361</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 193. Per la vita e la carriera di Cattaneo: Rossi 1995; Id., in *Alessandro Vittoria* 1999, pp. 237-243; Susanna Zanuso, in *Scultura a Venezia* 2000, pp. 721-722; *Danese Cattaneo* 2013.

<sup>362</sup> Che quel giovane fosse Cattaneo è suggerito in Boucher 1991, I, p. 144, dove però non si esclude nemmeno la possibilità di identificarlo con Ammannati. In favore del carrarese si è poi esposto anche Charles Davis (2011, pp. 34-35), ritrattando così la sua precedente ipotesi cosiniana.

<sup>363</sup> Boucher 1991, I, pp. 233-234, doc. 256, in particolare 234.

<sup>364</sup> Su questo documento, datato 29 marzo 1572, e generalmente poco noto agli studi, si rinvia alle riflessioni di Puppi 2001, p. 28, [nota 60].

testimonianze relative all'opera, ne restituiscono solo la paternità<sup>365</sup>, confermata dai raffronti stilistici. Per l'inquadramento cronologico, invece, il millesimo sul portale, inciso con il completamento dell'architettura, permette di collocare verso il 1530 l'esecuzione del marmo, forse circoscrivibile entro il 1537, prima della definitiva partenza di Fantoni da Venezia, se l'impresa deve credersi eseguita in parallelo dai due maestri<sup>366</sup>. Pressoché impossibile da seguire è la proposta di Massimiliano Rossi, secondo cui il marmo di Cattaneo andrebbe spostato verso gli anni sessanta, date alcune similarità con opere contemporanee dell'artista<sup>367</sup>. Come dimostrano le sue creazioni anteriori, le linee taglienti e guizzanti esibite dal santo si ritrovano sin dalle prime esperienze scultoree di Danese, e non solo negli esiti più tardi della carriera. Il *Girolamo* si colloca dunque negli anni in cui Cattaneo era ancora al fianco di Sansovino e cominciava a imporsi, allo stesso tempo, nel cantiere padovano del Santo.

Nel 1534, al fianco di colleghi come Cosini e il padovano Minio, Danese prese parte alla decorazione in stucco della volta della Cappella dell'Arca, una prima, breve esperienza che anticipò legami sempre più stretti con i massari del Santo, continuati fino agli ultimi giorni di vita dello scultore<sup>368</sup>. Solo pochi anni dopo, nel 1543, Cattaneo risulta assoldato con Minio per l'esecuzione di quattro cancellate bronzee per la fronte del sacello antoniano, un'impresa che si concluse con la consegna di un solo pezzo, oggi non più rintracciabile, per la prematura scomparsa del maestro padovano nel 1552, ingaggiato in quanto fine metallurgo<sup>369</sup>. Entro questo lungo arco di tempo, nonostante gli impegni della fabbrica antoniana, Cattaneo deve immaginarsi in prima linea nel prestare servizio presso i cantieri marciiani, intraprendendo ripetuti viaggi a Venezia per assistere Tatti e gli altri colleghi. Verso la fine degli anni quaranta, egli si trovava di certo in Laguna per la figura di *Apollo* oggi a Ca' Pesaro, ideata inizialmente per il cortile centrale della Zecca come parte di una triade allegorica allusiva ai metalli utili al conio, l'oro, l'argento e il rame<sup>370</sup>. A questo stesso periodo, più in generale, risale una forte accelerazione nella carriera del maestro, che cominciò a imporsi come uno dei maggiori ritrattisti del suo tempo, a Venezia e nella terraferma, secondo solo a Vittoria per vastità, ma in

---

<sup>365</sup> Sansovino 1581, c. 47v; la figura è ricordata anche in Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 189, dove, tuttavia, è riferita a Fantoni, considerabile, invece, l'artefice del *San Lorenzo* nell'edicola opposta, secondo l'indicazione di Sansovino iuniore. Per ulteriori approfondimenti critici sulle due statuette: Rossi 1995, pp. 133-142; Markham Schulz 2013b, pp. 109-110.

<sup>366</sup> Ivi, p. 110.

<sup>367</sup> Rossi 1995, pp. 137-138.

<sup>368</sup> Sulla volta in stucco della Cappella dell'Arca: Blake McHam 1994, pp. 81-83; Siracusano 2011, pp. 79-97; Baldassin Molli 2013a, p. 39; Principi 2014, pp. 112-113.

<sup>369</sup> Per la vicenda della cancellata: Rigoni 1970, pp. 207-209; Blake McHam 1994, pp. 58-59, 169-170, nota 72; Rossi 1995, pp. 39-40; Siracusano 2011, p. 87; Baldassin Molli 2013a, pp. 39-40.

<sup>370</sup> Rossi 1995, pp. 9-24; Baldassin Molli 2013a, pp. 41-42; Ead. 2013b, pp. 262-263.

anticipo rispetto a lui per l'avvio di tale produzione. Tra il 1547 e il 1548, negli anni in cui collaborava con Minio per l'opera antoniana, Danese lasciava nella stessa basilica di Padova la sua prima opera in questo campo, il busto di Pietro Bembo per il suo monumento funerario<sup>371</sup>. Intorno allo stesso periodo, almeno dal 1542, Cattaneo iniziò a intraprendere una parallela carriera letteraria, condotta in modo frammentario, che ebbe come maggiore esito la pubblicazione, due decenni dopo, del poema in ottave dell'*Amor di Marfisa*<sup>372</sup>. In una lettera del 3 luglio 1542 Aretino elogiava le prove poetiche di Cattaneo esortandolo a continuare con la scrittura<sup>373</sup>; e fu il primo di diversi elogi ricevuti da altri intellettuali, tra cui Torquato Tasso, che nei suoi maggiori testi celebrò il carrarese quale uno dei suoi maestri. Come proposto ormai da tempo, a partire già da Massimiliano Rossi, in virtù della familiarità con l'erudizione classica dimostrata nei suoi componimenti, Cattaneo fu forse coinvolto attivamente nel concepimento dei temi profani illustrati a rilievo nella Libreria e nella Loggetta<sup>374</sup>.

Collaboratore pure di Cattaneo, come provano le importanti commissioni per il Santo, ovvero la volta in stucco e le cancellate mai terminate per la Cappella dell'Arca, Minio (1511/1512-1552) costituisce un altro protagonista di questa fase, il quale si accostò a Sansovino nei primi anni dei cantieri marciani. A lungo confuso con il suo omonimo nipote, ugualmente scultore, Tiziano Aspetti, esponente di una stagione più matura, e ormai lontano dalla stretta osservanza sansovinesca, Minio si formò nella città natale di Padova<sup>375</sup>. Sotto la guida del padre Guido, fonditore vicino a Giammaria Mosca, anche detto Lizzaro perché produttore di pettini per la cardatura, il maestro apprese i rudimenti del mestiere adeguandosi in principio a una scuola di matrice ancora tardo-quattrocentesca. Come assistente di Mosca, oltretutto, egli compare nella prima attestazione documentale nota<sup>376</sup>, ma la conoscenza dell'universo formale di Sansovino dovette rappresentare per lui una vera rivelazione. Sin dalle sue creazioni più antiche Tiziano si rivela in linea con tali insegnamenti, acquisiti a partire dalla partecipazione all'ornamento in stucco per la cappella antoniana, verso il 1534, affiancando assistenti di Tatti come Cattaneo e Cosini. La sua prima opera autonoma, eseguita un anno dopo,

---

<sup>371</sup> Rossi 1995, pp. 39-66; Baldassin Molli 2013a, pp. 44-47; Ead. 2013b, pp. 266-270.

<sup>372</sup> Sull'*Amor di Marfisa* e, più in generale, sull'opera letteraria di Cattaneo si vedano Rossi 1995, pp. 85-104, e Galleni Pellegrini 2013.

<sup>373</sup> Aretino 1957-1960, I (1957), pp. 216-217, doc. CXLIV.

<sup>374</sup> Sull'intervento di Cattaneo nella Loggetta anche a livello inventivo: Rossi 1995, pp. 25-38; Baldassin Molli 2013a, pp. 42-44; Ead. 2013b, pp. 265-266.

<sup>375</sup> Per un profilo di Minio: Rigoni 1953; Manfred Leithe-Jasper, in *Alessandro Vittoria* 1999, p. 227; Andrea Bacchi, in *Scultura a Venezia* 2000, pp. 762-763; Manfred Leithe-Jasper, in *Donatello* 2001, pp. 239-242; Siracusano 2011. Occorre inoltre precisare che Giulio Pietrobelli, in tempi davvero recenti, ha dedicato all'artista la propria tesi di dottorato, discussa all'Università degli Studi di Padova nel 2022.

<sup>376</sup> Su questo apprendistato con Mosca: Markham Schulz 1998a, I, pp. 34-35, 200-202, docc. 7, 9.

ovvero la pala in stucco per l'altare maggiore di San Rocco a Padova, oggi nei Musei Civici, emerge come un repertorio di modelli sansovineschi ripresi pedissequamente, fino all'aperta citazione<sup>377</sup>. Dal 1536, l'anno dopo il completamento dell'ancona patavina, l'artista è attestato a Venezia e pienamente inserito nella bottega del maestro fiorentino, comparando come testimone in un contratto stipulato da Jacopo con la confraternita di Santa Maria Mater Domini per il rinnovamento dell'altare principale<sup>378</sup>. In questo stesso anno Sansovino affidò al padovano pure l'esecuzione degli stucchi, ormai perduti, «attorno al mosaico dietro alla porta» di San Marco, il primo momento noto di collaborazione<sup>379</sup>, continuata con il coinvolgimento di Minio nelle operazioni fusorie per il primo dei pergami del coro, quello meridionale, come attestano i pagamenti rilasciati dal 1537 fino alla fine del decennio<sup>380</sup>. Dopo l'ingresso in questa squadra, dove risulta impiegato soprattutto per le doti metallurgiche ereditate dal padre, Minio continuò a tornare nella città natale, in particolare dopo l'arruolamento da parte dell'erudito patrizio Alvise Cornaro. Con l'incarico di eseguire le decorazioni a stucco per alcuni ambienti dell'Odeo, un edificio concepito dal veronese Giovan Maria Falconetto come luogo di svago<sup>381</sup>, l'artista riprese a frequentare più stabilmente Padova, viste anche le richieste provenienti dai fabbricieri del Santo. A partire dal 1543, con l'assistenza di Cattaneo, Tiziano avviò la realizzazione dei cancelli in bronzo per Cappella dell'Arca, mai portati a compimento. Almeno in altre due occasioni, durante questo tempo, Minio tornò in Laguna, una prima nel 1542, per mettere in opera le scenografie della *Talanta* di Aretino, disegnate da Vasari<sup>382</sup>, e una seconda nel 1545, per eseguire, con l'aiuto di tale Desiderio da Firenze, il coperchio bronzeo per il fonte battesimale di San Marco<sup>383</sup>. Non è da escludere che nel corso di queste discese egli abbia prestato servizio a Sansovino, continuando con i lavori di intaglio iniziati alla fine del decennio precedente per le fabbriche marciane, pur non esistendo prove d'archivio.

Tra gli altri artisti attivi nei due cantieri si devono ancora passare al vaglio due figure,

---

<sup>377</sup> Fiocco 1930-1931; Marco Pizzo, in *Dal Medioevo a Canova* 2000, pp. 127-128, cat. 51; Siracusano 2011, p. 83.

<sup>378</sup> Paoletti 1893-1897, II (1897), p. 116, doc. 108 (25 agosto 1536).

<sup>379</sup> Per gli «stuchi che vanno attorno al mosaico dietro alla porta»: Boucher 1991, I, pp. 145, 191, doc. 87.

<sup>380</sup> Per l'opera e per la relativa documentazione si veda *supra*, nota 315.

<sup>381</sup> Sulla decorazione in stucco dell'Odeo Cornaro si segnalano, prima di tutto, gli studi degli anni Sessanta e la mostra del 1980, fondamentali contributi per l'inquadramento del complesso: Wolters 1963; Schweikhart 1968; *Alvise Cornaro e il suo tempo* 1980. Si aggiungano quali voci più recenti e aggiornate: Bartoletti, Colalucci, Spiazzi 2011; Siracusano 2011, pp. 84-85; Pietrobelli 2017.

<sup>382</sup> La partecipazione di Minio nell'allestimento della *Talanta* è attestata da Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 189; per un approfondimento più preciso sull'apparato si vedano David McTavish, in *Giorgio Vasari* 1981, pp. 112-116, catt. 7-13, e Pierguidi 2003; per ulteriori riflessioni sul contributo di Minio nell'impresa si legga anche Pietrobelli 2019, pp. 82-83.

<sup>383</sup> Boucher 1991, I, p. 166, 199, doc. 104; Siracusano 2011, pp. 87-88, 96, nota 89.

negli studi ancora in via di definizione sotto il profilo artistico, ovvero Tommaso Lombardo da Lugano (1536-1584?) e Pietro Grazioli da Salò (doc. 1536-1561). Il personaggio ancora più misterioso è probabilmente Pietro, che i documenti ricordano quale figlio di tale Lorenzo Grazioli e proveniente dalle sponde del lago di Garda<sup>384</sup>. Stando alle fonti manoscritte finora emerse, lo scultore originario di Salò risulta presente a Venezia almeno dalla fine del quarto decennio, nonché già inserito nello studio di Sansovino. Due distinti pagamenti, l'uno del 1536 e l'altro del 1540, attestano l'artista impiegato nella fabbrica del Palazzo Ducale, cui Jacopo, agli inizi del decennio, aveva cominciato ad apportare parziali rinnovamenti<sup>385</sup>. Sotto la direzione del maestro, Pietro fu coinvolto nella decorazione del finestrone sulla facciata rivolta verso la piazzetta, realizzando verosimilmente la figura di *Marte* almeno secondo la memoria di Vasari, vista l'assenza di riferimenti più precisi nella contabilità<sup>386</sup>. Per Wolfgang Wolters può ritenersi opera del salodiano pure il *Nettuno*, una delle altre due statue presso la medesima finestra, di cui Vasari non ricordava la paternità, definendole solamente come lavori di «buoni artefici». Negli stessi anni in cui era adoperato sul versante ovest del Palazzo Ducale, Pietro sembra essere stato coinvolto negli apparati figurativi per la facciata della Libreria, la sola fabbrica in cui Sansovino iunior lo menzionava tra gli artefici impiegati dal padre, forse fino agli ultimi atti, circoscrivibili verso i primi anni del sesto decennio. Intorno al 1553, sempre sotto la sorveglianza di Tatti, il salodiano intagliò insieme con Cattaneo i camini disegnati dal maestro, con coppie di telamoni, per la Sala della Bussola e per quella dei Tre Capi nel Palazzo Ducale<sup>387</sup>. Al riguardo si è provato a individuare la presenza di Pietro in altri camini progettati da Sansovino, più precisamente in uno di Villa Garzoni a Pontecasale e in un altro a Palazzo Cappello a Venezia<sup>388</sup>. Tra le altre creazioni tramandate dalle fonti e ancora individuabili in Laguna, devono menzionarsi il *Nano* noto come *Gobbo di Rialto*, una figura di sostegno alla Colonna del Bando in Campo San Giacomo, e l'altorilievo sul portale della Scuola di San

<sup>384</sup> Per quanto ancora in attesa di essere studiato in maniera approfondita, Pietro da Salò è stato trattato in maniera completa sotto il profilo biografico in: Andrea Bacchi, in *Scultura a Venezia 2000*, p. 776; Finocchi Ghersi 2002.

<sup>385</sup> Lorenzi 1868, pp. 215, doc. 454, 227, doc. 479, ma tali documenti sono discussi anche in Boucher 1991, I, p. 152.

<sup>386</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 190. Si veda poi Wolters 1990, p. 168, dove si sottolinea la difficoltà nel riconoscere la mano di Pietro dietro queste opere, considerato l'avanzato stato di degrado.

<sup>387</sup> Anche per questi due camini la più antica menzione per ora nota è in Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 190. Tra le quattro sculture, solo la *Cariatide* destra nel camino della Sala della Bussola risulta firmata da Pietro, ma gli si deve probabilmente attribuire pure il *Telamone* destro dell'altro camino, nella Sala dei Tre Capi, come ipotizzato in Rossi 1995, pp. 150-151.

<sup>388</sup> Bruce Boucher (I, 1991, p. 153) propose di riconoscere un ulteriore caso di collaborazione tra Pietro e Danese in un camino di Villa Garzoni, su cui è tornato successivamente Massimiliano Rossi (1995, p. 150, nota 69), che ha escluso la partecipazione del carrarese. Per l'intervento del salodiano nel camino di Palazzo Cappello si veda, invece, Davis 1995, p. 187.

Giorgio degli Schiavoni con l'immagine dell'omonimo santo cavaliere. Quest'ultima opera, riferibile con certezza a Pietro anche mediante l'atto di allogazione del 1551, permette di circoscrivere con nitidezza l'artista, contraddistinto nelle opere fin qui riconducibili da un senso massivo delle forme e da una certa rigidità compositiva<sup>389</sup>. Solo parzialmente riconoscibile sulla base di una voce vasariana è una figura femminile di sua mano nel sepolcro di Alessandro Contarini al Santo di Padova, complesso ideato da Michele Sanmicheli coinvolgendo per la parte statuaria pure Vittoria, Cattaneo e il padovano Agostino Zoppo. Seppure firmata dal collega trentino, la *Tetide* era attribuita da Vasari a Pietro, che deve individuarsi, invece, nella compagna sul lato opposto, *Venere*, così come nel vivace apparato decorativo di oggetti bellici<sup>390</sup>. Qui soprattutto, anziché nella figura umana, emergono con forza la fantasia senza confini del maestro e le sue doti nell'intaglio ornamentale, ambito in cui egli aveva cominciato a specializzarsi da giovane secondo il biografo, il quale lo ricordava come un eccezionale autore di «fogliami infino alla sua età di trenta anni»<sup>391</sup>.

Rispetto al salodiano, la personalità di Tommaso Lombardo, evocato da Vasari come nativo di Lugano, è stata negli ultimi tempi al centro di un maggiore interesse da parte degli studiosi, tra cui chi scrive<sup>392</sup>. Occorre precisare che egli non ebbe legami con l'illustre stirpe dei nostri scultori, iniziata con Pietro Lombardo, pur essendo noto nelle fonti con il medesimo appellativo, derivato dalle comuni origini ticinesi. Da un documento del 1557, in cui compariva tra gli artisti chiamati a valutare la collezione di antichità di Gabriele Vendramin, Tommaso è citato quale figlio di un tale Francesco Lombardo, un intagliatore lapideo che abitava nel quartiere di San Rocco<sup>393</sup>. Al 1536 risale la sua prima menzione d'archivio, che inquadra il luganese a Venezia e nella squadra di Sansovino, impiegato nell'esecuzione della *Madonna* marmorea oggi nella Chiesetta del Palazzo Ducale e in origine per la facciata della basilica marciana<sup>394</sup>. Una serie di pagamenti, scalabili dal 1537 al 1546, testimonia invece che egli fu coinvolto pure nei rilievi metallici per le tribune di San Marco e nella porta della sagrestia,

---

<sup>389</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 190. L'atto di commissione per l'altorilievo è segnalato in Perocco 1964, pp. 224-225.

<sup>390</sup> Sul monumento Contarini si veda Davis 1995 quale affondo principale, con l'attenta disamina di tutte le componenti scultoree.

<sup>391</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 190.

<sup>392</sup> Per un approfondimento su Tommaso: Andrea Bacchi, in *Scultura a Venezia 2000*, pp. 744-745; Zanuso 2005; Extermann 2008; Annibali 2020b.

<sup>393</sup> Ravà 1920, p. 161, dove è interamente trascritto l'atto con cui si affidava a Tommaso e ad altri colleghi, tra cui Sansovino, il compito di valutare la raccolta antiquaria di Gabriele Vendramin.

<sup>394</sup> Boucher 1991, I, pp. 191-194, doc. 87, per la documentazione relativa al gruppo marmoreo, ricordato anche *supra*, nota 317.



occupandosi dei modelli in cera per la fusione e delle operazioni di rinettatura<sup>395</sup>. La partecipazione al cantiere della Libreria, dove Tommaso realizzò a detta di Vasari «molte figure», cadde in questo medesimo tempo, e lascia intendere un rapporto realmente assiduo dell'artista con Tatti, da credersi continuato anche oltre la metà degli anni quaranta. Che Tommaso fosse tra gli allievi più fedeli del maestro fiorentino è dimostrato non meno da un disegno di Jacopo Palma il Giovane nel suo album presso la Fondation Custodia a Parigi, dove l'effigie del ticinese appare accanto a quelle di Sansovino e del più rinomato allievo di quest'ultimo, Vittoria<sup>396</sup>. Tra le opere autonome di Tommaso evocate dall'aretino e dal figlio di Tatti nei loro scritti, ne sopravvivono solo due oggi, ovvero la decorazione scultorea dell'altare di Girolamo Priuli in San Salvador (fig. 45) e il gruppo della *Vergine* nella cappella di Melio da Cortona in San Sebastiano (fig. 46), la prima databile al 1547 e il secondo entro la prima metà degli anni cinquanta<sup>397</sup>. Tra le opere perdute di maggiore interesse, attestate dalle fonti letterarie, si rammentano almeno un busto in marmo dell'imperatore Carlo V e le decorazioni a stucco in molte residenze lagunari, un capitolo importante che fece di Tommaso un esperto in tale arte, alternativo agli altri ragguardevoli interpreti del settore, Minio e Vittoria, documentati all'opera con la stecca anche nei cantieri marciati<sup>398</sup>. Per ora può considerarsi l'ultima impresa del luganese l'apparato scultoreo nei monumenti sepolcrali della famiglia Corner in San Salvador (figg. 47-48), addossati alle fronti opposte del transetto, come provato da chi scrive sulla base dell'esame stilistico<sup>399</sup>.

Sulla loro edificazione si ricavano informazioni dalla guida del più giovane Sansovino, che ricordava i due depositi nel pieno della costruzione al tempo in cui scriveva, ovvero agli inizi degli anni ottanta. Nel 1581, più precisamente, solo quello destro, presso la porta della sagrestia, appariva completato, per cui l'altro deve immaginarsi eseguito negli anni immediatamente seguenti<sup>400</sup>. Nel resoconto si taceva sulla paternità degli elementi figurativi in marmo, menzionando unicamente l'architetto Bernardo Contin (1530 circa - 1597), ticinese,

<sup>395</sup> Per le carte contabili relative ai pergami: ivi, I, pp. 191-194, docc. 87-88, 90; mentre per quelle riguardanti la porta della sagrestia: ivi, I, pp. 201-202, doc. 112.

<sup>396</sup> *Disegni veneti* 1981, pp. 47-51, cat. 55.

<sup>397</sup> In Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), pp. 191-192, risulta citata soltanto la *Madonna* di San Sebastiano, mentre nella guida di Sansovino iunior (1581, cc. 47v, 92v) compaiono menzionati sia l'altare Priuli, sia il gruppo mariano (c. 92v).

<sup>398</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 192.

<sup>399</sup> Annibali 2020b.

<sup>400</sup> Sansovino 1581, c. 48r: «Vi giacciono similmente tre cardinali della famiglia Cornara, in sepolcro di marmo ch'occupa tutta la faccia sopra la porta della sagrestia, di mano di Bernardino Contin. De quali uno è Marco creato da papa Alessandro VI l'anno 1500. L'altro Francesco creato da Clemente VII l'anno 1527. Et il terzo Andrea, creato da Papa Paolo III l'anno 1544. All'incontro di questi, si mette in opera il sepolcro di Caterina Cornara regina di Cipro».

quale responsabile dei due progetti, un'indicazione che non sembra dubitabile, anche in assenza di riscontri documentali. Il linguaggio di rigida osservanza classicista ravvisabile nei due cenotafi, e in una certa misura disceso dalla lezione di Scamozzi, si allinea alla severità tipica delle architetture ascrivibili a Contin<sup>401</sup>. Dalla medesima relazione non si apprende nemmeno l'identità del committente, e si forniscono dati poco puntuali pure sui destinatari delle sepolture, ricordando tra questi solo l'ultima regina di Cipro, Caterina Corner. Non sono ancora emersi documenti d'archivio sulla fabbrica, e la mancanza di epigrafi, che lascia intendere un evidente stato di incompiutezza, ha lasciato a lungo la questione in sospeso, parzialmente risolta in anni recenti dalle ricerche di Martin Gaier, cui si deve la ricostruzione dell'intera, travagliata vicenda di questo progetto, ideato dalla famiglia sin dalla fine del secondo decennio<sup>402</sup>. Per lo studioso il cardinale Alvise Corner deve ritenersi colui che promosse la definitiva costruzione di tale mausoleo verso la fine degli anni settanta. I due complessi furono quindi eretti per ospitare le sepolture di Caterina, ava del committente, e degli altri esponenti della famiglia che ottennero la porpora in vita, ovvero Marco, Francesco, Andrea e lo stesso Alvise: i primi due cardinali erano figli del fratello di Caterina, Giorgio, che era al contempo nonno degli altri due, Andrea e Alvise, suoi nipoti diretti in quanto discesi rispettivamente dai figli Jacopo e Giovanni<sup>403</sup>. Occorre precisare che il successo politico della famiglia ebbe origine con l'ascesa dell'antenata al trono di Cipro, dopo il matrimonio con il sovrano locale Jacopo II di Lusignano nel 1468. Dopo la morte del consorte, avvenuta nel 1473, Caterina divenne l'effettiva reggente dell'isola fino al 1489, anno in cui la cedette allo Stato veneziano, all'epoca sotto il dogado di Agostino Barbarigo<sup>404</sup>. Sempre secondo Gaier, il monumento del lato destro, presso la porta della sagrestia, fu eretto in onore di Caterina e della prima generazione dei cardinali Corner. Nonostante l'assenza di un simulacro a tutto tondo della regina cipriota, un riferimento alla sua persona si trova nel rilievo centrale, dove ella è rappresentata in atto di donare l'isola al doge Barbarigo<sup>405</sup>. Marco e Francesco Corner, cui sono riservate le urne nelle nicchie laterali, sono probabilmente effigiati nelle figure giacenti del monumento opposto, visto che queste sono

---

<sup>401</sup> Per un profilo biografico completo di Contin: Martin 1999; Orsini 2008, p. 150.

<sup>402</sup> Per la storia dei due monumenti si veda Gaier 2002a, intervento che, in anni recenti, è stato ripubblicato dall'autore in versione ridotta e in italiano: Id. 2013. Nei successivi richiami si è preferito rimandare al primo contributo per la sua maggiore completezza, anche relativamente all'apparato delle note.

<sup>403</sup> Su Marco, Andrea e Alvise si vedano rispettivamente le voci nel *Dizionario biografico degli italiani*: Gullino 1983b; Id. 1983a; Frasson 1983. Per Francesco, non essendo presente nel volume, si rinvia a Hochmann 1992.

<sup>404</sup> Per una sintesi della vita di Caterina: Colasanti 1979.

<sup>405</sup> Gaier 2002a, p. 212.

documentate nel cenotafio presso la sagrestia fino agli anni settanta dell'Ottocento<sup>406</sup>. Il monumento prospiciente fu quindi concepito per le urne dei cardinali di seconda generazione, Andrea e Alvise, quest'ultimo rappresentato nel pannello centrale nel momento di ricevere il galero da papa Giulio III<sup>407</sup>.

L'apparato scultoreo è stato attribuito da Adolfo Venturi, negli anni Trenta, al veronese Giulio del Moro<sup>408</sup>, e poi da Stefano Tumidei, alla fine del secolo scorso, a Giovanni Battista della Porta, artista comasco che verso gli anni settanta del Cinquecento transitò in area veneta<sup>409</sup>. Tra gli artisti vagliati dai fabbricieri dell'Arca del Santo, nel 1573, per completare il rilievo mai terminato da Cattaneo<sup>410</sup>, Della Porta, secondo Tumidei, si rivelava un candidato ideale per le sculture Corner anche dal punto di vista stilistico. Per lo studioso le vesti fitte e grafiche dei marmi veneziani, così come l'enfasi muscolare di quelle figure, si ritrovavano nelle *Sibille* per la Santa Casa di Loreto, inquadrabili entro le stesse date. Si tratta però di vicinanze tenui, tutt'altro che risolutive, come ha sottolineato più recentemente Giovanna Ioele, osservando la notevole radice sansovinesca dei pannelli Corner<sup>411</sup>. A livello compositivo i rilievi si accostano perfettamente ai bronzi dei pergami marciari, opere ben note a Tommaso, che prese parte al loro confezionamento. Il reticolato di pieghe affilate che fascia le anatomiche sia nelle figure dei pannelli (figg. 49-50) sia nei due porporati giacenti è inoltre lo stesso che anima l'abito della *Vergine* di San Sebastiano (fig. 51), segnato da un'alternanza simile di aderenze e di sottili creste. Ancora più probante per l'attribuzione può essere il paragone fisionomico tra il *Francesco Corner* (fig. 52) e il *Girolamo* nell'altare Priuli (fig. 53), vista la sovrapposibilità nella strutturazione di barbe e baffi. Sebbene il riferimento dell'aportiano non possa essere accolto, le tangenze con la cultura lauretana osservate da Tumidei nei marmi Corner meritano di essere approfondite<sup>412</sup>, spostando però l'attenzione sugli altri protagonisti del cantiere della Santa Casa, i nostri Lombardi. Certi esiti espressivi delle *Sibille*, d'altra parte, si spiegano con l'accostamento del comasco alla maniera dei fratelli veneto-ferraresi, e non solo con le sue pregresse esperienza nell'Italia nord-orientale. Anche i rilievi Corner (figg. 54-55), in

---

<sup>406</sup> Su questo fatto si rinvia ivi, p. 213, dove è riprodotta anche la stampa ottocentesca che attesta l'antica collocazione dei due simulacri.

<sup>407</sup> Ivi, p. 217.

<sup>408</sup> Venturi 1935-1937, III (1937), pp. 265-268.

<sup>409</sup> Tumidei 1999, pp. 121, 124-125, nota 81.

<sup>410</sup> Il documento è per la prima volta pubblicato in Sartori 1976, pp. 37-38 (18 dicembre 1573), ma è trascritto anche nella recente monografia dello scultore, Ioele 2016, p. 25, testo cui si rimanda per gli anni trascorsi dal maestro nell'Italia nord-orientale (ivi, 18-19, 24-26).

<sup>411</sup> Ivi, p. 25, nota 58.

<sup>412</sup> Tumidei 1999, pp. 124-125, nota 81.

qualche misura, mostrano affinità con l'opera dei Lombardi, come rivela un paragone coi pannelli delle porte dell'ornamento lauretano (fig. 56) o con quelli dei tabernacoli eucaristici di Milano e di Fermo. Tommaso e i figli di Antonio Lombardo si rivelano interpreti non così dissimili della maniera sansovinesca, interessati a soluzioni più profondamente grafiche, tanto allineate da suggerire una particolare vicinanza lavorativa almeno tra Girolamo e il luganese negli anni condivisi a Venezia.

Tornando ai due edifici al centro della discussione, la Libreria e la Loggetta, non sono mancati tentativi per provare a distinguere le mani dei singoli artisti nella loro decorazione figurativa. Gli sforzi da parte degli storici nel dipanare tale matassa si sono concentrati principalmente sulla Loggetta, l'edificio in cui l'elemento figurativo spicca con maggiore rilevanza per la presenza dei tre grandi pannelli dell'attico. Ai primi dell'Ottocento Leopoldo Cicognara, nella sua celebre *Storia della scultura*, provava per la prima volta a separare i singoli interventi nella Loggetta, nonostante le allora limitate conoscenze a disposizione sui seguaci sansovineschi<sup>413</sup>. Lo storico non considerava in alcun modo Cattaneo tra gli autori, ricordando solo Girolamo e Minio quali artisti menzionati da Vasari nell'impresa, ma tra questi due escludeva la presenza del primo, interpretando la menzione del biografo come un errore. Vista la generale costanza esecutiva e formale in ogni passaggio, Cicognara riteneva tale complesso la creazione di un unico maestro e identificava questo col patavino, evocando confronti con i pannelli in bronzo del fonte battesimale di San Marco (fig. 60)<sup>414</sup>. Alternanti scene più corali e immagini dei singoli *Evangelisti* (fig. 61), questi presentano in tutti i casi figure caratterizzate da panneggi ampi e da gesti cadenzati, che sembrano in effetti riconoscersi anche nei marmi (fig. 62), ma queste somiglianze confermano piuttosto la stretta vicinanza di Minio agli insegnamenti di Jacopo, dimostrata sin dalla pala di San Rocco. In un affondo di un ventennio dopo a firma di Pietro Selvatico, che si dedicò al tema nella sua maggiore impresa storiografica, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, la ricostruzione di Cicognara era ampiamente revisionata allo scopo di circoscrivere il contributo di Girolamo. Solo i pannelli di minore estensione, posizionati al di sopra e al di sotto delle nicchie (fig. 63), erano ricondotti da Selvatico allo scalpello di Minio, mentre i pannelli dell'attico erano riferiti al ferrarese, basandosi su presunte affinità con l'opera del primo Sansovino, Andrea Contucci, da Vasari citato tra i maestri del secondogenito di Antonio Lombardo<sup>415</sup>. Oltre al fatto che la critica

---

<sup>413</sup> Cicognara 1813-1818, ed. 1823-1825, V (1825), pp. 298-301.

<sup>414</sup> Ivi, pp. 300-301, per gli accostamenti col fonte battesimale di San Marco.

<sup>415</sup> Selvatico 1847, p. 309-310.

posteriore ha fatto decadere l'ipotesi di un simile allunato per Girolamo, nell'impaginazione delle scene e nelle possenti figure di queste immagini nulla si ritrova dell'arte di Contucci, ma solo l'impronta del principale allievo di quest'ultimo, Jacopo. Il repertorio umano che popola queste composizioni è del tutto in linea con l'opera di Tatti, come mostra il paragone con alcuni brani fisionomici, in particolare i volti di anziani, nelle scene bronzee dei pergami marciiani.

Nel 1910 Giulio Lorenzetti riprese in mano la questione attributiva in un articolo che costituisce ancora un caposaldo della letteratura, sebbene le argomentazioni stilistiche non siano considerabili così probanti. Nell'accostarsi alle analisi di Cicognara, lo studioso difendeva, allo stesso modo, un'ampia presenza di Minio nella decorazione scultorea, constatando la somiglianza delle più nerborute figure virili con alcuni vegliardi negli apparati metallici del fonte battesimale marciano<sup>416</sup>. Nell'intera opera di Sansovino, tuttavia, si ritrovano queste tipologie umane, come già ribadito, se si osservano con puntualità i teatri umani nei più volte richiamati pergami di San Marco (figg. 64-65). Reputando tali presenze virili come un indizio dell'autografia di Minio, Lorenzetti riconduceva all'artista il pannello di sinistra e quello centrale dell'attico, il primo dominato dall'immagine di Giove e il secondo con le figure fluviali ai margini<sup>417</sup>. Il riquadro di destra, privo degli effetti più vivacemente coloristici ravvisabili nelle barbe e nelle capigliature dei personaggi nelle altre immagini, era riferito ad altra mano. Le eleganze lineari dei volti, quasi felini, suggerivano a Lorenzetti la mano di Cattaneo, di cui lo studioso richiamava all'attenzione l'*Apollo* per la Zecca (fig. 66), contraddistinto da un profilo aguzzo (fig. 67) come quello di Venere e delle altre figure al seguito della dea (fig. 68)<sup>418</sup>. Nello stesso saggio, Lorenzetti assegnava poi una larga parte dei rilievi minori, senza valide argomentazioni, a Girolamo, con l'esclusione di quelli con figure virili barbute, riconducibili per lo studioso a Minio<sup>419</sup>. Si deve però ancora sottolineare che l'esame visivo è in parte ostacolato dallo stato di consunzione delle superfici, legato all'azione degli eventi atmosferici, che ha finito per cancellare certe sottigliezze esecutive, nonché ai danni provocati dal collasso del campanile a inizi Novecento. Sembra comunque realistico credere Cattaneo l'autore del rilievo destro, quello con Venere, considerate certe affinità fisionomiche. In merito all'intervento di Minio, forse, esso può essere isolato nel pannello centrale, viste le specifiche soluzioni cromatiche ravvisabili negli anziani ai lati (fig. 80) e nella figura di Venezia (fig. 79),

---

<sup>416</sup> Lorenzetti 1910, pp. 126-132, per l'intera discussione sull'apparato lapideo, e soprattutto 128-130, per le proposte sull'intervento di Minio.

<sup>417</sup> *Ibidem*.

<sup>418</sup> Ivi, pp. 130-132.

<sup>419</sup> Ivi, pp. 126-128.

e confrontabili nella capigliatura con un'opera recentemente riconosciuta al padovano da Luca Siracusano, il *Battista* in pietra di Kansas City (figg. 78, 81)<sup>420</sup>. Per quanto affascinati, comunque, tali osservazioni devono essere valutate con cautela, considerate le difficoltà nel misurarsi con queste opere, dove le personalità dei singoli maestri appaiono piegate ai modelli forniti da Tatti.

Sulle conclusioni di Lorenzetti si è assestata la critica successiva, che si è discostata solo lievemente, come prova il tentativo di John Pope-Hennessy, nel 1963, di considerare una creazione autografa di Sansovino il rilievo centrale, con l'immagine di Venezia come Giustizia<sup>421</sup>. I confronti richiamati da Pope-Hennessy con i volti nei pergami marciari non possono però ritenersi una prova sufficiente per riconoscere nel pannello la responsabilità esecutiva di Jacopo, dato che simili paragoni sono non meno estendibili agli altri riquadri. Al di là del dibattito intorno al rilievo centrale, per quelli laterali continuano a essere generalmente seguite le riflessioni di Lorenzetti. Massimiliano Rossi, nella sua monografia su Cattaneo del 1995, riferiva ancora al carrarese il pannello destro, opinione con cui anche chi scrive può trovarsi d'accordo per le tangenze nel trattamento dei sembianti e nell'equilibrato cromatismo. In merito agli altri due, Rossi ribadiva la paternità di Minio per il rilievo centrale, ma si rivelava più incerto sull'attribuzione di quello a sinistra, pur considerando il nome del padovano come l'ipotesi più plausibile. Lo studioso continuava inoltre ad attribuire a Girolamo, non senza riserve, i lavori scultorei di formato minore presso le edicole, forse l'esito più problematico nella proposta di Lorenzetti<sup>422</sup>.

Relativamente alla decorazione della Libreria, lo studio di riferimento è costituito da un articolo di Nicola Ivanoff del 1968<sup>423</sup>. Non erano però mancati interventi precedenti sulla fabbrica, volti a individuare l'operato dei singoli artisti nella vasta compagine figurativa. La Libreria aveva già attirato l'attenzione di Piero Sanpaolesi, che in un saggio del 1950 individuava l'impronta di Ammannati nelle divinità fluviali presso le tre arcate della testata settentrionale (figg. 69-70), quella rivolta verso il campanile, la prima parte della struttura a essere stata eretta<sup>424</sup>. L'esaltazione anatomica di queste figure, interpretata dallo studioso come firma dell'artista cresciuto nel culto michelangiolesco, non è però estranea alle altre presenze umane sullo stesso ordine di pennacchi. Partendo dalle stesse ragioni di stile, Sanpaolesi

---

<sup>420</sup> Siracusano 2011, pp. 88-89.

<sup>421</sup> Per il riferimento del pannello centrale a Sansovino: Pope-Hennessy 1963, I, p. 84, II, pp. 103-105, in particolare 104.

<sup>422</sup> Rossi 1995, pp. 25-38.

<sup>423</sup> Ivanoff 1968.

<sup>424</sup> Sanpaolesi 1952, in particolare pp. 138-139.

riconduceva ad Ammannati pure il rilievo con la *Caduta dei Giganti* nell'intradosso della quarta arcata da destra sulla fronte (fig. 74), quella con Giove in chiave<sup>425</sup>, ma anche in questo caso la proposta risulta difficile da seguire, non dimostrando elementi di spiccata originalità rispetto ad altri riquadri nei sottarchi. A conferma della fragilità di queste valutazioni visive, è significativo che undici anni dopo, nel 1961, Ivanoff spostò il rilievo con i *Giganti* sul giovane Vittoria, ipotesi che si presenta, però, non meno problematica a un riesame. Lo studioso accostava uno degli esseri colossali, girato di schiena, all'immagine di anziano, forse un *Fiume*, in uno degli stucchi del palazzo di Marcantonio Thiene a Vicenza (fig. 75), primizia dell'artista trentino, pressoché coeva all'impresa per la Libreria<sup>426</sup>. Il raffronto, però, non sembra provare una comune autografia, quanto la ripresa in entrambi i casi di identici modelli buonarrotiani. La discussione intorno a tale rilievo dimostra ancora una volta, quindi, la difficoltà nel misurarsi con questo apparato, improntato a una generale monotonia, esito dello stretto controllo esercitato da Tatti. Nello stesso articolo del 1961, partendo da quella ricordata memoria contabile di Vittoria, Ivanoff proponeva di identificare i quattro anziani scolpiti dal trentino in quelli che affiancano il secondo e il quarto arco da destra sulla facciata (figg. 71-72), rispettivamente quelli con teste di Saturno e di Giove in chiave<sup>427</sup>. Su questi *Fiumi* si sono soffermati, in anni successivi, anche Manfred Leithe-Jasper e Andrea Bacchi, sottolineando l'impossibilità di riconoscere con sicurezza la responsabilità del maestro, per le stesse ragioni esplicitate in merito al riquadro coi *Giganti*<sup>428</sup>.

Nel 1968 Ivanoff prese allora in esame l'intero apparato figurativo in marmo della Libreria, con l'intento di circoscrivere le mani dei vari artisti. Le argomentazioni addotte, tuttavia, appaiono spesso arbitrarie, fondate su raffronti suggeriti da affinità iconografiche anziché da reali parentele formali. Per quanto riguarda la materia qui di interesse, secondo lo studioso Girolamo era considerabile l'autore dei due *Fiumi* ai lati del primo arco verso la piazzetta (fig. 73), riscontrando in essi, pur senza reali ragioni, certi arcaismi derivati dall'arte di Contucci, primo maestro del ferrarese secondo Vasari. Sul presupposto di un montaggio delle componenti lapidee parallelo al progressivo innalzamento delle murature, Ivanoff inquadrava la prima campagna decorativa, in qualche misura plausibilmente, nella testata settentrionale e nelle arcate della fronte principale verso l'estremità destra, ovvero entro il primo settore

---

<sup>425</sup> Ivi, p. 139.

<sup>426</sup> Ivanoff 1961, in particolare pp. 248-249, per lo spostamento del rilievo con la *Caduta dei Giganti* sul nome di Vittoria.

<sup>427</sup> Ivi, pp. 249-250.

<sup>428</sup> Leithe-Jasper 1963, pp. 8-11; Id. 1999, p. 16; Andrea Bacchi, in *Scultura a Venezia 2000*, p. 800.

effettivamente costruito<sup>429</sup>. Raffrontando le formelle del tabernacolo eucaristico di Fermo, Ivanoff aggiungeva al catalogo di Girolamo pure i pannelli con *Prometeo e l'origine del primo uomo* e l'*Adorazione del fuoco*, visibili nel sottarco centrale del lato rivolto verso il campanile (figg. 76-77), ma anche qui non esistono assonanze definitive<sup>430</sup>. Senza alcuna argomentazione stilistica, poi, lo studioso associava al ferrarese l'ultimo fregio di putti, almeno nel primo tratto verso il campanile, reputando questo segmento eseguito all'apertura del cantiere<sup>431</sup>. L'attribuzione dell'animata cornice era giustificata da Ivanoff immaginando che l'artista, all'epoca alle prime armi, fosse stato incaricato di mettere mano a una delle parti considerabili meno impegnative, vista la collocazione tanto elevata. Per chi scrive, come per il caso della Loggetta, non è possibile esprimersi con risolutezza sull'autografia delle decorazioni a rilievo della Libreria, dove emerge con forza la volontà unificante dell'ideatore in ogni passaggio, alterato ormai anche dall'usura provocata dall'esposizione agli agenti atmosferici.

Si percepisce in ogni brano l'azione di controllo esercitata da Sansovino, verosimilmente attraverso la consegna ai collaboratori di modelli, più probabilmente plastici anziché grafici, come prova il raffronto con le pratiche da lui adottate in altre creazioni. Su questo aspetto non siamo rassicurati soltanto dalla sopravvivenza di prototipi tridimensionali dell'artista per proprie sculture, come le terrecotte per due rilievi della tribuna meridionale di San Marco o il *San Giovanni Evangelista* fittile preparatorio per uno dei bronzi della balaustrata dell'altare maggiore nella stessa basilica<sup>432</sup>. La familiarità di Jacopo con tale procedura è attestata pure da una lettera da lui indirizzata all'agente del duca Ercole II d'Este, Bernardino Scaruffi, relativa al colosso per Brescello. Tra i ragguagli forniti sull'esecuzione, il maestro informava che si sarebbe occupato del confezionamento di un modello, probabilmente in terracotta, da affidare agli intagliatori al suo servizio<sup>433</sup>. Sull'uso di bozzetti tridimensionali da parte di Tatti per opere scultoree ci avvisa, quasi in maniera indiretta, anche il suo testamento rogato nel 1568, lo stesso documento in cui l'artista ricordava la propria sepoltura a opera dei

---

<sup>429</sup> Ivanoff 1968, pp. 51-52.

<sup>430</sup> *Ibidem*.

<sup>431</sup> *Ibidem*. Pur mancando qualsiasi esplicito riferimento in nota, Nicola Ivanoff riprendeva queste conclusioni, probabilmente, da Selvatico 1847, p. 310.

<sup>432</sup> Sulle due terrecotte di Sansovino per i pergami marciari si vedano: Boucher 1991, II, p. 329, cat. 21; Charles Davis, in *Alessandro Vittoria* 1999, pp. 210-212, cat. 11. Per il modello fittile del *Giovanni Evangelista*: Boucher 1991, II, p. 333, cat. 25.

<sup>433</sup> Ivi, I, pp. 220-221, doc. 204: «Già parecchi giorni sono passati, che havendomi il Signor Ambasciator di Vostra Eccellentia richiesto ch'io dovessi far una statua d'Hercole per un gentilhuomo ferrarese, mi accordai seco, con animo di farla fare a qualche mio giovane, guidandolo e correggendol'io senza porvi le mani, com'io soglio far qua di molte altre sculture, non havendo tempo per esser impedito ne le fabbriche de le quali ho carico di scolpir di mia mano».



fratelli Cosini. La spartizione degli oggetti conservati in bottega tra Danese Cattaneo e un certo lapicida di nome Alvise, il primo destinatario delle sculture e dei gessi e il secondo del lascito di disegni, sembra suggerire che Sansovino ricorresse alla carta solo per progetti architettonici o decorativi, come ipotizzato già da Bruce Boucher<sup>434</sup>. Anche per la vasta decorazione della Libreria e della Loggetta, presumibilmente, il fiorentino plasmò oggetti in argilla come traccia per gli assistenti nella lavorazione dei marmi, un fatto che giustificherebbe il generale livellamento formale. Il caso di alcuni monumenti funerari in Laguna chiarisce ancora meglio il livello di controllo operato dall'artista nei cantieri più notevoli, che richiedevano il completo appalto dell'esecuzione a collaboratori di fiducia. Nel sepolcro del doge Francesco Venier in San Sebastiano, eretto tra il 1557 e il 1558, Sansovino affidò a Vittoria l'intaglio della figura giacente e del rilievo apicale, dettagli in cui sarebbe pressoché impossibile distinguere la mano del trentino in assenza delle testimonianze documentali<sup>435</sup>.

In merito alle due fabbriche marciane, l'unica parte in cui si può provare a ragionare sulle responsabilità esecutive è l'attico della Loggetta, come anticipato. Visti i dubbi che ancora gravano sul rilievo sinistro, occorre chiedersi se in questo possa essere riconosciuto l'intervento del nostro Girolamo. Si può provare a rintracciare l'impronta di Girolamo nel *Giove* del pannello sinistro (fig. 82), più precisamente nella sua barba formata da ciocche ondulate, non così distante da quelle tentacolari dei vegliardi lauretani (fig. 83). Le statue della Santa Casa, figure impossibili da immaginare senza l'alunnato sansovinesco, sono comunque creazioni di un livello qualitativo così alto da costringere a considerare ogni raffronto proposto con estrema cautela. La produzione di Girolamo negli anni veneziani che è slegata dalle commissioni di Sansovino rimane inoltre un mistero, ma si rivelerebbe di grande utilità per circoscrivere più nitidamente possibili paragoni. Per chi scrive, un possibile indizio in favore dell'attribuzione del *Giove* è forse offerto da una placchetta, nota in varie repliche e raffigurante la *Vergine di Loreto* (fig. 84), da credere opera del ferrarese intorno al periodo lagunare. Il soggetto e la stretta osservanza sansovinesca della composizione, derivata dalle *Madonne* plastiche di Tatti (fig. 85), sembrano suggerire per il rilievo metallico solo il nome di Girolamo, l'unico allievo del fiorentino al servizio della Santa Casa<sup>436</sup>. Il prototipo osservato pedissequamente spinge a

---

<sup>434</sup> Ivi, I, pp. 233-234, doc. 256, ma anche ivi, I, p. 234, per le riflessioni intorno a questo passo nelle ultime volontà, significativo per conoscere i diversi mezzi impiegati dall'artista nella progettazione delle opere.

<sup>435</sup> Ivi, I, pp. 118-123, II, pp. 339-340, cat. 32.

<sup>436</sup> Qui si riproduce l'esemplare della collezione Mario Scaglia, recentemente confluito con parte della stessa raccolta all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 22SCP00218; altezza: 134,5 mm; larghezza 94,5 mm). Per la storia critica del pezzo, noto in altre repliche, si veda la dettagliata scheda in Rossi 2011, I, pp. 361-362, cat. IX.2.

ritenere la placchetta una delle prime opere di Lombardo dopo l'allontanamento dalla bottega veneziana, ancora memore delle esperienze maturate fino a quel momento, come la partecipazione alla Loggetta e alla Libreria. Tornando al riquadro sinistro nell'attico della Loggetta, si può osservare come i tritoni emergenti dai flutti (fig. 87), con le loro capigliature scarmigliate, criniere agitate dal vento, siano quasi sovrapponibili agli angeli natanti tra le nubi nella placchetta (fig. 86). Occorre certamente domandarsi se queste affinità siano davvero probanti per la risoluzione dell'autografia, o se rivelino soltanto l'emergere di medesimi modelli sansovineschi, dato che simili fanciulli scarruffati si ritrovano pure nel bronzo per lo sportello del tabernacolo eucaristico di San Marco, così come negli esemplari analoghi di Firenze e di Berlino. Seppure non manchi la tentazione di spartire le grandi scene narrative della Loggetta tra i maestri ricordati da Vasari come all'opera in tale cantiere, il problema deve ancora considerarsi tutt'altro che chiuso.

Al momento non è possibile individuare Girolamo nemmeno in altre sculture in Laguna, dove egli, secondo l'aretino, «e di marmo e di bronzo, ha [...] molte opere lavorato». L'idea di Pietro Paoletti di riconoscere al ferrarese i due rilievi con un *Cristo passo* e una *Madonna col Bambino* (figg. 1-2), provenienti da un sepolcro in Santa Maria dei Servi e oggi ai Miracoli, non può essere presa seriamente in considerazione. A sostegno della proposta lo studioso immaginava anche una possibile parentela del maestro con il committente, tale Luca Lombardo, ipotesi che non sembra però accertabile, e che non costituirebbe comunque una prova determinante per l'attribuzione<sup>437</sup>. I due quadri marmorei devono essere collocati entro la Venezia degli anni trenta, per la loro vicinanza al mondo sansovinesco e la contemporanea persistenza di un certo arcaismo. Per Matteo Ceriana essi sarebbero oggetti intagliati da Giovanni Battista da Carona, ma per quanto il profilo di quest'ultimo si avvicini a quello dell'autore di tali marmi, la proposta non appare confortata da raffronti<sup>438</sup>. Girolamo non sembra essere nemmeno l'artefice di altre due opere da sempre inquadrate nella bottega di

---

Date le evidenti tangenze con l'opera di Tatti, Émile Molinier (1886, II, pp. 13-14, cat. 344) aveva provato a ricondurre il rilievo allo stesso Jacopo. Successivamente Leo Planiscig (1919, p. 196, cat. 430) lo riferì a un maestro veneziano sul 1600, una proposta impossibile da prendere in considerazione. Come provato da Francesco Rossi (già in *Placchette* 1974, p. 86, cat. 117), la chiesa nel fondo si presenta con la facciata nella versione anteriore alla ricostruzione avviata nel 1571. Lo studioso si è sempre espresso in favore di un riferimento della placchetta ad Andrea Contucci, pur non escludendo quale altro plausibile artefice Girolamo Lombardo.

<sup>437</sup> Lo studioso presentò l'attribuzione in almeno due occasioni, prima in un articolo specifico, poi all'interno della sua maggiore impresa storiografica: Paoletti 1889; Id. 1893-1897, II (1897), pp. 113-220-221. Nonostante l'assenza di raffronti risolutivi, la proposta ha conosciuto una certa fortuna nella letteratura, essendo accolta in: Lorenzetti 1926, p. 319; Tramontin 1959, p. 29; Mariacher 1967, pp. 250, 252.

<sup>438</sup> Ceriana 2003, p. 120, [nota 115], opinione che è seguita da Zani 2005b, p. 514. Per Paola Rossi (2003, pp. 193-194), invece, i due rilievi devono ritenersi, più cautamente, creazioni di ambito sansovinesco.

Jacopo, entrambe da dirottare sul nome di Tommaso Lombardo come dimostrato in interventi recenti. Esse coincidono con la *Madonna col Bambino* in stucco sull'altare maggiore in Santa Maria Mater Domini (figg. 88, 91) e con la lunetta con *Dio Padre* attorniato da cherubini nella tomba di Alvise Malipiero in Santa Maria della Misericordia (figg. 89-90). Per la prima di esse, il riferimento a Tommaso è provato dagli accostamenti proposti da Siracusano con il gruppo marmoreo di San Sebastiano<sup>439</sup>. Le sottili increspature del panneggio, emergenti in prossimità dei seni e delle membra, sono le stesse che irretiscono la *Vergine* in marmo (fig. 51), databile un decennio dopo rispetto alla figura in stucco, eseguita intorno al 1536. A quell'anno risale infatti il contratto con Sansovino per il rinnovamento dell'altare, stipulato con Minio in veste di testimone, motivo che aveva spinto Boucher a riconoscere nel padovano l'autore dello stucco<sup>440</sup>. A Manuela Morresi, invece, si deve l'attribuzione a Tommaso del sepolcro Malipiero in Santa Maria della Misericordia, qui montato solo in età napoleonica<sup>441</sup>. Creato entro il 1537, come attestato dall'epigrafe, per Santa Maria Maggiore, il deposito fu associato da Boucher a Cosini, vista la sua presenza nella bottega di Tatti al tempo, ma non è possibile individuarvi assonanze con l'opera del pisano<sup>442</sup>. Il rilievo sommitale con *Dio Padre* (fig. 92), l'unico elemento figurativo, è riconoscibile a un artista di maggiore fedeltà sansovinesca come Tommaso, creatore oltretutto di un paragonabile *Eterno* nell'altare Priuli (fig. 93), ugualmente contraddistinto da una barba erosa da vasti solchi di trapano.

Per quanto la ricerca non abbia finora restituito testimonianze lagunari dell'attività di Girolamo, di questo soggiorno, forse condiviso coi fratelli, restano le ricadute in tutta la sua successiva produzione, in marmo e in bronzo, dove il segno del discepolato sansovinesco rappresenta la struttura genetica fondante.

---

<sup>439</sup> Siracusano 2022, pp. 50-52.

<sup>440</sup> Boucher 1991, I, pp. 149-150.

<sup>441</sup> Morresi 2000, pp. 129-131, cat. 21; si segnala comunque Annibaldi 2020b, p. 35, nota 23, per iniziali perplessità da parte di chi scrive intorno all'attribuzione. Determinanti per accogliere il riferimento a Tommaso sono state non solo le fotografie eseguite per studio, ma anche le occasioni di confronto con l'amica collega Elena Cera, che ha ripreso in esame il pezzo nella sua tesi di dottorato, discussa all'Università degli Studi di Padova nel 2022.

<sup>442</sup> Boucher 1991, I, p. 149.



#### IV. Tra Venezia e Loreto, la base dell'*Idolino di Pesaro* e altri momenti di contatto con il ducato di Urbino, 1537-1540

Gli anni trascorsi a Venezia al fianco di Sansovino furono fondamentali per Girolamo, secondo la testimonianza di Vasari, costituendo un periodo di perfezionamento tecnico e di aggiornamento sulle novità figurative centro-italiane. Sempre a detta del biografo aretino, lo scultore, in seguito alla partecipazione ai cantieri marciani, «si portò tanto bene, che poté poi fare da sé solo le statue di marmo et i Profeti che lavorò [...] alla Madonna di Loreto»<sup>443</sup>. Si ignorano ancora i movimenti di Aurelio e Ludovico dopo la fine degli anni venti, quando entrambi sono ancora documentati a Ferrara e affetti dalla peste, ma si prospettano due ipotesi più probabili. Si può immaginare che essi abbiano continuato a lavorare nella città natale, almeno per un altro decennio, visto che Aurelio giunse a Loreto nel 1539, oppure che abbiano seguito il fratello a Venezia, nonostante il silenzio di Vasari in merito. Non si può nemmeno escludere che, dopo la partenza di Girolamo, i due avessero lasciato Ferrara per spostarsi in altri centri, ma non esistono ragioni per avanzare un'ipotesi del genere, e gli sviluppi della loro arte

---

<sup>443</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), pp. 419-420.

rendono quasi necessario un passaggio lagunare. Pur mancando ragguagli nelle biografie vasariane e nelle tracce manoscritte note, occorre chiedersi se quel soggiorno nella Serenissima sia servito ai Lombardi per intrecciare relazioni con il santuario marchigiano. All'arrivo di Aurelio a Loreto, la Santa Casa aveva da un anno come protettore il cardinale di origini veneziane Gasparo Contarini (1483-1542), ampiamente noto per essere stato un finissimo teologo e uno strenuo oppositore delle ideologie luterane<sup>444</sup>. Come suggerito già da Floriano Grimaldi, la convocazione dei fratelli nel cantiere dell'ornamento marmoreo dovette essere influenzata dal porporato, che forse aveva avuto modo di conoscere tutti e tre, o almeno Girolamo, durante una sosta nella città natale. Non può escludersi, tuttavia, che abbia avuto un peso nella scelta Pietro Bembo (1470-1547), celebre cardinale e umanista veneziano, tanto legato a Contarini da sostituirlo nella direzione della Santa Casa al tempo dei Colloqui di Ratisbona<sup>445</sup>. Le sue relazioni con gli artisti presenti in Laguna, nonché con lo stesso maestro di Girolamo, Sansovino, portano a pensare che Bembo sia stato consultato nel momento di eleggere nuovi scultori per la fabbrica<sup>446</sup>. È verosimile che Girolamo, se questi fu davvero l'unico dei fratelli attivo a Venezia, avesse rappresentato il primo candidato, ma la sua impossibilità di spostarsi a Loreto a causa degli impegni sansovineschi spinse Contarini a rimediare su Aurelio, forse anche su esplicito suggerimento del fratello.

Che Bembo fosse in rapporti con i tre Lombardi, nonostante l'assenza, per ora, di testimonianze scritte al riguardo, sembra confermato da una specifica commissione. Il prelado fu coinvolto in un'opera creata dai fratelli per i Della Rovere, una base bronzea per una statua di epoca romana, ugualmente in bronzo, il cosiddetto *Idolino di Pesaro*, oggi al Museo Archeologico di Firenze (figg. 94, 97). Il nome dei nostri maestri per questo oggetto risulta al momento provato solo dai confronti avanzati nel 1938 da Ulrich Middeldorf, che restituì così ai Lombardi quello che è considerabile uno dei loro massimi capolavori<sup>447</sup>. Il coinvolgimento di Bembo, invece, è attestato da alcune missive, dove sono riferite proposte del prelado per la composizione dei versi in onore della statua, poi effettivamente impiegati nel plinto<sup>448</sup>. Si può

---

<sup>444</sup> Per una panoramica sulla vita e sulla carriera del cardinale: Fragnito 1983; Ead. 1988; Gleason 1993. Che Contarini abbia favorito l'arrivo dei Lombardi nel cantiere lauretano è una possibilità già proposta in Grimaldi 1999, p. 87.

<sup>445</sup> Nella sterminata letteratura dedicata a Bembo, si segnala per un profilo biografico Dionisotti 1966.

<sup>446</sup> Sulle relazioni di Bembo con gli artisti del tempo è incentrata una recente mostra padovana, *Pietro Bembo* 2013, ma si veda pure, per un affondo di maggiore sintesi sull'argomento, Gasparotto 2014.

<sup>447</sup> Middeldorf 1938.

<sup>448</sup> Alla storia dell'oggetto (inv. 1637; altezza della figura: 148 cm; altezza complessiva, comprendente la base: 300 cm) e del sontuoso piedistallo (inv. 1637; altezza: 146 cm; larghezza: 84 cm) è dedicato l'intero capitolo, ma si segnala sin da ora la letteratura al riguardo: Pelli Bencivenni 1779, I, p. 234; Cicognara 1813-1818, ed. 1823-

pertanto immaginare che Pietro abbia suggerito ai signori di Urbino di affidarsi ai tre artisti, figli di Antonio Lombardo. Se la commissione è inoltre collocabile, come si dimostrerà, verso il 1538, tra la fine della signoria di Francesco Maria I (1490-1538) e l'avvio di quella del figlio Guidobaldo II (1514-1574), i rapporti con la corte urbinata rappresenterebbero il primo contatto dei tre scultori con la terra marchigiana.

Come anticipato, l'*Idolino*, con l'annesso piedistallo, si trova attualmente a Firenze, in quanto inviato nel 1631 dal duca Francesco Maria II come dono per Ferdinando II de' Medici, che aveva preso in moglie la figlia Vittoria<sup>449</sup>. L'opera, prima della spedizione, rientrava nelle raccolte presso l'Armeria del Palazzo Ducale di Pesaro, dove aveva trovato posto agli inizi del Seicento, dopo decenni passati al centro del cortile della residenza extra-urbana, la cosiddetta Villa Imperiale sulle vicine colline. Preparandosi, dopo la morte del figlio Federico Ubaldo nel 1623, alla fine del ducato, acquisito poi dallo Stato pontificio, l'ultimo signore di Urbino cominciò a inviare il patrimonio mobile a Firenze, un trasferimento conclusosi qualche anno dopo con la direzione di Vittoria. Approdata nelle collezioni medicee, la figura bronzea fu alloggiata nella Galleria degli Uffizi, dove l'inglese John Raymond, intorno al 1646, vedendola nel corso di un viaggio in Italia, la segnalava nel proprio diario come «Idoll», inaugurando un fortunato appellativo ancora in voga<sup>450</sup>. Agli Uffizi l'opera risultò visibile fino alla fine dell'Ottocento, quando con il riordino delle collezioni fu spostata nel Museo Archeologico, istituito al tempo, dove al presente risulta visibile, sempre montata sul piedistallo cinquecentesco<sup>451</sup>. L'efebo, che la critica moderna ha più precisamente indicato come opera di età augustea, era stato rinvenuto a Pesaro nel 1530, in anni in cui la città era interessata da importanti cantieri volti al suo rimodellamento, in linea con le maggiori capitali dell'epoca. La scoperta avvenne nell'ottobre, durante operazioni di scavo per le fondazioni delle nuove case di tale Alessandro Barignano, come si narra in un testo del locale Emilio Mancini, gli *Statuta*

---

1825, IV (1823), pp. 150-153; Gaye 1839-1840, I (1839), p. 108, nota \*; Kekulé 1889, in particolare pp. 18-19, nota 17, per lo zoccolo; Amelung 1897, pp. 272-275, cat. 268; Milani 1912, I, pp. 173-174; Menichetti 1927-1928, pp. 116-117; Gronau 1936, ed. 2011, pp. 12-13, 16-18; Middeldorf 1938; Brancati 1976, p. 212; *Idolino* 1977; Haskell, Penny 1981, pp. 240-241, cat. 50; Beschi 1983, pp. 398-405; Id., in *Raffaello* 1983, p. 406, cat. 113; Cristina Frulli, ivi, pp. 406-408, cat. 114; Ead. 1983, pp. 409-413; Giannatiempo López 1992, pp. 223-224; Ead. 1996, pp. 23-24; Boström 2003, p. 164; Zani 2005a, p. 505; Id. 2005b, p. 514; Mario Luni, in *I Della Rovere* 2004, pp. 382-383, catt. XI.1-XI.2; Cristina Frulli, ivi, pp. 382-383, cat. XI.2; Matteo Ceriana, in *Pietro Bembo* 2013, pp. 375-377, cat. 6.11.

<sup>449</sup> Anticipata da una lettera del 29 luglio 1630 (Menichetti 1927-1928, pp. 116-117), la spedizione della raccolta avvenne solo l'anno seguente, poco prima della morte del duca. In un inventario dell'Armeria del Palazzo Ducale pesarese, compilato nel 1631 per volere dell'ultimo signore di Urbino, la figura compare ancora tra gli oggetti qui conservati.

<sup>450</sup> Raymond 1648, p. 33: «I preferre the Idoll brought from the temple of *Apollo*, at *Delphis*, with this verse on the pedistall. *Ut potui huc veni Delphis et fratre relicto*».

<sup>451</sup> Sui movimenti dell'*Idolino* nelle collezioni fiorentine: Beschi 1983, p. 399.

*civitatis Pisauri* stampati l'anno seguente<sup>452</sup>. Il sito del ritrovamento, nei pressi di Porta Ravegnana, tra il foro e le antiche mura urbiche, era un luogo che aveva cominciato da tempo a restituire importanti testimonianze archeologiche. Diciotto anni prima, nel 1512, in occasione di altri lavori di scavo, erano venuti alla luce frammenti di colonne, lucerne e una pantera acefala in granito grigio, questa, senza dubbio, la scoperta di maggiore eccezionalità prima dell'*Idolino*<sup>453</sup>. L'eco suscitata da eventi tanto eccezionali per la città non stupisce, visto il sempre maggiore crescente interesse per questo collezionismo a queste date. Non è meno significativo che nel 1523 il duca Francesco Maria I avesse inviato a Roma l'artista di corte Girolamo Genga (1476 circa - 1551) per l'acquisto di oggetti archeologici con cui decorare le sue proprietà<sup>454</sup>. Stando al resoconto di Mancini, il bronzo era stato rinvenuto a quasi tre metri sotto il suolo e presentava lacerti bronzei di rami di vite, che suggerirono all'autore di identificare la figura con un Bacco, forse cinto nel capo con quegli elementi<sup>455</sup>. Mancini ipotizzava addirittura che il sito fosse originariamente occupato da un tempio dedicato alla divinità, alla luce dei manufatti trovati pure due decenni prima, come la pantera in granito, creatura tradizionalmente rappresentata nell'atto di trainare il carro del dio di ritorno dall'India. Come emerge dall'inventario dell'Armeria ducale di Pesaro redatto nel 1631, poco prima della spedizione del lotto a Firenze, la figura presentava ancora quei tralci di vite, parzialmente perduti con l'ingresso nelle raccolte medicee: «Una statua di bronzo di uno huomo ignudo alta braccia 2 ½ incirca senza occhi con dua viticci di bronzo simili che parte per tenere in mano, e l'altro da piè»<sup>456</sup>. Con l'arrivo a Firenze, tuttavia, l'originario assetto fu alterato, con la rimozione dei due rami di vite che, quando l'efebo si trovava ancora a Pesaro, erano ricordati l'uno stretto in una mano e l'altro presso un piede. Rimossi nel 1656 in quanto ritenuti di epoca rinascimentale, i due pezzi hanno subito in seguito diversi spostamenti, e oggi ne risulta individuabile solo uno al Bargello (fig. 95), come dimostrato nell'attenta ricostruzione di Luigi Beschi sulla vicenda<sup>457</sup>. Si tratta però di oggetti pertinenti alla figura, entrambi concepiti per

---

<sup>452</sup> Mancini 1531, cc. 2v-3r.

<sup>453</sup> Su questi ritrovamenti archeologici al tempo di Francesco Maria I della Rovere: Degli Abbati Olivieri Giordani 1738, pp. 4-11.

<sup>454</sup> Per questi documenti si veda Pinelli, Rossi 1971, pp. 302-304 (25? giugno 1523 - 3 agosto 1523), ma essi risultano già trascritti in Gronau 1936, ed. 2011, pp. 115-118, docc. CX-CXV.

<sup>455</sup> Mancini 1531, cc. 2v-3r, ma il passo è citato anche in Kekulé 1889, p. 15, nota 1.

<sup>456</sup> Heikamp 1983, p. 523, nota 88. Nello stesso registro è descritto, con una certa attenzione, anche il piedistallo: «Una basa di bronzo per reggere detta statua in dieci pezzi che vi è per facciate dua storiate con bassirilievi, e dua liscie, sei cornice per finire detta base di tutto bronzo».

<sup>457</sup> Anche le peregrinazioni dei tralci bronzei sono state ricomposte in Beschi 1983, pp. 399-400. Come parzialmente detto, la vicenda iniziò nel 1656, quando quegli elementi furono rimossi e depositati nell'Armeria medicea, allora presso gli Uffizi. In questi locali, intorno al 1768, si rintraccia però un solo esemplare, che fu



essere tenuti in mano, secondo quanto provato nel 1939 da Andreas Rumpf, cui si deve l'inquadramento storico dell'*Idolino*<sup>458</sup>.

Come già osservato, l'oggetto, su cui si sono alternate le più diverse ipotesi cronologiche, deve considerarsi un manufatto di epoca augustea. Con quella peculiare ripresa di alti prototipi dell'arte greca, rielaborati entro il tipico eclettismo della cultura latina, esso si inserisce in una corrente artistica predominante tra il tardo Ellenismo e la prima età imperiale. Il *Doriforo* di Policleto, più precisamente, è il modello su cui è esemplato il sembiante del giovane, che Rumpf dimostrò non essere un simulacro di Bacco, come si era creduto al tempo della sua scoperta. Il bronzo deve inquadrarsi entro una produzione di figure efebiche concepite per reggere lucerne attraverso il sostegno dei rami, di cui sopravvivono alcuni esemplari provenienti da Pompei e ancora integri nell'assetto (fig. 96)<sup>459</sup>. Proprio come quelle altre, similari versioni, l'*Idolino* era originariamente predisposto per l'illuminazione di una sala da ricevimenti. Grazie agli scavi condotti alla fine degli anni settanta dell'Ottocento, è certo che l'opera decorava una dimora patrizia di epoca imperiale, di cui sono state scoperte le pavimentazioni a mosaico e una targa bronzea che ha permesso l'identificazione dei proprietari, oggi custodita nel Museo Oliveriano pesarese. L'iscrizione commemora un decreto del Collegio dei Fabri, databile al 256 d.C., che eleggeva a patroni i membri della famiglia di Petronio Aufidio Vittorino, una delle più potenti della città adriatica, distintasi con cariche consolari e imparentata anche con un personaggio illustre quale Marco Cornelio Frontone, il precettore degli imperatori Marco Aurelio e Lucio Vero. Alla fase più antica della stirpe e della sua ascesa politica, inquadrabile verso la fine del I secolo a.C., in piena epoca augustea, deve risalire la decorazione della dimora, comprensiva dell'efebo<sup>460</sup>.

Tornando alle vicende del suo dissotterramento, da subito il bronzo finì nelle mani dei duchi di Urbino, come prova una lettera dell'anno seguente scritta da Bembo a Pietro Panfilo, dove si elogiava grandemente il pezzo acquisito da Eleonora Gonzaga (1493-1550)<sup>461</sup>. Verso la fine del decennio la statua era visibile nel cortile centrale della Villa Imperiale, la residenza

---

spostato entro il primo quarto del secolo successivo nel Gabinetto dei Bronzi Moderni, ultima attestazione, risultando esso al momento disperso. L'altro pezzo, ritenuto scomparso dalla seconda metà del Settecento, in realtà è riconoscibile in altri ambienti delle Gallerie a partire dal 1704, e qui rimase fino all'approdo al Bargello, in cui ancora oggi si custodisce.

<sup>458</sup> Rumpf 1939, pp. 17-19, per una dettagliata storia critica del pezzo, per lungo tempo problematico in merito al soggetto e alla datazione.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

<sup>460</sup> Le relazioni di scavo sono riportate in Fiorelli 1880, pp. 28-29. Sull'identificazione degli antichi proprietari del bronzo si indugia invece in Beschi 1983, p. 398.

<sup>461</sup> Bembo 1987-1993, III (1992), p. 249, n. 1236.

ducale sui colli pesaresi fatta realizzare dallo stesso Francesco Maria I, come prova un coevo disegno in quel taccuino del portoghese Francisco de Hollanda (fig. 111), che pure qui passò durante le sue peregrinazioni per la Penisola<sup>462</sup>. Nonostante certe divergenze nell'assetto, è difficile immaginare che il piedistallo raffigurato nel foglio, seppure di forma cilindrica e ornato soltanto da ghirlande, non coincida con quello a opera dei Lombardi. Le ulteriori incongruenze riscontrabili nell'immagine, soprattutto nell'articolazione dell'*Idolino* e nella fronte in primo piano della corte (priva nella realtà di timpani e archi presso le aperture superiori), suggeriscono che l'artista abbia riprodotto a memoria e non sul luogo quell'ala della dimora. Come anticipato, la figura bronzea fu qui esposta fino ai primi anni del Seicento, quando il duca Francesco Maria II, sempre meno uso a risiedere nella villa, preferì spostarla nell'Armeria. La sua scoperta, inoltre, era avvenuta in un momento particolare per i signori di Urbino, essendo questi al tempo impegnati nella promozione di nuove opere architettoniche e decorative a Pesaro. Oltre all'obiettivo di generale monumentalizzazione della città, tali imprese avevano l'aspirazione di recuperare un dialogo con il passato imperiale locale, attraverso la messa in campo di precise scelte lessicali. Tra questi cantieri rientra lo sviluppo edilizio di Villa Imperiale, con la programmatica creazione di un sontuoso cortile realmente concepito su modello dei più insigni edifici antichi, nella sua ritmica alternanza di arcate ed esedre. Questa ricerca di riformulazione archeologica della villa era suggellata dall'allestimento presso il cortile della figura bronzea, un vero e prezioso relitto della Pesaro romana. L'opera, testimonianza concreta della più antica storia della città, doveva così rappresentare l'elemento portante della solenne idea di restituzione antiquaria che aveva animato la fabbrica, sia nell'adozione di soluzioni formali sia nel sofisticato sistema ornamentale e simbolico delle pitture murali.

La principale impresa costruttiva dei coniugi ducali, Francesco Maria I della Rovere e la moglie Eleonora Gonzaga, fu proprio il rinnovamento della residenza quattrocentesca su una delle alture poco fuori della città, a partire dalla metà degli anni venti. Questa dimora in forma di fortezza, nata a scopo difensivo e costituita essenzialmente da una torre e da un cortile interno con doppio loggiato, era stata edificata alla fine degli anni sessanta dal Quattrocento da Alessandro Sforza, all'epoca signore di Pesaro<sup>463</sup>. Il complesso divenne di proprietà dei duchi di Urbino solo con l'acquisizione della città, avvenuta per la prima volta nel 1512, allorché Francesco Maria riuscì a sottrarla all'allora governatore Galeazzo Sforza. Solo pochi anni dopo,

---

<sup>462</sup> Per il disegno di Hollanda si veda la riproduzione in *Os desenhos* 1940, tav. 44v.

<sup>463</sup> Per un approfondimento sull'edificio sforzesco si rimanda ad Eiche 1985, ma si vedano pure i testi relativi al cantiere cinquecentesco, cui si fa riferimento nella prossima nota.

la stabilità del ducato fu messa in crisi, dato che nel 1516 Della Rovere fu costretto a rinunciare al dominio del territorio su intimazione di papa Leone X, che aveva deciso di affidarne la guida al nipote Lorenzo de' Medici. Nonostante la vittoria in uno scontro combattuto già l'anno seguente sulle colline circostanti, Francesco Maria rimase in esilio fino al 1521, anno di morte del pontefice, e solo allora poté finalmente riprendere il pieno potere del ducato. L'elevato investimento su Pesaro sotto il profilo architettonico rispondeva alla volontà di trasformare la città nella vera capitale, a causa della posizione geografica tanto favorevole e della presenza del porto. Sin dalla riconquista del governo dovette inoltre affacciarsi nella mente dei duchi l'idea di rinnovare la residenza extra-urbana sforzesca, ma a causa delle ristrettezze economiche dopo gli scontri con lo Stato pontificio, il cantiere fu avviato solo nella seconda metà del terzo decennio<sup>464</sup>. I lavori di ammodernamento furono affidati all'urbinate Genga, che aveva lavorato per Francesco Maria anche prima dell'interruzione del governo nel 1516, tempo in cui l'artista cominciò a peregrinare tra i centri della Romagna e Roma. Rimpatriato nel 1522, in seguito alle richieste del duca di eleggerlo ad architetto di corte, Genga si avviò a una carriera per lui nuova, avendo fin allora operato principalmente come pittore. Solo nel 1528, una volta definita l'entità dello stipendio che spettava al maestro, fu possibile «finire le nove fabbriche» e «riparare a le vecchie», come ricordava Genga in una coeva lettera inviata alla duchessa. Con le ultime imprese l'artista intendeva la ristrutturazione di ambienti del Palazzo Ducale pesarese e della dimora di Fossombrone, all'epoca, forse, i cantieri avvertiti come primari innanzitutto perché al tempo «non v'era stantie che non li pioveva»<sup>465</sup>. Per quanto riguarda la villa sforzesca, la principale urgenza consisteva nell'adeguare gli spazi alla destinazione abitativa, allora insufficienti per ospitare la corte, per cui tra le prime operazioni si provvide all'innalzamento della torre e alla chiusura di alcuni loggiati. A tale obiettivo si accompagnava quello di trasformare l'edificio in un luogo di ozi e di rappresentanza, motivo per cui si investì non di meno nell'erezione di una nuova ala comprendente giardini, fontane e un ampio cortile utilizzabile per spettacoli teatrali, un intero complesso pensato per le esigenze della vita più propriamente cortese. Accanto all'intento di ideare uno spazio destinato allo svago in ogni sua forma, il progetto aveva lo scopo di creare un'architettura la più possibile ispirata all'antico. Nelle cinque arcate affacciate sul cortile si avverte l'evidente ripresa delle murature ritmate, con una simile alternanza di vuoti, della Basilica di Massenzio, rievocata pure nelle forme monumentali e nell'uso esclusivo

---

<sup>464</sup> Data la vasta letteratura sull'Imperiale, si segnalano i contributi di maggiore rilevanza: *Villa Imperiale* 1968; Pinelli, Rossi 1971, pp. 121-155; Eiche 1998, pp. 235-255.

<sup>465</sup> Pinelli, Rossi 1971, pp. 309-310 (27 gennaio 1528), ma già trascritto in Gronau 1936, ed. 2011, pp. 121-122, doc. CXXIII.

del laterizio. Questo corpo di fabbrica era nato con l'idea di allineare la residenza alle monumentali ville romane dell'epoca, in cui coesistevano riecheggiamenti antiquari ed elementi di spettacolarità, come proporzioni colossali e inedite combinazioni tra interni ed esterni. L'obiettivo fu quello di innalzare un edificio ispirato alle migliori invenzioni di Raffaello in questo campo, tra tutte Villa Madama, la residenza suburbana romana fatta erigere dal cardinale Giulio de' Medici. Così sembra desumersi da una lettera del 1522 scritta dal mantovano Baldassare Castiglione per informare il duca Francesco Maria che era stato impossibile recuperare il progetto originario dell'urbinate, sebbene non vi si alluda al fine di tale ricerca<sup>466</sup>. Nella seconda metà degli anni trenta, comunque, la fabbrica dell'Imperiale era certamente ancora aperta, stando a quanto si apprende dalle carte d'archivio, e forse lo era ancora nei primi anni quaranta, al tempo del ducato di Guidobaldo II. Non esistono invece dubbi che essa non sia mai stata effettivamente portata a termine, come prova l'incompiutezza del corridoio pensile che raccorda il nuovo corpo all'edificio sforzesco, una delle ultime opere cui si mise mano. A tale settore sembra riferirsi un'epistola del 1534, in cui si segnala che al momento doveva ancora essere avviata la costruzione del «coridore de rincontro», ma con l'accumularsi di ritardi per la mancanza di risorse, certificate dalle fonti documentali, questa parte del progetto non vide mai la fine concepita da Genga<sup>467</sup>.

Tra i momenti più importanti del cantiere, soprattutto per il forte valore encomiastico, rientra la decorazione degli spazi interni della villa sforzesca, dove fu promosso un totale rinnovamento delle pitture murali in otto stanze con scene narrative e immagini araldiche, volte alla celebrazione della famiglia<sup>468</sup>. Anche per l'organizzazione dell'apparato pittorico si fece affidamento a Genga, che molto probabilmente non intervenne nell'esecuzione, visto l'impegno rappresentato dalla direzione architettonica. A lui deve comunque attribuirsi la scelta dei maestri per la realizzazione dei dipinti murali, tra cui si annoverano alcuni dei maggiori rappresentanti della Maniera moderna, selezionati allo scopo di eguagliare pure in tale settore le imprese raffaellesche. A oggi l'unico documento a offrire una traccia dell'opera decorativa è una lettera scritta nel 1530 dalla duchessa Eleonora, in cui ella richiedeva il ritorno a Pesaro del forlivese Francesco Menzocchi<sup>469</sup>. La partecipazione di costui al cantiere trova ulteriore

---

<sup>466</sup> Per la lettera di Castiglione si veda Pungileoni 1829, pp. 181-182, [nota tt], ma è stata realmente riscoperta e portata all'attenzione in Foster 1967-1968.

<sup>467</sup> Pinelli, Rossi 1971, pp. 321-322 (3 settembre 1534), ma già in Gronau 1936, ed. 2011, pp. 131-132, doc. CXLVII.

<sup>468</sup> Quali maggiori studi sugli affreschi, con tentativi di spartizione delle mani: Marchini 1970, pp. 66-77; Dal Poggetto 1983; Smyth 1998; Dal Poggetto 2001; Valazzi 2003.

<sup>469</sup> Per questa missiva si veda Gronau 1936, ed. 2011, pp. 12-127, doc. CXXXVII, ma essa è ripubblicata in Pinelli, Rossi 1971, pp. 315-316 (17 agosto 1532).

conferma nelle biografie di Vasari, da cui si ricavano i nomi degli altri colleghi coinvolti, ovvero i fratelli ferraresi Dosso e Battista Dossi, il biturgense Raffaellino del Colle, il giovane Bronzino arrivato da Firenze, ancora ai primi passi, e Camillo Mantovano, descritto come specialista di paesaggi<sup>470</sup>. Senza entrare nella questione delle rispettive responsabilità, a quest'ultimo si attribuiscono gli sfondi naturalistici e gli elementi vegetali che abbondano in ogni stanza, mentre gli altri pittori si spartiscono l'esecuzione delle figure e dei molti elementi narrativi, con una predominanza di Dosso e di Raffaellino, i personaggi professionalmente più maturi della squadra. La campagna decorativa fu eseguita nel giro di pochi anni, tra il 1530 e i primi mesi del 1532, quando si cominciò a concentrare le finanze nella costruzione dell'ala nuova, stando ai resoconti contabili<sup>471</sup>. All'anno 1532, oltretutto, risale l'ultima testimonianza pesarese di Bronzino, all'epoca in attesa dell'arrivo da Milano dell'armatura con cui ritrarre il giovane signore di Urbino Guidobaldo II, in un quadro oggi conservato alla Galleria Palatina di Firenze<sup>472</sup>. L'opera ad affresco era stata concepita per eguagliare i grandi cicli pittorici visibili nei maggiori centri della Penisola, *in primis* a Roma, ma costituiva, come il resto dell'edificio, anche una via per affermare le possibilità economiche del ducato. L'elaborato programma iconografico, in cui si fondono immagini di tema cronachistico e allegorie, serviva non meno per reclamare la legittimità del potere, riguadagnato dopo anni di esilio. Vasari descriveva il complesso come essenzialmente dedicato all'illustrazione di «istorie e fatti» relativi a Francesco Maria. Una parte consistente è in effetti costituita da simili brani narrativi, inquadrati entro finti arazzi appesi nelle volte, una soluzione a livello di impaginato che rievocava le più sontuose pitture murali del tempo. Alle scene storiche si alternano, però, raffigurazioni che costituiscono un compendio simbolico della vicenda umana e politica del duca, come nel caso dell'immagine nell'ultima sala, detta della Calunnia, con quelle sofisticate invenzioni antiquarie allusive all'esilio del duca e al successivo ripristino dell'autorità<sup>473</sup>. Entro un tale palcoscenico, denso di richiami al mondo classico, l'esposizione di un reperto archeologico eccezionale come l'*Idolino* al centro del cortile genghiano si configurava come il fulcro di quella attenta regia. La statua, all'epoca interpretata come immagine del dio Bacco, che non era soltanto connesso al vino e ai piaceri terreni, ma anche al mondo naturale e ai suoi cicli vitali,

---

<sup>470</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), pp. 348-349.

<sup>471</sup> Gronau 1936, ed. 2011, p. 125, doc. CXXXIV; Pinelli, Rossi 1971, p. 314 (4 giugno 1532).

<sup>472</sup> Per l'opera di Bronzino a Pesaro si rimanda a Smyth 1949, dove si affronta pure il ritratto del duca oggi a Palazzo Pitti.

<sup>473</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), pp. 348-349. Rispetto al resoconto dell'aretino, il ciclo decorativo è assai più complesso nei contenuti, essendo costituito da continui richiami allegorici e antiquari: Marchini 1970, pp. 66-77; Dal Poggetto 1983.

doveva quasi apparire la controparte dell'*Artemide di Efeso* campeggiante negli affreschi dell'ultima stanza, quella della Calunnia. Rappresentata secondo l'iconografia antica, in una posa ieratica, con le sue molteplici mammelle, la divinità alludeva a quella stessa capacità rigeneratrice della natura simboleggiata dalla figura di Bacco<sup>474</sup>.

Negli anni in cui si cominciò a sistemare il complesso sulle colline pesaresi, la duchessa Eleonora inaugurò una fitta corrispondenza con Bembo, coinvolto in veste di consulente. Da una lettera scritta nel 1543, si intende che il porporato ebbe modo di visitare la villa solo allora, dopo gli anni spesi a confrontarsi con i duchi sul progetto: «è fabrica, per quello che ella è, meglio intesa e meglio condotta con la vera scienza dell'arte, e con più modi antichi e invenzioni belle e leggiadre, che altra che a me paia aver veduta fatta modernamente»<sup>475</sup>. Dopo gli elogi dedicati alla villa, in linea con i più alti principî del momento, riunendo sia «modi antichi» sia «invenzioni belle e leggiadre», Bembo rendeva omaggio al suo artefice, ricordato come «compare», lasciando intendere un vero rapporto di collaborazione nelle fasi progettuali: «il mio compare Genga è un grande e vero architetto, e ha superato d'assai ogni aspettazione mia»<sup>476</sup>. Oltre ad aver rappresentato un consulente in materia architettonica, un compito per lui tutt'altro che nuovo, visto l'aiuto fornito a Sansovino per il cantonale della Libreria, il cardinale fu probabilmente l'ideatore dell'opera dipinta, in virtù delle dense reminiscenze antiquarie in essa. In questo periodo a Bembo era stato affidato anche l'incarico di concepire alcune epigrafi, ovvero una prima coppia di esse dedicata alla celebrazione dell'architettura voluta dai signori di Urbino. Nel 1533 da Padova Bembo comunicò all'agente ducale di stanza a Venezia, Giovan Giacomo Leopardi, una prima proposta, corredata di una traduzione per un'immediata comprensione del contenuto: «per lo fregio ad alto della casa, dalla parte de' giardini et di tramontana, così: *Pro sole, pro pulvere, pro vigiliis, pro laboribus*. Dove s'intende; queste cose piacevoli, che qui sono, ombre, erbe, fiori, fonte, riposo, e somiglianti cose, si danno al duca in vece di quelle. Poi a l'arco che va da l'una casa all'altra, così: *Francisco Mariae, quo in loco Gallos fudit fugavitque, civitas populusque Pisauriensis*. Dove si parrà che la città di Pesaro habbia al Signor Duca fatto quello arco a memoria della sconfitta data da lui alli lanzichenecci in quel luogo»<sup>477</sup>. Parziali modifiche sono rilevabili nella redazione finale, in particolare in quella incentrata sui meriti bellici di Francesco Maria, con l'aggiunta di un riferimento a

---

<sup>474</sup> Sul rapporto dell'*Idolino* con la decorazione interna della villa si veda Frulli 1983, pp. 409-413, e in particolare 412-413, per le relazioni con l'immagine della dea efesina.

<sup>475</sup> Bembo 1987-1993, IV (1993), pp. 474-475, n. 2400.

<sup>476</sup> *Ibidem*.

<sup>477</sup> Ivi, III (1992), pp. 451-452, n. 1506, ma la stessa lettera è trascritta anche in Pinelli, Rossi 1971, pp. 318-319 (28 luglio 1533).

Eleonora quale mecenate della fabbrica, mentre nell'altra iscrizione è ugualmente esaltata, nonostante alcune novità nel testo, la destinazione dell'edificio a luogo di riposo, lontano dai travagli della guerra. Nella prima di esse, che corre sulla fronte principale della residenza, si legge infatti «FR[ancisco] MARIAE DVCI METAVRIENSIUM A BELLIS REDEVNTI / LEONORA VXOR ANIMI EIVS CAVSA VILLAM EXAEDIFICAVIT», mentre la seconda, visibile nella corte dell'ala genghiana, recita «PRO SOLE PRO PVLVERE PRO VIGILIIS PRO LABORIBVS / VT MILITARE NEGOTIVM REQVIETE INTERPOSITA / CLARIOREM LAVDEM FRVCTVSQVE VBERIORES PARIAT»<sup>478</sup>.

Nella medesima lettera inviata nel 1533, Bembo faceva riferimento ad altre due epigrafi, una delle quali avrebbe corredato un «Bacco di rame trovato costì sotterra», alludendo senza alcun dubbio all'*Idolino*, viste le precisazioni sul soggetto e sulle occasioni del ritrovamento. Per la statua era stato concepito un altisonante commento latino, che doveva celebrare le origini greche del culto bacchico: «*Uti potui, huc veni Phebo Delphisque relictis*. Questo dico perciò che Baccho anticamente s'adorava in Delpho insieme con Apolline»<sup>479</sup>. L'altra epigrafe doveva invece celebrare Eleonora, che con il suo investimento nel progetto dell'Imperiale aveva permesso la creazione di un luogo paragonabile a un Olimpo terrestre: «*Umbria iam non te, non sylvifer Appenninus, non tellus capit ulla: alto deberis Olympo*»<sup>480</sup>. Questo componimento, alla fine, fu unito a quello ideato per il duca, come rivela l'iscrizione nella corte genghiana, ricordata poco sopra. Nella missiva si specificava inoltre che la seconda iscrizione avrebbe completato una «figura della Signora Duchessa», probabilmente un busto da montare in una nicchia nella facciata. Anche tale simulacro non risulta rintracciabile, e nemmeno quello del marito da porgli accanto, descritto ugualmente da Bembo, lasciando intuire che durante l'erezione della fabbrica siano stati apportati sensibili mutamenti all'originario progetto epigrafico. Quanto al componimento ideato per la figura bronzea, esso fu alla fine impiegato nel piedistallo, forse ideato dai duchi sin da questo momento, sempre che all'epoca essi non pensassero a una diversa soluzione espositiva per quei versi.

Non conosciamo nessun documento ad attestare l'avvio esecutivo del basamento, ma è noto che pochi anni dopo quella missiva si provvide al restauro dell'efebo, a causa dello stato frammentario in cui esso ancora versava. Così si riporta, alla data 1537, nel diario del sammarinese Giovan Battista Belluzzi, conosciuto principalmente come architetto militare e

---

<sup>478</sup> Ivi, p. 138, per la trascrizione di questi componimenti leggibili presso l'Imperiale.

<sup>479</sup> Si veda *supra*, nota 477.

<sup>480</sup> *Ibidem*.

genere di Genga, di cui fu uno stretto collaboratore. Nell'autunno di quell'anno, Belluzzi, insieme con il fratello di Girolamo, Bartolomeo, fu incaricato di rimettere «insieme il Baccho, qual era tutto rotto», ovvero smembrato in diversi pezzi come lo aveva descritto anche Mancini al tempo del ritrovamento<sup>481</sup>. Le tecniche dispiegate nelle riparazioni consistettero nella saldatura delle varie parti, attraverso l'uso di materiale fuso, e nel risarcimento di lacune più vaste mediante l'aggiunta di tasselli metallici, interventi che sono stati riscontrati dalle analisi moderne. La giunzione del braccio destro con la spalla, per mezzo di una fascia di raccordo, rappresentò senza dubbio il contributo di maggiore ampiezza, ma altri lavori di ripristino sono rintracciabili su tutta superficie, in misura più o meno estesa, come l'aggiunta di parti in corrispondenza di aperture e le limature per l'eliminazione di incrostazioni calcaree<sup>482</sup>. Pur non conoscendo con esattezza altre fonti in merito, le operazioni dovettero essere terminate in breve tempo, se verso la fine del decennio l'opera appariva elevata al centro del cortile come attesta il disegno di Hollanda.

Nel 1542 Bembo rispondeva con una lettera all'amico Albertaccio del Bene, che doveva avergli comunicato, attraverso una missiva da considerarsi per ora perduta, un dettagliato resoconto del bronzo, osservato in un soggiorno a Pesaro. Al tempo il cardinale veneziano non aveva ancora avuto modo di recarsi alla corte dei Della Rovere, come specificava nella stessa sede, augurandosi di «poterlo vedere per avventura assai tosto». La sua curiosità era stata amplificata dalla descrizione di Del Bene, che aveva addirittura paragonato il bronzo ai più illustri esemplari antichi visibili nell'Urbe, secondo quanto ricordato da Bembo: «Io credea bene che 'l Bacco di bronzo dello Illustrissimo Signor Duca d'Urbino, che è al suo Imperiale fuor di Pesaro, fosse figura ed antica e bella, sì come m'era stato detto più volte. Ma che ella fosse così bella come è il nudo dello spino o la femmetta sua compagna, che soleano vedersi con molta maraviglia nel Capitolio qui in Roma, cotesto non arei mai creduto»<sup>483</sup>. Con il giovane intento a lenire il piede punto si intendeva il celebre *Spinario*, quel bronzo di epoca romana che entrò nella collezione pubblica romana allestita nel Campidoglio con la donazione

---

<sup>481</sup> Così in Belluzzi 1907, p. 78, dove, per l'autunno del 1537, si legge: «A Pesaro io me ne andava intratenendo con la scrithura et altre facende de la fabrica [dell'Imperiale], et cominciai a designiare un pocho, per che Bartolomeo imparava e me insegnava a me. Cusì me andava intratenendo, e mio messere [sc. Ascanio Colonna] era amalato. In questo tempo noi metessimo inscieme 'l Baccho, qual era tutto rotto. Cusì pasava 'l tempo».

<sup>482</sup> Le analisi materiali sull'*Idolino* sono presentate nella scheda di Luigi Beschi, in *Raffaello* 1983, p. 406, cat. 113.

<sup>483</sup> Bembo 1987-1993, IV (1993), p. 420, n. 2333.



del 1474 di papa Sisto IV<sup>484</sup>. La giovane «femminetta» corrispondeva a un altro dei celebri reperti giunti nelle raccolte capitoline con lo stesso lascito, ovvero il *Camillo*, il servitore dei sacerdoti nelle cerimonie sacrificali, che allora era interpretato come una raffigurazione femminile<sup>485</sup>. I tratti femminili del volto, sbarbato e dalle linee delicate, portarono a riconoscere in questa figura l'immagine di una donna, forse di origini esotiche per la veste e per la capigliatura tanto peculiari, essendo identificata nelle fonti dell'epoca come «Zingara».

Il desiderio di Bembo di visitare la villa fu soddisfatto l'anno seguente, come prova quella lettera già citata sopra del 1543 alla duchessa Eleonora, piena di apprezzamento per la costruzione<sup>486</sup>. Occorre però sottolineare che, nonostante la trepidazione manifestata un anno prima rispondendo a Del Bene, Bembo non fa qui nessuna menzione della statua. Per Matteo Ceriana tale silenzio sarebbe la prova che l'opera, all'epoca, attendesse ancora di essere esposta<sup>487</sup>, ma le altre fonti esaminate, e in particolare il disegno eseguito da Hollanda, escludono questa possibilità. La veduta del cortile riprodotta su carta dal maestro portoghese costituisce, al contempo, la più antica testimonianza relativa al plinto bronzeo, distinguibile infatti sotto la figura efebica. Il sontuoso piedistallo deve quindi ritenersi creato nello stesso periodo in cui si procedette al restauro della figura, sebbene nessuna fonte scritta tra quelle emerse, dal carteggio di Bembo al diario di Belluzzi, ne lasci traccia. La più antica menzione nei materiali d'archivio si ritrova solo un secolo dopo, nella lettera del 29 luglio 1630 relativa a quel lotto presso l'Armeria ducale che sarebbe stato inviato a Firenze come dono per il granduca Ferdinando II. Tra le opere spedite comparivano sia il «Bacco di bronzo» sia lo zoccolo, segnalato da Francesco Maria II come una creazione cinquecentesca e di grande qualità, stando al parere di esperti: «In compagnia della statua se ne viene il piedestallo ancora, che, se bene è cosa moderna, essendo stato fatto fare dal medesimo Signor Duca mio padre, con tutto ciò, perché dagli intendenti è stato giudicato anch'esso degno di stima, non ho voluto che resti qua»<sup>488</sup>. Pur non presentando ragguagli sull'autore, il duca ricordava il plinto come una commissione di suo padre, Guidobaldo II, un'indicazione che deve essere in qualche misura rivalutata sui dati fin qui disponibili. Considerato che nel 1533 l'epigrafe era già pronta e che

---

<sup>484</sup> Sul celebre bronzo dello *Spinario*: Helbig 1871, ed. 1963-1972, II (1966), pp. 266-268, cat. 1448; Haskell, Penny 1981, pp. 308-310, cat. 78; Bober, Rubinstein 1986, pp. 235-236, cat. 203, soprattutto per la fortuna in epoca rinascimentale.

<sup>485</sup> Per il *Camillo*: Helbig 1871, ed. 1963-1972, II (1966), pp. 270-272, cat. 1450; Haskell, Penny 1981, pp. 167-169, cat. 16; Bober, Rubinstein 1986, pp. 224-225, cat. 192.

<sup>486</sup> Bembo 1987-1993, IV (1993), pp. 474-475, n. 2400, ma la lettera è riportata anche in Pinelli, Rossi 1971, p. 335 (19 dicembre 1543).

<sup>487</sup> Matteo Ceriana, in *Pietro Bembo* 2013, pp. 375-377, cat. 6.11.

<sup>488</sup> Menichetti 1927-1928, pp. 116-117.

quattro anni dopo si diede avvio alla ricomposizione della figura di giovane, sembra più che probabile che in questo arco di tempo si fosse posta mano al basamento, per volere quindi di Francesco Maria I. Al 1538 risale però la scomparsa del duca, per cui si può immaginare che la commissione, al momento non ancora portata a termine, sia stata poi rilevata dal figlio ed erede Guidobaldo II. Non è l'unico caso nel mecenatismo roveresco in cui quest'ultimo si fece carico di imprese avviate dal padre e che rischiarono di naufragare dopo la sua scomparsa. Entro questo elenco si deve inserire, molto verosimilmente, il monumento sepolcrale di Francesco Maria nell'ex chiesa di Santa Chiara a Urbino, un progetto affidato a Genga in veste di architetto e al giovane Bartolomeo Ammannati per l'esecuzione delle sculture<sup>489</sup>. L'impresa non fu mai terminata, come ricordava per primo Vasari, e nulla, in verità, sopravvive di quel monumento, essendo stato interamente alterato dagli interventi di quarant'anni dopo a opera del fiorentino Giovanni Bandini, su incarico dell'allora duca Francesco Maria II. Si devono infatti allo scalpello di Bandini i due medaglioni ai lati della memoria in porfido in Santa Chiara, un complesso ormai dalle forme modeste, derivate da ulteriori lavori databili agli anni venti del Seicento<sup>490</sup>. Attraverso il resoconto di Raffaello Borghini nel suo *Il Riposo*, edito nel 1584, i primi lavori di Ammannati sulla sepoltura si inquadrano tra l'autunno del 1538 e l'autunno dell'anno seguente, ovvero dopo il suo contributo nel Duomo di Pisa e prima del ritorno nella città natale per la tomba di Mario Nari all'Annunziata<sup>491</sup>. Per tale ragione si ritiene che i primi accordi per il monumento siano stati presi dallo stesso Francesco Maria, poco tempo prima della morte, e che Guidobaldo II abbia continuato a investire nell'opera appena inaugurata, per almeno cinque anni. Ammannati era ancora al servizio del casato e impegnato nella tomba ducale intorno al 1544, come si apprende da una lettera inviata al duca da un agente per informarlo che la nave con i monoliti di marmo utili allo scultore era stata bloccata nei pressi di Messina dai pirati turchi<sup>492</sup>. Non appare pertanto così improbabile che tra le commissioni principiate sotto Francesco Maria e terminate dal figlio sia annoverabile anche il basamento per il bronzo archeologico.

Lo zoccolo in esame si presenta con l'aspetto di un altare antico, ovvero come una struttura essenzialmente parallelepipedica, con le fronti decorate da iscrizioni e da rilievi figurati, e su cui si sviluppa un piano circolare concepito come piattaforma per la figura. Su un ampio

---

<sup>489</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, IV (1984), p. 350; sul monumento ammannatiano di Francesco Maria I della Rovere: Kinney 1976 pp. 50-62.

<sup>490</sup> Schmidt 1998, pp. 63-66, per la storia del sepolcro dagli interventi di Bandini fino alle modifiche di inizi Seicento.

<sup>491</sup> Borghini 1584, p. 590.

<sup>492</sup> Kinney 1976, pp. 218-219, doc. 1.

basamento, decorato su tutti i lati da un motivo a onde e variamente modanato, sembra svilupparsi quello che è considerabile come il corpo principale, il volume quadrangolare con le epigrafi e le scene narrative, a sua volta delimitato superiormente da un ampio cornicione aggettante da cui si innalza la base d'appoggio per l'efebo. Felini con code pisciformi e con una cresta vegetale sul dorso risultano posti ai piedi degli spigoli, mentre lungo il perimetro dell'ultimo livello, inflesso, si protendono in avanti teste caprine collegate da ghirlande. Oltre a queste presenze animali si deve segnalare la densa cornice vegetale intorno a ciascuna fronte del volume parallelepipedo, un ramo rigoglioso di vite da cui si espandono grappoli d'uva e pampini nel pieno della maturazione, elementi che alludono alla figura di Bacco, con cui in passato si identificava il giovine metallico. Altri elementi decorativi di non minore fantasia, recuperati dal repertorio classico, esplodono sulla restante superficie, al punto da rendere il piedistallo un oggetto iper-anticheggiante, un condensato di motivi archeologici. L'iscrizione su una delle facce, come già detto, riporta il componimento ideato da Bembo in omaggio a Bacco, mentre su altri due fianchi si presentano scene legate alla divinità, delle quali una raffigura l'amata Ariadne di ritorno dall'India, su un carro trainato da pantere e con un seguito di satiri (fig. 98), e l'altra rappresenta un sacrificio animale in onore del dio, effettuato da una vestale e da un assistente (fig. 99). L'immagine della fanciulla amata da Bacco, sedente su un cocchio guidato da una coppia di pantere, riecheggia un celebre avorio di origine bizantina, oggi conservato al Museo Correr di Venezia<sup>493</sup>, ma ampiamente conosciuto e studiato in Laguna in epoca rinascimentale. La stessa immagine è ripresa in un quadretto della decorazione ad affresco dell'ultima sala della Villa Imperiale (fig. 100), l'ottava, detta della Calunnia, un dettaglio forse da interpretare come un'interferenza suggerita da Bembo, che non si limitò a inventare le varie epigrafi, ma intervenne in prima persona pure nel programma iconografico della residenza.

Si tratta di un oggetto straordinario sotto più punti di vista, sia per i densi e sofisticati richiami antiquari sia per l'elevata qualità, ragioni per cui tale plinto ha attirato un interesse tutt'altro che secondario nei secoli successivi. A partire dalla fine del Settecento, l'opera, allora esposta agli Uffizi e solo dal secolo seguente nel Museo Archeologico fiorentino, ha stimolato le più diverse opinioni sul suo artefice, dato che l'occasione del suo ritrovamento andò incontro a un progressivo oblio. Nel *Saggio storico della Real Galleria di Firenze* del 1779, Giuseppe Pelli Bencivenni, non ignorando la vicenda intorno alla scoperta dell'efebo, riproponeva con

---

<sup>493</sup> Lazari 1859, p. 142, n. 727.

perplexità il riferimento del base a Lorenzo Ghiberti, ricordato come diffuso da tempo<sup>494</sup>. Il rinvenimento pesarese nel 1530 era attestato innanzitutto dal testo di Mancini, edito nel 1531, la prima fonte a stampa a lasciarne testimonianza, e poi da una ben più recente pubblicazione dell'erudito pesarese Annibale degli Abbatini Olivieri Giordani, apparsa nel 1738<sup>495</sup>. Proprio a quest'ultimo, nel 1773, era stato chiesto un parere sul reperto e sulla sua storia dall'allora direttore della Galleria granducale, Raimondo Cocchi, che si era avvalso della mediazione di Raimondo Reposati, come prova una lettera relativa a tale comunicazione<sup>496</sup>. Nel corso dell'Ottocento le proposte attributive intorno al plinto cominciarono a spostarsi su cronologie più avanzate, ma sempre di area fiorentina, come dimostra l'ipotesi di Leopoldo Cicognara in favore di Desiderio da Settignano, l'allievo di Donatello più abile in campo ornamentale, e ritenuto quindi più adatto a spiegare l'accesa fantasia inventiva delle decorazioni<sup>497</sup>. Alcuni anni dopo Giovanni Gaye avanzò il nome di Vittore Ghiberti, il figlio di Lorenzo, ritrovando forse nei fogliami alcune tangenze con le cornici vegetali eseguite dal maestro per la Porta del Paradiso nel Battistero fiorentino<sup>498</sup>. Riconsiderando questo zoccolo posteriore alla scoperta dell'efebo, e date le precise finzze di ispirazione archeologica, Walter Amelung provò a riconoscervi un artista di area mantovana, e pensò a una figura vicina a Pier Jacopo Bonacolsi<sup>499</sup>. Nuovi sviluppi su questa commissione furono apportati da Georg Gronau, grazie al rinvenimento di ulteriori documenti pubblicati in quel suo celebre testo del 1936, dedicato al mecenatismo dei Della Rovere. Lo studioso suggeriva un'ardita attribuzione all'architetto bolognese Sebastiano Serlio (1490 circa - 1553/1557), allora residente a Venezia, ma in contatto con la casa roveresca per progetti intorno all'Imperiale<sup>500</sup>. Stando ad alcune epistole, il bolognese fu coinvolto dai duchi di Urbino almeno per una fontana di tema boschereccio, alla fine mai realizzata, che doveva presentare un fauno in atto di mungere una capra, dalle cui mammelle sarebbe sgorgata l'acqua. Da una lettera resa nota da Gronau si apprende oltretutto che Serlio nel 1533 inviò alcuni suoi «modelli» con la richiesta di preservarli con cura, un fatto

---

<sup>494</sup> Pelli Bencivenni 1779, I, pp. 234-235: «Cosa poi di molto pregio venuta in potere di Ferdinando II fu la bella statua di bronzo, che chiamasi comunemente l'*Idolo*, con la base dello stesso metallo, la quale male a proposito si attribuisce al celebre nostro *Lorenzo Ghiberti*». Come precisa anche in una nota dello stesso testo (ivi, II, pp. 177-178, nota CXII), l'autore riteneva del tutto implausibile quella proposta, in quanto «il celebre scultore Ghiberti morì nel 1455, vale a dire 75 anni avanti che l'*Idolo* fosse scoperto».

<sup>495</sup> Mancini 1531, cc. 2v-3r; Degli Abbatini Olivieri Giordani 1738, pp. 4-11.

<sup>496</sup> La lettera scritta da Reposati a Cocchi è interamente riportata in Fileti Mazza, Tomasello 1999, p. 164, doc. XXXVIII.

<sup>497</sup> Cicognara 1813-1818, ed. 1823-1825, IV (1823), pp. 150-153.

<sup>498</sup> Gaye 1839-1840, I (1839), p. 108, nota \*.

<sup>499</sup> Amelung 1897, pp. 272-275, cat. 268, in particolare 274.

<sup>500</sup> Gronau 1936, ed. 2011, pp. 16-18.

che spinse lo studioso a riconoscere in essi disegni per la base dell'*Idolino*<sup>501</sup>. Non può forse escludersi un coinvolgimento di Serlio nell'opera, come si vedrà a breve, ma una sua responsabilità nell'invenzione dell'apparato figurativo e nella fusione è impossibile da sottoscrivere.

Nel 1938 Middeldorf propose di ricondurre il bronzo ai Lombardi di terza generazione, portando all'attenzione una serie di confronti dirimenti con uno dei loro capolavori, l'unico firmato dai tre fratelli, ovvero il tabernacolo eucaristico del Duomo di Milano<sup>502</sup>. L'elemento risolutivo per la questione era la decorazione vegetale, composta da rigogliosi racemi di vite (fig. 101). Questa soluzione nel plinto risulta in effetti totalmente sovrapponibile a quella che circonda il livello più basso della custodia milanese (fig. 102), ugualmente cinto da rami da cui germogliano pampini e grappoli di uva, qui ad alludere al mistero del Santissimo Sacramento. Alla luce di tali confronti, Middeldorf avvicinava il plinto alla custodia pure dal punto di vista cronologico, datandolo intorno al 1560<sup>503</sup>. Il tabernacolo fu infatti realizzato entro i primi due anni del pontificato di Pio IV de' Medici, sebbene la sua commissione risalga al predecessore, Paolo IV Carafa, che lo aveva richiesto per la propria cappella nel Palazzo Vaticano. Una collocazione cronologica come quella suggerita da Middeldorf appare comunque insostenibile se Hollanda ebbe modo di vedere l'*Idolino* con la sua base al centro del cortile dell'Imperiale. Il vigore e l'esuberanza che animano le foglie e i frutti, d'altra parte, si ritrovano identici in altre creazioni in bronzo dei Lombardi, inquadrabili non oltre la metà del secolo, quindi entro cronologie più vicine a quelle qui sostenute per la base. Tra questi oggetti si ricordano le torce e il lampadario per la cappella del Corpus Domini a Loreto, con i fusti destinati ai ceri in forma di cornucopie, o certi peducci coperti di fogliame per busti di Cesari, oggi in musei di tutto il mondo, una produzione cui si dedicò Ludovico negli anni romani. Matteo Ceriana, in una recente scheda dedicata al piedistallo, ha provato ad accarezzare il nome di Tiziano Minio, documentato nel 1548 a Pesaro per eseguire gli apparati effimeri per le nozze di Guidobaldo II e Vittoria Farnese, come si desume da una lettera di Pietro Aretino<sup>504</sup>. Artista veneto e di cultura sansovinesca, Minio presenta un profilo che potrebbe adattarsi a certi caratteri culturali ravvisabili nel plinto. L'esame stilistico, come poi ammesso dallo stesso studioso, non lascia però dubbi sull'attribuzione ai Lombardi, e non è meno rilevante che la presenza del padovano

---

<sup>501</sup> *Ibidem*.

<sup>502</sup> Middeldorf 1938, in particolare p. 252, per il raffronto col tabernacolo milanese.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

<sup>504</sup> Matteo Ceriana, in *Pietro Bembo* 2013, pp. 375-377, cat. 6.11. Per la missiva di Aretino, relativa ai contatti rovereschi di Minio, si rimanda a Rigoni 1953, p. 121.

nella città roveresca sia attestata a date troppo avanzate per il confezionamento dell'oggetto.

A sostegno dell'ipotesi di Middeldorf si possono circoscrivere ulteriori motivi formali, a partire da quella generale vena arcaizzante in certi dettagli, riconoscibile in altre creazioni dei fratelli. I mostri per metà felini e per metà marini (fig. 105) si rintracciano in quel mondo ornamentale proprio della Venezia di primo Cinquecento, ma ancora più precisamente nella produzione di Antonio Lombardo. Creature leonine non troppo diverse, con le fauci spalancate, ma provviste di ali e con un'appendice fogliacea a servire da coda, compaiono nelle basi degli stendardi della piazza di San Marco, considerati ideati da Antonio e fusi da Alessandro Leopardi (fig. 106)<sup>505</sup>. Nel plinto si rintracciano, però, anche momenti di più precisa aderenza all'opera dei tre fratelli, in particolare nei rilievi di soggetto narrativo sulle fronti. La figura di uomo con berretto frigio (fig. 103), che compie assieme con una vestale il sacrificio di un capro, sembra imparentata a certi personaggi nell'apparato narrativo dei tabernacoli di Milano (fig. 104) e di Fermo, o in quello delle porte del sacello della Santa Casa, dove si può constatare un riutilizzo di parte degli stessi modelli approntati per le custodie eucaristiche. Numerose figure in questi rilievi ricordano il servitore della cerimonia, come i pastori nell'*Adorazione di Gesù*, contraddistinti ugualmente da un berretto frigio e da un'ampia casacca, sotto cui si intravedono calzoni stretti fino alle ginocchia. Simili tipi umani sono estratti dall'opera di Jacopo Sansovino, come dimostra un riesame dei pannelli bronzei dei pergami di San Marco, dove si ritrovano vari protagonisti maschili così abbigliati. Tipica dei Lombardi è poi, soprattutto, la fitta trama di pieghe che movimentata i panni, una ricerca grafica che nei due tabernacoli e nelle porte lauretane, manufatti più tardi, databili tra gli anni sessanta e settanta, si presenta spinta a esiti estremi. Nei due riquadri del basamento roveresco si percepisce una maggiore morbidezza nelle creste formate dalle vesti, che nelle opere più mature sembra ormai abbandonata in favore di contrasti chiaroscurali più intensi. Queste divergenze stilistiche, rispetto alle altre opere confrontate, non possono forse spiegarsi solo con la distanza cronologica tra questi oggetti.

Alla luce di certe persistenze arcaizzanti, non solo nel repertorio ornamentale ma anche nelle scene narrative, tali peculiarità si potrebbero giustificare con un preponderante intervento nella progettazione del plinto da parte di Aurelio, tra i fratelli quello più ancorato alla maniera paterna, come attestano certe opere di sua mano per Loreto. Le protagoniste femminili, ovvero la vestale nella scena sacrificale e Ariadne accompagnata da una esile Vittoria in volo nell'altro

---

<sup>505</sup> L'invenzione di Antonio dietro i pili marciari è stata suggerita per la prima volta in Wolters 1996; quali voci più recenti su tali pezzi si segnalano: Anne Markham Schulz, in *Camerini d'alabastro* 2004, p. 236, cat. 54; Sarchi 2008, pp. 150-151; Avery 2011, pp. 96-99.

rilievo, appaiono ancora connesse all'arte di una generazione precedente, con le loro fisionomie ovali e le corporature minute. Le somiglianze con la dea su un carro trainato da delfini in uno dei pili in Piazza San Marco, realizzati su modello del padre Antonio, rendono più evidente quanto si sta cercando di dimostrare. Queste reminiscenze più arcaiche risultano pienamente in linea con l'opera del maggiore dei fratelli, come provano anche i messi celesti nell'altare eucaristico marmoreo da lui scolpito nei primi anni quaranta per Loreto. A questi *Angeli* possono essere rapportate le presenze femminili nella base bronzea, dalle anatomie allungate e dai volti tondeggianti, abbigliate con lunghe tuniche finemente panneggiate. Questo senso quasi ornamentale si avverte soprattutto nella sofisticata modulazione delle vesti, percorse da sottili rialzi e al contempo segnate da lievi ammaccature. Agli inizi degli anni Novanta già Maria Giannatiempo López riferiva il bronzo ad Aurelio, ritrovando nelle presenze vegetali la stessa fantasia ornamentale che informa un'altra delle poche opere totalmente autografe dell'artista, ovvero una delle torce lauretane per la cappella del Corpus Domini<sup>506</sup>. L'ipotesi non è stata presa in considerazione da chi si è occupato in tempi più recenti dell'opera, ma a un riesame il nome del primogenito appare la strada più convincente per spiegare certe peculiarità formali. Se fu Bembo, come anticipato, a promuovere i Lombardi per la commissione, è certamente più probabile che Girolamo, residente al tempo a Venezia, fosse stato inizialmente candidato. Se però si crede in un precipuo intervento di Aurelio nell'opera, è necessario ipotizzare che il secondogenito, forse constatata l'impossibilità di attendere all'impresa per gli impegni sansovineschi, abbia proposto di ricorrere al fratello. Per le stesse ragioni si può spiegare perché Aurelio sia comparso a Loreto tre anni in anticipo rispetto a Girolamo, forse all'epoca ancora nel pieno dell'attività per le sculture della Libreria e della Loggetta. Al contempo non è improbabile che il maggiore sia stato assistito nell'esecuzione della base da Ludovico, di cui non conosciamo gli spostamenti a questa altezza cronologica. Dopo l'ultima testimonianza a Ferrara, il più giovane dei Lombardi ricompare nelle carte archivistiche a Roma verso la metà degli anni quaranta, ma non è improbabile che, fin allora, egli abbia continuato a frequentare i fratelli, almeno Aurelio. Nonostante il silenzio di Vasari, si potrebbe pensare che anche i fratelli di Girolamo siano approdati a Venezia, dato che così si comprenderebbero le tangenze sansovinesche nella produzione di Aurelio. Le poche creazioni eseguite da quest'ultimo in autonomia rivelano una tale conoscenza del mondo formale di Tatti da suggerire la possibilità di un passaggio lagunare dell'autore. In questo modo si può spiegare, senza chiamare in causa

---

<sup>506</sup> Giannatiempo López 1992, pp. 223-224; Ead. 1996, pp. 23-24.

eventuali modelli di Girolamo, la potente invenzione del *Dio Padre* nell'altare eucaristico marmoreo per Loreto, e così appare verosimile anche l'attribuzione ad Aurelio del plinto, che, per quanto denso di sentori più arcaici, desunti dai repertori del padre, si dimostra pienamente aggiornato sulle creazioni di Sansovino.

L'idea di datare la base verso la fine del quarto decennio, facendola ricadere entro i programmi di Francesco Maria, era stata avanzata, seppur cautamente, già da Cristina Frulli nella sua scheda per la mostra raffaellesca del 1983<sup>507</sup>. Più recentemente l'ipotesi è stata ripresa da Ceriana, che ha circoscritto la commissione entro il ducato di Francesco Maria, interpretando le indicazioni dell'ultimo duca, nella lettera del 1630, come un semplice errore<sup>508</sup>. Come però si è provato a dimostrare, è più che possibile che Guidobaldo II, pur non potendo considerarsi l'originario committente, abbia almeno avuto un peso nel completamento del plinto, promosso dal padre prima della morte. Resta ancora da determinare se l'opera sia stata confezionata a Venezia o a Pesaro, ma per chi scrive pare più facile crederla realizzata in Laguna, dove non mancavano fonderie importanti per l'esecuzione di un oggetto tanto ambizioso<sup>509</sup>. Considerati gli stretti rapporti del tempo con Tatti, almeno da parte di Girolamo, i Lombardi possono aver avuto modo di appoggiarsi ai laboratori impiegati dal maestro. Middeldorf, datando il piedistallo agli albori del settimo decennio, lo credeva gettato nella celebre fonderia aperta dai tre fratelli a Recanati nei primi anni cinquanta, un'ipotesi impossibile da percorrere per ragioni cronologiche. Occorre quindi precisare che con questa impresa i Della Rovere affermarono nuovamente i loro legami con il mondo lagunare, tanto coltivati in quegli anni, soprattutto dopo la nomina di Francesco Maria a capitano generale della Serenissima. Attraverso la mediazione dell'agente Leonardi, lo stesso con cui essi ebbero modo di intrecciare i primi contatti con Bembo, i duchi di Urbino mantennero strette relazioni con quella città, cui si rivolsero in più occasioni per interessi mecenatistici. All'interno di questo elenco devono segnalarsi, prima di tutto, le illustri commissioni a Tiziano, autore intorno al 1536 di ritratti dei due coniugi rovereschi<sup>510</sup>, e poi a Serlio, che inviò alcuni già ricordati progetti utili alla villa dell'Imperiale. Al riguardo non sono meno significative le trattative intorno al 1533 con l'architetto veronese Michele Sanmicheli per un intervento nella villa in costruzione, tentativo che non andò a buon

---

<sup>507</sup> Cristina Frulli, in *Raffaello* 1983, pp. 406-408, cat. 114, in particolare 407-408.

<sup>508</sup> Matteo Ceriana, in *Pietro Bembo* 2013, pp. 375-377, cat. 6.11.

<sup>509</sup> Sulla storia del bronzo a Venezia si rinvia all'ultimo studio di Victoria Avery (2011), ma per le cronologie qui di interesse è utile ricordare anche il convegno organizzato dalla stessa studiosa e da Matteo Ceriana, *Industria artistica* 2008.

<sup>510</sup> Si rinvia per la documentazione a Gronau 1936, ed. 2011, pp. 3-8. Sul rapporto di Tiziano con Francesco Maria I della Rovere e sulla coppia di ritratti si vedano: Bernini Pezzini 2004, in particolare pp. 150-151; Ead, in *I Della Rovere* 2004, pp. 304-307, cat. V.1-V.2.



fine ma che testimonia ancora un reale interesse da parte dei duchi verso le terre venete come bacino di artisti<sup>511</sup>.

Non è stata ancora affrontata un'ulteriore ipotesi dietro alla progettazione del fastoso piedistallo, ovvero la possibilità che esso sia stato ideato da Serlio. Stando a una lettera del 1533, il bolognese, all'epoca residente in Laguna, inviò al duca Francesco Maria alcuni «modelli», sulla cui entità non si forniscono spiegazioni, con l'invito a custodirli con premura. Gronau, che nel 1936 pubblicò la missiva, collegava questi progetti al basamento dell'*Idolino*, proponendo di attribuire a Serlio almeno l'invenzione del bronzo<sup>512</sup>. Non si può forse escludere che in questo manipolo di creazioni spedite al duca rientrassero disegni per quel plinto, come ha provato a dimostrare Ceriana attraverso un'indagine dei caratteri architettonici<sup>513</sup>. La sensibilità antiquaria di Serlio può spiegare la particolare strutturazione del basamento, che sembra strettamente esemplata su quello della Colonna Traiana, oggetto su cui l'architetto indugiò in più momenti nel *Terzo Libro* del suo celebre trattato, stampato nel 1537, anche con una dettagliata riproduzione dello zoccolo (fig. 107)<sup>514</sup>. Per Ceriana, proprio le affinità a livello proporzionale con questa restituzione grafica del monumento romano dimostrano con evidenza la responsabilità di Serlio nell'invenzione del plinto, e in particolare l'enfasi volumetrica ivi assegnata alla scozia apicale (fig. 108), quel corpo parallelepipedo dalle fronti concave, che nel bronzo compare decorato da ghirlande (fig. 109). Si tratta infatti di un elemento raro, che a detta dello studioso nel basamento in esame sembra comparire per la prima volta con tale risalto, come prova il confronto con altri oggetti moderni simili, tra cui, per esempio, la base della statua di Virgilio ideata da Mantegna, nota solo da disegni e richiamata da Ceriana anche per la peculiare fantasia ornamentale, in qualche misura non lontana da quella del bronzo discusso (fig. 110)<sup>515</sup>. Anche nel caso che il maestro bolognese debba considerarsi il responsabile del progetto, è comunque indubbio che le soluzioni decorative tanto esuberanti e i rilievi spettano unicamente ai fratelli Lombardi.

La commissione dello zoccolo per l'*Idolino* non fu probabilmente l'unica occasione in cui i tre fratelli entrarono in contatto con la corte di Urbino. Ne è prova un'opera che in questa sede si aggiunge per la prima volta al catalogo dei Lombardi, e che risale al tempo in cui essi

---

<sup>511</sup> Gronau 1936, ed. 2011, p. 11. Per il contributo di Sanmicheli nel cantiere pesarese: Puppi 1986, pp. 59; Davies, Hemsoll 2004, pp. 32-33.

<sup>512</sup> Gronau 1936, ed. 2011, pp. 16-18, e in particolare 147, doc. CLXXXIV, per la lettera in questione. Per un approfondimento ulteriore su questo momento di mecenatismo roveresco: Frommel 1998, p. 22.

<sup>513</sup> Matteo Ceriana, in *Pietro Bembo* 2013, pp. 375-377, cat. 6.11.

<sup>514</sup> Serlio 1540, p. LXI.

<sup>515</sup> Per questa statua di Virgilio, voluta da Isabella d'Este, e per la superstite testimonianza grafica, si veda la scheda di Jane Martineau, in *Gonzaga* 1981, pp. 152-153, cat. 92.

erano ormai al servizio della Santa Casa di Loreto. Alla loro bottega deve ricondursi un pezzo di eccezionale qualità, conteso negli studi tra i nomi dei maggiori maestri del Cinquecento italiano, da ultimo Federico Brandani e Leone Leoni, ovvero il bronzo effigiante Antonio Galli (1510-1561) alla Frick Collection di New York (fig. 112). Con una capigliatura mossia, leggermente rialzata sulla fronte, e una barba folta, l'uomo, presumibilmente di età matura, abbigliato con una sontuosa giacca contraddistinta da tagli decorativi e da un alto colletto che lascia emergere la sottostante camicia, è identificabile con sicurezza grazie all'iscrizione sul piedistallo: «ANTONIVS GALLVS». Nato a Urbino intorno al 1510, come si apprende dal suo epitaffio nella chiesa cittadina di San Francesco, dove fu sepolto alla morte nel 1561, Galli fu uno dei più importanti intellettuali del suo tempo e uno dei principali personaggi della corte urbinata al tempo di Guidobaldo II. A dimostrazione che egli era una delle persone più vicine alla casa roveresca, Antonio venne addirittura scelto dal duca come precettore del figlio, il futuro erede Francesco Maria II, ma la fiducia di cui egli godette è ancora meglio provata dagli incarichi diplomatici assunti per il signore di Urbino. In virtù delle sue famose doti oratorie, coltivate soprattutto per mezzo dell'attività poetica, Galli fu inviato come ambasciatore a Roma presso i papi Paolo III e Giulio III, a Venezia e nelle Fiandre alla corte di Filippo II. La sua ascesa politica era stata in qualche misura favorita dal matrimonio con Caterina Stati, una cugina di quell'Antonio Stati, conte di Montefeltro, noto in particolare per essere stato primo ministro di Guidobaldo II. Allo stesso tempo, giovò non meno all'affermazione di Galli entro la corte il lustro in campo letterario, che lo portò a legarsi con alcuni dei principali intellettuali dell'epoca, tra cui la poetessa concittadina Laura Battiferri, Pietro Aretino, Annibal Caro e Bernardo Tasso. Proprio con quest'ultimo Antonio ebbe un'intensa corrispondenza, da cui emerge la grande stima per l'urbinata da parte di Bernardo, che non solo dedicò all'amico un sonetto intitolato «Gallo gentil, de la tua Patria honore», ma gli affidò pure l'educazione del suo celebre figlio, Torquato<sup>516</sup>.

La straordinaria qualità del busto metallico non è sfuggita agli esperti, al punto che sono stati presi in considerazione i migliori nomi del panorama scultoreo verso la metà del Cinquecento. Al momento della sua comparsa sul mercato antiquario nel 1911, quando apparteneva alla collezione parigina del barone Achille Seillière, allora messa in vendita,

---

<sup>516</sup> Per un inquadramento della figura di Antonio Galli, sotto ogni aspetto della sua vita, politica e letteraria, si veda Del Gallo 1998. Per il ritratto bronzeo (inv. 1916.2.46; altezza: 59,1 cm) si segnala una bibliografia quanto più completa: *Catalogue Seillière* 1890, p. 68, cat. 446; *Catalogue Seillière* 1911, p. 34, cat. 72; *Duveen Sculpture* 1944, cat. 187; Weinberger 1945; Levi D'Ancona 1953; Olsen 1955, pp. 111-112, cat. 7, in particolare 111; Id. 1962, pp. 140-142, cat. 6, in particolare 141; Pope-Hennessy 1970, pp. 228-233; Bacchi 2012, pp. 36-37.

l'opera non presentava precisazioni sull'autore e sull'effigiato, nonostante l'iscrizione tutt'altro che problematica. Nel catalogo redatto per l'occasione, il busto era segnalato come simulacro di un gentiluomo e «travail vénitien du XVI<sup>e</sup> siècle», un'indicazione ancora in vigore cinque anni dopo, nel 1916, quando Henry Clay Frick acquistò il bronzo dal celebre mercante d'arte Joseph Duveen<sup>517</sup>. Quasi un trentennio dopo, nel 1944, Georg Swarzenski e Robert Langton Douglas collegarono il nome inciso nel peduccio ad Antonio da Sangallo, proponendo al contempo il collega conterraneo Jacopo Sansovino per la realizzazione dell'effigie<sup>518</sup>. Data la collaborazione tra i due maestri negli anni venti a Roma, al tempo in cui essi parteciparono al cantiere della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, la coppia di studiosi faceva risalire il busto agli esordi del terzo decennio. Al di là dell'errore nel riconoscimento del soggetto, il riferimento a Sansovino non appariva sostenuto da solidi elementi di indagine visiva. A oggi è considerabile del tutto perduta la produzione ritrattistica dell'artista, che secondo i documenti vi si sarebbe almeno misurato in due occasioni, nell'autoritratto e nel busto del figlio Francesco per la cappella di famiglia. Non è comunque possibile riscontrare momenti di vicinanza tra il simulacro americano e altre opere del *corpus* di Tatti. Nel 1945 Martin Weinberger, in un articolo dedicato al pezzo, identificava infine correttamente l'effigiato con l'insigne diplomatico della corte roveresca, Antonio Galli. Ricondata l'opera entro l'ambiente urbinato verso la metà del Cinquecento, lo studioso proponeva quale autore Bartolomeo Ammannati, attivo nella città marchigiana negli anni di passaggio del ducato da Francesco Maria I al figlio Guidobaldo II<sup>519</sup>. Sebbene il soggiorno dello scultore a Urbino sia circoscrivibile non oltre gli esordi degli anni quaranta, si proponeva una cronologia più avanzata per il bronzo, verso gli anni cinquanta, al tempo dell'ascesa politica di Galli presso la corte di Guidobaldo II. A sostegno dell'ipotesi era suggerito un confronto con il volto della figura marmorea di Antonio del Monte nella cappella di famiglia in San Pietro in Montorio a Roma, parte di un complesso dedicato anche alla memoria del padre di Antonio, Fabiano, ed eseguito da Ammannati alla fine degli anni quaranta<sup>520</sup>. La proposta è però impossibile da seguire vista l'assenza di reali tangenze con il ritratto metallico, contraddistinto da un calligrafismo estraneo alla maniera del maestro fiorentino.

Per l'intensa ricerca descrittiva che anima ogni dettaglio fisionomico, soprattutto nella

---

<sup>517</sup> Per i movimenti dell'opera fino all'ingresso nella raccolta Frick si veda Pope-Hennessy 1970, pp. 232-233.

<sup>518</sup> Il parere dei due studiosi è riportato nella scheda sul pezzo in *Duveen Sculpture* 1944, cat. 187.

<sup>519</sup> Weinberger 1945.

<sup>520</sup> Per i monumenti Del Monte in San Pietro in Montorio: Kinney 1976, pp. 201-207; Nova 1984.

barba e nella chioma, così come nei broccati della veste, Mirella Levi d'Ancona, in un breve contributo del 1953, avanzava il nome di Leone Leoni (1509-1590). Il busto veniva accostato a uno dei capolavori ritrattistici dell'artista per la famiglia dell'imperatore Carlo V, ovvero la figura in bronzo della consorte Isabella di Portogallo oggi al Museo del Prado di Madrid, eseguita negli anni cinquanta, al tempo in cui Leoni era alle dipendenze del casato iberico<sup>521</sup>. Levi d'Ancona ricordava oltretutto che nel 1537 Aretino scrisse proprio a Galli per raccomandargli vivamente l'allora giovane maestro toscano, all'epoca entrato al servizio della zecca ducale di Urbino<sup>522</sup>. Secondo la studiosa, tuttavia, Antonio e Leoni dovettero riallacciare contatti almeno un decennio dopo questo evento, in un tempo in cui è più plausibile inquadrare l'età dell'effigiato nel bronzo. Levi d'Ancona, in linea con la precedente ipotesi di Weinberger, circoscriveva il simulacro entro il quinto decennio, quando Leoni era principalmente attivo tra Venezia e Roma, prima del suo trasferimento a Milano per entrare alle dipendenze della corte imperiale. Anche Bacchi, in anni assai più recenti, si è esposto nuovamente in favore di tale attribuzione, proponendo un accostamento al busto di Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V, custodito nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 117)<sup>523</sup>. Oltre che per alcune peculiarità formali vicine a Leoni, come la resa calligrafica di alcuni passaggi nella fisionomia e nel vestiario, l'opera, secondo lo studioso, era paragonabile nel taglio del busto, tutt'altro che comune nella ritrattistica tridimensionale dell'epoca. Per chi scrive, però, quella tensione all'astrazione propria del maestro aretino non sembra assolutamente riscontrabile nel bronzo di New York, che mostra una potenza naturalistica diametralmente opposta. Sebbene nel simulacro di Galli si avverta un compiacimento per la resa tanto epidermica di certi brani, vi manca quella tendenza al decorativismo che caratterizza i ritratti di Leoni, assimilabile sempre a oggetti di suprema oreficeria.

Nel 1955, solo due anni dopo l'intervento di Levi d'Ancona, Harald Olsen, nel catalogo delle collezioni reali di Copenaghen, proponeva alcune riflessioni sul busto. Il raffronto fisionomico con esso permetteva a Olsen di restituire un'identità al soggetto di un dipinto conservato nelle raccolte danesi (fig. 113), e collegabile a un'opera di Federico Barocci (1533-

---

<sup>521</sup> Levi D'Ancona 1953.

<sup>522</sup> Per questa missiva si veda Gronau 1933, p. 494, nota 1.

<sup>523</sup> Bacchi 2012, pp. 36-37. Sul busto bronzeo di Maria d'Ungheria si segnala la scheda di Claudia Kryza-Gersch, in *Künstler der Kaiser* 2009, p. 226. Per un approccio formale alla ritrattistica di Leoni si rimanda a Middeldorf 1975, saggio di riferimento sull'argomento, nonostante la crescita notevole della successiva letteratura sull'artista. In questa vasta bibliografia, inoltre, si presenta ancora come un testo imprescindibile per la conoscenza del maestro il primo studio monografico, Plon 1887, dotato di un ricco corredo di immagini. Quali contributi più moderni, nonché di ampio respiro, si vedano: Cupperi 2005; e *Leone y Pompeo* 2012.

1612) attestata dalle fonti seicentesche<sup>524</sup>. Nei trattati biografici di Pietro Bellori e di Filippo Baldinucci si rintracciano infatti le più antiche menzioni di un quadro dell'urbinate effigiante Galli, eseguito in coppia con uno della moglie Caterina Stati, che al momento, però, deve ritenersi perduto<sup>525</sup>. Indugiando sul simulacro metallico, lo studioso ne approfittava per suggerire Brandani quale artefice, seppure questi non sia mai documentato in opere di getto, ma solo in stucco. Attivo per quasi l'intera vita a Urbino, dove era nato e da dove si allontanò per brevi periodi per lavorare a Roma nel cantiere di Villa Giulia e a Torino per la corte sabauda, Brandani rappresentava per lo studioso un più che possibile candidato<sup>526</sup>. Olsen non proponeva comunque accostamenti specifici con momenti della produzione dell'artista, limitandosi unicamente alla presentazione di quell'idea. Nel 1970 John Pope-Hennessy, all'interno del testo da lui curato sulle sculture della raccolta Frick, accolse con fervore il riferimento allo stuccatore. In suo favore egli proponeva alcuni confronti con il pastore all'estrema sinistra del *Presepe* nell'oratorio di San Giuseppe a Urbino e con il profeta *Ezechiele* nella chiesa di Santo Stefano a Piobbico (fig. 160), i due principali capolavori di statuaria plastica dell'artista, altrimenti noto come decoratore di soffitti e di camini<sup>527</sup>. Nonostante certe affinità compositive con queste figure, che rappresentano similmente uomini di età avanzata, nelle teste modellate da Brandani non si riconosce l'indagine descrittiva propria del bronzo. Per questa ragione l'attribuzione che ancora oggi continua a godere di maggiore fortuna è quella a Leoni, rilanciata, come si diceva, anche da Bacchi in tempi vicini.

Non è stato mai preso in considerazione per il simulacro il nome dei figli di Antonio Lombardo, i maggiori rappresentanti dell'arte bronzistica nelle Marche in pieno Cinquecento, tra Loreto e Recanati. La commissione della base dell'*Idolino* attesta che i duchi di Urbino si servirono dei tre maestri almeno in un'occasione, ma non è comunque impossibile immaginare contatti tra la corte roveresca e i nostri scultori, che abitarono e operarono in centri tutt'altro che distanti. Valutata quindi l'assoluta plausibilità di una simile ipotesi, il confronto con il volto del profeta *Zaccaria* (fig. 115), la statua che occupa la nicchia sinistra nella facciata meridionale del sacello marmoreo della Santa Casa, si configura come la prova definitiva, viste le strette tangenze a livello facciale con il ritratto metallico (fig. 114). La conformazione della

---

<sup>524</sup> Olsen 1955, pp. 111-112, cat. 7; Id. 1962, pp. 140-142, cat. 6.

<sup>525</sup> Bellori 1672, ed. 1976, p. 202; Baldinucci 1845-1847, III (1846), p. 409.

<sup>526</sup> Olsen 1955, pp. 111-112, cat. 7, in particolare 111; queste ipotesi sono ribadite dall'autore anche nella sua monografia barocca: Id. 1962, pp. 140-142, cat. 6, in particolare 141.

<sup>527</sup> Pope-Hennessy 1970, pp. 228-233. Sulle figure di stucco in Santo Stefano a Piobbico: Serra 1929-1934, II (1934), pp. 196-198; Antonio Antonelli, in *Raffaello* 1983, pp. 445-447, cat. 127; Arcangeli 1993a, p. 334; Genova 2015, pp. 85-88; Delpriori 2017, pp. 115-116.

capigliatura e della barba, ammassi di grossi boccoli dalla forma a chiocciola, e i folti baffi arcuati verso il basso sono alcuni dei dettagli del *Galli* concepiti in maniera pressoché identica nel marmo. Il trattamento tanto sottile di queste masse, percorse da infinite linee che ne lasciano trasparire la consistenza setosa, è un ulteriore, determinante punto in comune con il vegliardo, caratterizzato dalla medesima finezza esecutiva. Si può notare nei due volti raffrontati anche l'identico modo di rendere la barba sotto gli zigomi, in corrispondenza dell'attaccatura, dove essa forma piccole ciocche attorcigliate, corpi sferici e forati al centro. Gli occhi, non meno, risultano lavorati con la stessa soluzione, ovvero con l'iride semplicemente indicata per mezzo di un'incisione semicircolare, altro dettaglio che rende i due sembianti tanto sovrapponibili da suggerire una prossimità cronologica tra le due opere.

Al riesame dei *Profeti* lauretani sulla base dei documenti d'archivio e degli indizi formali, di cui si renderà conto nei capitoli seguenti, lo *Zaccaria* è databile per chi scrive verso il 1560<sup>528</sup>, coincidendo con la settima statua della serie. Una simile datazione non appare implausibile per il busto, che si immaginerebbe così commissionato da Galli in età matura, quasi a ridosso dei suoi ultimi giorni, sempre che non debba considerarsi eseguito su volontà degli eredi. Data l'eccezionale somiglianza tra le due fisionomie, si potrebbe credere che la creazione del ritratto abbia in qualche misura influenzato l'invenzione della figura marmorea, e non il contrario, un fatto che porterebbe ad anticipare il confezionamento del bronzo. Occorre ugualmente chiedersi se l'effigie debba essere attribuita a tutti e tre i fratelli o solo ad alcuni di loro. Considerato che a tale altezza cronologica essi erano riuniti a Recanati, dove avevano allestito la propria fonderia, è probabile che il bronzo sia da considerarsi un prodotto di collaborazione, ma vi si può forse riconoscere una precipua responsabilità di Girolamo nell'ideazione. Lo *Zaccaria*, con cui il busto si confronta tanto strettamente, è infatti riferibile al secondogenito, per quanto riveli, come si avrà modo di spiegare, un intervento da parte di qualche assistente nella fattura: proprio per quest'ultima ragione chi scrive è spinto a spostare la figura verso la fase estrema della prima campagna esecutiva dei *Profeti*, quando è facile immaginare un maggiore coinvolgimento della bottega da parte dei fratelli, allora impegnati nel tabernacolo per Milano. Sebbene nel disegno debba supporre una larga responsabilità di Girolamo, la presenza degli altri fratelli sembra almeno certa nelle operazioni fusorie. Tra i fratelli, Aurelio e Ludovico possedevano infatti le competenze in questo campo, e in particolare

---

<sup>528</sup> Su questo *Profeta* e sulla sua datazione si renderà conto più avanti, ma è necessario almeno specificare che tali conclusioni sono l'esito di una ripresa in esame delle carte d'archivio, accompagnata da una serrata analisi visiva dei singoli vegliardi lauretani.

il minore, vista la sua pressoché esclusiva attività in bronzo, tanto da essere ricordato da Vasari come «valent'uomo» del settore. Anche gli altri *Profeti* presentano comunque numerose affinità con il busto, nella lavorazione dettagliata di barbe e chiome, ma il confronto con lo *Zaccaria* appare davvero dirimente, nonostante le differenze materiali. Per la produzione metallica a tutto tondo, di Girolamo si conosce soltanto la *Vergine col Bambino* nella facciata della Basilica di Loreto, che non si rivela utile per circoscrivere ulteriori momenti di vicinanza. Può essere invece significativo evocare alcuni busti di Cesari eseguiti da Ludovico, opere che testimoniano un certo allineamento formale tra i tre fratelli, esito di una lunga collaborazione professionale. Tra le migliori creazioni si deve citare il busto di *Bruto*, noto almeno in quattro esemplari, di cui quello della collezione Liechtenstein, oltre a conservare il peduccio originale, risulta firmato<sup>529</sup>. Nella descrizione tanto minuziosa della barba ondulata e dei baffi cadenti ai lati della bocca (fig. 116) sembra rintracciarsi la stessa sensibilità che informa il sembiante del *Galli*.

Tornando alla questione della datazione, Pope-Hennessy riteneva il ritratto ispirato dal dipinto di Barocci, ora nelle raccolte danesi, per cui lo immaginava una probabile commissione degli eredi, successiva alla morte dell'effigiato<sup>530</sup>. Considerato, infatti, che la tela fu realizzata poco prima che il pittore si trasferisse a Roma, verso la fine degli anni cinquanta, lo studioso inquadrava necessariamente il bronzo agli esordi del decennio successivo, verso gli ultimi giorni di Galli. Non esistono però motivi, documentali o formali, per esporsi con tale sicurezza sulla precedenza dell'una o dell'altra opera, così come nessun indizio sembra suggerire un rapporto di derivazione in un senso o nell'altro. Resta ancora da chiedersi, invece, dove il busto fosse originariamente posto, ovvero se in un ambiente domestico o in una cappella funeraria, ma la domanda deve probabilmente rimanere aperta. Al riguardo Pope-Hennessy credeva in una primitiva sistemazione sepolcrale del bronzo, quindi presso la tomba in San Francesco a Urbino, dove ormai esiste solo una sontuosa memoria scritta in onore di Galli, a causa delle importanti modifiche che hanno interessato l'intero edificio, tra cui la cappella di famiglia, intorno al 1742<sup>531</sup>. L'ipotesi che il busto fosse allestito in una stanza della dimora di Antonio,

---

<sup>529</sup> In attesa di trattare l'opera in maniera più approfondita, si veda la scheda di James David Draper, in *Liechtenstein* 1985, pp. 212-213, cat. 134.

<sup>530</sup> Pope-Hennessy 1970, p. 232.

<sup>531</sup> Ivi, p. 230: «ANTONIVS GALLVS / HONESTA IN PRIMIS FAMILIA NATVS / PROBITATE HVMANITATE RERVVM VSV DOCTRINA / MAXIME VERO POETICA LAVDE INSIGNIS CVM / LEGATIONES PRO GVIDOBALDO DVCE AD / PONTIFICES PAVLVM III ET IVLIVM III AD VENETAM / REMP[ublicam] AD OMNES ITALIAE PRINCIPES EXIMIA / DILIGENTIAE GRAVITATIS PRVDENTIAE FAMA / OBIISSET AD PHILIPPVM ETIAM HISPANIARVM / REGEM QVEM VALETVDINE IMPEDITVS ADIRE NON / POTVIT CVM RERVVM MAXIMARVM MANDATIS MISSVS / ESSET POSTREMO ACCEPTA REGENDAE PRINCIPIS / ADOLESCENTIAE PROVINCIA ANNO AETATIS LI / INGENTI BONORVM

tuttavia, è da prendere in esame, non esistendo dati in nostro possesso contrari a una simile eventualità.

Merita ancora attenzione il peculiare taglio del petto, che Bacchi proponeva di accostare a quello del simulacro leoniano di Maria d'Ungheria (fig. 117), tra gli esiti più interessanti del busto detto "all'antica", in quanto impaginato secondo la maniera dei ritratti scolpiti di epoca imperiale romana. Il petto sagomato inferiormente con una troncatura curva, o in alternativa mistilinea, e la presenza di un peduccio sono alcuni dei caratteri discesi dai modelli del passato e rielaborati nel Rinascimento anche per le effigi di personaggi contemporanei. Occorre però precisare che per lungo tempo la bibliografia ha collocato la genesi di questa invenzione nel pieno Cinquecento, provando talora a inquadrarla entro un centro specifico. Fino a quel momento, in effetti, la forma predominante per il busto era quella inaugurata da Mino da Fiesole poco dopo la metà del Quattrocento con l'effigie di Pietro il Gottoso de' Medici oggi al Museo del Bargello, ovvero il ritratto tagliato in orizzontale, come nei busti-reliquiari medievali. Stando però a quanto messo in luce da Francesco Caglioti in anni recenti, al tempo in cui il genere ritrattistico compariva sulla scena non mancarono sperimentazioni con il petto arrotondato, per quanto rare, e soprattutto in ambito romano. La più antica testimonianza si deve a Paolo Romano negli anni sessanta del Quattrocento, ossia il simulacro di papa Pio II oggi nei Musei Vaticani, e fino alla fine del secolo si debbono riconoscere sempre ad artisti nati o fioriti nell'Urbe, come Andrea Bregno, Giovanni Dalmata o Gian Cristoforo Romano, altri esemplari di busti similmente configurati<sup>532</sup>. Seppure anche per questo genere, come per molti altri, la nascita vada fatta risalire al pieno Quattrocento, è vero che la maggiore fortuna del busto "all'antica" si inquadra entro il secondo quarto del Cinquecento, in diversi centri della Penisola. Negli anni Settanta Irving Lavin, il primo a interrogarsi sull'argomento, individuava quali prove più antiche, al principio di questa riscoperta tipologica sistematica, i busti di Cosimo de' Medici realizzati intorno al 1545 da Baccio Bandinelli e da Benvenuto Cellini, oggi entrambi al Bargello. Il famoso *Bruto* di Michelangelo, opera di soggetto antiquario, in possesso di tutte le caratteristiche elencate, doveva aver influenzato i vari esemplari prodotti all'epoca secondo Lavin, che datava il marmo buonarrotiano verso gli ultimi anni trenta<sup>533</sup>. Come però dimostrato da Thomas Martin due decenni dopo, in Laguna e nei maggiori centri limitrofi erano apparse

---

LVCTV EXTINCTVS EST / VXOR CATHERINA FEDERICVS FILIVS ET FRATRES CVM LACRIMIS P[osuerunt] / MDLXI». L'iscrizione, ora montata nella parete destra del coro di San Francesco, risulta trascritta anche in Ligi 1938, pp. 354-355.

<sup>532</sup> Per queste riflessioni si ricordano principalmente: Francesco Caglioti, in *Andrea Mantegna* 2006, pp. 128-129, cat. I.2; Caglioti 2017, p. 102.

<sup>533</sup> Lavin 1975.



da tempo effigi pseudo-archeologiche con petto curvo e peduccio. Non esistono ragioni, quindi, per connettere a premesse fiorentine la nascita del busto “all’antica” in terra veneta, che lo studioso riteneva qui inaugurato da Danese Cattaneo con il simulacro di Pietro Bembo al Santo di Padova, scolpito nel 1547<sup>534</sup>. Come osservato in seguito da Dimitrios Zikos, Alfonso Lombardi, prolifico autore di ritratti, di cui ormai pochi superstiti, come quelli di Clemente VII e Giuliano de’ Medici in Palazzo Vecchio a Firenze, risalenti al 1534, si pone in anticipo di quasi un decennio rispetto ai casi fin qui evocati<sup>535</sup>. Nuove acquisizioni hanno definito ulteriormente questo panorama<sup>536</sup>, e per quanto Lombardi possa aver avuto un ruolo importante nel lancio di tale moda, l’impressione è piuttosto quella di un fenomeno esplosivo parallelamente in diverse città italiane, da Nord a Sud, tra il quarto e il quinto decennio del Cinquecento.

Alle date cui risale il ritratto di *Antonio Galli*, ossia verso la fine del sesto decennio, la tipologia del busto “all’antica” era ormai l’unica in voga, declinata in altre varianti, come mostrano le sperimentazioni di Leoni. Tra le opere di sua mano, si pensi al simulacro bronzeo dell’imperatore Carlo V presso il Museo del Prado a Madrid, con un taglio estrosamente allungato del busto, oltretutto appoggiato su un peduccio di inedita esuberanza. Questo pezzo mostra una soluzione ancora diversa, seppure non paragonabile per arditezza a quella della già citata effigie di Maria d’Ungheria, dove il taglio risparmia una porzione ben minore di petto rispetto a quanto avviene in casi più convenzionali. La particolare troncatura trova forse un raffronto nella produzione medagliistica dello stesso Leoni, dove si riconoscono profili con una minima parte del petto in vista, attraverso l’eliminazione dell’omero, una soluzione che a sua volta affondava le proprie radici nella numismatica antica<sup>537</sup>. A questi reperti del passato, al tempo tanto apprezzati e oggetto di mire da parte dei collezionisti, sembra ispirarsi il ritratto bronzeo di Galli con quel frammento di torace di forma trapezoidale, tagliato seguendo la giuntura tra la spalla e l’avambraccio. Nonostante certe affinità con Leoni, sia la troncatura, sia nella resa grafica di alcuni passaggi fisionomici, per chi scrive l’autore del bronzo può essere confrontato in maniera più prossima con Vittoria, campione del ritratto, come attesta la sua sterminata carriera. Appare pertanto comprensibile, sotto questa nuova luce, il riferimento all’ambito veneziano per il busto in esame, avanzato agli inizi del Novecento. Nella descrizione

---

<sup>534</sup> Martin 1993.

<sup>535</sup> Zikos 2003, in particolare pp. 148-150, per l’attenzione alla ritrattistica di Lombardi, tema al centro, inoltre, di Calogero 2019.

<sup>536</sup> Si segnala che Andrea Bacchi (2017) ha riconosciuto al veneziano Jacopo Fantoni un’altra interessante attestazione di busto “all’antica”, ovvero quello di Giovanni dei duchi di Baviera in San Petronio a Bologna, datato 1537.

<sup>537</sup> Per queste riflessioni sull’opera leoniana si rimanda a Middeldorf 1975.

del sembiante e nella caratterizzazione espressiva il pezzo rivela una straordinaria sensibilità naturalistica, che non punta alla pura astrazione, come nell'opera di Leoni, ma è accostabile ai migliori esempi del ritratto veneto di pieno Cinquecento. La trattazione minuziosa e vibrante della capigliatura e della barba, rese con una ricerca di verità che si coglie, per esempio, nella composizione di certe ciocche, si ritrova in capolavori del maestro trentino come il busto di *Apollonio Massa* in terracotta (fig. 118), o l'immagine anch'essa fittile di *Pietro Zen* (fig. 119), confrontabili col bronzo non meno per l'intensità psicologica<sup>538</sup>. Quel sentore di vitalità che ispira gli effigiati di Vittoria si riconosce nello sguardo intenso del *Galli*, con la bocca leggermente schiusa, sul punto di proferire parola, che sembra anticipare di quasi un secolo la ritrattistica eloquente di Bernini. Il simulacro americano, per quanto lievemente posteriore al busto di Ferretti, precede di poco le migliori prove ritrattistiche di Vittoria, scalabili tra gli anni sessanta e novanta. Le affinità non devono quindi interpretarsi come derivate dal maestro trentino, quanto il risultato di una cultura condivisa dai Lombardi, quella gravitante intorno alla bottega di Jacopo Sansovino. Anche l'opera di Cattaneo, formatosi in questa stessa cerchia, offre, d'altra parte, momenti di tangenza non indifferenti con il busto in metallo. Si può considerare al riguardo il ritratto di Bembo, caratterizzato da un'indagine fisionomica lenticolare, non minore di quella esibita da Vittoria nelle sue creazioni. Come già precisato, Sansovino si misurò in questo campo in almeno due occasioni secondo le fonti, nel proprio ritratto e in quello del figlio, ma nessuno dei due lavori risulta rintracciabile. Tra l'opera del fiorentino e l'effigie del *Galli* non è quindi per ora possibile misurare tangenze, certamente esistenti, se tutta questa generazione di ritrattisti di cultura veneta uscirono dallo studio di Tatti.

Tra le opere documentate dei Lombardi non si conservano ritratti, che permetterebbero di trovare confronti più vicini con il busto americano. A oggi l'unica creazione attestata dalle carte d'archivio è la figura sedente in bronzo di papa Gregorio XIII per la piazza di Ascoli, commissionata a Girolamo e a Ludovico, ma distrutta alla fine del Settecento dalle armate napoleoniche. Anche in caso di sopravvivenza, tuttavia, essa avrebbe richiesto una valutazione delle responsabilità effettive dei nostri maestri nella messa in opera: con la morte del fratello minore nel 1575, subentrò nell'esecuzione il giovane allievo Calcagni, cui furono demandate sia le operazioni fusorie sia la preparazione di un nuovo modello, come si avrà occasione di constatare più avanti nel testo. Riportando una voce di Gaetano Giordani, Amico Ricci, nel suo volume sulla storia recanatese del 1834, ricordava che un certo Gioacchino Bartolucci, abitante

---

<sup>538</sup> Martin 1998, pp. 126-127, cat. 23, 120-121, cat. 17, rispettivamente per il busto di *Zen* e per quello di *Massa*.

a Pesaro, possedeva un busto bronzeo di Sisto V a opera di Aurelio Lombardo. Ricci collegava infatti al maestro la firma leggibile sul retro, «*Aurelius filius Pauli de Lombardi*», un'iscrizione che, tuttavia, presenta non pochi aspetti problematici<sup>539</sup>. A parte le incongruenze sulle origini di Aurelio, figlio di Antonio e non di un Paolo, lo scultore era già morto da almeno due decenni al tempo del pontificato Peretti.

Oltre al busto del *Galli*, il catalogo ritrattistico dei tre maestri può essere comunque ulteriormente ingrandito accogliendo una proposta di Alessandra Giannotti, comunicata a chi scrive nell'estate del 2019, ovvero il busto virile in terracotta conservato alla Pinacoteca Civica di Faenza (fig. 120), e fino a oggi alternativamente riferito ai due maggiori maestri del Rinascimento emiliano, Alfonso Lombardi e Antonio Begarelli. Non si conosce nulla della vicenda collezionistica del pezzo, né in merito al soggetto, probabilmente coincidente con una persona reale, ormai nota solo dalla testa, montata su un busto non pertinente, più moderno. In un testo del 1909 sulla storia artistica di Faenza, Antonio Messeri e Achille Calzi proponevano il nome di Begarelli, artista in qualche misura più grafico, e avvicinabile per certi esiti ai nostri scultori, ma i raffronti con le sue opere rivelano alla fine l'estraneità della terracotta al suo catalogo<sup>540</sup>. Successivamente, nel 1935, Adolfo Venturi riferì il pezzo a Lombardi, accostandolo a una delle figure senili nel *Transito della Vergine* di Santa Maria della Vita a Bologna, capolavoro giovanile realizzato pochi anni dopo l'arrivo in città nel 1519. Nell'oggetto faentino non si ritrova però alcuna connessione con il trattamento più abbreviato, pittorico, tipico delle creazioni fittili di Alfonso, sebbene l'ipotesi abbia goduto di una particolare fortuna, fino ai contributi più recenti<sup>541</sup>. Giannotti nota, invece, come la massa di piccoli boccoli sferici, finemente incisi (fig. 121), sia rintracciabile nelle figure di *Profeti* eseguite dai Lombardi per la Santa Casa, come lo *Zaccaria* più volte evocato (fig. 123). A livello fisionomico la terracotta appare non meno confrontabile con la testa di *Golia*, poggiate ai piedi del *David* al centro del prospetto meridionale, con quei gommosi rigonfiamenti sotto gli occhi (fig. 122). Il paragone con il busto bronzeo di *Galli* risulta, forse, ancora più puntuale, facilitato dalla similarità delle materie, dato che il bronzo deve comunque immaginarsi tratto da un modello plastico.

Chi scrive ritiene che alla lista di opere dei Lombardi possa essere aggiunto pure un busto in argilla cotta nella Kunsthalle di Amburgo (fig. 124), in uno stato conservativo ancora

---

<sup>539</sup> Ricci 1834, II, p. 75, nota 28. Il pezzo è ricordato anche tra le effigi bronzee di papa Peretti registrate in Massinelli 1992a, p. 37.

<sup>540</sup> Messeri, Calzi 1909, p. 559.

<sup>541</sup> Venturi 1935-1937, I (1935), p. 581, attribuzione accolta anche in: Bonsanti 1992, p. 50; Daniela Sinigalliesi, in *Emozioni in terracotta* 2009, pp. 156-157, cat. 32. L'opera (inv. 127) misura 49 cm d'altezza.

migliore rispetto all'oggetto faentino. Pure in questo caso si tratta dell'effigie di un personaggio reale, rappresentato in età matura e con abiti civili, ma non è possibile conoscerne l'identità per il mistero gravante sui movimenti collezionistici. L'opera è stata presa in esame, pochi anni fa, da Giovanna Perini Folesani, che ha riconfermato il collegamento all'ambito emiliano appuntato da Stefano Tumidei su un'immagine in suo possesso, confluita con l'intera raccolta fotografica dello studioso nella Fondazione Federico Zeri a Bologna<sup>542</sup>. Uno spostamento sulla bottega dei Lombardi, e forse su Girolamo, pare plausibile a una rinnovata visione del busto, imparentabile con la terracotta di Faenza e con il ritratto bronzeo di *Galli*, almeno a parere di chi scrive. Nel concepimento della capigliatura e della fronte solcata da rughe parallele (fig. 125) si riconoscono inoltre non pochi punti di vicinanza con il *Bruto* fuso da Ludovico (fig. 126), che lasciano forse poche riserve sulla proposta attributiva.

---

<sup>542</sup> Perini Folesani 2016, p. 166, nota 24. L'opera (inv. 1950.64) misura 45,5 cm d'altezza e 50 cm di larghezza.

V. Aurelio e Girolamo a Loreto e i primi cinque *Profeti* per il rivestimento della Santa Casa, 1539-1550

L'arrivo dei tre Lombardi a Loreto, cui essi legarono la loro carriera fino agli ultimi giorni, divenendo gli scultori ufficiali della Santa Casa, è ancora contraddistinto da zone d'ombra, non essendo emerse informazioni sulle premesse. Considerato che Aurelio vi giunse già nel 1539, la chiamata dei nostri scultori a Loreto sembra riconducibile all'allora protettore della Santa Casa, eletto in quell'anno, il cardinale Gasparo Contarini, come anticipato nel capitolo precedente<sup>543</sup>. Il porporato poteva aver conosciuto nella propria città natale, Venezia, i tre fratelli, o almeno Girolamo, l'unico dei tre ad aver soggiornato qui secondo la testimonianza di Vasari, lavorando nella bottega di Sansovino, e in particolare nei cantieri della Libreria e della Loggetta<sup>544</sup>. Non è nemmeno impossibile che il nome dei Lombardi sia stato suggerito dal cardinale Pietro Bembo, concittadino e amico di Contarini, tanto che quest'ultimo nominò Bembo quale suo sostituto al protettorato di Loreto durante la partecipazione ai Colloqui di Ratisbona. Come si è già ampiamente discusso, Pietro aveva avuto modo di collaborare con

---

<sup>543</sup> La responsabilità di Contarini nella convocazione dei Lombardi a Loreto è stata proposta in Grimaldi 1999, p. 87.

<sup>544</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 188.

quei maestri poco tempo prima nell'ideazione della base del cosiddetto *Idolino* di Pesaro, un bronzo antico all'epoca posseduto dai duchi di Urbino<sup>545</sup>. Girolamo, probabilmente, era stato richiesto sin dal principio, ma per gli impegni nei progetti marciali dovette consigliare a Contarini di avvalersi del fratello Aurelio, finché non si sarebbe liberato dalle incombenze del momento. Dopo i primi tempi vissuti nelle vicinanze del santuario, sappiamo che i Lombardi si spostarono a Recanati, che si presentava in una posizione vantaggiosa sotto più punti di vista, trovandosi non lontana dal mare e quindi dal porto, fondamentale per il rifornimento dei materiali. Qui i tre scultori allestirono una bottega dotata di fonderia, dove si formarono molti giovani maestri originari della Marca anconetana, desiderosi di intraprendere una carriera nelle arti plastiche. La gloriosa tradizione bronzistica di Recanati, ma più in generale di queste terre adriatiche, affonda le sue radici nell'opera dei Lombardi, che qui introdussero abilità tecnologiche da rendere questa città seconda solo a Venezia nella metallurgia<sup>546</sup>.

Tornando agli inizi del soggiorno marchigiano, se si sta alle perlustrazioni d'archivio condotte fino ai giorni nostri, Aurelio fu il primo dei fratelli ad approdare a Loreto, almeno dal 1539. Il 31 dicembre di quell'anno egli riceveva un acconto da parte dei ministri del santuario, un pagamento per un *Profeta* in marmo, avviato molto probabilmente da alcune settimane, per il rivestimento marmoreo della Santa Casa<sup>547</sup>. Due anni dopo il primogenito fu raggiunto da Girolamo, chiamato dai soprintendenti della fabbrica per assistere il fratello nell'esecuzione dei *Profeti*, come emerge sin dai più antichi pagamenti a suo nome. Il 31 dicembre 1541 Girolamo riceveva un compenso per aver messo mano alla realizzazione della figura principiata da Aurelio, tanto apprezzata da garantire ai fratelli l'assegnazione delle altre<sup>548</sup>. La più antica attestazione di Ludovico nei documenti contabili lauretani risale invece al 1550, alla fine di un decennio trascorso a Roma, dove aveva avuto modo di entrare nei favori di papa Paolo III Farnese e poi del fuoriuscito fiorentino Lorenzo Ridolfi<sup>549</sup>. Sin da queste prime testimonianze manoscritte, Aurelio è inoltre ricordato quale «heremita», rivelando la sua adesione a un ordine religioso<sup>550</sup>. Non si conosce l'occasione in cui egli decise di prendere i voti, forse sin dai tempi

---

<sup>545</sup> Per l'attribuzione del plinto bronzeo si veda Middeldorf 1938, come si discute nel capitolo precedente, dedicato ai contatti dei tre fratelli con la corte roveresca.

<sup>546</sup> Sull'arte del bronzo nelle Marche tra Cinque e Seicento si concentra, da ultimo, il corposo intervento in due volumi di Floriano Grimaldi (2011), ma si segnalano ulteriori contributi sul tema: Pauri 1915; Grimaldi, Sordi 1987; Giannatiempo López 1992; Ead. 1996.

<sup>547</sup> *Appendice*, doc. 2.

<sup>548</sup> *Appendice*, doc. 16.

<sup>549</sup> Per la prima attestazione di Ludovico a Loreto si veda *Appendice*, doc. 54, mentre sul suo soggiorno romano nella seconda metà degli anni quaranta è incentrato il prossimo capitolo.

<sup>550</sup> *Appendice*, doc. 2.

vissuti a Ferrara, e a lungo si è supposto che fosse entrato nella comunità francescana dei padri minori osservanti, detti anche zoccolanti per le peculiari calzature indossate. Così aveva ipotizzato, verso la fine dell'Ottocento, Gustave Gruyer, molto verosimilmente perché Aurelio fu seppellito nella chiesa recanatese di Santa Maria in Vado, che ricadeva sotto la gestione di quell'ordine mendicante<sup>551</sup>. In un documento del 1555, attestante la sua nomina a cappellano della confraternita del Corpus Domini presso la chiesa di San Vito a Recanati, il maggiore dei Lombardi è però ricordato quale membro «ordinis Sancti Augustini», cioè quale agostiniano<sup>552</sup>. Il luogo della sepoltura di Aurelio, più semplicemente, era quello che ospitava la cappella di famiglia, acquistata da tutti e tre i fratelli, e non aveva quindi alcuna relazione personale con la comunità reggente.

Come emerge sin da questo affondo, l'assunzione lauretana dei nostri maestri aveva l'obiettivo di portare a compimento l'apparato statuario di *Profeti* per il rivestimento marmoreo della Santa Casa, uno degli ultimi lavori di quel cantiere già decennale, su cui è necessario indugiare prima di procedere oltre. Nato a livello inventivo nel 1509 con i disegni di Donato Bramante (1444 circa - 1514), che non ebbe mai modo di assistere alle prime operazioni costruttive, questo ornamento, cui presero parte anche i nostri scultori, fu eretto nel corso di settant'anni<sup>553</sup>. All'architetto di origini urbinati deve attribuirsi la strutturazione dell'impianto, ovvero le facciate spartite verticalmente da colonne corinzie, che inquadrano a loro volta porzioni scandite da due ordini di nicchie o decorate con pannelli narrativi. Il denso apparato scultoreo fu ideato da Bramante stesso, ma è certo che ulteriori aggiornamenti furono apportati dai successivi direttori della fabbrica, Andrea Contucci detto Sansovino e Antonio Cordini da Sangallo, il primo attivo dal 1513 al 1526, il secondo dal 1530 al 1535, ed entrambi responsabili della chiamata dei maestri per l'intaglio dei rilievi. A Contucci si deve l'arruolamento di Baccio Bandinelli e Domenico Aimo, il primo fiorentino e giovanissimo a queste date, e il secondo un maestro di natali bolognesi da tempo avviato, mentre ad Antonio spettò la convocazione di tre giovani toscani, Niccolò Tribolo, Raffaello Sinibaldi da Montelupo e Francesco Baccelli da Sangallo. Al fine di orientarsi nella storia della fabbrica, necessaria per comprendere la sua situazione al momento dell'arrivo dei Lombardi, è utile presentare almeno i soggetti dei rilievi

---

<sup>551</sup> Gruyer 1897, I, p. 549, dove si ipotizza che Aurelio abbia preso i voti poco dopo il 1528, essendo ricordato ancora solo come scultore nel testamento da lui steso in quell'anno.

<sup>552</sup> Grimaldi, Sordi 1987, p. 34, doc. XXXVIII.

<sup>553</sup> In merito all'ornamento marmoreo della Santa Casa si devono segnalare i due maggiori studi monografici, corredati da dense appendici documentarie, ovvero Weil-Garris 1977 e Grimaldi 1999, interventi ai quali si rimanderà costantemente nel corso delle prossime pagine. Al secondo testo, in virtù degli aggiornati spogli archivistici, si farà continuo riferimento per la documentazione relativa alla fabbrica.

e i rispettivi autori. Nel prospetto occidentale (fig. 127), quello rivolto verso la navata, campeggia al centro, come una vera e propria pala d'altare, il pannello scolpito da Contucci con l'*Annunciazione*, mentre al di sotto di questo, ai lati di una grata, si distinguono due quadri di formato minore con la *Visitazione* e il *Censimento di Maria e Giuseppe*, opere dei predetti Raffaello e Francesco. Nel fianco settentrionale (fig. 128), invece, sono presentati due episodi della vita della Vergine, ovvero la *Natività* e lo *Sposalizio*, la prima iniziata da Bandinelli ma completata successivamente da Raffaello e la seconda avviata da Contucci ma compiuta da Tribolo. Nel fianco meridionale (fig. 129) le scene sono incentrate su Cristo infante, in momenti comunque comprendenti la fondamentale presenza materna, ovvero l'*Adorazione dei pastori* di Sansovino e l'*Adorazione dei Magi* a opera di Raffaello. Sulla fronte orientale (fig. 130), rivolta verso il presbiterio, appaiono superiormente il *Transito della Vergine*, creazione di Aimo a eccezione di un pannello aggiunto a destra con tre soldati, opera dei tre toscani arrivati con Antonio da Sangallo, e inferiormente la *Traslazione della Santa Casa*, scolpita da Tribolo e da Francesco. Le statue nei due ordini di nicchie, che costituiscono l'ultima fase del cantiere, si devono a due diverse generazioni di artisti, i nostri Lombardi, autori di otto *Profeti*, e i fratelli comaschi Giovanni Battista e Tommaso della Porta, responsabili di due vegliardi e delle dieci *Sibille*.

Lo studio di questa fabbrica, dalla sua progettazione fino alle operazioni di assemblaggio, si è avvalso di una grande quantità di documenti d'archivio, esaminata e solo parzialmente pubblicata a partire dalla fine dell'Ottocento. Prima di allora si è sempre rivelato fondamentale sull'argomento un testo del 1633 incentrato proprio sul cantiere marmoreo, ovvero la *Santa Casa abbellita* a firma di Silvio Serragli, computista lauretano originario di Pietrasanta. Il volumetto, come prova la puntualità delle numerose informazioni, se raffrontate con le carte stesse, si fonda sulla consultazione diretta del materiale archivistico, che fu possibile per Serragli in quanto responsabile della contabilità del santuario<sup>554</sup>. In queste pagine si rintraccia la prima descrizione completa del sacello e delle varie mani coinvolte in esso, che trova un preciso riscontro nelle fonti, almeno relativamente a quelle parti per le quali la documentazione si rivela più precisa. Gli affondi sul rifornimento di pietra o sul montaggio dell'apparato sono ulteriori elementi di interesse contenuti nel testo, considerabile ancora oggi essenziale per la comprensione della fabbrica lauretana. Di seguito si riporta una parte dell'attento resoconto dell'«incrostatura di Santa Casa», con l'indicazione di ogni soggetto

---

<sup>554</sup> Serragli 1633.



scultoreo, sia per i rilievi sia per le figure a tutto tondo:

«Hora presentiamoci d'avanti alla prima facciata, che guarda alla porta della chiesa; per dove, al primo sguardo, viene a dar l'occhio al bel quadro et historia della Santissima Nuntiata di Andrea Sansovini [...]. Sotto il quadro della Nuntiata, del pari alla finestra sono li due altri quadri minori: uno della Visitatione di Maria a Santa Elisabeta, fatto da Rafaele da Monte Lupo, l'altro della Descrittione in Betheleme, con altrettante vaghe, belle e variate figure di Francesco da San Gallo, de' buoni scultori de' suoi tempi. Alle due nicchie a man destra vedesi sotto il Profeta Geremia sedente [...] e sopra sta la Sibilla Libica [...]. Venendosi poi alla parte destra di Santa Casa, per dove entrano le messe, si vede sopra la prima porta il bellissimo quadro che è lo Sponsalio della Madonna con San Gioseppe [...]. Opera in parte di Sansovini, e poi compita dall'eccellente scultore Nicolò de' Pericoli detto il Tribolo [...]. Di là all'altro canto, sopra la porta della scala a lumacha si vede l'altrettanto pretioso quadro della Natività della Madonna [...] opera in parte di Baccio Bandinelli, e poi finita da Rafaele da Monte Lupo, anco essi degni e celebrati scultori. In mezo a questa facciata, da porta a porta fra le colonne, sono le due nicchie: sotto vi è dentro il Profeta Iona, e sopra la Sibilla Etrigia. Alla cantonata da basso verso l'altare, con l'istesso ordine, dentro le sue nicchie si trova il Profeta Amos [...] e sopra di questa è la Sibilla Tiburtina. All'altro cantone verso la Nascita vi è il Profeta Esaia e la Sibilla Elesponta. Da questa parte girando all'altra, che guarda il choro de' canonici e cantori, sopra la prima porta verso l'altare si trova il quadro del povero ma riccamente intagliato Presepio [...] questa è parimenti opera del Sansovini. Di là, sopra la porta per dove si entra al Santo Camino, è un altro bello e pregiato quadro dell'Adoratione de' Magi [...]. Questo è mano del sopracitato Rafaele. Nel mezo alla facciata, fra le colonne, alle due nicchie, di sotto sta il Re Davide sedente [...]. Sopra Davide è la Sibilla Cumea [...]. Al cantone verso l'altare, si trova alla nicchia di sotto il Profeta Malachia, e sopra questo la Sibilla Delfica [...]. All'altro cantone verso il Santissimo Sacramento, di sotto è la statua del Profeta Zaccaria, e di sopra della Sibilla Eritrea [...]. Alla facciata di dietro (che guarda la tribuna, Cappella della Provincia) si vede di sopra il primo quadro, ch'è il Transito della Madonna [...] opera del soprannominato Rafaele, Nicolò e Francesco; ma in maggior parte di Domenico Lamia, detto il Bologna, valente al pari di quelli. Sotto di questo, e di egual lunghezza, è il vaghissimo quadro dell'Arrivo di Santa Casa a Loreto, con l'altre sue traslationi [...]. Al cantone a man destra verso il Santissimo Sacramento, fra le colonne, vi è di sotto il Profeta Moisè, e di sopra la

Sibilla Samia. Dall'altro canto il Profeta Balaam, e sopra la Sibilla Cumana»<sup>555</sup>.

La descrizione non è esente da mancanze, non essendo citato tra i vegliardi l'*Ezechiele* e non essendo nemmeno specificato l'autore della *Traslazione della Santa Casa*, ma tali lacune sono superate nella riedizione del 1652<sup>556</sup>. Non si può fare a meno di notare come si taccia totalmente sull'autore di ogni singola statua, un silenzio in parte compensato dalle altre informazioni ricavabili nel testo<sup>557</sup>. Più avanti, in una sorta di regesto contabile relativo all'opera, si precisa che tutte le *Sibille* spettano ai Della Porta, mentre dei *Profeti* se ne attribuiscono sei a Girolamo, due ad Aurelio e altri due ai fratelli comaschi. In attesa di affrontare il problema attributivo in modo più esteso, è utile ricordare che non esistono dubbi sui meriti delle due botteghe nella realizzazione dei *Profeti*, date le evidenti divergenze stilistiche entro questa serie. Nella compagine creata dai Lombardi non è forse così semplice una suddivisione tra i due fratelli, visto che le fonti sembrano provare una costante collaborazione, ma non esistono ormai dubbi sull'identificazione dei vegliardi eseguiti dai Della Porta, coincidenti con il *Mosè* (fig. 291) e con l'*Isaia* (fig. 290). Questa proposta, avanzata solo a partire da Luciano Arcangeli (1993), non ha mai avuto largo seguito nella critica, rimanendo pressoché isolata, ma l'esame ravvicinato delle opere conferma quelle conclusioni<sup>558</sup>. In merito al testo di Serragli, sono non meno interessanti le indicazioni logistiche nella presentazione degli elementi figurativi, per cui si nota come la sinistra e la destra siano considerate da un punto di vista interno al sacello, dettaglio non trascurabile nella rilettura dei documenti. Al riguardo, per esempio, la statua del *Geremia*, collocata nella nicchia sinistra della fronte occidentale per chi si pone frontalmente, è descritta da Serragli «a man destra», quindi dalla prospettiva opposta.

L'investimento in un complesso di tale magnificenza, interamente in marmi di Carrara, costruito sulla sponda opposta della Penisola rispetto alle cave, si spiega attraverso una serie di fattori che resero il santuario un luogo di fede eccezionale, grazie soprattutto all'iniziativa dei pontefici. Con la vittoria della flotta cristiana contro quella turca nella Battaglia di Lepanto del 1571, attribuita da papa Pio V Ghislieri all'intercessione della Vergine lauretana, questa politica di promozione culturale, avviata almeno dall'inizio del secolo, raggiunse il suo punto più alto. Occorre ancora precisare che attraverso la bolla emanata da Giulio II della Rovere nel 1507,

---

<sup>555</sup> Ivi, pp. 82-86.

<sup>556</sup> Id. 1633, ed. 1652, pp. 90-92.

<sup>557</sup> Id. 1633, pp. 87-89.

<sup>558</sup> Arcangeli 1993b, pp. 361-362.

Loreto, fin allora entro la diocesi di Recanati, passò sotto l'amministrazione dello Stato Pontificio: il controllo era esercitato mediante due figure di nomina papale, il governatore, residente a Loreto, e il protettore, di stanza a Roma, dei quali il primo aveva giurisdizione temporale sulle persone abitanti presso il santuario, mentre il secondo aveva potere sul corpo religioso, paragonabile all'autorità vescovile<sup>559</sup>.

A partire dalla seconda metà del XV secolo cominciò ad acquisire credito l'idea che un piccolo edificio svettante sul colle lauretano fosse la dimora in cui aveva abitato Maria a Nazareth, la stessa in cui l'arcangelo Gabriele annunciò alla donna il concepimento del Figlio di Dio. Intorno alla fine del Duecento una schiera di angeli avrebbe trasportato la casa dalla Terra Santa fino a Loreto, dopo una breve sosta in Istria, come riferiva il preposto teramano Pier Giorgio Tolomei in un testo vergato negli anni settanta del Quattrocento, fondamento per lo sviluppo di questa tradizione devozionale<sup>560</sup>. Nello stesso periodo, con l'afflusso sempre più intenso di pellegrini, i vescovi di Recanati, cui all'epoca spettava ancora l'amministrazione di Loreto, promossero una prima trasformazione edilizia dell'area, al fine di creare strutture adeguate all'accoglienza dei fedeli e un tempio degno dell'oggetto venerato. Avviata negli ultimi anni sessanta del Quattrocento, la ricostruzione della chiesa fu in larga parte compiuta sotto Girolamo Basso della Rovere, a capo della diocesi recanatese dal 1476 al 1507, al quale si deve il coinvolgimento di architetti illustri di origine toscana, Giuliano da Maiano, Giuliano da Sangallo e Baccio Pontelli. Sancito poi il passaggio del santuario entro i territori pontifici, papa Giulio II manifestò da subito il desiderio di realizzarvi altre «cose magne», stando a una lettera del 1507 con cui comunicava al governatore della Santa Casa, Domenico Sebastopoli, l'imminente arrivo di Bramante<sup>561</sup>. Autore in quegli anni di progetti per il Belvedere e per il rinnovamento della basilica di San Pietro, quest'ultimo, però, mai compiuto, l'artista era al tempo all'apice della sua carriera per la corte vaticana<sup>562</sup>. Nel 1507 a Bramante fu richiesto solo un sopralluogo per alcune riparazioni strutturali nell'edificio ecclesiastico, ma il pontefice

---

<sup>559</sup> Per la storia del santuario nel Cinquecento, con un'attenzione sia ai fenomeni devozionali sia ai fatti amministrativi, si segnalano: Grimaldi 1999, pp. 9-37; Id. 2001, in particolare pp. 9-25; e Id. 2006, I, in particolare pp. 7-33.

<sup>560</sup> Sulla nascita del culto della Santa Casa e sulle relative fonti scritte: Id. 1984, pp. 53-64, 54-57, note 66-67; e Id. 1993, in particolare pp. 15-210. Si segnala quest'ultimo intervento per la trascrizione dell'intero testo di Pier Giorgio Tolomei: *ivi*, pp. 15-17.

<sup>561</sup> Id. 1999, p. 136 (25 novembre 1507). Sull'attività di Bramante a Loreto: Bruschi 1969, pp. 652-667, 960-979, cat. 38; Weil-Garris 1974, pp. 313-319, 327-329; Ead. 1977, I, pp. 12-16; Bruschi 1997, pp. 456-463; Grimaldi 1999, pp. 27-28, 39-40; e da ultimo *Celebrazioni bramantesche* 2016. Per un inquadramento di più ampio respiro sulla storia della chiesa, anche nei secoli precedenti e in quelli successivi, si veda *Santuario* 1994.

<sup>562</sup> Per i citati cantieri vaticani si vedano almeno gli affondi in Bruschi 1969, pp. 291-434, 533-593, 865-898, catt. 30-31.

aveva già espresso la volontà di commissionargli «molte opere». Durante i due anni successivi, l'urbinate ebbe modo di visitare nuovamente Loreto e di presentare alcune proposte progettuali, come prova una ricevuta del 1509 relativa a un suo modello in legno, intagliato da un marangone fiorentino, tale Antonio Pellegrino<sup>563</sup>. In questa nota si parla di un prototipo per «Santa Maria de Loretto», probabilmente una prima idea per l'ornamento marmoreo della Santa Casa, come sembrano confermare le indicazioni nei versamenti seguenti. Un ulteriore pagamento, infatti, non solleva incertezze sulle invenzioni approntate al tempo, dato che la somma liquidata in quell'occasione era «per resto del modelo de la chapela de la Nostra Donna et del modelo del palasso si fa inassi a dita chiesa»<sup>564</sup>. Per il secondo progetto, si intende il palazzo adiacente alla basilica, denominato poi Apostolico con l'elezione a sede vescovile, mentre l'altro modello riguardava l'ornamento in marmi. In prima battuta Gian Cristoforo Romano, da tempo al fianco di Bramante, fu scelto per la direzione dei cantieri, ma solo le fabbriche del palazzo furono avviate sotto la sua guida, essendo egli deceduto nel 1512<sup>565</sup>. Un anno dopo scomparve anche papa Giulio II, ma la sua morte non comportò un'interruzione dei progetti appena avviati, come testimonia l'importante accelerazione impressa dal successore al soglio, Leone X de' Medici (1475-1521). Intenzionato soprattutto a investire nel rivestimento della reliquia mariana, il pontefice nominò alla direzione dei cantieri lauretani Andrea Sansovino (1486-1570), che presentò nell'occasione un modello ligneo per l'impresa marmorea, da immaginare quindi alterata rispetto all'invenzione bramantesca<sup>566</sup>.

Con un contratto stipulato nel 1513, che suggellava l'elezione ad architetto della Santa Casa, Contucci divenne così il responsabile di tutte le fabbriche connesse al santuario<sup>567</sup>. Vista l'urgenza di procurarsi il materiale lapideo per l'ornamento, pochi mesi dopo egli compì un primo viaggio a Carrara, utile alla perlustrazione delle cave e per prendere accordi con i proprietari locali di giacimenti<sup>568</sup>. L'atto steso in tale occasione è andato perduto, ma se ne conosce una sorta di minuta in una trascrizione di fine Settecento del canonico e storico alsaziano Joseph Anton Vogel, da cui si ricava che Contucci concordò l'acquisto di una prima

---

<sup>563</sup> Grimaldi 1999, p. 136 (11 giugno 1509).

<sup>564</sup> Ivi, p. 137 (27 febbraio 1510).

<sup>565</sup> Su Gian Cristoforo Romano a Loreto: Weil-Garris 1977, I, pp. 17-18; Grimaldi 1999, pp. 28-29. In merito al Palazzo Apostolico si rimanda anche agli studi monografici più recenti: Marzoni 1994; Monelli, Santarelli 2012, e qui in particolare Santarelli 2012; Frommel 2016.

<sup>566</sup> Grimaldi 1999, p. 137 (25 aprile 1513); quali maggiori contributi sull'attività lauretana di Contucci: Weil-Garris 1977, I, pp. 19-64, 165-228; Grimaldi 1999, pp. 42-44, 71-77; Blasio 2007, pp. 126-138, e in particolare 131-133; Fattorini 2013, pp. 99-106, 240, cat. 10.

<sup>567</sup> Grimaldi 1999, pp. 137-138 (22 giugno 1513).

<sup>568</sup> Ivi, p. 138 (17 luglio 1513).

partita marmorea di 26 carrate, corrispondenti ad altrettante tonnellate. Dallo stesso documento si apprende inoltre che due intagliatori, tali «Jacopo de Chasa Pulci» e il «Belo», avevano iniziato ad abbozzare due quadri, ovvero, molto probabilmente, due lastre che sarebbero servite a un pannello narrativo<sup>569</sup>. I due maestri incaricati di estrarre e sagomare i blocchi sembrano coincidere con Jacopo di Tommaso «de Casa Pulcia» e Jacopo Vannelli «decto Bello», gli stessi incaricati da Michelangelo pochi anni dopo, nel 1519, per estrarre le pietre utili alla decorazione della facciata di San Lorenzo, poi mai messa in opera<sup>570</sup>. I rilievi maggiori nell'ornamento lauretano, comunque, risultano composti attraverso l'effettivo assemblaggio di due pannelli marmorei, ciascuno di forma quasi quadrata. La struttura di tali elementi narrativi non è solo constatabile dall'esame materiale, ma anche da uno dei pagamenti a Sansovino per l'esecuzione dell'*Annunciazione* e della *Natività di Cristo*: nella ricevuta del 1524 con cui lo scultore era saldato per tale lavoro, si specifica che «dua quadri fanno una storia»<sup>571</sup>. Tornando alla minuta copiata da Vogel, qui non è segnalata l'identità del proprietario della cava, ma questi deve riconoscersi in Piero di Matteo Casoni, detto Corto, rappresentante di un'illustre famiglia di operai carraresi che, dal secolo precedente, si dedicò allo sfruttamento dei giacimenti. La documentazione contabile di questi anni, relativa all'acquisizione della pietra, permette di riconoscere in questo personaggio il possessore del filone marmifero sfruttato da Contucci<sup>572</sup>. Casoni non costituiva solo il proprietario della cava, ma anche colui che si occupava delle operazioni estrattive e del trasporto della materia, in un primo momento fino al vicino porto di Avenza. A partire dal 1521, dopo essersi unito in società con tale Giovanni di Sisto, ricordato come padrone di un'imbarcazione, Casoni prese in carico pure la gestione del viaggio marittimo fino alla costa adriatica<sup>573</sup>. Nel documento noto nella trascrizione settecentesca si precisa anche che gli accordi erano stati presi per un totale di dieci quadri, utili quindi alla composizione di cinque «storie». A giudicare da tale dettaglio, il progetto perseguito da Sansovino, forse in parte coincidente con quello elaborato già da Bramante, prevedeva un numero inferiore di pannelli narrativi rispetto all'assetto definitivo. L'aggiunta di nuovi rilievi, tuttavia, non sembra attribuibile ad Andrea, ma al successivo direttore della fabbrica, Antonio da Sangallo, come si

---

<sup>569</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>570</sup> Per i pagamenti ai due maestri in relazione alla commissione michelangiotesca: Milanese 1875, pp. 689-690, docc. XLIV-XLV; ma per ulteriori approfondimenti sulla vicenda: Rapetti 2001, p. 72.

<sup>571</sup> Grimaldi 1999, p. 212 (31 maggio 1524).

<sup>572</sup> Nel primo compenso del 28 novembre 1514, Casoni risulta remunerato solo per lo «scarico de 48 charrate de marmi conducti da Carrara al porto d'Ancona per ornamento de la cappella»: ivi, p. 141. Come direttore delle operazioni estrattive, egli compare, invece, negli acconti successivi, sin dall'anno seguente: ivi, p. 142 (3, 4 gennaio 1515).

<sup>573</sup> Sulla società tra Casoni e Giovanni di Sisto: ivi, pp. 191 (1° febbraio 1521), 192 (21, 23 febbraio 1521).

avrà modo di constatare. Nel primo progetto i pannelli erano destinati, verosimilmente, solo alla facciata occidentale, rivolta verso i fedeli, e ai lati lunghi, quelli settentrionale e meridionale. A differenza del prospetto orientale, quello opposto non poteva non essere dotato di un pannello, essendo impossibile immaginarlo privo di una pala d'altare, mentre su ciascuno dei fianchi erano previste, di conseguenza, due «storie»<sup>574</sup>.

Il rifornimento di marmo si protrasse per almeno un decennio, dal 1513 fino al 1523, e avvenne con una certa continuità, dato che nelle carte d'archivio è registrato quasi ogni anno l'arrivo di una nuova partita<sup>575</sup>. Le navi cariche di pietra salpate dal mare carrarese approdavano ad Ancona, dove il porto, con i suoi fondali profondi, poteva accogliere simili imbarcazioni. A questo punto si procedeva con il trasferimento dei blocchi su mezzi ricordati nei documenti come «piattate», probabilmente simili a chiatte, in grado di accedere alla costa recanatese, dove attendeva i marmi l'ultima tratta fino a Loreto, compiuta con carri trainati da buoi. Un nuovo acquisto di materiale lapideo si data quasi cinquant'anni dopo, intorno al 1572<sup>576</sup>, quando la mancanza di monoliti, esauriti per una serie di eventi, stava rendendo impossibile il completamento dei *Profeti*, ma nel complesso il rifornimento di marmi ebbe luogo nella prima decade d'attività del cantiere. In quegli anni furono acquistate pure altre qualità di pietra utili all'ornamento, che non si presenta eseguito, infatti, soltanto col più pregiato e candido marmo statuario. Il primo livello del basamento e alcune parti di minore visibilità, come il telaio delle porte e la copertura superiore, sono realizzati in pietra d'Istria, che si cominciò a comprare sin dalle prime fasi dei lavori<sup>577</sup>. Anche alcune varietà di marmi colorati possono distinguersi in certi dettagli decorativi o nel rivestimento delle nicchie, che appaiono foderate con qualità rosse, che risultano comprate nel 1526 e nel 1532, rispettivamente a Orvieto e a Firenze<sup>578</sup>.

---

<sup>574</sup> Per queste riflessioni sull'antico progetto dell'ornamento marmoreo: Weil-Garris 1977, I, pp. 42-44; Grimaldi 1999, p. 72.

<sup>575</sup> Si riportano di seguito i documenti relativi al trasporto di materiale lapideo, tra il 1513 e il 1523, con la precisazione per ciascuno delle carrate registrate: ivi, p. 141 (30 giugno 1514), 62 carrate; ivi, p. 141 (28 novembre 1514), 48 carrate; ivi, p. 142 (8 gennaio 1515), 135 carrate; ivi, p. 154 (1° aprile 1516), 122 carrate; ivi, p. 160 (8 gennaio 1517), 130 carrate; ivi, p. 167 (2 giugno 1517), 37 carrate; ivi, p. 184 (5 gennaio 1520), 71 carrate; ivi, p. 191 (20 febbraio 1521), 48 carrate; ivi, p. 207 (14 giugno 1523), 70 carrate. Le modalità e i tempi attraverso cui la fabbrica lauretana provvide all'acquisizione della pietra sono esaminate anche ivi, pp. 44-50. Il rivestimento della Santa Casa è stato terreno di indagine sotto gli aspetti materiali, come prova una prima relazione sulla composizione lapidea pubblicata in Forlani 1994. Più recentemente, si è aggiunto un intervento incentrato sull'uso del paonazzo apuano, un marmo mischio che prova lo sfruttamento delle cave di Carrara anche per pietre diverse dal marmo statuario: Bartelletti, Amorfini, Criscuolo 2008, pp. 47-48.

<sup>576</sup> Sull'acquisto di nuovi blocchi all'altezza dei primi anni settanta si tornerà più avanti, nell'ultimo capitolo, affrontando la conclusiva campagna di lavori attorno all'ornamento.

<sup>577</sup> Per il rifornimento di pietra d'Istria: Grimaldi 1999, pp. 42-43; per la documentazione relativa: ivi, pp. 139 (27 ottobre 1513, 2 febbraio 1514), 166 (30 giugno 1520), 187 (5 luglio 1520).

<sup>578</sup> Anche per i marmi rossi: ivi, pp. 77, 83; per le carte contabili: ivi, pp. 223 (31 dicembre 1526), 233 (10 luglio 1531), 234 (31 dicembre 1531).

Il primo carico partito da Carrara giunse a Loreto già nel 1513, ma solo dall'anno seguente sono noti i primi pagamenti ai lapicidi per la lavorazione del materiale. Nel 1514 si provvide pure all'allestimento di uno spazio adeguato all'accoglienza dei maestri ingaggiati a tale scopo. Come si apprende dai documenti, si decise di predisporre una bottega al centro del presbiterio, dove si ergeva la Santa Casa, una soluzione che garantiva agli intagliatori un confronto costante con il fulcro del progetto. Nel 1514 un tagliapietre di nome Giovanni Pietro venne ricompensato per aver liberato, da pietre e scarti di legno, il «coro dove se lavora de scalpello», al fine di preparare il luogo di lavoro per l'intera squadra<sup>579</sup>. A causa dell'alto numero di artefici convocati, fu creato un ulteriore studio per l'intaglio dei marmi ad Ancona, città che aveva il vantaggio di trovarsi nei pressi del porto dove attraccavano le barche salpate dalla costa carrarese. Nel 1516, stando alle carte d'archivio, fu preparato questo locale, forse attraverso il riadattamento di uno spazio già esistente, utilizzato come deposito per il materiale scaricato dalle navi<sup>580</sup>. Due anni dopo, nel 1518, con l'arrivo imminente di nuovi maestri scelti da Sansovino, tale struttura fu ulteriormente rinnovata, come prova un pagamento allo scultore Benedetto Grazzini da Rovizzano, all'epoca nella squadra lauretana, per «acconciare la bottega in Ancona dove se lavorano i marmi»<sup>581</sup>. Pochi mesi dopo arrivarono a Loreto Baccio Bandinelli (1488-1560), allora all'inizio della propria carriera, e Domenico Aimo (1460/1470-1539), entrambi chiamati da Contucci per l'esecuzione dei pannelli narrativi. Sebbene l'allora governatore della Santa Casa, Bernardo Dovizi, avesse proposto di convocare «tre sculptori» per le «storie»<sup>582</sup>, Sansovino ripiegò su due maestri, essendo intenzionato a partecipare in prima persona nell'impresa decorativa. Dalle carte lauretane si apprende che i due collaboratori non operarono all'interno della chiesa, come la maggior parte dei lapicidi, ma alloggiarono per tutti gli anni ad Ancona, sfruttando i locali ristrutturati da Grazzini. Ad Aimo, più precisamente, fu affidato il rilievo con il *Transito della Vergine*, che egli completò solo sette anni dopo, nel 1525, mentre a Bandinelli fu richiesta l'esecuzione di quello con la *Natività della Vergine*, commissione, però, che non ebbe un esito sereno. Anche il maestro fiorentino prolungò per sette anni il lavoro, accumulando ritardi che provocarono attriti particolarmente accesi tra lui e i ministri della Santa Casa, ma nel 1525, a differenza del collega bolognese, Bandinelli parti

---

<sup>579</sup> Ivi, p. 140 (14 febbraio 1514).

<sup>580</sup> Ivi, p. 155 (30 giugno 1516).

<sup>581</sup> Ivi, p. 172 (1° gennaio 1518). Per la carriera di Benedetto da Rovizzano a Loreto: Weil-Garris 1977, I, pp. 30-31, 278-284; Grimaldi 1999, pp. 64-65; e soprattutto Fattorini 2013, p. 246, per nuove riflessioni sulla mano del maestro nei partiti ornamentali del rivestimento della Santa Casa.

<sup>582</sup> Grimaldi 1999, p. 173 (11 aprile 1518).

dalla città dorica lasciando il marmo incompiuto<sup>583</sup>. Sempre nel 1518 Sansovino diede principio a due dei tre pannelli che si era riservato, quello con la *Natività di Cristo* e quello con l'*Annunciazione*, condotti quasi in parallelo, risultando ambedue saldati nel 1524. Il terzo rilievo, dedicato allo *Sposalizio*, venne probabilmente soltanto abbozzato, in quanto nel 1526, quasi dodici mesi dopo l'avvio dell'intaglio, Contucci rinunciò al titolo di architetto della Santa Casa e fece ritorno in patria, dove morì tre anni dopo<sup>584</sup>. Come in parte anticipato, nell'arco di tempo sotto la direzione di Sansovino furono probabilmente apportate modifiche al progetto bramantesco. Pur non essendo finora emerse prove più precise, non si spiega altrimenti la necessità di inviare a Roma un nuovo modello dell'ornamento ancora nel 1519<sup>585</sup>. L'assetto alla fine messo in opera, denso di rilievi narrativi, sembra comunque il risultato di aggiornamenti proposti da Antonio da Sangallo, se, stando almeno alla minuta copiata da Vogel e ai documenti contabili, il progetto più antico prevedeva cinque «storie»<sup>586</sup>.

In seguito ai tragici eventi del Sacco di Roma, che sconvolse la capitale pontificia nel 1527, si assistette a un rallentamento del cantiere lauretano. L'ingente riscatto pagato dalla Santa Casa per la liberazione di papa Clemente VII, tenuto in ostaggio dai lanzichenecchi a Castel Sant'Angelo, limitò per alcuni anni l'investimento di capitali nella fabbrica marmorea<sup>587</sup>. Dopo la partenza di Sansovino, fino alla fine del terzo decennio, la guida passò al lapicida pisano Raniero Nerucci, che si occupò principalmente della continuazione delle opere di quadro e di ornato<sup>588</sup>. A partire dal 1530, per un intero lustro, il titolo di architetto del santuario fu assegnato ad Antonio da Sangallo (1484-1546), cui si deve pure il merito di aver condotto a Loreto gli scultori conterranei Niccolò Tribolo (1497-1550), Raffaello Sinibaldi da Montelupo (1504-1567) e Francesco Baccelli da Sangallo (doc. 1504-1536)<sup>589</sup>. Essi erano stati chiamati, prima di tutto, per completare quei due pannelli rimasti solo parzialmente lavorati durante la direzione di Sansovino. A Tribolo fu richiesto di portare a termine il rilievo con lo *Sposalizio*

---

<sup>583</sup> Sulle opere di Aimò e Bandinelli per Loreto: Weil-Garris 1977, I, pp. 40, 44-45, 54, 61-62, 110-156, 157-164; Grimaldi 1999, pp. 71-72, 76-77; sul rilievo di Baccio si segnala anche la scheda nel catalogo della recente mostra fiorentina sull'artista: Alessandro Cherubini, in *Baccio Bandinelli* 2014, p. 567, cat. II.

<sup>584</sup> Si rinvia *supra*, nota 566, dove si forniscono le principali coordinate bibliografiche su Contucci a Loreto; per un'attenta disamina dei marmi da lui intagliati, comunque, si vedano: Weil-Garris 1977, I, pp. 165-228; e Fattorini 2013, pp. 240-259, cat. 10.

<sup>585</sup> Grimaldi 1999, pp. 178 (8 gennaio 1519), 179 (15 marzo 1519).

<sup>586</sup> In Weil-Garris 1977, I, pp. 42-44, si pone il dubbio che questo modello proponesse rilievi anche sulla fronte orientale, ma per ora è certo soltanto che tale apparato narrativo fu realizzato sotto la direzione di Sangallo: Grimaldi 1999, p. 72.

<sup>587</sup> Ivi, p. 12; Id. 2006, I, p. 21.

<sup>588</sup> Sul lapicida pisano, documentato a Loreto dal 1515 fino al 1539, si veda Id. 1999, *ad indicem*, e in particolare pp. 79-80, per gli anni alla guida del cantiere.

<sup>589</sup> Su Antonio da Sangallo a Loreto: Weil-Garris 1974, pp. 319-327, 329-338; Ead. 1977, I, pp. 65-89, 230-273; Bruschi 1997, pp. 463, 466-467; Grimaldi 1999, pp. 80-86.



*della Vergine*, solo abbozzato da Contucci, mentre a Raffaello si devono gli interventi finali sul pezzo di Bandinelli, con la *Natività della Vergine*, che si presentava, invece, in uno stato d'esecuzione assai più avanzato. Tali lavori risultano saldati nel 1533, nello stesso anno in cui i tre toscani vennero remunerati per la realizzazione di altri pannelli, eseguiti di fatto in parallelo. I due quadri minori con la *Visitazione* e il *Censimento di Maria e Giuseppe*, cui misero mano Raffaello e Francesco, il pannello con l'*Adorazione dei Magi*, scolpito invece dal solo Raffaello, e quello con la *Traslazione della Santa Casa*, opera di Tribolo e Francesco, furono licenziati entro il 1533. Pochi anni dopo, nel 1536, la triade di scultori fu impiegata anche per intagliare un'aggiunta alla scena con il *Transito della Vergine*, scolpita quasi un decennio prima da Aimo<sup>590</sup>. La creazione di questa porzione, con alcuni soldati intenzionati a profanare la salma, si era resa probabilmente necessaria in seguito alla decisione di cambiare la collocazione del pannello. Eseguito sin dai tempi di Sansovino, esso doveva rappresentare nei primi progetti una delle «storie» per i lati lunghi, ma con lo spostamento sul lato orientale richiese un'ulteriore estensione: si può immaginare che, in origine, tale pannello occupasse il posto dell'*Adorazione dei Magi* sul lato settentrionale, l'unica «storia» delle facciate laterali realizzata nella campagna diretta da Sangallo. Sotto la direzione di Cordini si decise verosimilmente di ampliare la decorazione narrativa anche sulla fronte orientale, come prova il confezionamento nello stesso periodo della scena con il viaggio aereo della Santa Casa<sup>591</sup>.

Intorno a quegli anni, oltretutto, i tre toscani furono incaricati di scolpire le coppie di putti alati per i frontespizi delle porte, un'impresa che vide la partecipazione pure del conterraneo Simone Mosca (1492-1554)<sup>592</sup>. Occorre domandarsi se queste vivaci presenze fanciullesche sulle architetture non fossero previste nelle più antiche invenzioni dell'ornamento, ma è difficile esprimersi in maniera definitiva al riguardo. A Sangallo deve certamente attribuirsi un generale arricchimento della decorazione scultorea, almeno per le immagini narrative, così come l'aggiunta della balaustrata sulla cornice sommitale, iniziata sotto la sua sorveglianza. Nel 1531 fu inaugurata l'erezione dell'ornamento, che necessitò, prima di tutto, di accorgimenti strutturali per l'ancoraggio delle lastre, con la costruzione di un muro adeguato. Gli interventi compresero poi la pavimentazione dell'intero piano di calpestio

---

<sup>590</sup> Per il cantiere scultoreo nella prima metà degli anni trenta: Weil-Garris 1977, I, pp. 65-89, 230-273; Grimaldi 1999, pp. 80-81, 83-84; Blasio 2007, pp. 133-135; per Tribolo a Loreto si veda pure Giannotti 2007, pp. 63-65; in merito a Raffaello, Verellen 1981, pp. 12-36; e per Francesco, Giannotti 2016, in cui è stato finalmente sciolto il problema identificativo di questo maestro, omonimo del più illustre Giamberti, individuandolo in tale Baccelli una figura ancora avvolta nel mistero e da immaginare attiva perlopiù come intagliatore ornamentale.

<sup>591</sup> Per queste riflessioni sull'apparato marmoreo della Santa Casa: Weil-Garris 1977, I, pp. 42-44; Grimaldi 1999, pp. 43-44.

<sup>592</sup> Per l'intervento di Mosca: Weil-Garris 1977, I, pp. 87-89, 266-271, 273; Grimaldi 1999, p. 83.

e la modifica dei vani d'accesso, dato che solo la parete meridionale della casa mariana presentava due aperture, mentre quella opposta ne aveva una sola centrale, per cui sulla fronte settentrionale si dovette tamponare il vano esistente e crearne due nuovi, simmetrici a quelli sull'altro lato. A Nerucci fu affidato il controllo di questi interventi, che si protrassero per cinque anni, fino al 1536, e che coinvolsero una vasta squadra di carpentieri e maestranze di vario genere<sup>593</sup>.

Completato l'assemblaggio del rivestimento di marmi, le nicchie apparivano come esedre semicircolari foderate di marmo rosso, in attesa di essere completate con statue. Si suppone che alcuni degli artisti documentati fino a quel momento nel cantiere avessero plasmato modelli almeno per i *Profeti*, forse da immaginare utilizzati o, comunque, non ignorati dagli autori delle statue. Raggiugli su questo versante si ricavano da Vasari, che allude all'approntamento di prototipi sia da parte di Contucci sia da parte di Tribolo nelle rispettive biografie. Stando al resoconto dell'aretino, Andrea, durante gli anni alla direzione della fabbrica, realizzò alcuni disegni per la serie di vegliardi e mise mano anche alla lavorazione dei blocchi, completandone, però, solo uno<sup>594</sup>. L'ultima precisazione, oltre a contrastare con ulteriori notizie fornite da Vasari stesso, che in un altro passo attribuisce l'intera serie al solo scalpello di Girolamo Lombardo, non può essere accolta sia per l'assenza di conferme nella documentazione, sia perché esclusa dall'esame visivo della serie<sup>595</sup>. Non è un'ipotesi da sottovalutare, invece, che Contucci avesse lasciato presso la Santa Casa alcuni fogli con schizzi per la sequenza o altri tipi di modelli, tridimensionali, dato che l'esecuzione di figure a tutto tondo era prevista sin dall'inizio. A detta del biografo aretino, anche Tribolo eseguì bozzetti in cera dei *Profeti*, un fatto ugualmente plausibile e che apre alla possibilità di un iniziale affidamento dell'impresa statuaria all'artista<sup>596</sup>. Sebbene nessuno di questi modelli sia sopravvissuto, nel caso siano effettivamente esistiti, quelle idee, su carta o in argilla, create da Contucci e da Tribolo, possono aver influenzato la serie dei *Profeti*. Se non altro le opere confezionate da Niccolò, da immaginarsi intrise di ispirazioni michelangelolesche, ebbero forse

---

<sup>593</sup> Il montaggio dell'ornamento è descritto con dovizia di particolari in Serragli 1633, pp. 74-77; per affondi più moderni su questa fase del cantiere si vedano inoltre: Weil-Garris 1977, I, pp. 69-76; e Grimaldi 1999, pp. 81-83, 84-86.

<sup>594</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, IV (1976), p. 280: «Abbozzò similmente Andrea i Profeti delle nicchie, ma non avendone finitone se non uno, gl'altri sono stati poi finiti dal detto Girolamo Lombardo e da altri scultori». In anni recenti Francesco Negri Arnoldi (2011) ha proposto di riconoscere modelletti di Sansovino per la serie statuaria in due terrecotte in collezione privata. Queste, come provato anche da Gabriele Fattorini (2013, p. 105, nota 38), non solo non condividono nulla con lo stile del maestro, ma devono interpretarsi, più verosimilmente, come derivazioni da due dei *Profeti* marmorei messi in opera.

<sup>595</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), p. 419-420.

<sup>596</sup> Ivi, V (1984), p. 204.

un fascino non indifferente sugli artefici delle figure marmoree, viste certe invenzioni compositive tanto in linea con il mondo toscano. Non possono identificarsi come opere di Contucci o di Tribolo due piccole versioni in terracotta di *Mosè* e di *Balaam*, la prima conservata alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino (fig. 292) e la seconda entrata dal 2010 al Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 153), entrambe considerabili, comunque, oggetti preparatori e non riproduzioni posteriori<sup>597</sup>. Nonostante un certo grado di finitezza, esse presentano una freschezza di modellato tipica del bozzetto e devono verosimilmente attribuirsi ai creatori dei marmi, data soprattutto l'assoluta sovrapposibilità con le versioni monumentali in ogni passaggio. Il *Mosè* fittile è quindi riconducibile ai Della Porta, e più probabilmente al primogenito Giovanni Battista (1542-1597), in quanto era senza dubbio alla guida bottega gestita col fratello Tommaso (1546-1606), mentre il *Balaam* in argilla è forse riferibile a Girolamo, visto il suo ruolo primario in tale commissione, condotta con la collaborazione di Aurelio. Al riguardo si può osservare come, oltre a rivelarsi contigue con le traduzioni definitive, entrambe le terrecotte mostrano le medesime divergenze formali ravvisabili tra i due marmi, non lasciando quindi riserve sulla diversità di mano. La natura di questi oggetti non è apparsa sempre così evidente, al punto che nel 1930 Luigi Serra, rendendo noto il *Mosè*, l'unico esemplare allora conosciuto, lo credeva opera dell'urbinate Federico Brandani, includendolo tra le prove plastiche lasciate dall'artista nella città natale<sup>598</sup>. Che le due terrecotte fossero opere preparatorie per la sequenza laureniana fu per la prima volta avanzato nel 1941 da Pasquale Rotondi, che pubblicò pure l'altro pezzo, al tempo conservato nella collezione romana Gaudioso. Lo studioso considerava però il *Mosè* opera di Girolamo e il *Balaam* dei fratelli Della Porta, riprendendo le considerazioni stilistiche espresse da Pauri nel suo studio monografico, che non può essere più seguito su questo fronte<sup>599</sup>.

L'aspetto del rivestimento laureniano, una volta concluse le operazioni di montaggio, è desumibile da un disegno, di pochi anni dopo, a opera di Francisco de Hollanda, raffigurante il lato meridionale (fig. 133)<sup>600</sup>. Alla fine del quarto decennio risale l'immagine eseguita dal

---

<sup>597</sup> Per la terracotta di Urbino (inv. 1990 S123; altezza: 38 cm; larghezza: 21 cm): Serra 1930, p. 50; Rotondi 1941, pp. 5-12; Weil-Garris 1977, I, pp. 332-333; Cristina Frulli, in *Raffaello* 1983, pp. 378-380, cat. 112; Brentano 1989a, p. 185; Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, in *I Della Rovere* 2004, pp. 299-300, cat. IV.13; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b; mentre per quella custodita da qualche anno ad Amsterdam (inv. BK-2010-11; altezza: 22,5 cm): Rotondi 1941, p. 18; Weil-Garris 1977, I, p. 329; Brentano 1989a, p. 185; Anthony Radcliffe, in Baker, Maek-Gérard, Radcliffe 1992, pp. 84-89, cat. 8; Frits Scholten, in *Rijksmuseum* 2015, p. 257, cat. 103; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b.

<sup>598</sup> Serra 1930, p. 50.

<sup>599</sup> Rotondi 1941, in particolare pp. 5-18. Si veda inoltre Pauri 1915, p. 19, nota 2, per l'attribuzione dei due marmi, seguita dalla quasi totalità degli studi, fino a tempi recenti.

<sup>600</sup> Per il disegno di Hollanda: *Os desenhos* 1940, tav. 51v.

portoghese durante quel suo celebre viaggio attraverso la Penisola, ma deve precisarsi che all'epoca era già visibile, o prossima al completamento, una statua per le nicchie inferiori. Entro gli ultimi anni trenta, infatti, lo scultore fiorentino Simone Cioli (doc. 1515-1544), attivo nel cantiere già sotto Contucci, portò a termine un *Profeta* per l'ornamento, uno dei due che gli furono commissionati (figg. 131-132). Con la partenza di Tribolo e dei suoi collaboratori, Cioli, che fin allora si era misurato con opere di tipo ornamentale, fu scelto dai ministri della Santa Casa per la serie statuaria. Al maestro fu richiesta una figura nel 1537, completata nel giro di appena due anni, e immediatamente dopo una seconda, eseguita entro il 1541, negli stessi anni in cui Aurelio Lombardo prese parte all'impresa<sup>601</sup>. I blocchi utili ai *Profeti* erano presenti da tempo presso il cantiere, motivo per cui nei registri contabili della Santa Casa non sono segnalati acquisti di materiale a ridosso delle alloggiamenti a Cioli e poi al primogenito dei Lombardi. Nel 1517, con l'arrivo di una partita di 130 carrate di marmi, erano stati scaricati nel porto di Ancona «pezi 4 grandi per figure e storie», il primo caso nelle testimonianze manoscritte in cui si specifica l'impiego di monoliti per le statue<sup>602</sup>. Quattro anni dopo, nel 1521, contestualmente a un nuovo arrivo di pietre, 48 carrate nel complesso, sono registrati ulteriori pezzi «per suplimento di più quadri et figure», senza indicazioni più precise, come invece nella precedente ricevuta<sup>603</sup>. L'ultimo documento in cui è riferito l'acquisto di nuovi blocchi per le statue e per i pannelli narrativi risale al 1523, quando, con l'ultimo lotto di marmi giunti ad Ancona, un totale di 70 carrate, arrivò materiale per il «ristoro de tre pezzi grandi per dui storie et una figura grande», utile quindi all'integrazione di pietre danneggiate<sup>604</sup>. Nonostante l'assenza di riferimenti più puntuali e la generale penuria di informazioni su tale versante, è probabile che entro il 1523, con l'ultima nave salpata da Marina di Avenza, si fosse provveduto all'acquisizione di tutti i monoliti per le sculture a tutto tondo, seppure si sia iniziato a lavorarli diversi anni dopo. Nel corso dell'impresa, tuttavia, non mancarono imprevisti che comportarono la decisione di comprare nuovi blocchi all'inizio degli anni settanta, come si avrà modo di vedere.

I *Profeti* creati da Cioli, non essendo oggi visibili nell'ornamento, devono immaginarsi smontati entrambi a un certo punto, forse in quanto giudicati inadatti all'alta qualità delle figure eseguite dagli altri maestri. La coppia sembra attualmente identificabile nelle due figure di

---

<sup>601</sup> Per i *Profeti* eseguiti da Cioli: Weil-Garris 1977, I, pp. 90-91, 312-317; Grimaldi 1999, pp. 86-87. Come provato dal contratto di commissione, Simone ricevette l'incarico il 14 settembre 1537 (ivi, p. 255), e lavorò alle due statue almeno fino al 9 settembre 1541, data cui risale l'ultimo compenso per l'impresa (ivi, p. 260).

<sup>602</sup> Ivi, p. 171 (1517).

<sup>603</sup> Ivi, p. 191 (20 febbraio 1521).

<sup>604</sup> Ivi, p. 207 (29 giugno 1523).

vegliardi collocate sulla sommità di Porta Romana, uno degli ingressi nelle mura di Loreto, che fu realizzata verso il 1590 dall'architetto Pompeo Fiorini<sup>605</sup>. Si può ipotizzare che gli stessi ministri della Santa Casa proponessero di ornare la struttura appena edificata reimpiegando quei due simulacri, da tempo in deposito nella basilica. Nessun documento certifica, però, che le creazioni di Cioli coincidano con quei marmi, così come nessuna fonte attesta l'esecuzione di due *Profeti* durante l'erezione di Porta Romana. Dirimenti per la questione, di certo, sarebbero le misure, per ora non note, delle due figure, al fine di capire se esse potessero entrare nelle nicchie della Santa Casa, ma l'impressione, nonostante la distanza da cui è possibile ammirarle, è che esse non siano maggiori delle statue presso il rivestimento. Essendo ancora ignota la personalità espressiva di Cioli, risulta ugualmente impossibile provare a distinguere la mano del maestro nei due marmi. Certe sgrammaticature nell'organizzazione dei gesti, così come le espressioni atone dei volti, sono comunque caratteristiche che potrebbero confarsi all'artista, principalmente noto come lapicida ornamentale, e quindi poco avvezzo alla composizione umana. Nelle gambe accavallate di uno dei vegliardi è impossibile non riconoscere l'ispirazione da invenzioni di Michelangelo, come la *Sibilla Eritrea* dipinta nella Volta Sistina o l'immagine recumbente in marmo del *Giorno* per la Sagrestia Nuova, entrambe con gli arti inferiori così sistemati. Per quanto non possa escludersi che una simile composizione sia stata concepita autonomamente da Cioli, un riferimento tanto sofisticato fu più verosimilmente mediato da altre fonti, come quei possibili modelli di Contucci e di Tribolo. Proprio quest'ultimo si presenta, forse, come il tramite più adatto per giustificare la ripresa di quei prototipi sommi, che non è difficile credere rielaborati nei bozzetti di cui Vasari ha lasciato memoria<sup>606</sup>.

Considerato che i dieci vegliardi *in situ* ne annoverano otto a opera dei Lombardi e due dei fratelli Della Porta, quelli eseguiti da Cioli furono necessariamente rimossi prima del termine dei lavori. Almeno uno di essi era sicuramente visibile ancora nel 1568, stando alla seconda edizione delle *Vite* di Vasari, che ricordava la serie del tutto terminata e quel *Profeta* a opera del toscano come l'unico a non essere stato intagliato da Girolamo. Stando a quel resoconto, Lombardo aveva eseguito tutti i *Profeti* «da uno in fuori che è verso levante e dalla banda di fuori verso l'altare, il quale è di mano di Simone Cioli da Settignano, discepolo

---

<sup>605</sup> Si veda Weil-Garris 1977, I, pp. 313-314, per l'identificazione delle due statue di Cioli in quelle di Porta Romana. Come specificato dalla studiosa, l'ipotesi era stata avanzata da Giovanni Cinelli nelle sue *Bellezze della città di Loreto*, un manoscritto del 1707, oggi noto in estratti attraverso una copia redatta da Pietro Gianuzzi: Cinelli 1707, p. 134. La stessa fonte è ricordata in Rotondi 1941, pp. 14-17, dove, tuttavia, le due figure sono ritenute più probabili creazioni di fine Cinquecento, coeve al progetto di Fiorini.

<sup>606</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), p. 204.

anch'egli d'Andrea Sansovino»<sup>607</sup>. Può essere utile specificare che l'espressione «da [...] in fuori» è da interpretare come un complemento di esclusione, mentre gli altri dettagli sono collegabili all'ubicazione del vegliardo, tra gli aspetti più problematici del passo, che non sembra, comunque, restituire l'assetto realmente visibile al tempo dell'aretino. Quando Vasari passò per Loreto, due anni prima dell'uscita della sua opera letteraria, erano stati realizzati, infatti, solo sette *Profeti* da parte dei figli di Antonio Lombardo, oltre ai due di Cioli, per cui almeno una nicchia doveva apparire vuota<sup>608</sup>. Occorre non meno chiedersi se a questa altezza cronologica uno dei vegliardi scolpiti da Simone fosse stato levato via o se non avesse mai trovato posto nelle edicole, così come non può escludersi che il biografo tacesse su questo per altri motivi impossibili da determinare: il biografo potrebbe anche essere stato semplicemente ingannato dalla propria memoria, essendo difficile immaginare, in alternativa, che egli avesse confuso un vegliardo di Cioli tra quelli di altissimo livello eseguiti dai Lombardi. In merito, invece, alle precisazioni logistiche intorno al marmo cioliano, si deve precisare che il brano ha sollevato non pochi problemi di lettura, sin dal primo affondo, ai primi del Settecento, da parte di Girolamo Baruffaldi, che non si esponeva sulla collocazione di quel vegliardo, correttamente interpretato come l'unico estraneo alla teoria scolpita da Girolamo<sup>609</sup>. L'indicazione «verso levante e dalla banda di fuori verso l'altare» allude però, senza dubbio, a un punto nel lato orientale del rivestimento, volto verso un altare. Con quest'ultimo, poiché non ne sono riportati ragguagli sulla titolazione, si deve plausibilmente intendere quello della cappella maggiore, al centro dell'abside, all'epoca di proprietà della Provincia della Marca. Un passaggio nel volume di Serragli, in particolare+ nell'edizione del 1652, è di + aiuto al riguardo, portando a identificare la nicchia originariamente ospitante l'opera di Cioli in quella ora occupata dal *Mosè*. Proprio la figura scolpita dai fratelli comaschi è qui segnalata nel «cantone verso l'altare maggiore», secondo parametri spaziali che appaiono del tutto sovrapponibili a quelli impiegati da Vasari per il marmo di Simone<sup>610</sup>. Si deve anche specificare che l'altro *Profeta* su questa fronte, il *Balaam*, non fu eseguito dopo la rimozione delle creazioni di Cioli, essendo inquadrabile tra le prime sette statue realizzate dai Lombardi entro il 1560. Non esistono pertanto ragioni per pensare che la nicchia occupata da tale figura, quella destra per chi si pone davanti alla facciata, possa aver mai accolto uno dei due marmi di Cioli. In merito al secondo

---

<sup>607</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), pp. 419-420.

<sup>608</sup> Per il soggiorno di Vasari nella Marca, che comprese una sosta a Loreto, si veda Kallab 1908, p. 124, n. 415.

<sup>609</sup> Baruffaldi 1844-1846, I (1844), p. 234.

<sup>610</sup> Serragli 1633, ed. 1652, p. 92.

di questi, qualora esso sia stato per un momento visibile nell'ornamento della Santa Casa, probabilmente risultava montato in una delle nicchie estreme della fronte settentrionale, ospitanti le ultime due statue della serie, l'*Isaia* a opera dei Della Porta e l'*Amos* di Girolamo. Come anticipato, tuttavia, alla luce del passo di Vasari resta aperta la possibilità che la seconda figura di Cioli non sia mai stata allestita.

L'urgenza di portare a termine il cantiere determinò la chiamata dei figli di Antonio Lombardo a fianco dell'intagliatore toscano, che poco tempo dopo fu estromesso dal progetto, constatata la sua inadeguatezza. A differenza dei pannelli narrativi, la serie dei *Profeti* non si avvale di una documentazione tanto dettagliata, per cui la distinzione delle varie mani e la scansione cronologica rimangono questioni aperte. Laddove le carte d'archivio relative alle «storie» forniscono dati che difficilmente lasciano adito a interpretazioni, in quelle riguardanti i *Profeti* le informazioni appaiono in numerosi casi vaghe e laconiche. Solo in due eccezioni le statue sono menzionate nei documenti attraverso il personaggio rappresentato, e le coordinate spaziali talora riscontrabili nelle stesse fonti, che potrebbero compensare il silenzio intorno al soggetto, sono spesso tutt'altro che risolutive. In merito al primo aspetto, nella sequenza di carte note si rintracciano menzioni solo del *David*, riconoscibile, con i vestimenti regali e la testa di Golia ai piedi, al centro della parete meridionale (fig. 224), e dell'*Amos*, individuabile, invece, nell'anziano pastore nella nicchia destra del lato settentrionale (fig. 289). Per la prima figura, essa è citata all'interno del testamento di Girolamo steso nel 1554, dove si parla della statua di «Davidem» come opera in corso d'esecuzione<sup>611</sup>, mentre per la seconda si fa esplicito riferimento ad «Amos» nelle ricevute per l'ultima commissione a Girolamo, ormai anziano, datate al 1579<sup>612</sup>. Si deve precisare che, oltre a questi due personaggi, solo il *Mosè* nella fronte orientale, con le Tavole della Legge strette nelle mani, e il *Geremia* nel lato occidentale (fig. 135), chiuso nei propri turbamenti, e simile all'immagine dipinta da Michelangelo nella Volta Sistina, possono essere facilmente riconosciuti per mezzo degli attributi o di particolari caratteri. Relativamente agli altri vegliardi, non si riscontrano peculiarità che aiutino la decifrazione della loro identità, essendo tutti più semplicemente ritratti con pergamene srotolate sulle gambe o con libri squadernati, i mezzi attraverso cui essi lasciarono per iscritto le loro previsioni. Per dare un nome alle singole statue, inevitabile per evitare confusioni nella trattazione, è necessario affidarsi alla descrizione di Serragli, all'interno del suo testo stampato

---

<sup>611</sup> Si veda *Appendice*, doc. 69, per il testamento dettato da Girolamo nel 1554, in cui si menziona il *David* lauretano come opera in corso d'esecuzione.

<sup>612</sup> *Appendice*, docc. 129-133, per i pagamenti relativi all'*Amos*.

nel 1633. Le denominazioni riportate devono considerarsi quelle concepite dall'origine, o almeno quelle diffuse nel santuario all'inizio del Seicento. Questo vale tanto per le figure nelle nicchie inferiori quanto per le *Sibille* nelle edicole superiori, dove risulta altrettanto complesso, se non di più, provare a riconoscere quelle donne, prive di elementi distintivi. Sulle questioni più finemente formali, ovvero sull'eventuale distinzione tra i fratelli Lombardi e sul contributo dei Della Porta, autori infatti di due *Profeti*, oltre che dell'intero ciclo di *Sibille*, in qualche misura soccorre l'esame visivo. In merito all'autografia dei *Profeti* non si ricava nulla nel volume di Serragli, dove non mancano, però, alcune precisazioni, frutto di ricerche archivistiche: ad Aurelio sono qui riconosciuti due vegliardi, pagati rispettivamente 300 e 340 scudi; a Girolamo, invece, sei, di cui cinque eseguiti per 340 scudi ciascuno e un sesto per 460 scudi; e ai due Della Porta altri due, al prezzo di 450 scudi ognuno<sup>613</sup>. Rileggendo le carte d'archivio, non è chiaro su quali basi Serragli presentasse certe spartizioni nella bottega dei Lombardi. Aurelio compare come destinatario dei pagamenti solo in merito alla prima commissione, quando operava in autonomia, anche se non si può escludere il suo coinvolgimento al fianco di Girolamo. Una sola, seconda volta il primogenito è nominato in una ricevuta del 1550, dove, tuttavia, è ricordato insieme con il fratello per la creazione del vegliardo allora in corso. Per quanto riguarda i due Della Porta, la contabilità conferma la loro responsabilità per una coppia di figure, così come la possibile spartizione di ciascuna tra i due fratelli, come specificato pure da Serragli. Come nel caso dei Lombardi, tuttavia, per i due maestri comaschi non può ugualmente negarsi una stretta collaborazione, e pare in verità irrealistico pensare a una netta divisione del lavoro tra i due, senza interferenze dell'uno nel lavoro dell'altro.

Entrando a fondo nell'impresa, non conosciamo con precisione il luogo in cui Aurelio e poi gli altri fratelli cominciarono a lavorare per il santuario, ma probabilmente usufruirono di quel laboratorio vicino alla chiesa costruito negli anni trenta. La presenza di Aurelio a Loreto si registra dal 1539, come è provato da un pagamento del 31 dicembre per il «Profeta ch'intaglia per hornamento della cappella», ricordato come condotto con l'aiuto di assistenti<sup>614</sup>. Nelle successive ricevute si specifica, infatti, che intervennero altri maestri per «sgrossar» la statua, ovvero per abbozzare il marmo su cui Lombardo intervenne con le operazioni di rifinitura<sup>615</sup>. Una nota archivistica di poco tempo dopo, del 17 dicembre 1541, attesta che entro quel periodo

---

<sup>613</sup> Serragli 1633, p. 89.

<sup>614</sup> *Appendice*, doc. 2.

<sup>615</sup> *Appendice*, doc. 3.



lo scultore fu raggiunto dal fratello Girolamo, da allora sempre presente nell'impresa lauretana. Come si legge in tale ricevuta, Aurelio era saldato per «avere fatto una figura di marmo insieme con messer Hieronimo suo fratello», ormai libero dagli impegni che lo avevano legato a Venezia<sup>616</sup>. Il *Profeta* in questione veniva pagato 600 fiorini, come si apprende dallo stesso documento, dove si forniscono indicazioni sulla nicchia in cui la statua fu allestita. Risultando «posta nel'ornamento de la Cappella Santissima, ne la facciata denanze a man sinistra», essa è sempre stata riconosciuta dalla critica nel *Geremia*, effettivamente alloggiato nella nicchia sinistra della «facciata denanze», quella occidentale. L'identificazione di *Geremia* come opera aurorale della serie si ritrova sostenuta in tutta la letteratura relativa a questo momento del cantiere lauretano<sup>617</sup>. Le precisazioni logistiche sul primo *Profeta* realizzato dai Lombardi sono parzialmente suffragate dall'approfondimento di Vasari, secondo cui la commissione fu inaugurata con una figura posta «in una nicchia che è volta verso ponente»<sup>618</sup>. Non è mancato chi ha ipotizzato un mutamento dell'assetto nel corso dei secoli, inducendo a non considerare tanto fedelmente certe informazioni spaziali ricavabili nelle carte, ma si tratta di una possibilità difficile da seguire<sup>619</sup>. Non esistono ragioni per credere nell'investimento per operazioni di spostamento delle statue, che sembrano ancora occupare le posizioni guadagnate in origine. Alla luce delle considerazioni formali che saranno progressivamente qui esposte, tutte le annotazioni di tipo spaziale possono essere ritenute d'aiuto per l'individuazione dei singoli *Profeti* nel sacello. Il riesame stilistico delle opere non pone elementi in contrasto con una lettura della fabbrica aderente ai contenuti delle carte d'archivio, che comunque necessitano di essere interpretate con accortezza.

In virtù dello scarso catalogo autonomo di Aurelio, nessuna ragione stilistica è stata mai avanzata contro il riconoscimento di *Geremia* come prima opera della serie. Colta con la testa reclinata verso il basso, le mani che poggiano sulla coscia intersecandosi e le gambe accavallate,

---

<sup>616</sup> *Appendice*, doc. 16.

<sup>617</sup> Per la figura di *Geremia* (altezza: 158 cm; larghezza della base: 64,5 cm) si segnalano: Serragli 1633, p. 83; Id. 1633, ed. 1652, p. 91; Ricci 1834, II, p. 48; Pauri 1915, pp. 19 e nota 2, 25, 35; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684, 692-693; Weil-Garris 1977, I, pp. 92-93, 318-321; Lunardi 1983, p. 371; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 3-5; Giannatiempo López 1992, pp. 219-220; Arcangeli 1993b, pp. 361-362; Weil-Garris Brandt 1994, p. 68; Giannatiempo López 1996, pp. 20-22, 35; Grimaldi 1999, p. 87; Zani 2005a, p. 505; Grimaldi 2011, I, pp. 57, 69; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b; Delpriori 2017, p. 118. Come già specificato, in tutta la letteratura questo *Profeta* è stato considerato il primo eseguito, quasi interamente da Aurelio. Per quanto riguarda, invece, lo spazio entro cui i vegliardi sono sistemati, tutte le nicchie misurano 170 cm d'altezza, 70 cm di larghezza e 35 cm di profondità.

<sup>618</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), p. 419.

<sup>619</sup> In Weil-Garris 1977, I, p. 132, si ipotizza che si siano verificati mutamenti nell'assetto dei *Profeti* durante i secoli successivi, considerato che l'esame stilistico, almeno a parere della studiosa, non sembra confermare la ricostruzione della sequenza su base documentaria. Su questa eventualità si insiste anche in Grimaldi, Sordi 1987, p. 5, nota 14. Le carte d'archivio e le riproduzioni su carta più antiche, tuttavia, attestano senza dubbio una situazione delle statue invariata fino ai giorni nostri.

la statua, straordinaria nella qualità e nell'invenzione, è sempre stata quindi considerata nella letteratura come un avvio sorprendente per i Lombardi a Loreto. Chi scrive, tuttavia, ritiene che il dato logistico ricavabile dai documenti debba essere letto dalla prospettiva adottata da Serragli nella sua descrizione, per cui quale nicchia sinistra è da intendersi quella a destra per il riguardante, occupata dall'*Ezechiele* (fig. 134). Nel volumetto secentesco, la posizione di tutti gli elementi figurativi è indicata considerando il punto di vista interno alla Santa Casa, cosicché *Geremia*, nell'edicola opposta della stessa facciata di *Ezechiele*, è ricordato «a man destra»<sup>620</sup>. Sedente e con un rotolo disteso sulle proprie cosce, quest'ultimo vegliardo rivela forse una composizione di minore fantasia rispetto a quella di *Geremia*, ma non inferiore nella potenza, come mostra l'ampio gesto impresso al braccio destro. Questa energia sembra sprigionarsi pure dal volto, provato dall'età ma non privo di vigore, lo stesso che anima la lunga barba composta da ciocche tubiformi, un dettaglio riscontrabile anche nell'invenzione fisionomica del *Geremia* e che rivela i forti debiti verso la maniera di Tatti. Per entrambi i vegliardi si notano chiare somiglianze con le immagini virili nel pannello centrale dell'attico della Loggetta, quasi fratelli dei due *Profeti* con i loro volti incorniciati dalle folte masse di capelli e barba. Il raffronto in questo caso è ancora più interessante se si considera che almeno Girolamo dovette prestare servizio nell'esecuzione di quei rilievi marmorei. Pure nei bronzi dei pergami sansovineschi di San Marco si ritrovano personaggi anziani con fisionomie simili, alcuni dei quali con sontuosi turbanti, striati da infinite pieghe, paragonabili a quello indossato dal *Geremia*. Così intriso di motivi desunti da Tatti, l'*Ezechiele*, considerabile il primo *Profeta* della serie, realizzato quasi per intero da Aurelio, solleva naturali quesiti sulla formazione del suo autore e sui suoi viaggi prima dell'approdo a Loreto, dato che solo Girolamo pare aver lavorato in Laguna. Si può provare a ipotizzare che anche il primogenito abbia soggiornato nella Serenissima, seguendo il fratello, o raggiungendolo in un secondo momento, allo scopo di inserirsi nella bottega di Jacopo, nonostante il silenzio al riguardo nella biografia vasariana. In alternativa, si potrebbe credere che Aurelio abbia eseguito il *Profeta* su un modello plasmato da Girolamo, ma sembra poco plausibile l'idea di attribuire un ruolo tanto secondario al maggiore dei Lombardi, il primo

---

<sup>620</sup> Serragli 1633, pp. 81-87 per la descrizione del sacello, e in particolare 83, per la menzione di *Geremia*. Si deve notare che in questo testo non si fa riferimento all'*Ezechiele*, che è però nominato, nonché descritto come figura della nicchia sinistra, nella ristampa del 1652: Id. 1633, ed. 1652, p. 91. Su questo vegliardo (altezza: 153 cm; larghezza della base: 63,5 cm), interpretato in tutta la letteratura come il secondo della serie, come si vedrà a breve, si segnalano pure: Ricci 1834, II, p. 48; Pauri 1915, pp. 19 e nota 2, 27, 35-36; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684, 694, 696-698; Weil-Garris 1977, I, pp. 93, 321-323; Lunardi 1983, p. 371; Grimaldi, Sordi 1987, p. 5; Giannatiempo López 1992, p. 220; Arcangeli 1993b, pp. 361-362; Weil-Garris Brandt 1994, p. 68; Giannatiempo López 1996, pp. 22, 35; Grimaldi 1999, p. 87; Zani 2005b, p. 514; Grimaldi 2011, I, pp. 57, 70-71; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b; Delpriori 2017, p. 118.

dei fratelli a comparire come scultore nella documentazione. Per quanto riguarda, invece, i meriti di Girolamo nella statua, tali interventi non andarono oltre a rifiniture finali, visto che entro il 1541, quando è attestata la partecipazione del secondogenito, l'opera era prossima alla conclusione. Non si può nemmeno pensare che l'impronta sansovinesca sia dovuta a quegli ultimi ritocchi apportati da Girolamo, che deve ritenersi responsabile, al massimo, delle ultime lustrature della superficie.

Che l'*Ezechiele* sia l'opera quasi interamente eseguita da Aurelio alla fine degli anni trenta non è suggerito, almeno per chi scrive, solo dalla rilettura del resoconto di Serragli. Il volto (fig. 137) appare del tutto sovrapponibile a quello di *Dio Padre* nell'unica opera sicura in marmo del primogenito, realizzata quasi in contemporanea con gli ultimi lavori al vegliardo, ovvero l'altare per la Cappella del Corpus Domini nella medesima basilica (figg. 136, 138). Oltre alle somiglianze nei caratteri del sembiante, si può riscontrare l'identica invenzione della barba formata dalle lunghe ciocche spiraliformi, una massa di tentacoli che si lascia spostare da un soffio di vento. Le tangenze con Aurelio non si arrestano, tuttavia, solo a queste riprese compositive, ma riguardano pure la resa dei panneggi. I ricaschi che scendono tra le ginocchia di *Ezechiele*, così come le pieghe che segnano altri brani della veste (fig. 141), all'altezza del petto o intorno alle maniche, rivelano una lieve cedevolezza che si rintraccia nell'immagine del *Padre Eterno* (fig. 142), quasi modellato nella cera anziché intagliato nel marmo. È significativo che a quest'opera Aurelio abbia iniziato a mettere mano quando portava a termine il *Profeta*, giustificando così la ripresa tanto stretta del tipo facciale elaborato per una delle statue. La prima attestazione di questa nuova commissione si ritrova, seppure in termini vaghi, in una ricevuta del 17 dicembre 1541, con cui Aurelio era pagato per «il Propheta et altri lavori che fa a la Casa»<sup>621</sup>. Un altro pagamento, registrato lo stesso giorno, è più preciso in merito, riferendosi all'«ornamento di marmo fatto per l'altare del Corpus Domini della cappella nova»<sup>622</sup>. Probabilmente il complesso fu terminato in meno di un anno, anche se con la successiva e ultima quietanza, databile al 9 luglio 1542, l'artista ricevette un compenso per il «Propheta che ha fatto e per altri lavori che fa per la capella del Corpo de Cristo»<sup>623</sup>. L'uso dei tempi verbali lascia immaginare operazioni ancora in corso per l'ornamento eucaristico in

---

<sup>621</sup> *Appendice*, doc. 15. Per il tabernacolo marmoreo del Corpus Domini (altezza: 141 cm; larghezza: 107 cm): Angelita 1601, c. 35r; Serragli 1633, ed. 1652, p. 84; Baldinucci 1845-1847, II (1845), p. 227; Ricci 1834, II, p. 51; Pauri 1915, pp. 19, 25; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684, 688-689; Caspary 1964, pp. 50-51; Grimaldi, Sordi 1987, p. 4; Giannatiempo López 1992, pp. 221-222; Ead. 1996, p. 22; Zani 2005a, p. 505; Grimaldi 2011, I, p. 69; Coltrinari 2016, p. 88.

<sup>622</sup> *Appendice*, doc. 17.

<sup>623</sup> *Appendice*, doc. 21.

marmo, ma si può immaginare che entro la fine dell'anno esso sia stato compiuto, non esistendone ulteriori menzioni nella contabilità.

La decorazione della cappella dedicata al Santissimo Sacramento inaugurò la ristrutturazione delle nove cappelle absidali, promossa dal cardinale Rodolfo Pio da Carpi (1500-1564), protettore della Santa Casa a partire dal 1542. Questo monumentale progetto, che risulta perseguito fino al 1590, con la decorazione della cappella centrale della crociera, appartenente alla Provincia della Marca, vide l'assegnazione delle singole cappelle ad alcuni dei più potenti personaggi della nobiltà e della Curia del tempo. Per quanto riguarda quella dedicata al Corpus Domini, collocata a destra della cappella maggiore centrale, la sua decorazione fu promossa dallo stesso cardinale Pio da Carpi, con l'assistenza del governatore Ludovico Vannini Teodoli. A quest'ultimo, prelado di origini forlivesi, si deve la scelta di coinvolgere nel 1546 il concittadino Francesco Menzocchi (1502-1574), cui furono affidate le pitture murali, oggi sopravvissute nei due affreschi ricoverati presso il Museo Pontificio, il *Sacrificio di Melchisedek* e la *Caduta della manna*. Come emerge ormai solo dal contratto, che menzionava ornamenti di pittura e stucco pure in «tutto l'arco e il fronte» della cappella, l'artista non si limitò soltanto alle due grandi scene per le pareti laterali. Secondo la stessa convenzione con Menzocchi, a Vannini Teodoli spettò il concepimento del programma iconografico, il che lascia immaginare un'impronta inventiva del prelado pure nel marmo intagliato da Aurelio<sup>624</sup>. Di quest'ultima struttura si conserva oggi la fronte scolpita a rilievo, composta da una lunetta e da un pannello sottostante rettangolare, con un'apertura centrale per il vano riservato alle sacre specie. Il coronamento semicircolare inquadra l'immagine di *Dio Padre* in una coltre di nubi, attorniato da una folla di teste alate di cherubini. Due *Angeli* gradivi, con le mani giunte in preghiera, vestiti con tuniche leggere che si librano in aria, affiancano invece l'apertura al centro del pannello sottostante, attualmente occlusa da uno sportello novecentesco. Nel 1572 furono commissionate due ante in argento all'orefice urbinato Francesco Tortorino<sup>625</sup>, forse in sostituzione di altre eseguite durante i lavori di Aurelio, ma nessuna di queste è oggi rintracciabile. Con il testo di Giovan Francesco Angelita del 1601, l'*Origine della città di Ricanati*, il tabernacolo comparve per la prima volta nella letteratura sui Lombardi, una fonte importante non meno per la delineazione dell'assetto ormai perduto<sup>626</sup>. Come è comunque facile

---

<sup>624</sup> Tra i vari contributi dedicati alla basilica, si rinvia al recente volume di Francesca Coltrinari (2016) per le campagne decorative delle cappelle absidali, e in particolare a pp. 86-94, per gli interventi in quella del Corpus Domini.

<sup>625</sup> Per i documenti intorno alle portelle cinquecentesche, ormai perdute: Grimaldi, Sordi 1987, p. 4, nota 5.

<sup>626</sup> Angelita 1601, c. 35r.

immaginare, la struttura corrispondeva a un'«icona di marmo», ovvero a una sorta di pala, allineandosi alla soluzione ancora predominante all'epoca per questo genere di custodie, quella del repositorio murale. Si può richiamare per un raffronto compositivo, tra gli esempi più vicini nel tempo e nello spazio, il tabernacolo di Lorenzo Bregno in San Marco a Venezia, chiuso dall'anta bronzea confezionata quasi quarant'anni dopo da Tatti<sup>627</sup>. Si tratta comunque di una tipologia in voga a questi tempi, sin dal secolo precedente e soprattutto in centri come Firenze e Roma, inaugurata dalla straordinaria invenzione di Donatello nel tabernacolo eucaristico per la *Capella Parva* nei Palazzi Apostolici vaticani (trasferito nel Cinquecento nella basilica di San Pietro)<sup>628</sup>. Stando alle osservazioni di Hans Caspary, che gettò le basi di questi studi negli anni Sessanta, il marmo scolpito da Aurelio si configura, al momento, come una delle più tarde attestazioni di tabernacolo murale, soluzione che almeno da un decennio, di fatto, era stata soppiantata dalla tipologia a tempietto<sup>629</sup>. Completamente perduta, inoltre, è l'intelaiatura architettonica dell'ancona in esame, ovvero i semipilastri laterali, lo zoccolo e la cornice intorno alla lunetta. Tali elementi devono credersi scomparsi nello smantellamento del ciborio marmoreo intorno al 1710, quando la cappella, con la dedicazione a San Francesco di Paola, fu sottoposta a nuovi interventi decorativi. Fino al 1850 questi lacerti furono depositati nel «serbatoio della calcina», a quanto si desume da un'annotazione del commissario Camillo Narducci, che si premurò di rendere visibili almeno i rilievi figurati. Per iniziativa di Narducci una parte fu montata nella sagrestia di nord-est e un'altra nella Sala del Tinello, dove essi rimasero fino al secolo scorso, quando furono ricomposti in uno dei pilastri della navata<sup>630</sup>.

Le affinità fisionomiche tra *Ezechiele* e il *Padre Eterno* nel tabernacolo non sfuggivano già a Giovanni Pauri, che riferiva unicamente ad Aurelio l'esecuzione della statua, senza però identificarla con la prima della serie<sup>631</sup>. Per lo studioso l'*Ezechiele* coincideva con una delle successive commissioni a Girolamo, più precisamente la seconda, come si avrà modo di intendere dall'esame delle carte. Per chi scrive, però, queste similarità rafforzano l'idea che proprio questo vegliardo sia il primo della teoria, l'unico eseguito quasi dal solo Aurelio. Prima di tornare all'impresa dei *Profeti*, entro il dicembre del 1542 i ministri della Santa Casa

---

<sup>627</sup> Sull'opera dei Bregno si veda Markham Schulz 1991, pp. 72-73.

<sup>628</sup> Per una disamina su questa tipologia di tabernacolo si vedano i principali interventi sull'argomento: Caspary 1964; Caglioti 2006.

<sup>629</sup> Caspary 1964, pp. 50-51.

<sup>630</sup> Per i movimenti di questi marmi, dal Settecento fino allo scorso secolo, si rimanda a Grimaldi, Sordi 1987, p. 4, nota 5.

<sup>631</sup> In Pauri 1915, pp. 35-36, erano già rilevate queste tangenze, che per lo studioso testimoniavano le affinità formali tra i fratelli; in Weil-Garris 1977, I, pp. 321-322, insistendo sempre su queste somiglianze, si proponeva invece un'effettiva partecipazione di Aurelio all'*Ezechiele*.

vendettero uno dei blocchi per le figure al duca Guidobaldo II della Rovere. Come si specifica nell'acconto, i 100 scudi d'oro consegnati allora dal signore di Urbino avrebbero permesso ai ministri lauretani di acquistare un blocco sostitutivo<sup>632</sup>, ma sembra che questa spesa sia stata rimandata di tre decenni, dato che i documenti ricordano nei primi anni settanta un'ultima missione nelle cave di Carrara per l'acquisizione di nuovi monoliti per il cantiere statuario della Santa Casa. Per quali esigenze Guidobaldo II si fosse interessato a quella pietra non è specificato nelle carte, ma probabilmente questo fatto deve porsi in relazione con la sepoltura del padre, al tempo in corso d'esecuzione. Nell'autunno del 1538 lo scultore fiorentino Bartolomeo Ammannati aveva iniziato a eseguire il sepolcro per Santa Chiara a Urbino, forse commissionato dal duca Francesco Maria prima della dipartita, o in alternativa dal figlio appena asceso al ducato<sup>633</sup>. Richiesto a Firenze per realizzare la tomba di Mario Nari all'Annunziata, lo scultore interruppe i lavori solo due anni dopo l'avvio, come tramandato da Raffaello Borghini nel suo *Il Riposo*, edito nel 1584, dove, come+ anche nelle biografie di Vasari, si ricorda la sepoltura urbinata quale mai terminata<sup>634</sup>. Almeno per altri cinque anni, però, fino al 1544, Bartolomeo dovette seguirne la realizzazione, come si apprende da una testimonianza del tempo. Un documento attesta che una flotta di pirati turchi nei pressi dello Stretto di Messina intercettò e bloccò una nave carica di «tria petia marmorum pro sculpendis figuris per magistrum Bartolomeum Mannati, sculptorem Florentinum, ad instantiam illustrissimi ducis Urbini»<sup>635</sup>. Se la barca sia mai approdata nel porto di Pesaro non è noto, ma l'evento conferma almeno una continuazione della sepoltura a questa altezza cronologica, prima del definitivo abbandono dell'impresa. Non è pertanto improbabile immaginare che il blocco acquistato da Guidobaldo II servisse al monumento scolpito da Ammannati, con la partecipazione progettuale dell'artista di corte Girolamo Genga. Quanto oggi sopravvive in Santa Chiara risale comunque al rifacimento di Giovanni Bandini, incaricato negli anni ottanta dal duca Francesco Maria II, per cui nulla dell'opera ammannatiana sembra sopravvissuto<sup>636</sup>.

Per quanto riguarda la serie dei vegliardi, a partire dal 1542 la contabilità è quasi interamente indirizzata a Girolamo, un dettaglio che non deve però suggerire il ritiro di Aurelio dalle scene. Non esistono ragioni per ipotizzare un'attività di Girolamo in totale autonomia, e

---

<sup>632</sup> Grimaldi 1999, p. 261 (9 dicembre 1542); questo documento era segnalato e discusso anche in Id., Sordi 1987, p. 6, nota 16, ma senza provare a giustificare l'interesse del duca di Urbino per quel blocco.

<sup>633</sup> Kinney 1976 pp. 50-62.

<sup>634</sup> Per i riferimenti nelle due citate fonti letterarie: Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), p. 350; Borghini 1584, p. 590.

<sup>635</sup> Kinney 1976, pp. 218-219, doc. 1.

<sup>636</sup> Schmidt 1998, pp. 63-66.

sembra plausibile che egli fosse il destinatario dei pagamenti in quanto amministratore della bottega negli aspetti più pratici. Anche se non può negarsi un coinvolgimento del fratello maggiore nell'esecuzione, solo Girolamo risulta quindi remunerato per la seconda statua, a partire da una ricevuta del 16 gennaio 1543 in cui si parla di un «Profeta che fa»<sup>637</sup>. Quasi un anno e mezzo dopo, in data 7 novembre 1544, il simulacro era stato portato a compimento e interamente saldato, secondo la nota stesa quel giorno, da cui si desumono importanti dati di tipo logistico. Girolamo riceveva allora quanto restava dei 600 fiorini pattuiti per il «Profeta di marmo, e posto nell'ornamento della Cappella Santissima davanti a man dirita»<sup>638</sup>. Come in parte anticipato, e come è naturale immaginare, la seconda allogazione è stata sempre riconosciuta nell'*Ezechiele*, prendendo come punto di vista quello esterno alla Santa Casa<sup>639</sup>. Considerando invece la prospettiva opposta, la stessa adottata da Serragli, la seconda statua, l'ultima per la facciata occidentale, deve necessariamente coincidere con il *Geremia*, posto nell'edicola sinistra per chi si pone di fronte all'ornamento<sup>640</sup>. L'affascinante composizione, con lo sguardo abbassato, denso di mestizia, sembra in qualche misura derivata da Michelangelo, autore di un *Geremia* nella Volta Sistina, ugualmente con la mente chiusa nei suoi pensieri (fig. 144). Un ulteriore motivo che tradisce la ripresa di invenzioni buonarrotiane è l'accavallamento delle gambe, come si è discusso per il *Profeta* di Cioli atteggiato allo stesso modo. Non può escludersi che pure nel *Geremia* debbano riconoscersi ricadute dei prototipi ideati da Tribolo, noti soltanto dalla testimonianza di Vasari, ma è anche vero che Girolamo poteva aver conosciuto simili modelli durante l'alunnato presso Tatti. Rispetto al vegliardo nella nicchia opposta, nel *Geremia* l'impronta dell'influenza sansovinesca sembra comunque più forte, se si osservano i tratti fisionomici e le pieghe profonde che scavano i panneggi (fig. 143), riscontrabili nelle opere di Tatti. Si pensi ancora una volta ai personaggi nell'attico della Loggetta (fig. 140) o a quelli ammassati nei bronzi dei pergami marciiani, figure da cui Girolamo trasse probabilmente ispirazione per la barba tentacolare del *Geremia* e per i vorticosi risvolti del suo turbante (fig. 139). L'*Ezechiele* mostra, in effetti, un trattamento delle superfici meno pervaso da contrasti chiaroscurali, a differenza del compagno sull'altra estremità della fronte, che sfoggia una ricerca luministica più drammatica.

Nel giugno del 1544 Girolamo ricevette un pagamento anche per alcuni lavori in qualità

---

<sup>637</sup> *Appendice*, doc. 22.

<sup>638</sup> *Appendice*, doc. 30.

<sup>639</sup> Su quest'opera sono già state fornite tutte le principali direttive bibliografiche *supra*, nota 620.

<sup>640</sup> Serragli 1633, p. 83, dove tale nicchia è ricordata, appunto, «a man destra». Si veda *supra*, nota 617, per la bibliografia completa su questa scultura.

di «squadratore» nel Palazzo Maggiore, una notizia che attesta la sua attività su diversi fronti<sup>641</sup>. L'impiego dei Lombardi in ambiti diversi dalle arti figurative monumentali, come le statue per l'ornamento marmoreo, è attestato pure da altre fonti manoscritte. Sempre nel 1544, Vannini Teodoli, il governatore della Santa Casa, richiese a Girolamo di progettare un pastorale, che sarebbe stato confezionato da tale Evangelista, detto dei Libri, orefice recanatese. Utile ai prelati di passaggio a Loreto per la celebrazione delle messe pontificali, come specificato nell'atto di allogazione, tale oggetto, ormai non più rintracciabile, costituisce una prova dell'attività del maestro ferrarese nel settore sontuario<sup>642</sup>. I manufatti devozionali dovettero rappresentare una parte importante della produzione dei tre fratelli, per tutta la vita legata al santuario, ma allo stato attuale il loro catalogo non conta ulteriori attestazioni nelle carte. Come proposto in uno dei precedenti capitoli, una placchetta bronzea con l'immagine della *Vergine di Loreto* (fig. 84), intenta ad accudire Gesù sedendo sulla propria dimora sospesa in aria, può essere riferita ai tre scultori, e forse a Girolamo per le stringenti affinità con l'opera di Tatti<sup>643</sup>. Lo schema compositivo che ingabbia la Vergine e il Cristo fanciullo, con i visi fronteggiati teneramente, è lo stesso che anima alcuni quadri plastici modellati dal fiorentino, come quello del tipo detto di Vittorio Veneto (fig. 85)<sup>644</sup>. Visto il suo lungo discepolato nella bottega di Sansovino, Girolamo appare come il candidato più probabile per la paternità del bronzo, concepito per essere venduto a prelati o a pellegrini come memoria di una visita lauretana. Alla luce della notizia documentaria intorno al pastorale, non appare così inverosimile l'aggiunta di un'opera come questa al repertorio dello scultore, a capo di una bottega che, oltre a oggetti sacri, si misurò non meno con manufatti bellici, come provano i cannoni e le varie artiglierie pagate a Ludovico dalla Camera Apostolica negli anni settanta<sup>645</sup>.

Nei tempi in cui metteva mano al disegno del pastorale, Girolamo riuscì a ottenere dai ministri della Santa Casa un aumento del compenso per le statue. Alla fine di luglio del 1545 furono saldati 680 fiorini all'artista per «haver fatto uno Profetta di marmo et posto nel'ornamento», ovvero 80 fiorini in più rispetto a quanto ottenuto nella precedente commissione<sup>646</sup>. Stando alla stessa sequenza di note contabili, Girolamo aveva avviato l'esecuzione di una nuova figura, descritta come un «Profetta di marmo ch'al presente scolpisce

---

<sup>641</sup> *Appendice*, docc. 25, 28.

<sup>642</sup> Coltrinari 2016, p. 47.

<sup>643</sup> Per una sintesi critica su tale placchetta, già ampiamente discussa nel testo in merito all'attribuzione a Girolamo, si rimanda *supra*, nota 436.

<sup>644</sup> Per una panoramica completa su queste creazioni di Jacopo: Boucher 1991, I, pp. 100-111.

<sup>645</sup> Bertolotti 1885, p. 76.

<sup>646</sup> *Appendice*, doc. 32.



per l'ornamento»<sup>647</sup>. Nel giro di poco più di un anno la statua fu portata a termine, dato che se ne parla in tali termini in un pagamento del 6 ottobre 1546, che prova un ulteriore accrescimento del prezzo di 10 scudi<sup>648</sup>. Al 16 ottobre 1547 risale comunque il saldo dei 690 fiorini concordati per l'opera, ricordata come la «figura marmorea posta in l'ornamento della Cappella Santissima et è la terza»<sup>649</sup>. La ricevuta di un anno prima, però, non riporta solo la nuova stima economica per la commissione, ma fornisce dati anche sull'ubicazione del vegliardo. La statua è menzionata come «verso il choro novo», con cui deve intendersi quell'area all'epoca ricostruita al centro nel transetto meridionale, con lo scopo di trasferirvi il coro, fin allora ospitato nella cappella maggiore, di capocroce. Data la difficoltà lamentata dai prelati a eseguire gli uffici nei mesi invernali, a causa delle temperature eccessivamente basse, il governatore di allora, Gasparo Dotti, intorno al 1543, decise di trasferire il coro nell'ala meridionale della crociera. Al fine di accogliere i canonici e le necessarie strumentazioni musicali, questo spazio fu totalmente rimodellato da Raniero Nerucci, con la costruzione di seggi e di strutture apposite per gli organi. Quasi un decennio dopo, il cantiere era stato portato a compimento nella struttura architettonica e gli scranni potevano essere ornati da sette dipinti di Lorenzo Lotto, oggi nel Museo Pontificio, l'ultimo atto di questa impresa decorativa<sup>650</sup>. Il terzo *Profeta* della serie, di conseguenza, è individuabile in uno dei tre alloggiati nella facciata meridionale del rivestimento, ma tra questi solo due sono candidabili, ovvero il *Malachia* nella nicchia destra (fig. 145) e lo *Zaccaria* in quella sinistra (fig. 225). Il *David* nella nicchia centrale è infatti identificabile con il sesto vegliardo, eseguito verso la metà degli anni cinquanta, essendo ricordato esplicitamente nel testamento di Girolamo redatto nel 1554<sup>651</sup>. Tra quelle due figure, il *Malachia* (fig. 145) può concorrere più plausibilmente quale terza figura della sequenza, in quanto l'altro vegliardo, come si specificherà meglio in seguito, sembra una creazione più tarda, forse eseguita con l'aiuto di qualche collaboratore<sup>652</sup>. Si deve a Weil-Garris il merito di aver proposto per prima questa possibilità, seguita poi in tutti gli studi, e ritenuta verosimile anche in questa sede. Se accostato, inoltre, all'*Ezechiele*, l'unico dei *Profeti* pressoché autografo di

---

<sup>647</sup> *Appendice*, doc. 33.

<sup>648</sup> *Appendice*, doc. 37.

<sup>649</sup> *Appendice*, doc. 39.

<sup>650</sup> In merito alla fabbrica del coro nuovo e alla decorazione lottesca si vedano almeno: Grimaldi 2007; e Coltrinari 2016, pp. 136-152.

<sup>651</sup> *Appendice*, doc. 69.

<sup>652</sup> Per la bibliografia sul *Malachia* (altezza: 152 cm; larghezza della base: 64,5 cm): Serragli 1633, p. 85; Id. 1633, ed. 1652, p. 92; Ricci 1834, II, p. 48; Pauri 1915, pp. 19, nota 2, 27-28; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684, 694; Weil-Garris 1977, I, pp. 93-94, 323-325; Lunardi 1983, p. 371; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 5-6, 8-9; Giannatiempo López 1992, p. 220; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, pp. 22, 36; Grimaldi 1999, pp. 87-88; Zani 2005b, p. 514; Grimaldi 2011, I, p. 57; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b; Delpriori 2017, p. 118.

Aurelio, il *Malachia* (fig. 146) deve attribuirsi quasi interamente a Girolamo, mostrando un'algidità spiccata, riconducibile al fratello minore. L'*Amos* (fig. 148), eseguito dall'artista quando era ormai l'unico dei fratelli superstite, è per ora l'unico marmo riferibile con certezza al solo Girolamo e permette di riconoscere una sua precipua responsabilità almeno nel *Malachia* e nel *David* (fig. 147). Questi tre vegliardi si rivelano profondamente più disegnativi anche rispetto al *Geremia*, da credersi eseguito, infatti, con un importante apporto del primogenito, ravvisabile in certi passaggi più fluenti della barba (fig. 139).

L'anno in cui fu terminata la terza figura, ai fratelli Lombardi fu affidata un'ulteriore commissione per la decorazione della Cappella del Corpus Domini. Ancora ad Aurelio, autore cinque anni prima della custodia marmorea per le sacre specie, risulta intestato il primo pagamento per la nuova opera, una torcia in bronzo. Lo stesso giorno in cui Girolamo fu saldato per il *Profeta*, il 16 ottobre, il primogenito fu rimborsato dai ministri della Santa Casa per le «libre 131 di metallo per fare il lampadario di getto per la cappella del Sacramento»<sup>653</sup>. Un mese dopo, il 29 novembre, Aurelio riceveva un altro acconto, da cui si desume un ruolo attivo dell'artista nelle trattative per l'acquisizione del materiale<sup>654</sup>. Lo stesso giorno pure Girolamo fu ricompensato per il «corno di getto si fa per la lampada del Sacramento», prima notizia a dimostrare una partecipazione del secondogenito nell'opera<sup>655</sup>. A ulteriore riprova di una collaborazione dei due fratelli in questo lavoro, l'ultimo pagamento del 12 gennaio 1548 ricorda entrambi i Lombardi come autori della «fatura de uno corno de metalo»<sup>656</sup>. Tra i quesiti sollevati da questa impresa, la prima in bronzo per il santuario, è l'individuazione del luogo adoperato per la fusione, non essendo noto se la bottega lauretana disponesse di una fonderia. È comunque certo che la vicina città di Recanati, dove i tre fratelli si trasferirono dagli anni cinquanta, inaugurandovi un proprio laboratorio, presentava numerose botteghe specializzate nella metallurgia. Non è quindi da escludere che i Lombardi si appoggiassero a fonderie di colleghi recanatesi per queste prime allogazioni, realizzate in anni in cui essi non possedevano uno studio di loro proprietà. Come detto nelle scorse pagine, permangono dubbi sulle effettive capacità di Girolamo nel getto, se per assicurarsi la commissione della statua di Gregorio XIII per Ascoli Piceno, dopo la morte di Ludovico, egli dovette coinvolgere l'allievo Antonio Calcagni<sup>657</sup>. Sulle doti tecniche di Aurelio, invece, non si è sufficientemente informati, ma

---

<sup>653</sup> *Appendice*, doc. 41.

<sup>654</sup> *Appendice*, doc. 42.

<sup>655</sup> *Appendice*, doc. 43.

<sup>656</sup> *Appendice*, doc. 44.

<sup>657</sup> Per la figura bronzea di Gregorio XIII, commissionata a Girolamo e Ludovico, si veda quale intervento più recente Grimaldi 2011, I, pp. 89-92; ma sarà discussa nell'ultimo capitolo.

l'iniziale ricorso a lui per la torcia sembra suggerire una sua praticità nella lavorazione dei metalli. Il pezzo esaminato risulta oggi riconoscibile in uno dei due ancorati ai lati della prima cappella nella navata destra, detta Massilli (figg. 150-151), un'ubicazione guadagnata da entrambi i bronzi quasi due secoli dopo con il rinnovamento della sede originaria<sup>658</sup>. Anche la seconda torcia è un'opera dei Lombardi per la Cappella del Sacramento, confezionata però diversi anni più tardi, nel 1581, e sotto la sola direzione di Girolamo, unico dei fratelli all'epoca in vita. In quell'anno lo scultore ricevette 100 fiorini «per un corno di metallo da tenere lampade per mettere inanzi al Sagramento», oggetto fuso reimpiegando il modello concepito da Aurelio<sup>659</sup>. Quasi trent'anni dopo l'esecuzione della prima torcia si ritenne necessario crearne un'altra per migliorare l'apparato illuminotecnico di tale cappella, arricchitosi con un'altra commissione negli anni cinquanta, ovvero un lampadario per il soffitto (fig. 221), su cui si tornerà<sup>660</sup>. Le due torce, più precisamente, si presentano nella forma di cornucopie, ovvero di corni dell'abbondanza riempiti con grappoli d'uva, un'allusione al mistero dell'Eucarestia. Il corpo allungato sembra quasi uscire dalle lunghe, frastagliate foglie d'acanto incurvate verso l'esterno, un'invenzione di chiara ispirazione antiquaria, amplificata dal mascherone nel ricciolo terminale<sup>661</sup>.

Alla quarta statua di un *Profeta*, probabilmente, Girolamo e Aurelio misero mano subito dopo la conclusione della precedente, sebbene la prima attestazione contabile risalga al 30 giugno 1548. A quel tempo il simulacro era già stato terminato, poiché Girolamo risulta remunerato «per la factura de una statua de marmo, cioè la quarta, facta et posta nel'ornamento della cappella verso la dispensa de' panni»<sup>662</sup>. Lo stesso documento attesta che non furono apportate variazioni nel compenso, dato che la somma elargita per la realizzazione della nuova figura corrisponde a 690 fiorini, come per la terza. A partire da questa allogazione, per la prima volta, Girolamo risulta pagato anche in generi alimentari, grano e farina, un'alternativa al compenso pecuniario cui si ricorse pure in seguito. L'aspetto più interessante, tuttavia, sono le indicazioni sulla destinazione spaziale dell'opera, volta «verso la dispensa de' panni»,

---

<sup>658</sup> Per la ristrutturazione settecentesca della cappella: Id., Sordi 1987, p. 4, nota 5.

<sup>659</sup> *Appendice*, doc. 133.

<sup>660</sup> Sul lampadario, che sarà trattato più avanti, si può almeno ricordare che il primo pagamento risale al 1550: *Appendice*, doc. 54.

<sup>661</sup> Per le due torce in forma di cornucopie (altezza: 50 cm; lunghezza: 53 cm; profondità massima, all'altezza dell'apertura della cornucopia: 23 cm): Angelita 1601, c. 35r; Baldinucci 1845-1847, II (1845), p. 227; Ricci 1834, II, p. 50; Pauri 1915, pp. 19-20, 25-26; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684, 687; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 6-7, 13; Giannatiempo López 1992, p. 222; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, p. 24; Zani 2005a, p. 505; Id. 2005b, p. 515; Grimaldi 2011, I, pp. 69-71, 93.

<sup>662</sup> *Appendice*, doc. 45.

coincidente con la sagrestia di nord-ovest, dedicata a San Matteo<sup>663</sup>. La nicchia che fronteggia tale ambiente corrisponde però a quella occupata dall'*Amos*, in cui non può riconoscersi la quarta figura, essendo l'ultima scolpita per l'impresa, come prova il pagamento a Girolamo del 1579 per «Amos»<sup>664</sup>. Non esistendo al contempo ragioni per immaginare uno spostamento delle statue, dato che nessun documento lauretano attesta operazioni di questo tipo, occorre forse leggere l'indicazione in maniera più ampia, come un riferimento alla facciata settentrionale. L'unica statua che può allora essere candidata a quarta della serie è il *Giona* nella nicchia centrale (fig. 149), così identificato nel testo di Serragli, sebbene nella letteratura, a partire da Pauri, la figura sia sempre ricordata come *Daniele*<sup>665</sup>. Il vegliardo nella nicchia sinistra, ovvero *Isaia*, coincide infatti con uno dei due *Profeti* eseguiti dai fratelli Della Porta, il solo della coppia, oltretutto, ad aver incontrato un parere unanime sull'attribuzione. Il riconoscimento del *Giona* con la quarta statua dei Lombardi era suggerito già da Weil-Garris per le stesse ragioni sopra esposte, non essendo possibile collegare all'impresa le due figure più esterne della fronte settentrionale. Nel morbido risvolto di panno che si sviluppa sulle spalle e nel fluente ricadere della veste tra le gambe si ritrovano alcuni dei brani più facilmente confrontabili con i *Profeti* fin qui discussi, e in particolare con il *Geremia*. Con quest'ultimo *Giona* sembra condividere pure il trattamento tanto delicato della peluria intorno al volto, ancora rada per la giovane età, che sembra certificare un intervento non di poco conto da parte di Aurelio.

Il primo riferimento al quinto *Profeta* si ritrova in una ricevuta del 10 luglio 1550, un documento di grande rilievo per più punti di vista, innanzitutto perché contiene la prima occorrenza di Ludovico nelle carte lauretane. In secondo luogo, il pagamento fa riferimento a un'altra opera di mano dei fratelli, il lampadario in bronzo per la Cappella del Corpus Domini, oggi visibile nel Palazzo Apostolico, su cui si indugerà più avanti. Come già suggerito da Weil-Garris, la responsabilità di Ludovico dovette essere limitata all'oggetto metallico, non essendo egli mai documentato alle prese con opere marmoree, anche dopo l'arrivo nel cantiere della Santa Casa. Sebbene non possa escludersi una sua abilità con lo scalpello, essendo cresciuto al fianco di Aurelio e Girolamo, il terzogenito non risulta mai attestato come lavoratore di marmi.

---

<sup>663</sup> Per l'ubicazione della dispensa dei panni, corrispondente alla sagrestia di nord-ovest: Weil-Garris 1977, I, p. 94; Grimaldi, Sordi 1987, p. 6, nota 17.

<sup>664</sup> *Appendice*, docc. 129-133.

<sup>665</sup> Serragli 1633, p. 84. Per tale figura (altezza: 152 cm; larghezza della base: 64 cm), identificata sin dai primi studi dello scorso secolo come *Daniele*, si rimanda anche a: Id. 1633, ed. 1652, p. 91; Ricci 1834, II, p. 49; Pauri 1915, pp. 19, nota 2, 25; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 689-694; Weil-Garris 1977, I, p. 325, 328-329; Lunardi 1983, p. 371; Grimaldi, Sordi 1987, p. 6; Giannatiempo López 1992, p. 220; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, pp. 22, 37; Grimaldi 1999, p. 88; Zani 2005b, p. 514; Grimaldi 2011, I, p. 57; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b; Delpriori 2017, pp. 118-119.

Al riguardo è significativo che Girolamo, dettando il suo testamento nel 1554, indicasse il fratello maggiore per continuare il *Profeta* in corso d'esecuzione, seppure a queste date anche il minore risiedesse a Recanati<sup>666</sup>. Nella ricevuta del 10 luglio 1550, comunque, si allude a un «Profeta di marmo che hora fanno», una commissione di cui si seguono solo in parte le vicende. La successiva segnalazione relativa a questa statua corrisponde anche all'ultima, trattandosi della quietanza registrata il 31 dicembre 1551, in cui l'uso dei participi passati non lascia dubbi sul completamento dell'opera. Con quel pagamento Girolamo riceveva quanto ancora gli spettava dei 690 fiorini pattuiti per la «quinta statua di marmo fatta et posta nell'ornamento della Santissima Cappella», stimata in maniera identica alle due precedenti<sup>667</sup>. A differenza delle altre figure eseguite fino a questo momento, il quinto *Profeta* non viene ulteriormente identificato con parole utili a chiarirne l'ubicazione. A questo punto del ragionamento, però, resterebbero candidabili solo due vegliardi, ovvero il *Balaam* nella nicchia sinistra della fronte orientale e lo *Zaccaria* nella nicchia sinistra a meridione. Come più volte ricordato nel corso della discussione, il *David* e l'*Amos* non possono essere presi in considerazione, in quanto il primo coincide con la sesta figura, citata da Girolamo come in corso d'esecuzione nel suo testamento del 1554, mentre il secondo corrisponde all'ultimo marmo della serie, eseguito intorno al 1578. Lo *Zaccaria*, per certi versi più debole nella fattura rispetto agli altri compagni, e pertanto da ritenere largamente intagliato da un assistente, deve forse considerarsi la settima statua, databile verso il 1560, quando il parallelo impegno dei fratelli nel tabernacolo per Milano potrebbe spiegare l'affidamento del marmo a un allievo. Per queste ragioni, la figura completata intorno al 1550 dovrebbe identificarsi col *Balaam* (fig. 152), opera che nella letteratura non ha mai trovato un parere unanime sull'autografia, al punto che ancora prevale il riferimento ai fratelli comaschi<sup>668</sup>. Le pieghe morbide dei panneggi che franano nello spazio tra le due gambe (fig. 156), così come gli ammassi di tessuti stretti nella mano sinistra o accumulati sulla coscia destra, si riconoscono identici nelle altre figure esaminate dei Lombardi, e in particolare nel *Geremia* e nel *Giona* (fig. 157). L'accostamento fisionomico è ancora più risolutivo, data, prima di tutto, la sovrapposibilità nella conformazione degli occhi, con un'incisione circolare per l'iride e il foro della pupilla tagliato superiormente da una cuspidè (figg. 154-155). Con gli altri *Profeti*, e in particolare con *Geremia*

<sup>666</sup> Appendice, doc. 69.

<sup>667</sup> Appendice, doc. 56.

<sup>668</sup> Per il *Balaam* (altezza: 158 cm; larghezza della base: 62,5 cm): Serragli 1633, p. 86; Id. 1633, ed. 1652, p. 92; Ricci 1834, II, p. 48; Pauri 1915, pp. 19, nota 2, 20, 27; Rotondi 1941, pp. 12-14, 17-18; Weil-Garris 1977, I, pp. 329-332; Lunardi 1983, p. 371; Brentano 1989a, p. 185; Id. 1989c, p. 214; Arcangeli 1993b, p. 362; Grimaldi 1999, pp. 90-91; Frits Scholten, in *Rijksmuseum* 2015, p. 257, cat. 103; Ioele 2016, pp. 27, 193-194, cat. 2b.

e *Giona*, *Balaam* condivide anche la strutturazione della capigliatura, una massa di boccoli dall'aspetto quasi metallico, finemente levigata. Alla mano di Girolamo, quindi, deve essere ricondotta pure la versione in terracotta del vegliardo attualmente ad Amsterdam (fig. 153), considerabile tra i bozzetti preparatori approntati per la serie<sup>669</sup>.

Sebbene un esame ravvicinato non lasci spazio a riserve sull'attribuzione, per questa statua Pauri si era esposto diversamente, riconoscendola come una creazione dei due Della Porta, ipotesi che ha avuto un consenso ampio negli studi. Questa linea risulta difesa anche da Weil-Garris, che ritrovava comunque nell'opera prossimità formali coi Lombardi, al punto da proporre una possibile partecipazione di Girolamo al fianco dei comaschi<sup>670</sup>. Il primo studioso a esprimersi in favore dell'autografia lombardesca fu Luciano Arcangeli<sup>671</sup>, rimasto però inascoltato, come prova il riferimento del *Balaam* ai Della Porta ancora da parte di Ioele<sup>672</sup>. L'attribuzione ai fratelli comaschi, che legarono poi la loro attività a Roma, era dettata principalmente dalla forte vena romanista della composizione, ispirata al *Mosè* buonarrotiano per il monumento di papa Giulio II. Una ripresa così smaccata del capolavoro di Michelangelo non deve comunque stupire nemmeno per Aurelio e per Girolamo, risultando non meno presente nelle altre figure assise da loro scolpite. Pur non essendo noto un viaggio romano dei due Lombardi prima della metà del secolo, almeno Girolamo poté aver modo di studiare riproduzioni su carta o plastiche del *Mosè* nello studio di Jacopo Sansovino, debitore come ogni artista fiorentino dell'epoca verso l'illustre concittadino. Senza l'opera michelangeloesca sarebbe difficile spiegare i possenti *Evangelisti* bronzei ideati da Tatti per la balaustrata del presbiterio di San Marco<sup>673</sup>. Per quanto il capolavoro di San Pietro in Vincoli, vista la sua assoluta fortuna, fosse conosciuto per infinite vie, in quegli anni Ludovico, di stanza a Roma, poteva aver spedito ai fratelli studi di vario tipo su quel marmo. Non può neanche escludersi, per il *Balaam* quanto per gli altri vegliardi ideati dai Lombardi, l'interferenza di quei prototipi in cera plasmati da Tribolo, tra i quali non è difficile immaginare oggetti più fedelmente desunti dall'opera di Buonarroti.

A questo punto della discussione intorno ai *Profeti*, è doveroso deviare per prendere in esame un argomento connesso, seppure non direttamente, con tale fabbrica. Quattro dei *Profeti*

---

<sup>669</sup> Ancora negli ultimi contributi, dopo l'ingresso al Rijksmuseum, la terracotta è ricondotta ai Della Porta, più precisamente al minore, Tommaso: Frits Scholten, in *Rijksmuseum* 2015, p. 257, cat. 103; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b. Occorre non meno precisare che l'opera compare con questa medesima indicazione pure nel catalogo del museo in rete. Si veda per la bibliografia specifica sul pezzo *supra*, nota 597.

<sup>670</sup> Weil-Garris 1977, I, pp. 329-332.

<sup>671</sup> Arcangeli 1993b, p. 362.

<sup>672</sup> Ioele 2016, p. 193, cat. 2B.

<sup>673</sup> Per le figure della balaustrata marciana: Boucher 1991, I, pp. 63-65, II, pp. 33-334, cat. 26.

fin qui trattati, *Ezechiele*, *Geremia*, *Giona* e *Balaam*, ispirarono evidentemente Federico Brandani per un'impresa in stucco destinata alla chiesa di Santo Stefano a Piobbico, nell'entroterra pesarese. Al plasticatore urbinato si devono attribuire, più precisamente, otto delle dieci figure ormai visibili nella chiesa ricostruita dopo il 1781, quando il terremoto di quell'anno distrusse l'antico edificio<sup>674</sup>. Entro nicchie di formato ovale, decorate da una sontuosa cornice corredata inferiormente da una targa con i nomi dei personaggi, sono alloggiate quelle figure, di cui le sante *Caterina d'Alessandria* e *Lucia* sono attribuibili a un allievo di Brandani, forse Fabio Viviani. Le restanti otto, comprendenti quattro figure in piedi, i profeti *David* e *Mosè* e gli apostoli *Pietro* e *Paolo*, e quattro assise, i profeti *Geremia*, *Isaia*, *Ezechiele* e *Daniele*, sono considerate creazioni di Federico, come in parte anticipato. Occorre precisare che è sempre stata riscontrata un'effettiva somiglianza per il *Geremia* di Brandani (fig. 158) con quello marmoreo di Loreto. Pur rievocando con precisione le gambe accavallate e il libro appoggiato su di esse, il *Geremia* brandaniano presenta una modifica nella composizione delle braccia rispetto al modello, dato che la mano destra è portata sotto il mento, con le dita che affondano nella barba. In questa alterazione sembra riconoscibile l'interferenza dello stesso *Profeta* dipinto da Michelangelo nella Volta Sistina, ugualmente con la testa reclinata e con una mano immersa nella barba. Per quanto riguarda l'*Isaia* di Brandani (fig. 159), che riprende l'*Ezechiele* marmoreo sulla facciata occidentale di Loreto, la maggiore divergenza tra le due figure riguarda la decorazione della testa, dato che nell'esemplare in stucco è ammantata con un copricapo. Negli ultimi due simulacri sedenti di Piobbico i mutamenti rispetto ai modelli lauretani sono di minore portata. Nel *Daniele* (fig. 161), ispirato al *Giona*, si possono notare l'assenza del mantello ancorato sulla spalla sinistra e alcune modifiche nella composizione, in quanto il viso non risulta proteso in avanti come nel marmo e il libro si presenta rivolto frontalmente. A questo punto può anche immaginarsi che l'identificazione come *Daniele* della statua lauretana, riscontrabile nella letteratura, sia stata determinata dalla sovrapposizione col gemello di Piobbico. L'*Ezechiele* in stucco (fig. 160), esemplato invece sul *Balaam* dei Lombardi, appare come la figura replicata più fedelmente nella postura, anche se pure qui si osservano variazioni, quasi impercettibili, nell'angolazione impressa alle diverse parti del corpo. La collocazione cronologica dei marmi fin qui discussi fornisce una prova per fissare alcuni termini temporali nella serie di Brandani, su cui gravano ancora numerosi dubbi vista la mancanza di prove documentali.

---

<sup>674</sup> Per la storia della chiesa di Santo Stefano a Piobbico si rimanda a Pungileoni 1826, pp. 375-376.

Luigi Serra inaugurò una linea di studi che vedeva in queste figure una primizia dell'urbinate, collocandole intorno al 1541, anno in cui, con la nomina di padre Cornelio Brancaleoni a rettore di Santo Stefano a Piobbico, l'antica chiesa fu investita da una nuova campagna decorativa<sup>675</sup>. Seppure la documentazione non alluda a interventi statuari, ma solo alla creazione di arredi liturgici, Serra proponeva di inquadrare entro questa fase il coinvolgimento di Brandani nel cantiere, con la commissione delle figure in stucco. Allo studioso non sfuggivano le discendenze lauretane, ma provava a difendere la precocità del gruppo plastico ipotizzando che Brandani avesse tratto ispirazione da modelli, probabilmente in terracotta. A ridosso del 1541, presso il rivestimento della Santa Casa era visibile, al massimo, solo una statua dei Lombardi, che Serra, riprendendo le idee di Pauri, riconosceva nel *Geremia*. Per le altre figure in stucco, almeno per l'*Isaia* e il *Daniele*, derivate rispettivamente dall'*Ezechiele* e dal *Giona* marmorei, il plastificatore doveva essersi necessariamente ispirato a bozzetti fittili, già approntati dai Lombardi. Per quanto riguarda, invece, l'*Ezechiele* in stucco, ispirato al *Balaam*, Serra immaginava che il modello fosse da ricercare nel *Mosè* michelangiolesco, prototipo anche per il marmo lauretano, che lo studioso, in linea con Pauri, credeva una creazione ben più tarda dei Della Porta. In anni più recenti, al contrario, Maria Genova ha proposto di considerare la serie plastica come una delle ultime creazioni di Federico, databile tra il 1572 e il 1575, quando egli era al servizio di Antonio Brancaleoni nelle decorazioni del Castello di Piobbico<sup>676</sup>. Considerando l'*Ezechiele* di Brandani impossibile da concepire senza il *Balaam* marmoreo, anche secondo lei una scultura dei Della Porta, il complesso in stucco per Genova non può precedere l'arrivo dei comaschi nel cantiere di Loreto, avvenuto nei primi anni settanta. Dato che la realizzazione dei vegliardi per mano dei due fratelli risale al 1578, quindi tre anni dopo la morte dell'urbinate, la studiosa ha ipotizzato che Brandani avesse avuto almeno modo di studiare un bozzetto del *Balaam*. In favore di una datazione tarda del gruppo, opposta a quella ben più precoce difesa da Serra, Genova ricordava pure che l'urbinate, secondo le carte d'archivio, risulta presente a Loreto solo nel 1572, quando fu incaricato di eseguire gli stucchi per la capella dei Della Rovere. Non si comprende, però, come l'assenza di prove manoscritte debba escludere un passaggio di Brandani presso il cantiere in tempi anteriori, visto che egli fu attivo per quasi l'intera esistenza in terra

---

<sup>675</sup> Serra 1929-1934, II (1934), pp. 196-198; e per questo rinnovamento decorativo della chiesa al tempo di Cornelio Brancaleoni: Tarducci 1897.

<sup>676</sup> Genova 2015, pp. 85-88, che rimane comunque una voce isolata, visto che il gruppo è ancora ritenuto un'opera della giovinezza di Brandani in Delpriori 2017, pp. 115-116. In merito all'intervento dello stuccatore nel Castello dei Brancaleoni si veda Fontebuoni 1985, anche per le precisazioni archivistiche.



marchigiana. Una datazione più avanzata, di certo, appare più persuasiva tenendo in considerazione che il maestro è attestato a Piobbico solo negli anni settanta, alle dipendenze dei Brancaleoni. Restituendo però il *Balaam* ai Lombardi, e identificandolo con la quinta della serie, sembra se non altro certo che le figure del plastificatore debbano datarsi dopo la metà del secolo.

Anche in assenza di documenti, non è impossibile immaginare un viaggio di Brandani già negli anni cinquanta, se non prima, presso la Santa Casa, che per un artista locale rappresentava un polo d'attrazione in quanto luogo di passaggio dei maggiori colleghi del tempo, oltretutto un irresistibile centro di devozione. Senza mettere in discussione l'importanza di un apprendistato con il concittadino Girolamo Genga e di un folgorante incontro con Ammannati quando questi frequentò la corte urbinata, un segmento lauretano è forse fondamentale nel ricomporre la biografia giovanile di Federico<sup>677</sup>. Dopo la pausa romana, avvenuta tra il 1552 e il 1553, collaborando al fianco di Ammannati nella decorazione di Villa Giulia, è possibile che l'artista sia tornato nelle terre natali passando per Loreto e che abbia avuto modo di confrontarsi con quelle figure in marmo della Santa Casa<sup>678</sup>. Allo stato attuale delle conoscenze, non ci sono forse nemmeno reali motivi per escludere una datazione delle statue di Piobbico agli anni cinquanta, un'epoca in cui Brandani si stava avviando a una carriera brillante, già segnata da esperienze di rilievo.

---

<sup>677</sup> Tra i maggiori problemi critici intorno a Brandani rientra ancora il suo percorso giovanile, di cui per ora si conosce solo un primo alunnato presso il ceramista attivo a Urbino Giammaria Viviani, almeno dal 1538 al 1541 (Scatassa 1908). Quest'esperienza non spiega però l'emergere di un artista di figura quale fu Brandani, come sostenuto già da Luigi Pungileoni (1826, p. 361), che ipotizzava una formazione sotto la guida di un altro concittadino, Girolamo Genga, il quale potrebbe essersi avvalso di Federico nel cantiere della Villa Imperiale. Ancora in voga è anche la possibilità di un contatto non meno importante con Ammannati, negli anni in cui questi era documentato a Urbino per il sepolcro di Francesco Maria della Rovere (Marchini 1970, p. 80, e poi soprattutto Ciardi Duprè Dal Poggetto 2004, p. 158). Al riguardo è certo che il fiorentino convocò Brandani a Roma per mettere mano agli ornamenti in stucco delle volte di Villa Giulia, come prova un pagamento che ricorda tra gli aiuti «Federico da Urbino» (Hoffmann 1967, in particolare pp. 48-52, 62-63, nota 5).

<sup>678</sup> Per i pagamenti relativi a Brandani nella contabilità del cantiere romano, tra il 1552 e il 1553, si veda Hoffmann 1967, pp. 48-52, 62-63, nota 5.



## VI. Il soggiorno di Ludovico a Roma e la produzione di busti in bronzo “all’antica”, 1545-1551

Al servizio della Santa Casa, ricadente sotto il governatorato dello Stato pontificio, i tre Lombardi intrecciarono legami anche con la corte papale e lavorarono per essa, fino a divenire fonditori ufficiali della Camera Apostolica nel 1572<sup>679</sup>. L’esito di maggiore rilevanza di questi contatti professionali è la commissione del tabernacolo eucaristico in bronzo per l’altare maggiore del Duomo di Milano, realizzato intorno al 1560. Inizialmente ideato da papa Paolo IV per la propria cappella nel Palazzo Vaticano e poi donato dal successore, Pio IV, alla propria città natale, il sontuoso contenitore è ben noto anche in quanto unica opera a recare la firma di tutti e tre i fratelli. I primi contatti con la corte pontificia si datano, comunque, dalla metà degli anni quaranta, tempo in cui Ludovico, da solo, risulta documentato a Roma, non essendo stato coinvolto nell’impresa dei *Profeti* marmorei. Per tutta la seconda metà del decennio, fino al 1550, quando è attestato per la prima volta a Loreto, il terzogenito risiedette nella città papale, dove deve immaginarsi giunto attraverso la mediazione dei suoi fratelli. Sembra difficile credere che Ludovico sia approdato nell’Urbe per altre vie, sebbene si ignori, in verità, la sua

---

<sup>679</sup> Bertolotti 1885, p. 76.

vita dopo la giovinezza passata a Ferrara, almeno fino al 1528<sup>680</sup>, e prima della comparsa nel santuario adriatico. Su questo momento nella carriera del terzogenito gettò luce Antonino Bertolotti alla fine dell'Ottocento con le sue scoperte negli archivi romani, che hanno rivelato un'attività in ambito curiale ormai considerabile perduta. Al di là del tabernacolo per Milano, la restante produzione, di cui ormai resta memoria solo nelle carte, non comprende altre commissioni monumentali, ma oggetti d'uso liturgico e manufatti bellici. La carriera di Ludovico, anche quella più matura, rimase generalmente legata a questi settori, che si contesero il primato soltanto, forse, con la realizzazione di copie in bronzo di marmi antichi, come si avrà modo di vedere. Proprio a Roma e al servizio di membri della famiglia fiorentina dei Ridolfi, che qui si trasferirono per i loro ideali antimedicei, Ludovico cominciò a dedicarsi a ritratti di ispirazione archeologica, oggi noti in numerosi esemplari a lui attribuibili.

Alla corte di papa Paolo III (1468-1549) è legata la più antica testimonianza romana del minore dei Lombardi, come prova un documento scoperto e pubblicato già da Bertolotti, una ricevuta di pagamento del 1546 per un faldistorio in bronzo<sup>681</sup>. Forse concepito per essere collocato nella nuova cappella del Farnese nel Palazzo Vaticano, la cosiddetta Paolina, esso non risulta al momento più individuabile e non è nemmeno noto da restituzioni visive, sebbene possa immaginarsi con una decorazione simile a quella dispiegata in altre opere dai tre fratelli, come le torce e il lampadario per la Cappella del Corpus Domini a Loreto. I braccioli e le gambe del seggio mobile, esemplato su quello in uso presso i condottieri romani in occasioni trionfali, dovevano apparire tempestati di sontuose formazioni fogliacee, come quelle che avvolgono quegli oggetti evocati in forma di cornucopie. Nella ricevuta non si forniscono dettagli sull'oggetto, ma solo il valore del compenso, 800 scudi, che erano allora concessi in una formula unica per la conclusione dei lavori, forse iniziati nell'anno precedente. Che l'artista si fosse trasferito nell'Urbe sin dal 1545 è un'ipotesi tutt'altro che improbabile, non solo perché a quell'anno, se non prima, deve risalire l'allogazione del faldistorio.

Alla metà esatta del quinto decennio si inquadra un'opera firmata dal terzogenito dei Lombardi, oggi al Museo Nazionale del Bargello a Firenze, ovvero una riproduzione in bronzo, in scala ridotta, del celebre gruppo del *Laocoonte* (fig. 162), stritolato dai serpenti insieme ai figli: sotto il basamento quadrangolare si legge infatti «LODOVICVS F[ecit] MDXXXV»<sup>682</sup>.

---

<sup>680</sup> Cittadella 1868, pp. 195-196.

<sup>681</sup> Bertolotti 1878, p. 201 (7 dicembre 1546); Id. 1885, pp. 75-76.

<sup>682</sup> Per il *Laocoonte* bronzeo a opera di Ludovico (inv. 91 B; altezza: 32 cm) si vedano: Venturi 1889, p. 109; Geese 1985, p. 40; Giovanni Agosti, in *Michelangelo e l'arte classica* 1987, pp. 92-93, cat. 40; Rebaudo 2007, pp. 53, 100, cat. CR10; Boström 2003, p. 164.

Che il bronzo sia stato confezionato a Roma, non è soltanto suggerito dalle circostanze temporali, ma anche dal rilievo visibile nel retro del plinto (fig. 163), un ovale con una scena guerresca, un allegorico scontro tra l'imperatore Carlo V e Francesco I di Francia: l'immagine è infatti derivata da un cristallo a opera dell'emiliano Giovanni Bernardi, intagliato entro i primi anni trenta per il cardinale Ippolito de' Medici, suo protettore, e oggi al Walters Museum di Baltimora (fig. 164)<sup>683</sup>. Al di là dell'occasione per la creazione di tale rilievo, Bernardi, sin dal 1535, dopo la morte di Ippolito, entrò al servizio del "gran cardinale" Alessandro Farnese, per cui lavorò fino ai suoi ultimi giorni. Intorno alla metà degli anni quaranta, quando Ludovico era presente a Roma, l'artista era impegnato nel confezionamento della cosiddetta Cassetta Farnese, oggi conservata al Museo di Capodimonte a Napoli e realizzata su probabili disegni di Francesco Salviati in argento dorato, lapislazzuli e cristalli, opera in cui furono coinvolti Bernardi per l'intaglio delle pietre dure e il fiorentino Manno Sbarri in quanto orefice<sup>684</sup>. Ludovico ebbe probabilmente modo di conoscere un modello grafico o plastico del cristallo ricordato o una sua riproduzione, e nonostante la mobilità di simili oggetti, resta alta la possibilità che egli ne sia venuto in possesso a Roma, in ambito farnesiano. Considerati i contatti con Paolo III attestati dal 1546, il ferrarese fu probabilmente un frequentatore del palazzo del casato in Campo de' Fiori, centro di una corte di artisti animati dai desideri del nipote del papa, il "gran cardinale" Alessandro. Non è quindi implausibile che Ludovico possa aver avuto anche contatti diretti con Bernardi, essendo questi alle dipendenze del porporato nei medesimi anni. Vista la fervida realtà culturale entro le mura della residenza, per cui si è a ragione parlato di «officina farnesiana», non sorprenderebbe una simile situazione di scambio tra due artisti qui attivi<sup>685</sup>. Resta da capire se la ripresa di quel rilievo attesti uno stretto nesso farnesiano per il bronzetto, o se sia interpretabile come una semplice risultanza formale di quel mondo artistico, in cui il ferrarese era immerso, lasciando quindi aperto il problema degli originari possessori del pezzo. Prima di entrare nelle raccolte medicee, l'opera dovette appartenere, se non ai Farnese, a un'altra delle famiglie dell'aristocrazia romana, forse gravitante attorno al casato.

L'immagine del sacerdote di Troia ucciso da due rettili, inviati da Atena per impedire che l'anziano svelasse l'attacco preparato dai greci contro la città, deriva dal famoso marmo delle raccolte vaticane, qui confluito sin da rinvenimento nel 1506 presso il Colle Oppio.

---

<sup>683</sup> Donati 1989, p. 128.

<sup>684</sup> Sulla *Cassetta Farnese* si segnala Riebesell 1995.

<sup>685</sup> L'espressione «officina farnesiana» sembra essere di Prosperi Valenti Rodinò 2001, e continua a godere di eccezionale fortuna negli studi.

All' allora pontefice Giulio II si deve l' acquisizione del gruppo, da subito riconosciuto in una creazione degli artisti rodioi Agesandro, Atenodoro e Polidoro, ricordata nelle *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio come in possesso dell' imperatore Tito<sup>686</sup>. Ancora una questione aperta è l' inquadramento critico del marmo vaticano, ovvero se esso sia considerabile un originale ellenistico o copia di un simile prototipo, eseguita nella Roma imperiale<sup>687</sup>. Senza però entrare in tali questioni filologiche, anche le ottime condizioni conservative del pezzo, con il braccio destro del padre quale maggiore lacuna, resero la scoperta un fatto eccezionale per il periodo. Una perdita tanto vistosa, tuttavia, suggerì di provvedere a un' integrazione, forse già al tempo del concorso indetto da Bramante, tra il 1506 e il 1510, per una riproduzione in cera del gruppo, dove trionfò il giovane Jacopo Sansovino per scelta di Raffaello, convocato come giudice<sup>688</sup>. Solo agli inizi del quarto decennio, comunque, l' anziano fu risarcito dell' arto mancante, sebbene non fossero mancati interventi fino a quel momento.

Stando ad alcune fonti, scritte e soprattutto grafiche, entro i primi anni venti il *Laocoonte* fu restaurato parzialmente, forse per mano di Baccio Bandinelli, come proposto, in tempi recenti, da Ludovico Rebaudo<sup>689</sup>. Nello stesso periodo, infatti, l' artista stava realizzando una copia marmorea del gruppo, oggi alle Gallerie degli Uffizi (fig. 165), commissionata nel 1519 da papa Leone X de' Medici per farne dono a Francesco I di Francia, ma conclusa nel 1525 sotto papa Clemente VII de' Medici, che aveva continuato a investirci per destinarla al palazzo di famiglia a Firenze<sup>690</sup>. Considerato che il pezzo, secondo il resoconto di Vasari, fu realizzato attraverso un costante confronto con l' originale, Baccio si configura come il probabile autore

---

<sup>686</sup> Sul rinvenimento del *Laocoonte* e sulla sua fortuna si rinvia al testo di riferimento, Settis 1999; ma si segnalano ulteriori interventi, con nuove precisazioni sui luoghi e sui tempi della scoperta: Volpe, Parisi 2009; Calenne, Serangeli 2013. Si precisa che Giuliano da Sangallo, tra coloro che assistettero al rinvenimento, riconobbe nel gruppo quello evocato da Plinio, come si desume da una lettera scritta dal figlio Francesco nel 1567, in cui sono riportate le parole pronunciate dal padre: «Questo è Hilaoconte, che fa menzione Plinio» (Maffei 1999, p. 110, doc. II.6).

<sup>687</sup> Anche su questi delicati problemi critici si rimanda a Settis 1999, con un' attenzione a pp. 5-11, per l' agile sintesi sui principali contributi su tali aspetti.

<sup>688</sup> La principale fonte per tale evento è Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 178. Sulla cronologia di questo concorso si è ampiamente dibattuto, provando a inquadrare un momento in cui fossero presenti a Roma tutti i partecipanti, ovvero Tatti, Zaccaria Zacchi, Alonso Berruguete e Domenico Aimo. A lungo hanno rappresentato un punto di riferimento le conclusioni di John Shearman (1977, pp. 136-137), che inquadra l' agone intorno al 1507, quando però Raffello non si era ancora stabilito nell' Urbe. Secondo Francesco Caglioti (2001, p. 119), sulla base di una rilettura del passo vasariano, Bramante avrebbe invece raccolto le prove dei concorrenti in tempi diversi e le avrebbe sottoposte alla fine a Raffaello, presente a Roma nell' autunno del 1508: una tale ricostruzione elimina ogni ostacolo fin allora intravisto nella partenza di Berruguete, avvenuta nell' estate del 1508, alla volta di Firenze. Tommaso Mozzi (2007), rinvenendo la traccia documentale di un ritorno a Roma dell' artista spagnolo nei mesi centrali del 1510, ha provato a spostare intorno a quel periodo la gara bramantesca, vista la probabile presenza in città di tutti i protagonisti della vicenda a quel tempo. L' ipotesi, assai verosimile, che il concorso fosse stato ideato in previsione di un restauro del gruppo risale a Prandi 1954, p. 82.

<sup>689</sup> Rebaudo 2007, pp. 24-42.

<sup>690</sup> Per la copia marmorea di Bandinelli: Liebenwein 2001; Capocchi 2014.

degli interventi compiuti a quel tempo, tra cui mancò l'aggiunta del braccio destro al padre, forse però preparato dal maestro. Per Rebaudo, infatti, un arto marmoreo nelle collezioni vaticane, tradizionalmente ritenuto opera di Michelangelo, è considerabile quel lacerto scolpito da Baccio, vista l'identica contrazione da lui impressa al medesimo braccio nella copia oggi agli Uffizi<sup>691</sup>. Un decennio dopo, comunque, Giovan Angelo Montorsoli si occupò dell'intero risarcimento del reperto, sperimentando una soluzione diversa per l'arto assente dell'anziano, disteso verso l'alto, come attestano alcune antiche riproduzioni su carta (fig. 166). In seguito alle raccomandazioni di Michelangelo, stando al racconto fornito da Vasari, Clemente VII, ormai nei suoi ultimi anni di vita, affidò allo scultore e padre servita il ripristino del colossale frammento, rimasto invariato per quasi due secoli e mezzo<sup>692</sup>. Agli inizi del Settecento Agostino Cornacchini, incaricato di provvedere al restauro, si limitò a operazioni riparative, lasciando intatto quell'arto, che fu invece sostituito nell'ultimo quarto dello stesso secolo, secondo la ricostruzione storica di Rebaudo. Con il trasferimento del marmo a Parigi al tempo di Napoleone e il successivo rimpatrio non mancarono ulteriori interventi, terminati nel Novecento con il rinvenimento del braccio originale<sup>693</sup>.

Sulle riproduzioni bronzee del *Laocoonte* si è interrogato per primo Adolfo Venturi, che proponeva di identificare in un pezzo del Bargello (fig. 167) quello fuso da Antonio Elia, intorno al 1517, per il duca Alfonso I d'Este<sup>694</sup>. L'esemplare fiorentino ha successivamente attirato l'interesse di Giovanni Mariacher, che ha invece tentato di collegarlo alla fusione su modello di Jacopo Sansovino posseduta dal cardinale Domenico Grimani<sup>695</sup>. Oltre al fatto che non esistono prove storiche a giustificare la presenza di queste due commissioni nella raccolta del Bargello, nessun elemento formale fornisce indizi per riconoscere in Elia o in Tatti l'autore del pezzo. Jacopo fu almeno in un'altra occasione l'artefice di una riproduzione del *Laocoonte*, una in stucco per il marchese di Mantova Federico II Gonzaga, preparatoria per un bronzo, ma nessuna delle due versioni è al momento rintracciabile<sup>696</sup>. A dimostrazione del successo del gruppo statuario, è significativo che non mancarono riproduzioni in scala naturale, come quella in marmo eseguita da Bandinelli, già citata, o quella bronzea di Fontainebleau. Non avendo

---

<sup>691</sup> Rebaudo 2007, pp. 30-42.

<sup>692</sup> Ivi, pp. 42-53.

<sup>693</sup> Su queste ultime vicende conservative, dagli interventi di Cornacchini fino al rinvenimento del braccio originale, ivi, pp. 53-78.

<sup>694</sup> Venturi 1889, pp. 108-109.

<sup>695</sup> Giovanni Mariacher, in *Alvise Cornaro* 1980, p. 275. Non è però possibile esprimersi con tanta sicurezza sull'attribuzione, come provato da tutta la letteratura successiva: Giovanni Agosti, in *Michelangelo e l'arte classica* 1987, p. 57, cat. 16; Boucher 1991, II, p. 361, cat. 83; Rebaudo 2007, pp. 99, cat. CR6.

<sup>696</sup> Boucher 1991, II, p. 361, cat. 84.

potuto acquistare l'originale, come sperava inizialmente, e nemmeno ottenere la copia di Baccio, nel 1540 Francesco I di Francia riuscì a entrare in possesso di una versione metallica, tanto fedele all'originale da preservarne le lacune: il bolognese Francesco Primaticcio, all'epoca operante alla corte francese, fu incaricato di recarsi a Roma per creare calchi dei maggiori capolavori archeologici, tra cui quel gruppo, da gettare in bronzo<sup>697</sup>. Tra le riproduzioni in scala ridotta, quella firmata da Ludovico rappresenta una delle più antiche nel repertorio a oggi ricostruibile, e comprendente oggetti ancora in cerca di una collocazione cronologica e di un autore. Con l'arto così piegato, oltretutto, il bronzo sembra rievocare l'invenzione di Bandinelli per la copia degli Uffizi, forse già elaborata per il ripristino del marmo antico, costituendo dunque una delle più precoci reazioni all'opera integrativa di Montorsoli.

Negli anni in cui lavorava per la corte dei Farnese, Ludovico ebbe modo di avvicinarsi a Lorenzo Ridolfi (1503-1576), fratello del cardinale Niccolò (1501-1550), entrambi rappresentanti di quella frangia di fiorentini che abbandonarono la città natale per l'aperta ostilità verso la famiglia regnante, di cui pure i Ridolfi erano consanguinei. Con l'ascesa al potere di Alessandro de' Medici, avvenuta definitivamente nel 1532 grazie al sostegno imperiale, molti personaggi della nobiltà di Firenze, che avevano fin allora sostenuto il precedente governo repubblicano, furono costretti a emigrare. Con la morte di Alessandro nel 1537, ucciso dal cugino Lorenzino, non mutò il corso politico di Firenze, alla cui reggenza passò poi l'esponente di un ramo mediceo collaterale, Cosimo, con cui Lorenzo cercò una via di riconciliazione. Niccolò, pertanto, rimase a Roma fino alla morte, occorsa nel 1550, mentre Lorenzo tornò in patria nel 1542, abitando fino ai suoi ultimi giorni. A Roma, per merito del fratello prelado, egli aveva avuto modo di avviarsi a una carriera nell'ambito curiale, operando come cancelliere apostolico dapprima per Paolo III e poi per Giulio III, anche negli anni in cui si stabilì a Firenze<sup>698</sup>. Non è pertanto improbabile che attraverso la famiglia Farnese i due Ridolfi avessero avuto la possibilità di entrare in contatto con Ludovico Lombardo, da tempo al servizio di quella corte.

Verso la metà del quinto decennio, al tempo in cui era tornato da alcuni anni in patria, Lorenzo decise di acquistare uno stabile in Via Tornabuoni come propria dimora, la cui

---

<sup>697</sup> Su questa commissione del sovrano di Francia: Pressouyre 1969; Jean-René Gaborit, in *D'après l'antique* 2000, p. 232; Cordellier, Bresc-Bautier 2004, pp. 140-144.

<sup>698</sup> Per la figura del cardinale Niccolò si veda Byatt 2016; mentre per il fratello Lorenzo, al centro delle successive pagine, si segnala Boström 2003, pp. 155-156, per un'agile parabola biografica. Sui contatti politici dei due personaggi e sui loro legami con i circoli antimedicei si richiamano anche: Starn 1968, pp. 48-52; Costa 2009, pp. 13-52. Il contesto storico di questi anni a Firenze può essere inquadrato attraverso Albertini 1955, ed. 1970.



ristrutturazione si protrasse fino ai primi anni cinquanta, con un'ampia attenzione per la creazione di spazi di rappresentanza, dove allestire le proprie raccolte. Per il rinnovamento dell'edificio e per l'arredo interno con pezzi archeologici fu interrogato in più occasioni il fratello cardinale, come dimostra il carteggio intercorso in quest'arco di tempo tra i due. Oltre alle opinioni in merito alle modifiche strutturali, risultano di grande interesse le idee di Niccolò relativamente all'esposizione delle sculture, viste come parte fondamentale nell'ornamento di una residenza privata. In una lettera scritta nel gennaio del 1545 dal segretario del porporato, Donato Giannotti, si suggeriva di creare un «orto» nella parte retrostante del palazzo, ovvero una sorta di loggia aperta con stucchi e pitture sulle pareti e ritmata da nicchie per busti e statue<sup>699</sup>. Dell'acquisizione degli oggetti si sarebbe preoccupato il cardinale, come indicato nella stessa sede epistolare, viste le vaste possibilità offerte dal mercato romano, al punto che nel mese successivo, stando a una nuova comunicazione, si preparava già la spedizione del lotto<sup>700</sup>. Al contempo Lorenzo si mise in contatto con Ludovico Lombardo per alcune copie in bronzo di ritratti antichi, da immaginare concepiti come sostituti degli originali, e per essere ugualmente esposti nella galleria della residenza. Questo fitto corrispondenza, scalabile tra il 1550 e il 1551, è stata ampiamente studiata da Antonia Boström, cui si deve nel 2003 la prima indagine sulla commissione, attraverso la rilettura di alcune lettere nell'Archivio di Stato fiorentino in parte già pubblicate nell'Ottocento<sup>701</sup>. A Gaetano Milanesi va il merito di aver trovato una parte di questo *corpus* di missive, tra cui ne rientra una firmata per esteso dallo stesso Lombardo, che non lascia dubbi sull'identificazione dell'artista, perlopiù evocato solo per nome di battesimo nelle altre carte<sup>702</sup>. Considerato che al tempo di Milanesi il ferrarese attendeva ancora di essere inquadrato, non stupisce che quel Ludovico al centro del carteggio sia stato confuso per l'omonimo fonditore siciliano, Del Duca, come propose Karl Frey negli anni Venti<sup>703</sup>. A Stefano Corsi, in uno specifico affondo del 1993, si deve di fatto l'identificazione di quel maestro al servizio di Ridolfi col terzogenito dei Lombardi<sup>704</sup>. Come però anticipato, lo studio sistematico dell'impresa spetta a Boström, che ha provato a ricondurre entro quella commissione numerosi busti oggi conservati in importanti collezioni straniere, a

---

<sup>699</sup> Milanesi 1863, pp. 221-222, doc. XVIII. Per l'edificio di Via Tornabuoni si veda Ginori Lisci 1972, I, pp. 223-231, n. 22, ma dettagliati resoconti sulla sua costruzione e sui passaggi di proprietà, sorretti da indagini archivistiche, si hanno pure in Spallanzani 1978 e in Boström 2003.

<sup>700</sup> Milanesi 1868, pp. 221-222, doc. XVIII, in particolare 222.

<sup>701</sup> Boström 2003.

<sup>702</sup> Milanesi 1868, in particolare pp. 212-213, doc. VIII, per la lettera del 1551, firmata dall'artista ferrarese, per la quale si rinvia all'*Appendice*, doc. 67.

<sup>703</sup> Karl Frey, in *Der literarische Nachlass* 1923-1930, I (1923), p. 304.

<sup>704</sup> Stefano Corsi, in *Sembrare* 1993, pp. 150-151, cat. 131.

partire da quello più noto della raccolta Liechtenstein (fig. 168), l'unico firmato: «LVDOVICVS DE LONBARDIS F[ecit]»<sup>705</sup>. Acquistato dal principe Giovanni II nel 1894 presso lo stranoto antiquario fiorentino Stefano Bardini, il pezzo fece il suo ingresso nella letteratura pochi anni dopo grazie a Wilhelm Bode<sup>706</sup>, che aprì così le ricerche su un campo di effettiva specializzazione per l'artista, il busto bronzeo di ispirazione archeologica.

Sin da ora occorre precisare che il pezzo Liechtenstein ha posto interrogativi intorno al soggetto, a lungo indicato solo come immagine di un personaggio dell'antica Roma. Nel 1981 Marianne Bergmann ne riconosceva il prototipo in un ritratto in marmo conservato alla Glyptotek di Copenaghen (fig. 169), non risolvendo, però, l'identità dell'effigiato in epoca rinascimentale<sup>707</sup>. Al riguardo, in anni più moderni, si è espressa Boström, avvicinando il busto all'immagine più famosa di Lucio Giunio Bruto, il responsabile della cacciata dell'ultimo re di Roma e fondatore della Repubblica, ovvero la testa in bronzo dei Musei Capitolini (fig. 170)<sup>708</sup>. Arrivata al Palazzo dei Conservatori nel 1564 con la donazione del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, la testa, unica componente archeologica del ritratto, si presenta con un petto eseguito agli inizi del Seicento<sup>709</sup>. Per quanto l'approdo nella sede del Senato romano abbia contribuito ad aumentarne la fama, l'effigie era ampiamente nota sin da quando faceva parte della collezione del porporato, come dimostra un disegno dell'olandese Maarten van Heemskerck, risalente alla fine del quarto decennio<sup>710</sup>. Alla metà del secolo, quando verosimilmente si procedeva con la fusione del busto oggi Liechtenstein, il ritratto di Bruto era quindi già noto a Ludovico, che forse ebbe modo di vederlo presso la dimora romana del cardinale Pio da Carpi. La capigliatura fluente, ma aderente alla calotta cranica, la leggera stempiatura, la barba folta ma ugualmente accorciata e le rughe parallele che solcano la fronte, sono di certo alcuni dettagli dell'opera di Lombardo più prossimi alla testa capitolina. Non si può però parlare di una derivazione fedele da tale prototipo, come dimostrano le divergenze nella strutturazione facciale, nella resa più naturalistica della barba e nella forma del viso, meno squadrata.

---

<sup>705</sup> Per il *Bruto* della collezione Liechtenstein (inv. SK 538; altezza: 66 cm; altezza del piedistallo: 18,5 cm): Courajod 1889, p. 77; Bode 1899, p. 97; Michel 1897, p. 37, cat. 316; Planiscig 1921, pp. 323-324; *Musée National* 1922-1933, I (1922), p. 83, cat. 683; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 710-715; *Privatsammlungen* 1948, p. 55, cat. 236; *Liechtenstein* 1967, p. 53, cat. 74; Fittschen 1985, p. 399; James David Draper, in *Liechtenstein* 1985, pp. 212-213, cat. 134; Id., in *Bronzen* 1986, p. 262, cat. 59; Coraggio 1999, p. 51; Boström 2003, pp. 160-162, 164-166; *Louvre* 2006, p. 160; Avery 2007, pp. 81-82; Grimaldi 2011, I, p. 71.

<sup>706</sup> Bode 1899, p. 97.

<sup>707</sup> Bergmann 1981, p. 189, n. 189. Sul pezzo danese si segnalano anche: Poulsen 1974, p. 183, cat. 189; Johansen 1994-1995, III (1995), p. 152, cat. 65.

<sup>708</sup> Boström 2003, pp. 160-162, 164-166.

<sup>709</sup> Sul *Bruto Capitolino*: Helbig 1871, ed. 1963-1972, II (1966), pp. 268-270, cat. 1449; Haskell, Penny 1981, pp. 163-164, cat. 14; Parisi Presicce 1997, in particolare pp. 43-54.

<sup>710</sup> Parisi Presicce 1997, pp. 43-48 e fig. 5.

Maggiori affinità si riscontrano, piuttosto, nel marmo segnalato da Bergmann, di cui il bronzo di Ludovico sembra ricalcare anche i tracciati delle rughe, motivo che porta a sospettare la derivazione da un esemplare simile. Per chi scrive, il frammento danese rivela affinità fisionomiche con un ritratto in marmo su busto moderno conservato a Petworth House, nell'omonima cittadina inglese (fig. 171), un pezzo di estremo interesse per la tradizionale identificazione dell'effigiato con Lucio Giunio Bruto<sup>711</sup>. Sulla base del bronzo capitolino, sin dal Cinquecento si provò a riconoscere l'insigne personaggio, esempio di virtù umane e di buona condotta politica, in altre effigi di uomini maturi, accomunati almeno dal taglio corto della barba e della capigliatura, come messo in luce nella ricognizione compiuta da Claudio Parisi Presicce<sup>712</sup>. Nonostante il mistero sulla sua storia prima della metà del Settecento, quando fu comprato dal conte di Egremont Charles Wyndham, il busto di Petworth House potrebbe pure essere tra quei marmi conosciuti già nella Roma cinquecentesca e creduti ritratti di Bruto. Per quanto non manchino somiglianze anche nell'invenzione del petto panneggiato, alla fine, però, pare troppo scivoloso candidarlo a prototipo per il bronzo fuso da Lombardo, non potendo parlarsi di assoluta sovrapposibilità. Il modello calcato da Ludovico doveva essere un pezzo ben più vicino a quello danese, probabilmente da immaginare riconosciuto, a metà Cinquecento, come simulacro del fondatore della Repubblica romana.

Boström ha provato a collegare il pezzo Liechtenstein alla collezione di Ridolfi, un rapporto difficilmente però ricostruibile, nonostante i non pochi documenti noti sulle occasioni di accrescimento e su quelle di dispersione. Alla morte del fratello Niccolò, avvenuta nel 1550, Lorenzo riuscì a ottenere pure la sua ricca raccolta archeologica, dopo essersi accordato con l'altro fratello, Luigi, che in quanto maggiore avrebbe dovuto ereditare l'intero lotto e i debiti lasciati in sospeso dal cardinale<sup>713</sup>. Per quanto laconico sotto più punti di vista, l'inventario redatto dopo la morte di Lorenzo, nel 1564, rappresenta la fonte più importante per conoscere almeno la quantità di opere da lui possedute, non essendo queste, in verità, oggi facilmente individuabili in oggetti superstiti<sup>714</sup>. In merito alla loggia costruita seguendo i suggerimenti del fratello porporato, delle numerose opere qui esposte, tra cui «venticinque» busti, solo il *Mercurio* bronzeo, segnalato al centro dell'ambiente, risulta identificabile con precisione, coincidendo col pezzo del fiorentino Zanobi Lastricati oggi al Walters Museum di Baltimora

---

<sup>711</sup> Si segnala anche ivi, pp. 51, fig. 17, 60-61, ma per interventi più approfonditi sull'esemplare: Michaelis 1882, p. 611, n. 31; Raeder 2000, pp. 170-172, cat. 59.

<sup>712</sup> Parisi Presicce 1997.

<sup>713</sup> La principale fonte sulla raccolta artistica del porporato è per ora Aldrovandi 1556, pp. 292-295.

<sup>714</sup> Per gli inventari della residenza fiorentina dei Ridolfi si deve rimandare a Mazzucca 2011, pp. 77-79; si veda in particolare p. 78, per quello steso dopo la morte di Lorenzo.

(fig. 173)<sup>715</sup>. Dopo la morte di Lorenzo e il passaggio del palazzo alla nuora, Maddalena Salviati, moglie del figlio Pietro, la collezione all'interno dell'edificio cominciò da subito a disgregarsi in forza di vendite, per cui in un successivo registro del 1570, dei busti allestiti nella loggia, ne sono menzionati solo «nove»<sup>716</sup>. Sei anni dopo, nel 1576, l'immobile fu venduto al porporato Marco Sittico Altemps, che decise di spostare alcuni pezzi nella propria residenza romana, almeno secondo quanto constatato da Ennio Quirino Visconti<sup>717</sup>. Quasi un secolo dopo l'acquisto Altemps, il palazzo di Via Tornabuoni conservava ormai solo pochi esemplari delle raccolte cinquecentesche, stando alla guida fiorentina di Francesco Bocchi e di Giovanni Cinelli stampata nel 1677. Come opere appartenenti a Niccolò, e non al fratello Lorenzo, erano allora ricordate «tre teste» qui ancora visibili, dette «di maniera greca», ovvero «una d'una femmina, l'altra d'un Filosofo [...] la terza ch'è un Euripide»<sup>718</sup>. Come si avrà modo di vedere in seguito, quel nucleo di tre simulacri confluì nella collezione del fiorentino Antonio Rusca, stando al catalogo redatto per la vendita nel 1883<sup>719</sup>. L'antica raccolta di Lorenzo può quindi essere ricomposta solo per congetture, non esistendo altre prove d'archivio per una ricognizione certa.

Tornando all'opera di Ludovico, nella corrispondenza indirizzata a Lorenzo nel 1550 un'ampia parte risulta scritta dall'agente di stanza a Roma, Mariotto Giambonelli, cui si devono gli aggiornamenti sull'avanzamento dei lavori. Al 4 ottobre 1550 risale la prima di queste missive, con cui Giambonelli informava che, in «questa settimana», lo scultore «Messer Ludovico» avrebbe fuso «l'Adriano», mentre l'esecuzione del «Bruto» era quasi al termine e lasciava già presagire l'ottima riuscita<sup>720</sup>. Il primo busto menzionato, ancora lontano dalla conclusione, riproduceva quindi le fattezze dell'imperatore Adriano, mentre l'altro, sul punto di essere licenziato e identificato solo come «Bruto», doveva rappresentare o Lucio Giunio, il già ricordato fondatore della Repubblica, o il suo non meno noto discendente, ugualmente difensore di ideali antitirannici, Marco Giunio, tra coloro che ordirono la congiura contro Cesare. Entrambi gli omonimi personaggi, per i valori che rappresentarono con le loro azioni più clamorose, erano entrati nel mito di quei fiorentini allontanatisi dalla città natale per le loro idee filorepubblicane. Le due più famose congiure della storia romana, che segnarono la fine di altrettanti regimi dittatoriali, erano al tempo interpretate come precedenti dei moderni fatti

---

<sup>715</sup> *Ibidem*; per il *Mercurio* di Lastricati si deve citare Spallanzani 1978, in particolare pp. 13-16, per le precisazioni archivistiche sull'opera e sulla sua commissione.

<sup>716</sup> Mazzucca 2011, p. 78.

<sup>717</sup> Visconti 1847-1848, III (1847), p. 438, dove si precisa che Marco Sittico Altemps avrebbe «prelevato alcuni oggetti più distinti di belle arti, che trasportò in Roma».

<sup>718</sup> Bocchi, Cinelli 1677, pp. 174-175.

<sup>719</sup> Si veda *Catalogue Rusca* 1883, p. 27, catt. 131-133, su cui si tornerà nel corso della discussione.

<sup>720</sup> *Appendice*, doc. 63.

fiorentini, culminati con l'uccisione di Alessandro de' Medici compiuta dal cugino Lorenzino. Per questa ragione la letteratura contemporanea di fazione repubblicana iniziò a celebrare proprio quest'ultimo come «Bruto nuovo», in cui riconoscere la speranza di un ritorno ai passati assetti governativi<sup>721</sup>. Nella dimora di un gentiluomo come Lorenzo Ridolfi l'immagine dell'uno o dell'altro Bruto, che finirono quasi per sovrapporsi, assumeva una connotazione politica rilevante. Come appare già evidente, seppure vi si tornerà anche più avanti, proprio il busto Liechtenstein, ispirato a ritratti identificati, verosimilmente già nel Cinquecento, con il Bruto più antico, sembra individuabile nel ritratto fuso da Ludovico.

Stando alle biografie di Vasari, anche il cardinale Ridolfi fu in qualche modo legato a un celebre simulacro dell'altro Bruto, l'uccisore di Cesare, il busto in marmo scolpito da Michelangelo e oggi al Museo del Bargello (fig. 172). A detta dell'aretino, l'opera era stata commissionata da Donato Giannotti per farne dono al porporato, che al tempo rappresentava il suo protettore<sup>722</sup>. Al letterato si deve pure uno dei principali testi di ispirazione repubblicana, ovvero i *Dialogi* sulla *Commedia* dantesca, una narrazione strutturata in forma di conversazione tra varie personalità, incluso il cardinale: tra i temi qui toccati spicca l'elogio morale del cesaricida, elevato a simbolo dei più alti valori libertari, in contrapposizione alla condanna infernale impostagli da Dante<sup>723</sup>. Il busto michelangiotesco, mai portato a termine, presenta però ancora questioni aperte, tra cui, forse la principale, la datazione. Charles de Tolnay, michelangiologista di riferimento, a metà anni Trenta suggerì che l'opera, anche per ragioni stilistiche, dovesse risalire al 1539, anno dell'ingresso di Giannotti al servizio del cardinale Niccolò<sup>724</sup>. Nel 1942 si espose al riguardo Roberto Ridolfi, che la credeva eseguita dopo la stesura dei *Dialogi* di Giannotti, databili al 1546, vista la presenza di Michelangelo nel testo tra gli estimatori di Bruto<sup>725</sup>. Ridolfi, però, spostava il marmo dopo il 1548, credendolo un omaggio a Lorenzino dopo la sua morte, avvenuta in quell'anno per mano dei sicari dell'imperatore Carlo V<sup>726</sup>. Occorre precisare che altre autorevoli voci si sono allineate su una datazione verso la fine

---

<sup>721</sup> Un epigramma composto nel 1537 da Benedetto Varchi sembra costituire la più antica attestazione scritta dell'epiteto «Bruto nuovo toscano» per Lorenzino, ribadito dallo stesso autore, alcuni anni dopo, nella sua *Storia fiorentina*, da lui mai consegnata alle stampe: Varchi 1843-1844, III (1844), p. 210. Per un approfondimento sul valore simbolico di Bruto nella tradizione fiorentina, anche in merito alla figura di Lorenzino, si vedano almeno: Piccolomini 1991, in particolare pp. 79-89; Russo 2008, in particolare pp. 281-340.

<sup>722</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 104. Sul *Bruto* di Michelangelo, al centro di tutti i testi fin qui richiamati, sui Ridolfi e sugli ambienti antimedicci, si segnalano gli interventi di maggiore rilevanza per le questioni critiche: Tolnay 1935; Ridolfi 1942, p. 130; Tolnay 1945-1960, IV (1954), pp. 76-78, 131-134; Martin 1993, in particolare pp. 76-80; Hirst 1996, pp. 78-80.

<sup>723</sup> Sull'argomento è doveroso richiamare almeno: Gordon 1957; Riklin 1996.

<sup>724</sup> Tolnay 1935; Id. 1945-1960, IV (1954), pp. 76-78, 131-134.

<sup>725</sup> Ridolfi 1942, p. 130.

<sup>726</sup> *Ibidem*.

del quinto decennio. Tra esse, Thomas Martin reputava l'assassinio di Lorenzino un probabile *terminus post quem* per la realizzazione del busto<sup>727</sup>, mentre Michael Hirst, al contrario, un *terminus ante quem*<sup>728</sup>. Per il primo studioso, dunque, Michelangelo vi lavorò fino al 1550, entro l'improvvisa scomparsa di Niccolò, mentre per il secondo l'artista, intorno al 1548, due anni dopo l'avvio dell'intaglio (ispirato dal testo giannottiano), interruppe l'opera temendo ripercussioni per la sua vicinanza agli esuli fiorentini. Alla fine, comunque, l'opera non entrò mai in possesso di Ridolfi e passò poi a un allievo di Michelangelo, Tiberio Calcagni, come provano le postille apposte da costui a un esemplare della *Vita* buonarroiana a firma di Ascanio Condivi, edita nel 1553<sup>729</sup>. Senza indugiare ulteriormente sui successivi movimenti del busto, fino al suo approdo nelle raccolte medicee, il bronzo di Ludovico, posteriore di un decennio al più rispetto al marmo, deve quindi interpretarsi come un'ulteriore testimonianza del culto di Bruto respirato in casa Ridolfi.

In merito all'altro busto fuso da Ludovico, un *Adriano*, questo non poteva avere connotazioni antimedicee, ma la sua commissione non era di certo casuale. L'acquisto di simulacri di imperatori dell'antica Roma era diventata una consuetudine per qualsiasi nobile interessato ad arredare la propria residenza, in quanto immagini di un passato glorioso che costituivano esempi di moralità e di doti governative. La selezione di questi ritratti, antichi o moderni, seguiva generalmente il canone di Svetonio nelle sue illustri biografie, le *Vite dei Cesari*, che riuniscono tutti i primi dodici governatori supremi di Roma, da Giulio Cesare a Domiziano, ovvero dal fondatore della prima casata imperiale fino all'ultimo membro della dinastia flavia. Non erano comunque rare variazioni in queste sequenze, con l'inclusione di imperatori posteriori, come Adriano, celebrato in quanto governatore illuminato, e garante di un'effettiva stabilità sotto il suo regno<sup>730</sup>.

Una settimana dopo la prima lettera del 1550, l'11 ottobre, Giambonelli scriveva a Ridolfi per rassicurarlo sulla vicina conclusione del «Bruto», dato che «Messer Ludovico aveva quasi finito di dare il colore», ovvero di applicare la patina finale<sup>731</sup>. Si comunicava, inoltre,

---

<sup>727</sup> Martin 1993, pp. 76-80.

<sup>728</sup> Hirst 1996, pp. 78-80; Id. 1998, pp. XIV-XV: per lo studioso, più precisamente, l'opera fu interrotta già nel 1547, visto che in una coeva lettera di Michelangelo, indirizzata al nipote Leonardo Buonarroti, rinnegava le amicizie antimedicee.

<sup>729</sup> Per questi aspetti si veda Elam 1998, XXXVI-XXXVII, e per la postilla in questione, nella stessa sede, Condivi 1533, ed. 1998, p. XXII, n. 20: «Sì, e per lui [*sc.* il cardinale Niccolò Ridolfi] incominciai quella testa di quel Bruto che ti donai».

<sup>730</sup> Sulle sequenze di dodici *Cesari* in età moderna: Ladendorf 1958, pp. 35, 98-99, note 19-27; Wegner 1989; Stupperich 1995.

<sup>731</sup> *Appendice*, doc. 64.

che il maestro ferrarese stava per mettere mano a una nuova opera, un busto di «Scipione», intendendo Publio Cornelio Scipione, l'illustre condottiero al comando dell'esercito romano nella Seconda Guerra Punica, ricordato come l'Africano per il vittorioso scontro di Zama contro Annibale<sup>732</sup>. Stando a una lettera di due settimane dopo, del 25 ottobre, nessuna delle opere poteva ancora dirsi terminata, ma il *Bruto* attendeva solo di essere dotato del peduccio, di cui lo scultore si sarebbe occupato nei giorni a venire: «il Bruto è finito, et la base di esso si lavora et sarà per tutta questa settimana fornita»<sup>733</sup>. In chiusura, sempre in merito a questo pezzo, l'agente confermava che vi avrebbe fatto apporre un marchio per evitare qualsiasi confusione con un altro esemplare di identico soggetto, su cui l'artista stava lavorando al tempo: «io lo bollerò accioché non lo cambiasse, perché ne fa un altro»<sup>734</sup>. Nonostante il silenzio su chi fosse il committente dell'altro esemplare, l'appunto testimonia il successo sul mercato di questa produzione di busti antiquari, che l'uso del metallo permetteva di confezionare in più versioni, reimpiegando modelli già preparati. Nella missiva si fa riferimento anche all'*Adriano*, che sarebbe stato fuso il giorno stesso in cui Giambonelli vergava la lettera, stando alle parole dei congiunti del maestro stesso, che si era recato «alla fornacie per fare tale effetto»<sup>735</sup>. Il laboratorio su cui Ludovico si appoggiava per eseguire i propri bronzi era, forse, quello legato alla corte vaticana, che egli aveva cominciato a frequentare almeno da cinque anni, alle dipendenze di Paolo III. Rispetto al *Bruto*, più indietro era l'esecuzione del busto di Scipione, cui l'artista aveva cominciato a porre mano solo nelle ultime due settimane, ma secondo l'agente anch'esso sarebbe stato terminato «in breve».

Le tre lettere fin qui analizzate, dell'ottobre del 1550, sono le uniche a firma di Giambonelli inerenti alle relazioni artistiche di Ludovico con Ridolfi, poi attestata da un'altra sequela di missive di un anno dopo. Alcune di queste, databili al giugno del 1551, attestano un'inadempienza nei pagamenti, oggetto di lamentela da parte di Ludovico, che richiese l'intervento di due colleghi in sua difesa, Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati. Seppure abbiamo già discusse le occasioni che condussero l'aretino a conoscere i fratelli Lombardi, si può ricordare che l'incontro tra Vasari e Girolamo deve essere avvenuto sullo scorcio degli anni trenta in Laguna. Al fratello mediano potrebbe quindi spettare il merito di aver messo in contatto Ludovico con Vasari, ma non è comunque da escludersi che questi legami tra i due artisti siano nati per vie indipendenti a Roma. Un loro avvicinamento poteva aver avuto luogo pochi mesi

---

<sup>732</sup> *Ibidem.*

<sup>733</sup> *Appendice*, doc. 65.

<sup>734</sup> *Ibidem.*

<sup>735</sup> *Ibidem.*

prima, dato che nel 1551 l'aretino tornò più stabilmente nella città pontificia per lavorare alla villa di papa Giulio III<sup>736</sup>. Per quanto anche Ammannati fosse tra gli artisti presenti nel cantiere di Villa Giulia, è possibile crederlo in rapporto con il terzogenito dei Lombardi da tempo<sup>737</sup>. Anche in questo caso giovò forse la mediazione di Girolamo, che aveva avuto modo, probabilmente, di collaborare con il fiorentino nei cantieri marciali di Sansovino intorno ai medesimi anni. Data la sua presenza in veste di testimone al matrimonio di Ammannati con Laura Battiferri, celebrato a Loreto il 17 aprile 1550, Girolamo, di certo, doveva averlo conosciuto al più tardi entro la metà del secolo<sup>738</sup>. In una prima lettera del 6 giugno 1551, comunque, Vasari scriveva a Ridolfi chiarendo le ragioni di quella inaspettata comunicazione: «Lodovico, che vi fe' le teste, stimola messer Bartolomeo e me, che vuole che io e l'Ammannato vi facciamo uscire a farli una limosina delle sue fatiche»<sup>739</sup>. L'aretino, richiamato il parere concorde di Ammannati, provava a difendere la causa di Ludovico con le sue migliori armi retoriche, facendolo passare da postulante agli occhi di Ridolfi, al quale, nello stesso tempo, consigliava di soddisfare quelle richieste nella prospettiva di usufruire del maestro per altre «cose di fuoco»<sup>740</sup>. Meno di due settimane dopo, il 20 giugno, egli scriveva di nuovo a Ridolfi sempre in difesa della quota spettante al ferrarese, che attendeva di ricevere «ancora ducati dieci», ma la vicenda non si concluse nemmeno con questa raccomandazione<sup>741</sup>.

Il mese seguente, il 5 luglio, lo stesso Lombardo decise di inviare una lettera al mecenate, ricordando in apertura il sostegno ricevuto dai due artisti toscani alle sue richieste: «Agli giorni passati messer Giorgino d'Arecio scrisse a Vostra Signoria circha a le mie mercede de le teste date a Vostra Signoria»<sup>742</sup>. Con una certa animazione Ludovico ribadiva il desiderio di avere quanto pattuito sin dall'inizio, presumibilmente una somma di 100 scudi, visto che sperava di guadagnarne 60, avendone spesi 40 nel corso delle operazioni esecutive: «Voglio pregare che non mi volgli far tanto dano, se io gli meto 40 scudi di mei, come ne ò fato capace Messer Giorgio et Messer Bartolommeo, per servirvi. Quella [sc. Vostra Signoria] non mi

---

<sup>736</sup> Sul ruolo di Vasari nel cantiere architettonico: Satkowski 1993, pp. 18-24. Si deve ricordare che l'aretino, nelle *Vite*, attribuiva a sé stesso la progettazione della residenza: «tutta l'invenzione della Vigna Iulia»: Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 397. Per un ampio approfondimento sul complesso, poi eretto su disegno di Ammannati e di Jacopo Barozzi, detto Vignola, si vedano quali interventi aggiornati e di sintesi: Frommel 2002; Adorni 2008, pp. 54-65.

<sup>737</sup> Per l'intervento di Ammannati nel cantiere di Villa Giulia: Davis 1978; Kiene 1995, pp. 46-73.

<sup>738</sup> Baldinucci 1845-1847, II (1845), p. 339.

<sup>739</sup> *Der literarische Nachlass* 1923-1930, I (1923), p. 304, doc. CLI.

<sup>740</sup> *Ibidem*.

<sup>741</sup> *Ivi*, pp. 304-305, doc. CLII.

<sup>742</sup> *Appendice*, doc. 67.



volglia far tanto danno dil numero di scudi 60»<sup>743</sup>. Come si specifica più avanti, due effigi bronzee, un *Silla* e una *Lucrezia*, erano le opere discusse, di cui Ludovico difendeva il prezzo per l'indubbia qualità, ribadendo inoltre che inizialmente voleva richiederne una stima e lasar 10 scudi ciascuna: «quella [*sc.* Vostra Signoria] sa che mi voleva rimetere a la stima e lasar 10 scudi per una; ma Vostra Signoria se n'accorgerà adesso se gli ò fato a piacer de le teste aute da me. Vostra Signoria à fato far un Sila, da me avete auto la Lugerecia [*sc.* Lucrezia], che inporta la manifatura d'una testa; l'altra non eser tocha con feri niuno, et è ne la medesima bontà che era la propria anticha: non gli vedrete chosa qual sia tocho con stoci né feri»<sup>744</sup>. Stefano Corsi, nel suo breve intervento sull'impresa, leggeva in questo passo un riferimento a tre distinte teste, interpretando «l'altra», descritta «ne la medesima bontà che era la propria anticha», come una terza effigie<sup>745</sup>. La frase introdotta dal pronome indefinito, tuttavia, deve intendersi come un nuovo affondo sulla prima delle due effigi citate, quella di *Silla*, ricordata come tanto aderente al prototipo classico da non necessitare di rinettatura finale: a quest'ultimo riguardo, il passo sembra richiamare un approfondimento nelle *Vite* vasariane sul coevo scultore Guglielmo della Porta, elogiato per l'elevata qualità dei suoi bronzi, gettati con tale perizia da non richiedere rifiniture<sup>746</sup>. La testa virile, comunque, rappresentava Lucio Cornelio Silla, tra i protagonisti della Roma repubblicana, famoso per la feroce repressione contro gli oppositori dopo l'ascesa al potere. Nonostante queste ombre intorno alla sua figura, Silla ebbe una notevole rivalutazione entro quei circoli di esuli fiorentini, come si desume nei ricordati *Dialogi* composti da Giannotti, dove il personaggio è evocato come un modello politico, che con le sue riforme difese e rafforzò il potere del Senato<sup>747</sup>. Con *Lucrezia*, se così deve interpretarsi «Lugerecia», si intende quella virtuosa eroina della più antica storia romana, esempio di assoluta grandezza morale, in quanto preferì togliersi la vita dopo le violenze subite dal re Tarquinio il Superbo<sup>748</sup>. L'artista specificava inoltre che l'effigie «inportava la manifatura d'una testa», intendendo, verosimilmente, che essa fosse stata creata *ex novo*, senza calcare un marmo antico, un fatto tutt'altro che implausibile, non esistendo prototipi archeologici di Lucrezia.

---

<sup>743</sup> *Ibidem*.

<sup>744</sup> *Ibidem*.

<sup>745</sup> Stefano Corsi, in *Sembrare* 1993, pp. 150-151, cat. 131.

<sup>746</sup> In Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 206, parlando della figura bronzea di Paolo III per il suo monumento in San Pietro, si ricorda che Guglielmo realizzò un «getto benissimo e netto come era la cera, onde la stessa pelle che venne dal fuoco non ebbe punto bisogno d'essere rinetta».

<sup>747</sup> Per il passo riguardante Silla, elogiato come colui che ebbe il merito di «restituire la libertà alla patria et riordinare la Repubblica», si veda *Dialogi* 1939, pp. 96-97. Sul ritratto in questione, così come sul suo valore esemplare, si veda Mazzucca 2011, pp. 61-73.

<sup>748</sup> Sulla fortuna della storia di Lucrezia in età rinascimentale: Donaldson 1982.

Dopo questa difesa del proprio lavoro, con aggiornamenti sulle opere in corso, Ludovico presentava a Ridolfi la possibilità di realizzare altri due busti, uno di *Giulio Cesare* e uno di *Ahala*, il sodale di Bruto nell'uccisione di Cesare. Essendo da poco entrato in possesso di due ritratti marmorei antichi, egli proponeva di ricavarne nuovi simulacri bronzei, al fine di dimostrare, ancora una volta, le sue doti nel genere: «Vorei, se quela [*sc.* Vostra Signoria] se contentase, far dua teste, quali ho aute antiche et rare, quali aute con mezi di grand'omini: una è Giulio Cesari et l'a[l]tra Alla, che se ritrovò con Bruto Secondo a la morte di Giulio Cesari. Le volglio far sol per far chapace le persone che non adopero chosa niuna a renetarle, per il medesimo precio di quelle»<sup>749</sup>. Stando a una nota finale, aggiunta dopo la firma, Lombardo stava oltretutto eseguendo un modello del famoso *Spinario* delle raccolte capoline, e lo avrebbe gettato a un prezzo molto conveniente, pari a un terzo delle richieste medie dei suoi colleghi: «Volendo Vostra Signoria il nudo dil Spinio, io il formo adesso. Vostra Signoria mi dia aviso, ché quel che vi farà uno per uno scudo, il volglio far per uno tercio»<sup>750</sup>.

Il carteggio indirizzato a Ridolfi nell'estate del 1551 non si esaurisce alla sola lettera vergata da Ludovico, come provano ulteriori missive gravitanti intorno ai busti di *Silla* e di *Lucrezia*. Il 4 luglio, il giorno prima della lettera scritta da Ludovico, Ascanio Condivi (1525-1574), noto soprattutto in quanto allievo di Michelangelo, scriveva a Ridolfi per aggiornarlo sull'effigie del governatore romano. Conosciuto primariamente in quanto autore della *Vita* di Buonarroti pubblicata nel 1533, quindici anni prima del medaglione di Vasari nella seconda edizione del suo trattato biografico, Condivi ebbe un legame di profonda amicizia col suo maestro<sup>751</sup>. Tenace sostenitore degli ideali repubblicani, Ascanio riuscì ad assicurarsi anche la protezione del cardinale Niccolò, celebrato in apertura della biografia buonarrotiana come «reverendissimo padrone» e «porto di tutti i virtuosi»<sup>752</sup>, ma non fu meno vicino al fratello del prelato, Lorenzo, come prova la corrispondenza. Nella lettera spedita il 4 luglio, Condivi riferiva quindi che entro pochi giorni Ludovico avrebbe fatto recapitare a Firenze un nuovo busto, ancora sprovvisto del peduccio, che sarebbe stato «semplice» a detta del maestro: «la base si farà semplice e tanto più che Lodovico Lombardi me ha detto che tanto è mente de Vostra Signoria, e se vi par che si manda la teste senza la base potrà scrivere, a benché glie toglierebbe l'ornamento suo»<sup>753</sup>. Il simulacro, nonostante il silenzio sul soggetto, era probabilmente quello

<sup>749</sup> *Appendice*, doc. 67.

<sup>750</sup> *Ibidem*.

<sup>751</sup> Quali contributi utili a inquadrare Ascanio Condivi, anche nelle sue relazioni con Michelangelo e coi Ridolfi: Grigioni 1908; Hirst 1996, pp. 70-80; Id. 1998.

<sup>752</sup> Condivi 1553, ed. 1998, p. 60.

<sup>753</sup> *Appendice*, doc. 66.

di Silla, visto che nella lettera del giorno seguente, stesa da Lombardo, esso è citato come in fase di conclusione. Che sia questa l'opera su cui si lavorava in questi mesi, con la mediazione di Condivi in qualità di agente, è dimostrato con assoluta certezza pure da un'epistola del settembre successivo, redatta poco prima dell'invio del pezzo, e su cui si tornerà<sup>754</sup>. Ulteriori notizie su tale commissione sono contenute in un'altra missiva vergata da Ascanio e oggi nota solo attraverso la trascrizione ottocentesca di Milanese, che la pubblicava, però, indicando soltanto il giorno e l'anno, rispettivamente 10 e 1551: essa non è al momento più reperibile nell'originale, per cui resta aperto il dubbio se l'assenza del mese sia una svista dello scrivente o di Milanese<sup>755</sup>. Gli argomenti affrontati suggeriscono di collocarla poco tempo dopo la missiva spedita da Ludovico, entro lo stesso mese, per cui essa sembra inquadrabile al 10 luglio. Ancora senza precisazioni sull'effigiato, qui si scrive che la «testa di bronzo» era stata appena terminata, pur mancando ancora del piedistallo, ed era «reuscita bellissima», almeno a parere di Condivi, il quale suggeriva di convocare una «persona intendente» per valutarne la qualità<sup>756</sup>. Proprio per tale ragione, l'agente provava a persuadere Ridolfi di «satisfare il maestro che l'ha gettata» con il giusto compenso concordato, dimostrandosi vicino alle lamentele dell'artista<sup>757</sup>. La base, descritta come «semplicissima», risulta terminata solo entro il 20 luglio, come testimonia una lettera coeva, che permette non meno di circoscrivere entro questo mese la stesura della precedente, nota ormai solo nella trascrizione ottocentesca<sup>758</sup>.

La discussione sul *Silla* è ripresa in alcune lettere di settembre inviate a Ridolfi, attestanti un cambio nella direzione dell'impresa, visto che il maestro impegnato nella fusione non è più Ludovico, ma un tale Ferrante<sup>759</sup>. Forse per la necessità di raggiungere a Loreto i fratelli, da quasi dieci anni al servizio della Santa Casa, Ludovico dovette partire da Roma, e Condivi fu costretto a trovare un sostituto, verosimilmente un collaboratore del ferrarese. Come inoltre emerge nella corrispondenza di settembre, i problemi intorno al compenso non erano stati risolti nemmeno allora, e continuavano a creare dissapori tra le parti interessate, al punto che Ferrante iniziò a dubitare dell'onestà dell'intermediario. Così si apprende dalle parole di Condivi, in una lettera del 4 settembre<sup>760</sup>, e poi da una missiva dello stesso fonditore, vergata il

---

<sup>754</sup> Milanese 1868, pp. 211-212, doc. VII.

<sup>755</sup> Ivi, p. 209, doc. III. Questi problemi intorno alla lettera, per ora da credere perduta, sono discussi in Mazzucca 2011, pp. 68-69.

<sup>756</sup> Milanese 1868, p. 209, doc. III.

<sup>757</sup> *Ibidem*.

<sup>758</sup> Ivi, p. 210, doc. IV.

<sup>759</sup> Ivi, pp. 208, doc. I, 211-212, doc. VII.

<sup>760</sup> Ivi, p. 208, doc. I.

giorno seguente, dove per la prima volta si fa chiaro riferimento alla «testa de Asilla»<sup>761</sup>. Entro il 24 dello stesso mese, come ricorda l'agente nell'ultima epistola su questi fatti, la somma fu completamente liquidata, con piena soddisfazione del maestro<sup>762</sup>. Si deve aggiungere come questo carteggio, a lungo, sia stato ritenuto la prova di un'opera eseguita dall'allievo di Michelangelo, che per la fusione si sarebbe giovato di specialisti<sup>763</sup>. Un riesame dei documenti, tuttavia, non lascia intendere alcuna partecipazione diretta di Ascanio nel confezionamento del pezzo, ma soltanto un ruolo di sorveglianza sui lavori e di mediazione con gli artisti, inizialmente con Ludovico e poi con Ferrante.

Tornando alla lettera scritta da Lombardo a inizi luglio, vi si citava anche un busto di *Lucrezia*, probabilmente lo stesso al centro di lettere databili all'estate del 1551, da cui si ricava che l'opera vide il coinvolgimento di un lapicida non altrimenti noto, tale Jacopo da Carrara, per la realizzazione del petto. Per questa ragione, forse, occorre interpretare letteralmente le indicazioni di Ludovico intorno al bronzo, che egli scriveva come limitato alla «manifattura d'una testa», intendendo quindi il solo capo<sup>764</sup>. Un mese prima rispetto alla lettera di Ludovico, il 6 giugno 1551, lo stesso giorno, oltretutto, in cui Vasari scriveva in suo sostegno per i pagamenti, il lapicida carrarese aggiornava per le stesse vie Ridolfi in merito ai lavori che gli erano stati affidati. Jacopo precisava che i «petti di marmo» per alcune teste di «Filippo Macedone e Tito» erano stati terminati, ma non aveva ancora ricevuto la visita di «quel suo» addetto al controllo dell'opera, Giambonelli, stando a una seguente missiva<sup>765</sup>. Oltre a fornirci prova delle abilità di Jacopo nella lavorazione della pietra, la lettera suggerisce che egli si dedicasse anche al restauro archeologico, un'attività che, d'altra parte, rientrava nella quotidianità di molti maestri. Nelle ultime righe il lapicida avvisava che avrebbe presto eseguito un petto per un'effigie di «Lucretia», nel caso che Ridolfi avesse manifestato il desiderio di completarla: «se Vostra Signoria vole che io faccia il petto a la Lucretia, me lo avisi, aciò lo possi con comodità servire»<sup>766</sup>. Come anticipato, nonostante l'assenza di dettagli più precisi, questa testa, cui fanno riferimento anche altre epistole scritte dall'intagliatore entro lo stesso mese, sembra identificabile con il bronzo di Ludovico Lombardo. Quasi due settimane dopo la prima missiva, il 20 giugno, il medesimo giorno in cui Vasari scriveva nuovamente in favore del

---

<sup>761</sup> Ivi, p. 211-212, doc. VII.

<sup>762</sup> Ivi, pp. 208-209, doc. II.

<sup>763</sup> L'ipotesi che Condivi fosse l'autore della testa bronzea di *Silla* sembra risalire a Grigioni 1908, p. 54, n. 2.I, e risulta seguita in Hirst 1996, p. 78, nota 49; Id. 1998, p. III; Mazzucca 2011, pp. 63-70.

<sup>764</sup> *Appendice*, doc. 67.

<sup>765</sup> Milanese 1868, p. 210, doc. V.

<sup>766</sup> *Ibidem*.

collega ferrarese, Jacopo comunicava ulteriori aggiornamenti sul ritratto femminile. Prima di tutto, però, ribadiva che i busti per i simulacri del sovrano macedone Filippo e dell'imperatore Tito erano stati visti da Giambonelli e, come da patti, sarebbero alla fine costati solo 12 scudi l'uno<sup>767</sup>. Nella stessa sede, poi, Jacopo proponeva l'esecuzione di un petto per una Lucrezia, il quale non avrebbe avuto un prezzo dissimile dagli altri allora eseguiti per i due ritratti virili: «Della Lucretia, che Vostra Signoria rimetta in me farli il petto, dico che tal merita quello che àno meritato queste: però tutto rimetto a quella»<sup>768</sup>. Jacopo informava, inoltre, che presto avrebbe messo mano a concludere un nuovo simulacro, un «Antonino Pio», forse un'opera del tutto originale, concepita con l'intenzione di offrirla a Ridolfi come omaggio: «Vo' mettere mano a. ffinire il mio Antonio Pio: caso che mi rieschi bello l'ò dedicato a Vostra Signoria con quel piacere che ne debbe avere homo al mondo: gliene aviserò al tempo»<sup>769</sup>.

Alcuni dei busti citati nella documentazione epistolare fin qui ripercorsa sono stati riconosciuti da Boström in esemplari oggi conservati nelle più diverse sedi museali, pur trattandosi di ipotesi. Nessuno dei bronzi attribuibili a Ludovico si può al momento connettere con sicurezza al mecenatismo di Ridolfi, vista la lacunosa storia collezionistica che contraddistingue tutti questi pezzi erratici. Nei casi in cui alcuni soggetti coincidenti con quelli commissionati dal gentiluomo fiorentino risultano noti in più redazioni, la studiosa ha provato a inquadrare entro l'impresa Ridolfi le versioni di più alto tenore qualitativo. Provando a ritessere le fila del discorso, si deve ricordare che Lombardo eseguì busti in bronzo di *Bruto*, verosimilmente *Lucio Giunio*, *Adriano*, *Scipione*, *Silla* e *Lucrezia*, quest'ultima con un petto marmoreo. Non si conosce dalla documentazione se l'artista abbia mai messo mano ai bronzi di *Giulio Cesare*, di *Ahala* e dello *Spinario*, nessuno dei quali sembra comunque riconducibile a oggetti esistenti e a lui attribuibili. Il *Bruto* al centro di tale carteggio è stato riconosciuto da Boström nel busto metallico posseduto dai principi del Liechtenstein, famoso, soprattutto, in quanto l'unico di questi pezzi a recare la firma del ferrarese. Proprio il contrassegno di autografia, posto nel retro, e l'eccezionale tenore dell'opera sotto il profilo formale hanno spinto la studiosa a riconoscere in questo esemplare la commissione Ridolfi<sup>770</sup>. L'elevata qualità si misura, non meno, nell'insolita invenzione adottata per la firma, concepita specularmente e leggibile quindi sistemando l'oggetto contro una superficie riflettente. Al momento sembra questa la via più plausibile per spiegare l'inconsueta iscrizione, come proponeva per primo

---

<sup>767</sup> Ivi, pp. 210-211, doc. VI.

<sup>768</sup> *Ibidem*.

<sup>769</sup> *Ibidem*.

<sup>770</sup> Boström 2003, pp. 164-165.

James David Draper in un suo affondo nella mostra della raccolta Liechtenstein del 1985<sup>771</sup>. Alla fantasia rutilante dimostrata nell'iscrizione corrisponde la ricca decorazione ideata per il peduccio, elemento di cui si fa spesso menzione nelle lettere ma senza indugiare nella descrizione. Questo si presenta come un tronco di cono concavo, ornato da fogliami di acanto e da dettagli come perline e volute, e lungo il bordo superiore da teste caprine alternate a colombi, una sofisticata creazione confrontabile con altre opere bronzee dei tre fratelli. Intrecci di strutture vegetali e presenze animali caratterizzano le torce e il lampadario per la Cappella del Santissimo Sacramento di Loreto.

A oggi si conoscono altre tre versioni in bronzo del *Bruto*, una conservata al Musée du Louvre di Parigi (fig. 174), una al Museo di Capodimonte a Napoli (fig. 175) e una al Los Angeles County Museum of Art (fig. 176), dove è visibile dal 2005<sup>772</sup>. Anche queste tre redazioni si possono ritenere autografe nonostante l'assenza della firma, vista la loro elevata qualità tecnica, prova della stretta sorveglianza del maestro nella loro esecuzione. Attraverso il reimpiego degli stampi si potevano gettare più versioni di uno stesso modello, tra i vantaggi garantiti da un materiale plastico come il metallo fuso, così da soddisfare le richieste del mercato. A questa situazione allude anche la lettera scritta da Giambonelli il 25 ottobre 1550, dove si ricorda che Ludovico era allora impegnato nella fusione di due esemplari del *Bruto*<sup>773</sup>. Degli altri tre busti finora noti, solo quello parigino conserva la base originale, contraddistinta ugualmente da un'ornamentazione di tipo vegetale, con foglie dalla terminazione bilobata. Il busto di Los Angeles ha verosimilmente perduto questo elemento nel secolo scorso, dato che in una riproduzione fotografica di inizio Novecento presentava il sostegno, identico a quello dell'esemplare Liechtenstein (fig. 177)<sup>774</sup>. Non si conserva, invece, alcuna testimonianza visiva del peduccio originario del bronzo napoletano, che oggi si mostra esposto su una base in marmo verde non pertinente. Come anticipato, il busto Liechtenstein divenne parte della raccolta

---

<sup>771</sup> James David Draper, in *Liechtenstein* 1985, pp. 212-213, cat. 134.

<sup>772</sup> Per l'esemplare di Parigi (inv. RF 727; altezza: 67 cm; larghezza: 60,5 cm; altezza del piedistallo: 19 cm): Courajod 1883, p. 199; Id. 1885, pp. 72-73, cat. 95; Courajod 1889, p. 75; Michel 1897, p. 37, cat. 316; *Musée National* 1922-1933, I (1922), p. 83, cat. 683; Fittschen 1985, p. 399; James David Draper, in *Liechtenstein* 1985, pp. 212-213, cat. 134, in particolare 213; Id., in *Bronzen Liechtenstein* 1986, p. 262, cat. 59; Boström 2003, p. 165; *Louvre* 2006, p. 160. Per quello di Napoli (inv. AM10510; altezza: 63 cm): Luisa Ambrosio, in *Capodimonte* 1996, p. 97, cat. 2.124; Coraggio 1999, pp. 49-51; Extermann 2010, pp. 230, 239, nota 48. Per l'esemplare ora a Los Angeles (inv. M.2005.60; altezza: 58,4 cm; larghezza: 68,6 cm; altezza del piedistallo: 19,5 cm) e già posseduto dal conte Guillaume de Pourtalès: Wilhelm Bode, in Dohme, Bode 1883, p. 140; Courajod 1889, pp. 75-77; Bode 1899, pp. 96-97; Planiscig 1921, pp. 323-324; James David Draper, in *Liechtenstein* 1985, pp. 212-213, cat. 134, in particolare 213; Id., in *Bronzen* 1986, p. 262, cat. 59; Coraggio 1999, p. 51; Boström 2003, p. 165; *Museum Acquisitions* 2005, pp. 32-38; *Louvre* 2006, p. 160; Marandel, Einecke 2006, pp. 16-17; Mary Levkoff, in *Gifts of European Art* 2019, pp. 34-35, cat. 7.

<sup>773</sup> *Appendice*, doc. 65.

<sup>774</sup> L'immagine del pezzo ancora nella raccolta Pourtalès è pubblicata già in Boström 2003, p. 165, fig. 12.

principesca nel 1894, ma nulla si conosce della sua storia più antica, una vicenda simile a quella di almeno due degli altri esemplari. Quello parigino entrò nelle collezioni del Louvre nel 1871, con una donazione testamentaria del barone Jean Charles Davillier, mentre quello a Los Angeles è conosciuto dal 1883, quando apparteneva alla raccolta del conte Guillaume de Pourtalès. Pur in assenza di prove certe, il pezzo partenopeo può essere ricondotto alla committenza dei Farnese, la cui collezione è in larga misura confluita a Napoli verso la fine del Settecento, dopo essere stata ereditata dai Borboni<sup>775</sup>. Per ragioni cronologiche, sembra plausibile che il busto sia stato acquisito dal “gran cardinale” Alessandro, cui si deve il maggiore ampliamento delle raccolte artistiche del casato, con acquisti sul mercato e nuove commissioni<sup>776</sup>. L’ipotesi è stata avanzata, in tempi relativamente recenti, da Flavia Coraggio, che per prima ha riportato questo pezzo, a lungo negletto negli studi, sotto il nome di Ludovico, dopo una tradizionale attribuzione a Guglielmo della Porta, scultore di casa Farnese nonché autore di non meno famose copie antiquarie<sup>777</sup>. L’artista comasco fu infatti il creatore di riproduzioni bronzee di pezzi archeologici, tra cui diversi ritratti imperiali, acquistate nel 1565 dal fratello del porporato, il duca di Parma e Piacenza Ottavio<sup>778</sup>. Coraggio ha ipotizzato che il busto di Ludovico fosse in origine visibile nel salone del piano nobile della residenza romana, dove trovarono posto anche i bronzi eseguiti da Della Porta. Per la studiosa questi oggetti devono riconoscersi nei «busti moderni» ricordati dai registri inventariali negli ovati superiori, un’ipotesi da non sottovalutare, nonostante le indicazioni più che vaghe di quelle fonti<sup>779</sup>.

L’*Adriano* cui si allude nelle lettere dell’autunno del 1550 è stato riconosciuto da Boström, invece, nel busto della National Gallery of Art di Washington (fig. 178), un pezzo da ritenersi autografo nonostante la mancanza di firma<sup>780</sup>. Il busto americano non è l’unica redazione di questo modello, come dimostrano altre tre versioni note, conservate a Palazzo Grimani a Venezia (fig. 181), al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco (fig. 182) e al Museo del Prado di Madrid (fig. 183)<sup>781</sup>. Il pezzo di Washington, comunque, è l’unico a conservare il

---

<sup>775</sup> Per una sintesi sulle vicende della collezione Farnese: Spinosa 1995.

<sup>776</sup> Per un approfondimento sulle antichità farnesiane nel Cinquecento: Riebesell 1989; Rausa 2007; Prisco 2007.

<sup>777</sup> Coraggio 1999, pp. 49-51, ipotesi che è seguita in Extermann 2010, p. 230.

<sup>778</sup> Su queste copie metalliche: Riebesell 1989, pp. 51-58; Jestaz 1993; Luisa Ambrosio, in *Capodimonte* 1996, pp. 74-76, cat. 2.85; Extermann 2010.

<sup>779</sup> Coraggio 1999, pp. 49-51.

<sup>780</sup> Sull’*Adriano* di Washington (inv. 1945.16.1; altezza: 72,7 cm; larghezza: 63,8 cm; profondità: 41,1 cm): Walker 1965-1968, I (1965), p. 161, cat. A-160; *Sculpture* 1994, p. 138; Fittschen 1985, p. 399; Boström 2003, p. 165; Avery 2007, p. 82; Massimo Negri, in *Rinascimento e passione* 2008, p. 528, cat. 126.

<sup>781</sup> Per l’esemplare di Venezia (inv. br. 2; altezza: 70 cm): Valentinelli 1872, p. 20, cat. 3; Traversari 1968, p. 105, cat. 89; Fittschen 1985, p. 399; Giovanna Luisa Ravagnan, in *Statuario Pubblico* 1997, p. 233, cat. 107;

pedistallo bronzeo originale, anche in questo caso un tronco di cono dalla superficie stondata e decorata da elementi vegetali, culminanti in una testa di genietto alato. Solo i bronzi conservati a Venezia e a Monaco, al contempo, si presentano come ritratti tagliati sotto il petto, dato che l'esemplare di Madrid è limitato alla testa e al collo, montati su un busto in marmo grigio: nel pezzo spagnolo il torso vestito di corazza e con un mantello da parata deve credersi intagliato, forse, da un collaboratore del maestro ferrarese, in linea con l'invenzione materiale sperimentata nella *Lucrezia*. Del busto di Washington non si conosce nulla della storia precedente l'ingresso nel museo, avvenuto nel 1948 come dono da parte di Stanley Mortimer, mentre per gli altri pezzi la situazione è diversa. L'esemplare veneziano apparteneva alle raccolte custodite nel cenobio di San Giovanni di Verdara a Padova, celebri soprattutto in quanto comprendenti pure le collezioni di Marco Mantova Benavides: l'approdo nella Serenissima avvenne solo nel 1784, insieme con l'intero nucleo padovano, in cui il bronzo era entrato per vie ancora ignote, tra cui non può escludersi il lascito del giurista cinquecentesco<sup>782</sup>. Il pezzo di Monaco, fino al 1911 tra i manufatti esposti nell'Antiquarium, era forse già posseduto dal duca Alberto V di Baviera, cui spetta l'edificazione, tra il 1568 e il 1571, di quella sede per la propria raccolta archeologica<sup>783</sup>. L'esemplare di Madrid, documentato nelle raccolte reali spagnole dal 1834, è individuabile nel 1608 presso il castello La Fontaine a Clausen nel Lussemburgo, appartenuto al governatore asburgico locale, il conte Pietro Ernesto I di Mansfeld-Vorderort<sup>784</sup>. Per quanto riguarda, invece, la vicenda critica, il bronzo di Washington risulta riferito a Ludovico sin dalla sua prima comparsa nella letteratura, mentre gli altri esemplari si sono allineati con questa attribuzione solo in tempi più moderni. Che tali ritratti siano creazioni di uno dei fratelli Lombardi è confermato dalle somiglianze con le capigliature esibite da alcuni dei *Profeti* marmorei ospitati nelle nicchie del sacello della Santa Casa. All'*Adriano* (fig. 179) può essere avvicinato il volto dello *Zaccaria* (fig. 180), nella nicchia sinistra della facciata meridionale, caratterizzato da un poderoso casco di boccoli, terminanti in

---

Boström 2003, p. 165; Maria Cristina Dossi, in *Museo Archeologico* 2004, p. 127, cat. V.2; Avery 2007, p. 82-85; Massimo Negri, in *Rinascimento e passione* 2008, p. 528, cat. 126. Per quello di Monaco (inv. 11/101; altezza: 74 cm): Weihrauch 1956, pp. 124-125, cat. 155; Fittschen 1985, p. 399; Boström 2003, p. 165; Avery 2007, p. 82; Massimo Negri, in *Rinascimento e passione* 2008, p. 528, cat. 126. Per il pezzo di Madrid (inv. E-354; altezza: 75 cm; larghezza: 78 cm; altezza del piedistallo: 19 cm): Barrón 1908, p. 241, cat. 354; Blanco 1957, p. 168, cat. 354-E; Id., Lorente 1981, p. 169, cat. 354; Coppel Aréizaga 1998, p. 314, cat. 155; Stephan Schröder, in *Pierre-Ernest de Mansfeld* 2007, II, pp. 565-566, cat. 148b.

<sup>782</sup> Maria Cristina Dossi, in *Museo Archeologico* 2004, p. 127, cat. V.2; per un approfondimento sulle raccolte di San Giovanni di Verdara: Casoria Salbego 1983.

<sup>783</sup> Weihrauch 1956, pp. 124-125, cat. 155; per la raccolta di Alberto V e la sua storia espositiva si veda *Antiquarium* 1987.

<sup>784</sup> Stephan Schröder, in *Pierre-Ernest de Mansfeld* 2007, II, pp. 565-566, cat. 148b.



vigorose volute. Le fattezze di *Adriano* risultano testimoniate da un largo numero di ritratti antichi in marmo, tra i quali il tipo detto “Vaticano Chiaramonti 392”, uno dei più replicati, è quello maggiormente confrontabile con il bronzo di Ludovico. Tra questi esemplari, oltretutto, non sono rari i casi in cui l'imperatore è rappresentato col petto nudo (fig. 184), svestito quindi della corazza, ma non è in realtà semplice esporsi con sicurezza sul preciso prototipo del bronzo cinquecentesco<sup>785</sup>.

Nei mesi centrali del 1550 Ludovico cominciò a eseguire anche un simulacro di *Scipione*, licenziato verosimilmente entro l'anno. Si può credere che quel busto coincida con un oggetto conservato al Musée Jacquemart-André di Parigi (fig. 185), come ha proposto Boström con una certa cautela<sup>786</sup>. Al momento il pezzo non rivela legami collezionistici con la committenza Ridolfi, risultando noto solo dal 1885, quando i coniugi Edouard André e Nélie Jacquemart lo acquistarono a Norimberga presso un tale «Puker», probabilmente un mercante<sup>787</sup>. Al contempo non è nemmeno semplice riconoscere nel bronzo la mano di Ludovico, non essendo riscontrabili appigli utili, per esempio, nella chioma, assente in questo caso. L'opera parigina, più precisamente, riproduce un prototipo antico in cui per secoli si è identificato l'Africano, a partire dalla famosa testa in basalto di Palazzo Rospigliosi, montata su un busto panneggiato e un piedistallo moderni in bronzo dorato (fig. 188)<sup>788</sup>. Considerato che l'esemplare Rospigliosi, stando alle sue prime attestazioni note, appartenne fino al 1622 alla collezione Cesi, Lucilla de Lachenal ha provato a individuarla in questa raccolta sin dalla metà del secolo precedente, collegandola a un pezzo descritto a quel tempo da Ulisse Aldrovandi. Nella sua guida antiquaria di Roma, composta nel 1550 ma stampata sei anni dopo, il dotto bolognese ricordava infatti tra i marmi in casa Cesi un simulacro del condottiero «di paragone con tutto il petto», ovvero in una pietra scura come il basalto<sup>789</sup>. Più recentemente, Boström ha proposto che i Cesi fossero entrati in possesso della testa comprandola dagli eredi di Niccolò Ridolfi, poiché nelle raccolte del prelado, sempre secondo Aldrovandi, si distingueva uno *Scipione* con «veste ornata di oro»<sup>790</sup>. La studiosa giustifica la doppia segnalazione di uno stesso busto presso Aldrovandi supponendone un passaggio dall'una all'altra collezione proprio

---

<sup>785</sup> Per l'iconografia di Adriano: Bernoulli 1882-1894, II,2 (1891), pp. 105-127; Wegner 1956, pp. 7-73; Id., Unger 1984, pp. 107-145.

<sup>786</sup> Per il busto parigino (inv. 650; altezza: 51 cm; larghezza: 60 cm; altezza del piedistallo: 19 cm): De la Moureyre-Gavoty 1975, cat. 192; Boström 2003, p. 168.

<sup>787</sup> De la Moureyre-Gavoty 1975, cat. 192.

<sup>788</sup> Per lo *Scipione Rospigliosi* si veda Lucilla de Lachenal, in Palma, De Lachenal, Micheli 1986, pp. 112-116, cat. III,6.

<sup>789</sup> Aldrovandi 1556, p. 134.

<sup>790</sup> Ivi, p. 294.

nel 1550, dopo la morte del cardinale, al tempo in cui l'erudito redigeva la sua guida, così da aver modo di vedere la stessa opera in ambedue le residenze<sup>791</sup>. Per Boström, oltretutto, le integrazioni in bronzo dorato devono immaginarsi realizzate per volontà di Niccolò, che si sarebbe verosimilmente affidato al maestro ferrarese al servizio del fratello Lorenzo<sup>792</sup>. La ricostruzione della studiosa, però, non convince affatto, perché il ritratto in casa Ridolfi descritto da Aldrovandi, interamente in «selice», e con un peduccio nella stessa pietra scura, non coincide tecnicamente né con quello in casa Cesi di «paragone», né con l'esemplare Rospigliosi. Quest'ultimo, in verità, non sembra nemmeno corrispondere a quello appartenuto ai Cesi (pure con il petto in marmo nero), come invece proponeva De Lachenal. Ciononostante, l'attribuzione degli elementi bronzei nel pezzo Rospigliosi a Ludovico merita attenzione, trattandosi di aggiunte cinquecentesche. Confronti con altre opere di Ludovico non sono però semplici da circoscrivere, e in definitiva l'idea non può dunque essere accolta: il peduccio non mostra quelle invenzioni vegetali più tipiche del maestro, e il panneggio, tanto striato e piatto, non si accosta agli ammanti che lasciano, per esempio, le immagini di *Bruto*.

Al riconoscimento di Scipione nel ritratto Rospigliosi avevano forse giovato le peculiarità fisionomiche, come la cicatrice sulla fronte e lo sguardo intenso, in cui ravvisare l'animo di un capo militare. Almeno dai primi del Seicento, stando alle fonti scritte, cominciarono a circolare anche dettagli di dubbia origine sul ritrovamento del pezzo nei pressi di Liternum, la cittadina campana in cui il condottiero visse i suoi ultimi giorni<sup>793</sup>. Nel 1905 Walter Dennison ha dimostrato l'assoluta infondatezza di questa tradizione identificativa, provando come in questo tipo ritrattistico, con capo rasato e cicatrice su una tempia, debba riconoscersi un sacerdote devoto a Iside<sup>794</sup>. Tornando al bronzo di Parigi, per quanto non sia facile trovare un punto di incontro con gli altri bronzi analizzati, l'attribuzione a Ludovico non appare comunque inverosimile. In questo caso l'artista potrebbe essersi ispirato alla celebre testa in basalto, se è plausibile crederla pertinente alla raccolta Ridolfi entro il 1550. Possono considerarsi ugualmente opere di Ludovico Lombardo, come avanzato sempre da Boström con maggiore risolutezza, alla luce delle loro vicende collezionistiche, pure due teste in bronzo dello

---

<sup>791</sup> Boström 2003, p. 167.

<sup>792</sup> *Ibidem*; seppure la studiosa non ne faccia riferimento nell'articolo, già in Scalini 1988, p. 63, le integrazioni del pezzo Rospigliosi erano attribuite a Ludovico.

<sup>793</sup> La prima testimonianza del ritrovamento del pezzo presso *Liternum* si rintraccia nel commento di Johann Faber alle *Imagines illustrium* di Fulvio Orsini (1606, p. 28), ma è probabile che fosse un'opinione diffusa sin dal secolo precedente. Su queste basi l'identificazione con Scipione di questo modello ritrattistico ha conosciuto una vasta fortuna nel tempo, ulteriormente rafforzata a inizi Ottocento da Ennio Quirino Visconti (1817, pp. 41-55), che adduceva in favore dell'ipotesi nuove motivazioni iconografiche.

<sup>794</sup> Dennison 1905, ipotesi che è stata confermata da Hauser 1908, su ulteriori prove archeologiche.

stesso modello, conservate oggi al Museo del Bargello (figg. 186-187)<sup>795</sup>. Le due effigi, individuabili negli inventari di casa Medici solo dal 1574<sup>796</sup>, sembrano corrispondere a oggetti appartenuti al cardinale Niccolò e comprati da Cosimo de' Medici subito dopo la sua morte, quando il duca inviò a Roma Benvenuto Cellini con l'intenzione di acquistare l'intera raccolta del prelado<sup>797</sup>. Considerato lo stretto rapporto col fratello Lorenzo, sembra verosimile che Niccolò si sia affidato al maestro ferrarese per queste fusioni.

Al Musée Jacquemart-André è riconoscibile un'altra opera di Ludovico per il gentiluomo fiorentino, il busto di *Lucrezia*, non solo per la peculiare combinazione di bronzo e pietra (fig. 189). Nel catalogo della raccolta di Antonio Rusca, redatto per la vendita del 1883, attraverso cui il pezzo entrò nella collezione parigina, esso era infatti ricordato come opera di provenienza Ridolfi<sup>798</sup>. Altri due bronzi, un ritratto di *Euripide* e uno maschile, identificato irrealisticamente con il cavalier Bindo Simone Peruzzi, sodale del granduca Gian Gastone de' Medici, appartenevano al nucleo ridolfiano venduto nell'asta Rusca: questi sembrano oltretutto coincidere con i pezzi ricordati ancora nel palazzo di Via Tornabuoni nella guida fiorentina del 1677<sup>799</sup>. Per quanto riguarda la *Lucrezia*, sin dal catalogo del 1833 essa era collegata alla commissione di Lorenzo, in cui collaborarono Jacopo da Carrara e Ludovico, poi sostituito da Ferrante<sup>800</sup>. Pur non essendo facile trovare riscontri con le opere analizzate, la storia collezionistica del simulacro porta a tenere in seria considerazione l'ipotesi attributiva, finora accolta da tutta la letteratura. Non è di certo risolutivo per la questione nemmeno il soggetto, in cui non può riconoscersi con assoluta certezza l'eroina, mancando dettagli identificativi, come una ferita sul petto o l'espressione languente. Ignota nelle rappresentazioni antiche a tutto tondo, Lucrezia, verso la metà del Cinquecento, cominciò a essere riconosciuta in alcuni reperti, se nella guida di Aldrovandi è registrato un busto della fanciulla, non più individuabile, in casa di Vincenzo Stampa<sup>801</sup>. Pure nel pezzo parigino, come in tutti gli altri bronzi di sua mano, Ludovico potrebbe aver riprodotto un marmo antico, all'epoca creduto un simulacro della

---

<sup>795</sup> Boström 2003, pp. 167-168. La prima testa (inv. 125 B) misura, più precisamente, 35 cm d'altezza, mentre la seconda (inv. 137 B) arriva a 30,5 cm d'altezza.

<sup>796</sup> Cristofani 1979, p. 9.

<sup>797</sup> Karl Frey, in *Der literarische Nachlass* 1923-1930, I (1923), p. 287.

<sup>798</sup> *Catalogue Rusca* 1883, p. 27, cat. 131.

<sup>799</sup> Bocchi, Cinelli 1677, pp. 174-175.

<sup>800</sup> Per questo pezzo (inv. 648; altezza: 63,4 cm; larghezza: 51 cm; altezza del piedistallo: 13,6 cm): *Catalogue Rusca* 1883, p. 27, cat. 131; De la Moureyre-Gavoty 1975, cat. 139; Stefano Corsi, in *Sembrare* 1993, pp. 150-151, cat. 131; Bacchi, Riebesell 2011, p. 16. Tale busto era identificato con quello commissionato da Ridolfi sin dal catalogo di vendita del 1883, dove infatti è così descritto: «Grand et beau buste de Lucrèce. La clamyde est en albâtre oriental. XVI<sup>ème</sup> siècle. Exécuté par Ferrante élève de Michelange, et commissionné ainsi que les deux suivants par le cardinal Ridolfi».

<sup>801</sup> Aldrovandi 1556, p. 176.

fanciulla romana. A parere di chi scrive, la fastosa capigliatura (fig. 191), così elegantemente pettinata, all'apparenza riconducibile a un'immagine femminile, può richiamare alcune raffigurazioni di Apollo, collegabili al celebre esemplare di Anzio, oggi al Museo Nazionale Romano (figg. 190, 192)<sup>802</sup>. La lettera scritta da Ludovico nel 1551, in cui si dice che l'opera aveva «inportato la manifatura d'una testa», sembra tuttavia suggerire che essa fosse una creazione originale, non derivata dal calco di un pezzo archeologico.

Per quanto riguarda gli altri pezzi Ridolfi registrati nel catalogo Rusca, la testa di *Euripide*, l'illustre drammaturgo di origine greca, è ugualmente finita nel museo di Parigi (fig. 193)<sup>803</sup>. In virtù di quella antica provenienza, Stefano Corsi, in uno studio del 1993, attribuì per la prima volta l'opera a Ludovico, provando a riconoscerne una traccia in quel passo nella lettera firmata dall'artista il 5 luglio 1550, dove, tuttavia, l'argomento ruota solo attorno al *Silla* e alla *Lucrezia*<sup>804</sup>. Che sia una commissione di Lorenzo o di Niccolò, l'*Euripide*, vista la sua pressoché certa pertinenza ridolfiana, sembra al momento attribuibile al maestro ferrarese, pur con ogni cautela, mancando raffronti davvero validi con altre opere di sua mano. L'identità del personaggio, caratterizzato da una chioma di grosse ciocche ricurve e da una barba biforcuta, così come da folti baffi sotto il naso aquilino, è certificata dalla targa ancorata sotto il taglio della testa, con il nome a lettere greche. Come ebbe modo di osservare già Corsi, l'immagine del drammaturgo è derivata da un'effigie in basalto oggi alla Galleria Estense di Modena (fig. 194) e corredata da un'iscrizione sulla scapola destra con lo stesso nome, «Εὐριπίδης». Si conoscono altre due repliche di questa testa, una in basalto nella Galleria degli Uffizi, con inciso, però, il nome di Omero in greco, e una in marmo grigio e fortemente danneggiata nei Musei Capitolini, priva di iscrizioni<sup>805</sup>. L'effigie modenese, considerabile il modello per il bronzo a causa della comune identificazione con Euripide, e gli altri esemplari sono ritenuti, sin dagli studi di Elena Berti Toesca, creazioni rinascimentali, di cui si ignorano l'autore e la data d'esecuzione<sup>806</sup>. A Corsi spetta ugualmente il merito di aver rintracciato i due esemplari

---

<sup>802</sup> Per questa figura, scoperta solo nel 1937, ma nota anche da altre repliche antiche, si veda la scheda di Jeanette Papadopoulos, in *Museo Nazionale Romano* 1979, pp. 192-194, cat. 122. Come si apprende dal medesimo approfondimento, esemplari di questa testa sono stati spesso interpretati, in epoca moderna, come simulacri femminili, proprio per l'ambiguità della capigliatura.

<sup>803</sup> Sul pezzo (inv. 1934; altezza: 37,5 cm; larghezza 24 cm; altezza del piedistallo: 20 cm) si vedano: *Catalogue Rusca* 1883, p. 27, cat. 133; Courajod 1889, p. 77; Berti Toesca 1953; De la Moureyre-Gavoty 1975, cat. 140; Stefano Corsi, in *Sembrare* 1993, pp. 150-151, cat. 131.

<sup>804</sup> *Appendice*, doc. 67.

<sup>805</sup> Su queste tre teste si segnalano almeno: Berti Toesca 1953; Stefano Corsi, in *Sembrare* 1993, pp. 150-151, cat. 131. Sull'esemplare dell'Estense si veda anche, quale intervento più recente, Id., in *Sculture a corte* 1996, p. 6, cat. 3.

<sup>806</sup> Berti Toesca 1953; si precisa che in Courajod 1889, p. 77, solo il bronzo parigino era ritenuto moderno, mentre le teste in pietra erano ricordate come opere antiche.

migliori, dotati di iscrizioni, nelle *Antichità di Roma* di Pirro Ligorio, impresa del terzo quarto del Cinquecento nota in numerosi codici manoscritti conservati a Napoli e a Torino<sup>807</sup>. Attraverso quelle pagine si apprende che, al tempo in cui Ligorio scriveva, la testa ritenuta di Euripide si trovava nella raccolta del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, prima di passare nelle mani di Alfonso II d'Este nel 1573, mentre l'altra, quella creduta di Omero, apparteneva ad Achille Maffei, prima quindi di essere acquisita da Cosimo de' Medici<sup>808</sup>. Poiché esse, al contempo, sono ricordate da Ligorio come oggetti antichi, Corsi ha ipotizzato un coinvolgimento dell'artista ed erudito napoletano nel loro confezionamento come falsi, pratica con cui egli aveva una certa familiarità almeno nel campo epigrafico<sup>809</sup>. Il maestro narrava che entrambe le teste furono ritrovate durante alcune operazioni di scavo effettuate sul Colle Aventino, un fatto che deve interpretarsi come pura invenzione letteraria<sup>810</sup>. Credendo nella complicità di Ligorio, le due effigi devono immaginarsi scolpite verso la metà del Cinquecento, qualche anno prima della stesura di quelle memorie manoscritte. Visti i dubbi ancora gravanti sulla sua attività lapidea, sembra possa escludersi tra i possibili autori Ludovico, che dovette limitarsi alla realizzazione della copia in bronzo. Per ora è più prudente seguire Corsi nel vago riferimento di quei marmi a un maestro attivo a Roma verso la metà del Cinquecento, probabilmente della cerchia di Ligorio, se si accetta l'intervento di quest'ultimo nell'invenzione<sup>811</sup>.

Senza entrare nell'argomento in maniera approfondita, la partecipazione del napoletano nella contraffazione di sculture antiche sembra attestata anche da quel busto in marmo di *Antinoo* nel Museo Archeologico di Venezia (fig. 195), che Ligorio, nei manoscritti torinesi, segnalava presso la raccolta del cardinale Domenico Grimani<sup>812</sup>. Anche per esso Pirro raccontava l'eccezionale rinvenimento nei pressi di Lanuvio, dove anticamente sorgeva un tempio in onore dell'amante dell'imperatore Adriano<sup>813</sup>, ma non esistono dubbi sulla modernità

---

<sup>807</sup> Per le fonti ligoriane sulle due teste si veda Mandowsky, Mitchell 1963, pp. 98-99, n. 86.

<sup>808</sup> Stefano Corsi, in *Sembrare* 1993, pp. 150-151, cat. 150, in particolare 150; Id., in *Sculture a corte* 1996, p. 6, cat. 3.

<sup>809</sup> Delle falsificazioni epigrafiche a opera di Ligorio si è occupata una vasta letteratura, in cui si segnalano almeno: Vagenheim 2001; Stenhouse 2005; Solin 2012; e i contributi nell'ultimo convegno su questi temi, *Pirro Ligorio* 2019. In quest'ultimo volume, in merito alla responsabilità di Ligorio nella contraffazione di sculture antiche, si veda Loffredo 2019.

<sup>810</sup> Mandowsky, Mitchell 1963, pp. 98-99, n. 86.

<sup>811</sup> Stefano Corsi, in *Sculture a corte* 1996, p. 6, cat. 3.

<sup>812</sup> Per il passo ligoriano sull'*Antinoo Grimani*: Gerlach 1998, p. 359, nota 17; sull'opera si vedano inoltre: Coraggio 1999, pp. 30-32; Maria Cristina Dossi, in *Museo Archeologico* 2004, p. 129, cat. V.4; Extermann 2010, pp. 231-232. Per un approfondimento sul tema della falsificazione dell'antico nella prima età moderna: Paul 1962; Id. 1981, in particolare pp. 13-63; Id. 1985.

<sup>813</sup> Gerlach 1998, p. 359, nota 17

del pezzo, con quel peduccio insolitamente ricavato dallo stesso blocco del busto. Si aggiungano poi le più che eccezionali condizioni conservative del manufatto, caratterizzato da una particolare politezza, come notava già Maria Cristina Dossi<sup>814</sup> e come ribadisce da ultimo Grégoire Extermann, proponendo quale artefice il nome di Guglielmo della Porta (1515 circa - 1577)<sup>815</sup>. Oltre alla sua attività nel campo antiquario, sia con opere di ripristino archeologico sia con l'esecuzione di copie metalliche, Della Porta, per un lungo periodo, fu uno stretto collaboratore di Ligorio, almeno fino a quella brusca rottura culminante con una denuncia dello scultore contro il collega, accusato di aver frodato la Camera Apostolica<sup>816</sup>. Anche quella serie metallica di riproduzioni antiche, eseguita intorno al 1560 da Guglielmo, oggi rintracciabile a Napoli tra Capodimonte e il Palazzo Reale, rappresenta un frutto di questo rapporto lavorativo, essendo stata ideata da Ligorio sia nella selezione dei soggetti sia nella destinazione<sup>817</sup>. Concepita per farne dono a Paolo IV ma alla fine venduta a Ottavio Farnese, questa serie si presenta come un repertorio di alcuni capolavori archeologici, comprendenti soprattutto busti, tra cui è interessante segnalare pure l'*Antinoo Grimani*, forse creato un decennio prima dallo stesso Guglielmo secondo Extermann. Nel marmo veneziano non si riscontrano, però, indizi capaci di rivelare la mano del maestro comasco, per cui è più prudente lasciare ancora aperta l'attribuzione del pezzo, così come per le discusse teste di Euripide<sup>818</sup>.

In merito al terzo pezzo Ridolfi nella raccolta Rusca, riconosciuto irragionevolmente come un ritratto di Bindo Simone Peruzzi<sup>819</sup>, Corsi lo collegava senza ragioni al bronzo Liechtenstein<sup>820</sup>. Stando alla riproduzione fotografica nel catalogo di vendita (fig. 197), il busto è certamente identificabile in uno oggi conservato al Musée des Beaux-Arts di Montréal (fig. 196), la cui storia prima della sua ultima apparizione sul mercato, a New York nel 1958, sembra dimenticata<sup>821</sup>. Con testa bronzea e petto in giallo antico, effigiante un uomo di età matura ancora ignoto, il ritratto risulta al momento attribuito a Guglielmo della Porta, ma per chi scrive il terzogenito dei Lombardi rappresenta un candidato ben più plausibile, non solo per l'antica

---

<sup>814</sup> Maria Cristina Dossi, in *Museo Archeologico* 2004, p. 129, cat. V.4, dove si ricorda che sin dall'inventario museale del 1887 il pezzo è classificato come opera moderna. Senza valide argomentazioni formali, in Coraggio 1999, pp. 30-32, il marmo è indicato come oggetto antico.

<sup>815</sup> Extermann 2010, pp. 231-232. Tra i contributi su Guglielmo più recenti e di maggiore rilievo, si segnalano almeno Helfer 2009, per la giovinezza dell'artista, e altri a firma di Grégoire Extermann (2012, 2020), che ha in preparazione una monografia; per un agile inquadramento biografico si può segnalare Brentano 1989b.

<sup>816</sup> Ronchini 1865.

<sup>817</sup> Per questa serie metallica si veda *supra*, la nota 779, in cui è ripercorsa la principale bibliografia in merito.

<sup>818</sup> Sull'attività di Guglielmo nel versante dei restauri archeologici: Prisco 2007.

<sup>819</sup> *Catalogue Rusca* 1883, p. 27, cat. 132.

<sup>820</sup> Stefano Corsi, in *Sembrare* 1993, pp. 150-151, cat. 131, in particolare 151.

<sup>821</sup> *Montreal Museum* 1960, p. 50; il pezzo (inv. 1958.1195) misura 67 cm d'altezza, 58 cm di larghezza e 32 cm di profondità.

provenienza Ridolfi del pezzo. Nella descrizione tanto minuziosa della barba (fig. 198) si riconoscono non poche somiglianze con l'arte metallica di area recanatese, più che con quella di Della Porta, se si considerano certe creazioni di un allievo dei fratelli Lombardi come Antonio Calcagni (fig. 199). Non è possibile avanzare confronti con prove ritrattistiche di Ludovico, non essendo conosciuti altri esemplari del genere, visto che i bronzi fin qui esaminati costituiscono copie di prototipi antichi, opere in cui le specificità formali dell'autore appaiono in parte alterate dalla forza plasmante del modello. Per ora, però, un riferimento al terzogenito non si presenta inverosimile, mentre è ancora destinata a rimanere in sospeso qualsiasi ipotesi sul soggetto, che non può essere individuato in Lorenzo Ridolfi, se raffrontato con un suo ritratto dipinto alle Gallerie degli Uffizi<sup>822</sup>.

Riprendendo il carteggio sulla commissione Ridolfi, l'unica altra opera certamente completata da Ludovico è il *Silla*. Tra i ritratti bronzei finora emersi, tuttavia, nessuno sembra collegabile al condottiero romano, di cui ancora si ignora la fisionomia. In passato, però, non sono mancati tentativi di riconoscimento tra i marmi archeologici, come dimostrato a fine Ottocento da Johann Jakob Bernoulli, cui si deve la prima ricognizione dei simulacri identificati con Silla, raffiguranti, in generale, uomini maturi, privi di barba e con una capigliatura corta<sup>823</sup>. Simili caratteri si individuano, infatti, nei profili monetali del personaggio, le uniche fonti figurative certe, sulle quali risulta esemplato anche il ritratto di Silla nelle *Imagines* di Fulvio Orsini, un repertorio iconografico di uomini illustri antichi stampato nel 1570<sup>824</sup>. Seppure nella guida composta da Aldrovandi non siano segnalate immagini di Silla, oggetti individuati con tale titolo, eventuali prototipi per il ferrarese, non dovevano mancare nelle raccolte romane.

Dalle carte non si apprende, invece, se Ludovico abbia mai eseguito quelle opere proposte a Ridolfi nel luglio del 1550, i busti di *Cesare* e di *Ahala* e lo *Spinario*. Considerato però che nulla vieta di pensare a uno sviluppo positivo, Beatrice Mazzucca, nella sua tesi di dottorato discussa nel 2011, ha proposto di riconoscere il *Cesare* eseguito da Ludovico in un pezzo conservato a Palazzo Altemps, con la testa in bronzo e un sontuoso busto panneggiato in pietra rossa (fig. 200)<sup>825</sup>. Una replica di questa effigie è attualmente nota, montata su un petto corazzato e panneggiato in marmo bianco, oggi agli Uffizi (fig. 201)<sup>826</sup>, ma l'esemplare romano,

---

<sup>822</sup> Boström 2003, p. 156, fig. 1.

<sup>823</sup> Bernoulli 1882-1894, I (1882), pp. 86-94.

<sup>824</sup> Per l'immagine di Silla nel repertorio orsiniano: Cellini 2004, pp. 328, 329, fig. 76. Per più moderne indagini sull'argomento si segnala Strocka 2003, dove si tenta l'identificazione di Silla in alcuni marmi, ancora sulla base delle monete con la sua effigie.

<sup>825</sup> Mazzucca 2011, pp. 81-84; per maggiori dettagli sull'opera si veda Lucilla de Lachenal, in Palma, De Lachenal 1983, pp. 53-56, cat. 24.

<sup>826</sup> Mansuelli 1958-1961, II (1961), p. 44, cat. 32.

vista la sua certa provenienza dalla raccolta Ludovisi, in cui confluì parte di quella Ridolfi, sembra un candidato più probabile. Nell'elenco di ritratti di Cesare redatto verso la fine dell'Ottocento da Bernoulli, oltretutto, entrambi i pezzi erano registrati come moderni e derivati dal busto menzionato da Aldrovandi in casa di Marco Casali (fig. 202), tra gli esemplari più famosi del tempo<sup>827</sup>. Senza esprimersi su quale marmo sia servito da modello, i due esemplari discendono, se non altro, dal medesimo prototipo, cosiddetto "Chiaramonti"<sup>828</sup>. Più complesso risulta il giudizio sull'attribuzione, ma il nome di Lombardo non può essere escluso per quei bronzi, eseguiti evidentemente dallo stesso maestro, nonostante l'assenza di più probanti indizi.

Altri oggetti di questo genere sono da includere nel catalogo di Lombardo su parametri puramente formali. Tra queste aggiunte deve innanzitutto includersi il busto dell'imperatrice *Sabina*, consorte di Adriano, conosciuto almeno in due versioni, una alla Galleria Estense (fig. 203) e una a Palazzo Grimani (fig. 204), nessuna delle quali dotata di firma, ma stilisticamente riconducibili a Lombardo come già proposto da Victoria Avery<sup>829</sup>. Quella conservata a Venezia, come l'*Adriano* bronzeo nella stessa sede, apparteneva ai beni custoditi in San Giovanni di Verdara a Padova, il che suggerisce una realizzazione dei due pezzi in coppia, in quanto coniugi imperiali. Proprio con il consorte la *Sabina* presenta le affinità maggiori, come rivela un esame ravvicinato della sontuosa capigliatura incorniciante il volto (fig. 206), con quei boccoli del tutto sovrapponibili alle piccole chiocciole della barba del marito (fig. 205). Non si conosce il canale attraverso cui i due ritratti entrarono nella raccolta padovana, come già specificato per l'*Adriano*, ma entrambi devono credersi realizzati a Roma verso il 1550, così come l'esemplare modenese dell'imperatrice. Acquistato dal duca di Ferrara Alfonso II a Brescia, come si specifica in un inventario del 1584, quest'ultimo pezzo era ricordato, nello stesso registro, come accoppiato a un simulacro del marito, venduto in epoca successiva (non essendo più rintracciabile nelle raccolte estensi)<sup>830</sup>. A differenza degli altri bronzi esaminati, non è ancora possibile individuare un prototipo antico per l'effigie di *Sabina*, rappresentata in veste di

<sup>827</sup> Bernoulli 1882-1894, I (1882), pp. 157-158, nn. 11, 19. Sul pezzo Casali, la cui più antica attestazione si rintraccia in Aldrovandi 1556, p. 200, si veda l'approfondimento in Santolini Giordani 1989, pp. 111-112, cat. 38.

<sup>828</sup> Per un ampio affondo sull'iconografia di Cesare: Bernoulli 1882-1894, I (1882), pp. 145-181.

<sup>829</sup> Per il busto della Galleria Estense (inv. 2621; altezza: 75 cm; larghezza: 55 cm; altezza del piedistallo: 8,5 cm): *Documenti inediti* 1878-1880, III (1880), p. 13 («due teste di metallo col busto, una Adriano, l'altra Cerere. Si ebbero a Bressa»); Salvini 1955, p. 28; *Galleria Estense* 1987, p. 180; Bernardini 2006, pp. 80-81, cat. 41; Avery 2007, pp. 85-87; Massimo Negri, in *Rinascimento e passione* 2008, p. 528, cat. 126. Per quello di Venezia (inv. br. 1; altezza: 77 cm; larghezza: 58 cm): Valentinelli 1872, p. 20, cat. 4; Fittschen 1985, p. 399; Moschini Marconi 1992, p. 113; Adriana Augusti, in *Statuario Pubblico* 1997, p. 233, cat. 108; Avery 2007, pp. 82-85. Si segnala che in anni recenti è passato sul mercato un altro esemplare, considerabile però una fusione ben più tarda, di almeno un secolo dopo: *Christie's* 2013, p. 82, cat. 81.

<sup>830</sup> *Documenti inediti* 1878-1880, III (1880), p. 13 («due teste di metallo col busto, una Adriano, l'altra Cerere. Si ebbero a Bressa»).



Cerere, la dea delle messi, con una corona di infiorescenze di frumento. Tra le diverse immagini a tutto tondo della consorte di Adriano con il capo cinto da spighe, nessuna può ritenersi il modello copiato da Ludovico, ma nemmeno tra gli altri ritratti dell'imperatrice, sprovvisti di corona vegetale, sembra riconoscibile il prototipo<sup>831</sup>. La fastosa acconciatura, in linea con quelle in voga in età adrianea, sembra suggerire che l'artista si sia comunque ispirato a un ritratto femminile coevo, forse considerato un'immagine di Sabina verso la metà del Cinquecento<sup>832</sup>. Una simile effigie doveva apparire priva del copricapo di spighe, per cui si immagina che Ludovico abbia provveduto all'aggiunta vegetale durante la plasmazione del modello, al fine di caratterizzare l'imperatrice con specifici attributi.

All'elenco di creazioni di Ludovico è necessario aggiungere la testa di *Adriano come Diomede*, oggi nota in due repliche, una al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco (fig. 207) e una comparsa sul mercato (fig. 209), con un petto corazzato in marmo bianco<sup>833</sup>, e infine il busto di *Antonino Pio* conservato al Museo del Bargello (fig. 210). Per quanto riguarda i ritratti adrianei, Hans Weihrauch, alla metà del secolo scorso, pubblicò il pezzo bavarese nel catalogo del museo come opera di Tullio Lombardo, riconoscendovi un'invenzione originale dell'artista, forse effigiante Marco Aurelio<sup>834</sup>. Anche in questo caso si tratta però di un calco da un marmo antico, simile all'esemplare scoperto nello scorso secolo a Villa Adriana (fig. 208), che ha permesso di riconoscere nell'effigiato un'immagine postuma dell'illustre abitatore della residenza, in veste di Diomede<sup>835</sup>. Nemmeno il riferimento a Tullio, comunque, risulta credibile per quel bronzo, che è stato attribuito a Ludovico già da Klaus Fittschen, richiamando alcuni raffronti con opere dell'artista, come le altre immagini di *Adriano* esaminate (fig. 211)<sup>836</sup>. La particolare conformazione della chioma, con le ciocche ondulate e terminanti in una voluminosa spirale (fig. 213), offre confronti dirimenti, riscontrabili anche in alcuni *Profeti* lauretani. In seguito Irene Favaretto ha provato a individuare il modello preparatorio in un gesso conservato al Museo di Antichità di Padova, originariamente parte della raccolta di Marco Mantova

---

<sup>831</sup> Per l'iconografia di Sabina: Bernoulli 1882-1894, II,2 (1891), pp. 127-134; Wegner 1956, pp. 126-131; Carandini 1969; Wegner, Unger 1984, pp. 146-156.

<sup>832</sup> Per una trattazione specifica sul tema si vedano: Buccino 2011; Ead. 2017.

<sup>833</sup> Per il pezzo di Monaco (inv. 11/102; altezza: 44 cm): Weihrauch 1956, pp. 77-78, cat. 102; Bracker 1970, p. 77; Paul 1981, p. 58; Fittschen 1985, pp. 405-406; Favaretto 1993, in particolare pp. 67-68; Avery 2007, p. 89. Per l'esemplare sul mercato (altezza: 64,8 cm; larghezza 51,4 cm): *Christie's* 2018, p. 82, cat. 81.

<sup>834</sup> Weihrauch 1956, pp. 77-78, cat. 102

<sup>835</sup> Quali principali interventi su tali ritratti di Adriano si debbono ricordare: Bracker 1968, pp. 80-81; Id. 1970; Albertson 1993-1994.

<sup>836</sup> Fittschen 1985, pp. 405-406, dove si segnala anche la fig. 391, per la riproduzione di un esemplare marmoreo, verosimilmente rinascimentale, presso la Casa-Museo Pogliaghi a Varese, opera fin allora inedita.

Benavides<sup>837</sup>. Il trattamento della capigliatura e dei bulbi oculari esclude però una simile proposta, per cui la testa patavina deve piuttosto riconoscersi come un'altra derivazione rinascimentale dal medesimo prototipo.

La terza opera citata poco sopra è il busto di *Antonino Pio* del Bargello, che rivela ulteriori punti di contatto con l'opera di Ludovico a livello del busto, con il sontuoso ammanto tanto simile a quello indossato dal *Bruto*, caratterizzato da linee spezzate e taglienti<sup>838</sup>. Un simulacro dello stesso imperatore è stato incluso nel *corpus* del ferrarese già da Boström, ed è un pezzo attualmente visibile al Nationalmuseum di Stoccolma (fig. 214)<sup>839</sup>. Questo, tuttavia, deve essere ricondotto con poche riserve a Guglielmo della Porta, come si è creduto tradizionalmente, con quel casco di piccoli riccioli, così volumetricamente definiti (fig. 216), identici a quelli della testa di *Commodo* (fig. 217) eseguita dallo scultore per il gruppo colossale farnesiano oggi al Museo Archeologico di Napoli (fig. 215)<sup>840</sup>. Il pezzo fiorentino, pressoché ignorato da tutta la letteratura, e totalmente assente da quella sui fratelli Lombardi, si accosta invece perfettamente all'opera di Ludovico nella capigliatura (fig. 212), come provano i busti dell'*Adriano* (fig. 211)<sup>841</sup>.

Questa produzione di copie metalliche, come suggerisce l'alto numero di pezzi attribuibili al maestro ferrarese, sembra essersi diffusa nel panorama romano dopo l'arrivo dell'artista. Nell'Italia settentrionale di primo Cinquecento deve riconoscersi la culla di tale genere, favorito dal collezionismo locale per la rarità dei marmi archeologici sul mercato<sup>842</sup>. Non è un caso che in queste zone fosse nato e cresciuto anche Ludovico, che ebbe probabilmente modo di accostarsi a questo genere negli anni passati a Ferrara, o forse a Venezia, se vi si spostò al seguito del fratello Girolamo. Alla corte di Mantova sono attestate le più antiche testimonianze di simili copie bronzee, nate a seguito del connubio tra il sofisticato mecenatismo dei Gonzaga e le doti dell'esperto fonditore Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico<sup>843</sup>. A quest'ultimo si devono riconoscere i primi esemplari di busti metallici derivati da modelli marmorei, una produzione cui egli giunse solo in età matura, dopo anni dedicati

---

<sup>837</sup> Favaretto 1993, pp. 67-68.

<sup>838</sup> Per l'iconografia di Antonio Pio: Bernoulli 1882-1894, II,2 (1891), pp. 139-151; Wegner 1939, pp. 15-25, 123-153.

<sup>839</sup> Boström 2003, p. 168.

<sup>840</sup> Si segnala quale indicazione bibliografica per quest'opera Larsson 1992, p. 56, cat. 18.

<sup>841</sup> Si richiama quale unico riferimento che è stato possibile rintracciare in letteratura, per quanto sintetico, Rossi 1932, p. 32, dove il busto è ricordato come «arte toscana del secolo XVI».

<sup>842</sup> Su questi temi si vedano almeno Martin 1998, pp. 1-11, e Avery 2007, anche se maggiori approfondimenti sono forniti nelle note seguenti.

<sup>843</sup> Per l'opera di Bonacolsi si segnalano Allison 1993-1994 e il catalogo *Bonacolsi Antico* 2008.

all'esecuzione di bronzetti. L'approccio al ritratto di soggetto antiquario avvenne nel periodo al servizio del vescovo eletto Ludovico Gonzaga, come si desume da una lettera del 1519, scritta da Isabella d'Este dopo la morte del cognato. Nella missiva la marchesa di Mantova, moglie di Francesco II Gonzaga, pregava lo scultore di avere i modelli in gesso delle opere confezionate per il suo precedente protettore, comprendenti numerosi busti<sup>844</sup>. Quelle «forme» corrispondevano di fatto a calchi, tratti direttamente da marmi antichi e rifiniti solo in minima parte, da impiegare come matrici per nuove cere, secondo lo stesso procedimento di Ludovico Lombardo, attestato dall'alto numero di repliche dei medesimi modelli. Proprio al vescovo eletto di casa Gonzaga, oltretutto, deve riconoscersi la commissione di una delle maggiori imprese di Antico su tale versante, ovvero la serie di busti nel Seminario Vescovile di Mantova, costituita da quattro immagini di Cesari con teste bronzee e da altre quattro con effigi antiche in marmo<sup>845</sup>. La maggior parte dei busti bronzei oggi noti, conservati in numerosi musei stranieri, deve però ricondursi al mecenatismo della coppia reggente di Mantova, dove Bonacolsi entrò ufficialmente al servizio dopo le attenzioni di Isabella.

Fenomeni sovrapponibili sono registrati in altre aree della Penisola, principalmente nell'Italia settentrionale, tra Venezia e Padova, sollecitate da una raffinata aristocrazia, legata, almeno nella seconda città, allo Studio cittadino. Non mancarono eccezioni, come prova il busto di *Giulio Cesare* di Andrea Ferrucci, oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York, opera riconducibile a Firenze, e che non meno significativamente testimonia l'impiego parallelo del marmo per questi oggetti<sup>846</sup>. Accanto all'uso del bronzo, che, servendosi di calchi, permetteva una simulazione davvero fedele dei prototipi, si assiste alla creazione di immagini di questo genere pure in pietra. A Venezia e a Padova tale produzione si deve essenzialmente a due dei maggiori artisti del tempo, nel primo caso Simone Bianco (doc. 1512-1553), di origini toscane ma residente in Laguna dagli inizi del Cinquecento, e nel secondo Agostino Zoppo (1520 circa - 1572), patavino autoctono. Gli unici esempi per ora riconosciuti a Bianco con sicurezza, tre *Cesari* conservati tra il Louvre e lo Château de Compiègne, coincidono con i busti inviati intorno al 1538 al sovrano di Francia, e ricordati sia da una lettera dell'amico Pietro Aretino sia da Vasari nelle sue biografie<sup>847</sup>. Quest'attività pseudo-archeologica, cui l'artista

---

<sup>844</sup> Ferrari 2008, pp. 317-318, doc. 86.

<sup>845</sup> Trevisani 2008, cui si rinvia anche per le riflessioni sull'uso dei calchi nella produzione ritrattistica di Antico.

<sup>846</sup> Naldi 2002, pp. 215-218.

<sup>847</sup> Aretino 1957-1960, I (1957), pp. 118-121, doc. LXXVI, in particolare 120: «la sua grazia vi mantiene la sanità, mentre vi affaticate intorno a un bel marmo, trasformandolo in teste simile a quelle, che i Cinami [sc. Pandolfo Cenami] mandarono al re di Francia»; e Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, IV (1976), p. 625. Per i tre busti si rimanda a: Markham Schulz 2015-2016; Ead. 2017, I, pp. 356, 359-360.

associò pure invenzioni più sofisticate, quale la creazione di falsi frammenti antichi, dovette comunque essere di più vasta portata, come suggeriscono i contatti con Christoph Fugger, esponente di una celebre famiglia bavarese di banchieri, ricordato da Aretino come mecenate di Simone<sup>848</sup>. Una carriera per molti punti di vista simile è quella di Zoppo, che lavorò principalmente nella città natale, Padova. Il busto dello storiografo locale Tito Livio, eseguito nel 1546 su commissione di un dottore dello Studio, Alessandro Maggi, per un cenotafio nel Palazzo della Ragione, rappresenta il caso più noto di questa parte del suo catalogo, soprattutto per l'eccezionale destinazione pubblica<sup>849</sup>. La restante produzione fu essenzialmente rivolta al collezionismo privato, nel cui ambito rientrarono anche acquirenti internazionali, come alcune massime personalità della corte di Monaco, il duca Alberto V e Johann Jacob Fugger, altro membro della già ricordata dinastia di banchieri<sup>850</sup>.

Bonacolsi è però l'artista interpretabile come il più degno precedente di Ludovico, non solo perché fece del genere il centro della propria attività, ma anche per l'impiego quasi esclusivo del bronzo per queste creazioni. Nonostante tali tangenze, si deve constatare la cospicua distanza delle opere di Ludovico da quelle fuse dal più anziano collega. Nei busti gettati da Lombardo le superfici conservano ancora le irregolarità del modello plastico, mentre quelli eseguiti dal mantovano presentano una pelle finemente cesellata, da alta oreficeria, come prova, a titolo esemplificativo, il raffronto tra il busto di *Antonio Pio* creato da Antico (figg. 218, 220) e quello di medesimo soggetto a opera del ferrarese (fig. 219)<sup>851</sup>. Occorre ancora domandarsi quale ruolo possa aver avuto nella formazione dei tre fratelli Lombardi la figura di Antonio Elia, quel maestro di origini milanesi che lavorò alla corte di Alfonso d'Este. A Ferrara egli è però attestato dai documenti fino al 1517, anno in cui si trasferì a Roma, e in realtà nessuna testimonianza scritta ricorda una sua familiarità col busto antiquario, ma solo col genere del bronzetto<sup>852</sup>. Nonostante i problemi ancora gravitanti intorno a tale momento della sua formazione, è almeno certo che a Ludovico si debba attribuire l'introduzione del genere a Roma, non essendo noti precedenti nella capitale pontificia. Non è probabilmente un caso, inoltre, che Lorenzo Ridolfi decidesse di rivolgersi a Lombardo per queste commissioni, sebbene non gli mancassero conoscenze nel mondo dei fonditori, come Cellini, che aveva

---

<sup>848</sup> In Michiel 1896, ed. 2000, p. 82, si fa riferimento a un piede marmoreo scolpito da Bianco in casa di Andrea Odoni. Si veda inoltre Aretino 1957-1960, II (1957), p. 128, doc. CCXCVIII, per la missiva in cui si ricordano i legami tra Bianco e Fugger.

<sup>849</sup> Siracusano 2017, pp. 95-102, 185-191, cat. 15.

<sup>850</sup> Su questa produzione di ritratti pseudo-antichi: ivi, pp. 108-124, 206-220, catt. 22-28.

<sup>851</sup> Per l'*Antonino Pio* di Antico, conservato a New York, si segnala l'aggiornata scheda di Denise Allen, in *Metropolitan Museum* 2022, pp. 85-90, cat. 12.

<sup>852</sup> Venturi 1889, p. 107.

realizzato il ritratto di Bindo Altoviti, suocero della figlia di Lorenzo, Clarice, bronzo oggi conservato all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston<sup>853</sup>. La produzione di Ludovico, in una certa misura, anticipò l'altra maggiore impresa in questo campo a Roma, ovvero quella serie realizzata da Guglielmo della Porta intorno al 1560 con la collaborazione di Ligorio. Per la programmatica selezione dei pezzi, i migliori esemplari archeologici del tempo, l'opera dell'aportiana è stata messa in relazione con quanto promosso vent'anni prima dal re di Francia con l'assistenza di Primaticcio. L'ampio repertorio di busti, tuttavia, pare non meno paragonabile alla serie eseguita da Ludovico per Ridolfi.

Secondo l'incrocio dei documenti finora emersi, nel 1550 Ludovico è attestato per la prima volta a Loreto, ma a Roma continuò a tornare periodicamente, e di nuovo nell'anno seguente, per i contatti coltivati con l'ambiente papale. Tra la fine del 1551 e i primi giorni dell'anno successivo, Ludovico era ancora presente nella Città Eterna per consegnare in pegno a un banchiere ebreo alcuni cammei ricevuti da Lorenzo Lotto, secondo quanto si apprende dalle memorie del pittore nel suo *Libro di spese diverse*<sup>854</sup>. Lotto, residente a Loreto da alcuni anni, aveva infatti affidato al terzogenito dei Lombardi quei preziosi oggetti per far ottenere a un orefice, tale Francesco da Rocca, la somma necessaria per un viaggio fino alla Marca. Le copie bronzee di marmi archeologici dovettero comunque rimanere la principale attività che legò il ferrarese all'Urbe, sebbene su questo settore non siamo pressoché informati dopo l'impresa per Ridolfi. L'ultima testimonianza scritta di questa produzione risale al 1559 e coincide con una commissione di papa Paolo IV, un peduccio per un «Cesare giovane», con cui forse si deve intendere un ritratto in bronzo, e non un marmo di restauro<sup>855</sup>. Non esistono invece dubbi sul materiale impiegato per la «base», realizzata con la collaborazione di un altro specialista nella lavorazione dei metalli, «mastro Iovanni traiettatore», incaricato della doratura<sup>856</sup>. Ulteriore testimonianza degli interessi antiquari del pontefice Carafa, provati pure dall'iniziale progetto di Ligorio di donargli le copie metalliche eseguite da Della Porta, l'opera, non più rintracciabile, attesta l'attività di Ludovico in questo ambito ancora verso la fine degli anni cinquanta.

---

<sup>853</sup> Per il busto bronzeo di Bindo si veda il catalogo della mostra americana *Bindo Altoviti* 2003, ma per un affondo puntuale sull'oggetto si rimanda alla scheda di Dimitrios Zikos nella stessa sede (pp. 404-405, cat. 20).

<sup>854</sup> Lotto 1979, p. 67, ma si segnala anche la più recente edizione dello stesso scritto, curata da Francesco De Carolis, Lotto 2017, p. 167, dato che in essa si riesamina quella vicenda, che coinvolse anche Ludovico, con nuove osservazioni: *ivi*, pp. 330-331, n. 44r11.

<sup>855</sup> *Appendice*, doc. 83.

<sup>856</sup> *Ibidem*.



VII. I tre fratelli nelle Marche, l'attività per il santuario di Loreto e i due tabernacoli eucaristici per Milano e per Fermo, 1550-1568

Una ricevuta del 10 luglio 1550 è la più antica testimonianza a ricordare Ludovico a Loreto, dopo gli anni ferraresi di nuovo al fianco dei fratelli, con cui, probabilmente, non aveva mai interrotto i rapporti. Almeno dalla metà degli anni quaranta e fino alla fine del decennio, come si è ampiamente già discusso, il terzogenito risiedette e lavorò a Roma, dove continuò a tornare, con una certa frequenza, per il resto della vita: è molto probabile che la fusione del tabernacolo destinato a Milano da papa Pio IV sia avvenuta a Roma, sfruttando i laboratori a disposizione della Curia. Stando alla ricevuta del 10 luglio, i Lombardi ricevettero allora 800 scudi per la realizzazione di un «candeliere di rame», nonché la materia necessaria, il cui prezzo sarebbe stato sottratto dal compenso per il *Profeta* in corso d'esecuzione, identificabile con il *Balaam*, come già dimostrato<sup>857</sup>. Con quell'oggetto «fatto da tener nella Cappella del Santissimo Sacramento», decorata dai due fratelli maggiori anche con il tabernacolo marmoreo e con una torcia in bronzo, si intende il lampadario a cinque braccia oggi nel Palazzo Apostolico

---

<sup>857</sup> *Appendice*, doc. 54; per l'interpretazione del documento ringrazio il professor Caglioti.

(fig. 221), dove è approdato nel Settecento con il rinnovamento della sede originaria<sup>858</sup>. Per il suo confezionamento fu impiegata la stessa soluzione congegnata per la torcia, dato che ciascuno dei prolungamenti adibiti al sostegno delle candele ricalca la forma di cornucopie, qui agganciate a una struttura ancorata al soffitto per mezzo di una catena. Anche nel lampadario, dunque, questi corpi allungati appaiono ricoperti da frastagliate foglie d'acanto e con le aperture traboccanti di grappoli d'uva. Sulle estremità di ciascun braccio compaiono poi appollaiate, su morbidi giacigli di foglie, figure di *Cherubini* (fig. 222) intenti a reggere sulle proprie teste, con l'aiuto delle mani, le basi per candele. I loro elmetti di boccoli sono perfettamente identici alle capigliature degli *Angeli* nel tabernacolo in marmo intagliato da Aurelio (fig. 223), avvicinati alle figurette bronzee non meno per il disegno delle vesti, una trama di linee sottili e taglienti che lascia percepire la sottigliezza del tessuto. In merito a questi fanciulli, Giovanni Pauri ipotizzava che essi fossero oggetti di reimpiego, provenienti da quei «candellieri di bronzo, alti tre braccia» tramandati da Vasari come opere dei Lombardi<sup>859</sup>. Nessun documento attesta però la costruzione di apparati bronzee verticali come quelli descritti dall'aretino, e non esistono ragioni per dubitare della pertinenza delle figure al lampadario. Sempre per tali putti, Floriano Grimaldi e Katy Sordi, nel volume del 1987, provarono a mettere in discussione il riferimento ai Lombardi, ritenendoli invenzioni di quell'orefice recanatese, tale Girolamo Bellini, ricompensato l'8 luglio 1550 per la «manifattura di cinque lampade di rame»<sup>860</sup>. Il pagamento, tuttavia, lascia immaginare un lavoro di assistenza nelle operazioni fusorie, non tanto una piena responsabilità di quel Bellini nella modellazione di quelle figure angeliche. Come altri maestri pagati intorno alla stessa impresa, ovvero i fabbri d'adozione recanatese Antonio da Trento e Cipriano da Milano, artefici della «catena di ferro fatta per il lampadario», Bellini deve interpretarsi come un collaboratore, su cui i tre scultori si appoggiarono, forse, anche per la fonderia a sua disposizione<sup>861</sup>.

Nel 1552, dopo due anni dal ricongiungimento in terra marchigiana, i fratelli Lombardi conclusero le trattative per l'acquisto di un immobile a Recanati, dove almeno i maggiori risiedevano da tempo. Non è improbabile che essi avessero qui dimora da alcuni anni, forse sin dal trasferimento nella Marca anconetana, data la possibilità offerta dalla città di sfruttare le

---

<sup>858</sup> In merito al lampadario a cinque braccia (altezza: 108 cm; diametro: 150 cm circa): Angelita 1601, c. 35r; Baldinucci 1845-1847, II (1845), p. 227; Ricci 1834, II, pp. 50-51; Pauri 1915, pp. 26-27; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684, 688; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 6-7; Giannatiempo López 1992, pp. 221-222; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, p. 23; Zani 2005a, p. 505; Grimaldi 2011, I, pp. 69-71.

<sup>859</sup> Pauri 1915, pp. 26-27; per la menzione di tali oggetti nelle biografie dell'aretino si veda Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), pp. 419-420.

<sup>860</sup> Grimaldi, Sordi 1987, pp. 6-7, nota 20, e sempre qui 30, doc. XX, per la nota archivistica.

<sup>861</sup> Ivi, pp. 30, doc. XIX, 31, doc. XXIII.



numerose fonderie locali, ma non è noto alcun documento al riguardo. Per ora è certo che il 18 settembre 1550 Aurelio, chiamato come testimone in un processo inquisitoriale, era ricordato negli atti stesi in quella occasione come «ad praesens Recineti habitator»<sup>862</sup>. Pur non essendo emerso alcun indizio per Girolamo a queste date, è pressoché sicuro che egli condividesse la casa col fratello, una soluzione conveniente anche per i rapporti lavorativi, essendo i due da anni uniti in società. Stando ai documenti d'archivio, anche il secondogenito fu convocato come teste in una causa di natura inquisitoriale a Recanati nel febbraio del 1549, forse in quanto residente in città, nonostante il silenzio specifico in merito<sup>863</sup>. Girolamo è per la prima volta documentato come abitante di Recanati solo il 23 maggio 1551, secondo un atto riguardante l'assolvimento di un debito, registrato in città all'interno della propria dimora. La casa in questione, descritta nel quartiere di San Flaviano, era affittata da tale Domenico Lorenzi, a giudicare dalle indicazioni desumibili dalle carte, ed era probabilmente questa la dimora condivisa con i fratelli<sup>864</sup>. Qui deve immaginarsi che risiedettero per lungo tempo i due maggiori dei Lombardi, quando essi erano i soli a operare per il santuario di Loreto, e nello stesso stabile dovette accomodarsi Ludovico una volta arrivato nella Marca.

In data 10 febbraio 1552, Aurelio poteva siglare il contratto per l'acquisto di un palazzo nel quartiere di San Vito, venduto da tale Tiburtina, moglie di un certo Domenico detto Tambosso. Sebbene l'atto fosse stipulato a nome del primogenito, la proprietà dell'immobile risultava intestata a Girolamo, in quanto questi aveva pagato i 140 fiorini concordati in due rate, come si apprende da ulteriore documentazione<sup>865</sup>. Dopo gli anni passati a pigione nell'area cittadina di San Flaviano, abitata principalmente dall'aristocrazia locale, i Lombardi decisero, forse per ragioni professionali, di trasferirsi in San Vito, dove nei secoli si erano ormai concentrate le maggiori botteghe cittadine, in larga parte specializzate nella metallurgia. Trovandosi, inoltre, in direzione della strada verso l'area portuale e di quella che conduceva a Loreto, il quartiere di San Vito offriva diversi vantaggi per l'erezione di un laboratorio<sup>866</sup>. Scomparso insieme al palazzo dove abitarono i Lombardi, del complesso sopravvive ormai una memoria nel toponimo della strada qui localizzabile, fiancheggiante Palazzo Leopardi, e denominata Via della Fonderia. Che qui si trovasse la bottega dei tre fratelli è suggerito anche da Giovan Francesco Angelita nel Seicento attraverso un resoconto manoscritto tramandato due

---

<sup>862</sup> Grimaldi 2011, II, p. 397 (18 settembre 1550), e per un'analisi di queste vicende ivi, I, pp. 49-50.

<sup>863</sup> Ivi, II, p. 397 (25 febbraio 1549).

<sup>864</sup> Ivi, II, p. 397 (23 maggio 1551).

<sup>865</sup> Ivi, II, pp. 397-398 (10 febbraio 1552).

<sup>866</sup> Ivi, I, pp. 48-50, ma si veda ivi, pp. 51-56, per la realtà recanatese relativa alle botteghe di lavoratori di metalli.

secoli dopo da Amico Ricci, dove si precisa che in quel luogo furono rinvenuti materiali metallici di scarto<sup>867</sup>. Intorno a quegli anni, nel 1554, Loreto vide oltretutto l'instaurarsi della Compagnia di Gesù con la fondazione di un collegio esemplato su quello romano, un arrivo favorito dal protettore e dal governatore della Santa Casa, rispettivamente Rodolfo Pio da Carpi e Gaspare Dotti<sup>868</sup>. Entrambi i prelati mostrarono un particolare interesse al rinnovamento liturgico e alla repressione delle correnti riformistiche, provato anche dall'attività di Dotti come commissario del Sant'Uffizio, e l'ordine gesuitico si rivelava un mezzo adatto a certe azioni di sorveglianza spirituale. Due anni dopo, nel 1556, Girolamo Lombardo fece istanza al comune di Recanati per favorire l'insediamento della stessa congregazione in città, in virtù dell'attività didattica e culturale perseguita da essa, utile soprattutto come strumento di conversione. L'obiettivo di garantire alla gioventù recanatese un'adeguata istruzione fu il principale motivo che spinse l'artista a muovere una simile richiesta, esaudita solo nel 1578 con la definitiva fondazione di un collegio nel quartiere di San Vito, lo stesso in cui abitavano i Lombardi<sup>869</sup>. Questo fatto era tramandato anche da Filippo Baldinucci, che lo ricordava quale più nobile merito di Girolamo verso la comunità recanatese<sup>870</sup>.

Un anno dopo l'acquisizione dell'immobile, Aurelio fu coinvolto in una nuova commissione bronzea per Loreto, che non ebbe probabilmente mai esito. A partire dal 24 dicembre 1553 il primogenito iniziò a ricevere pagamenti per un «battesmo per l'Alma Chiesa», con cui deve intendersi un fonte battesimale per la cappella dedicata al Precursore, quella a sinistra della cappella maggiore di capocroce<sup>871</sup>. In quello stesso anno, il cardinale e vescovo-principe di Augusta, Otto Truchsess von Waldburg (1514-1573), cominciò a investire nella decorazione di quello spazio, probabilmente persuaso dal protettore della Santa Casa dopo la visita lauretana compiuta poco prima. Come la cappella simmetrica, dedicata al Corpus Domini, anche questa fu concepita con decorazioni in pittura e in stucco, affidate all'artista lombardo Pellegrino Tibaldi (1527-1596), da tempo ormai un protagonista della scena romana. I due affreschi preservati nel Museo Pontificio, uno con la *Predica del Precursore* e l'altro con la *Decollazione*, sono le sole opere sopravvissute di quel repertorio, culminante nella pala d'altare

---

<sup>867</sup> Ricci 1834, II, p. 70, nota 12, per quel passo nelle *Notizie delle famiglie recanatesi* di Giovan Francesco Angelita, manoscritto conservato presso la Biblioteca Benedettucci di Recanati (ms 5.B.III.7).

<sup>868</sup> Per quanto riguarda la storia della Compagnia di Gesù a Loreto: Tacchi Venturi 1950-1951, II.2 (1951), pp. 489-493; Grimaldi 2006, I, pp. 191-207; Id. 2010.

<sup>869</sup> Si veda su questi fatti: Leopardi 1945, II, p. 205; Domenichini 1994, pp. 115-128; Grimaldi 2011, I, p. 32.

<sup>870</sup> Baldinucci 1845-1847, II (1845), p. 228.

<sup>871</sup> *Appendice*, doc. 68; su tale fonte battesimale si segnalano: Grimaldi, Sordi 1987, p. 7, [nota 20]; Coltrinari 2016, p. 107-108, 172, nota 121.

con l'immagine del *Battesimo*, secondo quanto desumibile dalle attestazioni scritte. Al centro della cappella sarebbe stato posizionato il fonte battesimale in bronzo, verosimilmente mai portato a compimento, non essendo rintracciabile sin dalle fonti antiche<sup>872</sup>. L'unico oggetto di questo tipo individuabile all'interno dell'edificio è quello fuso intorno al primo decennio del Seicento da Tiburzio Vergelli, ed esposto nella prima cappella della navata sinistra<sup>873</sup>. Per tre anni, fino al 1556, la documentazione contabile fa riferimento alla commissione ad Aurelio Lombardi, su cui egli, presumibilmente, lavorò solo a livello progettuale, senza mettere mano alla fusione<sup>874</sup>. Alla fine dell'Ottocento Pietro Gianuzzi, nei suoi appunti manoscritti lauretani, connetteva a quel fonte battesimale un progetto su carta conservato al Gabinetto degli Uffizi, senza però motivazioni fondate<sup>875</sup>. Proveniente dalle raccolte di Vasari e catalogato come opera di Andrea Sansovino, il foglio non presenta alcun indizio ancorabile al contesto della Santa Casa, e nemmeno motivi in favore di un riferimento ai Lombardi, essendo ignota la loro attività grafica. Negli anni in cui lavorava al fonte, in data 18 maggio 1555, Aurelio, scultore ma anche confratello dell'ordine agostiniano, fu eletto cappellano del Corpus Domini presso San Vito a Recanati, nomina che prevedeva la celebrazione di una messa nella terza domenica del mese<sup>876</sup>. Da questo momento la vita del primogenito cominciò a gravitare, in maniera più importante, intorno ai doveri religiosi, ma queste ulteriori responsabilità non determinarono un suo abbandono della carriera artistica.

Nel medesimo periodo si iniziò l'esecuzione di un nuovo *Profeta*, il sesto della serie, per la prima volta evocato nel testamento stipulato da Girolamo in data 15 marzo 1554, dove l'opera è descritta come avviata da tempo<sup>877</sup>. A causa di una malattia non specificata, che verosimilmente lo aveva rallentato nei lavori, lo scultore avvertì al tempo l'urgenza di stendere le sue ultime volontà, rogate nella propria casa alla presenza di Aurelio in veste di testimone. Dopo l'acquisto del palazzo, questo atto rappresenta il primo stipulato nella nuova abitazione, descritta con precisione nei suoi confini attraverso l'annotazione delle proprietà adiacenti. Girolamo indugia con attenzione sulla casa abitata con i fratelli e ubicata nel quartiere di San

---

<sup>872</sup> Sulla Cappella del Battesimo a questa altezza cronologica: ivi, pp. 104-113, con particolare attenzione al contributo pittorico di Tibaldi.

<sup>873</sup> Per il fonte battesimale a opera di Vergelli: Grimaldi 2011, I, pp. 199-208.

<sup>874</sup> Id., Sordi 1987, p. 7, [nota 20].

<sup>875</sup> Per l'ipotesi di Pietro Gianuzzi, riportata anche *ibidem*, si veda Loreto, Archivio Storico della Santa Casa, *Miscellanea Gianuzzi*, b. 1, c. 115v. Inventariato come 140A al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, tale foglio rientra in un nucleo grafico attribuito a Contucci e originariamente posseduto da Vasari, su cui si rinvia a Raghianti Collobi 1974, I, p. 107, e in particolare ivi, II, p. 171, fig. 325, per una riproduzione del pezzo in esame.

<sup>876</sup> Grimaldi, Sordi 1987, p. 34, doc. XXXVIII.

<sup>877</sup> *Appendice*, doc. 69.

Vito, sottolineando che la aveva comprata da Tiburtina con il proprio denaro, come confermato dal contratto d'acquisto e dalla testimonianza di Aurelio. Oltre a questi dettagli, con cui rivendicava il legittimo possesso della dimora, Girolamo forniva indicazioni in merito alla sua sepoltura e al lascito dei suoi averi. Riguardo al primo aspetto, egli espresse il desiderio di essere tumulato in Santa Maria in Varano a Recanati, mentre relativamente al secondo nominava diversi beneficiari oltre ai fratelli, tra cui il santuario della Santa Casa e la stessa chiesa ospitante la sua cappella funeraria. Non avendo né moglie né figli, come emerge dalle annotazioni intorno al suo lascito, Girolamo lasciava la casa all'Opera di Santa Maria della Misericordia, concedendone ai fratelli l'usufrutto: costituita nel 1540 per il mantenimento dell'ospedale di Santa Lucia presso San Vito, la fraternita della Misericordia, che riuniva varie associazioni caritative, rappresentava un punto di riferimento per il quartiere in cui i Lombardi abitavano<sup>878</sup>. A seguito del netto miglioramento delle condizioni di salute, l'anno seguente, il 28 marzo 1555, Girolamo avrebbe aggiunto un nuovo codicillo al testamento, assicurando la proprietà dell'immobile ai fratelli<sup>879</sup>. Tra le diverse disposizioni indicate nell'atto del 1554, in una delle ultime si legge che il maestro «instituit, voluit et ordinavit quod Aurelius praedictus perficiat et conficiat Davidem marmoreum per ipsum inceptum et quasi fini redactum»<sup>880</sup>. Al fratello maggiore, dunque, sarebbe stato affidato il completamento della figura in cui Girolamo era allora impegnato, nel caso che questi fosse deceduto prematuramente. Tale precisazione è forse non meno interessante per il silenzio intorno a Ludovico. Occorre chiedersi se quest'ultimo sia stato escluso tra i possibili sostituti nell'opera perché lontano all'epoca da Recanati o per altre ragioni, come una sua minore propensione alla lavorazione della pietra. È certo che Ludovico non compare mai associato all'impresa dei *Profeti*, se anche la sua menzione nella ricevuta del 1550 deve legarsi alla fusione del lampadario per la cappella del Sacramento.

Al sesto vegliardo, identificabile con *David*, sembra alludere pure una nota del 14 settembre 1555. All'epoca Girolamo ricevette una somma di 160 fiorini in tre soluzioni per un «Propheta lavora per l'ornamento della Santissima Cappella», quindi ancora in corso d'esecuzione, e da immaginare terminato entro la fine del decennio, prima dell'avvio del

---

<sup>878</sup> Per la confraternita recanatese di Santa Maria della Misericordia: Leopardi 1945, pp. 184-185.

<sup>879</sup> Grimaldi 2011, II, pp. 399 (28 marzo 1555).

<sup>880</sup> *Appendice*, doc. 69. Per la letteratura sul *David* (altezza: 150 cm; larghezza della base: 80 cm) si segnalano: Serragli 1633, p. 85; Id. 1633, ed. 1652, p. 92; Ricci 1834, II, p. 48; Pauri 1915, pp. 19, nota 2, 20, 27; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684, 694; Weil-Garris 1977, I, pp. 94, 326-328; Lunardi 1983, p. 371; Grimaldi, Sordi 1987, p. 8; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, p. 37; Grimaldi 1999, p. 88; Zani 2005a, p. 506; Id. 2005b, p. 514; Grimaldi 2011, I, p. 50; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b.

settimo<sup>881</sup>. Re d'Israele e autore di numerosi salmi, in quanto dotato di osannate doti musicali e poetiche, *David* è riconoscibile senza esitazione nella figura al centro della parete meridionale (fig. 224), provvista di corona e di cetra. Accanto ai suoi piedi compare, oltretutto, la testa straziata del gigante Golia, recisa nello storico scontro contro i filistei da cui l'allora giovane David uscì vincitore. Rispetto a figure come il *Balaam* o il *Giona*, il *David* dimostra una maggiore indulgenza nella trattazione descrittiva della barba (fig. 147) e un sensibile irrigidimento nelle pieghe della veste, tendenze che lo accomunano, piuttosto, al *Malachia* (fig. 146). Le pieghe profonde e fitte della parte alta dell'abbigliamento conferiscono al tessuto un aspetto quasi metallico, distante dalla cedevolezza che contraddistingue alcune creazioni anteriori, in cui si è ravvisata la mano di Aurelio. Anche la capigliatura e la folta barba sembrano formate da boccoli che appaiono come compatte strutture spiraliformi, descritte con minuzia grafica, secondo uno schema che si ritrova, appunto, nel *Malachia*, in cui è da credersi preponderante l'intervento di Girolamo. Per tali aspetti la figura di *David* appare come un'opera quasi interamente attribuibile al secondogenito, come prova non meno la sua prossimità all'ultima statua della serie, l'*Amos* (fig. 148), eseguito verso la fine degli anni settanta dal solo Girolamo, in quanto unico superstite dei fratelli al tempo.

Con la conclusione del simulacro del sovrano d'Israele, i Lombardi ricevettero la commissione per la settima statua destinata alle nicchie inferiori dell'ornamento marmoreo. Sin dalla prima attestazione d'archivio nota, l'opera è ricordata come ormai giunta alle rifiniture finali, per cui doveva essere stata avviata da un anno o poco più, considerati i tempi d'esecuzione delle altre statue. Al vegliardo sembra riferirsi una ricevuta del 9 maggio 1560, un pagamento di 200 fiorini a Girolamo perché «finisca il Profeta et una Sibilla», quest'ultima la prima commissione, mai però portata a termine, per la serie destinata alle nicchie superiori<sup>882</sup>. Come attesta la documentazione contabile di un decennio dopo, la teoria di vaticinatrici del mondo pagano fu alla fine appaltata ai fratelli Della Porta. La figura femminile, verosimilmente, non fu nemmeno iniziata dai Lombardi, non risultando più menzionata nelle carte successive, per cui è il caso di supporre che solo il *Profeta* fosse l'opera ricordata nell'acconto come prossima alla conclusione. A Luciano Arcangeli, in un intervento del 1993, si deve un tentativo

---

<sup>881</sup> *Appendice*, doc. 73.

<sup>882</sup> *Appendice*, doc. 90. Per la figura di *Zaccaria* (altezza: 152 cm; larghezza della base: 70 cm): Serragli 1633, p. 85; Id. 1633, ed. 1652, p. 92; Ricci 1834, II, p. 48; Pauri 1915, pp. 19, nota 2, 27; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684, 694; Weil-Garris 1977, I, pp. 323-324, 325-326; Lunardi 1983, p. 371; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 5-6, 8-9; Giannatiempo López 1992, pp. 220, 224; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, pp. 22, 37; Grimaldi 1999, pp. 87-88; Zani 2005b, p. 514; Grimaldi 2011, I, p. 57; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b; Delpriori 2017, p. 119.

di identificazione della *Sibilla* allogata ai maestri veneto-ferraresi, un'ipotesi affascinante ma che non può essere seguita, e non solo perché esclusa dalle attestazioni documentali. Lo studioso riconosceva la mano di Girolamo nella figura collocata nella nicchia destra della facciata occidentale, la *Delfica* (fig. 277), riscontrandovi una certa insicurezza a livello compositivo che interpretava come impronta del maestro ferrarese<sup>883</sup>. Oltre al fatto che i vegliardi esaminati non giustificano un simile giudizio sull'arte di Girolamo, questa donna, al di là della prova documentale, è perfettamente in linea con le altre compagne e si può quindi considerare una creazione dei due comaschi.

Se Girolamo non ebbe mai modo di terminare una *Sibilla*, non esistono dubbi che la «settima figura di marmo [...] per l'ornamento della Santissima Cappella», ricordata nella ricevuta di due settimane dopo, corrisponda a un *Profeta*. In data 26 maggio il maestro ricevette un acconto di 512 fiorini e 20 bolognini per questa statua, identificabile necessariamente con lo *Zaccaria* (fig. 225), che all'epoca si presentava ancora in corso di realizzazione, in virtù dei tempi verbali utilizzati<sup>884</sup>. Non si conoscono pagamenti effettuati dopo la conclusione dei lavori, ma verosimilmente entro la fine dell'anno l'opera era terminata e montata nella sua nicchia, dato che impegnava lo scultore da tempo. Come in parte si è detto, lo *Zaccaria* non si rivela così sovrapponibile alle altre figure nelle edicole inferiori, mostrando una maggiore debolezza compositiva e un descrittivismo particolarmente accentuato, quasi esasperato. Quest'ultima componente è ravvisabile nell'aspetto vibrante dei boccoli, finemente incisi, così come nella lavorazione ridondante della veste (fig. 227), percorsa da fitte linee verticali all'altezza del petto e da affondi altrettanto netti nella parte che copre le gambe. Una simile resa più disegnativa non solo non si ritrova nelle opere finora trattate, ma nemmeno nell'*Amos* (fig. 289), di quasi un ventennio dopo. L'ultimo vegliardo, realizzato al tempo dal solo Girolamo, rivela una tale continuità con le creazioni di due o tre decenni prima da suggerire che lo scarto riconoscibile nello *Zaccaria* sia il segno di un altro maestro.

Gli aspetti di divergenza rispetto alle altre figure della serie sono sempre stati riscontrati, almeno a partire da Giovanni Pauri<sup>885</sup>, e poi con maggiore attenzione da Kathleen Weil-Garris, che per prima provava a spiegare quella vena grafica con l'interferenza di un assistente<sup>886</sup>. Come anticipato, proprio per tali peculiarità formali chi scrive ritiene che l'esecuzione di questa figura debba collocarsi nella fase estrema della prima campagna di lavori, verso il 1560.

---

<sup>883</sup> Arcangeli 1993b, p. 362.

<sup>884</sup> *Appendice*, doc. 91.

<sup>885</sup> Pauri 1915, p. 27.

<sup>886</sup> Weil-Garris 1977, I, p. 326.

Impegnati a quel tempo anche nel monumentale tabernacolo bronzeo per papa Pio IV de' Medici, destinato al Duomo di Milano, i tre fratelli si videro costretti ad affidarsi a un loro collaboratore per il settimo vegliardo. Sempre secondo l'autore di queste pagine, tale maestro può forse identificarsi con Antonio Calcagni, l'artista recanatese essenzialmente noto come fonditore, ma che ebbe un avvio nell'ambito dell'intaglio lapideo. Anche se l'episodio sarà più ampiamente affrontato in seguito, si può anticipare qui che proprio Calcagni fu inizialmente coinvolto nell'esecuzione delle *Sibille*, riuscendo però a completarne una, oggi non più rintracciabile, mai montata in seguito all'appalto dell'intera serie ai Della Porta. L'approccio del recanatese al marmo non è ormai più testimoniato da quella figura, perduta, ma può essere in parte immaginabile osservando le sue creazioni in bronzo, contraddistinte da un'accentuata ricerca grafica, ben maggiore rispetto alle opere dei Lombardi. Certi panneggi striati che caratterizzano, per esempio, le *Virtù* nella base del monumento di Sisto V (figg. 226, 228), eretto davanti alla Basilica di Loreto, sembrano in qualche modo paragonabili a quelli dello *Zaccaria*. Anche credendo a un ruolo di Calcagni nella realizzazione del marmo, è certo che l'invenzione della figura sia da riconoscere ai fratelli, almeno a Girolamo, sotto la cui guida, a queste date, il giovane recanatese si muoveva ancora. Come discusso in precedenza, è interessante osservare quanto il volto di questo vegliardo appaia simile a quello dell'*Antonio Galli* bronzeo della Frick Collection (fig. 112), che in questa sede si riferisce alla bottega dei tre fratelli<sup>887</sup>. Le somiglianze sembrano tanto stringenti da suggerire che nello *Zaccaria* siano state in parte trasferite le idee modellate per il busto americano, considerabile di poco anteriore.

Intorno a tale periodo, non può escludersi, secondo chi scrive, che i tre fratelli fossero coinvolti in un'impresa per la città di Ancona, la cosiddetta Fontana del Calamo (fig. 229), una struttura costituita da tredici cannelle e addossata alle mura urbane medievali. Seppure non siano ancora emerse fonti manoscritte, negli ultimi decenni del Seicento Carlo Cesare Malvasia, per primo, ricordava l'opera come progettata da Pellegrino Tibaldi, verosimilmente intorno al 1560, quando l'artista era impegnato ad Ancona in opere dipinte e architettoniche, tra cui la Loggia dei Mercanti e Palazzo Ferretti<sup>888</sup>. Allo stesso artista Amico Ricci, un secolo e mezzo dopo, riferiva il disegno delle «capricciose maschere ivi scolpite in metallo»<sup>889</sup>, che dovettero essere almeno modellate e fuse dai fratelli Lombardi (figg. 230-231), i principali metallurghi al

---

<sup>887</sup> Questi ragionamenti intorno alla datazione del busto bronzeo di Antonio Galli sono affrontati nel quarto capitolo, dedicato ai contatti rovereschi dei tre Lombardi.

<sup>888</sup> Malvasia 1678, I, p. 169: «Nella stessa città di Ancona chi più ravvisi la bellissima Fontana del Calamo per sua invenzione».

<sup>889</sup> Ricci 1834, I, p. 20. Ancora come opera della bottega di Tibaldi, senza più precisi dettagli sui maestri coinvolti nell'esecuzione materiale, la fontana compare in Zampetti 1993, p. 290.

tempo disponibili nelle vicinanze. Il raffronto con alcune maschere poste negli angoli della base del cosiddetto *Idolino* di Pesaro (fig. 232) sembra fornire un motivo non indifferente per credere in tale ipotesi, essendo i pezzi paragonabili nei bargigli più frastagliati o nelle corna caprine, invenzioni mostruose che caratterizzano anche le terminazioni delle cornucopie per la cappella lauretana del Corpus Domini (fig. 233). Non è facile trovare altri candidati per l'esecuzione di tali bronzi, viste le cronologie precoci, che rendono complicato, se non inverosimile, proporre i nomi di allievi come Calcagni o Vergelli<sup>890</sup>.

Alla fine del sesto decennio, i tre fratelli misero in stallo l'impresa statuaria lauretana allo scopo di confezionare quel tabernacolo eucaristico, disegnato da Pirro Ligorio, per la cappella di Paolo IV Carafa (1476-1559) nel Palazzo Vaticano<sup>891</sup>. Dopo l'incarico a Ludovico, nel 1559, di eseguire un piedistallo in bronzo dorato per un «Cesare giovane»<sup>892</sup>, di cui si è discusso nel precedente capitolo, il papa decise dunque di servirsi dei tre fratelli per un'impresa di ben altro tenore. Alla morte del Carafa, avvenuta solo poco tempo dopo, la commissione, probabilmente ancora lontana dall'avvio, fu rilevata dal successore al soglio, Pio IV de' Medici (1499-1565), che decise di donare la custodia alla sua città natale, Milano, destinandola al centro del presbiterio del Duomo (fig. 237). Come attesta con limpidezza la firma leggibile nello zoccolo, l'opera deve attribuirsi a tutti e tre i fratelli, che per l'esecuzione dovettero usufruire delle fonderie pontificie, data anche l'iniziale sistemazione prevista. I soli altri pezzi della loro produzione dotati di firma sono il piccolo *Laocoonte* del Bargello e il *Bruto* della raccolta dei principi del Liechtenstein, oggetti che, però, presentano inciso il nome del solo Ludovico. Nel tergo del corpo basamentale del tabernacolo, l'iscrizione a capitali latine ricorda i tre fratelli sia con l'appellativo geografico con cui la famiglia era nota sin dai tempi del nonno Pietro, ovvero Lombardi, sia con il cognome originario, Solari: «AVRELIVS HIERONIMVS

---

<sup>890</sup> Si dovrà in futuro valutare meglio se il busto di Giovanni Ferretti in San Ciriaco (figg. 234-235), sempre ad Ancona, possa essere in qualche misura connesso all'ambito dei Lombardi. Pur non rivelando la qualità dei *Profeti* lauretani, il ritratto marmoreo sembra in parte avvicinabile al mondo dei tre maestri, come suggerisce un confronto con il busto bronzeo di Antonio Galli nella Frick Collection. Certe tangenze nella capigliatura e nella barba, così come nel trattamento di alcuni passaggi fisionomici, lasciano trasparire una qualche vicinanza tra i due simulacri. Databile al 1568, stando all'iscrizione sepolcrale, il marmo non sembra attribuibile ad altri maestri della loro bottega, ma anche su questo versante si attendono future valutazioni. Al momento l'opera risulta riferita, molto vagamente, ad ambito marchigiano: *ivi*, pp. 289-290.

<sup>891</sup> Per il tabernacolo di Milano (altezza: 226 cm; diametro dello zoccolo: 98,5 cm) si fornisce sin da ora una bibliografia completa: Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), p. 420; Angelita 1601, c. 35r; Baldinucci 1845-1847, II (1845), p. 227; Baruffaldi 1844-1846, I (1844), p. 236; Ricci 1834, II, p. 52; Bertolotti 1881, I, p. 145; Pauri 1915, pp. 20-21, 28-29; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684-685, 698-710; Middeldorf 1938, p. 252; Scotti 1972, in particolare pp. 59, 61, 67-70; Gatti Perer 1975, pp. 33-37; Weil-Garris 1977, I, p. 95; Benedetti 1978; Grimaldi, Sordi 1987, p. 9; Giannatiempo López 1992, pp. 224-225; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, pp. 25-26; Repishti 1998; Schreurs 2000, pp. 136-137; Boström 2003, p. 162; Zani 2005a, p. 506; *Id.* 2005b, p. 515; Grimaldi 2011, I, pp. 71-74; Cupperi 2012; Guinomet 2017, pp. 157-159, cat. 65.

<sup>892</sup> *Appendice*, doc. 83.



ET LVD[ovicu]S FR[atr]ES LOMBARDI SOLARII / F[ecerunt]». Nel lato opposto, anteriore, è invece leggibile un'altra epigrafe dedicata al pontefice che rese possibile il confezionamento della custodia: «PIVS IIII PONTIFEX OPTIMVS MAXIMVS». Sotto il precedente papa, probabilmente, erano stati approntati solo i modelli in cera, dato che non si rintraccia alcun riferimento alla sua persona negli elementi decorativi dell'intero complesso. Anche in altre opere avviate da Paolo IV ma portate a termine da Pio IV, come il Casino dei giardini vaticani<sup>893</sup>, si riscontra un'identica obliterazione del primo pontefice, un gesto scientemente voluto dal successore al fine di rimarcare una presa di distanza da Carafa, che si era reso tanto invisibile nell'ambiente curiale con le sue politiche.

Quasi in forma di torre a pianta circolare, dato l'accentuato sviluppo verticale, il tabernacolo appare costituito da uno zoccolo molto alto, da un corpo mediano con l'assetto di tempio periptero colonnato e da una cupola a gradoni. La decorazione dello zoccolo comprende due bande continue sovrapposte, quella inferiore interamente invasa da rami di vite e grappoli, che richiamano al mistero dell'Eucarestia, e quella superiore con otto scene dedicate alla vita di Cristo, con particolare enfasi sulla Passione (figg. 238-241). Oltre a tre episodi riguardanti la fanciullezza, ovvero la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi* e il *Cristo tra i Dottori*, le restanti scene sono riservate agli ultimi atti della parabola biografica di Gesù. La prima di queste immagini rappresenta l'*Ultima Cena*, il momento che coincide con l'istituzione del Santissimo Sacramento, mentre le altre alludono ai successivi, ultimi istanti della Passione, ovvero l'*Orazione nell'orto*, la *Flagellazione*, la *Salita al Calvario* e la *Crocifissione*, scena di non minore importanza nella narrazione eucaristica, in quanto apice della testimonianza terrena di Cristo. All'altezza della cupola gradonata si distingue un ricco apparato di statuette (figg. 242-245), comprendente il *Redentore* sulla sommità, posto su un piedistallo circolare, e i dodici *Apostoli* tutt'intorno sopra la trabeazione, elevati su plinti parallelepipedi: le insegne di Pio IV, con lo stemma gentilizio coronato da mitra e chiavi, decorano le fronti di queste basi su cui sveltano i seguaci di Cristo, separate a loro volta da teste angeliche. La firma suggerisce una piena partecipazione di tutti e tre i fratelli all'esecuzione, ma deve comunque immaginarsi una spartizione del lavoro nelle varie fasi, al fine di ottimizzare i tempi. Per quanto riguarda i pannelli narrativi, vi si riscontra un'invenzione unitaria, opera di uno solo dei maestri, o comunque ideata dai tre in assoluta comunione stilistica. Nei rilievi non si ritrovano quegli scarti che Adolfo Venturi, alla metà degli anni Trenta, vedeva nella sua attenta disamina del

---

<sup>893</sup> Per la Casina vaticana si vedano almeno i contributi monografici relativamente più recenti di una ricca letteratura su di essa: Smith 1977; *Casina di Pio IV* 2010.

pezzo, giungendo a una suddivisione di alcune storie tra i singoli fratelli. Nella *Crocifissione* lo studioso riconosceva caratteri compositivi più in linea con l'arte del padre Antonio, attribuendola dunque ad Aurelio; nella *Flagellazione* ritrovava, invece, uno stile «più libero, più nuovo», da lui considerato tipico di Girolamo, mentre nella *Salita al Calvario*, a suo parere «nel mezzo tra le due impressioni», individuava la mano specifica di Ludovico<sup>894</sup>. Nel complesso, comunque, Venturi notava una continuità tra i rilievi che lo portava a ipotizzare una presenza determinante di Girolamo nel concepimento, viste le evidenti affinità con le creazioni di Tatti. A un nuovo esame, le differenze su cui insisteva lo studioso devono essere ampiamente ridimensionate, se non annullate, dato che in tutti i rilievi emerge una generale uniformità, indizio, forse, non tanto di una precisa mente creatrice, ma di un allineamento dei fratelli dopo anni di collaborazione.

Parzialmente celato dagli elementi aggiunti nell'ultimo quarto del Cinquecento (il tempio e gli *Angeli* di sostegno su disegno di Pellegrino Tibaldi), il tabernacolo non è facilmente analizzabile. Come osservava già Venturi, il tabernacolo di Fermo, su cui si tornerà, e che si può considerare una replica del pezzo milanese nonostante alcune differenze strutturali, offre però il modo di indagare senza problemi quell'apparato narrativo per l'assoluta identità tra i rilievi, impaginati sulle facce della base ottagonale nel caso del bronzo marchigiano. In alternativa, pure le porte metalliche per la Santa Casa, su cui si indugerà nel capitolo seguente, permettono di studiare le scene nei due tabernacoli, nel numero di almeno sette su otto (per la sostituzione dell'*Ultima cena* con l'*Annunciazione*): alla luce della perfetta sovrapposibilità nelle dimensioni (in tutti questi oggetti, infatti, i rilievi misurano circa 50x39 cm), l'impressione è quella di un reimpiego dei modelli elaborati per la commissione milanese nelle altre due imprese. Prendendo in esame, a questo punto, i rilievi nel pezzo di Fermo, emerge con evidenza l'attenzione degli autori verso i più minuti dettagli, resi attraverso sporgenze e rientranze tanto sensibili da creare infiniti bagliori luministici. Contro gli sfondi densamente descritti, che in alcuni passaggi appaiono quasi incisi, si staccano con potenza le figure umane in primo piano, con volumi mai torniti, ma scavati dalle pieghe dei tessuti, su cui la luce si frantuma violentemente nelle curve spezzate. Tra questi personaggi meritano attenzione, innanzitutto, i pastori e i Magi nelle due scene con l'*Adorazione* del Bambino (figg. 256-257), in quanto rievocano tipi umani già sperimentati dai Lombardi nei *Profeti* marmorei: l'armentario in primo piano, con il cane accucciato poco dietro di lui, sembra anticipare l'ultimo vegliando eseguito

---

<sup>894</sup> Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 698-710.

da Girolamo, l'*Amos*, il profeta noto al contempo quale custode di bestiame. Sotto un edificio classico in rovina, sulle cui trabeazioni spezzate crescono piante spontanee, hanno luogo i due episodi evocati, che rivelano una straordinaria cura degli artefici verso la rappresentazione architettonica, con esiti di assoluta solennità. Le monumentali colonne tortili del Tempio di Gerusalemme, invece, chiudono lo sfondo nella storia successiva di Cristo ormai dodicenne a discutere con i saggi (fig. 258), una scena, pure questa, in cui trionfano i reticolati di pieghe nei panneggi che avvolgono i personaggi. Gli stessi schemi compositivi disegnano gli abiti negli apostoli in primo piano e di schiena nel rilievo con l'*Ultima cena* (fig. 259), dove la vista è catturata non meno dalla tavola apparecchiata, ormai con i resti del pasto consumato, un brano straordinario di natura morta. Non meno riccamente illustrato è lo sfondo nell'episodio successivo, l'*Orazione nell'orto* (fig. 260), dove Cristo e i tre seguaci dormienti sembrano incastonarsi nella trama vegetale che forma il giardino del Getsemani: le chiome brulicanti e i tronchi nodosi degli alberi creano una superficie densa di rialzi e di avvallamenti, con uno drammatico effetto di chiari e di scuri che finisce per enfatizzare il ritiro solitario di Gesù. Un nitore classico, al contrario, caratterizza la *Flagellazione* (fig. 261), impostata al centro di un colonnato aperto, dove la regolarità geometrica appare violentemente infranta dai gesti convulsi degli aguzzini di Cristo. Nelle ultime due scene, ovvero la *Salita al Calvario* (fig. 262) e la *Crocifissione* (fig. 263), ritornano le vedute paesaggistiche, descritte con dovizia di particolari, e le folle di personaggi, che sullo sfondo si riducono a una moltitudine di teste. Nella caotica scena con Cristo in direzione del Golgota, lo scambio di sguardi tra lui e la Veronica, in ginocchio con un panno per lenire le sue sofferenze, sembra sottrarsi all'incessante cammino, cui alludono gli abiti mossi dal vento delle figure avanzanti. Una calma suprema, per quanto densa di dolore, domina invece l'ultimo episodio, dove tutti i protagonisti, da Cristo al consesso riunito sotto la croce, emergono come figure statuarie, colonnari.

Anche nella sezione dedicata da Vasari al secondogenito dei Lombardi, all'interno del medaglione su Garofalo «et altri lombardi», si trova una menzione del tabernacolo, ricordato come eseguito con la partecipazione del «fratello, che in simili cose di getto è valent'uomo», verosimilmente Ludovico<sup>895</sup>. L'aretino attribuiva inoltre l'allogazione a «Paulo Terzo» e riteneva pertanto la custodia destinata originariamente alla cappella del papa Farnese nel Palazzo Vaticano, la cosiddetta Paolina, un errore evidentemente causato dall'omonimia con l'effettivo promotore<sup>896</sup>. All'inizio del secolo successivo, Giovan Francesco Angelita, nella sua

<sup>895</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), pp. 419-420.

<sup>896</sup> *Ibidem*.

impresa storiografica su Recanti, riconosceva l'opera nel tabernacolo custodito nella Cattedrale di Milano e ne assegnava la committenza a Pio IV, probabilmente sulla base dell'iscrizione nel basamento. Tra le fonti documentali finora emerse non si annovera il contratto con i tre fratelli, siglato sotto Paolo IV, ma restano solo alcuni pagamenti emessi dalla Camera Apostolica tra il 1560 e il 1563, cioè risalenti ormai al successivo pontificato, dall'acquisto del materiale agli ultimi compensi<sup>897</sup>. Sulle premesse di questo lavoro siamo per ora informati soltanto da un testo biografico sul Carafa, la *Vita Pauli Quarti* pubblicata nel 1612 da padre Antonio Caracciolo, canonico teatino che aveva operato per il pontefice come emissario apostolico. Nella densità di dettagli, anche di tipo aneddótico, sulla progettazione del tabernacolo e sull'originaria idea allestitiva, il resoconto si rivela davvero composto da un testimone diretto di quelle fabbriche<sup>898</sup>. A partire dal 1558, oltretutto, Caracciolo era stato chierico della cappella di papa Carafa, con il compito di officiarla quotidianamente, a riprova di una sua posizione privilegiata nell'osservazione di quei lavori<sup>899</sup>. Al prelado si deve, più in generale, un'attenzione particolare all'intera sistemazione degli appartamenti nel complesso residenziale vaticano, comprendenti anche la cappella.

Poco tempo dopo la salita al soglio, sin dal 1555, Paolo IV promosse la ristrutturazione di questi ambienti, ricavati nel terzo e quarto piano dell'ala orientale del Cortile del Belvedere, dove avevano trovato posto le stanze di Giulio III<sup>900</sup>. Constatato che i luoghi inizialmente eletti a propria residenza «minacciavano ruina», come si apprende da una lettera del 1556, il pontefice scelse alla fine di spostarsi nelle stanze «sopra il corridore, che va a Belvedere»<sup>901</sup>. Il coordinamento del progetto fu affidato all'architetto Sallustio Peruzzi, figlio del più noto Baldassarre, nonché tra i maestri più vicini a papa Carafa. A detta di Michelangelo, stando a quanto si apprende da una missiva di sua mano, Paolo IV non prendeva alcuna decisione in ambito architettonico e ingegneristico senza consultare Peruzzi, che fu non a caso incaricato pure dell'erezione del Casino nei giardini vaticani e delle fortificazioni di Tivoli<sup>902</sup>. Come lascia

---

<sup>897</sup> Sulla documentazione d'archivio, scarna, riguardante il confezionamento del tabernacolo di Milano, si rimanda alle pagine successive.

<sup>898</sup> Caracciolo 1612, pp. 130-144, ma si veda Benedetti 1978, pp. 62-64, per la traduzione italiana di alcune porzioni del testo.

<sup>899</sup> Sulla figura di Caracciolo mancano ancora studi critici, per cui è ancora necessario rimandare alle dense sintesi in: Vezzosi 1780, I, pp. 184-195; Soria 1781-1782, I (1781), pp. 142-148. Sul suo incarico come chierico della cappella, a partire dal 1558, si veda Bertini 2013, pp. 364-365, per le relative tracce nelle testimonianze d'archivio.

<sup>900</sup> Studio di riferimento su questi ambienti vaticani è Ancel 1908, ma ulteriori precisazioni sono state apportate in: Ackerman 1954, pp. 83-86; Bertini 2013.

<sup>901</sup> Per questa missiva del 1556: Ancel 1908, p. 49, nota 3; citata anche in Bertini 2013, pp. 347-348.

<sup>902</sup> Enea 2010, p. 19.

intuire la sopravvivenza di numerose tracce dell'antica decorazione pittorica voluta da papa Del Monte, l'accomodamento di queste stanze richiese limitati lavori strutturali e un anno dopo l'avvio del pontificato, nel 1556, esse risultavano già abitabili. Per la creazione della cappella, invece, fu necessario intervenire con modifiche più importanti nelle murature, serrando la loggia di Giulio III al terzo piano, ricordata da Vasari come decorata da affreschi di Taddeo Zuccari con «tutte le fatiche di Ercole»<sup>903</sup>. Che tale ambiente non esistesse nella precedente sistemazione dell'ala è suggerito, in particolar modo, dal dislivello del piano calpestabile rispetto alle stanze adiacenti e dal singolare oggetto dell'abside nella parete esterna. A partire dal 1557, in concomitanza con la necessità di inaugurare la decorazione interna, Ligorio (1512/1513-1583), entrato in quell'anno al servizio della corte pontificia, fu affiancato a Peruzzi nella direzione della fabbrica, un sodalizio rinnovato pure nel Casino dei giardini vaticani<sup>904</sup>. All'artista ed erudito napoletano si deve attribuire la scelta di ornare la cappella con un profluvio di marmi colorati, oggi perduti e attestati soltanto dalle carte contabili, una soluzione capace di rievocare i paramenti degli edifici della Roma imperiale. Per la lavorazione di tali pietre, perlopiù materiale di spoglio, come attesta la provenienza di alcune colonne di riuso da Santa Maria Maggiore e da Santa Sabina, furono ingaggiati maestri specializzati, tra cui tale Battista da Pietrasanta, pagato tra il 1557 e il 1558 per questi intagli<sup>905</sup>. Entro il 1558, secondo quanto si desume dalla documentazione, risultavano completate pure le decorazioni in stucco e le tribune di legno per i canonici, per cui l'ambasciatore fiorentino Bongianni Gianfigliuzzi, in una lettera del 16 settembre, poteva affermare che «non li mancava a .ffar se non l'altare»<sup>906</sup>. Pur risultando ancora assente la struttura centrale dell'attività liturgica, come si apprende da quelle parole, l'ambiente si presentava terminato almeno negli ornamenti in pietra, comprendenti «colonne mirabili di serpentino e d'altra ragione, che non è possibile vederle più belle». All'anno seguente risale la commissione al pittore Pietro Venale di due tavole per i lati dell'altare, entrambe raffiguranti due *Angeli* in adorazione, l'unica impresa dipinta, che due anni prima ci si era provati ad affidare a Vasari, secondo una coeva lettera di

---

<sup>903</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), p. 557.

<sup>904</sup> Sulla cronologia della cappella: Ancel 1908, pp. 54-56, 61-63; Ackerman 1954, pp. 83-84; Bertini 2013, pp. 360-366; per il primo documento riguardante la partecipazione di Ligorio al cantiere si veda, più precisamente, Ancel 1908, p. 56, nota 1. Quali più complete panoramiche biografiche sull'artista napoletano si segnalano: *Pirro Ligorio* 1988; Schreurs 2000; Coffin 2004, in particolare pp. 27-81, per la sua opera al servizio pontificio; per specifici affondi su alcuni momenti della sua carriera si rimanda anche al recente volume collettaneo, *Pirro Ligorio* 2019.

<sup>905</sup> Ancel 1908, pp. 52, nota 1, 53, note 1-2, 54; Bertini 2013, pp. 364, 365.

<sup>906</sup> Ancel 1908, p. 56, nota 1.

Gianfigliuzzi<sup>907</sup>.

Sempre verso la fine del 1558, quando la cappella poteva dirsi conclusa nella maggior parte dell'allestimento decorativo, Ligorio cominciò a ragionare sul tabernacolo. Senza menzionare i nomi degli autori materiali dell'oggetto, Caracciolo rammenta almeno che il disegno dell'intera struttura, comprese le implicazioni simboliche in certe scelte iconografiche, era responsabilità del napoletano. Nel progetto di Ligorio, oltretutto, la custodia doveva essere posizionata sopra la mensa dell'altare per mezzo di un sontuoso piedistallo formato da quattro colonne in marmo verde, lavorate dal lapicida, già evocato, Battista da Pietrasanta<sup>908</sup>. Queste coincidono forse con le «colonne di mischio verde» destinate alla «cappella secreta», per cui il tagliapietra ricevette un compenso nel novembre del 1557<sup>909</sup>. Considerate le dimensioni modeste dell'ambiente (alto circa 6 metri)<sup>910</sup>, una simile soluzione espositiva, per un tabernacolo di oltre 2 metri, ha portato a dubitare delle parole di Caracciolo, o almeno a non interpretarle tanto letteralmente. Per Aurora Scotti, che per prima ha sollevato il problema intorno a questo allestimento, la struttura colonnare di sostegno non poteva essere posta direttamente sull'altare, ma nelle vicinanze, forse sul lato posteriore, come nel progetto alla fine adottato per il tabernacolo nel Duomo di Milano<sup>911</sup>. Bisogna però considerare che le colonne sono andate perdute e non è possibile conoscerne con sicurezza le misure, per cui non sappiamo se una simile sistemazione fosse davvero insostenibile per quello spazio, come sottolineato recentemente pure da Federica Bertini. Considerando l'apparato milanese a opera di Tibaldi, la studiosa non ha nemmeno escluso che le colonne servissero per un baldacchino, ma non esistono ragioni per leggere in tal modo il passo di Caracciolo, al quale conviene attenersi più fedelmente<sup>912</sup>.

Oltre alle modalità di esposizione, a Ligorio spetta l'invenzione della custodia eucaristica, un tipo di oggetto con cui egli si era già misurato, secondo la testimonianza del prelado teatino. Nella cronaca di Caracciolo si racconta che Pirro realizzò per papa Carafa un

---

<sup>907</sup> Sull'opera pittorica di Venale: Ackerman 1954, pp. 171-172, doc. 115; Bertini 2013, p. 366.

<sup>908</sup> Caracciolo 1612, pp. 130-131: «Memoria teneo Baptistam de Petra Sancta, cui Camera Apostolica stipendium annuum persolvebat, cum Pontificis iussu columnas quatuor ex marmore Tiberiano viridis coloris permixti albo, et forma nova eaque perpulcra affinxisset, quas in altari Capellae quam Paulus aedificaverat locari oportebat, non tantum iustam sui operis mercedem sed etiam centum amplius aureos nummos gratuito percepisse, quam tamen ipsam donationem non ita multo post, alia auxit Pontifex uberiori [...]. Has columnas ex Cappella Pontificia, adeoque ex Palatio sublatas, Pius Quartus optimati cuidam dono dedit».

<sup>909</sup> Ansel 1908, p. 54; non è da escludersi che queste colonne corrispondano a quelle «columnas quatuor ex marmore Tiberiano viridis coloris permixti albo» donate successivamente da papa Pio IV a un nobile romano, secondo la testimonianza di Caracciolo: Benedetti 1978, p. 46.

<sup>910</sup> Ringrazio Federica Bertini per le precisazioni sull'altezza dell'interno della cappella in questione.

<sup>911</sup> Scotti 1972, p. 63; per le misure del tabernacolo si rimanda *supra*, nota 891.

<sup>912</sup> Bertini 2013, p. 370.

piccolo tabernacolo in legno, descritto «ad figuram templi», e successivamente usato come modello per una versione in argento, adatta al trasporto in occasione di viaggi<sup>913</sup>. Questi oggetti sono alcune manifestazioni del particolare culto nutrito dal pontefice verso l'Eucarestia, che ebbe come esito più notevole l'istituzione della liturgia del Sepolcro durante il Giovedì Santo. Per volontà di Paolo IV, infatti, fu introdotta nel repertorio cerimoniale della settimana di Pasqua la rammemorazione dell'ultimo atto della Passione, attraverso la ricostruzione del sito che ospitò le spoglie di Cristo<sup>914</sup>. L'interesse per l'istituzione eucaristica rappresentava, comunque, uno dei principali argomenti affrontati nelle sedute del Concilio tridentino, data la visione totalmente opposta sul tema da parte della corrente luterana. Ligorio, nella sua celebre *Enciclopedia* alfabetica di tema antiquario, impresa manoscritta conservata all'Archivio di Stato di Torino, rendeva conto del compenso ricevuto per la prestigiosa commissione. Sotto la voce «Teatea», l'antico nome di Chieti, egli rammentava che Paolo IV, al secolo Gian Pietro Carafa, già vescovo di quella città, gli aveva concesso 1000 scudi per il disegno del tabernacolo poi finito a Milano<sup>915</sup>.

Nella parte superiore della custodia bronzea si riconosce un'evidente ripresa del celebre edificio ideato da Bramante per San Pietro in Montorio, un condensato di soluzioni desunte dall'architettura classica, con la cupola romana innestata sul tempio circolare di ascendenza greca. Nella composizione dei rilievi, disposti in una sequenza continua, senza elementi a separare le singole scene, si avverte l'ispirazione alle colonne coclidi imperiali, in cui l'apparato narrativo appare distribuito in modo identico. Ne offrono esempio quelli che possono considerarsi i maggiori monumenti superstiti della Roma antica, ovvero la Colonna Traiana e la Colonna Aureliana, la prima innalzata nel foro fatto costruire dall'imperatore Traiano e la seconda eretta da Commodo in onore del padre Marco Aurelio presso l'antica Via Flaminia. Oltre alla soluzione narrativa, con le scene collocate l'una di fianco all'altra senza separazioni, il modello della colonna coclide è non meno evocato nella forma verticale della custodia. Per quanto sia impossibile ricostruire i vari riferimenti visivi rielaborati da Ligorio, il resoconto di

---

<sup>913</sup> Caracciolo 1612, pp. 131-132: «Mandaverat Paulus Pyrrho Ligorio, Sacri Palatii Architecto, ut daret operam archetypum ligneum ad figuram templi confici, ad cuius similitudinem aliud ipsemet argenteum formandum deinceps curaret, ut in eo sacrosanctum Christi Corpus, quoties iter longius Pontifici faciendum erat [...]. Cumque lignarius in hac re (sicut et in similibus antea) luculentam et laudabilem suam operam posuisset, volens eum Paulus remunerare, praemium laboris constituit duo (ut cum vulgo loquamur) officia, Praesidis nimirum Annonae et Militis Pii». Per il tabernacolo portatile di Pio IV si veda Benedetti 1978, p. 46.

<sup>914</sup> Sull'allestimento del Sepolcro del Giovedì, ma, più in generale, sulla particolare devozione di papa Carafa verso il Santissimo Sacramento: Ancel 1908, pp. 62-63; Benedetti 1978, p. 47.

<sup>915</sup> Schreurs 2000, pp. 136-137, e soprattutto 376, n. 208, per il brano: «[Papa Paulo quarto] donò a me mille scudi per haverle fatto il disegno del tabernacolo di bronzo, che hora è in Milano per custodia del Signore Nostro».

Caracciolo permette forse di riconoscere quale prototipo fondamentale la Colonna Traiana, come già osservato da Sandro Benedetti, primo a interrogarsi sui caratteri progettuali dell'oggetto<sup>916</sup>. Al riguardo sembra rilevante un episodio intorno alla proposta di Paolo IV di fondere alcune monete dell'imperatore Traiano per l'esecuzione del tabernacolo, data la necessità di un'ingente quantità di metallo. Nella cronaca si narra che Ligorio si oppose contro un simile uso di quei conî non solo in quanto testimonianze del passato, ma anche perché ciò avrebbe costituito un oltraggio alla memoria di quel sovrano, che, pur essendo pagano, si dimostrò sempre clemente verso i cristiani<sup>917</sup>. Vista l'alta considerazione nutrita verso quell'imperatore, non sembra così implausibile immaginare che l'erudito si sia poi ispirato al principale monumento eretto da Traiano per il concepimento della custodia. Probabilmente Ligorio era anche a conoscenza della funzione funeraria della colonna, con lo zoccolo ideato per ospitare le ceneri del suo fondatore, per cui la sua ripresa appariva non meno adeguata a un oggetto destinato a preservare il corpo simbolico di Cristo. La rievocazione del mausoleo pagano sembra suggerita pure dalla particolare strutturazione della cupola, gradonata come si usava nei coronamenti di questi sepolcri di tradizione greca, come anche in quello di Augusto. In questo repertorio di modelli funerari classici, la Colonna Triana, con la sua peculiare composizione verticale, occupa comunque un posto d'onore, come ribadiva Benedetti, che ritrovava in queste riprese una volontà più profonda. Per lo studioso le allusioni alla tomba monumentale del mondo antico sembrano quasi mettere in secondo piano l'esaltazione dell'ostia come testimonianza dell'Incarnazione, facendo emergere il tabernacolo solo quale luogo della memoria della Passione<sup>918</sup>. Secondo le più recenti osservazioni di Claire Guinomet, tale lettura è però inconciliabile con lo spirito del tempo, come alla fine conferma la presenza del *Risorto* sulla cupola a ribadire il trionfo di Cristo sulla morte, motivo fondamentale nel repertorio eucaristico<sup>919</sup>.

Con la morte di Paolo IV nell'agosto del 1559, il progetto ligoriano per la cappella

---

<sup>916</sup> Benedetti 1978, pp. 56-59.

<sup>917</sup> Caracciolo 1612, pp. 138-139: «Unde prolato canistro, quod in suo cubiculo custodiebatur, [religiosissimus praesul] eduxit eo inter alias res charas, quae ibi adservabantur, numismata quaedam aurea, in quibus erant et Traiani Imperatoris, dicens: "Haec forte in nostros usus non male transformari possunt". Tum Phyrus, cui res antiquae erant cordi: "Rectius – inquit – ni fallor, faciet Sanctitas Vestra, si, quae Traiani sunt, sollicitè custodiat. Fuit enim princeps ille in Christianos mitis ac benevolens, et vir, ut inter infideles, summae pietatis, adeo ut universo Italiae populo simul ac semel victum vestitumque ministraverit. Ad cuius similiter exemplum Annia Faustina Augusta, magni illius Antonini Pii uxor, omnibus Italiae nostrae (caeterarum certe provinciarum reginae) puellis dotes elargita est: unde cognomen adhibitum, Faustianas illas puellulas celebravit"».

<sup>918</sup> Benedetti 1978, pp. 57-59.

<sup>919</sup> Guinomet 2017, p. 37.



vaticana non fu mai condotto a termine, ma il successore al soglio continuò a investire nel tabernacolo, ancora nemmeno principiato. Al 5 febbraio 1560, poche settimane dopo l'elezione pontificia di Pio IV, risale il primo acconto di 20 scudi come rimborso per l'acquisto del materiale utile al contenitore eucaristico, «che la Sua Santità fa fabbricare per mandare a Milano»<sup>920</sup>. Nella stessa ricevuta sono nominati quali «scultori di esso tabernacolo» solo Girolamo e Aurelio, non Ludovico, forse perché gli unici a occuparsi delle trattative per il rifornimento di bronzo. Nonostante l'assenza di dettagli nelle carte d'archivio emerse, è probabile che i tre fratelli si fossero serviti per l'impresa della fonderia vaticana, come ipotizzava già Angelita, ricordando quella custodia, alla fine «portata [...] a Milano, e posta nel Duomo», come realizzata «a Roma»<sup>921</sup>. Per Floriano Grimaldi il coinvolgimento di un maestro recanatese, tale Scipione di Giovanni, denunciato dai tre fratelli nel novembre del 1562 per questioni «super difficultatem pretii unius tabernaculi», sarebbe la prova che il tabernacolo sia stato fuso nella bottega marchigiana<sup>922</sup>. Come si è però qui propensi a credere, quel fonditore, verosimilmente un assistente dei Lombardi, può aver prestato servizio a Roma, dove sembra ben più plausibile immaginare eseguita quella commissione papale. Da ulteriore documentazione si apprende che il tabernacolo fu completato entro l'anno seguente, in tempi, quindi, davvero straordinari, date le difficoltà tecniche per un'opera del genere. Nella primavera del 1561 Girolamo, poiché per lui e per i fratelli era al momento impossibile spostarsi da Recanati, nominò per due volte dei procuratori, dapprima a marzo e poi due mesi dopo, con l'incarico di recuperare l'intera somma per il lavoro condotto a termine<sup>923</sup>. I due atti testimoniano che per il tabernacolo fu disposto un compenso totale di 2500 scudi, interamente ritirato nel febbraio del 1563, con la nomina di un altro collega per il prelievo degli ultimi 100 scudi ancora in deposito<sup>924</sup>. Come dimostra la causa intentata nel 1562 contro quel maestro recanatese, tale Scipione, la vicenda non si concluse senza attriti sul versante finanziario, che possono immaginarsi rientrati nello stesso anno, non essendo possibile seguirne ulteriormente gli sviluppi<sup>925</sup>.

Con un primo breve emesso il 24 maggio 1561, papa Pio IV annunciò l'arrivo del tabernacolo a Milano, aggiungendo il conferimento dell'indulgenza plenaria a chiunque si fosse

---

<sup>920</sup> *Appendice*, doc. 84.

<sup>921</sup> Angelita 1601, c. 35r.

<sup>922</sup> Grimaldi, Sordi 1987, p. 38, doc. LIII; Grimaldi 2011, II, p. 401 (5 novembre 1562).

<sup>923</sup> Ivi, II, p. 401 (21 marzo 1561, 16 maggio 1561).

<sup>924</sup> Id., Sordi 1987, p. 38, doc. LIV; Grimaldi 2011, II, p. 401 (9 febbraio 1563).

<sup>925</sup> Id., Sordi 1987, p. 38, doc. LIII; Grimaldi 2011, II, p. 401 (5 novembre 1562).

recato ad ammirarlo<sup>926</sup>. Nel comunicato si riferisce che il prezioso contenitore sarebbe stato accomodato in Cattedrale, dove da alcuni anni si stavano concentrando le attenzioni per una totale riformulazione dello spazio liturgico sulla traccia dei dettami conciliari. Ancora come cardinale Giovan Angelo de' Medici alla direzione della diocesi milanese, il pontefice aveva già avviato il dibattito intorno al rinnovamento dell'area presbiteriale, coinvolgendo l'architetto ufficiale del Duomo, il lombardo Vincenzo Seregni. Con l'ascesa al soglio papale, queste iniziative furono alla fine perseguite dal nipote di Pio IV, nominato nel 1560 alla reggenza della diocesi, il cardinale Carlo Borromeo (1538-1584), che divenne l'effettivo regista di quei progetti<sup>927</sup>. La trasformazione del coro rappresentò il terreno su cui il prelado maturò i precetti poi esposti nelle sue celebri *Instructiones*, quella raccolta di norme pratiche per l'allestimento degli spazi sacri, data alle stampe nel 1577<sup>928</sup>. Borromeo iniziò a mettere mano ai primi interventi di ristrutturazione attraverso la collaborazione di Niccolò Ormaneto, nominato suo vicario alla guida della diocesi fino al 1565, quando il porporato rientrò a Milano, dopo gli anni trascorsi presso la Curia romana, e assunse il diretto controllo della fabbrica, evento che significò un sostanziale cambio di rotta. Due anni dopo, nel 1567, Pellegrino Tibaldi fu infatti eletto architetto del Duomo, divenendo così l'interprete materiale di quelle trasformazioni fin allora maturate nella mente di Borromeo, che aveva avuto modo di conoscere il maestro conterraneo a Roma.

Prima di entrare nel vivo delle vicende intorno all'allestimento del tabernacolo, bisogna ricordare che il presbiterio era stato oggetto di trasformazioni nel 1557, quando Seregni fu incaricato di provvedere alla risistemazione degli stalli per le autorità ecclesiastiche e per quelle civili. Stando alla documentazione, come sottolineato da Richard Schofield nell'ultimo intervento sul tema (2010), tale ristrutturazione partì con il confezionamento di un seggio vescovile e la costruzione di una cappella ipogea sotto l'altare maggiore, in cui conservare le reliquie dei santi milanesi. In seguito alla creazione dell'ambiente sotterraneo, scomparso con i rinnovamenti avviati da Tibaldi dieci anni dopo, il piano superiore risultava strutturato su due distinti livelli altimetrici, separati da alcuni gradini che avevano lo scopo preciso di evidenziare due cori. Dettagli di tale progetto si ricavano da un disegno attribuito a Seregni (fig. 247), che si ritiene un rilievo eseguito alcuni anni dopo la sistemazione dell'area, essendovi segnalato il

---

<sup>926</sup> Gatti Perer 1975, p. 33 e nota 108.

<sup>927</sup> Per gli interventi cinquecenteschi nel presbiterio del Duomo di Milano: Rocco 1939, in particolare pp. 61-129; Scotti 1972, pp. 55-59, 61, 62, 63, 65, 67-70; Ead. 1977, pp. 223-229; Della Torre, Schofield 1994, pp. 27-30; Alexander 2007, pp. 64-66, 143-145, 207-208; Schofield 2010.

<sup>928</sup> Della Torre 1997, sul rapporto tra le commissioni architettoniche di Borromeo e la sua opera trattatistica, e in particolare p. 221, per il caso del Duomo milanese.

tabernacolo arrivato nel 1561. A giudicare da tale testimonianza grafica, con gli interventi del 1557 il coro superiore fu destinato agli ecclesiastici ordinari, e quello inferiore ad alcuni canonici minori, ovvero i lettori e i «mazzeconici», e alle autorità civili. Nello stesso disegno è oltretutto indicato il trono per il governatore, posto nel coro superiore a sinistra dell'altare maggiore (dal punto di vista del popolo), un luogo occupato da quel seggio anche nel più antico assetto del presbiterio, dove la cattedra era alloggiata nel lato opposto: seppure nel foglio di Seregni non compaiano riferimenti alla sedia vescovile, può supporre che essa abbia preservato la sua posizione, a destra dell'altare, dopo le modifiche del 1557<sup>929</sup>. Come emerge sin da questa sintesi, tali lavori non segnarono dunque una netta separazione delle cariche ecclesiastiche e di quelle civili tra i due cori, aspetto che sarebbe stato fortemente perseguito da Borromeo. Con l'arrivo della custodia eucaristica a opera dei Lombardi, solo quattro anni dopo, al tempo in cui la reggenza della diocesi era passata a Borromeo, si resero necessarie nuove alterazioni in quest'area.

A quasi due mesi dagli annunci rilasciati da papa Pio IV nella tarda primavera, il 9 agosto del 1561 il contenitore bronzeo approdò a Milano accompagnato da uno degli autori, Aurelio, all'epoca ormai sessantenne. In una lettera del 13 agosto indirizzata al cardinale Borromeo, il cancelliere Giovan Pietro Giuli scriveva, infatti, che quattro giorni prima l'artista era arrivato in città per assistere al montaggio della custodia metallica, da subito trasferita nel Duomo<sup>930</sup>. Visto l'evento tanto eccezionale per la comunità, si era programmata anche una solenne processione per omaggiare il sontuoso contenitore, che avrebbe avuto luogo dopo l'assemblaggio. Durante l'intero soggiorno Aurelio, per una sua maggiore comodità, fece in modo di avere una sistemazione nel Palazzo Arcivescovile, adiacente alla Cattedrale e quindi non lontano dal luogo di lavoro: «messer Aurelio, il maestro d'esso tabernacolo, ha voluto alloggiarsi nel Palazzo Archiepiscopale per essere più presto d'opera, et ivi li Deputati della Fabbrica li danno il victo et servitù»<sup>931</sup>. Essendo all'epoca malato, l'artista aveva preferito un simile alloggio, rifiutando l'ospitalità di Tullio Albonese, il commissario generale di Borromeo. In una lettera di due settimane dopo, scritta il 27 agosto ancora da Giuli al cardinale, si informa che lo scultore era finalmente guarito dalla «terzana», una forma di malaria, ed era quindi in grado di completare il montaggio della custodia: «frate Aurelio è risanato dalla sua terzana, et

---

<sup>929</sup> Schofield 2010, pp. 46-53, per l'intera discussione sull'assetto progettato da Seregni nel 1557, e in particolare 52, fig. 6, per il disegno discusso, relativo a tali modifiche. Il foglio era già pubblicato in Scotti 1972, p. 63, fig. 5.

<sup>930</sup> *Appendice*, doc. 89.

<sup>931</sup> *Ibidem*.

crede in dieci di finir di mettere insieme il tabernacolo et haverlo collocato nel Duomo dreto l'altare grande, dove si soleva tenere il Corpus Domini»<sup>932</sup>. Come dimostrato da Francesco Repishti, la missiva conferma che allora il tabernacolo fu sistemato nell'estremità orientale del coro, una soluzione certificata poi anche da documentazione grafica<sup>933</sup>. Il 3 settembre, stando a una lettera spedita da Albonese a Borromeo, fu celebrata la benedizione dell'ostia da porre nella teca, una settimana prima della definitiva collocazione del tabernacolo, secondo i programmi riferiti dal commissario<sup>934</sup>. Sebbene la permanenza di Aurelio a Milano non debba essere continuata oltre questa data, solo al 31 dicembre risale l'ultimo pagamento a lui «et suis magistris», ovvero ai collaboratori che lo affiancarono nell'assemblaggio e nel posizionamento del contenitore. Queste ultime ricevute iniziano dal 20 agosto e comprendono vitto e alloggio per quelle settimane, nonché compensi per la costruzione del piedistallo e del recinto ligneo intorno alla custodia e per lo spostamento di alcune tombe dei duchi Sforza, ivi collocate<sup>935</sup>. A questa situazione sembrerebbe alludere il ricordato disegno di Seregini (fig. 247), che deve interpretarsi non come un progetto ma come un rilievo architettonico del presbiterio, prima dello spostamento del tabernacolo sull'altare maggiore<sup>936</sup>.

Tale allestimento non fu messo in discussione per alcuni anni, fino al 1564, quando Borromeo e Ormaneto cominciarono a discutere intorno alla necessità di adattare il coro alle esigenze tridentine. Con una lettera inviata da Roma il 26 agosto, Carlo, «quanto a quel tabernacolo», richiese al vicario «un disegno di tutta la chiesa et in che logo sta hora et dove disegnava di riporlo», al fine di valutare la proposta<sup>937</sup>. Esaminati quei fogli, come si apprende da una nuova missiva del 2 settembre, il porporato suggerì di spostare la custodia sull'altare maggiore e di sistemare la cattedra vescovile nell'estremità orientale, una soluzione che doveva riecheggiare le chiese paleocristiane romane<sup>938</sup>. Per non occultare la visione della cattedra, oltretutto, Borromeo suggeriva di sollevare la custodia su «quattro colonne», riprendendo così i progetti di Ligorio per la cappella vaticana<sup>939</sup>. Nella stessa lettera nessuna parola è spesa sul trono del governatore, che sarebbe stato comunque spostato nel coro inferiore, per ribadire una netta separazione degli spazi tra clero e laici. A tali progetti sembra rinviare un altro disegno attribuibile a Seregini (fig. 248), dove spicca principalmente il progetto di un edificio ottagonale

<sup>932</sup> Cupperi 2012, p. 276, doc. 2.

<sup>933</sup> Repishti 1998, p. 63.

<sup>934</sup> Cupperi 2012, p. 279, nota 5.

<sup>935</sup> Repishti 1998, pp. 62-63 e nota 6.

<sup>936</sup> Schofield 2010, pp. 51-53 e fig. 6.

<sup>937</sup> Rocco 1939, p. 206 (26 agosto 1564).

<sup>938</sup> Ivi, p. 207 (2 settembre 1564).

<sup>939</sup> *Ibidem*.

collegato all'abside, forse un mausoleo per le salme degli Sforza. Seppure il foglio non presenti evidenti novità nell'assetto dei cori, se non l'aumento degli stalli, in esso si allude chiaramente all'avanzamento verso l'altare maggiore del tabernacolo, ancora segnalato a ridosso del deambulatorio<sup>940</sup>.

Con il rientro a Milano per l'apertura del Concilio provinciale, il 23 settembre 1565, Borromeo ebbe modo di maturare idee più precise sulla ristrutturazione del coro, sempre con la collaborazione di Ormaneto, che risiedette in città fino al giugno seguente, conservando la guida dei cantieri. In questo momento di passaggio nella reggenza della fabbrica, stando alla ricostruzione di Schofield, il presbiterio sembra essere stato interessato da continui interventi di riorganizzazione degli stalli, probabilmente per le diverse visioni dei due prelati su alcuni dettagli del progetto. Alla luce, comunque, di un disegno collegabile alle proposte di Ormaneto, e raffigurante unicamente il coro superiore (fig. 249), si deve concludere che sin dai primi lavori quest'area era stata adattata per ospitare il solo clero, compresi i lettori e i «mazzeconici». Nel foglio, inoltre, i troni vescovili sono segnalati in ben tre punti, ai due lati dell'altare maggiore e in fondo al presbiterio, ma considerato che alla fine Borromeo fece disporre tali sedie solo a sinistra dell'altare (dalla prospettiva del popolo) e all'estremità est, si deve credere che questi aspetti abbiano rappresentato alcune delle maggiori divergenze nei progetti dei due ecclesiastici, concordi almeno nella riformulazione del coro inferiore, riservato al governatore e alle cariche civili. A Seregno, anche questa volta, spettò la direzione dell'opera, condotta tra il 1565 e il 1567 con il coinvolgimento di intagliatori lignei<sup>941</sup>. Il 17 settembre 1566, oltretutto, l'architetto scriveva a Borromeo, temporaneamente a Roma, per aggiornarlo su alcuni lavori in corso, tra cui l'esecuzione di «Angeli di legno, qual ànosi a meter per sustento del Santissimo Sacramento»<sup>942</sup>. Nel giro di un paio d'anni, l'idea di colonne come piedistalli per il tabernacolo fu sostituita da quella di figure angeliche, una soluzione sperimentata tre decenni prima nella Cattedrale di Verona, e ben nota a Ormaneto, da ritenere l'ispiratore del progetto milanese:

---

<sup>940</sup> Schofield 2010, pp. 53-57 e fig. 9. Senza entrare a fondo nella questione, si precisa qui che l'edificio ottagonale è stato interpretato da Francesco Repishti (1997, p. 184), cui si deve la scoperta del foglio (ivi, p. 180, fig. 1), come un battistero, e da Richard Schofield (2010, pp. 61-66) come un mausoleo per le tombe ducali, rimosse alcuni anni prima. A favore di questa seconda ipotesi deve considerarsi che la regola borromaica consigliava di costruire i battisteri a ovest delle facciate delle chiese o, se all'interno di esse, a sinistra della porta centrale; oltretutto, tra i problemi più urgenti di questi anni era la sistemazione delle salme ducali, alla fine tumulate nello «scurolo».

<sup>941</sup> Ivi, pp. 57-61, 66, e si veda 59, fig. 10, per il disegno connesso ai progetti di Ormaneto, negli ultimi mesi di reggenza della diocesi. Il foglio era già pubblicato in Scotti 1972, p. 62, fig. 4. Ringrazio il professor Caglioti per l'aiuto nell'interpretazione del disegno, in parte divergente da quella di Schofield, che leggeva «Presbiterialis sedes» e non «Pontificalis sedes» a destra dell'altare maggiore.

<sup>942</sup> Schofield 2010, p. 59.

d'origine veronese, egli aveva iniziato la sua carriera nella diocesi della città natale, al fianco del vescovo Gian Matteo Giberti, cui si deve quell'invenzione espositiva per la custodia delle sacre specie intorno al 1534<sup>943</sup>. Come anticipato, il 7 luglio 1567 Borromeo elesse Tibaldi alla direzione dei cantieri del Duomo di Milano, inaugurando una vera trasformazione di quanto compiuto fin allora nel presbiterio<sup>944</sup>. Il costante dialogo tra il prelado e l'architetto, il primo sensibile alle questioni dottrinali, il secondo, invece, dotato delle capacità per attuarle a livello edilizio, sottende tutte le maggiori invenzioni messe in atto in quel periodo, *in primis* la cripta a oratorio sotto il presbiterio, completamente rinnovata nell'assetto, e il sontuoso tornacoro con decorazioni scultoree. Anche l'allestimento del contenitore eucaristico si inserì in questi interventi, che inclusero la costruzione di nuovi stalli lignei e la progettazione dei monumentali pulpiti presso i piloni all'entrata del presbiterio. L'adattamento architettonico ai dettami del Concilio tridentino e il tentativo di trasformare quello spazio in un palcoscenico, capace di comunicare quei concetti culturali nella maniera più alta, non si spiegano così coesi senza una collaborazione serrata tra i due protagonisti.

Attraverso un primo incontro tenuto nel 1568, cui parteciparono anche Leone Leoni e Gaeazzo Alessi con loro proposte progettuali, vagliate da Borromeo e da Tibaldi, l'edificazione della cappella sotterranea fu la prima di queste imprese a essere inaugurata<sup>945</sup>. Nella decorazione delle volte interne in stucco, soluzione senza precedenti nel repertorio ornamentale del Duomo, compare per la prima volta, inoltre, lo scultore milanese Francesco Brambilla (1530 circa - 1599)<sup>946</sup>. Qui iniziò a muovere i suoi primi passi quell'artista che, in breve tempo, divenne un punto di riferimento per la fabbrica, nonché il vero erede sulla scena locale di Annibale Fontana, il quale nel 1582, significativamente, suggerì al capitolo un aumento del compenso al giovane collega, per l'alto valore dei suoi traguardi lavorativi<sup>947</sup>. Brambilla fu soprattutto impiegato come traduttore in modelli plastici delle idee di Tibaldi, come egli stesso affermò in un verbale del 1586, dove si dichiarava esecutore di quasi duecento bozzetti progettati dal maestro lombardo, partito nello stesso anno alla volta della Spagna<sup>948</sup>. Tra i

---

<sup>943</sup> Alexander 2007, pp. 207-208; e Guinomet 2017, p. 61.

<sup>944</sup> *Annali della Fabbrica* 1877-1885, IV (1881), p. 67 (7 luglio 1567).

<sup>945</sup> Sulla costruzione dello «scurolo» e sulle discussioni intorno al progetto: Rocco 1939, pp. 73-84; Scotti 1972, pp. 65, 67-70; Cupperi 2012, pp. 272-274.

<sup>946</sup> Sull'opera di Brambilla in tale cappella ipogea si veda in particolare Gritti 2010. Per una sintesi biografica sullo scultore si deve rinviare a Magni 1971, per quanto ormai datato; ancora scarsi sono i contributi su di lui, tra cui si ricordano almeno: Gentilini, Morandotti 1990; Zanuso 2008; Ead. 2015.

<sup>947</sup> *Annali della Fabbrica* 1877-1885, IV (1881), p. 189 (28 marzo 1582).

<sup>948</sup> La dichiarazione rilasciata da Brambilla nel 1586 è segnalata in Della Torre, Schofield 1994, p. 46, nota 48, ma per la trascrizione si veda Morandotti 2005, p. 237: «Io, Francesco Brambilla, scultore della Veneranda

diversi lavori menzionati in quella nota, eseguiti sui disegni tibaldeschi, Brambilla si attribuiva anche tutti i «modelli» per la recinzione marmorea del coro, cantiere in cui egli iniziò a operare dalla seconda metà dell'ottavo decennio, una volta completati gli stucchi per lo «scurolo»<sup>949</sup>.

Sull'allestimento del tabernacolo si tornò a discutere nello stesso anno in cui si aprì il dibattito sulla cappella ipogea, dato che l'8 luglio 1568 fu comprato il metallo utile alla fusione di un apparato per la custodia esterna dell'edicola<sup>950</sup>. Tibaldi doveva avere già presentato alcune idee per quel complesso, che sembra essere stato modificato poche settimane dopo, entro il 23 agosto, quando ricevette un pagamento per un nuovo modello<sup>951</sup>, forse lo stesso descritto il 6 settembre in un bando per l'arruolamento di fonditori, modello composto da «quatuor Angelis metalli ponendis subtus tabernaculum Sacratissimi Corporis Domini Nostri Iehsu Christi»<sup>952</sup>. Data la presenza di quattro *Angeli*, a questa seconda proposta si collega un foglio conservato al Castello Sforzesco di Milano, e raffigurante di fatto il progetto definitivo, corredato anche del tempietto circolare e cupolato (fig. 251)<sup>953</sup>, mentre alla prima idea si connette un altro disegno nella stessa sede museale con due sole figure alate a reggere la custodia, una soluzione assai più modesta, priva di strutture architettoniche (fig. 250)<sup>954</sup>. Per quanto riguarda la messa in opera, Leoni ottenne alla fine l'incarico, come si apprende da una sua dichiarazione rilasciata due mesi dopo, il 15 novembre, con cui l'aretino proponeva di portare il numero delle creature alate da quattro a otto, senza però alcun esito<sup>955</sup>.

Quasi un decennio dopo, tuttavia, nessuno degli *Angeli* e nemmeno il tempietto risultavano eseguiti, lasciando immaginare che l'esecuzione fosse stata ritardata dalla necessità di concentrare risorse ed energie su altri cantieri, ossia il sacello ipogeo e il tornacoro, completato negli apparati scolpiti solo nei primi decenni del Seicento. Leoni, nel frattempo, era uscito di scena, iniziando a lavorare alla macchina d'altare voluta dal sovrano spagnolo Filippo

---

Fabbrica, faccio fede con il mio giuramento che ho avuto dal Signor Pellegrino architetto disegni per fare le historie de legname quale sono poste et che s'hanno da porre nel coro del Domo de questa città, n. 48, et disegni de' corpi santi n. 72, et disegni de' Arcivescovi n. 36, et di più ho avuto tutti li disegni delle statue che poi io ho fatto li modelli, si delli Angeli attorno il coro, come Patriarchi che vanno attorno al Domo, et ancora alcune delle statue delli altari, che sono in tutto circa n. 40 – et molti mesi, et anni, parte delli operarii hanno da fare ancora, et sempre ho conferto, et pigliato tali disegni per ordine delli Signori Deputati».

<sup>949</sup> Si veda soprattutto Rocco 1939, pp. 85-91, per la fabbrica del tornacoro.

<sup>950</sup> *Annali della Fabbrica 1877-1885*, IV (1881), pp. 75-76 (8 luglio 1568), ma si segnala pure la discussione in Cupperi 2012, pp. 274-275.

<sup>951</sup> Ivi, pp. 275, 279, nota 21.

<sup>952</sup> Ivi, p. 277, doc. 5.

<sup>953</sup> Il disegno è riprodotto in: Scotti 1973, p. 39, cat. 167; e da ultimo in Cupperi 2012, p. 271, fig. 2.

<sup>954</sup> Scotti 1972, p. 69, fig. 7.

<sup>955</sup> Cupperi 2012, pp. 277-278, doc. 6.

Il per il monastero dell'Escorial<sup>956</sup>, ragion per cui il capitolo milanese dovette ricorrere ad altri esperti metallurghi, Giovan Battista Busca (doc. 1577-1601) e Andrea Pellizzone (1538 circa - 1610), entrambi milanesi<sup>957</sup>. Con un contratto stipulato il 19 dicembre 1580 il primo maestro fu incaricato di eseguire la cornice terminale del tempietto<sup>958</sup>, mentre con un altro atto dell'anno seguente, datato 2 gennaio 1581, il secondo artista ricevette il compito di realizzare quanto restava, ovvero sia la parte architettonica sia le figure angeliche<sup>959</sup>. In merito a quest'ultime (fig. 228), non sembra che Pellizzone si sia attenuto alle invenzioni di Leoni, ma a nuovi modelli plasmati da Brambilla, se esse si raffrontano con altre creazioni dell'artista lombardo, come proposto già da Giovanni Rocco nel 1939<sup>960</sup>. A un esame più ravvicinato delle corpose ciocche e del peculiare andamento dei panni, i quattro messi (fig. 253) sembrano effettivamente sovrapponibili a quelli reggicero commissionati a Brambilla per l'altare maggiore, fusi dallo stesso Busca verso la fine del secolo (figg. 252, 254). Nonostante l'assenza di riferimenti agli *Angeli* per il ciborio in quella testimonianza già ricordata di Brambilla, è realistico pensare che egli, anche in questo caso, sia stato il traduttore plastico di idee su carta di Tibaldi. Quasi quindici anni dopo, comunque, l'intera struttura (fig. 236) poteva dirsi finalmente portata a termine, come provato da una ricevuta del 20 giugno 1596, in cui si anticipava il montaggio per la settimana seguente<sup>961</sup>.

Risulta ancora problematico valutare se il tabernacolo dei Lombardi, dopo l'arrivo a Milano, sia stato sottoposto a modifiche strutturali. Così ipotizzava Benedetti, secondo cui l'utilizzo dello zoccolo per la conservazione delle sacre specie rappresentava la prima di queste alterazioni. Attuato per la difficoltà nel raggiungere il corpo colonnato, dove lo studioso ubicava l'originario repositario, tale adattamento avrebbe comportato l'aggiunta di un meccanismo interno per l'ostensione del Sacramento al livello superiore<sup>962</sup>. Se si considera, però, che anche nella soluzione pensata per la cappella vaticana il tabernacolo non doveva trovarsi a quote tanto inferiori, essendo stato concepito per poggiare sull'altare, non esistono ragioni per credere a una simile modificazione negli anni milanesi. Per Benedetti, inoltre, con la trasformazione della

---

<sup>956</sup> Quale più recente voce biografica su Leoni si segnala Id. 2005; per l'altare maggiore dell'Escorial, con relativa documentazione: Mulcahy 1994a; Ead. 1994b, pp. 137-188.

<sup>957</sup> Per maggiori affondi su questi maestri: Zanuso 2010; Palladino 2010; Leydi 2010, in particolare pp. 146-151.

<sup>958</sup> *Annali della Fabbrica* 1877-1885, IV (1881), p. 177 (19 dicembre 1580).

<sup>959</sup> Ivi, IV (1881), pp. 178-179 (2 gennaio 1581).

<sup>960</sup> Rocco 1939, p. 128; l'ipotesi è stata accolta con favore e con maggiori argomentazioni formali in: Gentilini, Morandotti 1990, p. 170, nota 95; Zanuso 2010, pp. 94-95.

<sup>961</sup> *Annali della Fabbrica* 1877-1885, IV (1881), p. 309 (20 giugno 1596). Si precisa qui che si provvide alla valutazione dell'opera solo quattro anni dopo: ivi, IV (1881), p. 340 (29 dicembre 1600).

<sup>962</sup> Benedetti 1978, pp. 52-53.



struttura colonnata in spazio preposto all'ostensione, fu necessario apporre delle grate metalliche negli intercolunni, ma sembra che anch'esse, in verità, fossero state ideate dall'inizio<sup>963</sup>. Pannelli identici, con la stessa rete dall'aspetto squamato, compaiono in un altro tabernacolo eseguito dai Lombardi per la Cattedrale di Fermo, su cui si tornerà a breve, opera che costituisce quasi una replica dell'esemplare milanese. Non può essere accolta in nessun modo anche un'altra osservazione di Benedetti, che immaginava un'alterazione nel montaggio dello zoccolo cilindrico<sup>964</sup>. A differenza di quanto da lui creduto, sul lato anteriore si distingue l'*Ultima Cena*, e non la *Crocifissione*, visibile nel lato diametralmente opposto, sotto l'apertura per l'estrazione dell'ostia. Con questo assetto il tabernacolo si presentava pure nell'incisione del 1561, allegata al breve di Pio IV di quell'anno (fig. 246), suggerendo che non siano state apportate modifiche nella sequenza narrativa, volte, secondo lo studioso, a enfatizzare la memoria mortuaria della custodia<sup>965</sup>. La *Crocifissione* in primo piano nel più antico progetto allestitivo di Tibaldi (fig. 250) non può ugualmente interpretarsi come la prova di eventuali cambiamenti nella rotazione del basamento, come sosteneva invece Benedetti: l'artista, interessato a presentare la sua soluzione strutturale con due soli *Angeli*, non si curò, evidentemente, di schizzare il contenitore con assoluta fedeltà, e scelse di raffigurare il *Calvario* in quanto tra le storie quella, forse, più nitida a leggersi. L'*Ultima Cena*, infine, si trova in posizione frontale pure nella base del bronzo fermano, confermando ulteriormente come questo secondo pezzo rappresenti quasi una replica del tabernacolo milanese.

Attualmente conservata nel Museo Diocesano di Fermo ma proveniente dall'adiacente Cattedrale, questa custodia (fig. 255) risulta in tutto simile a quello al centro del presbiterio del Duomo di Milano, non lasciando alcun dubbio sulla paternità, nonostante l'assenza di testimonianze documentali o di firme. Il tabernacolo fermano appare sovrapponibile a quello di Milano sotto numerosi aspetti, a partire dalla particolare struttura architettonica a forma di torre, ma anche nei singoli dettagli figurativi e decorativi, ovvero nelle scene cristologiche (figg. 256-263), nella composizione vegetale con il rigoglioso ramo di vite e nelle statuette che svettano intorno alla cupola. Nel bronzo marchigiano si possono però rintracciare alcune varianti, in particolare nel basamento, che non si presenta quale un unico corpo cilindrico suddiviso in due fasce sovrapposte con decorazioni a rilievo, come nell'esemplare milanese. In quello fermano lo zoccolo è formato da due diversi solidi, un prisma ottagonale inferiore e un cilindro superiore

---

<sup>963</sup> Ivi, pp. 51-52.

<sup>964</sup> Ivi, pp. 53-56.

<sup>965</sup> Per l'immagine in questione: Gatti Perer 1975, p. 34, fig. 1; Benedetti 1978, p. 55, fig. 14.

di minor larghezza. In esso, rispetto al tabernacolo milanese, risultano oltretutto invertiti i due livelli del basamento, dato che la teoria vegetale occupa il cilindro e i rilievi narrativi sono riservati al corpo poligonale. Al di là di queste diverse soluzioni, i due contenitori si possono considerare pressoché identici, opere attribuibili necessariamente agli stessi maestri.

A rendere nota l'opera marchigiana è già Angelita nelle sue *Origini di Recanati*, dove, dopo la menzione del tabernacolo più illustre di Milano, ricordava che a «Fermo, città nobile della Marca, ve n'è un altro simile, ma minore»<sup>966</sup>. Filippo Raffaelli, verso la fine dell'Ottocento, ha poi pubblicato per la prima volta il pezzo, portandone all'attenzione alcuni ragguagli archivistici<sup>967</sup>. Non sono finora emersi, comunque, atti di allogazione o testimonianze contabili utili a circoscrivere con nitidezza l'esecuzione del bronzo, da ritenersi comunque posteriore rispetto a quello milanese. Commissione papale, oltretutto eseguita con la partecipazione di Ligorio a livello progettuale, il contenitore di Milano deve necessariamente ritenersi il prototipo di quello fermano, reimpiegato forse su esplicita richiesta del capitolo diocesano, o in alternativa per una scelta degli artisti, al fine di ottimizzare i tempi di realizzazione. Entro il 1571, stando alla coeva visita apostolica del vescovo Lorenzo Lorenzi, resa nota da Raffaelli, l'altare maggiore della Cattedrale si era già dotato di quel «tabernaculum aeneum factum ad retinendum Sacramentum», in linea con gli intendimenti conciliari<sup>968</sup>. Nella relazione del 1573 compilata dal vescovo Giovan Battista Marescotti, anch'essa pubblicata da Raffaelli, il contenitore era oltretutto menzionato come opera recente, «nuper fabri factum», suggerendo una sua datazione verso gli inizi dell'ottavo decennio<sup>969</sup>. In questi stessi anni, tuttavia, i fratelli Lombardi risultano impegnati nell'esecuzione delle porte bronzee della Santa Casa, un'impresa che ebbe inizio nel 1568 e fu terminata solo otto anni dopo, a causa di una serie di imprevisti per il rifornimento di materiale e per le difficoltà del getto<sup>970</sup>. Al fine di evitare sovrapposizioni, il pezzo fermano può credersi eseguito prima dei battenti lauretani, in quell'arco di quasi sette anni, dopo il completamento della custodia milanese, su cui la

---

<sup>966</sup> Angelita 1601, c. 35r. Si segnala ulteriore bibliografia sul pezzo (inv. 4GU4562; altezza: 260 cm; larghezza dello zoccolo: 112 cm): Balducci 1845-1847, II (1845), p. 227; Ricci 1834, II, p. 52; Raffaelli 1885; Pauri 1915, pp. 22-23, 30-31; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 686, 698-710; Middeldorf 1938, p. 252; Maranesi 1940, pp. 36-38; Giannatiempo López 1992, p. 225; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, pp. 26-28; Zani 2005b, p. 515; Grimaldi 2011, I, pp. 78-79; Guinomet 2017, pp. 144-145, cat. 52.

<sup>967</sup> Raffaelli 1885.

<sup>968</sup> Ivi, p. 10. Si precisa che nel 1789 il tabernacolo, fino a quel momento sull'altare maggiore, fu trasferito nella terza cappella della navata sinistra, dove è ancora registrato in Maranesi 1940, pp. 36-38, prima del trasferimento nell'adiacente museo.

<sup>969</sup> Raffaelli 1885, p. 10.

<sup>970</sup> Per un riferimento bibliografico recente si richiama Grimaldi 2011, I, pp. 75-78, 79-89, ma su quest'opera si indugerà nel successivo capitolo.

documentazione tace per ora. Se realizzato entro il 1568, il tabernacolo di Fermo poteva essere ancora realisticamente definito «nuper fabrifactum» cinque anni dopo. Sul luogo in cui avvenne la fusione sembrano esistere, invece, pochi dubbi, visto che la fonderia di proprietà dei Lombardi a Recanati rappresentava la soluzione più conveniente, per la relativa vicinanza alla città di destinazione.

Il bronzo disegnato da Ligorio costituisce il primo grande tabernacolo eucaristico creato in piena Controriforma, in anni in cui si stava ribadendo in sede conciliare la centralità del Sacramento per il culto cattolico<sup>971</sup>. Tale custodia, databile intorno al 1560, precede di qualche anno quella per Santa Maria degli Angeli a Roma, di cui si conosce solo la testimonianza di Vasari nel suo trattato biografico. Secondo l'aretino, per l'altare maggiore del santuario certosino era stato concepito un grandioso tabernacolo in bronzo su disegno di Michelangelo, fuso da uno dei suoi collaboratori, il siciliano Jacopo del Duca (1520 circa - 1604)<sup>972</sup>. Ancora in corso d'esecuzione al tempo di Vasari, che lo ricordava «gettato gran parte», il contenitore non fu probabilmente mai completato né posto in Santa Maria degli Angeli, non essendovi mai attestato dalle fonti successive. Ancora a detta del biografo, oltretutto, quel bronzo fu commissionato da Pio IV, che aveva già promosso la costruzione dell'edificio, progettato da Michelangelo reimpiegando parte delle murature delle Terme di Diocleziano<sup>973</sup>. Alcuni documenti, comunque, certificano che Del Duca, dopo la morte di Buonarroto, fu impegnato per alcuni anni nell'esecuzione di un tabernacolo su disegni del maestro, verosimilmente quello ideato per la certosa romana. La più antica attestazione risale a un contratto del 3 gennaio 1565, attraverso cui il fonditore siciliano e il collega Jacopo Rocchetto si accordavano per terminare la custodia «secondo il disegno fatto a loro per la bona memoria di messer Michel Angelo Bonarota fiorentino». Secondo lo stesso atto, gli eventuali guadagni derivati dalla vendita sarebbero stati equamente divisi tra i due maestri e l'imprenditore Marco Antonio Ortensi, che con le proprie finanze avrebbe contribuito alla realizzazione dell'opera<sup>974</sup>. Quasi due mesi dopo, il 15 marzo, lo stesso Del Duca scrisse al nipote di Michelangelo, Leonardo Buonarroto, per aggiornarlo su diversi fatti, tra cui il ciborio metallico, descrivendolo «grande palmi venti» e

---

<sup>971</sup> Per una visione panoramica sul tabernacolo eucaristico in piena Controriforma, con un'attenzione anche al caso milanese, si veda Jobst 2006.

<sup>972</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, VI (1987), p. 103. Sulla storia di questo tabernacolo, che sarà discusso nelle prossime pagine, si segnalano: Lavagnino 1930; Benedetti 1973, pp. 61-76; Schiavo 1973; Repishti 2009. Per la figura di Jacopo del Duca si rinvia almeno all'unica monografia sull'artista: Benedetti 1973.

<sup>973</sup> Su Santa Maria degli Angeli: Ackerman 1961, I, pp. 123-128, II, pp. 132-137; Argan, Contardi 1990, pp. 354-357; Brodini 2009.

<sup>974</sup> Schiavo 1953, pp. 287-292, doc. XVII, in particolare 290-292, per l'atto contrattuale del 1565, noto nella sua trascrizione all'interno di carte giudiziarie riguardanti i tre soci, come si approfondirà poco più avanti.

«al presente [...] fatto quasi mezo»<sup>975</sup>. Due anni dopo, in data 6 settembre 1567, Ortensi convocò in giudizio i due artisti per una loro inosservanza delle clausole, ma ciò non determinò lo scioglimento della società, come provano ulteriori vicende dell'oggetto quasi un decennio dopo<sup>976</sup>. Così si apprende da una serie di missive, tra cui una datata 1573, con cui l'imprenditore scriveva a un agente di Filippo II di Spagna per proporre al sovrano l'acquisto della custodia, ricordata come opera su disegno di Michelangelo, ancora in attesa di essere conclusa<sup>977</sup>. Nonostante lo stato dei lavori, mai davvero avanzati nel corso degli ultimi anni, Ortensi forniva una relazione dettagliata, da cui si desumono divergenze rispetto all'oggetto tramandato nelle precedenti epistole. Il contenitore proposto al re di Spagna si presentava come una versione più sontuosa nella decorazione, alta 50 palmi, dotata pure di una scala interna per raggiungere la teca posta nella sommità<sup>978</sup>. Tali differenze suggeriscono che Del Duca, insieme con i soci, avesse deciso di apportare modifiche al progetto iniziale per rendere il tabernacolo più adeguato alle esigenze del nuovo, possibile acquirente. Nel 1578, dopo trattative durate per anni, e nelle quali si assistette anche all'invio di agenti a Roma per valutare l'oggetto, l'offerta fu alla fine rifiutata da Filippo II. L'obiettivo di dotare la chiesa dell'Escorial di un ciborio eucaristico non era comunque tramontato, dato che sempre nel 1578 il sovrano ne commissionò uno a Jacopo da Trezzo, al servizio della corte iberica<sup>979</sup>.

Entro questa storia non trova ancora una collocazione cronologica precisa un documento relativo al tabernacolo fuso da Del Duca, qui di particolare interesse in quanto incrocia le vicende di quello dei Lombardi. Stando a una scoperta di Francesco Repishti nell'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, il maestro siciliano propose al capitolo una custodia per il Santissimo Sacramento disegnata da Michelangelo, evidentemente la stessa di Roma discussa fin qui<sup>980</sup>. Essendo difficile immaginare Del Duca impegnato contemporaneamente su più imprese dello stesso tipo, si deve credere che questa offerta rappresenti un ulteriore tentativo di vendita dell'opera ideata inizialmente per Santa Maria degli Angeli ed eseguita con le risorse di Ortensi. Da questo documento non si ricavano indicazioni cronologiche, e non è da ritenersi credibile nemmeno la data appuntata in una minuta ottocentesca di quell'atto, «1564»,

---

<sup>975</sup> Per la lettera si veda Daelli 1865, pp. 64-65, doc. 37, ma è riportata pure in Lavagnino 1930, pp. 106-107.

<sup>976</sup> Per la vertenza giudiziaria, dove risulta citato il contratto, per ora non conosciuto nella stesura originale: Schiavo 1953, pp. 287-292, doc. XVII.

<sup>977</sup> Per la corrispondenza relativa alle trattative con Filippo II: Benedetti 1973, pp. 467-471, doc. H, e in particolare 467, per la lettera del primo febbraio 1573 scritta da Ortensi.

<sup>978</sup> Ivi, pp. 468-471, per la dettagliata descrizione del tabernacolo inviata al sovrano spagnolo.

<sup>979</sup> Babelon 1922, pp. 134-158, 159-168.

<sup>980</sup> Repishti 2009, in particolare pp. 37-38, per la trascrizione dell'intero documento.

coincidente con l'anno di morte di Buonarroti<sup>981</sup>. L'offerta deve senza dubbio risalire ad alcuni anni più tardi, e Repishti provava a collocarla prima delle trattative con Filippo II, un'ipotesi, però, del tutto inconciliabile con quanto ricavabile dal documento, in cui si specifica che «la detta opera non è finita perché morì quello che faceva la spesa». Con quest'ultima persona, ricordata per aver finanziato l'impresa, non deve infatti identificarsi papa Pio IV, come proponeva Repishti, ma Ortensi, ragione per cui, almeno secondo chi scrive, la testimonianza deve necessariamente seguire i negoziati con la corte iberica, in cui l'imprenditore ebbe un ruolo attivo<sup>982</sup>. Occorre comunque precisare che la Cattedrale di Milano si era dotata di un tabernacolo per il Santissimo Sacramento già nel 1561, ovvero ben prima che Del Duca costituisse la società per il completamento del contenitore michelangiolesco. A qualsiasi momento risalga la proposta di vendita, Del Duca non doveva conoscere l'opera gettata dai Lombardi e scrisse probabilmente ai canonici ricordando il loro interesse per un tabernacolo.

L'oggetto concepito per Santa Maria degli Angeli, oltretutto, è stato a lungo collegato a uno visibile nella certosa di San Lorenzo a Padula (fig. 264), un'idea poi sconfessata da recenti scoperte documentali su questo bronzo, che hanno però confermato la mano di Del Duca<sup>983</sup>. L'opera è stata conservata a Napoli per quasi due secoli fino al 1988, quando è finalmente tornata nel complesso di Padula, non però sull'altare maggiore per cui fu concepita, ma nell'adiacente sacrestia, dove si trovava al momento del prelievo disposto dai Borboni a inizi Ottocento. Il pezzo è stato per la prima volta riferito a Del Duca negli anni Trenta da Emilio Lavagnino, che già vi riconosceva la custodia fusa su disegni di Buonarroti e destinata in principio al santuario certosino romano<sup>984</sup>. Seppure tale tentativo di identificazione sia sempre stato accolto con riserva, l'attribuzione non è stata quasi mai messa in dubbio, soprattutto dopo i confronti proposti da Jennifer Montagu con un'opera del fratello di Jacopo, Ludovico, ovvero il tabernacolo per la Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, i cui pannelli sono tanto sovrapposti a quelli dell'esemplare padulese da lasciar intendere uno scambio di modelli entro la bottega fraterna<sup>985</sup>. Nel corso dei decenni trascorsi a Napoli si era oltretutto persa memoria

---

<sup>981</sup> Ivi, p. 33, nota 2, per la minuta in questione: «1564. Memoria del tabernacolo di metallo da porsi in Duomo giusta il disegno di Michel Angelo Buonarroti fatto da Giacomo del Duca siciliano».

<sup>982</sup> Ivi, p. 37.

<sup>983</sup> L'oggetto conta una vasta bibliografia, in parte coincidente con quella richiamata *supra*, nota 972: Lavagnino 1930; Benedetti 1973, pp. 61-76; Schiavo 1973; D'Aniello 1985; Angelucci 1995, pp. 49-58; Montagu 1996, pp. 21-28; Tagliolini 1997; Angelucci 1999; Redín 2003.

<sup>984</sup> Lavagnino 1930. Se il riferimento alla commissione di Santa Maria degli Angeli è stato accolto dalla critica sempre in modo problematico, lo stesso non può dirsi dell'attribuzione al fonditore siciliano, rifiutata solo in D'Aniello 1985.

<sup>985</sup> Montagu 1996, pp. 21-28.

dell'originaria provenienza del tabernacolo campano, recuperata solo negli anni Sessanta grazie ad Armando Schiavo, con il rinvenimento delle carte riguardanti il trasferimento dell'oggetto nella città partenopea<sup>986</sup>. L'esame di quelle stesse carte testimonia ugualmente che alcune componenti andarono disperse nelle spedizioni, con la conseguenza che il pezzo si presenta ormai in un assetto profondamente alterato. Lo storico inglese Thomas Salmon, che nel 1763 poteva ancora vedere il tabernacolo sull'altare maggiore della certosa padulese, lo descriveva più monumentale anche nell'altezza<sup>987</sup>. Ulteriori conferme sullo stato conservativo lacunoso sono state apportate dalle indagini del restauratore Sergio Angelucci, condotte e pubblicate negli ultimi anni Novanta, le quali hanno dimostrato l'esistenza di incongruenze nel montaggio di certe parti<sup>988</sup>. La recente scoperta dell'atto di commissione per merito di Gonzalo Redín, oltre a confermare la paternità di Del Duca, ha finalmente dimostrato che il pezzo non può coincidere con quello inizialmente realizzato per Santa Maria degli Angeli<sup>989</sup>. Nel 1572 padre Filippo Ghetti, all'epoca rettore della certosa di Padula, affidò al siciliano l'esecuzione di una custodia per l'Eucarestia da terminare entro quindici mesi, una scadenza non rispettata per gli ostacoli incontrati dal maestro durante la fusione<sup>990</sup>. Seppure gli ultimi pagamenti siano registrati al 1575, una data incisa nel lato interno del rilievo della *Crocifissione* permette di circoscrivere la conclusione dei lavori all'anno precedente. Nel pannello in questione è leggibile «die 27 gennaio 1574», laddove quello con l'*Ultima Cena*, che incernierato con l'altro funge da sportello per la teca interna, presenta l'iscrizione «30 maio 1572», allusiva, forse, all'avvio del confezionamento. Nel documento di allogazione non si fa riferimento a un disegno michelangiolesco, ma è altamente probabile che per questa impresa Del Duca avesse rielaborato le idee espresse su carta da Buonarroti per la certosa romana. Nell'enfasi volumetrica conferita ai singoli elementi sembrano riscontrabili le più mature ricerche architettoniche del fiorentino, che si innestano su un'invenzione strutturale da lui stesso sperimentata già diversi anni prima e derivata da modelli risalenti al secolo precedente. La custodia come un tempio elevato su un fusto si ritrova, infatti, pure in un disegno giovanile dell'artista conservato a Casa Buonarroti (fig. 265), forse collegabile a un tabernacolo in marmo commissionato dall'ex gonfaloniere fiorentino Piero Soderini nel 1518 per San Silvestro in Capite a Roma<sup>991</sup>.

<sup>986</sup> Schiavo 1973, pp. 217-220.

<sup>987</sup> Salmon 1763, pp. 167-168.

<sup>988</sup> Angelucci 1999, pp. 188-196.

<sup>989</sup> Redín 2003.

<sup>990</sup> Ivi, p. 139, per l'atto di commissione.

<sup>991</sup> Si ricorda che in Venturi 1938-1940, II (1939), pp. 174-177, il foglio di Casa Buonarroti (A 110r) era

Anche il tabernacolo dei Lombardi, quantunque innovativo per certe soluzioni formali, si inserisce in questa tipologia a tempietto, la cui massima diffusione avvenne a partire dal secondo quarto del Cinquecento. Concepita come un'architettura in miniatura, da porre in prossimità dell'altare maggiore, la custodia acquisiva una visibilità programmatica all'intero dello spazio ecclesiastico, rispondente alle nuove preoccupazioni nell'ambiente cattolico<sup>992</sup>. Le vicende fin qui ripercorse, incluse le imprese di Del Duca, permettono non meno di misurare l'enorme importanza attribuita a questi oggetti con la chiusura del Concilio, dall'Italia alla Spagna. Entro tale storia, apertasi con la fine delle sedute tridentine, il contenitore turrato ideato da Ligorio, un'invenzione tanto ardita da non aver avuto effettive ripercussioni formali su tale genere di oggetti, sembra costituire il più precoce sintomo di questo momento<sup>993</sup>, in anticipo di pochi anni rispetto all'opera per Santa Maria degli Angeli.

---

ritenuto preparatorio per il tabernacolo di Santa Maria degli Angeli; in Barocchi 1962, I, pp. 49-51, cat. 36, l'opera è collegata alla committenza di Soderini. Per maggiori approfondimenti su questo altare romano si veda Wallace 1999.

<sup>992</sup> Per il tema del tabernacolo a tempietto, soprattutto nel Cinquecento, si veda principalmente Guinomet 2017, e soprattutto p. 46, per le riflessioni sul pezzo di Milano in rapporto agli altri esemplari prodotti all'epoca.

<sup>993</sup> Ivi, p. 31, dove, tuttavia, tra i primi tabernacoli ideati negli anni di chiusura del Concilio non si annovera la commissione per Santa Maria degli Angeli.





## VIII. Tra Loreto e Recanati, dagli anni sessanta fino agli ultimi giorni

All'altezza del 1560 nove *Profeti* erano visibili presso l'ornamento della Santa Casa, di cui sette eseguiti dai Lombardi, da immaginare sistemati ancora oggi come in origine, e due a opera di Cioli, oggi probabilmente riconoscibili sulla sommità di Porta Romana. Di quest'ultima coppia un vegliardo era ubicato nella nicchia sinistra della facciata orientale, dove prese poi posto il *Mosè* scolpito dai Della Porta, mentre l'altro era probabilmente alloggiato in una delle nicchie esterne della facciata settentrionale, quelle poi occupate dall'*Isaia* e dall'*Amos*. Vasari, nella sua descrizione dell'apparato statuario all'interno delle *Vite*, ricordava che la serie dei *Profeti* era stata portata a termine<sup>994</sup>. Come però prova il raffronto con i documenti d'archivio, al tempo in cui l'aretino visitò il santuario, nel 1566, l'ornamento non mostrava un simile assetto, presentando almeno una nicchia ancora vuota nell'ordine inferiore. Il completamento di questa sequenza, comunque, fu interrotto per un decennio e ripreso solo nei primi anni settanta con il coinvolgimento dei Della Porta, una pausa dovuta alla partecipazione dei Lombardi su altri fronti. Nel 1561 i tre fratelli scultori terminarono e allestirono nel Duomo di Milano il tabernacolo finanziato da Pio IV, e alcuni anni dopo, molto

---

<sup>994</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, V (1984), pp. 419-420.

probabilmente, realizzarono pure quello per la Cattedrale di Fermo, oggi nell'attiguo Museo Diocesano. L'esecuzione di questa seconda custodia, ancora non supportata da evidenze documentarie, dovette avvenire entro il 1568, quando ai tre fratelli fu affidato un nuovo progetto per il rivestimento della Santa Casa, le quattro porte bronzee per i vani nei lati lunghi (figg. 266-269).

Nonostante il silenzio delle fonti d'archivio sul versante lavorativo, entro questo segmento cronologico, fino al 1568, si possono fissare alcuni momenti importanti nella biografia dei Lombardi. Stando all'epigrafe funeraria del primogenito, ormai nota solo nella trascrizione ottocentesca di Amico Ricci, nel 1563 Aurelio morì e fu seppellito in Santa Maria di Varano a Recanati, la stessa chiesa in cui un decennio prima il fratello mediano aveva dichiarato per via testamentaria di voler essere tumulato<sup>995</sup>. La restituzione scritta, tuttavia, deve contenere un errore, se nella tarda estate del 1564 Aurelio era ancora in vita, essendo ricordato da Girolamo, che in quell'occasione si impegnava a estinguere un debito contratto dal fratello, come momentaneamente lontano da Recanati<sup>996</sup>. Nei primi mesi del 1565 Aurelio era comunque deceduto, visto che allora i fratelli si impegnavano a recuperare l'eredità depositata a Roma<sup>997</sup>, per cui la morte del primogenito sembra collocabile entro la fine del 1564. La tomba di Aurelio, inoltre, fu distrutta dalle truppe napoleoniche, e non sopravvivono nemmeno testimonianze della cappella in cui poi trovarono sede pure le spoglie degli altri fratelli. L'assetto della lapide, però, è in parte tramandato dalle parole di Ricci, attento alla descrizione degli ornamenti, che consistevano nell'arme di famiglia, ovvero una coppia di leoni rampanti ai lati di una torre<sup>998</sup>. Questi elementi erano in bronzo, un'annotazione che lascia immaginare una lastra ideata con contrasti policromi, tra marmo e metallo, attribuibile ai Lombardi stessi. A seguito della scomparsa del primogenito, per Girolamo e Ludovico, in quanto unici eredi, fu necessario nominare il 5 maggio 1565 due procuratori, tali Innocenzo da Visso e Vittorio da Venezia, entrambi residenti a Roma, per il ritiro del denaro e di altre proprietà lasciate nella città pontificia dal fratello defunto<sup>999</sup>.

Entro questi anni, oltretutto, Girolamo ebbe modo di sposarsi con una certa Lucrezia, con cui generò una numerosissima prole: in ordine di nascita Antonio, Aurelio, Pietro,

---

<sup>995</sup> Ricci 1834, II, p. 75, nota 29.

<sup>996</sup> Grimaldi 2011, II, p. 401 (7 settembre 1564).

<sup>997</sup> Ivi, II, p. 401 (5 maggio 1565).

<sup>998</sup> Ricci 1834, II, p. 75, nota 29.

<sup>999</sup> Grimaldi 2011, II, p. 401 (5 maggio 1565).

Domenico, Caterina, Paolo e Giacomo<sup>1000</sup>. Sulla crescita di questa vasta famiglia possediamo pochissimi punti fermi, ricavabili dai registri compilati da Pietro Gianuzzi a fine Ottocento e conservati presso gli archivi lauretani, in cui non sono comunque esenti incongruenze. Non conosciamo le date di nascita dei primi due discendenti, Antonio<sup>1001</sup> e Aurelio, date che per entrambi si debbono però inquadrare entro la prima metà degli anni sessanta, ovvero prima della venuta al mondo dei due successivi. Nelle carte citate Pietro e Domenico risultano nati addirittura lo stesso anno, il primo il 28 ottobre<sup>1002</sup> e il secondo il primo novembre del 1566, un fatto che non è plausibile e che deve spiegarsi con un errore di Gianuzzi nella trascrizione del materiale manoscritto. Qualora si creda che almeno Pietro sia nato nel 1566, la nascita del fratello minore deve posticiparsi all'anno successivo, se non oltre. È comunque certo che quest'ultimo venne al mondo prima di Caterina, nata nel 1569, come si apprende dai ricordati registri lauretani, senza ulteriori precisazioni sul giorno e sul mese. Secondo quelle stesse fonti, gli ultimi due discendenti di Girolamo, Paolo e Giacomo, nacquero agli inizi del decennio successivo, il primo il 18 ottobre 1571 e il secondo il 18 aprile 1574<sup>1003</sup>. Della progenie tanto numerosa di Girolamo, Antonio, Pietro, Paolo e il più giovane Giacomo seguirono le orme paterne, continuando a mantenere attiva la bottega metallurgica fondata a Recanati e operando per il santuario di Loreto. A loro quattro si deve infatti l'esecuzione della porta maggiore della Basilica all'inizio del Seicento, la più importante impresa della loro carriera<sup>1004</sup>, mentre poco è noto di Aurelio, che fu un membro della Compagnia di Gesù, la cui fondazione a Recanati era stata favorita dal padre, e ancora meno si conosce di Domenico e di Caterina. Non si possiedono, inoltre, dati certi sul matrimonio tra Girolamo e Lucrezia, avvenuto comunque pochi anni dopo il 1555, quando l'artista, in una postilla al testamento steso l'anno precedente, si definiva ancora celibe<sup>1005</sup>. Quasi un decennio dopo, nel 1564, fu officiata una nuova unione in famiglia, tra Ludovico e una donna di origini veneziane, tale Francesca Citri<sup>1006</sup>. Il minore dei Lombardi non ebbe discendenti, come emerge in documenti relativi a un suo lascito, un quantitativo di metallo depositato presso la fonderia vaticana ancora nel 1577, due anni dopo la sua morte. Oltre a tale Pier Francesco Censori, successore di Ludovico alla direzione del

---

<sup>1000</sup> Per queste informazioni sulla prole di Girolamo si vedano principalmente: Cittadella 1868, p. 202; Pauri 1915, pp. 24, 67.

<sup>1001</sup> Per Antonio si segnala anche Grimaldi, Sordi 1987, p. 15, nota 1.

<sup>1002</sup> Ivi, p. 16, nota 6, per ulteriori dettagli biografici su Pietro.

<sup>1003</sup> Per i due figli minori: ivi, p. 16, nota 5, 17, nota 9.

<sup>1004</sup> Per la porta maggiore della Basilica di Loreto si rimanda alla recente disamina in Grimaldi 2011, I, pp. 137-150; ma si tornerà su essa in chiusura del capitolo.

<sup>1005</sup> Grimaldi 2011, II, p. 399 (28 marzo 1555).

<sup>1006</sup> Id., Sordi 1987, p. 8, nota 23; Grimaldi 2011, I, p. 89.

laboratorio, in quell'atto solo la moglie Francesca era ricordata quale erede universale di parte di quel materiale, che ella riuscì a recuperare grazie all'intervento di Vittorio Sfoglià, orefice nonché agente in tale occasione<sup>1007</sup>. Come mi suggerisce il professor Caglioti, è probabile che Ludovico avesse una moglie o una convivente intorno al 1550 a Roma: in una delle lettere scritte al tempo, con aggiornamenti a Ridolfi su due busti commissionati a Lombardo, Giambonelli precisava di aver ottenuto informazioni sull'opera da «la donna» in casa di Ludovico<sup>1008</sup>, una figura, quindi, indubbiamente vicina al maestro, e di cui non sembra trovarsi alcuna traccia nella successiva documentazione.

Nel 1566, stesso anno di nascita del terzo figlio di Girolamo, la magistratura di Recanati concesse a quest'ultimo e al fratello minore la cittadinanza, a causa del loro ormai consolidato inserimento nel sistema lavorativo locale, nonché per l'impegno dimostrato verso la popolazione cittadina<sup>1009</sup>. Secondo lo Statuto del Comune, la richiesta poteva essere avanzata da chiunque dimostrasse di risiedere in città da almeno quindici anni, ma solo al Consiglio degli Anziani spettava la decisione finale dopo ulteriori valutazioni<sup>1010</sup>. La concessione della cittadinanza ai due fratelli, i soli al tempo superstiti, avvenne oltretutto in anni importanti per Recanati, segnati da profondi mutamenti nei rapporti politici con Loreto, fin allora rientrante nella circoscrizione recanatese. In seguito alla richiesta di indipendenza della comunità abitante attorno al santuario, con una bolla emanata nel 1565 papa Pio V Ghislieri riconobbe l'autonomia amministrativa a Loreto, investendo di ulteriori poteri il protettore della Santa Casa. Tale conquista rappresentò per il centro lauretano un primo passo verso il totale affrancamento da Recanati, ottenuto nel 1586 con una bolla emanata da Sisto V Peretti, che con lo stesso strumento elevò l'edificio ecclesiastico, fin allora collegiata, al rango di basilica<sup>1011</sup>.

La ricomparsa dei fratelli nelle carte lauretane risale alle prime settimane del 1568, quando l'allora protettore della Santa Casa, il cardinale Giulio Feltrio della Rovere (1535-1578), commissionò loro le porte in bronzo per il rivestimento della Santa Casa<sup>1012</sup>. Con una

---

<sup>1007</sup> Bertolotti 1885, pp. 76, 78.

<sup>1008</sup> *Appendice*, doc. 65.

<sup>1009</sup> Grimaldi 2011, II, p. 402 (28 ottobre 1566).

<sup>1010</sup> Ivi, I, pp. 55-56.

<sup>1011</sup> Sulla storia politica di Recanati e di Loreto a questa altezza cronologica: Id. 2006, I, pp. 25, 29-31; Id. 2011, I, pp. 34-35, per una visione più sintetica.

<sup>1012</sup> Per le porte del sacello della Santa Casa: Angelita 1601, c. 35r; Serragli 1633, p. 89; Id. 1633, ed. 1652, pp. 94, 107; Balducci 1845-1847, II (1845), p. 227; Ricci 1834, II, p. 50; Pauri 1915, pp. 22, 31; Weil-Garris 1977, I, pp. 100-102, 348-350; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 9-12; Giannatiempo López 1992, pp. 225-226; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, p. 28; Grimaldi 1999, pp. 88-89; Zani 2005b, p. 515; Grimaldi 2011, I, pp. 75-78, 79-89; Coltrinari 2016, pp. 228-230. Nel lato settentrionale entrambe le porte misurano 198 cm d'altezza, 105 cm di larghezza e 4 cm di spessore; nel lato meridionale, invece, la porta sinistra misura 199,5 cm

lettera scritta il 24 gennaio, il porporato fratello del duca d'Urbino chiedeva al governatore di Loreto, Giovanni Franceschelli, di ottenere dai Lombardi un preventivo di spesa per l'esecuzione di quattro battenti. Nella stessa sede si apprende inoltre che le trattative erano già state avviate con Ludovico, evidentemente a causa delle sue maggiori doti tecniche nel lavoro metallurgico: «vi diciamo che, innanzi che si venghi ad altro particolare intorno alle porte di metallo che habbiamo ragionato con nostro Lodovico scultore di far fare alla capella, vogliamo sapere a che prezzo arrivaranno»<sup>1013</sup>. Con l'approssimarsi delle celebrazioni giubilari del 1575, che avrebbero comportato un arrivo ingente di pellegrini a Loreto, la creazione di nuove porte cominciò a imporsi come un'urgenza, prioritaria anche rispetto all'impresa statuaria. In seguito all'adeguamento delle aperture sui due lati lunghi, erano state infatti confezionate provvisorie porte di legno, ritenute ragionevolmente inadeguate alla sontuosità dell'apparato marmoreo. Occorre di nuovo precisare che intorno agli anni trenta, poco prima del montaggio degli elementi lapidei, furono perfezionati i vani, poiché solo la fronte meridionale disponeva di due aperture, mentre quella settentrionale ne aveva solo una centrale. Su questo lato, pertanto, fu necessario tamponare il varco preesistente e aprirne due nuovi, dei quali soltanto uno utile all'ingresso diretto nella Santa Casa, dato che l'altro fu creato per immettere alla scala di collegamento col piano superiore<sup>1014</sup>. Alla fine del gennaio del 1568, Ludovico, dopo essersi consultato anche con il fratello, rispose che non era possibile circoscrivere un prezzo preciso per le porte: «ho ragionato con Hieronimo mio fratello sopra il costo delle quattro porte et me ne par molto difficile chusi al'improvviso resolver il precio, parendo allo illustrissimo et reverendissimo Protetor che, se ne facessi una, sopra di quella si potrà saper il costo, il qual sempre si remeterà a voler de Sua Signoria Illustrissima, et sollo si contenteremo che ne sia dato intertinimento de poter lavorar; parendomi che questo basti satisfar quanto Vostra Signoria mi à concesso»<sup>1015</sup>. Considerata la difficoltà tecnica per un'opera simile, i Lombardi consigliavano di dare avvio ai lavori di un battente per delineare il costo complessivo, con la precisazione che il committente avrebbe poi giudicato la congruità della spesa. Pur non essendo possibile seguire ulteriormente le trattative, è evidente che la proposta fu alla fine accolta dai ministri della Santa Casa, se undici mesi dopo si stese il contratto di allogazione.

Alla data 29 dicembre 1568 risale l'incarico ai due fratelli Lombardi per il

---

d'altezza, 106 cm di larghezza e 4 cm di spessore, mentre l'altra, a destra, presenta un'altezza di 201,5 cm, una larghezza di 106,5 cm e uno spessore di 4 cm.

<sup>1013</sup> *Appendice*, doc. 92.

<sup>1014</sup> Su queste operazioni per l'adeguamento dei vani la fonte principale è Serragli 1633, pp. 75-76; ma si vedano quali contributi più moderni al riguardo: Weil-Garris 1977, I, pp. 70-73; Grimaldi 1999, p. 85.

<sup>1015</sup> *Appendice*, doc. 93.

confezionamento delle porte del sacello, ufficializzato alla presenza di Agostino Filago in veste di fideiussore<sup>1016</sup>. Visto il suo notevole potere economico, in quanto banchiere del santuario, questi poteva assicurare una simile assistenza ai ministri lauretani, preoccupati per eventuali perdite di denaro<sup>1017</sup>. Per tre anni Filago fu obbligato alla commissione come fideiussore, fino alla morte nel 1571, quando fu sostituito dal successore alla carica di depositario, Orazio Leopardi, il quale seguì la vicenda delle porte fino alla conclusione<sup>1018</sup>. Con quel contratto, inoltre, era registrata la consegna di un primo acconto di 200 fiorini utili a «emere certam quantitatem metalli causa construendi portas Sanctissimae Capellae Beatissimae Virginis de Laureto», ovvero all'acquisizione del materiale<sup>1019</sup>. Tale somma coincide con quella rilasciata due giorni prima a Ludovico, come prova una coeva ricevuta per la «fattura delle porte di bronzo figurate che fa in Cappella della Santissima Madonna»<sup>1020</sup>. Nell'atto si chiedeva poi di terminare quei battenti entro tempi consoni, una scadenza che non fu comunque rispettata, e non solo per i problemi tecnici incontrati durante i lavori. Negli stessi anni Ludovico continuò a operare al servizio della Curia, non solo con commissioni per Roma, come dimostra un pagamento del 1570 per «cannoni, ornati di rilievi e armi» destinati ad Ancona<sup>1021</sup>. A coronamento di una carriera ininterrotta per la corte pontificia deve quindi interpretarsi la nomina dei due fratelli a sovrintendenti della fonderia vaticana, concessa da Gregorio XIII nel 1572<sup>1022</sup>.

Una nota contabile del 22 ottobre 1573 attesta che l'intero rifornimento di bronzo fu «comprato in Vinezia», il principale centro metallurgico della Penisola. Nella ricevuta, più precisamente, risultano registrati 646 fiorini e 20 bolognini per l'acquisto di «libre 2018 a ducati 110 il migliaro di metallo e libre 500 d'ottone a ducati 130 il migliaro»<sup>1023</sup>. Su questa compravendita ritorna una nota del 15 luglio 1576, che accenna alla necessità di una nuova spesa a causa di errori compiuti tre anni prima nella conversione delle unità di misura: le 1575 libbre di metallo erano state acquistate basandosi sul sistema metrico anconetano, non su quello veneziano, per cui si rivelò necessario investire ulteriori 102 fiorini e 10 bolognini per altre 443 libbre<sup>1024</sup>. In questo stesso periodo si provvide anche all'acquisizione di ferro, come dimostra

---

<sup>1016</sup> *Appendice*, doc. 95.

<sup>1017</sup> La figura di Filago è stata attentamente ricostruita in Coltrinari 2016, pp. 231-240.

<sup>1018</sup> Grimaldi 2011, I, p. 76.

<sup>1019</sup> *Appendice*, doc. 95.

<sup>1020</sup> *Appendice*, doc. 94.

<sup>1021</sup> Bertolotti 1885, p. 76.

<sup>1022</sup> *Ibidem*.

<sup>1023</sup> *Appendice*, doc. 103.

<sup>1024</sup> *Appendice*, doc. 112.

un pagamento del luglio del 1573 a tale Luca di Pietro Antonio, un fabbro recanatese probabilmente coinvolto nella creazione dei sistemi di serratura<sup>1025</sup>. Stando alle fonti contabili note, comunque, i quattro battenti furono consegnati entro il giugno del 1576, quasi dodici mesi dopo rispetto a quanto desiderato dal committente. Negli stessi anni i due Lombardi erano stati incaricati di eseguire una figura bronzea di Gregorio XIII per Ascoli Piceno, scomparsa in epoca napoleonica, ma non possono forse imputarsi solo a questa impresa i ritardi. La morte di Ludovico, avvenuta verso la fine di luglio del 1575, come si apprende da un verbale del Senato ascolano<sup>1026</sup>, dovette portare a un momentaneo arresto dei lavori intorno alle porte.

Stando a una nota del 27 giugno 1576, Girolamo, ormai l'unico fratello alla direzione della bottega, avrebbe ottenuto una somma totale di 4000 fiorini, 1000 per ciascun battente, in caso di approvazione da parte dello specialista chiamato a esprimersi sul valore dell'opera<sup>1027</sup>. Nella ricevuta si specificava che la cifra teneva conto di diverse spese, tra cui «li danari già sborsati ad esso messer Girolamo et li metalli datigli et havuti da lui». Circa due settimane dopo, il 15 luglio, il maestro provvide alla consegna dei battenti e al loro collaudo, come prova una testimonianza contabile di quel giorno<sup>1028</sup>. Per la stima economica, invece, fu incaricato Giovanni Boccalini<sup>1029</sup>, all'epoca architetto della Santa Casa, nonché persona fidata del cardinale Della Rovere, che se ne avvalese in varie fabbriche tra Roma, Ravenna e Fossombrone<sup>1030</sup>. Pur non conoscendosi la comunicazione rilasciata in tale occasione, risulta che le porte furono alla fine valutate 700 scudi ciascuna, essendo questa la cifra segnalata nelle ultime due ricevute, una del 16 novembre 1576 e un'altra di dodici mesi dopo esatti<sup>1031</sup>. Dalle ultime quietanze, rilasciate fino al 1578, apprendiamo anche i nomi di alcuni collaboratori, tra cui devono segnalarsi, innanzitutto, «due putti» di Girolamo, verosimilmente i figli maggiori Antonio e Pietro, ricompensati 2 fiorini a testa per semplici lavori di assistenza<sup>1032</sup>. Per 400 fiorini era inoltre remunerato anche «Tiburtio Vergilio da Camerino»<sup>1033</sup>, maestro destinato a una fulgida carriera metallurgica, che solo quattro anni prima era ricordato nella stessa contabilità quale «garzone»<sup>1034</sup>. Date le competenze dimostrate in seguito, l'artista deve

---

<sup>1025</sup> *Appendice*, doc. 100.

<sup>1026</sup> Cantalamessa Carboni 1845, p. 347.

<sup>1027</sup> *Appendice*, doc. 109.

<sup>1028</sup> *Appendice*, doc. 112.

<sup>1029</sup> *Appendice*, doc. 113.

<sup>1030</sup> Sulla figura di Boccalini: Coltrinari 2016, pp. 297-311.

<sup>1031</sup> *Appendice*, docc. 116, 121.

<sup>1032</sup> *Appendice*, docc. 114-115.

<sup>1033</sup> *Appendice*, doc. 117.

<sup>1034</sup> *Appendice*, doc. 97.

immaginarsi impiegato come assistente nelle pratiche di fusione, forse sin dalla modellazione delle forme e negli interventi di cesello.

L'impresa fu portata a termine in almeno otto anni, a causa principalmente dei ritardi generati dalle sfide tecniche, che furono in parte testimoniate da alcuni discendenti del secondogenito dei Lombardi in un atto giudiziario. In una vertenza riguardante questioni ereditarie tra i figli di Girolamo, in cui erano contrapposti da una parte Paolo e dall'altra la vedova e il figlio di Antonio, rispettivamente Maria e Francesco, emersero infatti alcuni dettagli sull'esecuzione delle porte lauretane, al centro della contesa legale. Secondo il racconto di tale Fabrizio Lepretti, un battente difettoso, scartato nel corso delle fusioni e rimasto in possesso di Girolamo, fu usato da Paolo per confezionare il piede di un fonte battesimale per la chiesa di San Giovanni a Osimo<sup>1035</sup>. Uno dei testimoni convocati, tale Giovanni Massioni, rispondendo all'interrogatorio dell'8 febbraio 1625, raccontò con precisione le difficoltà affrontate da Girolamo durante la fusione dei battenti. A detta di Vergelli, da cui Massioni aveva appreso le informazioni sulla vicenda, Girolamo «per farne quattro porte ne gettò nove, e quattro furono perfette e cinque imperfette»<sup>1036</sup>. Tra queste ultime rientrava quella contesa dagli eredi, «più di mezza porta quale era *historiata et hornata* come quelle che sono in opra» secondo la descrizione di Massioni, che aveva sempre potuto vederla «in casa di Pietro e di Paolo»<sup>1037</sup>. Al di là del dibattito sul legittimo possesso dell'oggetto, la testimonianza fornisce una conferma degli ostacoli incontrati dagli autori durante la realizzazione delle porte, all'origine dei ritardi nella consegna. Nella stessa testimonianza di Massioni si specifica inoltre che Girolamo, per eseguire quelle porte, «le seppelliva con la terra», come richiedeva la tecnica della fusione a cera persa indiretta, la più indicata per simili commissioni monumentali. Una volta plasmato sul modello in cera e dotato delle adeguate aperture per colarvi il bronzo e garantire la fuoriuscita della sostanza liquefatta, lo stampo d'argilla veniva ricoperto di terra perché reggesse all'innalzamento della pressione con l'introduzione del metallo fuso. Il racconto al contempo dimostra che le quattro porte alla fine montate, e ancora oggi visibili, costituirono i migliori esemplari di ben nove tentativi, a riprova della complessità tecnica di un'impresa simile.

---

<sup>1035</sup> Grimaldi, Sordi 1987, pp. 10-11, nota 37; in merito al fonte battesimale eseguito da Paolo ma mai terminato: *ivi*, p. 25 e nota 44; Grimaldi 2011, I, pp. 248-250.

<sup>1036</sup> *Id.*, Sordi 1987, pp. 10-11, nota 37: «Io non so veramente sopra di che si lite, ma ho inteso che sia per una porta di bronzo che fece Girolamo padre loro, quale non venne di tutta perfettione, ma era più di mezza porta, quale era *historiata et hornata* come quelle che sono in opra, e la detta porta non venne a perfettione perché, secondo intesi da messer Tiburtio Verzelli allievo di messer Girolamo Lombardi, mentre detto Girolamo faceva dette porte le seppelliva con la terra, e che per farne quattro ne gettò nove, e quattro furono perfette, cinque imperfette, et una delle cinque fu la suddetta, che sempre io ho visto in casa di Pietro e di Paolo».

<sup>1037</sup> *Ibidem*.



Tornando sui bronzi messi in opera, a memoria del cardinale Della Rovere fungono innanzitutto i serti di quercia nelle bande laterali, parte di una fitta fantasia vegetale che inquadra i due principali pannelli narrativi. Accanto a queste composizioni di foglie e di ghiande, al porporato urbinato allude pure l'arme nell'angolo superiore con il cappello cardinalizio sostenuto da due putti alati. Nel bordo inferiore di tutti i battenti è celebrato il governatore della Santa Casa, monsignor Roberto Sassatelli, attraverso il suo stemma gentilizio con tre monti sormontati da due gigli: sospeso sopra l'impresa, il cappello prelatizio con due cordoni laterali, ciascuno formato da sei nappe, richiama alla nomina di Sassatelli a vescovo di Pesaro, avvenuta il 4 gennaio 1576<sup>1038</sup>. Tale dettaglio, finora trascurato, suggerisce che i Lombardi intervennero sulle cere fino a pochi mesi prima della consegna dell'opera, risalente al giugno dello stesso anno, ma un simile dilazionamento dei lavori è coerente con quanto attestato dalla documentazione. Nelle cornici superiori di ciascuna anta, invece, compaiono le armi del papa e del cardinal nepote, rispettivamente al centro e nell'angolo destro, il primo con due putti intenti a reggere il triregno e il secondo con il galero sulla sommità. Nelle porte della fronte meridionale si riconoscono riferimenti a Pio V e a Michele Bonelli, lo stemma del primo con tre bande rilevate e quello del secondo con i due tori tra campiture striate, mentre nei battenti del lato opposto si distinguono allusioni a Gregorio XIII e a Filippo Boncompagni, entrambi con l'arme dominata dal drago araldico: come testimoniano infatti questi elementi araldici, le quattro porte furono avviate sotto il pontificato di Pio V e condotte a termine sotto quello di Gregorio XIII, salito al soglio nel 1572. Le scene dell'*Annunciazione* e dell'*Adorazione dei Magi*, l'una sopra l'altra, contraddistinguono inoltre la porta sinistra del prospetto sud (fig. 266), mentre quella destra dello stesso lato presenta, dall'alto verso il basso, l'*Adorazione dei Magi* e l'episodio di *Cristo in mezzo ai Dottori* (fig. 267). Laddove questo prospetto pare dedicato unicamente all'infanzia di Cristo, dalla sua nascita alla sua prima adolescenza, la fronte opposta è dedicata solo alla Passione. Al contempo, si può notare che nelle porte su questo fianco la disposizione delle scene è invertita, per cui quella sinistra rappresenta l'*Orazione nell'orto* in basso e la *Flagellazione* in alto (fig. 268), mentre in quella destra si riconoscono, secondo lo stesso schema verticale, l'*Andata al Calvario* e la *Crocifissione* (fig. 269). A differenza dei rilievi marmorei soprastanti, dove la Vergine è onnipresente, protagonista anche nelle scene incentrate sul Figlio, le porte ruotano attorno alla figura di Cristo. Con l'eccezione dell'*Annunciazione*, i pannelli bronzei sono totalmente

---

<sup>1038</sup> Si rinvia per questi essenziali dettagli biografici di Sassatelli a Grimaldi 2007, I, p. 25, non esistendo un intervento più ampio su di lui. La data della sua elezione vescovile si ricava p.e. da Papotti 1840, p. 7, [nota 2].

sovrapponibili a quelli che ornano le parti basamentali dei tabernacoli di Milano e di Fermo. La storia con la Vergine visitata dall'arcangelo Gabriele è sostituita nelle due custodie, ugualmente dotate di otto scene, dall'*Ultima cena*, episodio fondamentale nella narrazione eucaristica. Nel tabernacolo milanese i rilievi presentano però una leggera curvatura, in quanto ideati per lo zoccolo cilindrico, mentre in quello fermano sono configurati con un andamento orizzontale, adatto alle facce della base ottagonale. Sembra quindi plausibile che per il confezionamento dei battenti siano stati impiegati gli stessi modelli approntati per la commissione fermana, almeno sette su otto, viste anche le coincidenze dimensionali tra i rilievi dei due oggetti. L'unica scena creata specificamente per le porte è quella dell'*Annunciazione*, modellata da Girolamo e da Ludovico, ma ancora memore delle invenzioni del fratello maggiore, viste le affinità del messo celeste con quelli nel ciborio marmoreo eseguito da Aurelio.

Sulla responsabilità inventiva dei pannelli per i battenti, il problema è lo stesso che riguarda i due tabernacoli, trattandosi di un reimpiego dei prototipi confezionati per la custodia milanese. Riconoscere la paternità di ciascun fratello dietro i singoli rilievi, come aveva proposto Adolfo Venturi agli inizi degli anni Trenta, è un'ipotesi ormai da riconsiderare. Per lo studioso ogni scena, o almeno una parte di esse, rivelava peculiarità formali riconducibili a un diverso fratello, tra i quali Venturi considerava Aurelio il continuatore della maniera paterna, Girolamo il vero seguace di Sansovino, e Ludovico una personalità a metà strada<sup>1039</sup>. Questi giudizi così netti sui tre artisti, tuttavia, non sono davvero motivati dalle loro opere certe, e pure i rilievi in esame, contraddistinti in verità da una generale uniformità stilistica, non lasciano trasparire le divergenze formali rintracciate da Venturi, che assegnava la *Crocifissione* ad Aurelio, la *Flagellazione* a Girolamo e la *Salita al Calvario* a Ludovico. Pur individuandovi margini di autonomia esecutiva, lo studioso riconosceva comunque una preponderante radice sansovinesca in tutte le raffigurazioni, per lui prova di una forte presenza inventiva di Girolamo. In tutte le immagini si ritrovano le medesime soluzioni compositive, folle di figure dai panneggi striati e stagliate contro paesaggi che si innalzano come dense quinte sceniche, dense di notazioni naturalistiche. Per quanto non sia escludibile un ruolo tanto primario di Girolamo come ideatore, l'apparato narrativo, per chi scrive, deve considerarsi il prodotto di una bottega realmente coesa, allineatasi nel tempo sugli stessi codici linguistici.

Per l'invenzione dei quattro battenti non può inoltre sottovalutarsi l'influenza di una delle maggiori opere del tempo nel genere, la porta bronzea della sagrestia di San Marco a

---

<sup>1039</sup> Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 698-710.

Venezia (fig. 270), realizzata da Jacopo Sansovino in quasi un quarto di secolo, dal 1545 al 1570, essendo stata consegnata dall'artista poco prima della morte<sup>1040</sup>. Non può nemmeno escludersi come modello la cosiddetta Porta del Paradiso presso il Battistero di Firenze, eseguita da Lorenzo Ghiberti più di un secolo prima, e assoluto capolavoro del genere<sup>1041</sup>, ma l'importanza dell'opera veneziana deve considerarsi precipua. Girolamo, l'unico dei fratelli attestato presso la bottega di Tatti a Venezia, non ebbe forse modo di partecipare a quell'impresa, ma ne venne verosimilmente a conoscenza, forse in un successivo passaggio in Laguna con i fratelli, per ora non documentato, o attraverso riproduzioni di vario tipo. Gli evidenti richiami compositivi nelle quattro ante lauretane confermano che l'opera marciana era un oggetto presente nella memoria visiva dei Lombardi. L'idea di organizzare ciascuno dei battenti in due scene narrative, grandi riquadri posti l'uno sopra l'altro e incasellati all'interno di un'intelaiatura riccamente ornata, discende senza riserve dal manufatto sansovinesco. Nelle singole scene concepite dai Lombardi non si avverte, comunque, il livello espressivo dimostrato da Tatti nella sua creazione. La sensibilità atmosferica che pulsa nelle due grandi storie del capolavoro veneziano (fig. 272) si rintraccia a fatica nelle immagini ideate dai Lombardi (fig. 271), dove ogni quinta appare quasi frantumata in una quantità infinita di dettagli. Nelle vaste scene concepite dai tre fratelli non si riconosce la tensione unificante raggiunta da Jacopo nella porta della sagrestia, da cui i nostri scultori trassero ispirazione, soprattutto, per le tipologie umane e per certi schemi compositivi.

Considerare in parallelo il caso della porta della sagrestia di San Marco, tra le opere più documentate di Sansovino, permette di entrare a fondo anche nelle fasi esecutive dei battenti lauretani. Le numerose fonti contabili sulla commissione marciana testimoniano con straordinaria puntualità il funzionamento di una bottega dietro al confezionamento di oggetti simili. Tommaso da Lugano fu l'artefice delle prime cere, modellate su probabili prototipi plastici forniti da Tatti, come suggeriscono le testimonianze in terracotta per i pergami di San Marco. Ai maestri Gasparo e Andrea, invece, spettarono rispettivamente la realizzazione delle forme in gesso e l'esecuzione mediante esse delle cere preparatorie per il getto, passaggi che permettevano di salvaguardare i prototipi in caso di insuccesso nei primi tentativi di fusione. Alessandro Vittoria, al tempo giovanissimo, e un certo Antonio si occuparono dell'ultima

---

<sup>1040</sup> Sulla porta della sagrestia di San Marco, per un inquadramento della vicenda documentale e dello stile, si veda Boucher 1991, I, pp. 65-67, II, pp. 331-332.

<sup>1041</sup> *Ibidem*, per i debiti di Sansovino nei confronti di quest'opera di Ghiberti, modello per altre simili creazioni fino al Cinquecento, come dimostrato in Gallo Martucci 1978.

rifinitura di quelle cere, su cui non può escludersi un intervento finale da parte di Sansovino<sup>1042</sup>. Le operazioni fusorie risultano infine affidate ad Agostino Zoppo e a Pietro Campanato, dei quali il primo venne compensato per il getto di «tutte le figure, et teste, et quadri, et putti», il secondo per sei elementi figurativi connessi ai «rifornimenti»<sup>1043</sup>. Date le loro specifiche competenze, agli stessi maestri spettò la lavorazione a freddo dei bronzi, ovvero di tutte quelle operazioni volte all'eliminazione di imperfezioni superficiali attraverso strumenti metallici. In merito ai due fonditori, si ricorda che nelle ricevute di pagamento si forniscono pure diverse indicazioni sui materiali manipolati da ciascuno. Per Zoppo si specifica l'impiego di «bronzo», mentre nel caso di Campanato si parla di «ottone», due termini che non possono considerarsi sovrapponibili, come è stato dimostrato dalle analisi materiali condotte nel 2006 ed esposte nella relazione, di due anni dopo, a firma di Shelley Sturman e Dylan Smyth<sup>1044</sup>. Le componenti assegnabili ai due diversi maestri presentano infatti diverse leghe di rame, coincidenti con quelle descritte nella documentazione, dato che le parti attribuibili a Zoppo rivelano una significativa presenza di stagno rispetto a quelle eseguite dal collega, contraddistinte, invece, da una sensibile quantità di zinco, tipica dell'ottone<sup>1045</sup>. In attesa di adeguate analisi chimiche, questo affondo può considerarsi utile per comprendere l'uso di questi stessi termini nelle carte relative alle porte lauretane, visto che nei pagamenti del 1573 si distinguono sia il «rame» che l'«ottone»<sup>1046</sup>.

Negli anni in cui si stavano portando a termine i battenti della Santa Casa, i due Lombardi furono ingaggiati dalla comunità di Ascoli Piceno per realizzare una monumentale figura sedente in bronzo di Gregorio XIII Boncompagni per la piazza cittadina. Il Senato aveva intenzione di celebrare con tale gesto il pontefice che, con un breve emanato il 13 aprile 1573, aveva restituito alla città una serie di diritti amministrativi su alcuni possedimenti, precedentemente cancellati da Pio IV per porre fine a certi dissidi nella comunità<sup>1047</sup>. Anche per

---

<sup>1042</sup> Nelle carte d'archivio si legge che Tommaso «lavorò su ditta porta di cera», tali «maestro Gasparo» e «Andrea gessarò» eseguirono «dette forme», mentre Vittoria e tale «Antonio scultore» aiutarono a «nettare le ditte historie e figure di cera»: Boucher 1991, I, pp. 201-202, doc. 112.

<sup>1043</sup> Nella documentazione si legge, più precisamente, che Zoppo fu pagato «per haver buttato tutte le figure, et teste, et quadri, et putti di detta porta» (*ibidem*), e Campanato per «sei pezzi di fornimenti che vano intorno»: *ivi*, I, p. 202, doc. 115.

<sup>1044</sup> Sturman, Smyth 2008.

<sup>1045</sup> *Ivi*, pp. 452-456.

<sup>1046</sup> *Appendice*, doc. 102.

<sup>1047</sup> Sulla figura di Gregorio XIII per la città di Ascoli: Balducci 1845-1847, III (1846), pp. 106-107; Ricci 1834, II, pp. 52-53; Cantalamessa Carboni 1845; Pauri 1915, pp. 32-34; Venturi 1935-1937, II (1936), p. 686; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 44-46, docc. LXXVI-LXXVIII, 47, doc. LXXX, 48-40, doc. LXXXIV, 115; Giannatiempo López 1992, pp. 225-226; Arcangeli 1993b, pp. 362-363, 364; Giannatiempo López 1996, p. 28; Zani 2005b, p. 515; Grimaldi 2011, I, pp. 89-92.

questa commissione in bronzo, come era avvenuto per le porte lauretane, le trattative furono prese con Ludovico. Stando a un documento al momento non rintracciabile, segnalato da Giacinto Cantalamessa Carboni a metà Ottocento in un suo importante contributo sull'opera ascolana, al 6 novembre 1573 risalgono i primi contatti con Ludovico «pro facienda statua Sanctissimi Domini Nostri»<sup>1048</sup>. In quella sede l'artista era menzionato semplicemente come un «magister statuariae de Recaneto», ma non esistono dubbi sulla sua identità, e non solo perché era l'unico metallurgo, entro i confini recanatesi, in grado di sostenere un'impresa simile. Il 17 novembre, infatti, fu stipulato il contratto con il terzogenito dei Lombardi, che si impegnava a siglare, anche a nome del fratello, l'incarico di terminare l'opera nel giro di dodici mesi, una scadenza alla fine non rispettata per una serie di incombenze: «messer Lodovico Lombardi, quale se obliga, et a nome di messer Hieronimo suo fratello, promettendo de rato per lui, che s'habbia a fare la statua di detto papa Gregorio da essi fratelli»<sup>1049</sup>. Nello stesso atto si forniscono indicazioni sulla composizione e sulle misure dell'opera, precisando che «tutta la statua di metallo sarà senza il dado alta dieci palmi alla misura d'Ascoli», ovvero oltre 2 metri. Non vi mancano nemmeno direttive sull'invenzione, assolutamente convenzionale, con il pontefice «a sedere sopra una sedia pontificale, pure di metallo». Una volta completati i lavori, entro «un anno, cominciando da hoggi il più tardi», l'opera sarebbe stata sottoposta alla valutazione di specialisti del settore: «la statua, finita, sarà giudicata da periti dell'arte di maggior prezzo di detti mille scudi, altrimenti vogliono essere tenuti ad ogn'interesse honesto, qual giuditio si debba fare in Recanati». Nella stessa occasione furono stabiliti i termini per il pagamento di 1000 scudi, che sarebbe stato effettuato in tre rate, una prima di 400 al momento dell'allogazione, una seconda di 300 dopo la fusione, e l'ultima con la conclusione dei lavori e la sistemazione della figura nella piazza. La comunità ascolana si sarebbe fatta carico di tutte le spese utili al trasporto del bronzo fino alla sede definitiva, per mezzo di «bovi, funi, taglie et altri ordigni». L'assegnazione dell'impresa ai due maestri, inoltre, richiese il permesso del governatore di Ancona, come emerge da una lettera del cardinale Filippo Boncompagni, nipote del pontefice in carica. Dagli inizi dell'ottavo decennio, come anticipato, i due Lombardi erano impegnati quali autori di cannoni e armi per Ancona<sup>1050</sup>. Con una lettera del 15 dicembre 1574, i senatori ascolani furono rassicurati da Boncompagni che i due scultori avrebbero potuto metter mano al simulacro bronzeo del papa, nonostante gli impegni lavorativi per la città dorica: «ho

---

<sup>1048</sup> Carboni Cantalamessa 1845, p. 339.

<sup>1049</sup> *Appendice*, doc. 122.

<sup>1050</sup> Bertolotti 1885, p. 76.

visto quanto desiderano le Signorie Vostre per finir presto la statua di bronzo, et ne ho scritto al signor governatore d'Ancona, acciò si contenti oprare che quelli dui maestri nominati da loro possano attendere a quell'opra»<sup>1051</sup>.

Alcuni mesi dopo, il 27 luglio, il progetto non aveva ancora compiuto alcun progresso, come si apprende dalle parole di Ludovico<sup>1052</sup>. In una missiva inviata agli Anziani quel giorno, l'artista spiegava che l'impresa non era stata avviata per le difficoltà nel rifornimento di metallo, ma prometteva di trovarne «per via di Venetia overo altrove», dove si sarebbe offerta l'opportunità. Oltre a questo problema, Ludovico precisava che il fratello era gravemente malato, per cui la bottega era al momento privata di un aiuto importante: «spero ancor a mezzo agosto andarmene a Recanati et trovar Hieronimo mio fratello a star assai meglio de la infirmità, che già è pasato tre mesi che l'à grandemente agravato, et si atenderà a dar fine a la figura et sodisfar in tutto che si saprà e potrà»<sup>1053</sup>. Girolamo, alla fine, riuscì a guarire, ma poco tempo dopo dovette degenerare rapidamente la salute di Ludovico, che spirò proprio quell'estate, un fatto che quasi compromise la continuazione dell'opera. Il 31 luglio 1575 il Consiglio della città di Ascoli, appresa la recente morte dell'artista, rese nota la propria preoccupazione su come recuperare il denaro fin allora investito: «Ludovicus de Lombardis, qui conflabat statuam Sanctissimi Domini Nostri, obiit diem summ; proponitur igitur quid agendum pro recuperatione pecuniae et rerum illi datarum dicta de causa»<sup>1054</sup>. Girolamo trovò però una soluzione, dato che pochi giorni dopo, il 2 agosto, il sindaco di Ascoli, tale Vincenzo, gli consegnò tutto il materiale necessario e una somma di 400 scudi per avviare la fusione, come negli accordi iniziali<sup>1055</sup>. Con una relazione stesa due settimane dopo, il 18 agosto, il Senato approvò con consenso maggioritario il coinvolgimento nell'impresa del recanatese Antonio Calcagni, allievo di Girolamo ed esperto fonditore<sup>1056</sup>. Gli avvicendamenti di quell'estate sono ormai ricostruibili, in larga parte, solo attraverso le trascrizioni di Cantalamessa Carboni, e non sono ancora riemerse nemmeno le fonti ricordate da Filippo Baldinucci sulle successive fasi. Secondo quanto tramandato dal biografo fiorentino, Calcagni cominciò a lavorare sui modelli a ottobre, misurandosi sugli studi fin allora compiuti da Ludovico, e nell'aprile seguente mise mano alla cera preparatoria per il getto<sup>1057</sup>.

---

<sup>1051</sup> *Appendice*, doc. 123.

<sup>1052</sup> *Appendice*, doc. 124.

<sup>1053</sup> *Ibidem*.

<sup>1054</sup> Carboni Cantalamessa 1845, p. 347.

<sup>1055</sup> Grimaldi, Sordi 1987, p. 47, doc. LXXX; Grimaldi 2011, II, pp. 405-406 (2 agosto 1575).

<sup>1056</sup> Cantalamessa Carboni 1845, pp. 347-348.

<sup>1057</sup> Baldinucci 1845-1847, III (1846), p. 107.

Nell'agosto del 1576 Girolamo annunciò al Consiglio Comunale di Ascoli il completamento delle operazioni fusorie, per cui si poteva procedere con il saldo dell'ultima rata di 300 scudi, «il restante delli denari convenuti» sin dall'inizio<sup>1058</sup>. Nella stessa comunicazione l'artista sottolineava con entusiasmo la buona riuscita del lavoro, ancora depositato nello studio recanatese e in attesa delle rinettature finali: «la statua del papa si è finita de gettare, de bellissima compositione de metallo, et è venuta tanto bene quanto sia possibile mai a desiderarsi da homo vivente, essendo nettissimamente venuto quello che si era fatto nella cera; hoggi si è cavata dalla fossa et si è portata al luoco dove si attenderà con diligentia al nettar le terre et espedire la opera al fine»<sup>1059</sup>. Verso la fine dell'anno, il 6 dicembre, l'erezione dell'opera nella piazza centrale di Ascoli fu celebrata dal Consiglio Senatorio con un comunicato, denso di elogi verso Calcagni: «havamo ricevuto da messer Antonio Bernardini da Recanati la bellissima statua a nome della città, fatta alla santità di Nostro Signore papa Gregorio XIII, quale già tre anni sono locamo da farsi alla buona memoria di messer Ludovico Lombardi, e dopo la morte di messer Ludovico a detto messer Antonio; della quale restiamo pienamente sodisfatti, essendone riuscita in ogni sua parte conforme al nostro desiderio et aspettatione, come ampiamente si può vedere nella nostra piazza principale»<sup>1060</sup>. Una volta presi i contatti con Calcagni, il bronzo fu quindi portato a termine in soli tre anni, che non lasciarono indifferente nemmeno Gregorio XIII, come emerge da una lettera pressoché ignorata negli studi sulla commissione ascolana. Visti i lunghi tempi nell'esecuzione di un altro simulacro di Boncompagni per il Palazzo Comunale di Bologna, realizzato da Alessandro Menganti (1525-1594) con il fonditore Achille Censori, l'agente papale Camillo Bolognini scrisse nel 1579 ai senatori felsinei per lamentare quei ritardi, essendo passati cinque anni dalla commissione. In merito proprio a quella figura, il pontefice aveva infatti puntualizzato che «quelli d'Ascoli ne hanno fatta una in tre anni», come riferito nella missiva dall'agente, che aveva provato a difendere l'opera bolognese sottolineandone la qualità eccezionale e la maggiore complessità esecutiva per le dimensioni superiori<sup>1061</sup>.

Stando al ricordato approfondimento biografico di Baldinucci, sebbene Ludovico avesse già plasmato un modello in terracotta, il giovane Calcagni si adoperò per «ingrandirlo e nobilitarlo», applicandosi in nuovi studi sull'opera, da considerare la sua prima, importante

---

<sup>1058</sup> *Appendice*, doc. 125.

<sup>1059</sup> *Ibidem*.

<sup>1060</sup> *Appendice*, doc. 126.

<sup>1061</sup> Per la lettera si veda Butzek 1978, pp. 404-405, doc. LXI, e si rimanda anche ivi, pp. 180-181, per la discussione intorno all'episodio.

commissione<sup>1062</sup>. Anche nella comunicazione degli Anziani di Ascoli, divulgata nel dicembre del 1576, fu ribadita la massima responsabilità del maestro recanatese, che non si limitò a riprodurre idee approntate da Ludovico. Sotto la sorveglianza di Girolamo, che ebbe probabilmente un ruolo da intermediario coi committenti, Calcagni si occupò dell'intera gestione dell'impresa, sia nell'invenzione sia nella realizzazione materiale. I problemi sorti dopo la scomparsa di Ludovico, oltretutto, sembrano dimostrare che Girolamo non fosse in grado di portare a compimento un'opera simile, probabilmente superiore alle sue abilità tecniche.

Seppure la figura fosse esibita da diversi mesi sul plinto al centro della piazza di Ascoli, il 24 luglio 1577 fu celebrata ufficialmente la sua definitiva sistemazione alla presenza dell'intera cittadinanza<sup>1063</sup>. Anche nell'iscrizione visibile nel piedistallo marmoreo, ormai sprovvisto del monumentale simulacro, si fa riferimento a quell'anno per l'allestimento del complesso: «D[eo] O[ptimo] M[aximo] / GREGORIO XIII / PONT[ifici] OPT[imo] MAX[imo] / OB AGRI DITIONEM PRISTINAMQVE / DIGNITATEM / CIVIBVS / RESTITVTAM / SEN[atus] POP[ulus] Q[ue] ASCVL[anus] EREXIT / ANNO MDLXXVII»<sup>1064</sup>. Come in parte anticipato, l'opera rimase qui visibile fino al primo dicembre 1798, quando, con l'instaurazione della Repubblica Romana e l'arrivo della furia devastatrice dell'esercito napoleonico, essa venne gettata a terra e interamente fusa<sup>1065</sup>. Avendo avuto modo di ammirare quel bronzo prima della distruzione, Cantalamessa Carboni, in quel suo saggio più volte rammentato, offre un'immagine vivida dell'opera, da lui erroneamente ricordata come creazione di Girolamo. Stando alla testimonianza dello storico, il simulacro raffigurava il pontefice come pastore di anime e capo di stato, vestito con la massima solennità, seduto sul faldistorio e con la mano destra in atto benedicente: «Girolamo Lombardi [...] foggì Gregorio XIII maestosamente arredato in tutta la magnifica e religiosa pompa delle pontificali vestimenta [...] e fregiato in capo del papale triregno, ed assiso su di nobile seggio pur di bronzo in atteggiamento di benedire»<sup>1066</sup>. Il senso di verità ricercato nel volto e la resa minuziosa dei singoli elementi decorativi, «elaborati con isquisito garbo e con dilicatissima eleganza», erano

---

<sup>1062</sup> Baldinucci 1845-1847, III (1846), p. 107: «Cominciò egli a lavorarla l'ottobre del 1573 [*sic*]; e perché questa fu la prima figura grande ch'e' facesse fuor della patria, e perché ella, come si è detto già, era stata allogata a quel valente uomo, si studiò Antonio non tanto di accomodarsi al disegno e modello lasciatone da Lodovico, ma d'ingrandirlo e nobilitarlo».

<sup>1063</sup> Ricci 1834, II, p. 52; Cantalamessa Carboni 1845, p. 351-352.

<sup>1064</sup> Per la trascrizione dell'epigrafe: *ivi*, p. 352.

<sup>1065</sup> Sulla distruzione della figura bronzea in epoca napoleonica: Ricci 1834, II, p. 53; Cantalamessa Carboni 1845, pp. 366-369.

<sup>1066</sup> *Ivi*, p. 360.



alcuni degli aspetti maggiormente apprezzati da Cantalamessa Carboni, ed evocati con la più alta ispirazione retorica<sup>1067</sup>. Con lo stesso tenore letterario lo storico indugiava su specifici dettagli dell'opera, come «i tritoni» visibili «ne' ripiani della sedia» o «i draghi», legati allo stemma della famiglia Boncompagni, che «colle loro teste ed ali formavano i braccioli e pomi della medesima sedia»<sup>1068</sup>. La figura bronzea di Sisto V a opera dello stesso Calcagni, eretta una decina di anni dopo sul sagrato di Loreto (fig. 273), permette di visualizzare con buona approssimazione la perduta immagine anche sotto il profilo stilistico<sup>1069</sup>. Come il simulacro che domina la piazza antistante al santuario della Santa Casa, l'opera ascolana doveva essere caratterizzata dal medesimo naturalismo calligrafico, disinteressato alla restituzione di uno spirito vitale, un'invenzione diametralmente opposta a quella dell'effigie metallica di Gregorio XIII realizzata da Menganti intorno agli stessi anni (fig. 274)<sup>1070</sup>. Questa costituisce una creazione di tutt'altro temperamento, in cui l'energia sembra esplodere attraverso lo sguardo intenso e la barba fiammeggiante (fig. 276), mentre nell'opera di Calcagni (fig. 275), più in generale, l'interesse è puramente rivolto alla registrazione fedele di ogni dettaglio superficiale<sup>1071</sup>. Tale tendenza descrittiva, poco attenta all'espressione della dimensione psicologica del ritrattato, rappresentava in parte l'esito esasperato di quanto riscontrabile già nella produzione dei Lombardi, come i *Profeti*, in cui la perfezione disegnativa sovrasta la ricerca più finemente sentimentale. Ludovico, forse, avrebbe realizzato un'immagine del pontefice non così dissimile da quella poi elaborata da Calcagni, ormai immaginabile attraverso il *Sisto V* per Loreto.

Al tempo in cui si pensava all'esecuzione delle porte bronzee, i ministri della Santa Casa cominciarono a valutare nuovi maestri per la realizzazione delle *Sibille* destinate alle nicchie superiori, alla fine affidate a Giovanni Battista e a Tommaso della Porta. Grazie alle recenti scoperte documentali di Francesca Coltrinari, sappiamo che in un primo momento il giovane Calcagni fu incaricato di scolpire una di quelle figure femminili e che la sua sostituzione con i fratelli comaschi fu probabilmente favorita da Boccalini, in ragione dei suoi contatti con la famiglia dei due scultori<sup>1072</sup>. Al riguardo è certo che l'architetto conosceva bene lo zio dei due

---

<sup>1067</sup> Ivi, p. 361.

<sup>1068</sup> *Ibidem*.

<sup>1069</sup> Per la figura di Sisto V a Loreto: Pauri 1915, pp. 46-48; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 119, 120-124; Grimaldi 2011, I, pp. 107-111.

<sup>1070</sup> Per il simulacro di Peretti a opera di Menganti: Butzek 1978, pp. 176-201, 391-444; Andrea Bacchi, in *Il Michelangelo incognito* 2002, pp. 185-189, cat. 25.

<sup>1071</sup> Si veda al riguardo Id. 2002, pp. 13-53, per l'inquadramento formale di Menganti, e soprattutto 39, per il raffronto con il bronzo di Calcagni a Loreto.

<sup>1072</sup> Coltrinari 2016, pp. 313-315.

Della Porta, Tommaso, con cui aveva partecipato nel 1564 alla stesura dell'inventario dei beni posseduti dal cardinale Rodolfo Pio da Carpi<sup>1073</sup>. Stando a una lettera scritta nel 1567 al protettore della Santa Casa, il cardinale Della Rovere, Boccasini aveva allora incontrato il giovane comasco, «nipote di messer Tomasino scultore», a Recanati, qui di passaggio «per andarsi a Milano», e ne aveva approfittato per mostrargli «detta Sibilla»<sup>1074</sup>. Con questa figura si intende una statua scolpita da Calcagni, come si desume con certezza da una lettera spedita poco tempo dopo dall'artista recanatese, preoccupato per l'acquisizione dell'incarico, sebbene, a detta sua, avesse ricevuto elogi dai ministri per quell'opera in marmo<sup>1075</sup>. Nonostante l'assenza di ulteriori testimonianze scritte, Boccasini in questo tempo, presumibilmente, si spese con forza per promuovere Della Porta, e il cardinale Della Rovere, alla fine, dovette essere persuaso dai consigli del suo architetto di fiducia. Sebbene non sia nota alcuna altra allogazione in marmo, cosa che lascia presupporre una scarsa predisposizione di Calcagni in questo campo, nella bottega dei Lombardi l'artista aveva evidentemente imparato ad adoperare lo scalpello. Anche se non esistono prove al riguardo, non può forse escludersi che il recanatese avesse messo mano a un monolite già sbizzato da Girolamo, il quale nel 1560 aveva ricevuto un pagamento per una *Sibilla*, forse appena avviata<sup>1076</sup>. Essendo a quella altezza cronologica ancora poco più di un assistente dei Lombardi, Calcagni dovette comunque misurarsi con quel blocco seguendo un modello ideato dai suoi maestri: non è così azzardato pensare che i tre fratelli veneto-ferraresi, già incaricati di eseguire i *Profeti*, avessero plasmato bozzetti preparatori anche per le figure femminili, pur non avendovi mai messo mano. Alla fine, però, l'impresa fu assunta da quel giovane Giovanni Battista, che probabilmente siglò il contratto verso gli ultimi mesi del 1569, risultando pagato per quella serie a partire dagli inizi dell'anno seguente.

Prima dell'approdo a Loreto, attorno cui gravitò, senza risiedervi in maniera continuativa, per quasi un decennio, il comasco si era mosso principalmente in Italia settentrionale, giuntovi in cerca di occasioni lavorative. Quando intorno alla metà degli anni sessanta si era spostato dalle native valli alpine a Roma, Giovanni Battista aveva iniziato a collaborare con lo zio Tommaso, detto il Vecchio per distinguerlo dall'omonimo nipote<sup>1077</sup>. In

---

<sup>1073</sup> Ivi, p. 313.

<sup>1074</sup> *Ibidem*.

<sup>1075</sup> *Ibidem*.

<sup>1076</sup> *Appendice*, doc. 90: «fiorini ducento [...] sono a buon conto di lavori fatti e da farsi alla Santa Casa a causa che finisca il Profeta et una Sibilla».

<sup>1077</sup> Per la giovinezza di Della Porta si veda la recente monografia sull'artista: Ioele 2016, pp. 13-52; si segnala anche Brentano 1989a, per una panoramica di maggiore sintesi sul maestro.

un atto stipulato nel 1562, con cui l'anziano Tommaso vendette al "gran cardinale" Alessandro Farnese una sequenza di dodici busti marmorei di *Cesari*, Giovanni Battista compare come un assistente dello zio<sup>1078</sup>. Dopo aver trascorso alcuni primi anni operando a Roma e nei dintorni, come prova la sua attività anche per il cardinale Ippolito d'Este a Tivoli, l'artista si mosse verso il Nord e qui si radicò per un certo periodo. A partire dal 1567 fu assunto come restauratore di marmi antichi dal conte di Guastalla Cesare Gonzaga, per cui lo zio Tommaso aveva precedentemente prestato servizio<sup>1079</sup>. Negli stessi anni, però, Giovanni Battista continuò a operare su altri fronti e soprattutto nell'ambito del ripristino archeologico, come prova la coeva collaborazione col mercante antiquario Jacopo Strada a Venezia<sup>1080</sup>. A riprova della crescente fama guadagnata dal giovane Della Porta in area veneta, nel 1573 i fabbricieri dell'Arca del Santo a Padova avanzarono il suo nome come possibile candidato per il completamento del rilievo principiato da Danese Cattaneo, e alla fine affidato a Girolamo Campagna<sup>1081</sup>. In quegli stessi documenti patavini Giovanni Battista era oltretutto ricordato per la sua attività al servizio di personalità illustri della Laguna, quali Leonardo Mocenigo e Francesco Assonica, celebri collezionisti di opere archeologiche, per i quali l'artista non dovette lavorare solo come restauratore<sup>1082</sup>. Recentemente Andrea Bacchi ha attribuito a Della Porta proprio il busto di Mocenigo per il suo sepolcro nella chiesa veneziana di Santa Lucia e oggi visibile in San Geremia, pezzo tradizionalmente riferito al maggiore ritrattista del tempo in città, Alessandro Vittoria<sup>1083</sup>. Sebbene le fonti facciano riferimento a un artista soprattutto attivo nel ripristino antiquario, in questa prima fase della carriera, evidentemente, il comasco aveva già dato prova delle sue capacità in creazioni originali, un dettaglio che dovette rivelarsi determinante per l'appalto dell'impresa lauretana.

Pur ignorandosi quando furono effettivamente avviati i lavori, all'8 aprile 1570 risale il

---

<sup>1078</sup> Per i documenti relativi a tale vendita si veda Ioele 2016, pp. 237-239, docc. 1, 2, essendo stati pubblicati, non integralmente, in Lanciani 1902-1912, II (1903), pp. 164-165. Sull'identificazione di questi busti si interrogò per prima Christina Riebesell (1989, pp. 28-30), che li riconosceva in quelli conservati tra il vestibolo e il piano nobile di Palazzo Farnese. Chi scrive, invece, ritiene dispersa questa sequenza di busti a opera di Tommaso, e considera quella visibile nella residenza romana una commissione del "gran cardinale" Alessandro a Giovanni Battista Bianchi, originariamente destinata alla villa di Caprarola: Annibali cds.

<sup>1079</sup> Ioele 2016, pp. 18-19.

<sup>1080</sup> Ivi, p. 19.

<sup>1081</sup> Ivi, pp. 24-26, e in particolare 25, per il preciso riferimento documentale, pubblicato già in Sartori 1976, pp. 37 (10 novembre 1573), 38 (27 dicembre 1573).

<sup>1082</sup> Ivi, p. 37 (10 novembre 1573), citato anche in Ioele 2016, p. 25: «Desiderando noi di far finir a qualche eccellente scultore il quadro che già fu cominciato dal quondam mistro Dainese Cathaneo, per finir la capela del glorioso Sant'Antonio, havendo molti partiti s'habbiamo rissolto di voler haver informatione delle opere fatte per il kavalier Giovanni Battista in casa del clarissimo kavalier Mocenigo et dell'eccellentissimo Sonica et anco quelle fatte per mistro Gerolimo Campagna arlevo di esso Cathaneo in casa del clarissimo messer Giacomo Contarini».

<sup>1083</sup> Bacchi 2021.

primo acconto a Della Porta per le «Sibille che fa per ornamento della Santissima Cappella di Santa Casa», impiegando i blocchi presenti da anni nella fabbrica<sup>1084</sup>. L'anno seguente Giovanni Battista richiese probabilmente al fratello minore Tommaso di raggiungerlo a Loreto, dato che al 12 aprile 1571 si data un pagamento a quest'ultimo per il suo contributo nell'opera statuaria<sup>1085</sup>. Pochi mesi dopo, a giudicare da una ricevuta del 7 giugno, l'impresa poteva considerarsi a un buon punto, poiché all'epoca alcune statue erano già ricordate come realizzate ed altre in fase d'esecuzione, quindi ben oltre il semplice stato di abbozzo<sup>1086</sup>. I lavori procedettero in maniera sempre più spedita, al punto che il 24 maggio 1572, quasi un anno dopo l'ultima ricevuta, i Della Porta avevano portato a termine sei statue, di cui cinque potevano già ammirarsi all'interno delle nicchie, e stavano per licenziarne altre tre<sup>1087</sup>. Pur dovendo immaginarsi Tommaso al fianco del fratello in ogni marmo della sequenza, tra le varie quietanze del 1572 una datata 2 ottobre ricorda il minore dei Della Porta remunerato per «il resto di una Sibilla»<sup>1088</sup>. Sebbene principalmente attivo quale assistente di Giovanni Battista, Tommaso riuscì forse ad assicurarsi almeno la realizzazione in autonomia di una figura, come suggerirebbe quello specifico compenso. Come nel caso dei Lombardi, anche gli acconti per la serie femminile risultano quasi interamente indirizzati a una sola persona, in questo caso Giovanni Battista, verosimilmente a capo della bottega fraterna. Entro il 15 dicembre 1572 la teoria di *Sibille* era stata ormai completata e tutte le figure erano visibili nelle edicole superiori<sup>1089</sup>. Secondo una nota registrata quel giorno, l'allora governatore della Santa Casa, Roberto Sassatelli, con l'approvazione anche del protettore, deliberò un pagamento di 200 scudi per ciascun pezzo, e quindi una somma complessiva di 2000 scudi. La stima fu accolta con favore da Giovanni Battista, che decise, tuttavia, di accettarne 1800, corrispondenti a nove figure, volendo far dono di una di esse «per sua divotione», ovvero per affezione sentimentale

---

<sup>1084</sup> Grimaldi 1999, p. 270 (8 aprile 1570). Per ulteriori approfondimenti su queste statue, anche da un punto di vista formale, si segnalano: Weil-Garris 1977, I, pp. 95-97, 338-346; Ioele 2016, pp. 190-194, cat. 2, e in particolare 191-192, cat. 2a.

<sup>1085</sup> Grimaldi 1999, p. 270 (12 aprile 1571).

<sup>1086</sup> Ivi, p. 270 (7 giugno 1571).

<sup>1087</sup> Ivi, pp. 272-273 (24 maggio 1572): «Si dichiara che, essendo stato condotto due anni il cavalier Gianbattista dalla Porta scultore al servizio di Santa Casa per far le Sibille di marmo a riempitura de' nicchi in ornamento della Santissima Cappella di Nostra Donna di Loreto, questo di oggi havendone il detto scultore compite sei et ridottene tre a buon termine, desiderando egli che sia fatto il prezzo alle fatture di esse, avanti che più oltre si passi et fattone più volte istanza [...]».

<sup>1088</sup> Ivi, pp. 273-274 (2 ottobre 1572).

<sup>1089</sup> Ivi, p. 274 (15 dicembre 1572): «Havendo il cavalier Giovan Battista dalla Porta contrascritto fatto per ornamento di Santa Cappella di Nostra Donna di Loreto dieci Sibille, et dovendo havere per sua fattura scudi docento del pezzo secondo la contrascritta dichiarazione fatta dall'illustrissimo et reverendissimo monsignor Sassatello governatore di Loreto, approvata dall'illustrissimo et reverendissimo cardinale d'Urbino protettore et confermata et accettata da esso cavaliere, dovrebbe havere dalla Santa Casa scudi duemilla, ma per haverne egli donato un pezzo alla Santa Casa per sua divotione, restarebbe la sua mercede solo di scudi mille ottocento».

e cultuale verso il santuario<sup>1090</sup>.

Come suggeriscono in maniera inequivocabile i documenti contabili, l'intero gruppo di dieci statue (figg. 277-278, 281-288) è opera dei due scultori comaschi, ma non sono mancati pareri diversi, fondati su un'errata lettura delle carte. Luciano Arcangeli provò a individuare la *Sibilla* allogata a Girolamo Lombardo intorno al 1560, che non fu, probabilmente, mai compiuta. Non solo nelle fonti archivistiche non sono registrate altre tracce relative a questa commissione, ma i Della Porta, come si è già detto, risultano remunerati per tutti e dieci i marmi sistemati nelle nicchie superiori. Arcangeli, comunque, propose di riconoscere la mano di Girolamo nella *Delfica* (fig. 277), collocata nella nicchia destra della fronte occidentale, ravvisandovi una rigidità nella composizione e nei panneggi che non riteneva conciliabile con le altre compagne<sup>1091</sup>. Alla luce di un attento esame visivo, un dislivello qualitativo tanto importante rispetto al resto della sequenza non può essere riscontrato. Nelle profonde pieghe della veste, fenditure nette e taglienti, si riconosce la mano di un artista capace di emulare la statuaria antica e sensibile agli effetti luministici, in linea con le specificità formali delle altre statue femminili. Anche a livello compositivo, la *Delfica* non si rivela distante, e condotta con minore efficacia gestuale, rispetto alle compagne. Le tensioni coloristiche nei panneggi rispecchiano proprio la ricerca formale di Giovanni Battista in questo momento della carriera, come prova il confronto con il *Profeta* a lui attribuibile nelle nicchie sottostanti, ovvero l'*Isaia* (fig. 290). Riesaminando le fonti d'archivio, occorre piuttosto chiedersi se possa essere circoscritta la *Sibilla* eseguita da Tommaso senza l'aiuto del fratello. Almeno a parere di chi scrive, questa si potrebbe riconoscere nella *Cumana* (fig. 278), posta nella nicchia destra della fronte orientale, che rivela in numerosi passaggi della veste punti di vicinanza con l'altra figura presumibilmente eseguita dal solo Tommaso per l'ornamento, ovvero il *Mosè* (fig. 291). In entrambe queste figure l'abito cade dalle ginocchia protese in avanti formando un simile sistema di pieghe, una struttura quasi piramidale, condotta per piani larghi (figg. 279-280). Tanto nei panneggi quanto nei volti la *Cumana* e il *Mosè* rivelano una comune ricerca di effetti luministici, meno vibrante rispetto a quella perseguita da Giovanni Battista nelle sue creazioni, almeno entro questo momento della carriera. Tale accentuazione cromatica nelle opere del fratello maggiore derivò indubbiamente dai soggiorni in Veneto, e fu una componente da lui progressivamente abbandonata con il radicamento a Roma, che coincise con un adeguamento agli esiti più sintetici manifestati dai nuovi colleghi.

---

<sup>1090</sup> *Ibidem*.

<sup>1091</sup> Arcangeli 1993b, p. 362.

Negli stessi giorni in cui le dieci *Sibille* venivano saldate ai due comaschi, i ministri della Santa Casa incaricarono il maggiore, Giovanni Battista, di provvedere all'acquisto di nuovi monoliti per la serie dei *Profeti*, ancora in attesa di una fine. Sin dalle prime fasi del cantiere il santuario si era probabilmente dotato di tutti i marmi necessari, anche di quelli utili alle statue, come si desume dai documenti contabili relativi al rifornimento lapideo, scalabili tra il 1513 e il 1523. Nelle carte, per quanto generalmente incentrate sulla quantità di materiale, si rintracciano talora riferimenti alla destinazione dei blocchi, alcuni dei quali risultano ricordati come predisposti per le «figure»<sup>1092</sup>. Agli inizi degli anni settanta, però, fu necessario provvedere a un nuovo acquisto, non essendo più disponibili pietre per i *Profeti*, probabilmente non perché con le prime missioni nelle cave apuane ne fosse stato comprato un numero insufficiente. Si deve ricordare che due di questi marmi erano stati lavorati da Simone Cioli, autore di due vegliardi alla fine smontati, non essendo ritenuti all'altezza dell'ornamento, e che un altro pezzo fu intagliato da Calcagni per una delle *Sibille*, anch'essa mai messa in opera. Accanto a questi casi, in cui il marmo era stato in realtà impiegato per i fini figurativi previsti, è poi noto che un'altra pietra fu venduta intorno al 1542 al duca Guidobaldo II della Rovere. In quell'occasione il signore di Urbino aveva consegnato ai ministri una somma di 100 fiorini per procurarsi un nuovo pezzo, ma a giudicare dalla documentazione non sembra che si fosse provveduto immediatamente all'acquisto<sup>1093</sup>. Come in parte anticipato più sopra, nell'estate del 1572, quasi cinquant'anni dopo l'arrivo dell'ultima partita sulle coste anconetane, si organizzò un ultimo viaggio per ottenere il materiale necessario all'impresa statuaria. Il 21 luglio il governatore di Loreto, Sassatelli, scrisse in merito a Cosimo I de' Medici, che al tempo, come attestato dalla medesima lettera, si era dimostrato interessato all'acquisizione di una cappella nel santuario. Al fine di assicurarsi il benessere del granduca di Firenze, Sassatelli si era premurato di avvisarlo che Della Porta si sarebbe recato in terra apuana per l'estrazione di «quattro pezzi» da impiegare per altrettante figure di *Profeti*<sup>1094</sup>.

Sul numero di statue che si intendeva realizzare per porre fine alla fabbrica, ormai aperta da sei decenni, occorre indugiare prima di procedere. Negli anni precedenti erano stati confezionati sette vegliardi dai fratelli Lombardi e due da Cioli, questi ultimi rimossi con

---

<sup>1092</sup> Sul rifornimento lapideo nelle prime fasi del cantiere si discute nel quinto capitolo, cui si rimanda anche per l'esame della documentazione nota.

<sup>1093</sup> Grimaldi 1999, p. 261 (9 dicembre 1542), ma di tale monolite si parla anche nel quinto capitolo.

<sup>1094</sup> Pubblicata già in Gualandi 1844-1856, III (1856), pp. 70-72, doc. 326, la lettera è riportata pure in Ioele 2016, p. 252, doc. 32: «Facendo di bisogno a questa Santa Casa di quattro pezzi di marmo di Carrara per compire l'ornamento della Capella di Nostra Donna di quattro Profeti che mancano, mandiamo il cavaliere Giovanni Battista dalla Porta a levarli, essendo scultore et huomo pratico».

l'assegnazione dell'opera ai Della Porta, per cui intorno al 1572 apparivano vuote soltanto tre nicchie. Gli ultimi pagamenti relativi alla serie di vegliardi non lasciano oltretutto dubbi sull'effettiva realizzazione di sole tre figure, quante ne mancavano all'epoca. Il progetto di compiere «quattro Profeti», cui si fa esplicito riferimento nella missiva di Sassatelli, spinge allora a domandarsi se vi fosse, in prima battuta, l'intenzione di sostituire pure una delle figure eseguite dai Lombardi. Qualora tale ipotesi si ritenga plausibile, potrebbe riconoscersi nello *Zaccaria* il marmo da rimpiazzare, quello forse meno riuscito a livello compositivo. Come già discusso, proprio questo sembra attribuibile almeno nella fattura a un collaboratore, e forse a Calcagni, di cui era stata rifiutata pochi anni prima una *Sibilla*, motivo forse da non sottovalutare nell'interpretazione di questo episodio.

Pochi mesi dopo la stesura della lettera, l'8 novembre, Giovanni Battista si recò a Carrara per selezionare i primi «due pezzi», come si apprende da un primo acconto includente 48 fiorini per l'acquisto dei marmi, e 37 fiorini e 17 bolognini per il viaggio<sup>1095</sup>. In questa prima ispezione per la scelta dei blocchi, Della Porta aveva avuto modo di trattare con il capitano Jacopo Diana pagandogli una caparra successivamente rimborsata<sup>1096</sup>. Diana, più precisamente, rappresentava un intermediario del signore di Massa e Carrara Alberico I Malaspina, una figura introdotta verso la seconda metà del Cinquecento al fine di esercitare un controllo più forte sui traffici del mercato lapideo, fin allora regolati autonomamente dai proprietari delle cave<sup>1097</sup>. Un mese dopo, il 16 dicembre, si apprende dai documenti contabili che lo scultore giunse nuovamente a Carrara per ritirare le pietre parzialmente già pagate e per mettersi d'accordo sull'acquisto di altre due<sup>1098</sup>. Il prelievo di questo secondo lotto sarebbe avvenuto a febbraio, in quanto nella nota di dicembre si specificava che Della Porta si sarebbe mosso «tra due mesi a Massa di Carrara per far condurre pezzi quattro di marmi a Loreto»<sup>1099</sup>. Nella stessa occasione, egli ricevette pure un compenso di 100 fiorini per il lavoro svolto fin allora e per il viaggio che avrebbe affrontato a breve. L'anno seguente, alla data 22 settembre 1573, in cui è registrato l'ultimo pagamento di 168 fiorini al capitano Diana per le «2 petre per fare 2 Profeti per detta capella», Della Porta aveva già iniziato la traversata in mare<sup>1100</sup>. A giudicare da ulteriori, coeve ricevute, quei blocchi, ancora ricordati come necessari «per li 4 Profeti», erano già stati sbozzati

---

<sup>1095</sup> Grimaldi 1999, p. 274 (8 novembre 1572).

<sup>1096</sup> *Ibidem*.

<sup>1097</sup> Per un affondo sul sistema economico delle cave carraresi nel secondo Cinquecento si rimanda a Klapisch-Zuber 1969, pp. 219-251; e qui si vedano 229-233, 241-243, per un approfondimento su Diana.

<sup>1098</sup> Grimaldi 1999, p. 275 (16 dicembre 1572).

<sup>1099</sup> *Ibidem*.

<sup>1100</sup> Ivi, p. 275 (22 settembre 1573).

e trasferiti a Livorno<sup>1101</sup>. L'anno dopo, tuttavia, Giovanni Battista dovette tornare a Roma, per cui la missione conobbe per alcuni mesi una battuta d'arresto, come provano i documenti lauretani. Nel 1574 lo scultore venne eletto tra i Virtuosi del Pantheon<sup>1102</sup> e fu anche ingaggiato per la decorazione dell'altare del Sacramento in San Giovanni in Laterano, non più esistente, una commissione di papa Gregorio XIII che vide anche il coinvolgimento dell'architetto Francesco Capriani, sodale di Della Porta sin dagli anni gonzagheschi<sup>1103</sup>. Con l'assolvimento di questo incarico il comasco riprese il viaggio marittimo verso Loreto, come provano le successive testimonianze d'archivio. Entro la fine del 1575 i monoliti furono trasportati a Napoli, dove il 22 dicembre risultano depositati per una sosta<sup>1104</sup>, e quasi un anno dopo, il 13 novembre 1576, approdarono ad Ancona<sup>1105</sup>. Una volta giunti al porto dorico, come avveniva nelle prime missioni, i blocchi furono trasferiti su quelle imbarcazioni piatte, più adatte per attraccare nella costa recanatese, ma qui non mancarono ulteriori motivi di ritardo. Durante la sistemazione del materiale si danneggiò uno dei mezzi utili all'ultima tratta, appartenuto a un certo «Girolamo ferrarese patrone di barca», figura in cui non sembra riconoscibile il secondogenito dei Lombardi, nonostante l'omonimia e le comuni origini geografiche<sup>1106</sup>. Poche settimane dopo, il 10 dicembre, le pietre raggiunsero il porto di Recanati, dove furono scaricate con l'aiuto dell'ammiraglio locale, tale Gioacchino<sup>1107</sup>, e donde sarebbero partite alla volta del santuario, su carri trainati da bovini.

Secondo quanto si ricava dalle carte contabili, soltanto tre blocchi furono alla fine adoperati per la realizzazione di altrettanti *Profeti*, avviati solo nel 1578. Considerato il ruolo svolto da Giovanni Battista nell'acquisizione delle pietre, la commissione degli ultimi vegliardi doveva probabilmente spettare ai soli due comaschi, ma con la consegna delle porte bronzee anche Girolamo si rese disponibile e fu pertanto incluso nell'impresa. La volontà di porre fine alla decorazione dell'involucro era ormai diventata un'urgenza per i ministri della Santa Casa, per cui il ricorso anche all'ultimo superstite dei Lombardi significava, prima di tutto, dispiegare tutte le forze possibili a tale scopo. Alla data 7 marzo 1578 Girolamo ricevette una prima somma di denaro «a buon conto del Profeta che fa per la Santa Casa», indicato quindi senza ulteriori dettagli sul soggetto o sulla collocazione finale<sup>1108</sup>. Più di un anno dopo, il 10 maggio 1579, lo

---

<sup>1101</sup> Ivi, pp. 275-276 (22 settembre 1573).

<sup>1102</sup> Tiberia 2000, p. 130.

<sup>1103</sup> Per l'opera in San Giovanni in Laterano: Marcucci 1991, pp. 73-75; Ioele 2016, pp. 199-200, cat. 6.

<sup>1104</sup> Grimaldi 1999, p. 277 (22 dicembre 1575).

<sup>1105</sup> Ivi, p. 278 (13 novembre 1576)

<sup>1106</sup> Ivi, p. 278 (30 novembre 1576).

<sup>1107</sup> Ivi, p. 278 (10 dicembre 1576).

<sup>1108</sup> *Appendice*, doc. 127.



scultore riscuoteva un nuovo compenso di 632 fiorini, parte dei 920 concordati per la figura, che al tempo risultava ormai completata, essendo menzionata come «Profeta fatto per la facciata di Santa Capella»<sup>1109</sup>. A differenza della precedente nota, qui compare un riferimento spaziale, ma di nessuna utilità, essendo collegabile, semplicemente, all'esterno marmoreo del sacello, non a un settore specifico. Come «facciata di Santa Capella» non può intendersi il prospetto occidentale, quello rivolto verso la navata e interpretabile come fronte principale, dato che nessuna nicchia su questo lato appariva in attesa di una statua. Ogni dubbio sull'identificazione di questo vegliardo è risolto, comunque, da una successiva ricevuta di pagamento, l'ultima relativa alla commissione e registrata alla fine dell'anno, il 31 dicembre, nella quale si specifica che le spettanze erano per l'«Amos», ormai terminato e alloggiato nella propria nicchia<sup>1110</sup>. Dell'intera teoria, questo vegliardo rappresenta il secondo a essere riconoscibile nei documenti attraverso la menzione del soggetto, oltre al *David*, cui si fa riferimento nel testamento di Girolamo rogato nel 1554. Con sicurezza, inoltre, possiamo identificare l'ultima opera del ferrarese nella figura che occupa la nicchia destra della fronte settentrionale (fig. 289), abbigliata come un pastore, quale era Amos, con una semplice veste di pelle animale e un berretto frigio. All'attività di custode di armenti alludono altri attributi significativi, ovvero il bastone nodoso e ricurvo che stringe nella destra e il cane accucciato al suo fianco, fedele compagno nel sorvegliare il bestiame. L'esame visivo non lascia inoltre dubbi sull'identificazione di questa statua con un'opera, l'ultima in marmo, di Girolamo, per quanto il riferimento manoscritto tanto preciso sia un indizio più che risolutivo. A livello fisionomico (fig. 148) si possono riscontrare diversi punti di convergenza con gli altri compagni della serie lauretana eseguiti dal ferrarese, anche quelli con l'aiuto del fratello Aurelio. Per la conformazione della barba, dalle ciocche curvilinee, tentacolari, definite con una politezza metallica, il *Malachia* (fig. 146), scolpito verso la metà degli anni quaranta, offre i momenti di maggiore vicinanza con l'*Amos*. Anche i bulbi oculari di quest'ultimo sono lavorati con una soluzione identica, riscontrabile in altre figure della serie, dimostrando come, a distanza di quasi un ventennio dall'interruzione della prima campagna, l'artista non avesse subito sensibili cambiamenti sul versante formale. Pure le pieghe che percorrono la veste dell'*Amos* sono le

---

<sup>1109</sup> *Appendice*, doc. 129.

<sup>1110</sup> *Appendice*, docc. 130-131. Per un completo inquadramento bibliografico dell'*Amos* (altezza: 152 cm; larghezza della base: 65 cm): Serragli 1633, p. 84; Id. 1633, ed. 1652, p. 91; Ricci 1834, II, p. 49; Pauri 1915, pp. 19, nota 2, 23, 28; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 686, 694; Rotondi 1941, p. 14; Weil-Garris 1977, I, pp. 98-99, 336-337; Lunardi 1983, p. 371; Grimaldi, Sordi 1987, p. 13; Brentano 1989a, p. 185; Giannatiempo López 1992, p. 224; Arcangeli 1993b, p. 362; Giannatiempo López 1996, pp. 337-38; Grimaldi 1999, p. 89; Zani 2005b, p. 514; Grimaldi 2011, I, p. 92; Ioele 2016, p. 193, cat. 2b.

stesse che fanno vibrare gli altri vegliardi eseguiti dai Lombardi, percorsi nei pesanti abiti da profonde gole, che creano vivaci passaggi luministici. Sotto questo punto di vista, maggiori affinità si ritrovano nel *Malachia* (fig. 145) e nel *David* (fig. 224), opere che, come già detto, sembrano riferibili più pienamente alla mano del secondogenito, vista l'assenza di certe sottigliezze tipiche di Aurelio, e per questa ragione, quindi, più prossime all'ultima opera in esame.

Entro il 1578 si snodano invece i pagamenti ai Della Porta per gli altri due vegliardi, eseguiti largamente in collaborazione, sebbene uno di essi risulti saldato al solo Giovanni Battista il 16 luglio e l'altro a Tommaso il 31 dicembre. Dalla prima ricevuta, risalente al 20 maggio, si apprende che entrambe le statue erano state assegnate al maggiore dei fratelli, ricompensato al tempo 80 fiorini per i «Profeti che fa in ornamento di Santa Capella»<sup>1111</sup>. Un mese e mezzo dopo, il 3 luglio, Tommaso risulta remunerato per alcuni «lavori che fa per Santa Casa», collegabili all'impresa statuaria, ma al tempo non sembra si fosse ancora guadagnato l'appalto di un'intera figura<sup>1112</sup>. In questo momento, tuttavia, avvenne l'affidamento di uno dei marmi al minore dei Della Porta, perché Giovanni Battista, nell'ultimo acconto del 16 luglio, era menzionato come artefice di una sola figura<sup>1113</sup>. Al primogenito, artista di altra esperienza rispetto al fratello e per tale ragione da immaginare come un maestro per quest'ultimo, si deve probabilmente l'ideazione delle statue e, forse, anche l'avvio esecutivo di entrambe, se nella ricevuta di dieci giorni prima, del 5 luglio, era ancora pagato per la coppia<sup>1114</sup>. Come però si apprende dal pagamento di metà mese, dove risulta remunerato per «un Profeta fatto per la facciata della Santissima Cappella»<sup>1115</sup>, Giovanni Battista, a un certo, preferì affidare al fratello l'esecuzione di una delle due figure. Il termine «facciata» utilizzato nell'acconto, pure in questo caso, deve essere letto come un riferimento non a un prospetto in particolare, ma più semplicemente alle pareti esterne dell'ornamento marmoreo. Dal 23 agosto Tommaso cominciò a ricevere denari per la realizzazione del proprio vegliardo, completato e sistemato nell'edicola entro la fine dell'anno, come prova il pagamento finale<sup>1116</sup>. Nelle note contabili del 31 dicembre si indica che questo marmo era stato già collocato «nella facciata di Santa Capella», senza riferimenti più precisi, e che i due *Profeti* erano stati pagati 1380 fiorini, ovvero 690 fiorini

---

<sup>1111</sup> Grimaldi 1999, p. 279 (20 maggio 1578).

<sup>1112</sup> Ivi, p. 279 (3 luglio 1578).

<sup>1113</sup> Ivi, p. 279 (16 luglio 1578).

<sup>1114</sup> Ivi, p. 279 (5 luglio 1578).

<sup>1115</sup> Ivi, p. 279 (16 luglio 1578).

<sup>1116</sup> Ivi, p. 280 (23 agosto 1578).

l'uno<sup>1117</sup>. Solo attraverso l'esame stilistico, come è stato annunciato nelle pagine precedenti, è possibile identificare le statue compiute dai Della Porta, e corrispondenti all'*Isaia*<sup>1118</sup> e al *Mosè*<sup>1119</sup>, il primo nella nicchia sinistra della facciata settentrionale e il secondo nell'edicola sinistra della fronte orientale. Dei due simulacri marmorei solo il *Mosè*, reggente tra le mani le pesanti Tavole della Legge, può essere riconosciuto senza l'aiuto del testo seicentesco di Silvio Serragli, dove sono descritti i soggetti di tutte le figure.

A un riesame visivo, il riconoscimento della mano dei due scultori comaschi non appare problematico, ma l'attribuzione del *Mosè* non ha incontrato un atteggiamento unanime da parte degli studiosi. Questo dibattito critico affonda le sue radici nella monografia di Giovanni Pauri, cui si deve sia il riferimento dell'*Isaia* ai Della Porta, mai messo in discussione, sia l'assegnazione dell'altro vegliardo a Girolamo<sup>1120</sup>. Kathleen Weil-Garris, per prima, provò a ricondurre il *Mosè* entro la produzione dei comaschi, constatando in particolare le evidenti divergenze formali rispetto ai *Profeti* assegnabili ai Lombardi<sup>1121</sup>. Da allora l'attribuzione di questa figura ai due Della Porta ha in generale incontrato il favore di altre voci, con la recente eccezione di Giovanna Ioele, che di nuovo ha rilanciato il nome di Girolamo<sup>1122</sup>. Si può da subito constatare come il fine descrittivismo che caratterizza il viso non sia distinguibile in nessuna delle opere dei Lombardi, i quali rivelano una ricerca ben diversa nelle modulazioni cromatiche. La barba tanto sottilmente lavorata del *Mosè*, la stessa poi esibita dall'*Isaia*, incisa da infiniti colpi di scalpello, non si ritrova in nessuna delle statue dei fratelli veneto-ferraresi, con i loro caratteristici boccoli sferici, dalla superficie levigata. A Girolamo e ad Aurelio corrisponde non meno una diversa concezione del panneggio, corposo e dall'aspetto morbido, mentre la veste indossata dai *Profeti* realizzati dai Della Porta, con quelle linee più taglienti e nette, rivela una consistenza quasi cartacea. Sia l'*Isaia* sia il *Mosè*, oltretutto, mostrano un tipico dettaglio riscontrabile nelle opere di Giovanni Battista, ovvero l'occhio lavorato con una sottile

---

<sup>1117</sup> Ivi, p. 281 (31 dicembre 1578).

<sup>1118</sup> Per la figura di *Isaia* (altezza: 167 cm; larghezza della base: 62 cm): Serragli 1633, p. 84; Id. 1633, ed. 1652, p. 91; Ricci 1834, II, p. 49; Pauri 1915, p. 19, nota 2; Rotondi 1941, p. 14; Weil-Garris 1977, I, pp. 335-336; Lunardi 1983, p. 371; Arcangeli 1993b, p. 361; Grimaldi 1999, pp. 90-91; Ioele 2016, pp. 27, 193-194, cat. 2b; Delpriori 2017, pp. 119-120.

<sup>1119</sup> Per la figura di *Mosè* (altezza: 158 cm; larghezza della base: 68 cm): Serragli 1633, p. 86; Id. 1633, ed. 1652, p. 92; Ricci 1834, II, p. 48; Pauri 1915, pp. 19, nota 2; Venturi 1935-1937, II (1936), pp. 684, 694, 696-698; Rotondi 1941, pp. 8-12; Weil-Garris 1977, I, pp. 332-334; Lunardi 1983, p. 371; Cristina Frulli, in *Raffaello* 1983, pp. 378-380, cat. 112; Brentano 1989a, p. 185; Giannatiempo López 1992, p. 224; Arcangeli 1993b, p. 361; Grimaldi 1999, p. 92, nota 68; Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, in *I Della Rovere* 2004, pp. 299-300, cat. IV.13; Zani 2005b, p. 514; Ioele 2016, pp. 193-194, cat. 2b.

<sup>1120</sup> Pauri 1915, p. 19, nota 2.

<sup>1121</sup> Weil-Garris 1977, I, pp. 332-334.

<sup>1122</sup> Ioele 2016, pp. 193-194, cat. 2b.

incisione circolare per l'iride e una doppia trapanatura per la pupilla, quasi cuoriforme. Quegli effetti più lineari e ridondanti ricercati negli abiti, da cui traspare una materia inamidata, contraddistinguono anche i panneggi delle *Sibille* poste al livello superiore, opere dei due comaschi di pochi anni prima. La sofisticata ricerca cromatica che contraddistingue le chiome di queste donne, ottenuta attraverso un uso esteso del trapano, si ritrova soprattutto nella capigliatura e nella barba dell'*Isaia*. In queste parti (fig. 295) il marmo appare quasi poroso, scavato da molteplici fori in grado di rievocare l'inconsistenza delle masse villose, una ricerca chiaroscurale che si ritrova in misura sensibilmente minore nel *Mosè*. Nell'*Isaia* si rintracciano con maggiore evidenza le propensioni formali del maggiore dei due fratelli a questa altezza cronologica, derivate dal soggiorno in Veneto e dal confronto con artisti come Vittoria e Campagna: per quanto possa richiamare pure la statuaria imperiale, ben conosciuta da Giovanni Battista attraverso l'attività di restauratore, quella lavorazione a trapano sembra tradire un debito verso la scultura veneta. La minore tensione cromatica nel *Mosè* (fig. 296) può essere forse una ragione per ricondurne l'esecuzione al fratello minore, come anticipato, ma si tratta di un'ipotesi difficilmente dimostrabile. Si deve comunque credere che il modello in terracotta di quest'ultimo vegliardo, oggi conservato a Urbino (fig. 289), sia opera di Giovanni Battista, alla fine tradotta in gran parte dal fratello nella versione marmorea<sup>1123</sup>.

Data la stretta collaborazione tra i fratelli per quasi l'intera vita, non è semplice circoscrivere momenti autonomi nel catalogo di Tommaso da paragonare con il *Mosè*. L'*Isaia*, con quella estrosa lavorazione dei capelli e della barba, trova comunque alcuni confronti con le opere documentate di Giovanni Battista, risalenti ad anni ormai maturi della sua carriera. Tra queste, il *San Domenico* nella Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore a Roma (figg. 294, 298), databile al 1587<sup>1124</sup>, fornisce non pochi punti di vicinanza con il *Profeta* nella trattazione della corta peluria intorno alla mascella, un brano di insolito colorismo nella produzione più tarda dell'artista. Il ritorno a Roma e il contatto con colleghi come Leonardo Sormani, Silla Longhi e Pietro Paolo Olivieri, meno sensibili a certi effetti cromatici, portarono Giovanni Battista a ridimensionare le ricerche espressive sperimentate in gioventù, dopo il passaggio in terra veneta. Questo momento del suo catalogo conta per ora poche prove certe, tra le quali spiccano le sculture per il rivestimento della Santa Casa, con l'esclusione forse del *Mosè* e della *Sibilla Cumana*, in quanto più probabili opere del fratello. Per ragioni stilistiche possono

---

<sup>1123</sup> Sulla terracotta di Urbino si forniscono le coordinate bibliografiche *supra*, nota 597, ma si veda almeno la scheda di Cristina Frulli, in *Raffaello* 1983, pp. 378-380, cat. 112, in cui si avanza, per la prima volta, il nome dei fratelli Della Porta per l'opera.

<sup>1124</sup> Per la statua del *San Domenico*: Ioele 2016, pp. 211-212, cat. 11.

aggiungersi al novero di Giovanni Battista anche il ricordato busto di Mocenigo e quello di Ottavio Farnese nel J. Paul Getty Museum di Los Angeles (fig. 293), marmo attribuito da chi scrive al maggiore dei due Della Porta<sup>1125</sup>. Quest'ultimo ritratto rappresenta un oggetto assai vicino cronologicamente ai *Profeti*, essendo inquadrabile intorno al 1575, quando Della Porta manifestò il desiderio di lavorare per il signore di Parma e Piacenza, forse eseguendo in quell'occasione il busto per fornire a Ottavio una prova delle proprie doti<sup>1126</sup>. Anche in esso si osserva un'intensa erosione del marmo all'altezza della barba (fig. 297), un dettaglio che conferma ulteriormente per tale ritratto l'appartenenza alla produzione giovanile di Giovanni Battista, attestata al livello più alto dal suo *Isaia*, capolavoro di tale fase. Dopo l'esecuzione dei due *Profeti*, il maestro comasco compare per l'ultima volta a Loreto, in collaborazione con Capriani, nell'erezione del monumento del cardinale Niccolò Caetani (fig. 299), commissione che segnò l'ingresso dello scultore alle dipendenze di quella famiglia romana<sup>1127</sup>. Dopo la partenza dal santuario, Giovanni Battista, insieme col fratello Tommaso, diresse a Roma la propria bottega fino ai suoi ultimi giorni, lavorando tanto per i suoi protettori, i Caetani, quanto per l'ambiente pontificio, e si spostò raramente, come attesta un eccezionale viaggio in età matura alla corte di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta<sup>1128</sup>.

La decorazione del sacello della Santa Casa intorno alla metà degli anni settanta, dopo il montaggio delle *Sibille*, è restituita da una serie di incisioni eseguite dallo stampatore Perino Zecchini de' Guarlotti su disegno di Giovan Battista de' Cavalieri (figg. 300-303). Confezionate dai due artisti, che si erano associati per questa specifica impresa nel 1567, esse costituiscono la prima rappresentazione su carta di tutte le «quattro facciate de architettura della Madonna che sono intorno alla Santa Casa»<sup>1129</sup>. Secondo il contratto, quei maestri si sarebbero impegnati a eseguire l'opera nell'arco di quattro anni, ma tali obiettivi dovettero slittare almeno di un decennio, considerate le cronologie entro cui è inquadrabile l'assetto dei prospetti nelle riproduzioni. Floriano Grimaldi circoscriveva questa serie di stampe non oltre il 1568, ovvero ai primi dodici mesi dalla nascita del sodalizio<sup>1130</sup>, ma la presenza di tutte le figure femminili e le due sole nicchie vuote nell'ordine inferiore portano a posticipare ampiamente il lavoro. La

---

<sup>1125</sup> Annibaldi 2021.

<sup>1126</sup> Una lettera scritta il 3 febbraio 1575 dall'architetto Francesco Paciotti, incaricato da Ottavio di trovare uno scultore per la corte, ricorda Giovanni Battista tra i maestri interessati a trasferirsi nel ducato: Bertini 2013, pp. 246-247, doc. II.

<sup>1127</sup> Marcucci 1991, pp. 132-135; Ioele 2016, pp. 200-206, cat. 7.

<sup>1128</sup> Per la carriera più matura di Della Porta *ivi*, pp. 53-185, cui associare le schede delle singole opere nella stessa sede; si veda anche il sintetico profilo in Brentano 1989a.

<sup>1129</sup> Il contratto è pubblicato in Masetti Zannini 1980, pp. 208-209, 231-233, doc. IX.

<sup>1130</sup> Grimaldi 1999, pp. 115-116.

composizione statuaria delle edicole superiori rispecchia quella visibile già verso la fine del 1572, anno in cui risultavano montate tutte le *Sibille*, ma l'assenza di due soli vegliardi, ovvero il *Mosè* e l'*Amos*, fa avanzare ulteriormente l'epoca d'esecuzione delle stampe. Considerato che l'*Isaia* fu licenziato dal maggiore dei Della Porta nell'estate del 1578, si deve immaginare che le incisioni siano state eseguite nella seconda parte dell'anno, e prima, comunque, della fine di dicembre, quando fu alloggiato il *Mosè*. Non sembra verosimile che Cavalieri, l'autore dei disegni, abbia completato di propria fantasia l'ornamento, sia perché le figure sono perfettamente coincidenti con quelle in opera, sia perché, a tal punto, non si comprenderebbe la volontà di lasciare due nicchie vuote. Chi scrive, in verità, è spinto a credere che le stampe in esame facciano riferimento a un'impresa diversa da quella siglata nel 1567, essendo non meno difficile credere a un tale ritardo nell'esecuzione.

Unico fratello superstite, alla guida ormai di una bottega formata dai figli e da altri giovani collaboratori, Girolamo, nel 1581, fu incaricato di eseguire una nuova torcia in forma di cornucopia per la cappella del Santissimo Sacramento<sup>1131</sup>. Identica sotto ogni aspetto a quella gettata da Aurelio quasi quarant'anni prima, essa fu verosimilmente eseguita da Girolamo reimpiegando il modello plasmato dal fratello, ancora conservato nello studio recanatese. Seppure non ne esista alcuna traccia nella documentazione contabile, non è così improbabile che Girolamo avesse affidato la fusione di quella torcia a uno dei maestri sotto le sue dipendenze. Come si deduce dall'esame della vicenda intorno alla commissione per Ascoli, che rischiò di rimanere incompiuta dopo la morte di Ludovico, il secondogenito dei Lombardi non era probabilmente un esperto fonditore. Girolamo era probabilmente in possesso delle tecniche basilari, ma per commissioni più impegnative doveva appoggiarsi ad assistenti, come gli stessi fratelli finché furono in vita. Anche l'ultima creazione riconducibile al maestro ferrarese, la *Madonna col Bambino* in bronzo per la facciata della Basilica di Loreto (figg. 304-305), deve immaginarsi compiuta con l'aiuto di specialisti del getto, come Calcagni o Vergelli, o almeno i maggiori dei figli, Antonio e Pietro, le stesse persone già comparse al suo fianco nell'esecuzione delle porte per l'ornamento marmoreo.

Un anno dopo la realizzazione della lanterna per la Cappella del Corpus Domini, Girolamo fu incaricato di confezionare una figura a tutto tondo della *Vergine* per l'edicola sopra il portale maggiore della basilica. La nicchia, solennemente inquadrata tra due colonne libere e un timpano spezzato, con una mensola centrale decorata da una figura angelica, era stata

---

<sup>1131</sup> *Appendice*, doc. 133.

inaugurata a quel tempo e rientrava in un generale rinnovamento della facciata in pietra d'Istria, progettato nel 1571 da Boccacini e portato a termine nel 1587, sette anni dopo la sua morte, ormai sotto la guida di Lattanzio Ventura<sup>1132</sup>. La *Madonna*, con il capo coronato e intenta a esporre il Bambino, quest'ultimo con una mano benedicente e l'altra a sostenere un globo, sembra ricalcare l'iconografia lauretana, derivata dall'immagine lignea tardo-trecentesca venerata all'interno della Santa Casa<sup>1133</sup>. La fissità e la monumentalità quasi bizantine del modello sono interpretate, però, entro l'universo formale dell'artista, come dimostra la soffusa dolcezza nel viso della *Vergine*, impegnata a sostenere il figlio e a presentarlo alla contemplazione dei fedeli. L'impronta più evidente di Girolamo traspare nell'abbigliamento sontuoso, formato da una teoria infinita di pieghe, riscontrabile in altre creazioni condotte dai Lombardi. Il confronto più prossimo può essere ravvisato nelle figure bronzee sulla sommità dei due tabernacoli eucaristici di Milano e di Fermo, ugualmente vestite con ampie, voluminose tuniche. In questa schiera di apostoli, può essere richiamata l'attenzione su *San Filippo* (fig. 306), rappresentato con in mano la croce su cui fu martirizzato. Il panno annodato che si avvolge attorno al bacino dell'apostolo, formando una sorta di ampio rigonfiamento verso l'esterno, è una soluzione riconoscibile anche nella *Vergine* della facciata del tempio lauretano. Con la sua peculiare capigliatura, un casco di voluminosi riccioli, il volto di Cristo in quest'ultimo gruppo rivela non meno determinanti affinità fisionomiche con altre opere dei Lombardi, come gli *Angeli* appollaiati sul lampadario per la Cappella del Corpus Domini. Quest'ultima opera, eseguita da Aurelio nei primi anni quaranta, prova in modo evidente la vicinanza formale tra i vari fratelli, la cui produzione, oltretutto, non sembra aver subito sensibili cambiamenti espressivi nel tempo. Dopo un primo pagamento risalente al 17 novembre 1582<sup>1134</sup>, la *Madonna col Bambino* risulta liquidata nell'estate seguente, il 13 agosto 1583, essendo stata valutata da maestri convocati da entrambe le parti, Vergelli per i ministri della Santa Casa e tale Andrea da Sassoferrato per Girolamo<sup>1135</sup>. Forse un collega di Girolamo Lombardo, non noto però altrimenti, Andrea potrebbe ritenersi un parente di un certo Girolamo Taddei da Sassoferrato, un campanaro attivo a Loreto verso la fine del Cinquecento, come ipotizzato da Grimaldi<sup>1136</sup>. Oltre all'ultima parte dei 1460 fiorini concordati con l'approvazione dei due specialisti, l'artista ferrarese ricevette come ricompensa tutto il metallo rimasto nella fornace dopo le

---

<sup>1132</sup> Per tale impresa architettonica è ancora fondamentale Gianuzzi 1885, in particolare pp. 206-207, 214.

<sup>1133</sup> Per l'iconografia della Vergine lauretana si veda Grimaldi 1995, e in particolare pp. 15-20, per la statuetta lignea all'interno della Santa Casa.

<sup>1134</sup> *Appendice*, doc. 134.

<sup>1135</sup> *Appendice*, doc. 136.

<sup>1136</sup> Grimaldi 2011, I, p. 93.

operazioni<sup>1137</sup>. L'unico elemento che non può essere ascritto a Girolamo è la corona in ferro battuto su capo della *Vergine*, che fu saldata un mese esatto più tardi, il 13 settembre, all'orefice di origini greche Giorgio Carideo<sup>1138</sup>.

L'anno seguente Girolamo fece redigere un nuovo testamento, il secondo nonché l'ultimo conosciuto da lui dettato. In data 17 gennaio, nella propria dimora recanatese in borgo San Vito e alla presenza del notaio Annibale Petrucci, pronunciò le sue ultime volontà in quanto ormai «iacens in lecto infirmitate detentus, sanus vero mente, visu et intellectu»<sup>1139</sup>. Come prime prescrizioni egli ordinava che il suo corpo fosse tumulato nella chiesa cittadina di Santa Maria di Varano, all'interno della tomba che appariva già in opera e in cui, probabilmente, avevano trovato posto i fratelli. Girolamo passava quindi alle questioni ereditarie e ricordava prima di tutto tra i destinatari delle sue proprietà il figlio Aurelio, menzionato come membro della Compagnia di Gesù. Lo scultore forniva indicazioni pure in merito ai beni per gli altri figli, Antonio, Pietro, Paolo e Giacomo, aggiungendo che aveva previsto garanzie economiche per i primi due, i soli già maggiorenni, qualora essi non avessero voluto vivere nella stessa dimora. Ricordava, inoltre, che Antonio e Pietro potevano giovare dei suoi insegnamenti in campo artistico, doti che avevano permesso loro di avviarsi a una carriera autonoma assicurandosi una fonte di guadagno. La moglie Lucrezia era nominata, invece, usufruttuaria di quelle proprietà, con la precisazione che ella avrebbe potuto vivere nella porzione di sua preferenza della casa di San Vito e in comunione con i figli, almeno con quelli ancora minorenni, a patto, tuttavia, di restare vedova.

Non si apprendono informazioni sull'unica figlia, Caterina, ma non può escludersi che ella fosse morta entro questo anno, essendo difficile spiegare altrimenti la sua assenza dalle disposizioni ereditarie del padre. Non si conosce ugualmente nulla di certo anche per la scomparsa di Girolamo, allo stato attuale delle conoscenze, infatti, impossibile da collocare con precisione. Probabilmente egli era ancora in vita l'8 aprile 1585, quando fu steso un nuovo atto per la spartizione dell'immobile, se Lucrezia e i figli escluso Aurelio, le parti interessate alla questione, non vi sono ricordati rispettivamente come vedova e orfani<sup>1140</sup>. Senza dubbio, comunque, Girolamo scomparve nella primavera del 1589, dato che il 12 giugno di quell'anno il figlio Antonio, a causa della necessità di allontanarsi da Recanati per ragioni taciute, dovette

---

<sup>1137</sup> *Appendice*, doc. 136.

<sup>1138</sup> Grimaldi, Sordi 1987, p. 13, nota 47.

<sup>1139</sup> *Appendice*, doc. 137.

<sup>1140</sup> Grimaldi 2011, II, p. 411 (8 aprile 1585).



cedere alla madre quanto ereditato dal padre<sup>1141</sup>. Il motivo della morte di Girolamo resta ancora ignoto, ma è plausibile che la malattia che lo colpì intorno al 1584 sia stata fatale dopo mesi, se non anni.

Come scritto in quelle ultime volontà, i figli Antonio e Pietro poterono coltivare gli insegnamenti paterni, e a loro si deve la continuazione della bottega di famiglia a Recanati, dove cominciarono a lavorare anche i due fratelli più giovani, Paolo e Giacomo. A quanto oggi si conosce, tuttavia, la carriera dei figli di Girolamo è circoscrivibile alla porta maggiore per la facciata della Basilica di Loreto (fig. 307), un'impresa che si protrasse per vent'anni<sup>1142</sup>. Commissionata dapprima nel 1590 al solo Antonio, al quale gli altri fratelli si associarono negli anni a venire, la porta maggiore conobbe da subito una serie di rallentamenti per ragioni finanziarie. Successivamente non mancarono ulteriori problemi causati da controversie familiari, dissidi legati a questioni ereditarie in cui rientrò pure la contesa intorno a quel battente realizzato a metà dal padre Girolamo per l'ornamento della Santa Casa<sup>1143</sup>. Dopo due decenni, nel 1610, le due ante furono consegnate, una commissione che non fu mai vista terminata dai due fratelli maggiori, Antonio e Pietro, il primo scomparso nel 1608 e il secondo nell'anno precedente<sup>1144</sup>. Con la conclusione dei lavori e il montaggio dei battenti non si esaurirono i problemi, dato che Paolo e Giacomo, gli unici autori rimasti in vita, tentarono una causa, più che ventennale, con la Santa Casa per il mancato assolvimento delle spese pattuite. Le successive vicende di questi due fratelli in campo artistico risultano difficili da seguire, dato che si conosce soltanto una sola allogazione a Paolo dopo gli incarichi lauretani, ovvero il fonte battesimale per la chiesa di San Giovanni a Osimo<sup>1145</sup>. Iniziato nel 1622 su richiesta del vescovo Agostino Calamini, impiegando il bronzo ricavato da quella porta difettosa gettata dal padre, quest'oggetto non fu però mai terminato. L'interruzione delle operazioni deve forse collegarsi al trasferimento di Paolo a Roma, dove egli scomparve nel 1645, e dove si era spostato anche il fratello Giacomo, morendovi nel 1621<sup>1146</sup>. I veri continuatori dell'arte bronzistica inaugurata a Recanati dai figli di Antonio Lombardo furono, di fatto, Calcagni e Vergelli, gli unici capaci di imporsi come capi-bottega nel contesto marchigiano. Nonostante la progressiva estinzione dei discendenti di Girolamo, l'arte dei tre fratelli Lombardi continuò a sopravvivere in quelli

---

<sup>1141</sup> Ivi, II, p. 413 (12 giugno 1589).

<sup>1142</sup> Per la porta maggiore della basilica, a opera dei figli di Girolamo: Pauri 1915, pp. 67-76; Grimaldi, Sordi 1987, pp. 15-24; Giannatiempo López 1996, pp. 65-123, in particolare 107-123; Grimaldi 2011, I, pp. 123-152, in particolare 137-150.

<sup>1143</sup> Id., Sordi 1987, pp. 10-11, nota 37.

<sup>1144</sup> Ivi, pp. 15, nota 1, 16, nota 6, per queste informazioni biografiche su Antonio e Pietro.

<sup>1145</sup> Su tale fonte battesimale per Osimo: ivi, p. 25; Grimaldi 2011, I, pp. 248-250.

<sup>1146</sup> Id., Sordi 1987, pp. 16, nota 5, 17, nota 9.

che furono i loro due principali allievi, e attraverso di loro prosperò per tutto il secolo seguente in quest'area, che divenne, come affermava Ulrich Middeldorf quasi un secolo fa, il maggiore centro metallurgico della Penisola dopo Venezia<sup>1147</sup>.

---

<sup>1147</sup> Middeldorf 1938, p. 257.

## Elenco delle illustrazioni

Fig. 1: Scultore attivo a Venezia, *Cristo passo*, 1520-1530, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Miracoli, monumento di Luca Lombardo

Fig. 2: Scultore attivo a Venezia, *Madonna col Bambino*, 1520-1530, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Miracoli, monumento di Luca Lombardo

Fig. 3: Giambattista Bregno, *Visitazione*, 1505 circa, Treviso, Duomo, Cappella del Corpus Domini

Fig. 4: Andrea Ferrucci, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1510-1520, Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 27.579

Fig. 5: Domenico Poggini, *Cosimo I de' Medici*, 1580-1590, Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 677

Fig. 6: Domenico Poggini, *Cosimo I de' Medici*, 1580-1590, Firenze, Palazzo Vecchio,

collezione Loeser, inv. MCF-LOE 1933-26/PV

Fig. 7: Scultore e architetto attivi a Venezia (Pietro da Salò e Bernardo Contin?), *Monumento di Orazio Brancadoro*, 1560 circa, Fermo, Cattedrale

Fig. 8: Scultore e architetto attivi a Venezia (Pietro da Salò e Bernardo Contin?), *Monumento di Orazio Brancadoro*, 1560 circa, dettaglio, Fermo, Cattedrale

Fig. 9: Bottega di Antonio Lombardo, *Portale*, 1500-1511, Ferrara, Palazzo Prosperi-Sacрати (già Castelli)

Fig. 10: Antonio Lombardo, *Venere anadiomene*, 1510-1515 circa, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A 19.1964

Fig. 11: Antonio Lombardo e bottega, *Madonna col Bambino, san Giorgio e un devoto*, 1515 circa, Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, Palazzina di Marfisa, inv. OA1748

Fig. 12: Girolamo Lombardo, *San Nicola da Tolentino*, 1531 circa, Ferrara, Museo di Casa Romei, inv. 009

Fig. 13: Girolamo Lombardo (?), *Monumento di Giovanni Muzzarelli e di Ippolita Sanvitali*, 1531 circa, Ferrara, Cimitero della Certosa

Fig. 14: Garofalo, *Messa di San Nicola da Tolentino*, 1531 circa, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. 173

Fig. 15: Garofalo, *San Nicola da Tolentino resuscita le starne*, 1531 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.23

Fig. 16: Garofalo, *San Nicola da Tolentino resuscita un bambino*, 1531 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.24

Fig. 17: Girolamo Lombardo, *San Nicola da Tolentino*, 1531 circa, dettaglio, Ferrara, Museo

di Casa Romei, inv. 009

Fig. 18: Antonio Lombardo, *Venere anadiomene*, 1510-1515 circa, dettaglio, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A 19.1964

Fig. 19: Girolamo Lombardo, *San Nicola da Tolentino*, 1531 circa, dettaglio, Ferrara, Museo di Casa Romei, inv. 009

Fig. 20: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Giona*, 1546-1548, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 21: Aurelio Lombardo, *Marte*, 1525 circa, Modena, Galleria Estense, inv. 2054

Fig. 22: Aurelio Lombardo, *Didone*, 1525 circa, Cleveland, Museum of Art, inv. 2021.2

Fig. 23: Aurelio Lombardo, *Marte*, 1525 circa, dettaglio, Modena, Galleria Estense, inv. 2054

Fig. 24: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 25: Aurelio Lombardo, *Marte*, 1525 circa, dettaglio, Modena, Galleria Estense, inv. 2054

Fig. 26: Aurelio Lombardo, *Didone*, 1525 circa, dettaglio, Cleveland, Museum of Art, inv. 2021.2

Fig. 27: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 28: Andrea Sansovino, *Annunciazione*, 1519-1524, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 29: Andrea Sansovino, *Annunciazione*, 1519-1524, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 30: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 31: Marcantonio Raimondi, *Marte, Venere e Amore*, 1508, Londra, British Museum, inv. 1858-4-17-1581

Fig. 32: Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, 1523-1524, Cracovia, Castello Reale del Wawel, inv. 8486

Fig. 33: Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, 1523-1524, dettaglio, Cracovia, Castello Reale del Wawel, inv. 8486

Fig. 34: Marcantonio Raimondi, *Marte, Venere e Amore*, 1508, dettaglio, Londra, British Museum, inv. 1858-4-17-1581

Fig. 35: Aurelio Lombardo, *Marte*, 1525 circa, dettaglio, Modena, Galleria Estense, inv. 2054

Fig. 36: Garofalo, *Sacrificio pagano*, 1526, Londra, National Gallery, inv. 3928

Fig. 37: Garofalo, *Sacrificio pagano*, 1526, dettaglio, Londra, National Gallery, inv. 3928

Fig. 38: Aurelio Lombardo, *Didone*, 1525 circa, dettaglio, Cleveland, Museum of Art, inv. 2021.2

Fig. 39: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Sacrificio bacchico*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, basamento del cosiddetto *Idolino di Pesaro*, inv. 1637

Fig. 40: Scultore attivo a Ferrara, *Sant'Antonio abate*, 1530 circa, Cesena, Cattedrale

Fig. 41: Scultore attivo a Ferrara, *Sant'Antonio abate*, 1530 circa, dettaglio, Cesena, Cattedrale

Fig. 42: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Adorazione dei Magi*, 1568-1572, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata meridionale, porta sinistra

Fig. 43: *Facciata della Libreria marciana*, 1537-1588, Venezia, Piazzetta San Marco

Fig. 44: *Loggetta marciana*, 1537-1544 (con aggiunte del 1653-1663 e del 1733-1742), Venezia, piazzetta San Marco

Fig. 45: Tommaso Lombardo da Lugano e Guglielmo de' Grigi, *Altare di Girolamo Priuli*, 1547, Venezia, chiesa di San Salvador

Fig. 46: Tommaso Lombardo da Lugano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1547-1555, Venezia, chiesa di San Sebastiano, altare di Melio da Cortona

Fig. 47: Tommaso Lombardo da Lugano e Bernardo Contin, *Monumento di Andrea e Alvise Corner*, 1570-1584, Venezia, chiesa di San Salvador

Fig. 48: Tommaso Lombardo da Lugano e Bernardo Contin, *Monumento di Caterina, Marco e Francesco Corner*, 1570-1584, Venezia, chiesa di San Salvador

Fig. 49: Tommaso Lombardo da Lugano, *Imposizione del cappello cardinalizio ad Alvise Cornaro*, 1570-1584, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Andrea e Alvise Corner

Fig. 50: Tommaso Lombardo da Lugano, *Caterina Corner in atto di consegnare la corona di Cipro al doge Agostino Barbarigo*, 1570-1584, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Caterina, Marco e Francesco Corner

Fig. 51: Tommaso Lombardo da Lugano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1547-

1555, dettaglio, Venezia, chiesa di San Sebastiano, altare di Melio da Cortona

Fig. 52: Tommaso Lombardo da Lugano, *Francesco Corner*, 1570-1584, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Andrea e Alvise Corner

Fig. 53: Tommaso Lombardo da Lugano, *San Girolamo*, 1547, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, altare di Girolamo Priuli

Fig. 54: Tommaso Lombardo da Lugano, *Caterina Corner in atto di consegnare la corona di Cipro al doge Agostino Barbarigo*, 1570-1584, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Caterina, Marco e Francesco Corner

Fig. 55: Tommaso Lombardo da Lugano, *Imposizione del cappello cardinalizio ad Alvise Cornaro*, 1570-1584, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Andrea e Alvise Corner

Fig. 56: Girolamo Lombardi, *Crocifissione*, 1568-1572, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata settentrionale, porta destra

Fig. 57: Bottega di Jacopo Sansovino (Girolamo Lombardo?), *Giove a Creta*, 1537-1544, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 58: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 59: Bottega di Jacopo Sansovino (Danese Cattaneo?), *Venere a Cipro*, 1537-1544, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 60: Tiziano Minio e Francesco Segala, *Fonte battesimale*, 1545 (coperchio di Minio) e 1565 (figura di Segala), Venezia, basilica di San Marco

Fig. 61: Tiziano Minio, *San Giovanni Evangelista*, 1545, Venezia, basilica di San Marco, fonte battesimale



Fig. 62: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 63: Bottega di Jacopo Sansovino, *Rilievi mitologici*, 1537-1544, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 64: Jacopo Sansovino, *San Marco guarisce gli ammalati e libera gli indemoniati*, 1536-1541, Venezia, basilica di San Marco, pergamino meridionale

Fig. 65: Jacopo Sansovino, *San Marco libera uno schiavo torturato*, 1542-1545, Venezia, basilica di San Marco, pergamino settentrionale

Fig. 66: Danese Cattaneo, *Apollo*, 1536-1547, Venezia, Ca' Pesaro, cortile

Fig. 67: Danese Cattaneo, *Apollo*, 1536-1547, dettaglio, Venezia, Ca' Pesaro, cortile

Fig. 68: Bottega di Jacopo Sansovino (Danese Cattaneo?), *Venere a Cipro*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 69: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, arcata sinistra della testata settentrionale

Fig. 70: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, arcata centrale della testata settentrionale

Fig. 71: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, seconda arcata da destra della facciata

Fig. 72: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, quarta arcata da destra della facciata

Fig. 73: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, prima arcata da destra della facciata

Fig. 74: Bottega di Jacopo Sansovino, *Caduta dei Giganti*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, quarta arcata da destra della facciata

Fig. 75: Alessandro Vittoria, *Spicchio della volta con ritratto dell'imperatore Marc'Antonio*, 1552, dettaglio, Vicenza, Palazzo Thiene, Sala dei Principi

Fig. 76: Bottega di Jacopo Sansovino, *Prometeo e l'origine del primo uomo*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, arcata centrale della testata settentrionale

Fig. 77: Bottega di Jacopo Sansovino, *Prometeo e l'adorazione del fuoco*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, arcata centrale della testata settentrionale

Fig. 78: Tiziano Minio, *San Giovanni Battista*, 1540 circa, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Arts, inv. 37-28

Fig. 79: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 80: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 81: Tiziano Minio, *San Giovanni Battista*, 1540 circa, dettaglio, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Arts, inv. 37-28

Fig. 82: Bottega di Jacopo Sansovino (Girolamo Lombardo?), *Giove a Creta*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 83: Girolamo Lombardi, *Malachia*, 1544-1546, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 84: Girolamo Lombardo, *Madonna col Bambino (Vergine di Loreto)*, 1540 circa, Bergamo, Accademia Carrara, collezione Mario Scaglia, inv. 22SCP00218

Fig. 85: Jacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, 1550 circa, Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, inv. 217

Fig. 86: Girolamo Lombardo, *Madonna col Bambino (Vergine di Loreto)*, 1540 circa, dettaglio, Bergamo, Accademia Carrara, collezione Mario Scaglia, inv. 22SCP00218

Fig. 87: Bottega di Jacopo Sansovino (Girolamo Lombardo?), *Giove a Creta*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 88: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Altare della confraternita della Beata Vergine*, 1536-1540, Venezia, chiesa di Santa Maria Mater Domini

Fig. 89: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Monumento di Alvise Malipiero*, 1533, Venezia, chiesa della Madonna della Misericordia

Fig. 90: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Dio Padre in gloria*, 1533, Venezia, chiesa della Madonna della Misericordia, monumento di Alvise Malipiero

Fig. 91: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Madonna col Bambino*, 1536-1540, Venezia, chiesa di Santa Maria Mater Domini, altare della confraternita della Beata Vergine

Fig. 92: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Dio Padre in gloria*, 1533, dettaglio, Venezia, chiesa della Madonna della Misericordia, monumento di Alvise Malipiero

Fig. 93: Tommaso Lombardo da Lugano, *Dio Padre in gloria*, 1547, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, altare di Girolamo Priuli

Fig. 94: Arte romana, *Efebo lampadoforo (cosiddetto Idolino)*, fine del I secolo a.C., e Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento*, 1537-1540, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637

Fig. 95: Arte romana, *Tralcio di vite (frammento del cosiddetto Idolino)*, fine del I secolo a.C., Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 525B

Fig. 96: Arte romana, *Efebo lampadoforo*, I secolo d.C., Boscoreale, Antiquarium, inv. SAP 13112

Fig. 97: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di Pesaro*, 1537-1540, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637

Fig. 98: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Trionfo di Arianna*, 1537-1540, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, basamento del cosiddetto *Idolino di Pesaro*, inv. 1637

Fig. 99: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Sacrificio bacchico*, 1537-1540, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, basamento del cosiddetto *Idolino di Pesaro*, inv. 1637

Fig. 100: Pittore anonimo (su progetto di Girolamo Genga), *Trionfo di Arianna*, 1527-1532, Pesaro, Villa Imperiale, sala della Calunnia

Fig. 101: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di Pesaro*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637

Fig. 102: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 103: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Sacrificio bacchico*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, basamento del cosiddetto *Idolino di Pesaro*, inv. 1637

Fig. 104: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Flagellazione*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore, tabernacolo eucaristico

Fig. 105: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di*

*Pesaro*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637

Fig. 106: Alessandro Leopardi (su modello di Antonio Lombardo), *Pilo di stendardo*, 1505, Venezia, piazza San Marco

Fig. 107: Sebastiano Serlio, *Studi della Colonna Traiana*, in Serlio 1540, p. LXI

Fig. 108: Sebastiano Serlio, *Studi della Colonna Traiana*, dettaglio, in Serlio 1540, p. LXI

Fig. 109: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di Pesaro*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637

Fig. 110: Artista anonimo (copia da Andrea Mantegna), *Progetto per un monumento a Virgilio*, 1500 circa, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF439

Fig. 111: Francisco de Hollanda, *Veduta del cortile della Villa Imperiale di Pesaro*, in *Os desenhos das antigualhas*, 1538-1540, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms 28-I-20, c. 44v

Fig. 112: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Antonio Galli*, 1560 circa, New York, The Frick Collection, inv. 1916.2.46

Fig. 113: Federico Barocci, *Antonio Galli*, 1560 circa, Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp138

Fig. 114: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Antonio Galli*, 1560 circa, dettaglio, New York, The Frick Collection, inv. 1916.2.46

Fig. 115: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1555-1560, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 116: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, dettaglio, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. M.2005.60

Fig. 117: Leone Leoni, *Maria d'Ungheria*, 1555, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 5496

Fig. 118: Alessandro Vittoria, *Apollonio Massa*, 1587, Venezia, Seminario Patriarcale

Fig. 119: Alessandro Vittoria, *Pietro Zen*, 1585, Venezia, Seminario Patriarcale

Fig. 120: Girolamo Lombardo (?), *Ritratto virile*, metà del XVI secolo, Faenza, Pinacoteca Civica, inv. 127

Fig. 121: Girolamo Lombardo (?), *Ritratto virile*, metà del XVI secolo, dettaglio, Faenza, Pinacoteca Civica, inv. 127

Fig. 122: Girolamo Lombardi, *David*, 1551-1555, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 123: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1555-1560, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 124: Girolamo Lombardo (?), *Ritratto virile*, metà del XVI secolo, Amburgo, Kunsthalle, inv. 1950.64

Fig. 125: Girolamo Lombardo (?), *Ritratto virile*, metà del XVI secolo, dettaglio, Amburgo, Kunsthalle, inv. 1950.64

Fig. 126: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, dettaglio, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. M.2005.60

Fig. 127: *Facciata occidentale del rivestimento della Santa Casa*, 1509-1579, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 128: *Facciata settentrionale del rivestimento della Santa Casa*, 1509-1579, Loreto,

basilica della Santa Casa

Fig. 129: *Facciata orientale del rivestimento della Santa Casa*, 1509-1579, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 130: *Facciata meridionale del rivestimento della Santa Casa*, 1509-1579, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 131: Valerio Cioli, *Profeta*, 1537-1541, Loreto, Porta Romana

Fig. 132: Valerio Cioli, *Profeta*, 1537-1541, Loreto, Porta Romana

Fig. 133: Francisco de Hollanda, *Veduta della facciata meridionale del rivestimento della Santa Casa di Loreto*, in *Os desenhos das antigualhas*, 1538-1540, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms 28-I-20, c. 51v

Fig. 134: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Ezechiele*, 1539-1542, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 135: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Geremia*, 1542-1544, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 136: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 137: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Ezechiele*, 1539-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 138: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 139: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Geremia*, 1542-1544, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 140: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 141: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Ezechiele*, 1539-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 142: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 143: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Geremia*, 1542-1544, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 144: Michelangelo, *Geremia*, 1508-1512, Città del Vaticano, Cappella Sistina, volta

Fig. 145: Girolamo Lombardi, *Malachia*, 1544-1546, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 146: Girolamo Lombardi, *Malachia*, 1544-1546, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 147: Girolamo Lombardi, *David*, 1551-1555, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 148: Girolamo Lombardi, *Amos*, 1578-1579, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 149: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Giona*, 1546-1548, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 150: Aurelio Lombardo (su modello di), *Torcia*, 1547 o 1581, Loreto, basilica della Santa Casa, Cappella Massilli



Fig. 151: Aurelio Lombardo (su modello di), *Torcia*, 1547 o 1581, Loreto, basilica della Santa Casa, Cappella Massilli

Fig. 152: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Balaam*, 1548-1551, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 153: Girolamo Lombardo, *Balaam*, 1541-1550, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-2010-11

Fig. 154: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Balaam*, 1548-1551, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 155: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Giona*, 1546-1548, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 156: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Balaam*, 1548-1551, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 157: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Giona*, 1546-1548, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 158: Federico Brandani, *Geremia*, 1572-1575, Piobbico, chiesa di Santo Stefano

Fig. 159: Federico Brandani, *Isaia*, 1572-1575, Piobbico, chiesa di Santo Stefano

Fig. 160: Federico Brandani, *Ezechiele*, 1572-1575, Piobbico, chiesa di Santo Stefano

Fig. 161: Federico Brandani, *Daniele*, 1572-1575, Piobbico, chiesa di Santo Stefano

Fig. 162: Ludovico Lombardo, *Laocoonte*, 1545, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 91B

Fig. 163: Ludovico Lombardo, *Laocoonte*, 1545, dettaglio, Firenze, Museo Nazionale del

Bargello, inv. 91B

Fig. 164: Giovanni Bernardi, *Allegoria della lotta tra l'imperatore Carlo V e Francesco I di Francia*, 1531-1535, Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 41.68

Fig. 165: Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, 1519-1525, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 284

Fig. 166: Incisore anonimo, *Gruppo del Laocoonte*, in Bartolomeo Marliani, *Urbis Romae topographia*, Romae, per Antonium Blodum, 1544, p. 80

Fig. 167: Artista anonimo, *Laocoonte, ante 1523*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 427B

Fig. 168: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, Vienna e Vaduz, collezioni dei principi del Liechtenstein, inv. SK 538

Fig. 169: Arte romana, *Testa virile*, III secolo d.C., Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. I.N. 788

Fig. 170: Arte romana, *Testa virile (cosiddetto Bruto)*, IV-III secolo a.C. (con petto del 1600, a opera di Domenico de' Lupi e di Gregorio de' Rossi), Roma, Musei Capitolini, Sala dei Trionfi, inv. MC1183

Fig. 171: Arte romana, *Testa virile (cosiddetto Bruto)*, III secolo d.C. (con petto del XVI secolo), Petworth, Petworth House and Park, inv. NT 486332

Fig. 172: Michelangelo, *Bruto*, 1539-1550 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 97S

Fig. 173: Zanobi Lastricati, *Mercurio*, 1551, Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 27.312

Fig. 174: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 727

Fig. 175: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. AM10510

Fig. 176: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. M.2005.60

Fig. 177: *Riproduzione fotografica del Bruto a opera di Ludovico Lombardo nella collezione Pourtalès*, 1907, in Boström 2003, p. 165, fig. 12

Fig. 178: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, Washington, National Gallery of Art, inv. 1945.16.1

Fig. 179: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, dettaglio, Washington, National Gallery of Art, inv. 1945.16.1

Fig. 180: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1555-1560, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 181: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 2

Fig. 182: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 11/101

Fig. 183: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. E-354

Fig. 184: Arte romana, *Adriano*, 132-138 d.C. circa (con integrazioni del XVIII secolo nel petto), Città del Vaticano, Musei Vaticani, Galleria dei Busti, inv. MV.724.0.0

Fig. 185: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Scipione l'Africano*, metà del XVI

secolo, Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. 650

Fig. 186: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Scipione l'Africano*, metà del XVI secolo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 125B

Fig. 187: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Scipione l'Africano*, metà del XVI secolo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 137B

Fig. 188: Arte romana, *Ritratto di sacerdote isiacco (già identificato con Scipione l'Africano)*, I secolo d.C. (con petto della metà del XVI secolo), Roma, Palazzo Rospigliosi

Fig. 189: Ludovico Lombardo e Jacopo da Carrara, *Lucrezia*, 1550 circa, Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. 648

Fig. 190: Arte romana, *Apollo (cosiddetto di Anzio)*, I secolo d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 121302

Fig. 191: Ludovico Lombardo e Jacopo da Carrara, *Lucrezia*, 1550 circa, dettaglio, Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. 648

Fig. 192: Arte romana, *Apollo (cosiddetto di Anzio)*, I secolo d.C., dettaglio, Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 121302

Fig. 193: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Euripide*, 1550 circa, Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. 1934

Fig. 194: Scultore attivo a Roma, *Euripide*, metà del XVI secolo, Modena, Galleria Estense, inv. 7486

Fig. 195: Scultore attivo a Roma (Guglielmo della Porta?), *Antinoo*, metà del XVI secolo, Venezia, Museo di Palazzo Grimani, inv. 382

Fig. 196: Ludovico Lombardo (?), *Ritratto virile*, 1550 circa, Montréal, Musée des Beaux-

Arts, inv. 1958.1195

Fig. 197: *Riproduzione fotografica del lotto 132*, in *Catalogue Rusca* 1883

Fig. 198: Ludovico Lombardo (?), *Ritratto virile*, 1550 circa, dettaglio, Montréal, Musée des Beaux-Arts, inv. 1958.1195

Fig. 199: Antonio Calcagni, *Sisto V*, 1585-1587, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato

Fig. 200: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Giulio Cesare*, metà del XVI secolo, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, inv. 86.32

Fig. 201: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Giulio Cesare*, metà del XVI secolo, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 94

Fig. 202: Arte romana, *Giulio Cesare*, I secolo a.C. (con petto della metà del XVI secolo), Roma, Palazzo Casali in Via della Stelletta

Fig. 203: Ludovico Lombardo, *Sabina come Cerere*, 1550 circa, Modena, Galleria Estense, inv. 2621

Fig. 204: Ludovico Lombardo, *Sabina come Cerere*, 1550 circa, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 1

Fig. 205: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, dettaglio, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 2

Fig. 206: Ludovico Lombardo, *Sabina come Cerere*, 1550 circa, dettaglio, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 1

Fig. 207: Ludovico Lombardo, *Adriano come Diomede*, 1550 circa, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 11/102

Fig. 208: Arte romana, *Adriano come Diomede*, 138 d.C., Tivoli, Museo della Villa Adriana, inv. 2260

Fig. 209: Ludovico Lombardo, *Adriano come Diomede*, 1550 circa, collezione privata

Fig. 210: Ludovico Lombardo, *Antonino Pio*, 1550 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 441B

Fig. 211: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, dettaglio, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 2

Fig. 212: Ludovico Lombardo, *Antonino Pio*, 1550 circa, dettaglio, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 441B

Fig. 213: Ludovico Lombardo, *Adriano come Diomede*, 1550 circa, dettaglio, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 11/102

Fig. 214: Guglielmo della Porta, *Antonino Pio*, terzo quarto del XVI secolo, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM Sk 293

Fig. 215: Arte romana, *Eroe greco con fanciullo (anche detto Commodo gladiatore)*, fine II-inizio II secolo d.C. (con integrazioni del XVI secolo, a opera di Guglielmo della Porta), Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5999

Fig. 216: Guglielmo della Porta, *Antonino Pio*, terzo quarto del XVI secolo, dettaglio, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM Sk 293

Fig. 217: Guglielmo della Porta, *Testa di Commodo*, terzo quarto del XVI secolo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5999

Fig. 218: Pier Jacopo Bonacolsi, detto Antico, *Antonino Pio*, 1519-1524, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 65.202

Fig. 219: Ludovico Lombardo, *Antonino Pio*, 1550 circa, dettaglio, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 441B

Fig. 220: Pier Jacopo Bonacolsi, detto Antico, *Antonino Pio*, 1519-1524, dettaglio, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 65.202

Fig. 221: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Lampadario*, 1550-1551, Loreto, Palazzo Apostolico

Fig. 222: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Lampadario*, 1550-1551, dettaglio, Loreto, Palazzo Apostolico

Fig. 223: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 224: Girolamo Lombardi, *David*, 1551-1555, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 225: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1544-1546, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 226: Antonio Calcagni, *Carità*, 1585-1587, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato, monumento di Sisto V

Fig. 227: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1544-1546, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 228: Antonio Calcagni, *Carità*, 1585-1587, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato, monumento di Sisto V

Fig. 229: Pellegrino Tibaldi e Ludovico Lombardo, *Fontana, detta "del Calamo"*, 1560 circa, Ancona

Fig. 230: Ludovico Lombardo, *Mascherone*, 1560 circa, Ancona, Fontana detta “del Calamo”

Fig. 231: Ludovico Lombardo, *Mascherone*, 1560 circa, Ancona, Fontana detta “del Calamo”

Fig. 232: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di Pesaro*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637

Fig. 233: Aurelio Lombardo (su modello di), *Torcia*, 1547 o 1581, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, cappella Massilli

Fig. 234: Scultore anonimo (ambito di Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi), *Monumento di Giovanni Ferretti*, 1568, Ancona, cattedrale di San Ciriaco

Fig. 235: Scultore anonimo (ambito di Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi), *Giovanni Ferretti*, 1568, Ancona, cattedrale di San Ciriaco, monumento di Giovanni Ferretti

Fig. 236: Giovanni Battista Busca e Andrea Pellizzone (su disegno di Pellegrino Tibaldi), *Ciborio a tempietto*, 1580-1596, e Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 237: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 238: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 239: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 240: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio),



*Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 241: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 242: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 243: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 244: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 245: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 246: Incisore anonimo, *Immagine del tabernacolo di Pio IV nel manifesto contenente i brevi di Pio IV del 24 maggio 1561 e del 12 febbraio 1562*, 1561-1562, Milano, Fabbrica del Duomo, Archivio Storico, cart. 27, fasc. 61

Fig. 247: Vincenzo Seregni, *Rilievo del presbiterio del Duomo di Milano*, 1561-1566, Milano, Archivio Storico Civico, Raccolta Bianconi, II, c. 24r

Fig. 248: Vincenzo Seregni, *Progetto per un edificio ottagonale (mausoleo ducale?) a est della tribuna del Duomo di Milano*, 1565-1566, Milano, Archivio Storico Civico, Raccolta Bianconi, II, c. 3r

Fig. 249: Anonimo, *Progetto per la sistemazione del presbiterio del Duomo di Milano*, 1566, Milano, Archivio Storico Diocesano, Sezione X, Metropolitana, XLVIII, c.n.n.

Fig. 250: Pellegrino Tibaldi, *Studio per l'allestimento del tabernacolo del Duomo di Milano su due angeli*, 1567-1568, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 45 inf., c. 78r

Fig. 251: Pellegrino Tibaldi, *Studio per l'allestimento del tabernacolo del Duomo di Milano su quattro angeli bronzei ed entro un tegurio a tempietto*, 1568-1580, Milano, Civici Musei del Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, ex. Cod. Morbio 977, c. 41r

Fig. 252: Francesco Brambilla e Giovanni Battista Busca, *Angelo reggicero*, 1598-1599, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 253: Francesco Brambilla e Giovanni Battista Busca, *Angelo reggitabernacolo*, 1580-1596, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 254: Francesco Brambilla e Giovanni Battista Busca, *Angelo reggicero*, 1598-1599, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 255: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Tabernacolo eucaristico*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, inv. 4GU4562

Fig. 256: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Adorazione dei pastori*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 257: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Adorazione dei Magi*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 258: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Cristo dodicenne tra i dottori*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 259: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Ultima cena*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 260: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Orazione nell'orto*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 261: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Flagellazione*, 1561-1568, Fermo, Museo

Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 262: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Salita al Calvario*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 263: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Crocifissione*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 264: Jacopo del Duca, *Tabernacolo eucaristico*, 1572-1574, Padula, certosa di San Lorenzo, sagrestia

Fig. 265: Michelangelo, *Due studi di ciborio e uno di sarcofago*, 1518 circa, Firenze, Casa Buonarroti, inv. A 110r

Fig. 266: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Porta sinistra*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata meridionale

Fig. 267: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Porta destra*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata meridionale

Fig. 268: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Porta sinistra*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata settentrionale

Fig. 269: Girolamo Lombardi, *Porta destra*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata settentrionale

Fig. 270: Jacopo Sansovino, *Porta della sagrestia*, 1545-1570, Venezia, basilica di San Marco

Fig. 271: Girolamo Lombardi, *Orazione nell'orto*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata settentrionale, porta sinistra

Fig. 272: Jacopo Sansovino, *Deposizione*, 1545-1570, Venezia, basilica di San Marco, porta

della sagrestia

Fig. 273: Antonio Calcagni, *Sisto V*, 1585-1587, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato

Fig. 274: Alessandro Menganti, *Gregorio XIII*, 1574-1580, Bologna, Palazzo Pubblico, facciata

Fig. 275: Antonio Calcagni, *Sisto V*, 1585-1587, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato

Fig. 276: Alessandro Menganti, *Gregorio XIII*, 1574-1580, dettaglio, Bologna, Palazzo Pubblico, facciata

Fig. 277: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Delfica*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 278: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Sibilla Cumana*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 279: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Sibilla Cumana*, 1570-1572, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 280: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Mosè*, 1578, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 281: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Libica*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 282: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Persica*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 283: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Cumea*, 1570-1572, Loreto, basilica della

Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 284: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Eritrea*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 285: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Samia*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 286: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Ellespontica*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 287: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Frigia*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 288: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Tiburtina*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 289: Girolamo Lombardi, *Amos*, 1578-1579, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 290: Giovanni Battista della Porta, *Isaia*, 1578, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 291: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Mosè*, 1578, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 292: Giovanni Battista della Porta, *Mosè*, 1572-1578, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 S123

Fig. 293: Giovanni Battista della Porta, *Ottavio Farnese*, 1575 circa, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 87.SA.36

Fig. 294: Giovanni Battista della Porta, *San Domenico*, 1587, Roma, Santa Maria Maggiore,

## Cappella Sistina

Fig. 295: Giovanni Battista della Porta, *Isaia*, 1578, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 296: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Mosè*, 1578, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 297: Giovanni Battista della Porta, *Ottavio Farnese*, 1575 circa, dettaglio, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 87.SA.36

Fig. 298: Giovanni Battista della Porta, *San Domenico*, 1587, dettaglio, Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina

Fig. 299: Giovanni Battista della Porta, Antonio Calcagni e Francesco Capriani, *Monumento di Niccolò Caetani*, 1578-158, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 300: Giovanni Battista de' Cavalieri e Perino Zecchini de' Guarlotti, *Facciata occidentale del rivestimento della Santa Casa*, 1578, Londra, British Museum, inv. 1872,0511.794

Fig. 301: Giovanni Battista de' Cavalieri e Perino Zecchini de' Guarlotti, *Facciata meridionale del rivestimento della Santa Casa*, 1578, Londra, British Museum, inv. 1872,0511.793

Fig. 302: Giovanni Battista de' Cavalieri e Perino Zecchini de' Guarlotti, *Facciata settentrionale del rivestimento della Santa Casa*, 1578, Londra, British Museum, inv. 1872,0511.792

Fig. 303: Giovanni Battista de' Cavalieri e Perino Zecchini de' Guarlotti, *Facciata orientale del rivestimento della Santa Casa*, 1578, Londra, British Museum, inv. 1872,0511.792

Fig. 304: Girolamo Lombardo, *Madonna col Bambino (Vergine di Loreto)*, 1582-1583,

Loreto, basilica della Santa Casa, facciata

Fig. 305: Girolamo Lombardo, *Madonna col Bambino (Vergine di Loreto)*, 1582-1583, Loreto, basilica della Santa Casa, facciata

Fig. 306: Girolamo e Ludovico Lombardi, *San Filippo*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 307: Antonio, Pietro, Paolo e Giacomo Leopardi, *Porta maggiore*, 1590-1610, Loreto, basilica della Santa Casa, facciata

Fig. 308: Tarquinio e Pietro Paolo Jacometti, *Fonte battesimale*, 1629, Osimo, chiesa di San Giovanni Battista





## Appendice documentaria

Si segnala che, nel corso delle ricerche, è stato possibile ricontrollare i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Modena, presso l'Archivio di Stato di Firenze e presso l'Archivio Storico della Santa Casa di Loreto, i quali sono stati resi sciogliendo le abbreviazioni di lettura certa e modernizzando l'uso delle maiuscole e della punteggiatura. Questi interventi sono stati compiuti anche sui restanti documenti (indicati con un asterisco), che non si è avuto modo di riprendere direttamente in esame e che, nondimeno, sono stati riportati nelle loro trascrizioni più complete. In merito alle carte contabili lauretane, nei casi in cui si preservano le tre serie complete di registri, *Depositari*, *Giornali* e *Mastri*, è sempre stato utilizzato il testo con maggiori informazioni, seguendo la stessa selezione operata da Floriano Grimaldi e da Katy Sordi nei loro principali contributi a stampa.

ASAP = Archivio di Stato di Ascoli Piceno

ASF<sub>i</sub> = Archivio di Stato di Firenze

ASMa = Archivio di Stato di Macerata

ASMo = Archivio di Stato di Modena

ASRo = Archivio di Stato di Roma

ASSC = Archivio Storico della Santa Casa

BCRe = Biblioteca Comunale di Recanati

A.

1517. Aurelio Lombardo è pagato per la consegna di marmi mischi per un camerino nel Palazzo Arcivescovile di Ferrara.

Doc. 1

28 novembre 1517.

Alo Officio dela Guardaroba.

Adì 28 deto lire tre, soldi diese, marchesane ad Aurelio fiolo che fu de maistro Antonio Lombardo per lo amontare de uno pezio de preda machiata per fare segare per adornare quelli toni de preda venuti da Roma, qual fu consignato a maistro Domenego segapiera. Lire 3.10.0. Adì decto lire tre marchesane ad Antonio et Meio che segan le prede per compto de sue provixon. Lire 3.0.0.

ASMo, *Amministrazione dei principi*, registro 800, c. 83r.

Pubblicato in: Marchesi 2012, p. 214, nota 20.

B.

1539-1542. Aurelio e Girolamo Lombardi sono pagati per il primo *Profeta* per il sacello della Santa Casa di Loreto e per il tabernacolo marmoreo del Corpus Domini.

Doc. 2

31 dicembre 1539.

Don Aurelio heremita scultor de' dare adì 31 dicembre fiorini vinti se fanno boni ad messer Joan Baptista, et sono che tanti se li imprestano ad bon conto dello Profeta ch'intaglia per hornamento della cappella, in questo 167. Fiorini 20.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 171r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 901; Grimaldi 1999, p. 258.

Doc. 3

10 maggio 1540.

[Don Aurelio scultore de' dare] fiorini dece se fanno boni ad hornamento della cappella, et sonno per tante hopere haute dalli nostri scarpellini salariati per sgrossar el Profeta che intaglia, in questo 17. Fiorini 10.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 171r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 902; Grimaldi 1999, p. 258.

Doc. 4

28 giugno 1540.

[Don Aurelio scultore de' dare] fiorini dudici se fanno boni a messer Joan Baptista, sono per tanti datoli ad bon conto dello Profeta che intaglia per hornamento della cappella, in questo 191. Fiorini 12.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 171r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 259.

Doc. 5

24 agosto 1540.

[Don Aurelio scultore de' dare] fiorini sessanta, cinque bolognini, se fanno boni ut supra, sono per tanti datoli ad bon conto, in questo 197. Fiorini 65.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 171r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 904; Grimaldi 1999, p. 259.

Doc. 6

15 settembre 1540.

[Don Aurelio scultore de' dare] fiorini cinquanta se fanno boni ut supra, sono per tanti hauti ad bon conto, in questo 206. Fiorini 8.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 171r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 905; Grimaldi 1999, p. 259.

Doc. 7

31 ottobre 1540.

[Don Aurelio scultore de' dare] fiorini cinquanta se fanno boni ut supra, sono per tanti hauti

ad bon conto, in questo 210. Fiorini 50.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 171r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 906; Grimaldi 1999, p. 259.

Doc. 8

24 dicembre 1540.

[Don Aurelio scultore de' dare] fiorini dudici se fanno boni ut supra, sono per tanti hauti ad bon conto dello Profeta che intaglia per ornamento della cappella, in questo 217. Fiorini 12.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 171r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 907; Grimaldi 1999, p. 259.

Doc. 9

1540.

Don Aurelio heremita scultor de' dare per resto d'altro suo conto tenuto in questo 171. Fiorini 177, bolognini 2.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 171r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 909; Grimaldi 1999, p. 259.

Doc. 10

3 febbraio 1541.

[Don Aurelio scultore de' dare] fiorini quaranta se fanno boni ad messer Joan Baptista, sono per tanti datoli ad bon conto dello Profeta che intaglia per ornamento della cappella, in questo 225. Fiorini 40.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 223r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 259.

Doc. 11

31 maggio 1541.

[Don Aurelio scultore de' dare] fiorini cinquanta sette, bolognini vinti, se fanno boni ut supra, sonno per tanti datoli ad bon conto dello Profeta che intaglia ut supra, in questo 233. Fiorini 57, bolognini 20.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 223r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 911; Grimaldi 1999, p. 259.

Doc. 12

6 luglio 1541.

[Don Aurelio scultore de' dare] fiorini centovinti se fanno boni ad messer Nicolò thesaurario, et sono per tanti datoli ad bono conto per ordine di monsignor governatore [Galeazzo Fiordimonte], in questo 244. Fiorini 122.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 223r.

Publicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 912; Grimaldi 1999, p. 260.

Doc. 13

12 settembre 1541.

Don Aurelio de contra de' havere adì 12 di settembre fiorini trecento novantaquattro et bolognini vinti dui: sono che tanti se ne fa debitor ad libro rosso segnato O, e posto al bilancio in questo 256. Fiorini 394, bolognini 22.

ASSC, *Libri mastri*, registro N (1538-1541), c. 223v.

Publicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 913; Grimaldi 1999, p. 260.

Doc. 14

13 settembre 1541.

Don Aurelio heremita sculptore de' dare adì 13 di settembre fiorini trecento novanta quattro, bolognini vintidui, sono per resto di altro suo conto, come appare al libro mastro signato N a carte 223, et al bilancio in questo 6. Fiorini 394, bolognini 22.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 30r.

Publicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 920; Grimaldi 1999, p. 260.

Doc. 15

17 dicembre 1541.

[Don Aurelio de' dare] fiorini quaranta per tanti se li dano a bon conto per il Propheta et altri lavori che fa a la casa a messer Nicolò Salvarone, in credito 73. Fiorini 40.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 30r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 921; Grimaldi 1999, p. 260.

Doc. 16

1541 (?)

Don Aurelio de contra de' havere fiorini seicento se gli fano buoni per havere fatto una figura di marmo insieme con messer Hieronimo suo fratello, et posta nel'ornamento de la Cappella Santissima, ne la faciata denanze a man sinistra, et al'ornamento di detta Capella Santissima, in debito 283. Fiorini 600.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 30v.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 926; Grimaldi 1999, p. 260.

Doc. 17

1541 (?)

[Don Aurelio de' havere] fiorini ducento se gli fan buoni per l'ornamento di marmo fatto per l'altare del Corpus Domini della cappella nova che si fa nella chiesa di Loreto, in debito 283. Fiorini 200.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 30v.



Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 927; Grimaldi 1999, p. 260.

Doc. 18

28 gennaio 1542.

[Don Aurelio de' dare] fiorini quindici, bolognini deceotto, contanti a bon conto ut supra, in credito ut supra. Fiorini 15, bolognini 18.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 30r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 922; Grimaldi 1999, p. 260.

Doc. 19

8 febbraio 1542.

[Don Aurelio de' dare] fiorini vintiquattro contanti a lui a bon conto ut supra, in credito ut supra 85. Fiorini 24.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 30r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 923; Grimaldi 1999, p. 260.

Doc. 20

29 marzo 1542.

[Don Aurelio de' dare] fiorini centovintidoi contanti a lui a bon conto ut supra, in credito ut supra 95. Fiorini 122.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 30r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 924; Grimaldi 1999, p. 261.

Doc. 21

9 luglio 1542.

[Don Aurelio de' dare] fiorini ducento quatro contanti a lui a bon conto del Propheta che ha fatto et per altri lavori che fa per la capella del Corpo de Cristo, a messer Nicolò [Salvarone] in credito a carte 116. Fiorini 204.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 30r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 925; Grimaldi 1999, p. 261.

C.

1543-1545. Girolamo Lombardo è pagato per il secondo *Profeta* per il sacello della Santa Casa di Loreto e per alcuni lavori nel Palazzo Maggiore.

Doc. 22

16 gennaio 1543.

Messer Hieronimo sculptore de' dare adi 16 di gennaro fiorini cinquanta contanti a lui a bon conto del Profeta che fa, a messer Nicolò [Salvarone] in credito a carte 141. Fiorini 50.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 928; Grimaldi 1999, p. 261-262.

Doc. 23

15 maggio 1543.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini sessanta contanti a lui a bon conto ut supra, in credito ut supra 148. Fiorini 60.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 929; Grimaldi 1999, p. 262.

Doc. 24

1° luglio 1543.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini novanta contati a lui a bon conto ut supra, in credito ut supra 164. Fiorini 90.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 930; Grimaldi 1999, p. 262.

Doc. 25

31 dicembre 1543.

Mastro Hieronimo Lombardo comincia adì primo novembre ad servire per squadratore a fiorini dece il mese et de' havere adì ultimo di dicembre fiorini vinti per salario. Fiorini 20.

ASSC, *Libro dei salariati*, registro 1537-1546, c. 94v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 262.

Doc. 26

26 gennaio 1544.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini cinquanta contanti a lui per dicta causa, in credito ut supra 187. Fiorini 50.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 931; Grimaldi 1999, p. 262.

Doc. 27

27 aprile 1544.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini cinquantaquattro contanti a lui a bon conto ut supra, in credito 195. Fiorini 54.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 932; Grimaldi 1999, p. 262.

Doc. 28

24 giugno 1544

Palazzo Maggiore de' dare fiorini cinquantasette, bolognini vinti, pagati a mastro Hieronimo Lombardo per suo salario de mesi cinque, giorni 22 ½, finiti questo di ha servito per squadratore a fiorini de ce el mese, a ditto messer Nicolò da Recanati in questo in credito 209. Fiorini 57, bolognini 20.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 204r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 262.

Doc. 29

19 agosto 1544.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini settanta sei contanti a lui a bon conto ut supra, in credito 218. Fiorini 76.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 934; Grimaldi 1999, p. 262.

Doc. 30

7 novembre 1544.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini ducento contanti a lui per resto de fiorini 600, ch'è il prezzo di sua mercede per havere fatto un Profetta di marmo, e posto nel'ornamento dela Cappella Santissima davanti a mano dirita, a messer Nicolò da Recanati tesaurero in credito 223. Fiorini 200.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 935; Grimaldi 1999, p. 262.

Doc. 31

30 giugno 1545.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini ottanta contanti a lui per resto di tutto quello che gli potesse competere deli due Profetti di marmo fatti et posti per lui nel'ornamento della Cappella Santissima da oggiaddietro d'acordo, a messer Giovanbattista Ucellino canonico et thesauro in credito 261. Fiorini 80.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 936; Grimaldi 1999, pp. 262-263.

Doc. 32

30 giugno 1545.

Messer Hieronimo scultore di contro de' havere adì ultimo di iugno 1545 fiorini seicento ottanta li faciam buoni per sua mercede d'haver fatto uno Profetta di marmo et posto nel'ornamento de la Cappella Santissima da oggiretro, come si vede da conto, a debito l'ornamento di detta Cappella Santissima 13. Fiorini 680.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134v.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 938; Grimaldi 1999, p. 263.

D.

1545-1547. Girolamo Lombardo è pagato per il terzo *Profeta* per il sacello della Santa Casa di Loreto.

Doc. 33

30 giugno 1545.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini ducento trenta contanti a lui in cento ducati d'oro quali se li dano a bon conto del Profetta di marmo ch'al presente scolpisce per l'ornamento ut supra, a credito ut supra 261. Fiorini 230.

ASSC, *Libri mastri*, registro O (1541-1545), c. 134r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 937; Grimaldi 1999, p. 263.

Doc. 34

27 aprile 1546.

Hieronimo Lombardi sculptore de' dare adì 27 d'aprile fiorini ventitré a lui contanti in ducati 10 d'oro a bon conto del suo lavoro, e a messer Alessandro [Montani] thesauro in credito 33. Fiorini 23.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 37r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 940; Grimaldi 1999, p. 263.

Doc. 35

27 aprile 1546.

[Hieronimo Lombardi de' dare] fiorini ducento trenta per resto di suo conto al libro O a carte 134, e posto al bilancio 79. Fiorini 230.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 37r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 941; Grimaldi 1999, p. 263.

Doc. 36

6 ottobre 1546.

Ornamento della Cappella della Santissima Madonna de' dare adì 6 d'ottobre fiorini seicentonovanta a valuta di ducati 300 d'oro in oro se fanno boni a messer Hieronimo Lombardi scultore per la mercede sua de la factura di una figura di marmo grande fatta et posta per lui nel'ornamento verso il choro novo d'acordo, posto a lui in credito 37. Fiorini 960.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 63r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 953; Grimaldi 1999, p. 263.

Doc. 37

6 ottobre 1546.

A messer Hieronimo Lombardi fiorini ducento sette a lui contanti in ducati 90 d'oro in oro per resto di ducati 200 simili a buon conto, cioè per le due terze del Profetta fatto et posto in opera nell'ornamento della Cappella Santissima, a messer Alessandro [Montani] in credito. Fiorini 207.

ASSC, *Giornali*, registro 1546-1552, c. 18v.



Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 263.

Doc. 38

28 novembre 1546.

[Hieronimo Lombardi de' dare] fiorini centoquindici a lui contanti in 50 ducati d'oro in oro, a credito ut supra 67. Fiorini 115.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 37r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 263.

Doc. 39

16 ottobre 1547.

A messer Hieronimo Lombardi scultore ducati 50 d'oro in oro a lui contanti per resto de ducati 300 simili, che sono il prezzo della figura marmorea posta in l'ornamento della Cappella Santissima et è la terza, a messer Alessandro [Montani] thesaurero in credito. Fiorini 115.

ASSC, *Giornali*, registro 1546-1552, c. 52r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 263.

E.

1546. Ludovico Lombardo è pagato per un faldistorio per papa Paolo III.

Doc. 40 \*

7 dicembre 1546.

A mastro Ludovico da Ferrara per lo falcistorio [*sic*] che ha fatto di ottone tutto di getto per la cappella di Nostro Signore, scudi 24.6.50.

ASRo, Camerale I, *Tesoreria Segreta*, registro 1293 (1545-1548), c. 12v.

Pubblicato in: Bertolotti 1878, pp. 201; Id. 1885, p. 75-76.

F.

1547-1548. Aurelio e Girolamo Lombardi sono pagati per una torcia di bronzo per la Cappella del Corpus Domini a Loreto.

Doc. 41

16 ottobre 1547.

L'Alma Chiesa di Loreto de' dare fiorini dieci, bolognini decisette, pagati a messer Aurelio eremita scultore, che tanti ha speso per noi in libre 131 di metallo per fare il lampadario di getto per la Cappella del Sacramento, libre 83 a bolognini 3, e libre 48 a bolognini 3 ½. Fiorini 10.17.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 96r.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 27, doc. VII.

Doc. 42

29 novembre 1547.

Alma Chiesa lauretana fiorini dieci, bolognini decisette, pagati a frate Aurelio scultore per tanti ha speso per noi in libbre 131 di metalo per fare il lampadario di getto, cioè libbre 83 a bolognini 3, e libbre 48 a bolognini 3 ½ la libbra, a conto messer Alessandro [Montani] thesauriero in credito. Fiorini 10.17.

ASSC, *Giornali*, registro 1546-1552, c. 54r.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 27, doc. VIII.

Doc. 43

29 novembre 1547.

A messer Hieronimo scultore ducati vinticinque d'oro in oro quali se li danno a bon conto del corno di getto si fa per la lampada del Sacramento, et a messer Alessandro [Montani] thesauriero in credito. Fiorini 57.20.

ASSC, *Giornali*, registro 1546-1552, c. 54r.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 28, doc. IX.

Doc. 44

12 gennaio 1548.

A la giesia de Loreto fiorini sessantadui, 20 bolognini, pagati a messer Ierolimo e frate Aurelio scultori sono per resto de ducati 60 per la fatura de uno corno de metalo fato de geto ha da servire per lampada a l'altare del Sacramento. Fiorini 62.20.

ASSC, *Giornali*, registro 1546-1552, c. 54r.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 28, doc. X.

G.

1548-1549. Girolamo Lombardo è pagato per il quarto *Profeta* per il sacello della Santa Casa di Loreto.

Doc. 45

30 giugno 1548.

[Ornamento della cappella de' dare] fiorini seicento novanta se fanno boni al sudetto messer Hieronimo per la factura de una statua de marmo, cioè la quarta, facta et posta nel'ornamento della cappella verso la dispensa de' panni, e al detto in credito 37. Fiorini 690.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 63r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 954; Grimaldi 1999, p. 264.

Doc. 46

30 giugno 1548.

[Hieronimo Lombardi de' dare] fiorini trecentoquaranta cinque quali se li danno a bon conto della quarta statua di marmo fatta e posta nell'ornamento della Santissima Cappella, posto a credito a detto Fabio [Liliani] thesaurero 148. Fiorini 345.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 37r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 264.

Doc. 47

17 maggio 1549.

Messer Hieronimo schultore di contro de' dare adi 17 di maggio fiorini cinquanta hauti a buon conto da don Fabio [Liliani] nostro thesauriero, in questo 213. Fiorini 50.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 216r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 264.

Doc. 48

17 maggio 1549.

A messer Hieronimo, a messer Aurelio di Lombardi scultori fiorini cinquanta a buon conto del lavoro fatto per l'ornamento della cappella. Fiorini 50.

ASSC, *Giornali*, registro 1546-1552, c. 54.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 29, doc. XIII.

Doc. 49

30 giugno 1549.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini docentonovantacinque a lui contanti da messer Baldasar

[Acerbotti] nostro thesaurero in questo 221. Fiorini 295.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 216r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 963; Grimaldi 1999, p. 264.

Doc. 50

9 luglio 1549.

Fiorini settanta quattro e bolognini VIII hauti da messer Hieronimo di Lombardi scultor per grano, olio et altre robbe hauti dal nostro conservatore sin questo dì. Fiorini 74, bolognini 8.

ASSC, *Giornali*, registro 1546-1552, c. 109r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 264.

Doc. 51

1549.

Messer Hieronimo de Lombardi scultor de' haver per resto de un suo conto in questo 37. Fiorini 345.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 216v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 264.

H.

1550-1553. Girolamo Lombardo è pagato per il quinto *Profeta* per il sacello della Santa Casa

di Loreto e per il lampadario in bronzo per la Cappella del Corpus Domini, eseguito assieme ai fratelli Aurelio e Ludovico.

Doc. 52

8 febbraio 1550.

A messer Hieronimo di Lombardi scultore fiorini cinque per una somma di farina hauta dalla Casa a buon conto del Profeta che fa per ornamento della Santissima Cappella, a grani in credito. Fiorini 5.

ASSC, *Giornali*, registro 1546-1552, c. 128r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 264.

Doc. 53

15 giugno 1550.

A messer Hieronimo di Lombardi scultore fiorini tre per mezza somma di grano havuto dalla Casa per mano di detto Giulio nostro conservatore, a grani in conto. Fiorini 3.

ASSC, *Giornali*, registro 1546-1552, c. 136r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 264.

Doc. 54

10 luglio 1550.

L'Alma Chiesa di Loreto de' dare scudi ottocento di moneta pagati a messer Hieronimo, frate Aurelio et Ludovico de' Lombardi scultore, e sono il prezzo d'un candelliere di rame fatto da tener nella Cappella del Santissimo Sacramento, con condizione che, dichiarando monsignor illustrissimo et reverendissimo protettore [Rodolfo Pio da Carpi] che sien tenuti pagar la materia data loro da farlo, debbono menarla buona alla Santa Casa nel Profeta di marmo che hora fanno; come anche, dichiarando i signori reverendissimi che i suddetti 800 ducati si li paghino d'oro in oro, la Santa Casa sia tenuta darli il sopra più come si sono convenuti con monsignor governatore [Ludovico Vannini Teodoli], a messer Baldassare [Acerbotti] thesauriere in questo 315. Fiorini 800.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 310r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 970; Grimaldi 1999, p. 265.

Doc. 55

16 luglio 1550.

[Messer Hieronimo de' havere] fiorini tredici contanti, a messer Baldassarre nostro thesaurero in questo 318. Fiorini 13.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 216v.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 968; Grimaldi 1999, p. 265.

Doc. 56

31 dicembre 1551.

[Messer Hieronimo de' havere] fiorini seicentonovanta se gli fanno buoni per la quinta statua di marmo fatta et posta nell'ornamento della Santissima Cappella, in questo 405. Fiorini 690.



ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 216v.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 969; Grimaldi 1999, p. 266.

Doc. 57

29 dicembre 1552.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini ducento a lui contanti da don Fabio thesauriero in questo 452. Fiorini 200.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 216r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 964; Grimaldi 1999, p. 266.

Doc. 58

29 dicembre 1552.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini cinquantasette et bolognini venti contanti a don Iulio da Monte Santo per lui, credito a don Fabio nostro thesauriere in questo 452. Fiorini 57, bolognini 20.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 216r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 965; Grimaldi 1999, p. 266.

Doc. 59

29 dicembre 1552.

[Messer Hieronimo de' dare] fiorini quattro cento trenta dui et bolognini venti che di tanti lo portiamo creditore a libro Q a carte 59 per saldo di questo conto, e al bilancio in questo. Fiorini 432, bolognini 20.

ASSC, *Libri mastri*, registro P (1546-1552), c. 216r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 266.

Doc. 60

9 luglio 1553.

Hieronimo de Lombardi di contro de' dare fiorini 200 hauti contanti da messer Vincenzo Mollaro thesoriero, e a lui in questo 61. Fiorini 200.

ASSC, *Libri mastri*, registro Q (1553-1556), c. 59r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 974; Grimaldi 1999, p. 266.

Doc. 61

16 dicembre 1553.

[Hieronimo de Lombardi de' dare] fiorini cento per noi da Agostino Filago a bon conto al giornale 19, Agostino in questo 75. Fiorini 100.

ASSC, *Libri mastri*, registro Q (1553-1556), c. 59r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 975; Grimaldi 1999, p. 266.

Doc. 62

1553.

Messer Hieronimo de Lombardi scultor de' havere per resto d'uno suo conto levato dal libro P a carte 216, e posto al bilancio in questo 40. Fiorini 432, bolognini 20.

ASSC, *Libri mastri*, registro Q (1553-1556), c. 59v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 266.

I.

1550-1551. Ludovico Lombardo è ingaggiato per l'esecuzione di alcuni busti in bronzo per Lorenzo Ridolfi.

Doc. 63

4 ottobre 1550.

Lettera di Mariotto Giambonelli in Roma a Lorenzo Ridolfi in Firenze.

Magnifico signor Lorenzo,

[...] Messer Ludovico di questa settimana getterà l'Adriano, et il Bruto del tutto sarà finito; et credo che vi contenterà, per quanto conosco. Quando sieno in termine da mandarli, lo farò. Vorrei che mi avisassi quanto li si haverà a dare per la sua fattura, perché io di così fatte cose non m'intendo [...].

Di Roma, alli IIII d'ottobre MDL.

Servitore di Vostra Signoria et amico, Mariotto Giambonelli.

Al molto magnifico signor Lorenzo Ridolphi mio osservantissimo in Firenze.

ASFi, *Acquisti e doni*, n. 69, c. 697r-v.

Pubblicato in: Boström 2003, p. 170, doc. 1.

Doc. 64

11 ottobre 1550.

Lettera di Mariotto Giambonelli in Roma a Lorenzo Ridolfi in Firenze.

Magnifico signor Lorenzo,

[...] Messer Ludovico ha quasi finito di dare il colore al Bruto, il quale mi pare molto bello. Di questa settimana getterà l'Adriano, et subito che sarà finito io ve li manderò tutti e duoi, acciò ne possiate honorare la vostra casa. Attenderà di poi allo Scipione, et così sia finita questa opera [...].

Di Roma, alli XI d'ottobre MDL.

Servitore et amico di Vostra Signoria, Mariotto Giambonelli.

Al molto magnifico signor Lorenzo Ridolfi in Firenze.

ASFi, *Acquisti e doni*, n. 69, c. 691r-v.

Pubblicato in: Boström 2003, p. 170, doc. 2.

Doc. 65

25 ottobre 1550.

Lettera di Mariotto Giambonelli in Roma a Lorenzo Ridolfi in Firenze.

Magnifico signor Lorenzo,

Il Bruto è finito, et la base di esso si lavora et sarà per tutta questa settimana fornita, per quanto lui mi dice, et per quanto posso giudicare per quello ho visto io; subito ve lo invierò senza aspettare altro, poiché veggo che voi tanto il desiderate. Questo giorno lui era in ordine per gettare l'Adriano, et penso che l'haverà gettato, perché sono stato due volte oggi a sua casa et mi hanno detto che egli è alla fornacie per fare tale effetto. Lunedì ne haverò la ciertezza et ve ne aviserò, et subito che sarà fornito, io ve 'l manderò. Lavora anchora sopra lo Scipione, et in breve sarete consolato del tutto. Io volevo questo giorno mandarmi il Bruto a casa per ogni buono rispetto, ma, come ho detto, non l'ho trovato et la donna mi disse che serà serrato. Farrollo lunedì, e io lo bollerò accioché non lo cambiasse, perché ne fa un altro. Per quanto a prezzo, io non li ho detto niente, né egli a me. Tutto si accomoderà [...].

Di Roma, alli XXV d'ottobre MDL.

Servitore et amico di Vostra Signoria, Mariotto Giambonelli.

Al molto magnifico signor Lorenzo Ridolphi mio osservantissimo in Firenze.

ASFi, *Acquisti e doni*, n. 69, c. 485r-v.

Pubblicato in: Boström 2003, pp. 170-171, doc. 3.

Doc. 66

4 luglio 1551.

Lettera di Ascanio Condivi in Roma a Lorenzo Ridolfi in Firenze.

Signore osservantissimo,

Ho ricevute li venti scuti de moneta da messer Giovan Francesco Ridolphi, e più me ne ho fatto inprestare dieci dal prefato messer Giovan Francesco per poter più presto finire quel che me è debito; e fra quattro giorni la testa glie se darà nelle mani ma senza la base, qual penso si farà, perché ho mutato consiglio de non voler fare quella ch'io haveva ordinata, acciò non fusse da mancho la testa che la base. Imperò la base si farà semplice e tanto più che Lodovico

Lombardi me ha detto che tanto è mente<sup>1148</sup> de Vostra Signoria. E se vi par che si manda la teste senza la base potrà scrivere, a benché glie toglierebbe l'ornamento suo. Nondimeno me remetto a lei, né si mancherà de sollicitudine. E con questo li baso le mani.

Di Roma, il dì 4 di iulio 1551.

Di Vostra Signoria servidor, Ascanio Condivi.

Al molto magnifico signor et padrone mio osservantissimo messer Lorenzo Ridolfi a Firenze.

ASFi, *Acquisti e doni*, n. 67, ins. I, c. 5r-v.

Pubblicato in: Boström 2003, p. 171, doc. 5.

Doc. 67

5 luglio 1551.

Lettera di Ludovico Lombardo in Roma a Lorenzo Ridolfi in Firenze

Magnifico signor Lorenzo,

Agli giorni pasati Messer Giorgino d'Arecio [Vasari] schrise a Vostra Signoria circha a le mie mercede de le teste date a Vostra Signoria, et il resto che ho d'aver da quella. Volglio pregare che non mi volgli far tanto dano, se io gli meto 40 scudi di mei, come ne ò fato capace Messer Giorgio et Messer Bartolommeo [Ammannati], per servirvi. Quella non mi volgia far tanto danno dil numero di scudi 60. Se Vostra Signoria pensa che io gli abia preso troppo, quella sa che mi voleva rimetere a la stima et lasar 10 scudi per una; ma Vostra Signoria se n'acorgerà adesso se gli ò fato a piacer de le teste aute da me. Vostra Signoria à fato fare un Sila, da me avete auto la Lugerecia [*sc.* Lucrezia], che inporta la manifatura d'una testa; l'altra non eser tocha con feri niuno, et è in la medesima bontà che era la propria anticha, non gli vedrete chosa qual sia tocho con stoci né feri.

---

<sup>1148</sup> In Boström 2003, p. 171, doc. 5, tale parola è trascritta come «mentre», e la mia rappresenta, senza dubbio, una delle divergenze di maggiore rilievo rispetto alle trascrizioni della studiosa. Si è reputato necessario segnalare qui solo le revisioni più importanti.

Vorei, se quella se contentase, far dua teste, quali ho aute antiche et rare, quali aute con mezi di grand'omini<sup>1149</sup>: una è Giulio Cesari et l'a[1]tra Alla [*sc.* Ahala], che se ritrovò con Bruto Secondo a la morte di Giulio Cesari. Le volgio fare sol per far chapace le persone che non adopero chosa niuna a renetarle, per il medesimo precio di quella. Se Vostra Signoria si contenta che le faccia, me ne dia aviso, che certo quella potrà dir avere chosa rara: poi mi sforzarò di fare etc.

Vostra Signoria me le faccia fare, perché quele le à per il pane, et a la venuta dil Sila, quella il vedrà.

Prego quella mi faccia dare il resto di mia denari et si degnia di darmi aviso.

Gli bacio le mani et me gli ricomando.

Di Roma, agli 5 lulgio dil '51.

Di Vostra Signoria Ludovico de' Lombardi.

Volendo Vostra Signoria il nudo dil Spinio, io il formo adesso. Vostra Signoria mi dia aviso, ché quel che vi farà uno per uno scudo, il volgio far per uno tercio.

Al molto magnifico signore Lorencio Ridolphi, patrone mio osservantissimo, in Firenze.

ASFi, *Acquisti e Doni*, n. 67, ins. I, cc. 6r-7v.

Pubblicato in: Milanese 1868, pp. 212-213, doc. VIII; Boström 2003, p. 171, doc. 4.

L.

1553. Aurelio Lombardo è pagato per un fonte battesimale in bronzo per la Cappella del Battista a Loreto.

Doc. 68

24 dicembre 1553.

---

<sup>1149</sup> Anche in Milanese 1868, pp. 212-213, doc. VIII, in particolare 212, la locuzione è trascritta come «grand'omini»; in Boström 2003, p. 171, doc. 4, essa è invece sciolta erroneamente come «gran domini».

A fra Aurelio scultore fiorini VI bolognini, per tanti avuti a bon conto del far del batesmo per l'Alma Chiesa. Fiorini 6.

ASSC, *Giornali*, registro 1553-1556, c. 21v.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 33, doc. XXXIII.

M.

1554. Girolamo Lombardo detta il suo testamento.

Doc. 69 \*

15 marzo 1554.

In Dei nomine. Amen. Anno Domini a Circumcisione millesimo quingentesimo quinquagesimo quarto, indictione duodecima, tempore sanctissimi domini nostri domini Iulii divina providentia papae tertii, die vero quindecima mensis martii.

Dominus Hieronimus de Lombardis sculptor, sanus per gratiam Iesu Christi mente sensu et intellectu, licet corpore languens, et timens periculum mortis et ne de suis bonis aliqua oriatur quaestio, talem de dictis suis bonis dispositionem per hunc nuncupativum testamentum, quod sine scriptis dicitur, facere procuravit, et fecit in hunc modum, videlicet: in primis reliquit animam suam, cum de corpore migraverit, omnipotenti Deo, corpus autem seppelliri voluit in ecclesia Sanctae Mariae de Varano, apud quam suam elegit sepulturam. Item reliquit pro canonica portione solidos quinque denariorum. Item reliquit pro incertis male ablati solidos quinque denariorum. Item reliquit pro cera portanda ante eius cadaver ad libitum infrascripti sui heredes. Item reliquit amore Dei uno sacerdote eligendo et nominando per infrascriptum suum heredem florenos viginti quatuor monetae, qui sacerdos teneatur per unum annum continuum celebrare missam pro anima ipsius testatoris [...] Et cum dictus testator emerit domum suae abitationis a domina Tibortina uxore Tambossi et instrumentum fuerit factum et contractum persona Aurelii sui fratris, prout patet manu ser Stephani Bonamici notarii publici inde rogati et pecunia soluta pro dicta domo fuerit dicti testatoris prout Aurelius supradictus



sponte in praesentia mei notarii infrascripti et testium infrascriptorum confessus fuit coram infrascripto dicto domino Hieronimo et dictam confessionem acceptante, et postmodum testator de suis pecuniis solvere residuum pretii dictae domus finale de suis pecuniis et ex sua honesta industria acquisitis prout patet instrumento manu mei notarii infrascripti et super aedificavit omne id et totum quod apparet in dicta domo sumptibus ipsius testatoris et de suis pecuniis prout dictus Aurelius sponte confessus fuit, hinc est quod dictus dominus Ieronimus usumfructum dictae domus reliquit iure legati et institutionis dicto Aurelio et Ludovico eius fratri carnali, et si contingat aliquem ipsorum accipere uxorem et ex eis remanserit filii vel filiae legitimi et naturales, tunc proprietatem dictae domus voluit remanere liberam dictis eorum filiis vel filiabus, ut dictum est, legitimis et naturalibus; et casu quo dictus Aurelius vel Ludovicus decedunt, ut dictum est, sine filiis vel filiabus legitimis et naturalibus, tunc in eo casu dictam domum voluit recadere Societati Caritatis si in civitate Racaneti instituere et ordinari contingerit. Quae Societas teneatur in dicta domo recipere fratres scapucinos, praesbiteros reformatos, confratres confraternitatum Caritatis aliorum locorum et alias personas spirituales ad libitum prioris seu rectoris dictae societatis per duos dies ad minus et plus arbitrio dicti rectoris seu prioris, et in eventu quod dicta societas non institueretur sive ordinaretur prout in aliis multis locis ordinata est, tunc dictam domum pleno iure voluit recadere hospitalitati Misericordiae civitatis Rachaneti, iubens et mandans dictum Ludovicum stare tacitum et contentum et de suis bonis non posse aliquid petere. Item instituit, voluit et ordinavit quod Aurelius praedictus perficiat et conficiat Davidem marmoreum per ipsum inceptum et quasi fini redactum et de scudis 300 auri quae habeantur ab Alma Domo Lauretana pro dicto opere mediatatem esse [et] pleno iure spectare dicto Aurelio sponte acceptanti [...]. In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus ac se moventibus, iuribus et actionibus praesentibus et futuris ubicumque sunt et inveniri possunt Aurelium supradictum sibi haeredem universalem instituit atque fecit. Et hanc asseruit esse suam ultimam voluntatem, quam valere voluit [...]. Actum Rachaneti in quarterio Sancti Viti, in domo domini testatoris iuxta bona ser Leonardi, a duobus bona Cristophori vias et alios fines, praesentibus Pierleopardo de Leopardis, Peramore ser Sanctis, ser Vincente Pigliapasto, Iacobo eius filio, Thoma magistri Martini cum domino Angelo Iuliani de Monte Ulmi, Ludovico Claudii et Perdominico Perventii Massioni de Rachaneto testibus ad praedicta vocatis et rogatis. Et ego Renatus Costantinus de Rechaneto, publicus imperiali auctoritate notarius et iudex ordinarius, qui in dictis omnibus et singulis interfui et praesens fui et rogatus.

ASMa, *Archivio Notarile Mandamentale di Recanati*, registro 853 (notaio Renato Costantini), cc. 18v-22r.

Pubblicato in: Grimaldi 2011, II, pp. 398-399.

N.

1554-1558. Girolamo Lombardo riceve alcuni acconti, forse per il sesto *Profeta* per il sacello della Santa Casa di Loreto.

Doc. 70

16 marzo 1554.

[Hieronimo Lombardi de' dare] fiorini quarantasei per Agostino Filago dato breve di contanti d'ordine di monsignor [governatore Gaspare Dotti] se fa fino addì 18 dicembre 1553 in giornale 27, in questo 81. Fiorini 46.

ASSC, *Libri mastri*, registro Q (1553-1556), c. 59r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 266.

Doc. 71

26 marzo 1554.

A Girolamo de' Lombardi scultore per Giovanni Albino fiorini quarantasei, per tanti mandatili per Vergilio dispensiere a Recanati, cioè ducati 20 d'oro, et fu sino addì 21 detto. Fiorini 46.

ASSC, *Giornali*, registro 1553-1556, c. 28v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 266.

Doc. 72

4 aprile 1554.

[Hieronimo Lombardi de' dare] fiorini quaranta et bolognini venti per noi per Bernardino de Rasis, tanti mandatoli di contanti per tanti paoli per Giacomo suo garzone in giornale 29, in questo 93. Fiorini 40, bolognini 20.

ASSC, *Libri mastri*, registro Q (1553-1556), c. 59r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 978; Grimaldi 1999, p. 266.

Doc. 73

14 settembre 1555.

Messer Ieronimo de' Lombardi scultore in Recanati de' dare adì 14 de settembre fiorini centosessanta per messer Pellegrino [Cabassi] nostro thesauriero, tanti pagateli in 3 partite sino questo dì, cioè fiorini 20 il detto et fiorini 70 per mano del nostro rettore del collegio, et fiorini 70 per mano di messer Fulvio canonico, tutto a buon conto del Propheta lavora per l'ornamento della Santissima Cappella come in giornale R 76, in questo 183. Fiorini 160.

ASSC, *Libri mastri*, registro Q (1553-1556), c. 186r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 980; Grimaldi 1999, p. 266-267.

Doc. 74

18 settembre 1556.

Gironimo scultore di Recanati de' dare adì 18 di settembre fiorini docento per messer Pellegrino [Cabassi] thesauriere, pagati per bollettino n. 347 al giornale 16, et sono in questo 94. Fiorini 200.

ASSC, *Libri mastri*, registro R (1556-1560), c. 90r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 982; Grimaldi 1999, p. 267.

Doc. 75

18 settembre 1556.

[Gironimo scultore de' dare] fiorini trenta per el detto, pagati per bollettino n. 348 al giornale 16, che sono in questo 94. Fiorini 30.

ASSC, *Libri mastri*, registro R (1556-1560), c. 90r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 983; Grimaldi 1999, p. 267.

Doc. 76

5 dicembre 1556.

[Gironimo scultore de' dare] fiorini cento sessanta per l'Alma Casa, sono tanti che ne resta debitore al libro vecchio segnato Q 186, al giornale 26. Fiorini 160.

ASSC, *Libri mastri*, registro R (1556-1560), c. 90r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 985; Grimaldi 1999, p. 267.

Doc. 77

8 gennaio 1557.

Io, Hieronimo de' Lombardi scultore, ho ricevuto dalla Santa Casa de Loreto fiorini cinquanta pagati a buon conto de mio credito con essa Santa Casa, e li medesimi messer Gioanbattista Bandinelli computista della medesima disse haverli havuti per essa dalla Reverenda Camera Apostolica per le mani de messer Gioanbattista Venerio depositario di essa per ordine del reverendissimo monsignor di Macerata commissario [Girolamo Melchiorri], a conto de grani mandati, et in fede di ciò ho fatto la presente sottoscritta de propria mano in Recanati. Io, Hieronimo de' Lombardi.

ASSC, *Governo della Santa Casa*, Materie diverse, titolo XIV (*Mura, fabbriche e artisti*), c. 78r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 267.

Doc. 78

27 gennaio 1558.

Io, Hieronimo de' Lombardi, ho ricevuto dal signor computista messer Ioan Battista Bandinelli de Loreto ducati cinque d'oro, quali mi paga a nome della Santa Casa a buon conto del credito mio con essa, disse esser delli denari riscossi dal reverendissimo vescovo di Macerata [Girolamo Melchiorri], et in fede ho fatto la presente de propria mano, Hieronimo de' Lombardi.

ASSC, *Governo della Santa Casa*, Materie diverse, titolo XIV (*Mura, fabbriche e artisti*), c. 78r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 267.

Doc. 79

22 febbraio 1558.

Io, Ieronimo Lombardi scultore in Recanati, confeso avere receuto questo di da messer Pelegrino Chabasa de Carpi thesauriere de la Santa Casa di Loreto in nome di essa, e per lui da Cristofano Bartoli cancelieri, fiorini trenta di moneta in tanti pauli, et sono a bon conto de li lavori fati per essa Santa Casa, sotoscrivendo la presente di mia mano propria. Io, Hieronimo de' Lombardi, ut supra manu propria.

ASSC, *Governo della Santa Casa*, Materie diverse, titolo XIV (*Mura, fabbriche e artisti*), c. 78r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 267.

Doc. 80

3 marzo 1558.

Io, Hieronimo de' Lombardi scultore, ho ricevuto questo di dalla Santa Casa di Loreto, et per essa da messer Pellegrino Cabassa thesoriero de essa, fiorini cinquanta, portò contanti Sigismondo suo figliolo, qual mi paga per bolettino a buon conto de' lavori per la Santissima Capella, et in fede ho scritto questo di in Racanati. Io, Hieronimo, scrissi di propria mano.

ASSC, *Governo della Santa Casa*, Materie diverse, titolo XIV (*Mura, fabbriche e artisti*), c. 78v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 267.

Doc. 81

18 aprile 1558.

Io, Gironimo scoltor, ho ricevuto da messer Pilegrino di Cabassi tesaurero della Santa Casa de Loreto in nome d'essa Santa Casa, e per lui da messer Cristofono Bartoli cangielero di essa Casa, ducati deci d'or in oro, cioè ducati 10 d'oro in oro, in tanti quanto la detta Santa Casa me deve per conto de lavori fateli. Con tanto la quieto sottoscrivendo questo foleo de mia mano propria, dico fiorini 23. Io, Hieronimo de' Lombardi, affermo quanto di sopra si contiene.

ASSC, *Governo della Santa Casa*, Materie diverse, titolo XIV (*Mura, fabbriche e artisti*), c. 78v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 268.

Doc. 82

24 aprile 1558.

Per la presente se dice che messer Hieronimo Lombardi scultore in Recanati aver receuto scudi quaranta de oro in testoni de pauli dala Santa Casa de Loreto, et per lei da messer Pelegrino Cabassi tesaurero suo per buletino, ne sono a bon conto de quanto la Santa Casa mi deve per conto de lavori fati, e li medesimi receveti per lui io, Aurelio suo fratello in Loreto, il quale mio fratello Hieronimo se sotoscriverà.

Io, Hieronimo de' Lombardi, ho ricevuto li soprascripti scudi quaranta d'oro come di sopra per conto de lavori fatti. Et in fede mi son sottoscritto de propria mano. Io, Hieronimo de' Lombardi.

ASSC, *Governo della Santa Casa*, Materie diverse, titolo XIV (*Mura, fabbriche e artisti*), c. 78v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 268.

O.

1559. Ludovico Lombardo è pagato per la base in bronzo di un «Cesare giovane».

Doc. 83 \*

20 luglio 1559.

Scudi 18, cioè a mastro Lodovico de' Lombardi traiettatore per haver fatto una base ad un Cesare giovane, et scudi 10 a mastro Iovanni traiettatore per la doratura.

ASRo, Camerale I, *Fabbriche*, registro 1520, c. 14r.

Pubblicato in: Bertolotti 1885, p. 75.

P.

1560-1561. Girolamo e Aurelio Lombardi sono pagati per il tabernacolo di bronzo commissionato da papa Pio IV per il Duomo di Milano.

Doc. 84 \*

5 febbraio 1560.

Un tabernacolo di bronzo che la Sua Santità fa fabbricare per mandare a Milano deve a dì 5 di febbraio scudi 20 d'oro pagati a mastro Hieronimo ed al padre [*sic*] Aurelio, scultori di esso tabernacolo, per comprare bronzo.



ASRo, Camerali I, *Fabbriche*, registro 1520, c. 17r.

Pubblicato in: Bertolotti 1881, I, p. 145; Repishti 1998, p. 61, nota 2.

Doc. 89 \*

13 agosto 1561.

Lettera di Giovan Pietro Giulii in Milano a Carlo Borromeo in Roma.

[...] Sabato di questo [*sc.* 9 agosto] fu introdotto in Milano et portato nella chiesa del Duomo di questa città il tabernacolo donato da Sua Santità alla detta chiesa, a l'incontro del quale andorno tre delli fabricieri sino a Bereguardo, perché fosse condotto più presto. Hora si è dato principio a metterlo insieme, et tutto questo con grandissima alegrezza dil populo di Milano, sì plebeo come de' magistrati; et al tempo che sarà del tutto posto in ordine si farà una processione generale, dove andarano anco il signor marchese [Francesco Ferdinando d'Avalos], come si dice, il Senato et tutti gli altri ufficiali di Sua Maestà. Messer Aurelio, il maestro d'esso tabernacolo, ha voluto alloggiarsi nel Palazzo Archiepiscopale per esser più presto d'opera, et ivi li Deputati della Fabrica li danno il victo et servitù. Il signor Tullio [Albonese] ha fatto assai per volerlo alloggiare qua in casa, ma il maestro non ha voluto, perché gli accomoda più l'Arcivescovato per trovarsi lui zoppo, che non si move se non è portato [...].

BAMi, cod. F.101 inf., c. 255r-v.

Pubblicato in: Repishti 2009, p. 36, nota 21; Cupperi 2012, p. 276, doc. 1.

Q.

1560. Girolamo Lombardo pagato per il settimo *Profeta* e per una *Sibilla*, mai terminata, per il sacello della Santa Casa di Loreto.

Doc. 90

9 maggio 1560.

Mastro Girolamo scultore Lombardi in Recanati de' havere fiorini ducento, pagatili contanti sino alli 8 del presente, sono a buon conto di lavori fatti e da farsi alla Santa Casa a causa che finisca il Profetta et una Sibilla, et li medesimi gli furono portati in Recanati per mano del computista [Pellegrino Cabassi] in tanti paoli hauti di dispensa per sua ricevuta. Fiorini 200.

ASSC, *Giornali*, registro 1556-1560, c. 134v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 268.

Doc. 91

26 maggio 1560.

Messer Girolamo Lombardi scultore in Recanati de' havere fiorini cinquecento dodeci, bolognini vinti, per tanti pagatoli a lui in contanti in tanti pauli, sono per resto del pagamento della settima figura di marmo quale si trova nelle mani per finirla per l'ornamento della Santissima Cappella, quale li ditti denari si pagano d'ordine dello illustrissimo et reverendissimo protettore nostro [Rodolfo Pio da Carpi] per sovvegnire il ditto messer Girolamo in suoi bisogni, come appare per ricevuta a l'ultimo de' bollettini. Fiorini 512, bolognini 20.

ASSC, *Giornali*, registro 1556-1560, c. 137r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 268.

R.

1568-1576. Girolamo e Ludovico Lombardi sono pagati per le porte di bronzo per il sacello

della Santa Casa di Loreto.

Doc. 92

24 gennaio 1568.

Lettera di Giulio Feltrio della Rovere in Roma a Giovanni Franceschelli in Loreto.

Al reverendissimo nostro carissimo il luogotenente di Loreto, reverendo nostro carissimo.

Rispondendo alla vostra degli XI, con la quale ricevestimo l'instromento dell'elemosine delle casse, vi diciamo che, innanzi che si venghi ad altro particolare intorno alle porte di metallo che habbiamo ragionato con mastro Ludovico scultore di far fare alla Santa Capella, vogliamo sapere a che presso arrivaranno; però informatevene et datecine aviso, che ve diremo quanto sia mente nostra.

Di Roma, li XXIII di genaro 1568, il Cardinale d'Urbino.

ASSC, *Governo della Santa Casa*, Lettere dei protettori, registro 1, c. 72r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 268.

Doc. 93

31 gennaio 1568.

Lettera di Ludovico Lombardo in Recanati a Giovanni Franceschelli in Loreto.

Al reverendo monsignor mio osservandissimo signor governor di Loreto.

Reverendissimo signor mio osservandissimo, ho ragionato con Hieronimo mio fratello sopra il costo delle quattro porte et me ne par molto difficile chusì al'improvviso resolver il precio, parendo allo illustrissimo et reverendissimo protetor che, se ne facessi una sopra di quella, si potrà saper il costo, il qual sempre si remeterà al voler de Sua Signoria illustrissima, et sollo se contenteremo che ne sia dato intertinimento de poter lavorar. Parendomi che questo basti

satisfar quanto Vostra Signoria mi à conceso, facio fine et gli baso le mani assieme con Hieronimo mio fratello.

De Recanati, l'ultimo di gienaro 1568.

Di Vostra Signoria reverendissima servitore, Ludovico di Lombardi.

ASSC, *Governo Santa Casa*, Materie diverse, titolo XIV (*Mura, fabbriche e artisti*), c. 83r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, pp. 268-269.

Doc. 94

27 dicembre 1568.

Reverendo messer Enea [Credenziati] depositario, pagate a mastro Lodovico Lombardi, scultore et gettitore in Recanati, fiorini ducento a bon conto di fattura delle porte di bronzo figurate che fa in Cappella della Santissima Madonna di ordine dell'illustrissimo et reverendissimo Cardinale di Urbino protettore [Giulio Feltrio della Rovere], come per lettere di Sua Santità illustrissima et rogito di ser Claudio [Paganelli] cancelliere. Fiorini 200.

ASSC, *Depositario*, registro 13 (1567-1568), c. 5v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 269.

Doc. 95

29 dicembre 1568.

In Dei nomine. Amen. Anno Domini millesimo quingentesimo sexagesimo octavo, indictione undecima, volente Deo Pio V pontifice optimo maximo sedente ac regnante, die vero vigesima nona mensis Decembris dicti anni.

Reverendus dominus Ioannes Francischellus de Monticulo iuris utriusque doctor,

archipresbiter et locumtenens Laureti vigore litterarum illustrissimi ac reverendissimi domini cardinalis Urbini sub data XX instantis mensis, quas ego Claudius Paganellus notarius infrascriptus perlegi etiam nomine dictae Almae Domus, dedit et effectualiter exbursavit domino Ludovico Longobardo habitante Recineti, praesenti et recipienti ac ad se trahenti, florenos centum monetae Marchiae, in tot paulis argenti, a domino Enea Credentiato de Monte Sancto canonico et depositario Lauretano; et per eius manus, prout in mei notarii testiumque infrascriptorum praesentia, ad se traxit exceptioni non sibi numeratos et solutos dictos florenos 200 omnino renuntians, de quibus florenis 200 praedictis dictus dominus Ludovicus promisit dictae Almae Domui et pro ea praefato domino locumtenenti praesenti et nomine quo supra stipulanti emere certam quantitatem metalli causa construendi portas Sanctissimae Capellae Beatissimae Virginis de Laureto etc.; et in casu quo dictus dominus Ludovicus deficeret, promisit dicto domino locumtenenti, nomine quo supra stipulanti, dictam quantitatem florenorum ducentorum in tot paulis argenti eidem Almae Domui omni simplici requisitioni restituere omni exceptione remota [...]. Actum Laureti in thesaureria Almae Domus sita in dicta ecclesia Lauretana iuxta sua nota latera, et praesentibus ibidem domino Petro Paulo Francutio de Recaneto et domino Hieronimo de Forosempronii, testibus ad praedicta habitis vocatis atque rogatis.

Ego Claudius Paganellus Morovallensis, laicus Firmanae diocesis, publica apostolica auctoritate notarius et ad praesens Almae Domus Laureti cancellarius praedictus, omnibus et singulis in suprascriptis instrumentis manu mei scriptis contentis dum sic ageret et fieret interfui et praesens fui, eaque rogatus scribere manu propria ut supra scripsi, ad maiorem firmitatem omnium et singulorum praedictorum signum nomenque meum apposui et publicavi cum omni meliori modo etc.

ASSC, *Governo della Santa Casa*, Istromenti, registro 13 (1567-1576), cc. 38v-39r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, pp. 269-270.

Doc. 96

1° gennaio 1571.

Mastro Lodovico Lombardi scoltore de' dare adi primo di gennaro fiorini ducento di tanti era debitore al libro rosso segnato A 151, havuti a buon conto di far le porte della Madonna, havere in questo 2. Fiorini 200.

ASSC, *Libri mastri*, registro B (1571-1574), c. 10r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 996; Grimaldi 1999, p. 270.

Doc. 97

28 aprile 1572.

[Lodovico Lombardi de' dare] fiorini cento cinquanta da Vincenzo Lucino depositario, pagati per lui a messer Girolamo suo fratello et per lui a Tiburtio [Vergelli], suo garzone, a buon conto delle porte come di sopra in giornale 165, mandati 153, havere in questo 144.

ASSC, *Libri mastri*, registro B (1571-1574), c. 10r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 997; Grimaldi 1999, p. 272.

Doc. 98

5 novembre 1572.

Messer Vincenzo Lucino depositario si menarà buoni a nostro conto scudi cinquantacinque, de pauli diece per scudo, per tanti pagati da messer Andrea nostro fratello in Roma a mastro Ludovico Lombardi scoltore in Recanati a buon conto delle porte di bronzo che messer Girolamo suo fratello fa per la Santa Capella di Loreto. Fiorini 115.

ASSC, *Depositario*, registro 17 (1571-1572), c. 181v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 274.

Doc. 99

25 luglio 1573.

A Lodovico e Girolamo Lombardi scultori a Ricanati fiorini cinquecento da Vincenzo Lucini, a buon conto delle porte di bronzo che fanno per Capella di Santa Casa. Fiorini 500.

ASSC, *Giornali*, registro 1571-1574, c. 348r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 275.

Doc. 100

26 luglio 1573.

A spese per adornamento della Santa Capella fiorini sette, bolognini 2, da Vincenzo Lucini furono pagati a Lucantonio di Piero da Ricanati mugnano per libre 47 di ferro lavorato avuto da lui a bolognini 6 la libbra per metere alle porte di bronzo della Santa Capella, mandati 342. Fiorini 7, bolognini 2.

ASSC, *Giornali*, registro 1571-1574, c. 349r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 275.

Doc. 101

14 agosto 1573.

Messer Vincenzo Lucini depositario, pagate al cavalier Galeazzo Passi scudi ducento cinquanta tre de oro in oro, sono a bon conto di libbre 2018 di bronzo et libbre 500 di ottone che ha comprato in Vinetia per Santa Casa per darlo alli scultori che fanno le porte della Santa Cappella. Fiorini 607.8.

ASSC, *Mandati di ricevere e pagare*, registro 1573-1575, c. 17v.

Pubblicato in: Grimaldi 2011, II, p. 404.

Doc. 102

16 ottobre 1573.

[Ludovico Lombardi de' havere] fiorini ventinove, bolognini 26, per rami e ottoni vecchi datoli in giornale 395, a 253. Fiorini 29, bolognini 26.

ASSC, *Libri mastri*, registro B (1571-1574), c. 10v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 276.

Doc. 103

22 ottobre 1573.

A spese di Casa fiorini seicento quarantasei, bolognini 20, si fanno buoni al cavalier Galeazzo Passi, et sono per costo e spese di libbre 2018 a ducati 110 il migliaro di metallo e libbre 500 d'ottone a ducati 130 il migliaro alo grosso, che ha comprato in Vinezia d'ordine di monsignor governatore [Giulio Feltrio della Rovere] per uso delle porte della Santa Cappella, come per conto fatto. Fiorini 646, bolognini 20.

ASSC, *Giornali*, registro 1571-1574, c. 400r.



Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 276.

Doc. 104

31 dicembre 1574.

Ludovico et Girolamo Lombardi de' havere se fanno debitori a libro paonazzo segnato C a  
1. Fiorini 997, bolognini 26.

ASSC, *Libri mastri*, registro B (1571-1574), c. 10v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 276.

Doc. 105

1° gennaio 1575.

Ludovico e Girolamo Lombardi a Recanati scultori de' dare adì primo di gennaro, restono  
debitori al libro verde B a 2. Fiorini 997, bolognini 26.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 1r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1022; Grimaldi 1999, p. 276.

Doc. 106

23 luglio 1575.

[Ludovico e Girolamo Lombardi de' dare] fiorini dugento da Vincenzo Lucini, e per lui al

cavalier Oratio Leopardi a buon conto, mandati 371 a 129. Fiorini 200.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 1r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1023; Grimaldi 1999, p. 276.

Doc. 107

24 settembre 1575.

[Ludovico e Girolamo Lombardi de' dare] fiorini seicentoquarantasei, bolognini 20, per libre 2018 di metallo a 120 il migliaro e libre 500 d'ottone a scudi 130, consegnato sino d'ottobre 1573 a detto Lodovico in Ancona in giornale 59, a 133. Fiorini 646, bolognini 20.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 1r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1024; Grimaldi 1999, p. 277.

Doc. 108

12 gennaio 1576.

Messer Vincenzo Lucini depositario, pagate a messer Girolamo Lombardi scultore, et per lui al cavaliere Oratio Leopardi da Ricanati, fiorini quattrocento a buon conto delle porte di bronzo che ha fatte et fa per la Santa Capella. Fiorini 400.

ASSC, *Depositario*, registro 20 (1576-1579), c. 70v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 277.

Doc. 109

27 giugno 1576.

Messer Vincenzo Lucini depositario, pagati a messer Girolamo Lombardi scultore fiorini millenovecento dodici, bolognini 4, sono per resto di fiorini 4000 che se gli danno per buon conto delle quattro porte che ha fatto e fa per la Santa Capella a ragione di fiorini mille l'una per fattura, con riserva però di più e meno per detta fattura che saranno stimate; nella quale somma di 4000 fiorini vi si sono computati li danari già sborsati ad esso messer Girolamo et li metalli datigli et havuti da lui per detto conto sino a questo dì [...]. Fiorini 1912, bolognini 4.

*ASSC, Depositario*, registro 20 (1576-1579), c. 98v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 277.

Doc. 110

27 giugno 1576.

[Girolamo Lombardi de' havere] fiorini centocinquanta sei, bolognini 8, sono per resto di metallo havuto da lui l'anno del '68 come per conto fatto seco d'accordo, a 198. Fiorini 156, bolognini 8.

*ASSC, Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 1v.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1027; Grimaldi 1999, p. 277.

Doc. 111

27 giugno 1576.

Girolamo Lombardo scultore de' dare per un conto tenuto a dietro in questo 1. Fiorini 4000.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 1v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 277.

Doc. 112

15 luglio 1576.

Messer Giovanni Albino depositario, pagati a Girolamo Lombardi scultore fiorini cento due, bolognini 10, sono il prezzo di libbre 443 di metallo che detto Girolamo s'era fatto debitore de più che non dovea nelle libbre 2018 al peso di Venetia, che al peso di Ancona volevano dire libbre 1575; il tutto posto in opera per le porte di bronzo che esso Girolamo ha fatto per Santa Capella, come per conto fatto seco e per mandato n. 82 sotto il dì 26 giugno prossimo. Fiorini 102, bolognini 10.

ASSC, *Depositario*, registro 20 (1576-1579), c. 103r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 277.

Doc. 113

24 settembre 1576.

Spese di chiesa de' dare fiorini 24, bolognini 22, si fanno buoni a Giovanni Boccalini per tanti che ha speso in andare stare a Roma e tornare a Loreto per fare stimare le porte di bronzo, come per conto 197. Fiorini 24, bolognini 22.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 71r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1029; Grimaldi 1999, p. 277.

Doc. 114

28 ottobre 1576.

[Spese di chiesa de' dare] fiorini dui da Biagio Baldi ad Antonio figliolo di messer Girolamo Lombardo per mancia delle porte che ha fatto alla Santa Capella, a 241. Fiorini 2.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 71r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1030; Grimaldi 1999, p. 277.

Doc. 115

28 ottobre 1576.

[Spese di chiesa de' dare] fiorini quattro dal detto a due putti [Antonio e Pietro Lombardi] del detto messer Girolamo per mancia come di sopra, a 241. Fiorini 4.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 71r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1031; Grimaldi 1999, p. 277.

Doc. 116

16 novembre 1576.

Ornamento della Santa Cappella de' havere adì 16 novembre fiorini cinquemila secento si fanno buoni a Girolamo scultore da Recanati, et sono per 4 porte di bronzo che ha fatto a sue

spese per uso di Santa Capella a scudi 700 l'una, così d'accordo con monsignor [Giulio] Amici governatore, a 225. Fiorini 5600.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 252v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 278.

Doc. 117

30 novembre 1576.

Messer Giovanni Albini depositario, pagati a Girolamo Lombardo scultore, e per lui a Tiburtio Vergilio da Camerino, fiorini quattrocento, quali se gli danno a buon conto delle 4 porte di bronzo che ha fatto per la Santa Capella. Fiorini 400.

ASSC, *Depositario*, registro 20 (1576-1579), c. 117r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 278.

Doc. 118

23 dicembre 1576.

[Girolamo Lombardo de' dare] fiorini quattordici per due porci vendutigli, a 254. Fiorini 14.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 225r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 278.

Doc. 119

15 febbraio 1577.

Messer Giovanni Albini depositario, pagate a Girolamo Lombardi da Recanati scultore fiorini docento a buon conto delle quattro porte di bronzo ch'è fatto per Santa Casa. Fiorini 200.

ASSC, *Depositario*, registro 20 (1576-1579), c. 131r.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 278.

Doc. 120

28 marzo 1577.

[Girolamo Lombardo de' dare] fiorini novecento settantasei dal detto [sc. Giovanni Albini] per resto delle 4 porte di bronzo che ha fatto per la Santa Capella, in mandati 25, a 291. Fiorini 976.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 225r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1038; Grimaldi 1999, p. 278.

Doc. 121

16 novembre 1577.

[Girolamo Lombardo de' havere] fiorini cinquemila seicento sono per 4 porte di bronzo che ha fatto a sue spese per uso della Santa Capella a scudi 700 l'una, così d'accordo con monsignor Giulio Amici governatore, in debito ad ornamenti di Santa Cappella a 252. Fiorini 5600.

ASSC, *Libri mastri*, registro C (1575-1577), c. 225v.

Publicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1040; Grimaldi 1999, pp. 278-279.

S.

1573-1576. Girolamo e Ludovico Lombardi sono ingaggiati per la figura in bronzo di *Gregorio XIII* per la piazza di Ascoli Piceno, alla fine realizzata da Antonio Calcagni.

Doc. 122 \*

17 novembre 1573.

Essendosi con il nome d'Iddio e del beato Emidio protettore della magnifica città di Ascoli, a gloria et honore di papa Gregorio XIII, concluso fra la magnifica Comunità d'Ascoli e messer Lodovico Lombardi, quale se obliga, et a nome di messer Hieronimo suo fratello, promettendo de rato per lui, che s'habbia a fare la statua di detto papa Gregorio da essi fratelli, sono venuti fra loro all'infrascritti capitoli, promettendo l'una parte e l'altra d'osservargli inviolabilmente, e queste conventioni saranno sottoscritte a nome di detta città da messer Giovanni Francesco Viccio, messer Giovanni Antonio Guiderocchi, capitano Giovanni Filippo Cauti, messer Giovanni Vincenzo Saladini, deputati a fare ciò da essa città e da messer Lodovico Lombardi a nome proprio e del fratello.

In prima, che messer Lodovico promette in nome suo e del fratello che tutta la statua di metallo sarà senza il dado alta dieci palmi alla misura d'Ascoli; e detta figura starà a sedere sopra una sedia pontificale, pure di metallo. La statua si darà condotta in Ascoli a tutte spese e rischio de' su detti messer Lodovico e messer Hieronimo, eccetto che del mare, dove occorrendo disgrazia, ch'Idio non voglia, o di fortuna o corsarii, in tale caso sia il danno della città.

Promettono i sudetti messer Lodovico e messer Hieronimo che la statua, finita, sarà giudicata da periti dell'arte di maggior prezzo di detti mille scudi, altrimenti vogliono essere tenuti ad ogn'interesse honesto, qual giuditio debba fare in Recanati.

Promettono li sudetti dare detta statua finita in Ascoli fra un anno, cominciando da hoggi il più tardi. Dall'altra parte li sopraditti nominati messer Giovanni Francesco Viccio, messer Giovanni Antonio Guiderocchi, capitano Giovanni Filippo Cauti, messer Giovanni Vincenzo



Saladini, in nome di detta città, promettono di dare alli sudetti messer Lodovico e messer Hieronimo migliara quattro di metallo condotto a Recanati, più se più ne bisognerà: che sia buono e recipiente, a loro sotisfattione; con questo che debbino restituire alla città, pesando statua, quello che avanzassi, defalcando i cali debiti delle statue.

Promettono li sopradetti deputati, in nome come di sopra, pagare a messer Lodovico e messer Hieronimo per manifattura di detta statua scudi mille di moneta corrente nella Marca in tre partite: cioè scudi 400 al presente, scudi 300 quando sarà da gettare la statua, et il resto sino alla somma di mille scudi, quando la statua con il nome d'Iddio sarà finita.

Promettono ancora li sudetti deputati di provvedere alli sudetti fratelli li bovi, fune, taglie et altri ordigni per condurre la statua dal porto d'Ascoli in Ascoli.

E per osservanza di tutte le sopra dette conventioni li suddetti deputati e messer Lodovico, presente in nome suo e di messer Hieronimo suo fratello assente, quale promette sottoscriverà queste conventioni, sottoscriveranno il present'obbligo con altro appresso di simile tenore, di loro propria mano, questo dì 17 di novembre 1573.

Io, Giovan Francesco Viccio, a nome della magnifica Comunità predetta, affermo et m'obbligo come di sopra. Io, Giovan Antonio Guiderocchi, deputato da la magnifica Comunità, affermo e me obbligo como de sopra. Io, Iovan Filippo Cauti, deputato da la magnifica Comunità, affermo e mi obbligo como de sopra. Io, Giovanni Vincenzo Salladini, a nome della magnifica Comunità prefata, afermo et me obbligo come de sopra. Io, Ludovico de' Lombardi, in nome de Hieronimo mio fratello e mio, mi obbligo quanto in questo foglio si contiene. Io, Hieronimo de' Lombardi, prometto aiutare a mio fratello Lodovico soprascritto in questa opera di metallo con ogni sapere che mi darà il signor Iddio, in servitio della preclara Comunità de Ascoli.

*ASAP, Archivio Segreto Anzianale, busta X, fascicolo VI (Memorie della statua di Gregorio papa XIII che esisteva nella pubblica piazza), n. 1.*

Publicato in: Grimaldi, Sordi 1987, pp. 44-45, doc. LXXVI.

Doc. 123 \*

5 dicembre 1573.

Lettera di Filippo Boncompagni in Roma agli Anziani di Ascoli.

Alli molti magnifici signori, li signori Antiani di Ascoli.

Molto magnifici signori, ho visto quanto desiderano le Signorie Vostre per finir presto la statua di bronzo, et ne ho scritto al signor governatore d'Ancona, acciò si accontenti oprare che quelli dui maestri nominati da loro possano attendere a quell'opra, et son sicuro che non mancaranno di farlo. Et s'altro occorre, l'avvisino, che sforzarò di compiacerle sempre in tutto quel che io posso, et si conservino sane.

Di Roma, alli V di dicembre MDLXXIII.

Al piacer di Vostre Signorie, il cardinale San Sisto.

*ASAP, Archivio Segreto Anzianale, busta X, fascicolo VI (Memorie della statua di Gregorio papa XIII che esisteva nella pubblica piazza), n. 2.*

Publicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 46, doc. LXXVII.

Doc. 124 \*

27 luglio 1574.

Lettera di Ludovico Lombardo in Ancona agli Anziani di Ascoli.

Alli magnifici signori Antiani d'Ascoli, padroni miei sempre osservandissimi.

Magnifici signori Antiani, padroni osservandissimi, da messer Arpini et da messer Giovanni Battista Serianni hebbi una lettera dalle Signorie Vostre, scritami sopra al comprare de' metalli per la statua: non è mancato da li detti fare quel tanto che le Signorie Vostre gli à imposto, et io assieme con loro ne ho fatto pratica; fin hora non s'è trovato cosa nisuna se non un moschetto, che a bocca li sopra detti daranno alle Signorie Vostre ragualglio. Messer Persio mi à detto havere lasato 400 scudi in mano del signor Angiollo de Giulia: non mancarò de far ogni diligentia per via di Venetia overo altrove, aciò che si possa avere la condecione e bontà de' metalli che detti in nota al magnifico messer Giovanni Battista Ugollini; spero ancor a mezzo agosto andarmene a Recanati et trovar Hieronimo mio fratello a star assai meglio de la infirmità, che già è passato tre mesi che l'à grandemente agravato, et si atenderà a dar fine a la figura et sodisfar in tutto che si saprà e potrà. Che il nostro signor Iddio le conservi, e a me doni gratia

di bene servirle.

Di Ancona, alli 27 luglio 1574.

Di Vostre Signorie magnifiche servitore, Ludovico di Lombardi.

ASAP, *Archivio Segreto Anzianale*, busta X, fascicolo VI (*Memorie della statua di Gregario papa XIII che esisteva nella pubblica piazza*), n. 3.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 46, doc. LXXVIII.

Doc. 125 \*

4 agosto 1576.

Lettera di Girolamo Lombardo in Recanati agli Anziani di Ascoli.

Alli magnifici signori suoi osservandissimi, li signori Antiani de Ascoli.

Magnifici signori Antiani, signori miei osservandissimi, benedetto sia il nostro signore Iddio, qual per sua bontà infinita ci ha fatto grazia che la statua del papa si è finita de gettare, de bellissima compositione de metallo, et è venuta tanto bene quanto sia possibile mai a desiderarsi da homo vivente, essendo nettissimamente venuto quello che si era fatto nella cera; hoggi si è cavata dalla fossa et si è portata al luoco dove si attenderà con diligentia al nettar le terre et espedir la opera al fine. Io, magnifici Signori, sin qui son stato aspettando con desiderio quello che vedo esser fatto a gloria del signor Iddio, per satisfatione de questa inclita città, et non ho osato parlare troppo né scrivere molto a Vostre Signorie magnifiche sino che non ho visto questo gratissimo successo, del che ne rengratio summamente la Maestà Divina.

Et hora prego le Vostre Signorie che si degnino racordare che la conventione è che, finito de gettarsi l'opera con bona reuscita, come è al presente, che non può essere la meglio, che si habbia a sborsare il restante delli denari convenuti, et certo son state tante le spese fatte per l'opera, che con difficoltà li denari havuti han bastato a supplire. Et spero che Signorie Vostre et quella preclarissima città haverà in consideratione il poco guadagno che da noi si fa in opera tanta ardua e difficile come potran vedere, et a quelle umilmente mi raccomando.

Di Recanati, alli 4 d'agosto 1576.

Delle Vostre Signorie magnifiche servitore, Hieronimo de' Lombardi.

ASAP, *Archivio segreto anzianale*, busta X, fascicolo VI (*Memorie della statua di Gregorio papa XIII che esisteva nella pubblica piazza*), n. 5.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, pp. 48-49, doc. LXXXIV.

Doc. 126 \*

6 dicembre 1576.

Comunicazione degli Anziani di Ascoli alla cittadinanza.

Populi civitatis Antiani Asculi.

Facciamo fede a tutti e singoli, che vedranno la presente, che haviamo ricevuto da messer Antonio Bernardini da Recanati la bellissima statua a nome della città, fatta alla santità di Nostro Signore papa Gregorio XIII, quale già tre anni sono locamo da farsi alla buona memoria di messer Ludovico Lombardi, e dopo la morte di messer Ludovico a detto messer Antonio; della quale restiamo pienamente sodisfatti, essendone riuscita in ogni sua parte conforme al nostro desiderio et aspettatione, come ampiamente si può vedere nella nostra piazza principale, dove a perpetua memoria dell'obbligo infinito, che havemo, a Sua Beatitudine, si vede d'ordine pubblico eretta.

E per questo, in fede del vero et in testimonio delle sue virtù, havemo voluto accompagnarlo con la presente, segnata del nostro maggior sigillo, questo dì 6 dicembre 1576.

BRe, *Fondo diplomatico cartaceo*, n. 8 (Diego Calcagni, *Memorie della famiglia Calcagni di Recanati dall'anno 1423 all'anno 1677*), cc. 71v-72r.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 144, doc. V.

T.

1578-159. Girolamo Lombardo è pagato per l'ottavo *Profeta* per il sacello della Santa Casa di Loreto.

Doc. 127

7 marzo 1578.

Girolamo Lombardo scultore de' dare adì 7 marzo fiorini sessanta per some 10 di grano vendutoli a buon conto del Profeta che fa per la Santa Casa, a fiorini sei la somma, d'ordine di monsignor governatore [Giulio] Amici, a 26. Fiorini 60.

ASSC, *Libri mastri*, registro D (1578-1580), c. 104r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1044; Grimaldi 1999, p. 279.

Doc. 128

31 dicembre 1578.

A messer Girolamo Lombardi scultore in Ricanati fiorini docento, sono a buon conto del Profeta che fa per Santa Capella. Fiorini 200.

ASSC, *Depositario*, registro 20 (1576-1579), c. 231v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 281.

Doc. 129

10 maggio 1579.

Pagate a mastro Girolamo Lombardo scultore in Ricanati fiorini seicentotrentadoi, sono per resto di fiorini 920 che se gli deve per un Profeta fatto per la faciata di Santa Capella. Fiorini

632.

ASSC, *Depositario*, registro 21 (1579-1581), c. 4v.

Pubblicato in: Grimaldi 1999, p. 281.

Doc. 130

31 dicembre 1579.

Girolamo allo incontro adi 31 dicembre 1579 fiorini novecentoventi per un Amos profetta fatto per la facciata di Santa Cappella, a 137. Fiorini 920.

ASSC, *Libri mastri*, registro D (1578-1580), c. 104v.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1048; Grimaldi 1999, p. 281.

Doc. 131

31 dicembre 1579.

A mastro Girolamo scultore fiorini mille, cioè fiorini novecento venti, per un Profeta Amos fatto per la facciata di Santa Cappella, a 104. Fiorini 920.

ASSC, *Libri mastri*, registro D (1578-1580), c. 137r.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1051; Grimaldi 1999, p. 281.

Doc. 132

31 dicembre 1579.

[Statue allo incontro] adi 31 dicembre in Santa Casa fiorini novecentoventi per saldo del presente conto, a 283. Fiorini 920.

ASSC, *Libri mastri*, registro D (1578-1580), c. 137v.

Pubblicato in: Weil-Garris 1977, II, n. 1052; Grimaldi 1999, p. 281.

U.

1581. Girolamo Lombardo è pagato per una torcia in bronzo per la Cappella del Corpus Domini a Loreto.

Doc. 133

20 febbraio 1581.

Pagati a mastro Girolamo Lombardo in Ricanati fiorini cento sono per un corno di metallo da tenere lampade per mettere inanzi al Sacramento. Fiorini 100.

ASSC, *Mandati di ricevere e pagare*, registro 1579-1581, c. 102r.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, pp. 50-51, doc. XCII.

V.

1581. Girolamo Lombardo è pagato per la *Madonna col Bambino* nella facciata della Basilica di Loreto.

Doc. 134

17 novembre 1582.

A messer Girolamo Lombardi scultore in Recanati fiorini quattro cento sono a buon conto della statua di metallo che fa per porre sopra la porta della facciata della chiesa di Santa Casa. Fiorini 400.

ASSC, *Mandati di ricevere e pagare*, registro 1582-1586, c. 20v.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 51, doc. XCV.

Doc. 135

19 aprile 1583.

A messer Girolamo Lombardi scultore in Recanati fiorini cento quaranta a buon conto della statua della Madonna che fa di bronzo per porre nel nicchio sopra la porta di chiesa di Santa Casa. Fiorini 140.

ASSC, *Mandati di ricevere e pagare*, registro 1582-1586, c. 85r.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, p. 51 doc. XCVI.

Doc. 136

13 agosto 1583.

Sendosi fatta fare da messer Girolomo Lombardi scultore in Ricanati la statua di metallo della Santissima Madonna, da porsi sopra la porta della facciata della chiesa di Santa Casa, et sendo per dichiarazione della fattura detti Tiburtio Vergelli da Camerino per la parte di Santa Casa et per la parte di messer Hieronimo messer Andrea da Sassoferrato scultori, li quali con la



presenza et approbatione delli reverendi messeri Bastiano Orselli, canonico et luogotenente, et messer Gregorio Palavicini, canonico et sindaco di Santa Casa, deputati a questo da monsignore reverendissimo [Vincenzo Casali], hanno dichiarato che se li paghi per fattura fiorini dumila, di quali, havendo havuto in contanti per dui mandati fiorini 540, resta havere per saldo fiorini 1460, lassandoseli d'ordine di monsignore governatore suddetto tutto il metallo restato nelle fornaci. Fiorini 1460.

ASSC, *Mandati di ricevere e pagare*, registro 1582-1586, c. 87v.

Pubblicato in: Grimaldi, Sordi 1987, pp. 51-52, doc. XCVII.

Z.

1584. Girolamo Lombardi detta il suo ultimo testamento.

Doc. 137 \*

17 gennaio 1584.

[...] Magnificus dominus Hieronimus de Lombardis Ferrariensis, civis Recanatensis, iacens in lecto infirmitate detentus, sanus vero mente, visu et intellectu, sciens se esse mortalem, nolens intestatus decedere ne post obitum eius de bonis aliqua oriatur discordia, ideo per hoc praesens testamentum quod sine scriptis dicitur nuncupativum, dispositionem hanc facere procuravit et fecit in hunc qui sequitur modum, videlicet: in primis animam suam omnipotenti Deo devotissime commendavit, sacrosanctam fidem catholicam et apostolicam et omnia eius decreta ex corde et ore suo proprio confitendo, cadaver suum ad ecclesiam Beatae Mariae de Varane deferri et in sepultura quam ibi fodit humari et sePELLIRI iussit, relinquens reverendissimo episcopo pro canonica portione solidos quinque et alios quinque pro male ablatis incertis. Item reliquit iure institutionis capto eo omni et toto quod de suis bonis habere et petere posset quocumque iure et titulo Aurelio eius filio, qui annis elapsis religionem Societatis Iesu ingressus fuit, legitimam eidem competentem de bonis ipsius testatoris in qua parte et portione eundem heredem instituit.

Item reliquit et fecit heredem usufructuariam omnium bonorum ipsius testatoris una cum infrascriptis suis filiis dominam Lucretiam eius uxorem, donec vixerit, vitam viduilem servaverit et steterit in unione cum dictis suis filiis et vitam comunem cum eis gesserit in domo dicti testatoris, liberando eam a confectione inventarii et a redditione rationum suae administrationis; et quousque dum sui filii voluerint venire ad divisionem bonorum hereditatis ipsius testatoris, possit et valeat dicta domina Lucretia habitare partem illam domus quam maluerit ipsa, versus domum heredum ser Leonardi Constantini una cum duobus suis filiis minoribus, videlicet Paulo et Iacobo. In omnibus autem suis bonis, iuribus et actionibus etc. ubique existentibus, Antonium, Petrum, Paulum et Iacobum eius filios legitimos et naturales heredes universales instituit, fecit cum ac tamen conditione et declaratione, expressa ex mente dicti testatoris, quod si dicti sui filii venerint ad divisionem bonorum dictae hereditatis et stare noluerint in comunione, quod praefati Paulus et Iacobus habeant et habere debeant ante partem cum aliis duobus suis fratribus, videlicet Antonio et Petro, scuta centum pro quolibet ipsorum de bonis ipsius testatoris, detrahenda ab ipsis ut minores filii qui modum ita de facili sustentari possunt sicut et ipsi Antonius et Petrus maiores natu (qui in arte et peritia sculpturae ab ipso genitore satis instructi et educati fuerunt), quae quidem scuta centum pro quolibet; ut supra in tot bonis stabilibus eisdem duobus suis filiis minoribus dari et assignari voluit et iussit, mandans eos stare tacitos et contentos et in quantum possunt in Domino, admodum fraterno amore prosequi in comunione vivere, eorum matrem diligere, eidem parere et vitam comunem cum ea ducere in domo testatoris, mandans et prohibens alienationem bonorum dicti testatoris quoquo modo per eos filios fieri, nisi ex causa locationis [...]. Et hanc assuerit esse eius voluntatem et testamentum, quam et quod valere voluit iure testamentorum vel alio quocumque iure, prout melius de iure valere potuit, potest aut poterit, cassans propterea omne aliud testamentum hactenus factum, et voluit hoc praesens praevalere et plenam roboris obstinare firmitatem omni meliori modo omni etc.

Actum scriptum, lectum et publicatum fuit praesens testamentum Rachaneti in domo dicti testatoris, quae sita est in quarterio Sancti Viti, iuxta domum heredum ser Leonardi Constantini et alia latera, praesentibus ibidem venerabilibus patribus Petro Gambona Neapolitano, Iacobo Bossi civitatis Montis Regalis Societatis Iesu, domino Antonfrancisco Constantino, ser Petro Benvenuto, Bartholomeo Venitiani, Camillo Bartholomei barbitonsori de Recaneto et Nicola Capace de Castignano habitante Rachaneti, omnibus testibus a dicto testatore habitis, notis, vocatis atque una mecum notario infrascripto rogatis.

Et ego Hannibal Petrutius de Recaneto, publicus apostolica auctoritate notarius et iudex

ordinarius, omnibus et singulis supradictis interfui et praesens fui, eaque rogatus scribere scripsi, publicavi et signum meum apposui consuetum.

ASMa, *Archivio Notarile Mandamentale di Recanati*, 1018 (notaio Annibale Petrucci), cc. 163v-164v.

Publicato in: Grimaldi, Sordi 1987, pp. 52-53, doc. XCVIII; Grimaldi 2011, II, pp. 410-411.



## Bibliografia

### Manoscritti

#### Andreini 1807-1817

Carlo Antonio Andreini, *Cesena sacra, dove trattasi di tutte le sue chiese, sia di città, che della diocesi*, 1807-1817, Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, ms 164.33

#### Brisighella 1704-1710

Carlo Brisighella, *Descrizione delle pitture e delle sculture che adornano le chiese et oratori della città di Ferrara*, 1704-1710, con postille e aggiunte di Gianandrea Barotti (XVIII secolo), Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (d'ora in poi BCABo), ms B175

#### Cinelli 1707

Giovanni Cinelli, *Bellezze della città di Loreto*, 1707, copia manoscritta e parziale di Pietro Gianuzzi (XIX secolo), Loreto, Archivio Storico della Santa Casa (d'ora in poi ASSC), ms 1763

Testi a stampa

*A nostra immagine* 2020

*A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio - 2 giugno 2020), a cura di Andrea Nante, Carlo Cavalli e Aldo Galli, Padova - Verona, Museo Diocesano di Padova - Scripta Edizioni, 2020

Ackerman 1954

James S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1954

Ackerman 1961

James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 2 voll., London, A. Zwemmer Ltd, 1961

Adorni 2008

Bruno Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, Skira, 2008

Agosti 2016

Barbara Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2016

Albertini 1955, ed. 1970

Rudolf von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al Principato. Storia e coscienza politica*,

Torino, Giulio Einaudi Editore, 1970 (trad. it. di *Das florentinische Staatsbewusstsein im Uebergang von der Republik zum Prinzipat*, Bern 1955)

Albertson 1993-1994

Fred C. Albertson, *A Portrait of Hadrian as Diomedes*, «Muse», XXVII-XXVIII, 1993-1994, pp. 10-29

Aldrovandi 1556

Ulisse Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi et case, si veggono*, in Lucio Mauro, Ulisse Aldrovandi, *Le antichità della città di Roma*, in Venetia, appresso Giordano Ziletti, 1556, pp. 115-315

*Alessandro Vittoria* 1999

“*La bellissima maniera*”: *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 26 settembre 1999), a cura di Andrea Bacchi, Lia Camerlengo e Manfred Leithe-Jasper, Trento, Provincia autonoma di Trento - Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, 1999, pp. 107-125

Alexander 2007

John Alexander, *From Renaissance to Counter-Reformation. The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Rome, Bulzoni Editore, 2007

*Alfonso Lombardi* 2020

*Alfonso Lombardi, il colore e il rilievo*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo - 7 giugno 2020), a cura di Marcello Calogero e Alessandra Giannotti, Rimini, NFC Edizioni, 2020

Allison 1993-1994

Anne Hersey Allison, *The Bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, called Antico*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXXXIX-XC, 1993-1994, pp. 35-310

*Alvise Cornaro* 1980

*Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, Loggia e Odeo Cornaro - Sala

del Palazzo della Ragione, 7 settembre - 9 novembre 1980), a cura di Lionello Puppi, Padova, Antoniana spa, 1980

Amelung 1897

Walther Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1897

Ancel 1908

René Ancel, *Le Vatican sous Paul IV. Contribution à l'histoire du Palais Pontifical*, «*Révue Bénédictine*», XXV, 1908, pp. 48-71

Andrea Mantegna 2006

*Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di Filippo revisani, Milano, Electa, 2006

Angelini 1998

Alessandro Angelini, *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, «*Prospettiva*», 91-92, 1998, pp. 127-138

Angelita 1601

Giovanni Francesco Angelita, *Origine della città di Ricanati, e la sua historia e discretione*, in Venetia, appresso Matthio Valentino, 1601

Angelucci 1995

Sergio Angelucci, *Il restauro del ciborio bronzeo della Certosa di Padula. Nuovi dati tecnico-critici e intervento conservativo*, in *Il ciborio degli angeli e della passione*, catalogo della mostra (Padula, Certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 10 ottobre 1995), a cura di Vega de Martini, Salerno, Edizioni Menabò, 1995, pp. 49-58

Angelucci 1999

Sergio Angelucci, *Il ciborio bronzeo della Certosa di Padula*, «*Dialoghi di Storia dell'Arte*», VIII-IX, 1999, pp. 188-196



*Annali della Fabbrica 1877-1885*

*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, dall'origine fino al presente*, 9 voll., Milano, Libreria Editrice G. Brigola, 1877-1885

Annibali 2019

Luca Annibali, *L'altare della Madonna di Galliera, il progetto di Alfonso Lombardi e alcune riflessioni sulla sua opera grafica*, in *Arte e umanesimo a Bologna*, a cura di Daniele Benati e Giacomo Alberto Calogero, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 97-120

Annibali 2020a

Luca Annibali, *Vittoria, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2020 (solo in rete)

Annibali 2020b

Luca Annibali, *Una proposta per Tommaso da Lugano: le sculture dei monumenti Corner in San Salvador a Venezia*, «Nuovi Studi», 25, 2020, pp. 25-37

Annibali 2021

Luca Annibali, *The Bust of Ottavio Farnese at the J. Paul Getty Museum: an Addition to the Corpus of Giovanni Battista della Porta*, «The Getty Research Journal», XIV, 2021, pp. 21-38

Annibali cds

Luca Annibali, *Su Giovanni Battista Bianchi, restauratore di casa Farnese (e novità per Flaminio Vacca e Tommaso della Porta il Vecchio)*, in *Circolazione, scambi e modelli. Gli scultori a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, atti del convegno (Roma, 21-22 marzo 2019), a cura di Grégoire Extermann, Tancredi Farina, Giovanna Ioele e Livia Nocchi, cds

*Antiquarium 1987*

*Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen*, 2 voll., hrsg. von Ellen Weski und Heike Frosien-Leinz, München, Hirmer Verlag, 1987

Arcangeli 1993a

Luciano Arcangeli, *Federico Brandani, allievi e continuatori*, in *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, a cura di Pietro Zampetti, Firenze, Nardini Editore, 1993, pp. 333-359

Arcangeli 1993b

Luciano Arcangeli, *La scuola cinquecentesca di scultura in bronzo*, in *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, a cura di Pietro Zampetti, Firenze, Nardini Editore, 1993, pp. 361-375

Arcangeli 1993c

Luciano Arcangeli, *Tracce per una storia della scultura del Seicento nelle Marche*, in *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, a cura di Pietro Zampetti, Firenze, Nardini Editore, 1993, pp. 377-397

Aretino 1957-1960

Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, 4 voll., commentate da Fidenzio Pertile, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1957-1960

Argan, Contardi 1990

Giulio Carlo Argan, Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano, Electa, 1990

Avery 1999

Victoria Avery, *Documenti sulla vita e sulle opere di Alessandro Vittoria (c. 1525-1608)*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», LXXVIII, 1999, 1, supplemento monografico

Avery 2007

Victoria Avery, *The Production, Display and Reception of Bronze Heads and Busts in Renaissance Venice and Padua: Surrogate Antiques*, in *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter undfrüher Neuzeit*, hrsg. von Jeanette Kohl und Rebecca Müller, München - Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007, pp. 75–112

Avery 2008

Charles Avery, *Andrea di Bartolomeo "di Alessandri" detto il Bresciano, "lavorator di*

*gettar cose di bronzo”*: candelabri, satiri e battenti, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 23-24 ottobre 2007), a cura di Matteo Ceriana e Victoria Avery, Verona, Scripta edizioni, 2008, pp. 233-252

Avery 2011

Victoria Avery, *Vulcan's Forge in Venus' City: the Story of Bronze in Venice (1350-1650)*, Oxford, Oxford University Press, 2011

Avery 2020

Charles Avery, *Il Bresciano, Bronze-Caster of Renaissance Venice (1524/25-1573)*, London - New York, Philip Wilson Publishers, 2020

Avventi 1838

Francesco Avventi, *Il servitore di piazza: guida per Ferrara*, Ferrara, Pomatelli tipografo, 1838

Babelon 1922

Jean Babelon, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial: essai sur les arts à la cour de Philippe II (1519-1589)*, Bordeaux, Feret & fils Éditeurs, 1922

Bacchi 2002

Andrea Bacchi, *“Il Michelangelo incognito”*: Alessandro Menganti e la scultura del suo tempo, in *Il Michelangelo incognito. Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 17 maggio - 1° settembre 2002), a cura di Andrea Bacchi e Stefano Tumidei, Ferrara, Edisai, 2002, pp. 13-53

Bacchi 2004-2005

Andrea Bacchi, *Riflessioni e novità su Pirgotele*, «Nuovi Studi», 11, 2004-2005, pp. 105-116

Bacchi 2004

Andrea Bacchi, *Scultori e sculture nella Ferrara del Cinquecento*, in *Una corte nel*

*Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di Jadranka Bentini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2004, pp. 183-187

Bacchi 2012

Andrea Bacchi, *Leone Leoni and Benvenuto Cellini: Difficult Relations*, in *Marks of Identity: New Perspectives on Sixteenth-Century Italian Sculpture*, ed. by Dimitrios Zikos, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2012, pp. 28-41

Bacchi 2017

Andrea Bacchi, *Jacopo Fantoni a Bologna: il monumento a Giovanni dei duchi di Baviera in San Petronio*, «Arte Veneta», LXXIV, 2017, pp. 85-89

Bacchi 2019

Andrea Bacchi, *“Rinascimento privato”. The Adventures of a Renaissance Sculpture. Antonio Minello’s Apollo from Padua to Rome and Vienna*, Milano, Walter Padovani antiquario, 2019

Bacchi 2021

Andrea Bacchi, *Un busto all’antica romano fuori contesto. Il Leonardo Mocenigo di Giovanni Battista della Porta in San Geremia a Venezia*, «Arte Veneta», LXXVIII, 2021, pp. 199-205

Bacchi, Riebesell 2011

Andrea Bacchi, Christina Riebesell, *Capolavori dell’officina farnesiana. Due busti d’imperatori all’antica in bronzo e marmi policromi*, Firenze, Giovanni Pratesi antiquario, 2011

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 Detlef Heikamp e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti Editore, 2014

Baker, Maek-Gérard, Radcliffe 1992

Malcolm Baker, Michael Maek-Gérard, Anthony Radcliffe, *The Thyssen-Bornemisza*

*Collection. Renaissance and Later Sculpture with Works of Art in Bronze*, London - Milano, Sotheby's Publications - Electa, 1992

Baldassin Molli 2013a

Giovanna Baldassin Molli, *Danese Cattaneo. Le opere nel territorio della Dominante*, in *Danese Cattaneo da Colonnata, scultore, poeta, architetto. Colonnata 1512-Padova 1572*, 2 voll., a cura di Giuseppe Silvestri, Fosdinovo, Associazione artistico-culturale Percorsi d'Arte, 2013, I, pp. 33-70

Baldassin Molli 2013b

Giovanna Baldassin Molli, *Catalogo delle opere*, in *Danese Cattaneo da Colonnata, scultore, poeta, architetto. Colonnata 1512-Padova 1572*, 2 voll., a cura di Giuseppe Silvestri, Fosdinovo, Associazione artistico-culturale Percorsi d'Arte, 2013, I, pp. 261-287

Baldinucci 1845-1847

Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, 5 voll., con annotazioni e supplementi per cura di Ferdinando Ranalli, Firenze, per V. Battelli e compagni, 1845-1847

Ballarin 1994-1995

Alessandro Ballarin, *Dosso Dossi: la pittura di corte a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I d'Este*, 2 voll., con registi e apparati di catalogo a cura di Alessandra Pattanaro e Vittoria Romani, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 1994-1995

Ballarin 2002a

Alessandro Ballarin, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino*, in *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino (Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, I), Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2002, pp. 63-353

Ballarin 2002b

Alessandro Ballarin, *I camerini di Alfonso. Catalogo delle sculture e dei dipinti*, in *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino (Il camerino delle pitture di Alfonso I, a cura di Alessandro Ballarin, I)*, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2002, pp. 355-402

Ballarin, Menegatti 2007

Alessandro Ballarin, Marialucia Menegatti, *I camerini di Alfonso I nella Via Coperta ed in Castello. Analisi dei documenti d'archivio. Restituzione dei cantieri edilizi. Cronaca della dispersione (Il camerino delle pitture di Alfonso I, a cura di Alessandro Ballarin, IV)*, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2007

Barocchi 1962

Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1962

Barotti 1770

Cesare Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, in Ferrara, appresso Giuseppe Rinaldi, 1770

Barrón 1908

Eduardo Barrón, *Catálogo de la escultura. Museo Nacional de pintura y escultura*, Madrid, Impr. y Fototipia de J. Lacoste, 1908

Bartelletti, Amorfini, Criscuolo 2006

Antonio Bartelletti, Alessia Amorfini, Antonino Criscuolo, *Il 'paonazzo apuano': esempi d'impiego architettonico rinascimentale*, in *Le risorse lapidee dall'antichità ad oggi in area mediterranea*, atti del convegno (Canosa di Puglia, 25-27 settembre 2006), a cura di Vanni Badino, Giuseppe Baldassarre, Torino, GEAM, 2006, pp. 45-50

Bartoletti, Colalucci, Spiazzi 2011

Daniela Bartoletti, Gianluigi Colalucci, Anna Maria Spiazzi, *La decorazione e il restauro della Loggia e dell'Odeo Cornaro a Padova*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi*

*lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno (Trento, 12-14 febbraio 2009), a cura di Laura Dal Prà, Luciana Giacomelli e Andrea Spiriti, Trento - Varese, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici, Soprintendenza per i beni architettonici - Università degli Studi dell'Insubria, 2011, pp. 87-111

*Bartolomeo Ammannati* 1995

*Bartolomeo Ammannati scultore e architetto (1511-1592)*, atti del convegno (Firenze - Lucca, 17-19 marzo 1994), a cura di Niccolò Rosselli Del Turco, Federica Salvi, Firenze, Alinea Editrice, 1995

*Bartolomeo Ammannati* 2011

*L'acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos, Firenze, Firenze Musei - Giunti, 2011

Baruffaldi 1844-1846

Girolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2 voll., con annotazioni di Giuseppe Boschini, Ferrara, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, 1844-1846

Bellori 1672, ed. 1976

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), a cura di Evelina Borea, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976

Belluzzi 1907

Giovanni Battista Belluzzi, *Diario autobiografico (1535-1541)*, a cura di Pietro Egidi, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1907

Beltramini 2019

Maria Beltramini, *Tatti, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2019, p. 173 (solo in rete)

Bembo 1987-1993

Pietro Bembo, *Lettere*, 4 voll., a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i Testi di

Lingua, 1987-1993

Benedetti 1973

Sandro Benedetti, *Giacomo Del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Roma, Officina Edizioni, 1973

Benedetti 1978

Sandro Benedetti, *Un'aggiunta a Pirro Ligorio: il tabernacolo di Pio IV nel Duomo di Milano*, «Palladio», serie III, XXVII, 1978, pp. 45-64

Bentini 2004

Jadranka Bentini, *Fra sentimento e favola: la pittura a Ferrara nel Cinquecento*, in *Una corte nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di Jadranka Bentini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 158-167

Bergmann 1981

Marianne Bergmann, Rezension der Vagn Poulsen, *Les portraits romains*, II, *De Vespien à la Basse Antiquité*, Copenhagen 1974, «Gnomon», LIII, 1981, pp. 176-190

Bernardini 2006

Maria Grazia Bernardini, *La Galleria Estense di Modena. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006

Bernini Pezzini 2004

Grazia Bernini Pezzini, *I Della Rovere e Tiziano*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia, Palazzo del Duca - Urbino, Palazzo Ducale - Pesaro, Palazzo Ducale - Urbina, Palazzo Ducale, 4 aprile - 3 ottobre 2004), a cura di Paolo Dal Poggetto, Milano, Electa, 2004, pp. 149-154

Bernoulli 1882-1894

Johann Jakob Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 4 voll., Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1882-1894



Berti Toesca 1953

Elena Berti Toesca, *Il cosiddetto Omero degli Uffizi*, «Bollettino d'Arte», XXXVIII, 1953, pp. 307-309

Bertini 2013

Federica Bertini, *Gli appartamenti di Paolo IV in Vaticano: documenti su Pirro Ligorio e Sallustio Peruzzi*, in *Materiali per la storia della cultura artistica antica e moderna*, 2 voll., a cura di Francesco Grisolia («Horti Hesperidum», III, 2013), Roma, Universitalia, 2013, I, pp. 345-373

Bertini 2013

Giuseppe Bertini, *Giulio Mazzoni (1519-1590) in una lettera di Francesco Paciotto ad Ottavio Farnese*, «Bollettino Storico Piacentino», CVIII, 2013, pp. 241-247

Bertolotti 1878

Antonino Bertolotti, *Speserie segrete e pubbliche di Paolo III*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province dell'Emilia», nuova serie, III, 1878, 1, pp. 169-212

Bertolotti 1881

Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, 2 voll., Milano, Ulrico Hoepli Librario-editore, 1881

Bertolotti 1885

Antonino Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche tratte dagli archivi romani*, Bologna, Regia Tipografia, 1885

Beschi 1983

Luigi Beschi, *L'Idolino di Pesaro*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale - Chiesa di San Domenico, 30 luglio - 30 ottobre), a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, Firenze, Salani, 1983, pp. 398-405

*Bindo Altoviti* 2003

*Raphael, Cellini, & a Renaissance Banker. The Patronage of Bindo Altoviti*, exhibition catalogue (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8<sup>th</sup> October 2003 - 12<sup>th</sup> January 2004), ed. by Alan Chong, Donatella Pegazzano and Dimitrios Zikos, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2003

[Bindone] 1540

[Bernardino Bindone], *Additione alla precedente istoria delle cose più memorabili, seguite nello universo mondo del anno MDXXXIII fino a l'anno MDXXXV*, in *Supplemento delle croniche del Reverendo Padre Frate Iacopo Phillippo [Foresti] da Bergamo dell'ordine degli heremitani, primo autore di quello, novamente revisto, vulgarizzato, corretto et emendato con somma diligentia secondo il vero testo latino della ultima impressione fatta a Parigi*, in Venetia, per Bernardino Bindoni milanese, 1540, cc. CCCLXXIXr-CCCXLr

Blake McHam 1994

Sarah Blake McHam, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the Development of Venetian Renaissance Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994

Blake Wilk 1977

Sarah Blake Wilk, *The Sculpture of Tullio Lombardo. Studies in Sources and Meaning*, Ph.D. Diss., New York 1977

Blanco 1957

Antonio Blanco, *Madrid, Museo del Prado. Catálogo de la escultura*, Madrid, Museo del Prado, 1957

Blanco, Lorente 1981

Antonio Blanco, Manuel Lorente, *Madrid, Museo del Prado. Catálogo de la escultura*, Madrid, Museo del Prado, 1981

Blasio 2007

Silvia Blasio, *Argomenti di scultura toscana nelle Marche tra Quattro e Cinquecento*, in *Marche e Toscana. Terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, a cura di Silvia Blasio,

Ospedaletto, Pacini Editore, 2007, pp. 113-152

Bober, Rubinstein 1986

Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London, Oxford University Press, 1986

Bocchi, Cinelli 1677

Francesco Bocchi, Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi e più preziosi si contengono*, in Firenze, per Gio. Gugliantini, 1677

Bode 1899

Wilhelm Bode, *Italienische Bildwerke des XV und XVI Jahrhunderts. Statuetten, Büsten, Geräthschaafte in Bronze*, in *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, Katalog der Ausstellung (Berlin, Akademie der Künste, 20 Mai - 3 Juli 1898), hrsg. von Wilhelm Bode, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1899, pp. 88-101

*Bologna e l'Umanesimo* 1988

*Bologna e l'Umanesimo, 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo - 24 aprile), a cura di Marzia Faietti, Konrad Oberhuber e Andrea Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988

*Bonacolsi Antico* 2008

*Bonacolsi, l'Antico: uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009), a cura di Davide Gasparotto e Filippo Trevisani, Milano, Electa, 2008

Bonsanti 1977

Giorgio Bonsanti, *Galleria Estense*, Modena, Banca Popolare di Modena, 1977

Bonsanti 1992

Giorgio Bonsanti, *Antonio Begarelli*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992

Borella 2004

Marco Borella, *Lo «studio de preda marmora fina» sopra la Via Coperta di Alfonso III Duca, in Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di Matteo Ceriana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 111-117

Borghini 1584

Raffaello Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1584

Boström 2003

Antonia Boström, *Ludovico Lombardo and the Taste for the "all'antica" Bust in Mid-Sixteenth-Century Florence and Rome*, in *Large Bronzes in the Renaissance*, ed. by Peta Motture («Studies in the History of Art», LXIV, 2003), New Haven - London, Yale University Press, 2003, pp. 155-179

Boucher 1986

Bruce Boucher, *Il Sansovino e i procuratori di San Marco*, «Ateneo Veneto», nuova serie, XXIV, 1986, pp. 59-74

Boucher 1991

Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., New Haven - London, Yale University Press, 1991

Bracker 1968

Jörgen Bracker, *Ein Rauerbilniss Hadrians aus Köln*, «Antike Plastik», VIII, 1968, pp. 75-84

Bracker 1970

Jörgen Bracker, *Antikenskulpturen und -Nachschöpfungen in der Renaissance*, «Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte», XI, 1970, pp. 77-78

Brancadoro 1806

Cesare Brancadoro, *Le mie meditazioni sulle tombe*, 3 voll., Fermo, dalla Stamperia di Pallade, 1806

Brancati 1976

Antonio Brancati, *La Biblioteca e i Musei Oliveriani di Pesaro*, Pesaro, Banca Popolare pesarese, 1976

Brentano 1989a

Carrol Brentano, *Della Porta, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1989, pp. 183-188 (anche in rete)

Brentano 1989b

Carrol Brentano, *Della Porta, Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1989, pp. 192-199 (anche in rete)

Brentano 1989c

Carrol Brentano, *Della Porta, Tommaso, il Giovane*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1989, pp. 213-216 (anche in rete)

Brisighella 1991

Carlo Brisighella, *Descrizione delle pitture della città di Ferrara*, a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, Spazio Libri Editore, 1991

Brodini 2009

Alessandro Brodini, *Santa Maria degli Angeli*, in *Michelangelo architetto a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 6 ottobre 2009 - 7 febbraio 2010), a cura di Mauro Mussolin, con la collaborazione di Clara Altavista, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 240-245

Bronzen 1986

*Die Bronzen der fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, Katalog der Ausstellung (Frankfurt, Liebighaus Museum alter Plastik, 26. November 1986 - 15. Februar 1987), hrsg. von Reinhold Baumstark, Herbert Beck, Brita von Götz-Mohr und Sabine Schulze, Frankfurt am Main, Liebighaus Museum Alter Plastik, 1986

Brown 2002

Clifford Malcolm Brown, Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantova. *Documents for the antiquarian collection of Isabella d'Este*, with the collaboration of Anna Maria Lorenzoni and Sally Hickson, Roma, Bulzoni Editore, 2002

Bruschi 1969

Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, Editori Laterza, 1969

Bruschi 1997

Arnaldo Bruschi, *Loreto: città, santuario e cantiere artistico*, in *Loreto, crocevia religioso tra Italia, Europa ed Oriente*, a cura di Ferdinando Citterio e Luciano Vaccaro, Brescia, Editrice Morcelliana, 1997, pp. 441-470

Buccino 2011

Laura Buccino, "*Morbidi capelli e acconciature sempre diverse*". *Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana*, in *Ritratti. Le tante facce del potere*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 10 marzo - 25 settembre 2011), a cura di Eugenio La Rocca e Claudio Parisi Presicce, con la collaborazione di Annalisa Lo Monaco, Roma, Mondo Mostre, 2011, pp. 360-383

Buccino 2017

Laura Buccino, *L'acconciatura a toupet di riccioli nei ritratti femminili scolpiti e dipinti: cronologia e valenze sociali*, «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale di Roma», CXVIII, 2017, pp. 7-38

Burckhardt 1855

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1855

Bury 1980

John B. Bury, *The Loggetta in 1540*, «The Burlington Magazine», CXXII, 1980, pp. 631-635

Butzek 1978

Monika Butzek, *Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom*, Bad Honnef, Bock und Herchen Verlag, 1978

Byatt 2016

Lucinda Byatt, *Ridolfi, Niccolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2016, pp. 471-475 (anche in rete)

Caglioti 2001

Francesco Caglioti, *Alonso Berruguete in Italia. Un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di Mario Di Giampaolo, Elisabetta Saccomani e Mina Gregori, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, pp. 109-146

Caglioti 2006

Francesco Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*, a cura di Jörg Stabenow, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 53-89

Caglioti 2013

Francesco Caglioti, *Venezia sul Lago di Garda: l'altare di Giovanni Dalmata per la Scuola Grande di San Marco*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV, 2013, pp. 182-237

Calenne, Serangeli 2013

Luca Calenne, Alfredo Serangeli, *Una nuova datazione per il ritrovamento del Laocoonte da un incunabolo conservato a Segni*, «Studi Romani», LXI, 2013, pp. 77-98

Calogero 2018

Marcello Calogero, *Alfonso Lombardi a Santa Maria della Vita: per una rilettura stilistica*, «Paragone», LXIX, 2018, 817, pp. 3-24

Calogero 2019

Marcello Calogero, *Per i busti ritratto in marmo di Alfonso Lombardi (con una proposta per il perduto "Carlo V" e una lettera del cardinale Innocenzo Cibo)*, «Nuovi Studi», 24, 2018-2019, pp. 59-78

Calogero 2020

Marcello Calogero, *Alfonso Lombardi, da Ferrara ai giorni dell'incoronazione: un dialogo fra le arti*, in *Alfonso Lombardi, il colore e il rilievo*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo - 7 giugno 2020), a cura di Marcello Calogero e Alessandra Giannotti, Rimini, NFC Edizioni, 2020, pp. 7-25

Camerino di alabastro 2004

*Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di Matteo Ceriana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004

Campigli 2006

Marco Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, «Nuovi Studi», 12, 2006, pp. 85-116

Campigli 2008

Marco Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo. II: oltre la Sagrestia Nuova*, «Nuovi Studi», 14, 2008, pp. 69-90

Campigli 2014

Marco Campigli, *Silvio Cosini, Niccolò da Corte e la scultura di Palazzo Doria*, «Nuovi



Studi», 20, 2014, pp. 83-104

Cantalamessa Carboni 1845

Giacinto Cantalamessa Carboni, *Notizie storiche di una statua in bronzo eretta dalla città di Ascoli al sommo pontefice Gregorio XIII*, «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», 102, 1845, pp. 331-372

Capecchi 2014

Gabriella Capecchi, *Superare l'antico: il Laocoonte "perfetto"*, in *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile - 13 luglio 2014), a cura di Detlef Heikamp e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti Editore, 2014, pp. 129-155

Capodimonte 1996

*Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La collezione Farnese, III, Le arti decorative*, a cura di Nicola Spinosa, Napoli, Electa, 1996

Cara 2018

Roberto Cara, *Solari, Cristoforo, detto il Gobbo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2018, pp. 127-132 (anche in rete)

Caracciolo 1612

*De vita Pauli Quarti pontificis maximi collectanea historica, opera et studio Antonii Caraccioli, clerici regularis, conquisita, digesta atque edita. Item Caietani Thienaei, Bonifacii a Colle, Pauli Consiliarii qui, una cum Paulo IV tunc Theatino episcopo, ordinem clericorum regularium fundaverunt, vitae ab eodem auctore descriptae*, Coloniae Ubiorum, ex Officina Joannis Kinckii, 1612

Carandini 1969

Andrea Carandini, *Vibia Sabina: funzione politica, iconografica e il problema del classicismo adrianeo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1969

*Casina di Pio IV* 2010

*La Casina di Pio IV in Vaticano*, a cura di Daria Borghese, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010

Casoria Salbego 1983

Carla Casoria Salbego, *Per una storia delle collezioni di San Giovanni di Verdare in Padova: testimonianze documentarie*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXII, 1983, pp. 219-257

Caspary 1964

Hans Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion* (Ph.D. Diss., 1961), München, Ludwig-Maximilians Universität, 1964

*Catalogue Rusca* 1883

*Catalogue de la collection Rusca: objets d'art et de curiosité*, catalogue de vente (Firenze, Impresa di vendite di Giulio Sambon, 10-21 avril 1883), Florence, Imprimerie de l'Arte della Stampa, 1883

*Catalogue Seillière* 1890

*Catalogue des objets d'art, de haute curiosité et de riche ameublement provenant de l'importante collection de feu m. le baron Achille Seillière au Château de Mello*, catalogue de vente (Paris, Galerie George Petit, 5-10 mai 1890), Paris, Impr. Georges Petit, 1890

*Catalogue Seillière* 1911

*Catalogue des objets d'art et de riche ameublement [...] provenant de l'importante collection de feu m. le baron Achille Seillière au Château de Mello*, catalogue de vente (Paris, Galerie Georges Petit, 9 mars 1911), Paris, Impr. Georges Petit, 1911

Cavallini 1878

Gaetano Cavallini, *Monumenti storici. Omaggio al Sangue Miracoloso che si venera nella basilica parrocchiale di S. Maria del Vado*, in Ferrara, Tipografia arcivescovile Bresciani, 1878

Cecchetti 1887

Bartolomeo Cecchetti, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia. Secoli XIV-XVI*, «Archivio Veneto», 33, 1887, pp. 397-424

*Celebrazioni bramantesche* 2016

*Celebrazioni bramantesche per i 500 anni dalla morte di Donato Bramante*, atti del convegno (Loreto, 5-6 dicembre 2014), a cura di Christoph Luitpold Frommel, Fabio Mariano («Castella Marchiae», XV-XVI, 2015-2016), Roma, Istituto Italiano dei Castelli, 2016

Cellini 2004

Giuseppina Alessandra Cellini, *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria* («Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie», serie IX, XVIII, 2004), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2004

Ceriana 1991

Matteo Ceriana, *Osservazioni sulla cappella maggiore del Duomo di Treviso e sulla committenza del vescovo Giovanni da Udine*, «Venezia. Arti», V, 1991, pp. 134-144

Ceriana 1992-1993

Matteo Ceriana, *Due esercizi di lettura: la cappella Moro in San Giobbe e le fabbriche dei Gussoni a Venezia*, «Annali di Architettura», IV-V, 1992-1993, pp. 22-41

Ceriana 1996

Matteo Ceriana, *La cappella Corner nella chiesa dei Ss. Apostoli a Venezia*, in Massimo Bulgarelli, Matteo Ceriana, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e a Venezia*, Milano, Electa, 1996, pp. 104-192

Ceriana 1997

Matteo Ceriana, *Una nuova opera di Pietro Lombardo*, «Venezia. Arti», XI, 1997, pp. 139-143

Ceriana 2002

Matteo Ceriana, *Grigi, Guglielmo, detto il Bergamasco*, in *Dizionario biografico degli*

*italiani*, LIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2002, pp. 415-418

Ceriana 2003

Matteo Ceriana, *L'architettura e la scultura decorativa*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia: la storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di Mario Piana e Wolfgang Wolters, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, pp. 51-122

Ceriana 2004

Matteo Ceriana, *Materia e ornamento dello studio dei marmi*, in *Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di Matteo Ceriana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 54-81

Ceriana 2005a

Matteo Ceriana, *Lombardo, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2005, pp. 519-528 (anche in rete)

Ceriana 2005b

Matteo Ceriana, *Lombardo, Tullio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2005, pp. 530-539 (anche in rete)

Ceriana 2007

Matteo Ceriana, *Opere di Tullio Lombardo diminuite o scomparse (e altre minuzie)*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 4-6 aprile 2006), a cura di Matteo Ceriana, Verona, Cierre edizioni, 2007, pp. 23-68

Ceriana 2009

Matteo Ceriana, *Opere di Tullio Lombardo, sculptor and architetto*, in *Tullio Lombardo and Venetian High Renaissance sculpture*, exhibition catalogue (Washington, National Gallery of Art, 4<sup>th</sup> July - 31<sup>st</sup> October 2009), ed. by Alison Luchs, Washington - New Haven, National

Gallery of Art - Yale University Press, 2009, pp. 21-37

Ceriana, Markham Schulz 2011

Matteo Ceriana, Anne Markham Schulz, *New Works by Cristoforo Solari and his Shop*, «Nuovi Studi», 17, 2011, pp. 5-17

Cherubini 2011

Alessandro Cherubini, *Su Bartolomeo Ammannati, scultore fiorentino e architetto*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos, Firenze, Firenze Musei - Giunti, 2011, pp. 47-93

Christie's 1996

*Important European Sculpture and Works of Art: the Properties of the Compton Family, Commander Andrew Fountaine, and from Various Sources*, auction catalogue (London, Christie's, 10<sup>th</sup> December 1996), London, Christie's, 1996

Christie's 1999

*European Sculpture: the Properties of the Duke of Beaufort, the Late Dowager Countess of Enniskillen, the Kofler-Truniger Collection, Lucerne, and from Various Sources*, auction catalogue (London, Christie's, 14<sup>th</sup> December 1999), London, Christie's, 1999

Christie's 2013

*The European Connoisseur & Cabinet of Curiosities. A Kunstkammer Collection*, auction catalogue (London, Christie's, 5<sup>th</sup> July 2013), London, Christie's, 2013

Christie's 2018

*The Exceptional Sale 2018*, auction catalogue (New York, Christie's, 20<sup>th</sup> April 2018), New York, Christie's, 2018

Ciardi Duprè Dal Poggetto 2004

Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Aspetti della scultura roveresca nel Cinquecento*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia,

Palazzo del Duca - Urbino, Palazzo Ducale - Pesaro, Palazzo Ducale - Urbania, Museo Civico, 4 aprile - 3 ottobre 2004), a cura di Paolo Dal Poggetto, Milano, Electa, 2004, pp. 155-163

Cicognara 1813-1818, ed. 1823-1825

Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt (1813-1818)*, 8 voll., seconda edizione, riveduta e ampliata dall'autore, Prato, per i fratelli Giachetti, 1823-1825

Cittadella 1868

Luigi Napoleone Cittadella, *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, Tipografia di Domenico Taddei, 1868

Coffin 2004

David R. Coffin, *Pirro Ligorio, the Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian, with a Checklist of Drawings*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2004

Cogliati 1938

Maurizio Cogliati, *L'interessamento di S. Carlo per il tabernacolo e l'organo del Duomo*, «Ambrosius. Bollettino Liturgico Ambrosiano», XIV, 1938, pp. 116–20

Colasanti 1979

Francomario Colasanti, *Corner (Cornaro), Caterina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1979, pp. 335-342 (anche in rete)

Coltrinari 2016

Francesca Coltrinari, *Loreto, cantiere artistico internazionale nell'età della Controriforma: i committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze, Edifir Edizioni Firenze, 2016

Condivi 1553, ed. 1998

Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, con saggi di Michael Hirst, Caroline Elam, Firenze, S.P.E.S., 1998

Coppel Aréizaga 1998

Rosario Coppel Aréizaga, *Catálogo de la escultura de época moderna: siglos XVI-XVIII*. Madrid, Museo del Prado, Madrid, Museo del Prado, 1998

Coraggio 1999

Flavia Coraggio, *Sui bronzi della collezione Farnese. Una pagina di storia del collezionismo cinquecentesco*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», serie III, LIV, 1999, pp. 23-68

Cordellier, Bresc-Bautier 2004

Dominique Cordellier, Geneviève Bresc-Bautier, *Primatice et les «antiquailles exquissees»*, 1540-1545, in *Primatice, maître de Fontainebleau. L'Italie à la cour de France*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 2 Septembre 2004 - 3 Janvier 2005), éd. par Dominique Cordellier, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, pp. 137-146

*Il corpo e l'anima* 2021

*Il corpo e l'anima, da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 luglio - 24 ottobre 2021), a cura di Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi e Francesca Tasso, Roma, Officina Libraria, 2021

Corradini 1985

Elena Corradini, *Per una storia delle collezioni di antichità dei duchi d'Este*, in *Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara, 1450-1628*, a cura di Anna Rossi Guzzetti, Ferrara, Belriguardo, 1985, pp. 179-87

Corradini 1987

Elena Corradini, *Le raccolte estensi di antichità: primi contributi documentari*, in *L'impresa di Alfonso II: saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di Jadranka Bentini e Luigi Spezzaferro, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 163-192

Costa 2009

Giorgio Costa, *Michelangelo alle corti di Niccolò Ridolfi e Cosimo I*, Roma, Bulzoni, 2009

*Cotto dell'Impruneta* 2009

*Il cotto dell'Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi*, catalogo della mostra (Impruneta, Basilica e Chiostrì di Santa Maria - Loggiati del Pellegrino, 26 marzo - 26 luglio 2009), a cura di Rosanna Caterina Proto Pisani e Giancarlo Gentilini, Firenze, Edifir Edizioni Firenze, 2009

Courajod 1883

Louis Courajod, *Le baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au Musée du Louvre*, «Gazette des Beaux-Arts», XXVIII, 1883, pp. 185-212

Courajod 1889

Louis Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1889

Courajod, Molinier 1885

Louis Courajod, Émile Molinier, *Donation du baron Charles Davillier. Catalogue des objets exposés au Musée du Louvre*, Paris, Imprimeries réunies, 1885

Cristofani 1979

Mauro Cristofani, *Per una storia del collezionismo archeologico nella Toscana granducale. I: i grandi bronzi*, «Prospettiva», 17, 1979, pp. 4-15

Cupperi 2005

Walter Cupperi, *Leoni, Leone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2005, pp. 594-598 (anche in rete)

Cupperi 2012

Walter Cupperi, «Come dice l'opposizione»: *Aurelio Lombardi, Pellegrino Tibaldi e Leone Leoni nel presbiterio del Duomo di Milano (1561-1569)*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte ...». *Per Enrico Castelnuovo: scritti di allievi e amici pisani*, a cura di Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 271-280



D'Aniello 1985

Antonia D'Aniello, *La sagrestia*, in Mario De Cunzio, Vega De Martini, *La Certosa di Padula*, Firenze, Centro Di, 1985, pp. 68-70

*D'après l'antique* 2000

*D'après l'antique*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000 - 15 janvier 2001), éd. par Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit et Alain Pasquier, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000

Daelli 1865

Giovanni Daelli, *Carte michelangiottesche inedite*, Milano, Lit. Gaetano Baroffio, 1865

*Dal Medioevo a Canova* 2000

*Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio - 16 luglio 2000), a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini e Monica De Vincenti, Venezia, Marsilio, 2000

Dal Poggetto 1983

Paolo Dal Poggetto, *Il cantiere della Villa Imperiale*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale - Chiesa di San Domenico, 30 luglio - 30 ottobre), a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, Firenze, Salani, 1983, pp. 381-397

Dal Poggetto 2001

Paolo Dal Poggetto, *La diffusione del verbo raffaellesco: la Villa Imperiale. L'attività di Raffaellino del Colle*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, 2 voll., a cura di Guido Arbizzoni, Antonio Brancati e Maria Rosaria Valazzi, Venezia, Marsilio Editori, 2001, II, pp. 203-246

Dalli Regoli 1991

Gigetta Dalli Regoli, *Silvius Magister: Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*, Galatina, Mario Congedo Editore, 1991

*Danese Cattaneo* 2013

*Danese Cattaneo da Colonnata, scultore, poeta, architetto. Colonnata 1512-Padova 1572*, 2 voll., a cura di Giuseppe Silvestri, Fosdinovo, Associazione artistico-culturale Percorsi d'Arte, 2013

*Daniel Katz* 1992

*Daniel Katz (1968-1993). A Catalogue Celebrating Twenty-Five Years of Dealing in European Sculpture and Works of Art*, ed. by Peter Laverack, London, Daniel Katz Ltd, 1992

Davies 1994

Paul Davies, *A Project Drawing by Jacopo Sansovino for the Loggetta in Venice*, «The Burlington Magazine», CXXXVI, 1994, pp. 487-497

Davies, Hemsoll 2004

Paul Davies, David Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano, Electa, 2004

Davis 1976

Charles Davis, "*Colossus facere ausus est*". *L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati*, «Psicon», 6, 1976, pp. 32-47

Davis 1977

Charles Davis, *The tomb of Mario Nari for the SS. Annunziata in Florence. The sculptor Bartolomeo Ammannati until 1544*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXI, 1977, pp. 69-94

Davis 1978

Charles Davis, *Four Documents for the Villa Giulia*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XVII, 1978, pp. 219-226

Davis 1984

Charles Davis, *Zibaldone delle arti: la grande 'Venezia' a Londra*, «Antichità Viva», XXIII, 1984, 6, pp. 32-44

Davis 1993

Charles Davis, Rezension der Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven - London 1991, «Kunstchronik», XLVI, 1993, pp. 344-361

Davis 1995

Charles Davis, *Il monumento di Alessandro Contarini al Santo di Padova*, in Michele Sanmicheli. *Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, atti del convegno (Vicenza, 24-28 agosto 1992), a cura di Howard Burns, Christoph Luitpold Frommel e Lionello Puppi, Milano, Electa, 1995, pp. 180-195, 306-313

Davis 2011

Charles Davis, *Lorenzo Lotto e Jacopo Sansovino*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 novembre 2011 - 26 febbraio 2012), a cura di Roberta Battaglia e Matteo Ceriana, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 33-47

De la Moureyre-Gavoty 1975

Françoise De la Moureyre-Gavoty, *Sculpture italienne. Musée Jacquemart-André*, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1975

Degli Abbati Olivieri Giordani 1738

Annibale Degli Abbati Olivieri Giordani, *Marmora pisaurensia notis illustrata*, Pisauri, e typographia Nicolai Gavelli, 1738

Del Gallo 1998

Elena Del Gallo, *Galli (Gallo), Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1998, pp. 602-603 (anche in rete)

Della Torre 1997

Stefano Della Torre, *Le architetture monumentali: disciplina normativa e pluralismo delle opere*, in *Carlo Borromeo e l'opera della «Grande Riforma». Cultura, religione e arti del governo nella Milano di pieno Cinquecento*, a cura di Franco Buzzi e Danilo Zardin, Cinisello

Balsamo, Silvana Editoriale, 1997, pp. 217-226

Della Torre, Schofield 1994

Stefano Della Torre, Richard Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele di Milano: invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como, Nodo Libri, 1994

Delpriori 2017

Alessandro Delpriori, "*Fecerunt pictura et scultura*": *il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento*, in *Capriccio e natura: arte nelle Marche del secondo Cinquecento*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017 - 13 maggio 2018), a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Alessandro Delpriori, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 112-133

Dennison 1905

Walter Dennison, *A New Head of the So-Called Scipio Type: an Attempt at its Identification*, «*American Journal of Archaeology*», IX, 1905, pp. 11-43

Di Francesco, Mingozzi 1992

Carla Di Francesco, Paola Mingozzi, *Palazzo da Castello-Prosperi-Sacratì*, in *Ferrara (1492-1992). La strada degli angeli e il suo Quadrivio: utopia, disegno e storia urbana*, a cura di Carlo Bassi, Marica Peron e Giacomo Savioli, Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1992, pp. 149-154

*Dialogi* 1939

*Dialogi di Donato Giannotti, de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, a cura di Deoclecio Redig de Campos, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1939

Dionisotti 1966

Carlo Dionisotti, *Bembo, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1966, pp. 133-151 (anche in rete)

*Disegni veneti* 1981

*Disegni veneti della collezione Lugt: da Pisanello a Guardi*, catalogo della mostra (Venezia,

Fondazione Giorgio Cini, 8 settembre - 3 novembre 1981), a cura di James Byam Shaw, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1981

*Documenti inediti 1878-1880*

*Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, 4 voll., a cura di Giuseppe Fiorelli, Firenze-Roma, Tipografia Bencini, 1878-1880

Dohme, Bode 1883

Robert Dohme, Wilhelm Bode, *Die Ausstellung von Gemälden älteren Meister im Berliner Privatbesitz*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», IV, 1883, pp. 119-151

Domenichini 1994

Roberto Domenichini, *Note sulla presenza della Compagnia di Gesù in alcune località della Marca. I: la fondazione dei collegi*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche», XCIX, 1994, pp. 111-190

Donaldson 1982

Ian Donaldson, *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982

Donatello 2001

*Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile - 15 luglio 2001), a cura di Monica De Vincenti, Milano, Skira, 2001

Donati 1989

Valentino Donati, *Pietre dure e medaglie del Rinascimento: Giovani da Castel Bolognese*, Ferrara, Belriguardo, 1989

Dosso Dossi 2007

*Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il Camerino delle pitture*, atti del convegno (Padova, 9-11 maggio 2001), a cura di Alessandra Pattanaro (*Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, VI), Cittadella, Bertinocello

Artigrafiche, 2007

*Duveen sculpture* 1944

*Duveen Sculpture in Public Collections of America. A Catalogue Raisonné with Illustrations of Italian Renaissance Sculptures by the Great Masters, which have passed through the House of Duveen*, New York, The William Bradford Press, 1944

Eiche 1985

Sabine Eiche, *The Villa Imperiale of Alessandro Sforza at Pesaro*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXIX, 1985, pp. 229-274

Eiche 1998

Sabine Eiche, *I Della Rovere mecenati dell'architettura*, Venezia, Marsilio, 1998

Elam 1998

Caroline Elam, *'Che ultima mano?': Tiberio Calcagni's Postille to Condivi's Life of Michelangelo*, in Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, con saggi di Michael Hirst e Caroline Elam, Firenze, S.P.E.S., 1998, pp. XXIII-XVI

*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 Giorgio Bonsanti e Francesca Piccinini, Modena, Franco Cosimo Panini, 2009

Enea 2010

Flaminia Enea, *L'appartamento di Giulio III*, in *Le Stanze Nuove del Belvedere*, a cura di Vincenzo Francia, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2010, pp. 9-52

*Esposizione ferrarese* 1933

*Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, maggio-ottobre 1933), a cura di Nino Barbantini, Venezia, coi tipi di Carlo Ferrari, 1933

Extermann 2008

Grégoire Extermann, *Tommaso da Lugano. Un allievo di Jacopo Sansovino nella Venezia del '500*, «Arte e Storia», VIII, 2008, pp. 126-133

Extermann 2010

Grégoire Extermann, *Copie e falsificazioni. L'industria dell'antico nella bottega di Guglielmo della Porta*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti del convegno (Roma, Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme, 17-18 maggio 2007), a cura di Carla Mazzarelli, San Casciano in Val di Pesa, Libri Co. Italia, 2010, pp. 225-256

Extermann 2012

Grégoire Extermann, *Il ciclo della Passione di Cristo di Guglielmo della Porta*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Protagonisti e problemi*, a cura di Walter Cupperi, Grégoire Extermann e Giovanna Ioele, San Casciano in Val di Pesa, Libri Co. Italia, 2012, pp. 59-111

Extermann 2020

Grégoire Extermann, *A Statue of Marcantonio Colonna by Guglielmo della Porta*, «The Burlington Magazine», CLXII, 2020, pp. 928-937

Faber 1606

Ioannes Faber, *In imagines illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca, Antverpiæ a Theodoro Gallæo expressas, commentarius*, Antverpiæ, ex Officina Plantiniana apud Ioannes Moretum, 1606

Faranda 1999

Franco Faranda, *Alfonso Lombardi. Il restauro delle sculture in cotto di Castel Bolognese*, Castel Bolognese, Itaca, 1999

Farinella 2005

Vincenzo Farinella, *Una "lettera rubata" su Antonio Lombardo e Michelangelo, a Roma*, «Prospettiva», 117-118, 2005, pp. 152-156

Farinella 2007

Vincenzo Farinella, *Dipingere farfalle. Giove, Mercurio e la Virtù di Dosso Dossi: un elogio dell'otium e della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007

Farinella 2008

Vincenzo Farinella, *Un problematico rilievo bronzeo da Antonio Lombardo (e un documento trascurato su Savoldo a Ferrara)*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno (Venezia, 23-24 ottobre 2007), a cura di Matteo Ceriana e Victoria Avery, Verona, Scripta edizioni, 2008, pp. 81-108

Farinella 2011

Vincenzo Farinella, *“Venere sull'Eridano” di Battista Dossi e Girolamo da Carpi: un nuovo dipinto ariostesco per la delizia del Belvedere?*, in *L'uno e l'altro Ariosto, in corte nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2011, pp. 215-226

Farinella 2014

Vincenzo Farinella, *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, con la *Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este* di Marialucìa Menegatti e il *Pulcher visus* di Scipione Balbo a cura di Giorgio Bacci, Milano, Officina Libraria, 2014

Fattorini 2013

Gabriele Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento, Tipografia editrice Temi, 2013

Favaretto 1993

Irene Favaretto, *La fortuna de ritratto antico nelle collezioni venete di antichità: originali, copie e “invenzioni”*, «Bollettino d'Arte», LXXVIII, 1993, pp. 65-72

*Fearless* 2021

*Fearless. The Collection of Hester Diamond*, auction catalogue (New York, Sotheby's, 29<sup>th</sup> January 2021), New York, Sotheby's, 2021

Ferino-Pagden 1994



Sylvia Ferino-Pagden, *“La prima donna del mondo”. Isabella d’Este, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Katalog der Ausstellung (Wien, Kunsthistorisches Museum, 10. Februar - 24. Mai 1994), Wien, Kunsthistorisches Museum, 1994

Ferrari 2008

Daniela Ferrari, *Documenti*, in *Bonacolsi, l’Antico: uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d’Este*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009), a cura di Davide Gasparotto e Filippo Trevisani, Milano, Electa, 2008, pp. 300-328

Fileti Mazza, Tomasello 1999

Miriam Fileti Mazza, Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi (1758-1775): la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999

Finocchi Ghersi 1998

Lorenzo Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria: architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine, Forum, 1998

Finocchi Ghersi 1999

Lorenzo Finocchi Ghersi, *Gli stucchi veneziani*, in *“La bellissima maniera”: Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 26 settembre 1999), a cura di Andrea Bacchi, Lia Camerlengo e Manfred Leithe-Jasper, Trento, Provincia autonoma di Trento - Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, 1999, pp. 85-93

Finocchi Ghersi 2002

Lorenzo Finocchi Ghersi, *Grazioli, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LIX, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2002, pp. 19-21 (anche in rete)

Fiocco 1930-1931

Giuseppe Fiocco, *La prima opera di Tiziano Aspetti detto Minio, «Dedalo»*, XI, 1930-1931, pp. 600-610

Fioravanti Baraldi 1977

Anna Maria Fioravanti Baraldi, *Benvenuto Tisi da Garofalo, tra Rinascimento e Manierismo. Contributo alla catalogazione delle opere dell'artista dal 1512 al 1550*, Ferrara, Industrie Grafiche Ferrara, 1993

Fiorelli 1880

Giuseppe Fiorelli, *Notizie degli scavi di antichità comunicate da socio G. Fiorelli al presidente nel mese di settembre 1880*, «Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche», serie III, 6, 1880-1881, pp. 25-69

Fittschen 1985

Klaus Fittschen, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di Salvatore Settis, II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, pp. 383-412

Fontebuoni 1985

Luisa Fontebuoni, *Gli stucchi di Federico Brandani e il loro restauro*, in *I Brancaloni e Piobbico*, atti del convegno (Piobbico, 2-3 settembre 1983), Piobbico, a cura dell'Amministrazione Comunale di Piobbico, 1985, pp. 237-283

Forlani 1994

Edmondo Forlani, *Nota geologica sui marmi del rivestimento marmoreo*, «Il Messaggio della Santa Casa», CXIV, 1994, p. 208

Foscari 1983

Antonio Foscari, *Altre schede veneziane su Jacopo Sansovino*, «Notizie da Palazzo Albani», XII, 1983, pp. 135-152

Foschi 1998

Paola Foschi, *Alfonso Lombardi e l'Ercole*, in *L'Ercole del Lombardi. Palazzo degli Anziani di Bologna*, a cura di Roberto Scannavini, Bologna, Costa & Nolan, 1998, pp. 33-54

Fossi 1967

Mazzino Fossi, *Bartolomeo Ammannati architetto*, Napoli, Morano Editore, [1967]

Foster 1967-1968

Philip Foster, *Raphael on the Villa Madama: the Text of a Lost Letter*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XI, 1967-1968, pp. 308-312

Fagnito 1983

Gigliola Fagnito, *Contarini, Gasparo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1983, pp. 172-192 (anche in rete)

Fagnito 1988

Gigliola Fagnito, *Gasparo Contarini. Un magistrato veneziano al servizio della cristianità*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988

Franceschini 1993-1997

Adriano Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale: testimonianze archivistiche*, 3 voll., Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1993-1997

[Franco] 1610

[Giacomo Franco], *Abiti d'homini et donne venetiane, con la processione della serenissima signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste, cerimonie pubbliche della nobilissima città di Venetia*, in Venetia, [Giacomo Franco] forma in Frezzaria al'Insegna del Sol, 1610

Frasson 1983

Paolo Frasson, *Corner, Alvise*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1983, pp. 146-149 (anche in rete)

Frediani 1834

Carlo Frediani, *Intorno ad Alfonso Cittadella, esimio scultore lucchese, fin qui sconosciuto, del secolo XVI: ragionamento storico*, Lucca, dalla tipografia di Giuseppe Ferrara, 1834

Frizzi 1787

Antonio Frizzi, *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, per Francesco Pomatelli al Seminario, 1787

Frommel 1978

Christoph Luitpold Frommel, «Disegno» und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassarre Peruzzis figuralem Oeuvre, in *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, hrsg. von Werner Busch, Reiner Hausscherr und Eduard Trier, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1978, pp. 205-250

Frommel 1998

Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, Electa, 1998

Frommel 2002

Christoph Luitpold Frommel, *Villa Giulia a Roma*, in *Jacopo Barozzi da Vignola: la vita e le opere*, a cura di Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel e Christof Thoenes, Milano, Electa, 2002, pp. 163-195

Frommel 2016

Christoph Luitpold Frommel, *Bramante e il Palazzo Apostolico di Loreto*, in *Celebrazioni bramantesche per i 500 anni dalla morte di Donato Bramante*, atti del convegno (Loreto, 5-6 dicembre 2014), a cura di Christoph Luitpold Frommel e Fabio Mariano («Castella Marchiae», XV-XVI, 2015-2016), Roma, Istituto Italiano dei Castelli, 2016, pp. 146-173

Frulli 1983

Cristina Frulli, *La scoperta dell'Idolino e il mito dell'antico a Pesaro*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale - Chiesa di San Domenico, 30 luglio - 30 ottobre), a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, Firenze, Salani, 1983 1983, pp. 409-413

Gaier 2002a

Martin Gaier, *Königin in einer Republik. Projekte für ein Grabmonument der Caterina*

*Corner in Venedig*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVI, 2002, pp. 197-234

Gaier 2002b

Martin Gaier, *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002

Gaier 2013

Martin Gaier, *Falconetto-Palladio-Contin. Tentativi di erigere un monumento alla regina nella Repubblica di Venezia*, in *Caterina Cornaro. Last queen of Cyprus and daughter of Venice/Ultima regina di Cipro e figlia di Venezia*, atti del convegno (Venezia, 16-18 settembre 2010), a cura di Candida Syndikus e Sabine Rogge, Münster, Waxmann Verlag, 2013, pp. 81-108

Galleni Pellegrini 2013

Rosa Maria Galleni Pellegrini, “*Ut sculptura poësis*”: *Danese Cattaneo “non meno ne lo scrivere che ne lo scolpire eccellente”*. *L’opera poetica dello scultore e i suoi rapporti letterari e d’amicizia con l’ambiente culturale veneto e la corte albericiana*, in *Danese Cattaneo da Colonnata, scultore, poeta, architetto. Colonnata 1512-Padova 1572*, 2 voll., a cura di Giuseppe Silvestri, Fossdinovo, Associazione artistico-culturale Percorsi d’Arte, 2013, I, pp. 319-345

Galleria Estense 1987

*La Galleria Estense di Modena: guida illustrata*, a cura di Jadranka Bentini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987

Gallo Martucci 1978

Anna Gallo Martucci, *La Porta del Paradiso: fortuna critica di Lorenzo Ghiberti nel ’400 e ’500*, in *Lorenzo Ghiberti: ‘materia e ragionamenti’*, catalogo della mostra (Firenze, Museo dell’Accademia - Museo di San Marco, 18 ottobre 1978 - 31 gennaio 1979), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 345-356

Gasparotto 2014

Davide Gasparotto, *Pietro Bembo, gli amici, la collezione, gli artisti*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di Caterina Furlan e Patrizia Tosini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. 129-159

Gatti Perer 1975

Maria Luisa Gatti Perer, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica diocesi di Milano*, «Arte Lombarda», 42-43, 1975, pp. 11-66

Gaye 1839-1840

Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze, presso Giuseppe Molini, 1839-1840

Geese 1985

Uwe Geese, *Antike als Programm. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, Katalog der Ausstellung (Frankfurt, Liebieghaus Museum alter Plastik, 5. Dezember 1985 - 2. März 1986), hrsg. von Herbert Beck und Dieter Blume, Frankfurt am Main, Liebieghaus Museum Alter Plastik, 1985, pp. 24-50

*Genius of Venice* 1983

*The Genius of Venice, 1500-1600*, exhibition catalogue (London, Royal Academy, 25<sup>th</sup> November 1983 - 11<sup>th</sup> March 1984), ed. by Jane Martineau and Charles Hope, London, Royal Academy of Arts - Weidenfeld and Nicolson, 1983

Genova 2015

Maria Genova, *Ripensare Federico Brandani nell'oratorio di San Giuseppe a Urbino*, «Arte Marchigiana», 3, 2015, pp. 81-95

Gentilini, Morandotti 1990

Giancarlo Gentilini, Alessandro Morandotti, *The Sculptures of the Nymphaeum at Lainate. The Origins of the Mellon Venus and Bacchus*, «Studies in the History of Art», XXIV, 1990, pp. 135-171

Gerlach 1998

Peter Gerlach, *Warum hieß der 'Hermes-Andros' des vatikanischen Belvedere 'Antinous'?*, in *Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Rom, 21-23 Oktober 1992), hrsg. von Matthias Winner, Bernard Andreae und Carlo Pietrangeli, Mainz am Rhein, Verlag Phillip von Zabern, 1998, pp. 355-377

Ghidiglia Quintavalle 1959

Augusta Ghidiglia Quintavalle, *La Galleria Estense di Modena*, Genova, Edizioni Siglaeffe, 1959

Giannatiempo López 1992

Maria Giannatiempo López, *I Lombardi-Solari e la porta centrale di Loreto*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo - Sala dei Mercatori, 13 giugno - 31 ottobre 1992), a cura di Paolo Dal Poggetto, Cinisello Balsamo, 1992, pp. 219-231

Giannatiempo López 1996

Maria Giannatiempo López, *I bronzi lauretani di età sistina. Storia e restauro*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1996

Giannotti 2007

Alessandra Giannotti, *Il teatro di natura: Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007

Giannotti 2016

Alessandra Giannotti, *Francesco da Sangallo: un nome per due scultori*, «Paragone», LXVII, 2016, 793, pp. 3-24

Gianuizzi 1885

Pietro Gianuizzi, *Dell'architetto di S. Casa che nel MDXCII disegnò il campanile del Duomo d'Ascoli Piceno*, «Arte e Storia», IV, 1885, pp. 195-196, 206-207, 214, 227-228, 239-240

*Gifts of European Art* 2019

*Gifts of European Art from the Ahmanson Foundation, I, Italian Painting and Sculpture*, ed. by Leah Lehmebeck, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2019

Gilbert 1973

Felix Gilbert, *Venice in the Crisis of the League of Cambrai*, in *Renaissance Venice*, ed. by John R. Hale, London, Faber and Faber, 1973, pp. 274-292

Ginori Lisci 1972

Leonardo Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze, Giunti - G. Barbèra, 1972

*Giorgio Vasari* 1981

*Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari - Sottochiesa di San Francesco, 26 settembre - 29 novembre 1981), a cura di Laura Corti e Margareth Daly Davis, Firenze, EDAM, 1981

Gleason 2020

Elisabeth G. Gleason, *Gasparo Contarini. Venice, Rome, and Reform*, Berkeley, University of California Press, 1993

*Gonzaga* 1981

*Splendours of the Gonzaga*, exhibition catalogue (London, Victoria and Albert Museum, 4<sup>th</sup> November 1981 - 31<sup>st</sup> January 1982), ed. by David Chambers and Jane Martineau, London, Victoria and Albert Museum, 1981

Gordon 1957

Donald James Gordon, *Giannotti, Michelangelo and the Cult of Brutus*, in *Fritz Saxl (1890-1948). A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, ed. by Donald James Gordon, London, Thomas Nelson and sons Ltd, 1957, pp. 281-296

Gramaccini 1980



Norberto Gramaccini, *Alfonso Lombardi*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1980

Grigioni 1908

Carlo Grigioni, *Ascanio Condivi, la vita e le opere*, Ascoli Piceno, Stab. di Arti Grafiche «Adriatico e Roma», 1908

Grimaldi 1984

Floriano Grimaldi, *La chiesa di Santa Maria de Loreto nei documenti dei secoli XII-XV*, Ancona, Archivio di Stato, 1984

Grimaldi 1993

Floriano Grimaldi, *La historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*, Loreto, Carilo Cassa di Risparmio di Loreto, 1993

Grimaldi 1995

Floriano Grimaldi, *L'iconografia della Vergine lauretana nell'arte. I prototipi iconografici*, in *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, a cura di Floriano Grimaldi e Katy Sordi, Loreto, Carilo Cassa di Risparmio di Loreto, 1995, pp. 15-30

Grimaldi 1999

Floriano Grimaldi, *L'ornamento marmoreo della santa cappella*, Loreto, Edizioni Tecnostampa, 1999

Grimaldi 2001

Floriano Grimaldi, *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII* («Bollettino Storico della Città di Foligno», supplemento n. 2), Loreto, Edizioni Tecnostampa, 2001

Grimaldi 2006

Floriano Grimaldi, *La Santa Casa di Loreto e le sue istituzioni*, 3 voll. («Bollettino Storico della Città di Foligno», supplemento n. 6), Loreto, Edizioni Tecnostampa, 2006

Grimaldi 2007

Floriano Grimaldi, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia (1507-1979)*, 2 voll.,

Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007

Grimaldi 2010

Floriano Grimaldi, *I religiosi della Compagnia di Gesù a Loreto. Collegio dei Penitenzieri e Collegio Illirico*, «Studi Maceratesi», XLIV, 2010, pp. 235-311

Grimaldi 2011

Floriano Grimaldi, *L'arte della scultura e del getto. La scuola recanatese di scultura*, 2 voll., Loreto, Edizioni Tecnostampa, 2011

Grimaldi, Sordi 1987

Floriano Grimaldi, Katy Sordi, *Scultori a Loreto. Fratelli Lombardi, Antonio Calcagni e Tiburzio Vergelli. Documenti*, Ancona, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici delle Marche, 1987

Gritti 2010

Jessica Gritti, *Pellegrino Tibaldi e la volta dello scurolo del Duomo di Milano*, «Nuovi Annali», II, 2010, pp. 67-83

Gronau 1936, ed. 2001

Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati* (1936), con un saggio di Giovanna Perini Folesani, Urbino, Accademia Raffaello, 2011

Gronau 1906

Georg Gronau, Rezension der Ugo Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIX, 1906, pp. 173-182

Gronau 1933

Georg Gronau, *Un ritratto del duca Guidobaldo di Urbino dipinto da Tiziano*, in *Miscellanea di Storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1933, pp. 487-495

Grosso 2022

Marsel Grosso, «*Scultore in parole*». *Francesco Sansovino e la nascita della critica d'arte a Venezia*, Roma, Officina Libraria, 2022

Gruyer 1897

Gustave Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, 2 voll., Paris, Librairie Plon, 1897

Gualandi 1844-1856

*Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX, con note ed illustrazioni di Michelangelo Gualandi in aggiunta a quella data in luce da mons. Bottari e dal Ticozzi*, 3 voll., Bologna, Tipografia all'Ancora, 1844-1856

Guarini 1621

Marc'Antonio Guarini, *Compendio storico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese e luoghi pii della città e diocesi di Ferrara*, in Ferrara, presso gli heredi di Vittorio Baldini, 1621

Guinomet 2017

Claire Guinomet, *Das italienische Sakramentstabernakel im 16. Jahrhundert. Tempietto-Architekturen "en miniature" zur Aufbewahrung der Eucharistie*, München, Hirmer, 2017

Gullino 1983a

Giuseppe Gullino, *Corner; Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1983, pp. 159-161 (anche in rete)

Gullino 1983b

Giuseppe Gullino, *Corner; Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1983, pp. 255-257 (anche in rete)

Haskell, Penny 1981

Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven - London, Yale University Press, 1981

Hauser 1908

Friedrich Hauser, *The Heads of the "Scipio" Type*, «American Journal of Archaeology», XII, 1908, p. 56-57

Heikamp 1960

Detlef Heikamp, *Die Bildwerke des Clemente Bandinelli*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», IX, 1959-1960, pp. 130-136

Heikamp 1983

Detlef Heikamp, *La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata*, in *Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 20 – 24 settembre 1982), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, pp. 461-541

*Heim Gallery* 1970

*The Heim Gallery. Mannerist Paintings and Sculptures*, auction catalogue (London, The Heim Gallery, 28<sup>th</sup> May - 28<sup>th</sup> August 1970), London, The Heim Gallery, 1970

Helbig 1871, ed. 1963-1972

Wolfgang Helbig, *Fürher durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* (1871), 4 voll., Vierte völlig neu bearbeitete Auflage hrsg. von Hermine Speier, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1963-1972

Helfer 2009

Yasmine Helfer, *Guglielmo della Porta dal Duomo di Genova al Duomo di Milano*, «Prospettiva», 132, 2008, pp. 61-77

Hirst 1996

Michael Hirst, *Michelangelo and his First Biographers*, «Proceedings of the British Academy», XCIV, 1996, pp. 63-84

Hirst 1998

Michael Hirst, *Introduction*, in Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, con saggi di Michael Hirst, Caroline Elam, Firenze, S.P.E.S, 1998, pp. I-XX

Hirthe 1986a

Thomas Hirthe, *Il «foro all'antica» di Venezia. La trasformazione di Piazza San Marco nel Cinquecento*, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1986

Hirthe 1986b

Thomas Hirthe, *Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zu Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», serie III, XXXVII, 1986, pp. 131-176

Hochmann 1992

Michel Hochmann, *Tra Venezia e Roma: il cardinale Francesco Corner*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XVIII, 1992, pp. 102-109

Hochmann 2004

Michel Hochmann, *Venise et Rome (1500-1600). Deux écoles de peinture et leur échanges*, Genève, Librairie Droz S.A., 2004

Hoffmann 1967

Paola Hoffmann, *Scultori e stuccatori a Villa Giulia: inediti di Federico Brandani*, «Commentari», XVIII, 1967, pp. 48-66

Hope 1971

Charles Hope, *The Camerino d'Alabastro of Alfonso d'Este*, «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 641-650

Hope 1987

Charles Hope, *The Camerino d'Alabastro: a Reconsideration of Evidence*, in *Bacchanals by*

*Titian and Rubens*, symposium papers (Stockholm, 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> March 1987), ed. by Görel Cavalli-Björkman, Stockholm, Nationalmuseum, 1987, pp. 25-44

Hope 2004

Charles Hope, *I camerini d'alabastro: la collocazione e la decorazione pittorica*, in *Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di Matteo Ceriana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 83-95

Howard 1975

Deborah Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven - London, Yale University Press, 1975

*Idolino* 1977

*L'Idolino di Pesaro*, a cura di Antonio Brancati, Pesaro, Tipografia Melchiorri, 1977

*Industria artistica* 2008

*L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno (Venezia, 23-24 ottobre 2007), a cura di Matteo Ceriana e Victoria Avery, Verona, Scripta edizioni, 2008

Ioele 2016

Giovanna Ioele, *Prima di Bernini: Giovanni Battista della Porta scultore (1542-1597)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016

Ivanoff 1961

Nicola Ivanoff, *Ignote primizie veneziane di Alessandro Vittoria*, «Emporium», CXXXIII, 1961, pp. 243-250

Ivanoff 1968

Nicola Ivanoff, *La Libreria Marciana: arte e iconologia*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», VI, 1968, pp. 33-78

Jestaz 1993

Bertrand Jestaz, *Copies d'antiques au Palais Farnèse: les fontes de Guglielmo della Porta*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», CV, 1993, pp. 7-48

Jobst 2006

Christoph Jobst, *Liturgia e culto dell'Eucarestia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti del convegno (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di Jörg Stabenow, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 91-126

Johansen 1994-1995

Flemming Johansen, *Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Roman portraits*, 3 voll., Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1994-1995

Kallab 1908

Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, mit einem Lebensbilde des Verfassers aus dessen Nachlasse hrsg. von Julius von Schlosser, Wien - Leipzig, Karl Graeser & K.-B.G. Teubner, 1908

Kekulé 1889

Reinhard Kekulé, *Über die Bronzestatue des sogenannten Idolino*, Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1889

Kiene 1995

Michael Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Milano, Electa, 1995

Kinney 1976

Peter Kinney, *The Early Sculpture of Bartolomeo Ammannati*, New York - London, Garland Publishing Inc., 1976, pp. 18-24

Klapisch-Zuber 1969

Christiane Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre: Carrare 1300-1600*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1969

*Künstler der Kaiser* 2009

*Die Künstler der Kaiser von Dürer bis Tizian, von Rubens bis Velázquez, aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien*, Katalog der Ausstellung (Baden-Baden, Museum Frieder Burda, 20 Februar - 14 Juni 2009), hrsg. von Götz Adriani, Baden-Baden, Museum Frieder Burda, 2009

Ladendorf 1958

Heinz Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, Berlin, Akademie Verlag, 1958

Lanciani 1902-1912

Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma, Ermanno Loescher & Co., 1902-1912

Larsson 1992

Lars Olof Larsson, *Stockholm, Nationalmuseum. European Bronzes 1450-1700*, Stockholm, Swedish National Art Museums, 1992

Lattanzi 1995

Corrado Lattanzi, *L'attività giovanile di Bartolomeo Ammannati in Veneto*, in *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto (1511-1592)*, atti del convegno (Firenze - Lucca, 17-19 marzo 1994), a cura di Niccolò Rosselli Del Turco e Federica Salvi, Firenze, Alinea Editrice, 1995, pp. 87-94

Lavagnino 1930

Emilio Lavagnino, *Di un ciborio di Jacopo del Duca*, «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», II, 1930, pp. 104-114

Lavin 1975

Irving Lavin, *On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Bust*, «Proceedings of the American Philosophical Society», CXIX, 1975, pp. 353-362



Lazari 1859

Vincenzo Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1859

Leithe-Jasper 1963

Manfred Leithe-Jasper, *Alessandro Vittoria. Beiträge zu einer Analyse des Stils seiner figürlichen Plastiken unter Berücksichtigung der Beziehungen zur gleichzeitigen Malerei in Venedig*, Phil. Diss., Wien 1963

Leithe-Jasper 1999

Manfred Leithe-Jasper, *Alessandro Vittoria e la scultura del suo tempo a Venezia*, in “*La bellissima maniera*”: *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 26 settembre 1999), a cura di Andrea Bacchi, Lia Camerlengo e Manfred Leithe-Jasper, Trento, Provincia autonoma di Trento-Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, 1999, pp. 15-45

*Leone y Pompeo* 2012

*Leone y Pompeo Leoni*, actas de congreso (Madrid, [24-25] octubre 2011), edición a cargo de Stephan F. Schröder, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012

Leopardi 1945

Monaldo Leopardi, *Annali di Recanati con le leggi e i costumi degli antichi recanatesi, inoltre memorie di Loreto*, 2 voll., a cura di Romeo Vuoli, Varese, La Tipografica, 1945

*Lettere inedite* 1962

*Lettere inedite di Lorenzo Lotto su le tarsie di S. Maria Maggiore in Bergamo*, a cura di Luigi Chiodi, Bergamo, Edizioni “Monumenta Bergomensia”, 1962

Levi D’Ancona 1953

Mirella Levi D’Ancona, *The Bust of Antonio Galli in the Frick Collection*, «The Art Bulletin», XXXV, 1953, pp. 45-47

Lewis 1978

Douglas Lewis, *The Washington Relief of Peace and its Pendant, a Commission of Alfonso d'Este to Antonio Lombardo in 1512*, in *Collaboration in Italian Renaissance Art*, ed. by Wendy Stedman Sheard and John T. Paoletti, New Haven - London, Yale University Press, 1978, pp. 233-244

Leydi 2010

Silvio Leydi, *I Busca fonditori in bronzo tra Quattrocento e Seicento: fonti e documenti*, «Nuovi Annali», II, 2010, pp. 137-154

Liebenwein 2001

Wolfgang Liebnewein, *Clemens VII und der «Laokoon»*, in *Opere e Giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 465-478

Liechtenstein 1948

*Meisterwerke aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein*, Katalog der Ausstellung (Luzern, Kunstmuseum, 5. Juni - 31. Oktober 1948), hrsg. von Gustav Wilhelm und Paul Hilber, Luzern, Kunstmuseum, 1948

Liechtenstein 1985

*Liechtenstein, the Princely Collections*, exhibition catalogue (New York, Metropolitan Museum of Art, 26<sup>th</sup> October 1985 - 1<sup>st</sup> May 1986), ed. by John Philip O'Neill, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1985

Lightbown 1986

Ronald Lightbown, *Mantegna, with a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford, Phaidon - Christie's Ltd, 1986

Ligi 1938

Bramante Ligi, *Memorie ecclesiastiche di Urbino*, Urbino, S.T.E.U., 1938

*Der literarische Nachlass 1923-1930*

*Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 voll., I, hrsg. von Karl Frey, II, hrsg. von Karl

Frey und Hermann-Walther Frey, München, bei Georg Müller, 1923-1930

Loffredo 2011

Fernando Loffredo, *La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all'ombra della tomba Nari*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos, Firenze, Firenze Musei - Giunti, 2011, pp. 95-135

Loffredo 2019

Fernando Loffredo, *Pirro Ligorio and Sculpture, or, on the Reproducibility of Antiquity*, in *Pirro Ligorio's Worlds. Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*, ed. by Fernando Loffredo and Ginette Vagenheim, Leiden - Boston, Brill, 2019, pp. 324-359

Lombardo 2006

*I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di Andrea Guerra, Manuela Morresi e Richard Schofield, Venezia, Marsilio, 2006

Lorenzetti 1910

Giulio Lorenzetti, *La Loggetta al campanile di S. Marco*, «L'Arte», XIII, 1910, pp. 108-133

Lorenzetti 1926

Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Trieste, Edizioni Lint, 1926

Lorenzi 1868

Giovanni Battista Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia de Palazzo Ducale di Venezia, ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797, che variamente lo riguardano, tratti dai veneti archivii*, Venezia, Tipografia del commercio di Marco Visentini, 1868

Lotto 1969

Lorenzo Lotto, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di Pietro Zampetti, Venezia - Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1969

Lotto 2017

Lorenzo Lotto, *Il libro di spese diverse*, a cura di Francesco De Carolis, Trieste, Eut Edizioni Università di Trieste, 2017

Louvre 2006

*Les sculptures européennes du Musée du Louvre: Byzance, Espagne, îles britanniques, Italie, anciens Pays-Bas et Belgique, pays germaniques et de l'Europe de l'Est, pays scandinaves, antiques restaurées et copies d'antiques*, éd. par Geneviève Bresc-Bautier, Paris, Somogy Éditions d'Art - Musée du Louvre Éditions, 2006

Luchs 1995

Alison Luchs, *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice (1490-1530)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995

Luchs 2003

Alison Luchs, *The London Woman in Anguish, Attributed to Cristoforo Solari: Erotic Pathos in a Renaissance Bust*, «Artibus et Historiae», 47, 2003, pp. 155-176

Luchs 2007

Alison Luchs, *Two Hercules Sculptures by Cristoforo Solari*, «The Burlington Magazine», CXLIX, 2007, pp. 844-846

Lucidi 2018

David Lucidi, *Alfonso Lombardi e il Salvator Mundi*, Firenze, Bacarelli Botticelli, 2018

Lunardi 1983

Roberto Lunardi, *La Santa Casa di Loreto*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale - Chiesa di San Domenico, 30 luglio - 30 ottobre 1983), a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, Firenze, Salani, 1983, pp. 366-372

Maek-Gérard 1974

Michael Maek-Gérard, *Tullio Lombardo. Ein Beitrag zur Problematik der venezianischen Werkstatt bis zu den Auswirkungen des Krieges gegen die Liga von Cambrai*, Ph.D. Diss., Frankfurt am Main 1974

Maek-Gérard 1980

Michael Maek-Gérard, *Die 'Milanexi' in Venedig. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Lombardi-Werkstatt*, «Wallraf-Richartz Jahrbuch», XLI, 1980, pp. 105-130

Maffei 1999

Sonia Maffei, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, con un'appendice documentaria a cura di Sonia Maffei e una nota sui restauri di Ludovico Rebaudo, Roma, Donzelli, 1999, pp. 85-230

Magni 1971

Maria Clotilde Magni, *Brambilla, Francesco, il Giovane*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1971, pp. 732-733 (anche in rete)

Malvasia 1678

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678

Mancini 1531

Emilio Mancini, *Statuta civitatis Pisauri noviter impressa*, Pisauri, per Baldassarem quondam Francisci de Carthularis de Perusio, 1531

Mandowsky, Mitchell 1963

Erna Mandowsky, Charles Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in Ms XIII.B.7 in the National Library in Naples*, London, The Warburg Institute, 1963

Mansuelli 1958-1961

Guido A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico

dello Stato-Libreria dello Stato, 1958-1961

Marandel, Einecke 2006

Jean Patrice Marandel, Claudia Einecke, *Le Los Angeles County Museum of Art: art européen*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006

Maranesi 1940

Francesco Maranesi, *La Cattedrale di Fermo*, Fermo, Prem. Stab. Coop. Tipografico, 1940

Marcantonio Raimondi 1981

*The engravings of Marcantonio Raimondi*, exhibition catalogue (Lawrence, The Spencer Museum of Art, 16<sup>th</sup> November 1981 - 3<sup>rd</sup> January 1982), essays by Innis H. Shoemaker and Elizabeth Brown, catalogue by Innis H. Shoemaker, Lawrence, The Spencer Museum of Art, 1981

Marchesi 2011

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

Marchesi 2012

Andrea Marchesi, *"Robe che si trovano nello studio ovvero camerino di marmo, et nel adorato di sua excellentia": presenze e assenze di oggetti d'arte nell'inventario Antonelli del 1559*, in *Il regno e l'arte: i camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*, a cura di Charles Hope, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012, pp. 203-234

Marchini 1970

Giuseppe Marchini, *Il problema dell'Imperiale*, «Commentari», XXI, 1970, pp. 66-91

Marcucci 1991

Laura Marcucci, *Francesco da Volterra: un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Roma, Multigrafica Editrice, 1991

Mariacher 1967

Giovanni Mariacher, *Santa Maria dei Miracoli*, Bologna, Poligrafici Il Resto del Carlino, 1967

Markham Schulz 1977

Anne Markham Schulz, *The Giustiniani Chapel and the Art of the Lombardo*, «Antichità Viva», XVI, 1977, 2, pp. 27-44

Markham Schulz 1987

Anne Markham Schulz, *Four New Works by Antonio Minello*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXI, 1987, pp. 291-326

Markham Schulz 1991

Anne Markham Schulz, *Giambattista and Lorenzo Bregno. Venetian Sculpture in the High Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

Markham Schulz 1995

Anne Markham Schulz, *Two New Works by Antonio Minello*, «The Burlington Magazine», CXXXVII, 1995, pp. 799-808

Markham Schulz 1996

Anne Markham Schulz, *Addenda to the Life and Works of Lorenzo Bregno*, «Antologia di Belle Arti», nuova serie, 52-55, 1996, pp. 40-59

Markham Schulz 1998a

Anne Markham Schulz, *Giammaria Mosca called Padovano: a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, 2 voll., University Park, The Pennsylvania State University Press, 1998

Markham Schulz 1998b

Anne Markham Schulz, *Una riscoperta: due reggistemma di Lorenzo Bregno per la tomba del vescovo Gabriel*, «Arte Veneta», LIII, 1998, pp. 106-109

Markham Schulz 2000

Anne Markham Schulz, *Giovanni Battista da Carona, Venetian Sculptor of the High Renaissance*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIV, 2000, pp. 193-242

Markham Schulz 2001

Anne Markham Schulz, *A Tabernacle of the Sacrament in Ravenna by Giambattista Bregno*, «The Burlington Magazine», CXLIII, 2001, pp. 733-740

Markham Schulz 2003

Anne Markham Schulz, *La cappella Badoer-Giustinian in San Francesco della Vigna a Venezia*, con la collaborazione di Manuela Morresi e Toto Bergamo Rossi, Firenze, Centro Di, 2003

Markham Schulz 2004a

Anne Markham Schulz, *La vita e l'opera di Antonio Lombardo*, in *Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di Matteo Ceriana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 15-33

Markham Schulz 2004b

Anne Markham Schulz, *Il problema della scultura tarda di Tullio Lombardo*, «Prospettiva», 115-116, 2004, pp. 42-65

Markham Schulz 2007a

Anne Markham Schulz, *La Fucina di Vulcano di Antonio Lombardo: lo stile, la data, il sito ed il significato*, in *Tullio Lombardo, scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 4-6 aprile 2006), a cura di Matteo Ceriana, Verona, Cierre edizioni, 2007, pp. 321-344

Markham Schulz 2007b

Anne Markham Schulz, *Precisazioni su Giambattista e Lorenzo Bregno*, «Arte Veneta», LXIV, 2007, pp. 6-27



Markham Schulz 2009

Anne Markham Schulz, *La scultura di Sante Lombardo*, «Arte Veneta», LXVI, 2009, pp. 37-51

Markham Schulz 2010-2012

Anne Markham Schulz, *New Light on Pietro, Antonio, and Tullio Lombardo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIV, 2010-2012, pp. 231-256

Markham Schulz 2013a

Anne Markham Schulz, *The Youth of Cristoforo Solari*, «Arte Lombarda», 167, 2013, pp. 96-105

Markham Schulz 2013b

Anne Markham Schulz, *The Life and Works of Jacopo Fantoni, Venetian Sculptor*, «Nuovi Studi», 19, 2013, pp. 109-121

Markham Schulz 2014

Anne Markham Schulz, *The Sculpture of Tullio Lombardo*, London - Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2014

Markham Schulz 2015-2016

Anne Markham Schulz, *Simone Bianco, the Grimani Collection of Antiquities, and other Unexpected Findings*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien», XVII-XVIII, 2015-2016, pp. 26-43

Markham Schulz 2017

Anne Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture (ca. 1400-1530)*, 2 voll., London - Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2017

Markham Schulz 2021

Anne Markham Schulz, *Two New Works by Sante Lombardo*, «Ricche Minere», 16, 2021, pp. 38-49

Martin 1993

Thomas Martin, *Michelangelo's Brutus and the Classicizing Portrait Bust in Sixteenth-Century Italy*, «Artibus et Historiae», 27, 1993, pp. 67-83

Martin 1998

Thomas Martin, *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance Venice: Remodelling Antiquity*, Oxford, Clarendon Press, 1998

Martin 1999

Susanne Christine Martin, *Contino, Bernardino di Francesco*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, XXI, München - Leipzig, K.G. Saur, 1999, p. 22

Marzoni 1994

Maria Caterina Marzoni, *Il Palazzo Apostolico di Loreto*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», nuova serie, 23, 1994, pp. 39-60

Masetti Zannini 1980

Gian Ludovico Masetti Zannini, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento: documenti inediti*, Roma, Fratelli Palombi editori, 1980

Massinelli 1992a

Anna Maria Massinelli, *Iconografia di Sisto V nella scultura: i busti in bronzo di Sisto V*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo - Sala dei Mercatori, 13 giugno - 31 ottobre 1992), a cura di Paolo Dal Poggetto, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, pp. 37-39

Massinelli 1992b

Anna Maria Massinelli, *Tarquino e Pier Paolo Iacometti*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo - Sala dei Mercatori, 13 giugno - 31 ottobre 1992), a cura di Paolo Dal Poggetto, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, pp. 255-260

Massinelli 1993

Anna Maria Massinelli, *Elia, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1993, pp. 463-465 (anche in rete)

Mazzucca 2011

Beatrice Mazzucca, *Ascanio Condivi (1525-1574), discepolo e biografo di Michelangelo Buonarroti*, tesi di dottorato, Roma 2011

Medri 1957

Gualtiero Medri, *La scultura a Ferrara* («Atti e Memorie. Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», XVIII, 1957), Rovigo, S.T.E.R., 1957

Menegatti 2002

Marialucìa Menegatti, *I camerini di Alfonso I. Regesto degli artisti*, in *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este (Il camerino delle pitture di Alfonso I, a cura di Alessandro Ballarin, I)*, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche 2002, pp. 403-463

Menegatti 2007a

Marialucìa Menegatti, *Alla corte di Alfonso I. Cantieri e mestieri*, in *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, V, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2007, pp. 45-68

Menegatti 2007b

Marialucìa Menegatti, *Addenda ai tomi I-IV. Una felice riscoperta: l'inventario Antonelli del 1559*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, V, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2007, pp. 115-126

Menichetti 1927-1928

Giorgio Menichetti, *Firenze e Urbino: gli ultimi rovereschi e la corte medicea*, «Atti e Memorie della RR. Deputazione di Storia Patria per le Marche», serie IV, IV, 1927, pp. 247-298, V, 1928, pp. 1-117

Messeri, Calzi 1909

Antonio Messeri, Achille Calzi, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza, Tipografia Sociale Faentina, 1909

*Metropolitan Museum 2022*

*Italian Renaissance and Baroque Bronzes in the Metropolitan Museum of Art*, ed. by Denise Allen, Linda Borsch, James David Draper, Jeffrey Fraiman and Richard E. Stone, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2022

Mezzetti, Mattaliano 1980-1983

Amalia Mezzetti, Emanuele Mattaliano, *Indice ragionato delle «Vite de' pittori e scultori ferraresi» di Gerolamo Baruffaldi*, 3 voll., Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1980-1983

Michaelis 1882

Adolf Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, at the University Press, 1882

Michel 1897

André Michel, *Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1897

*Michelangelo e l'arte classica 1987*

*Michelangelo e l'arte classica*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 15 aprile - 15 ottobre 1987), a cura di Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella, Firenze, Cantini, 1987

Michiel 1896, ed. 2000

Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di Theodor Frimmel (1896), con saggio introduttivo di Cristina De Benedictis, Firenze, Edifir Edizioni Firenze, 2000

Middeldorf 1938

Ulrich Middeldorf, *Notes on Italian Bronzes. III. Girolamo, Aurelio and Lodovico Lombardi and the Base of the "Idolino"*, «The Burlington Magazine», LXXIII, 1938, pp. 251-257

Middeldorf 1975

Ulrich Middeldorf, *On some Portrait Busts Attributed to Leone Leoni*, «The Burlington Magazine», CXVII, 1975, pp. 84-91

Milanesi 1863

Gaetano Milanesi, *Alcune lettere di Donato Giannotti novamente trovate nell'Archivio Centrale di Stato*, «Giornale Storico degli Archivi Toscani», VII, 1863, pp. 155-173, 220-252

Milanesi 1868

Gaetano Milanesi, *Alcune lettere di Ascanio Condivi e di altri a messer Lorenzo Ridolfi*, «Il Buonarroti», III, 1868, pp. 206-213

Milanesi 1875

Gaetano Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti, pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1875

Milani 1912

Luigi Adriano Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, 2 voll., Firenze, Tipografia Enrico Aiani, 1912

Molinier 1886

Émile Molinier, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes: catalogue raisonné*, 2 voll., Paris, Librairie de l'Art Jules Rouam Éditeur, 1886

Monelli, Santarelli 2012

Nanni Monelli, Giuseppe Santarelli, *Loreto, Palazzo Apostolico*, Loreto, Edizioni Santa Casa, 2012

Montagu 1996

Jennifer Montagu, *Gold, Silver & Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven - London, Yale University Press, 1996

Montreal Museum 1960

*Montreal Museum of Fine Arts. Painting, Sculpture, Decorative Arts*, Montreal, Museum of

Fine Arts, 1960

Morandotti 2005

Alessandro Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005

Morolli 1994

Gabriele Morolli, *Vincenzo Scamozzi e la fabbrica delle Procuratie Nuove*, in *Le Procuratie Nuove in Piazza San Marco*, Roma, Editalia, 1994, pp. 11-116

Morresi 1999

Manuela Morresi, *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano, Electa 1999

Morresi 2000

Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano, Electa, 2000

Moschini Marconi 1992

Sandra Moschini Marconi, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato Libreria dello Stato, 1992

Mozzati 2007

Tommaso Mozzati, *Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LI, 2007, pp. 568-575

Mulcahy 1994a

Rosemarie Mulcahy, *Adriaen de Vries and Pompeo Leoni. The High Altarpiece of El Escorial*, «Apollo», CXXXIX, 1994, 384, pp. 35-38

Mulcahy 1994b

Rosemarie Mulcahy, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1994

Munman 1968

Robert Munman, *Venetian Renaissance Tomb Monuments*, Ph.D. Diss., Cambridge 1968

Munman 1977

Robert Munman, *The Lombardo family and the tomb of Giovanni Zanetti*, «The Art Bulletin», LIX, 1977, pp. 28-38

*Musée National* 1922-1933

*Musée National du Louvre. Catalogue des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes*, 3 voll., éd. par Paul Vitry, Paris, Musées Nationaux, 1922-1933

*Museo Archeologico* 2004

*Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, a cura di Irene Favaretto, Marcella De Paoli e Maria Cristina Dossi, Milano, Electa, 2004

*Museo Nazionale Romano* 1979

*Museo Nazionale Romano. Le sculture*, a cura di Antonio Giuliano, I,1, Roma, De Luca Editore, 1979

*Museum Acquisitions* 2005

*Museum Acquisitions 2005. A Selection*, «Apollo. The International Magazine for Collectors», 526, 2005, pp. 32-38

Naldi 2002

Riccardo Naldi, *Andrea Ferrucci: marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli, Electa, 2002

Negri Arnoldi 2011

Francesco Negri Arnoldi, *Due bozzetti di Andrea Sansovino per i Profeti della Santa Casa di Loreto*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di Luisa Derosa e Clara Gelao, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2011, pp. 275-283

Neppi 1959

Alberto Neppi, *Il Garofalo, Benvenuto Tisi*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1959

Nova 1984

Alessandro Nova, *The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, «The Art Bulletin», LXVI, 1984, pp. 150-154

Olsen 1955

Harald Olsen, *Federico Barocci: a Critical Study in Italian Cinquecento Painting*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1955

Olsen 1961

Harald Olsen, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, Copenhagen, Munksgaard, 1961

Olsen 1962

Harald Olsen, *Federico Barocci*, Copenhagen, Munksgaard, 1962

Orsini 2008

Laura Orsini, *Gli architetti Contin da Lugano: dal ponte dei Sospiri alla chiesa di S. Maria del Pianto*, in *Svizzeri a Venezia: nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia (dalla metà del Quattrocento ad oggi)*, a cura di Giorgio Mollisi («Arte e Storia», VIII, 2008, 40), Lugano, Edizioni Ticino Management, 2008, pp. 150-155

*Os desenhos* 1940

*Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português (...1539-1540...)*, publicados con notas de estudio y preliminares de Eias Tomro y Monzó, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1940

*Palazzo Arcivescovile* 1994

*Palazzo Arcivescovile. Il cardinale Tommaso Ruffo a Ferrara, 1717-1738*, a cura di Carla Di Francesco e Antonio Samaritani, Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1994

Palladino 2010

Stefania Palladino, *Fortuna e sfortuna del Pellizzone in Duomo*, «Nuovi Annali», II, 2010,



pp. 103-118

Pallucchini 1936

Rodolfo Pallucchini, *Sculture della R. Galleria Estense*, «Emporium», XLII, 1936, pp. 301-308

Palma, De Lachenal 1983

Beatrice Palma, Lucilla de Lachenal, *I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano (Museo Nazionale Romano. Le sculture, a cura di Antonio Giuliano, I,5)*, Roma, De Luca Editore, 1983

Palma, De Lachenal, Micheli 1986

Beatrice Palma, Lucilla de Lachenal, Maria Elisa Micheli, *I marmi Ludovisi dispersi (Museo Nazionale Romano. Le sculture, a cura di Antonio Giuliano, I,6)*, Roma, De Luca Editore, 1986

Paoletti 1889

Pietro Paoletti, *Osservazioni intorno a due bassorilievi nella chiesa dei Miracoli*, «Arte e Storia», VIII, 1889, pp. 33-35, 42-43

Paoletti 1893-1897

Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 2 voll., I, Venezia, Ongania-Naya editori, 1893, II, Venezia, Ferdinando Ongania editore, 1897

Papotti 1840

Tiberio Papotti, *Elogio di Giovanni Sassatelli*, Forlì, presso Luigi Bordandini, 1840

Parisi Presicce 1997

Claudio Parisi Presicce, *Il Bruto Capitolino. Ritratto ideale di un vir illustris*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XCVIII, 1997, 43-110

Parronchi 1975

Alessandro Parronchi, *Opere di Michelangelo giovane, II, Il paragone con l'antico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1975

Pattanaro 2007

Alessandra Pattanaro, *Garofalo e la corte negli anni di Alfonso I (1505-1534)*, in *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il Camerino delle pitture*, atti del convegno (Padova, 9-11 maggio 2001), a cura di Alessandra Pattanaro (*Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, VI), Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2007, pp. 77-101

Pattanaro 2020

Alessandra Pattanaro, *Raffaello e la "maniera moderna", da Ferrara a Bologna*, in *Alfonso Lombardi, il colore e il rilievo*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo - 7 giugno 2020), a cura di Marcello Calogero e Alessandra Giannotti, Rimini, NFC Edizioni, 2020, pp. 27-39

Paul 1962

Eberhard Paul, *Die falsche Göttin. Geschichte der Antikenfälschung*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1962

Paul 1981

Eberhard Paul, *Gefälschte Antike, von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Wien - München, Verlag Anton Schroll & Co, 1981

Paul 1985

Eberhard Paul, *Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di Salvatore Settis, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, II, pp. 413-439

Pauri 1915

Giovanni Pauri, *I Lombardi-Solari e la scuola recanatese di scoltura (sec. XVI-XVII)*, Milano, Editori Alfieri & Lacroix, 1915

Pelli Bencivenni 1779

Giuseppe Pelli Bencivenni, *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*, 2 voll., in Firenze,

per Gaetano Cambiagi Stamperia Granducale, 1779

Perini Folesani 2016

Giovanna Perini Folesani, *Sulle tracce di una serie perduta di busti-ritratto bolognesi del Cinquecento*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di Andrea Bacchi e Luca Massimo Barbero, Venezia - Bologna, Fondazione Giorgio Cini - Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 159-169

Perocco 1964

Guido Perocco, *Carpaccio nella Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*, Venezia, Ferdinando Ongania editore, 1964

Piccolomini 1991

Manfredi Piccolomini, *The Brutus Revival: Parricide and Tyrannicide during the Renaissance*, Carbondale - Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991

Pierguidi 2003

Stefano Pierguidi, *Sull'iconografia dell'apparato dei "Sempiterni" di Giorgio Vasari*, «Arte Veneta», LX, 2003, pp. 156-164

*Pierre-Ernest de Mansfeld* 2007

*Un prince de la Renaissance, Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)*, catalogue d'exposition (Luxembourg, Musée National d'Histoire e d'Art, 18 avril - 10 juin 2007), 2 voll., I, éd. par Jean-Luc Mousset, II, éd. par Jean-Luc Mousset et Krista De Jonge, Luxembourg, Musée National d'Histoire et d'Art, 2007

*Pietro Bembo* 2013

*Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio - 19 maggio 2013), a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto e Adolfo Tura, Venezia, Marsilio, 2013

Pietrobelli 2017

Giulio Pietrobelli, *Le "suntuosissime et accomodate fabbriche" di Alvise Cornaro. Per uno*

*studio della decorazione dell'Odeo Cornaro a Padova*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XLI, 2017, pp. 44-83

Pinelli, Rossi 1971

Antonio Pinelli, Orietta Rossi, *Genga architetto: aspetti della cultura urbinata del primo '500*, Roma, Bulzoni Editore, 1971

Pirro Ligorio 1988

*Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian*, ed. by Robert W. Gaston, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1988

Pirro Ligorio 2019

*Pirro Ligorio's Worlds. Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*, ed. by Fernando Loffredo and Ginette Vagenheim, Leiden - Boston, Brill, 2019

Pistocchi 2012

Michele Andrea Pistocchi, *Brevi annotazioni sulla statua di Sant'Antonio abate nel Duomo di Cesena*, «Studi Romagnoli», LXIII, 2012, pp. 619-627

Pittoni 1909

Laura Pittoni, *Jacopo Sansovino scultore*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1909

Pittura a Ferrara 1995

*La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Cataloghi*, a cura di Vittoria Romani, in Alessandro Ballarin, *Dosso Dossi: la pittura di corte a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I d'Este*, 2 voll., con registi e apparati di catalogo a cura di Alessandra Pattanaro e Vittoria Romani, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 1995, I, pp. 181-378

Pittura nelle Marche 1988-1991

*Pittura nelle Marche*, 4 voll., a cura di Pietro Zampetti, Pesaro - Firenze, Cassa di Risparmio di Pesaro - Nardini Editore, 1988-1991

Placchette 1974

*Placchette, secoli XV-XIX. Musei Civici, Brescia*, a cura di Francesco Rossi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1974

Planiscig 1919

Leo Planiscig, *Die Estensische Kunstsammlung. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & C., 1919

Planiscig 1921

Leo Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1921

Planiscig 1930

Leo Planiscig, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1930

Planiscig 1937

Leo Planiscig, *Pietro, Tullio und Antonio Lombardo*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XI, 1937, pp. 89-115

Plon 1887

Eugène Plon, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche: Leone Leoni sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, Librairie Plon, 1887

Poeschke 1992

Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien, II, Michelangelo und seine Zeit*, München, Hirmer Verlag, 1992

Pope-Hennessy 1958

John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London, Phaidon Press, 1958

Pope-Hennessy 1963

John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture, III, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, 2 voll., London, Phaidon Press, 1963

Pope-Hennessy 1970

John Pope-Hennessy, *Sculpture in the Frick Collection, III, Italian*, New York, Frick Collection, 1970

Poulsen 1974

Vagn Poulsen, *Copenhagen, Glyptothèque Ny Carlsberg. Les portraits romain, II, De Vespasien à la basse antiquité*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1974

Prandi 1954

Adriano Prandi, *La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle Terme di Tito*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III, 1954, pp. 78-107

Predelli 1908

Riccardo Predelli, *Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria*, Trento, Casa editrice Giovanni Zippel, 1908

Pressouyre 1969

Sylvia Pressouyre, *Les fontes du Primatice à Fontainebleau*, «Bulletin Monumental», CXXVII, 1969, pp. 223-239

Principi 2014

Lorenzo Principi, *Un altare a Portovenere e altre novità per il secondo soggiorno genovese di Silvio Cosini, tra Padova e Milano*, «Nuovi Studi», 20, 2014, pp. 105-144

Principi 2017

Lorenzo Principi, *Silvio Cosini a Savona*, «Paragone», LXVIII, 2017, 805, pp. 3-26

Principi 2019

Lorenzo Principi, *La "Punizione di Marsia": un rilievo di Silvio Cosini e il sepolcro di Jacopo Sansovino a Venezia*, «Arte Veneta», LXXV, 2018, pp. 55-77

Prisco 2007

Gabriella Prisco, *“La più bella cosa di cristianità”. I restauri alla collezione Farnese di sculture*, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di Carlo Gasparri, Napoli, Electa, 2007, pp. 81-133

*Privatsammlungen 1967*

*Meisterwerke der Plastik aus Privatsammlungen im Bodenseegebiet*, Katalog der Ausstellung (Bregenz, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, 1. Juli - 30. September 1967), hrsg. von Oscar Sandner, Bregenz, Künstlerhaus, 1967

Prosperi Valenti Rodinò 2001

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *“Officina Farnesiana”: disegni per oreficerie*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, actes du colloque (Rome, 5-7 mars 1998; Paris, 14-16 mai 1998), éd. par Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna et Michel Hochmann, Rome, École Française de Rome, 2001, pp. 405-428

Pungileoni 1826

Luigi Pungileoni, *Notizie storiche di F. Brandano, celebre plasticatore del secolo XVI*, «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», 31, 1826, pp. 359-379

Pungileoni 1829

Luigi Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino, per Vincenzo Guerrini, 1829

Puppi 1978

Lionello Puppi, *Il “Colosso” del Mantova*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, 2 voll., I, ed. by Myron Piper Gilmore, II, ed. by Sergio Bertelli and Gloria Ramakus, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1978, II, pp. 311-329

Puppi 1986

Lionello Puppi, *Michele Sanmicheli architetto: opera completa*, Roma, Caliban Editrice, 1986

Puppi 1995

Lionello Puppi, *Bartolomeo Ammannati a Vicenza*, in *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto (1511-1592)*, atti del convegno (Firenze - Lucca, 17-19 marzo 1994), a cura di Niccolò Rosselli Del Turco e Federica Salvi, Firenze, Alinea Editrice, 1995, pp. 79-85

Puppi 2001

Lionello Puppi, *Alessandro Vittoria, il greco, i greci, con alcune brevi stravaganze*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, atti del convegno (Udine, Università, 26-27 ottobre 2000), a cura di Lorenzo Finocchi Ghersi, Udine, Forum, 2001, pp. 11-30

Raeder 2000

Joachim Raeder, *Die Antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex)*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2000

Raffaelli 1885

Filippo Raffaelli, *Il tabernacolo di bronzo ed il ciborio in marmo della chiesa metropolitana di Fermo*, «Arte e Storia», IV, 1885, pp. 9-12

Raffello 1983

*Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale - Chiesa di San Domenico, 30 luglio - 30 ottobre 1983), a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, Firenze, Salani, 1983

Ragghianti Collobi 1974

Licia Ragghianti Collobi, *Il Libro de' disegni del Vasari*, 2 voll., Firenze, Vallecchi, 1974

Rapetti 2001

Caterina Rapetti, *Michelangelo, Carrara e i maestri di cavar marmi*, Firenze, all'Insegna del Giglio, 2001

Rausa 2007

Federico Rausa, *Le collezioni farnesiane di sculture antiche. Storia e formazione*, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di Carlo Gasparri, Napoli, Electa, 2007, pp. 15-80



Ravà 1920

Aldo Ravà, *Il camerino delle anticaglie di Gabriele Vendramin*, «Nuovo Archivio Veneto», 39, 1920, pp. 155-181

Raymond 1648

John Raymond, *An Itinerary contayning a Voyage, made through Italy, in the Years 1646 and 1647*, London, for Humphrey Moseley, 1648

Rebaudo 2007

Ludovico Rebaudo, *Il braccio mancante: i restauri del Laocoonte, 1506-1957*, Trieste, Editreg srl, 2007

Rebecchini 2008

Guido Rebecchini, *I committenti dell'Antico tra modelli romani e classicismo lombardo*, in *Bonacolsi, l'Antico: uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009), a cura di Davide Gasparotto, Milano, Electa, 2008, pp. 32-39

Redín 2003

Gonzalo Redín, *Giacomo del Duca, il ciborio della Certosa di Padula e il ciborio di Michelangelo per Santa Maria degli Angeli*, «Antologia di Belle Arti», nuova serie, 63-66, 2003, pp. 129-139

Reggiani 1914

Giuseppe Giovanni Reggiani, *La Certosa di Ferrara*, Ferrara, Tipografia Ferrariola, 1914

Repishti 1997

Francesco Repishti, *Un primo progetto per il nuovo battistero del Duomo di Milano*, «Studia Borromaica», XI, 1997, pp. 179-192

Repishti 1998

Francesco Repishti, *Il tabernacolo di Pio IV (1561-1567)*, «Civiltà ambrosiana», I, 1998, pp. 61-65

Repishti 2009

Francesco Repishti, *Un "tabernacolo di metallo fatto da Jacobo di Duca siciliano secondo il disegno di messer Michel Angelo Bonaroti" per il Duomo di Milano*, «Arte Lombarda», 157, 2009, pp. 33-38

Ricci 1834

Amico Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini, 1834

Ridolfi 1874

Enrico Ridolfi, *Esame critico della vita e delle opere di Alfonso Cittadella*, Firenze, Tipografia Cellini e C., 1874

Ridolfi 1942

Roberto Ridolfi, *Opuscoli di storia letteraria e di erudizione: Savonarola, Machiavelli, Guicciardini, Giannotti*, Firenze, "Bibliopolis" Libreria editrice, 1942

Riebesell 1989

Christina Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese: ein "studio" für Künstler und Gelehrte*, Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1989

Riebesell 1995

Christina Riebesell, *La Cassetta Farnese*, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Ducale di Colorno, 4 marzo - 21 maggio 1995; Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 1° giugno - 27 agosto 1995; Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte, 30 settembre - 17 dicembre 1995), a cura di Lucia Fornari Schianchi e Nicola Spinosa, Milano, Electa, 1995, pp. 58-69

Rigoni 1953

Erice Rigoni, *Notizie sulla vita e la famiglia dello scultore Tiziano Aspetti detto Minio*, «Arte Veneta», VII, 1953, pp. 119-122

Rigoni 1970

Erice Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova, studi e documenti*, Padova, Editrice Antenore, 1970

Rijksmuseum 2015

*1100-1600: Rijksmuseum*, ed. by Frits Scholten, Amsterdam, Rijksmuseum, 2015

Riklin 1996

Alois Riklin, *Giannotti, Michelangelo und der Tyrannenmord*, Bern - Wien, Verlag Stämpf & Cie - Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, 1996

*Rinascimento e passione* 2008

*Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 5 luglio - 2 novembre 2008), a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali - Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici - Museo Diocesano Tridentino, 2008

Rocco 1939

Giovanni Rocco, *Pellegrino Tibaldi: "l'architetto di S. Carlo" e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1939

Ronchini 1865

Amadio Ronchini, *Una lettera inedita di Pirro Ligorio*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», III, 1865, pp. 109-114

Rosenberg 1976

Charles M. Rosenberg, *'Per il bene di ... nostra ciptà': Borso d'Este and the Certosa of Ferrara*, «Renaissance Quarterly», XXIX, 1976, pp. 329-340

Rossi 1932

Filippo Rossi, *Il Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Bargello)*, Roma, La Libreria dello Stato, 1932

Rossi 1995

Massimiliano Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cattaneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1995

Rossi 2003

Paola Rossi, *Le sculture cinquecentesche e secentesche*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di Mario Piana e Wolfgang Wolters, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, pp. 193-198

Rossi 2011

Francesco Rossi, *La collezione Mario Scaglia: placchette*, 3 voll., Bergamo, Lubrina Bramani Editore, 2011

Rotondi 1941

Pasquale Rotondi, *Sculture e bozzetti lauretani. Contributi alla scultura italiana del Cinquecento*, Urbino, Regio Istituto d'Arte del Libro, 1941

Ruhmer 1974

Eberhard Ruhmer, *Antonio Lombardo. Versuch einer Charakteristik*, «Arte Veneta», XXVIII, 1974, pp. 39-74

Rumpf 1939

Andreas Rumpf, *Der Idolino*, «La Critica d'arte», IV, 1939, 19-20, pp. 17-27

Russo 2008

Francesca Russo, *Bruto a Firenze: mito, immagine e personaggio tra Umanesimo e Rinascimento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2008

Salmon 1763

*Storia del Regno di Napoli antica e moderna descritta dal Salmon [sc. Thomas]*, in Napoli, nella Stamperia di Vincenzo Mazzola-Vocola, 1763

Salvini 1955

Roberto Salvini, *La Galleria Estense di Modena*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato, 1955

Sanpaolesi 1952

Piero Sanpaolesi, *La vita vasariana del Sansovino e l'Ammannati*, in *Studi Vasariani*, atti del convegno (Firenze, 16-19 settembre 1950), Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1952, pp. 134-139

Sansovino 1581

Francesco Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, in *Venetia*, appresso Iacomo Sansovino, 1581

Santarelli 2012

Giuseppe Santarelli, *Genesi, sviluppo, restauro e uso del Palazzo Apostolico*, in Nanni Monelli, Giuseppe Santarelli, *Loreto, Palazzo Apostolico*, Loreto, Edizioni Santa Casa, 2012, pp. 7-61

Santolini Giordani 1989

Rita Santolini Giordani, *Antichità Casali: la collezione di Villa Casali a Roma*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1989

*Santuario* 1994

*Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, a cura di Floriano Grimaldi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994

Santucci 2014

Giovanni Santucci, *Federico Brandani's Paper Model for the Chapel of the Dukes of Urbino at Loreto*, «The Burlington Magazine», CLVI, 2014, pp. 4-11

Sarchi 2001

Alessandra Sarchi, *Per Antonio Lombardo, fortuna e collezionismo: i rilievi per Alfonso I d'Este*, «Arte Lombarda», 132, 2001, pp. 48-58

Sarchi 2005

Alessandra Sarchi, *Lombardo, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2005, pp. 499-504 (anche in rete)

Sarchi 2008

Alessandra Sarchi, *Antonio Lombardo*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2008

Sartori 1976

Antonio Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di Clemente Fillarini, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976

Satkowski 1993

Leon Satkowski, *Giorgio Vasari, Architect and Courtier*, Princeton, Princeton University Press, 1993

Scalabrini 1773

Giuseppe Antenore Scalabrini, *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi, munite ed illustrate con antichi inediti monumenti che ponno servire all'istoria sacra della suddetta città*, in Ferrara, per Carlo Coatti, 1773

Scalini 1988

Mario Scalini, *L'arte italiana del bronzo (1000-1700). Toreutica monumentale dall'Alto Medioevo al Barocco*, Busto Arsizio, Bramante editrice, 1988

Scatassa 1908

Ercole Scatassa, *Documenti per Federico Brandani*, «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XI, 1908, pp. 58-59

Schiavo 1953

Armando Schiavo, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Roma, La Libreria

dello Stato, 1953

Schiavo 1973

Armando Schiavo, *Il michelangiolesco tabernacolo di Jacopo del Duca*, «Studi Romani», XXI, 1973, pp. 215-220

Schmidt 1998

Eike Schmidt, *Giovanni Bandini tra Marche e Toscana*, «Nuovi Studi», 6, 1998, pp. 57-103

Schmidt, de Wahl 1901

James Schnüdt [ma Schmidt], Tom de Vahl [ma Wahl], *Il testamento di Andrea Bregno*, «L'Arte», IV, 1901, pp. 417-419

Schofield 2010

Richard Schofield, *Un'introduzione al presbiterio del Duomo tra Vincenzo Seregni e Carlo Borromeo*, «Nuovi Annali / Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano», II, 2010, pp. 43-66

Schreurs 2000

Anna Schreurs, *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513-1583)*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000

Schulz 1961

Juergen Schulz, *Vasari at Venice*, «The Burlington Magazine», CIII, 1961, pp. 500-511

Schweikhart 1968

Gunter Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LVII, 1968, pp. 17-67

Scotti 1972

Aurora Scotti, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, «L'Arte», XVIII-XX, 1972, pp. 55-90

Scotti 1973

Aurora Scotti, *Disegni di architettura*, in *Il Seicento lombardo*, III, *Catalogo dei disegni, libri, stampe*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, [giugno-ottobre] 1973), Milano, Electa Editrice, pp. 37-52

Scotti 1977

Aurora Scotti, *L'architettura religiosa di Pellegrino Tibaldi*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIX, 1977, pp. 221-250

*Sculpture* 1994

*Washington, National Gallery of Art. Sculpture: an Illustrated Catalogue*, Washington, National Gallery of Art, 1994

*Scultura a Venezia* 2000

*La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea Bacchi, con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, Longanesi & C., 2000

*Scultura italiana* 2013

*Scultura italiana del Rinascimento: statue e rilievi in marmo e pietra, terracotta, stucco e legno, bronzetti e sculture decorative*, a cura di Giancarlo Gentilini, con la collaborazione di David Lucidi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2013

*Scultura nelle Marche* 1993

*Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, a cura di Pietro Zampetti, Firenze, Nardini Editore, 1993

*Sculture a corte* 1996

*Sculture a corte: terrecotte, marmi, gessi della Galleria Estense dal XVI al XIX secolo*, a cura di Jadranka Bentini, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996

Selvatico 1847

Pietro Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia, dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, Venezia, coi tipi dello Stabilimento Nazionale dell'editore Paolo Ripamonti Carpano,



1847

*Sembrare* 1993

*Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di Mark Jones, Mario Spagnol, con la collaborazione di Paul Craddock, Nicolas Barker e Andrea Bacchi, Milano, Longanesi & C., 1993

Serlio 1540

*Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia*, in Venetia, per Francesco Marcolino da Forlì, 1540

Serra 1929-1934

Luigi Serra, *L'arte nelle Marche*, 2 voll., Pesaro, Gualtiero Federici Editore, 1929-1934

Serra 1930

Luigi Serra, *Il Palazzo Ducale e la Galleria Nazionale delle Marche*, Roma, La Libreria dello Stato, 1930

Serragli 1633

*Nuova relatione della S. Casa abbellita, ritratta dal capitano Silvio Serragli da Pietrasanta, di essa Santa Casa computista, dalla verità scritta ne' libri che in sua cura si conservano*, in Macerata, per gli heredi di Pietro Salvioni, 1633

Serragli 1633, ed. 1652

*La S. Casa abbellita di Silvio Serragli da Pietrasanta di Toscana* (1633), nuovamente ricorsa et ampliata di molte cose gravi e notabili, non prima osservate da altri che n'hanno scritto, in Macerata, per Agostino Grisei, 1652

Serragli 1633, ed. 1668

*La S. Casa abbellita di signor capitano Silvio Serragli da Pietrasanta di Toscana* (1633), nuovamente ricorsa et ampliata di molte cose gravi e notabili, non prima osservate da altri che n'hanno scritto, in Ancona, per Francesco Serafini, 1668

Settis 1999

Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, con un'appendice documentaria a cura di Sonia Maffei e una nota sui restauri di Ludovico Rebaudo, Roma, Donzelli, 1999

Shearman 1977

John Shearman, *Raphael, Rome and the Codex Escorialensis*, «Master Drawings», XV, 1977, pp. 107-146

Siracusano 2011

Luca Siracusano, “*Cose tutte piene d’invenzioni, capricci e varietà*”: proposte per Tiziano Minio a Padova e altrove, «Nuovi Studi», 17, 2011, pp. 79-97

Siracusano 2017

Luca Siracusano, *Agostino Zoppo*, Trento, Tipografia editrice Temi, 2017

Siracusano 2022

Luca Siracusano, *Statue in stucco nelle chiese venete: due asterischi per Iacopo Sansovino e Bartolomeo Ammannati*, in *Lo stucco nell'età della Maniera: cantieri, maestranze, modelli* («Bollettino d'Arte», volume speciale), a cura di Alessandra Giannotti, Serena Quagliaroli, Giulia Spoltore e Patrizia Tosini, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2022, pp. 47-60

Smith 1977

Graham Smith, *The Casino of Pius IV*, Princeton, Princeton University Press, 1977

Smyth 1949

Craig Hugh Smyth, *The Earliest Works of Bronzino*, «The Art Bulletin», XXXI, 1949, pp. 184-211

Smyth 1998

Craig Hugh Smyth, *On Dosso Dossi at Pesaro*, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, ed. by Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow and Salvatore Settis, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998, pp. 241-

## Solín 2012

Heikki Solín, *Falsi epigrafici*, in *L'officina epigrafica romana in ricordo di Giancarlo Susini*, a cura di Angela Donati e Gabriella Poma, Faenza, Fratelli Lega Editore, 2012, pp. 139-151

## Soria 1781

Francescantonio Soria, *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, 2 voll., in Napoli, nella Stamperia Simoniana, 1781-1782

## Spallanzani 1978

Marco Spallanzani, *The Courtyard of the Tornabuoni-Ridolfi and Zanobi Lastricati's Bronze Mercury*, «Journal of the Walters Art Gallery», XXXVII, 1978, pp. 7-21

## Spinosa 1995

Nicola Spinosa, *Le collezioni farnesiane a Napoli: da raccolta di famiglia a Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Ducale di Colorno, 4 marzo - 21 maggio 1995; Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 1° giugno - 27 agosto 1995; Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte, 30 settembre - 17 dicembre 1995), a cura di Lucia Fornari Schianchi e Nicola Spinosa, Milano, Electa, 1995, pp. 80-95

## Starn 1968

Randolph Starn, *Donato Giannotti and his «Epistolæ»*, *Biblioteca Universitaria Alessandrina, Rome, ms. 107*, Genève, Librairie Droz, 1968

## Statuario Pubblico 1997

*Lo Statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 6 settembre - 2 novembre 1997), a cura di Irene Favaretto e Giovanna Luisa Ravagnan, Cittadella, Biblos, 1997

## Stedman Sheard 1971

Wendy Stedman Sheard, *The Tomb of Doge Andrea Vendramin in Venice by Tullio Lombardo*, Ph.D. Diss., New Haven 1971

Stedman Sheard 1984

Wendy Stedman Sheard, *The Birth of Monumental Classicizing Relief in Venice on the Façade of the Scuola Grande di San Marco*, in *Interpretazioni Veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand, Venezia, Arsenale Editrice, 1984, pp. 149-174

Stedman Sheard 1993

Wendy Stedman Sheard, *Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este's Studio di Marmi: their Significance and Impact on Titian*, «Studies in the History of Art», XLV, 1993, pp. 315-357

Stedman Sheard 1997

Wendy Stedman Sheard, *Tullio Lombardo in Rome? The Arch of Constantine, the Vendramin Tomb, and the Reinvention of Monumental Classicizing Relief*, «Artibus et Historiae», 35, 1997, pp. 161-179

Stenhouse 2005

William Stenhouse, *Reading Inscriptions and Writing Ancient History. Historical scholarship in the Late Renaissance*, London, Institute of Classical Studies-University of London, 2005

Strocka 2003

Volker Michael Strocka, *Bildnisse des Lucius Cornelius Sulla Felix*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», CX, 2003, pp. 7-36

Stupperich 1995

Reinhard Stupperich, *Die zwölf Caesaren Suetons. Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit*, in *Lebendige Antike: Rezeptionen der Antike in Politik, Kunst und Wissenschaft der Neuzeit*, hrsg. von Reinhard Stupperich, Mannheim, Palatium Verlag im J & J Verlag, 1995, pp. 39-58

Sturman, Smith 2008

Shelley Sturman, Dylan Smith, *La porta della sacrestia di San Marco di Jacopo Sansovino: risultati preliminari di un'indagine*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno (Venezia, 23-24 ottobre 2007), a cura di Matteo Ceriana e Victoria Avery, Verona, Scripta edizioni, 2008, pp. 447-458

Supino 1929

Igino Benvenuto Supino, *L'Ercole di Alfonso Lombardi*, «Rivista d'Arte», XI, 1929, pp. 110-113

Tacchi Venturi 1950-1951

Pietro Tacchi Venturi, *Storia della compagnia di Gesù in Italia narrata col sussidio di fonti inedite*, 4 voll., Roma, Edizioni "La Civiltà Cattolica" 1950-1951

Tafari 1969

Manfredo Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova, Marsilio Editori, 1969

Tafari 1990

Manfredo Tafuri, *Raffaello, Jacopo Sansovino e la facciata di San Lorenzo a Firenze*, «Annali di Architettura», II, 1990, pp. 24-44

Tafari 1992

Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1992

Tagliolini 1997

Alessandro Tagliolini, *Il tabernacolo della Certosa di San Lorenzo a Padula e Jacopo del Duca. Revisione di un montaggio errato*, «Dialoghi di Storia dell'Arte», IV-V, 1997, pp. 180-191

Tarducci 1877

Antonio Tarducci, *Piobbico e i Brancaleoni: memorie storiche*, Cagli, Tipografia Balloni, 1897

Temanza 1778

Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, in Venezia, nella Stamperia di C. Palese, 1778

Tiberia 2000

Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2000

Tiziano 1995

Tiziano. *Amor sacro e Amor profano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 marzo - 22 maggio 1995), a cura di Maria Grazia Bernardini, Milano, Electa, 1995

Tolnay 1935

Charles Tolnay, *Michelangelo's Bust of "Brutus"*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», LXVII, 1935, pp. 23-29

Tolnay 1945-1960

Charles De Tolnay, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton, Princeton University Press, 1945-1960

Tramontin 1959

Silvio Tramontin, *La chiesa di Santa Maria dei Miracoli*, Venezia, La Tipografica, 1959

Traversari 1968

Gustavo Traversari, *Museo Archeologico di Venezia: i ritratti*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato, 1968

Trevisani 2008

Filippo Trevisani, *L'Antico e i busti del Seminario*, in *Bonacolsi, l'Antico: uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria e Museo di Palazzo Ducale, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009), a cura di Davide Gasparotto e

Filippo Trevisani, Milano, Electa, 2008, pp. 62-75

Trotti 1889

Antonio Francesco Trotti, *Le delizie del Belvedere illustrate. Raccolta di documenti editi ed inediti*, «Atti e Memorie della RR. Deputazione di Storia Patria per le provincie ferraresi», II, 1889, pp. 3-32

Tullio Lombardo 2007

Tullio Lombardo, *scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 4-6 aprile 2006), a cura di Matteo Ceriana, Verona, Cierre edizioni, 2007

Tullio Lombardo 2008

Tullio Lombardo. *Documenti e testimonianze*, a cura di Anna Pizzati, Matteo Ceriana, Verona, Scripta edizioni, 2008

Tullio Lombardo 2009

Tullio Lombardo and Venetian High Renaissance sculpture, exhibition catalogue (Washington, National Gallery of Art, 4<sup>th</sup> July - 31<sup>st</sup> October 2009), ed. by Alison Luchs, New Haven, Yale University Press, 2009

Tumidei 1999

Stefano Tumidei, *Scultura e pittura a confronto, a Venezia, nell'età di Vittoria*, in “*La bellissima maniera*”: *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 26 settembre 1999), a cura di Andrea Bacchi, Lia Camerlengo e Manfred Leithe-Jasper, Trento, Provincia autonoma di Trento - Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, 1999, pp. 107-125

Vagenheim 2001

Ginette Vagenheim, *Pirro Ligorio et la falsification. À propos du Golfe de Santa Eufemia dans la Calabre antique et de CIL, X 1008\**, «*Minima Epigraphica et Papyrologica*», V, 2001, pp. 179-214

Valazzi 2003

Maria Rosaria Valazzi, *Nuove considerazioni su Francesco Menzocchi e i cantieri rovereschi*, in *Francesco Menzocchi, Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca Civica, 31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004), a cura di Anna Colombi Ferretti e Luciana Prati, Ferrara, Edisai, 2003, pp. 71-89

Valentinelli 1872

Giuseppe Valentinelli, *Museo Archeologico della R. Biblioteca Marciana di Venezia*, Venezia, Tip. del Commercio di Marco Visentini, 1872

Varchi 1843-1844

Benedetto Varchi, *Storia fiorentina*, 3 voll., con aggiunte e correzioni tratte dagli autografi e corredata di note a cura di Lelio Arbib, Firenze, Società editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1843-1844

Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550 e 1568), 11 voll., a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, S.P.E.S., 1966-1997

Venturi 1884

Adolfo Venturi, *Eine unbekannte Marmorgruppe von Cristoforo Solari*, «Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung», V, 1884, pp. 295-302

Venturi 1889

Adolfo Venturi, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, «Archivio Storico dell'Arte», II, 1889, pp. 97-112

Venturi 1908

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VI, *La scultura del Quattrocento*, Milano, Ulrico Hoepli Editore della Real Casa, 1908

Venturi 1935-1937

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, X, *La scultura del Cinquecento*, 3 voll., Milano, Ulrico Hoepli Editore della Real Casa, 1935-1937



Venturi 1939-1940

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, XI, *Architettura del Cinquecento*, 3 voll., Milano, Ulrico Hopeli Editore della Real Casa, 1938-1940

Verellen 1981

Till R. Verellen, *Raffaello da Montelupo (1504-1566), als Bildhauer und Architekt*, Ph.D. Diss., Hamburg 1981

Vezzosi 1780

Antonio Francesco Vezzosi, *I scrittori de' chierici regolari detti teatini*, 2 voll., in Roma, nella stamperia della Sacra Congregazione di Propaganda Fide, 1780

*Villa Imperiale* 1968

*La Villa Imperiale di Pesaro*, a cura di Giuseppe Marchini, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1968

Visconti 1817

Ennio Quirino Visconti, *Iconographie Romaine. Tome Premier*, à Paris, de l'Imprimerie de P. Didot L'Ainé, 1817

Visconti 1847-1848

Pietro Ercole Visconti, *Città e famiglie nobili e celebri dello Stato Pontificio. Dizionario storico*, 4 voll., Roma, Tipografia delle Scienze, 1847-1848

Volpe, Parisi 2009

Rita Volpe, Antonella Parisi, *Alla ricerca di una scoperta. Felice de Fredis e il luogo del ritrovamento del Laocoonte*, «Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», CX, 2009, pp. 81-109

Walker 1965-1968

John Walker, *Washington, National Gallery of Art. Summary Catalogue of European Paintings and Sculpture*, 2 voll., Washington, National Gallery of Art, 1965-1968

Wallace 1999

William E. Wallace, *Friends and Relics at San Silvestro in Capite, in Rome*, «Sixteenth Century Journal», XXX, 1999, pp. 419-439

Warren 2007

Jeremy Warren, *Gaspare Fantuzzi, a Patron of Sculpture in Renaissance Bologna*, «The Burlington Magazine», CXLIX, 2007, pp. 831-835

Wegner 1939

Max Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1939

Wegner 1956

Max Wegner, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina (Das römische Herrscherbild*, hrsg. von Erich Boehringer und Guido von Kaschnitz-Weinberg, II,3), Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1956

Wegner 1989

Max Wegner, *Bildnisreihen der Zwölf Caesaren Suetons*, in *Migratio et commutatio: Studien zur alten Geschichte und deren Nachleben*, hrsg. von Hans-Joachim Drexhage und Julia Sünskes, St. Katharinen, Scripta Mercaturae Verlag, 1989, pp. 280-285

Wegner, Unger 1984

Max Wegner, Reingart Unger, *Verzeichnis der Bildnisse von Hadrian und Sabina*, «Boreas», VII, 1984, pp. 105-156

Weihrauch 1956

Hans R. Weihrauch, *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Mit einem Anhang: Die Bronzefiguren des Residenzmuseums*, München, Verlag F. Bruckmann, 1956

Weil-Garris 1974

Kathleen Weil-Garris, *Alcuni progetti per piazze e facciate di Bramante e di Antonio da Sangallo il Giovane a Loreto*, in *Studi bramanteschi*, atti del convegno (Milano - Urbino -

Roma, 22 settembre - 1° ottobre 1970), Roma, De Luca Editore, 1974, pp. 313-338

Weil-Garris 1977

Kathleen Weil-Garris, *The Santa Casa di Loreto. Problems in Cinquecento sculpture*, 2 voll., New York - London, Garland Publishing, 1977

Weil-Garris Brandt 1994

Kathleen Weil-Garris Brandt, *I marmi del sacello: oltre settant'anni per il rivestimento*, in *Il santuario di Loreto: sette secoli di storia, arte, devozione*, a cura di Floriano Grimaldi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, pp. 43-73

Weinberger 1945

Martin Weinberger, *The Bust of Antonio Galli in the Frick Collection*, «Gazette des Beaux-Arts», XXVII, 1945, pp. 257-270

Wolters 1963

Wolfgang Wolters, *Tiziano Minio als Stukkator im Odeo Cornaro zu Padua*, «Pantheon», XXI, 1963, pp. 20-28, 222-230

Wolters 1990

Wolfgang Wolters, *Scultura*, in Umberto Franzoi, Terisio Pignatti, Wolfgang Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso, Canova, 1990, pp. 117-224

Wolters 1996

Wolfgang Wolters, *Leopardi oder Lombardi? Zur Autorschaft der Modelle für die Sockel der Fahnenmasten auf der Piazza S. Marco in Venedig*, in *Correspondances. Festschrift für Margret Stufmann zum 24. November 1996*, hrsg. von Hildegard Bauereisen und Martin Sonnabend, Mainz, Verlag Hermann Schmidt, 1996

Zampetti 1993

Pietro Zampetti, *La scultura dell'età rinascimentale*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di Pietro Zampetti, Firenze, Nardini Editore, 1993, pp. 281-307

Zani 2005a

Vito Zani, *Lombardo (Solari), Aurelio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2005, pp. 504-506 (anche in rete)

Zani 2005b

Vito Zani, *Lombardo (Solari), Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2005, pp. 514-516 (anche in rete)

Zanuso 2000

Susanna Zanuso, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, «Nuovi Studi», 8, 2000, pp. 17-33

Zanuso 2005

Susanna Zanuso, *Lombardo, Tommaso (Tommaso da Lugano)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2005, pp. 528-530 (anche in rete)

Zanuso 2008

Susanna Zanuso, *La produzione in bronzo milanese verso il 1580 e le figure di Annibale Fontana e Francesco Brambilla*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno (Venezia, 23-24 ottobre 2007), a cura di Matteo Ceriana e Victoria Avery, Verona, Scripta edizioni, 2008, pp. 273-295

Zanuso 2010

Susanna Zanuso, *Giovanni Andrea Pellizzone, il Duomo e la fontana per Antonio Londonio*, «Nuovi Annali», II, 2010, pp. 85-102

Zanuso 2015

Susanna Zanuso, *The "Crucifixion" and the "Last Supper": Two Bronzes by Francesco Brambilla for Milan Cathedral*, «The Burlington Magazine», CLVII, 2015, pp. 764-768

Zanuso 2018

Susanna Zanuso, *Cristoforo Solari and Milan Cathedral: New Works*, Milano, Walter Padovani antiquario, 2018

Zevi 1960

Bruno Zevi, *Biagio Rossetti, architetto ferrarese: il primo urbanista moderno europeo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1960

Zikos 2003

Dimitrios Zikos, *Benvenuto Cellini's Bindo Altoviti and its Predecessors*, in *Raphael, Cellini, & a Renaissance Banker. The Patronage of Bindo Altoviti*, exhibition catalogue (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8<sup>th</sup> October 2003 - 12<sup>th</sup> January 2004), ed. by Alan Chong, Donatella Pegazzano and Dimitrios Zikos, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2003, pp. 133-172

## Illustrazioni



Fig. 1: Scultore attivo a Venezia, *Cristo passo*, 1520-1530, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Miracoli, monumento di Luca Lombardo

Fig. 2: Scultore attivo a Venezia, *Madonna col Bambino*, 1520-1530, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Miracoli, monumento di Luca Lombardo

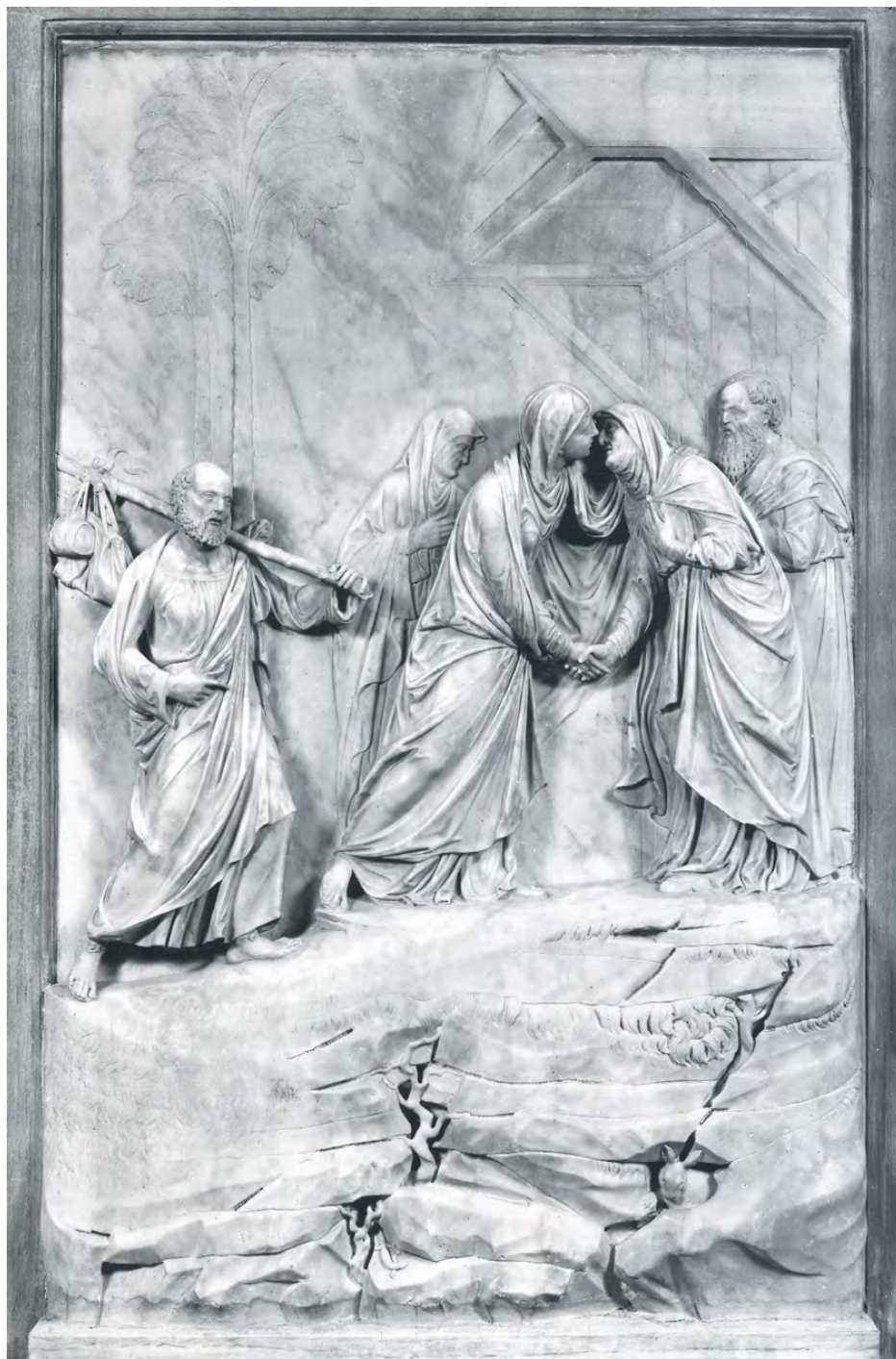


Fig. 3: Giambattista Bregno, *Visitazione*, 1505 circa, Treviso, Duomo, Cappella del Corpus Domini





Fig. 4: Andrea Ferrucci, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1510-1520, Baltimora, Walters Art Museum, inv. 27.579



Fig. 5: Domenico Poggini, *Cosimo I de' Medici*, 1580-1590, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 677

Fig. 6: Domenico Poggini, *Cosimo I de' Medici*, 1580-1590, Firenze, Palazzo Vecchio, collezione Loeser, inv. MCF-LOE 1933-26/PV



Fig. 7: Scultore e architetto attivi a Venezia (Pietro da Salò e Bernardo Contin?), *Monumento di Orazio Brancadoro*, 1560 circa, Fermo, Cattedrale





Fig. 8: Scultore e architetto attivi a Venezia (Pietro da Salò e Bernardo Contin?), *Monumento di Orazio Brancadoro*, 1560 circa, dettaglio, Fermo, Cattedrale



Fig. 9: Bottega di Antonio Lombardo, *Portale*, 1500-1511, Ferrara, Palazzo Prosperi-Sacratelli (già Castelli)



Fig. 10: Antonio Lombardo, *Venere anadiomene*, 1510-1515, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A 19.1964





Fig. 11: Antonio Lombardo e bottega, *Madonna col Bambino, san Giorgio e un devoto*, 1515 circa, Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, Palazzina di Marfisa, inv. OA1748

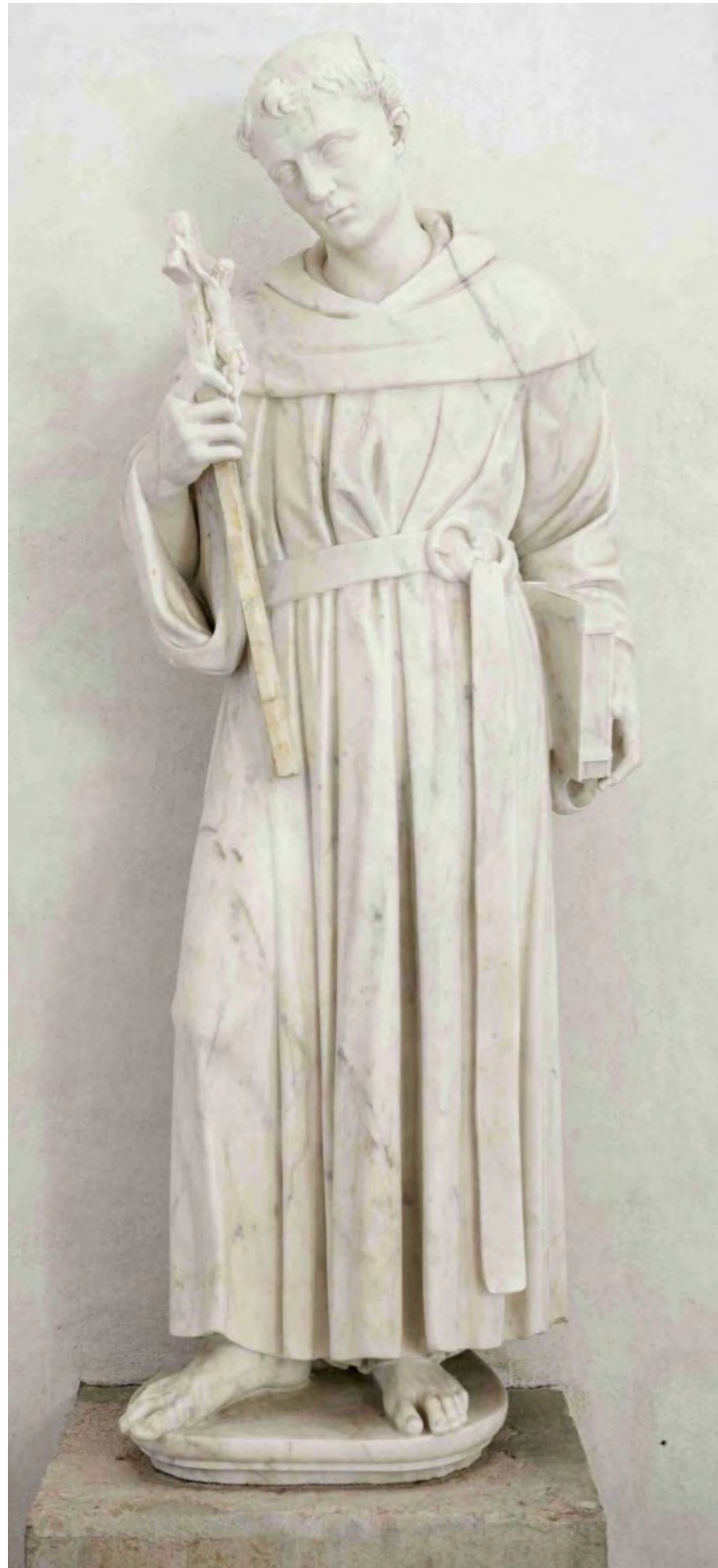


Fig. 12: Girolamo Lombardo, *San Nicola da Tolentino*, 1531 circa, Ferrara, Museo di Casa Romei, inv. 009



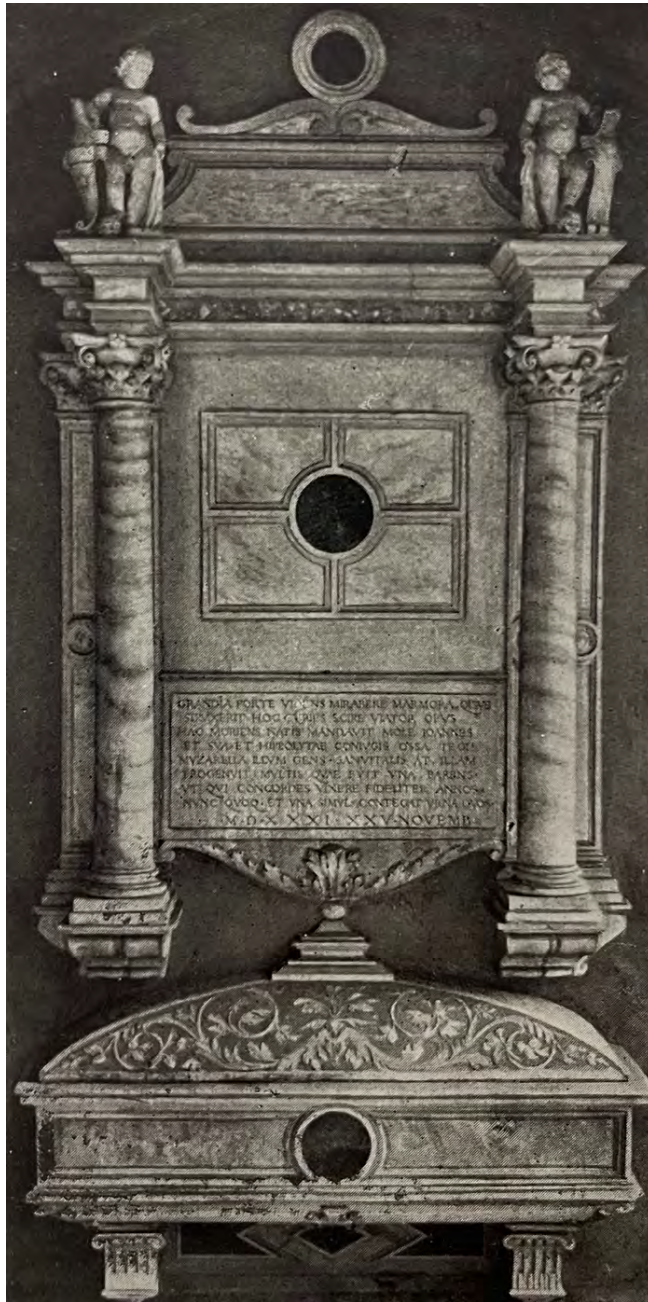


Fig. 13: Girolamo Lombardo (?), *Monumento di Giovanni Muzzarelli e di Ippolita Sanvitali*, 1531 circa, Ferrara, Cimitero della Certosa



Fig. 14: Garofalo, *Messa di San Nicola da Tolentino*, 1531 circa, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. 173

Fig. 15: Garofalo, *San Nicola da Tolentino resuscita le starne*, 1531 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.23

Fig. 16: Garofalo, *San Nicola da Tolentino resuscita un bambino*, 1531 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.24

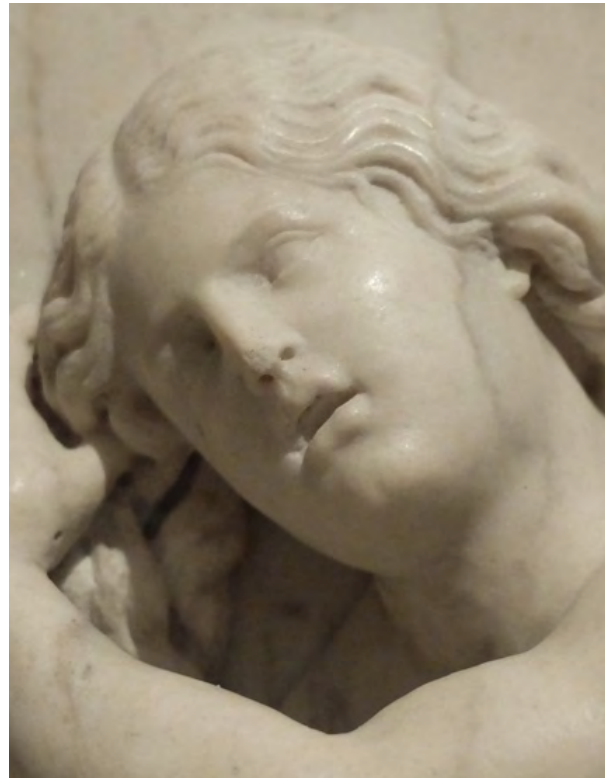
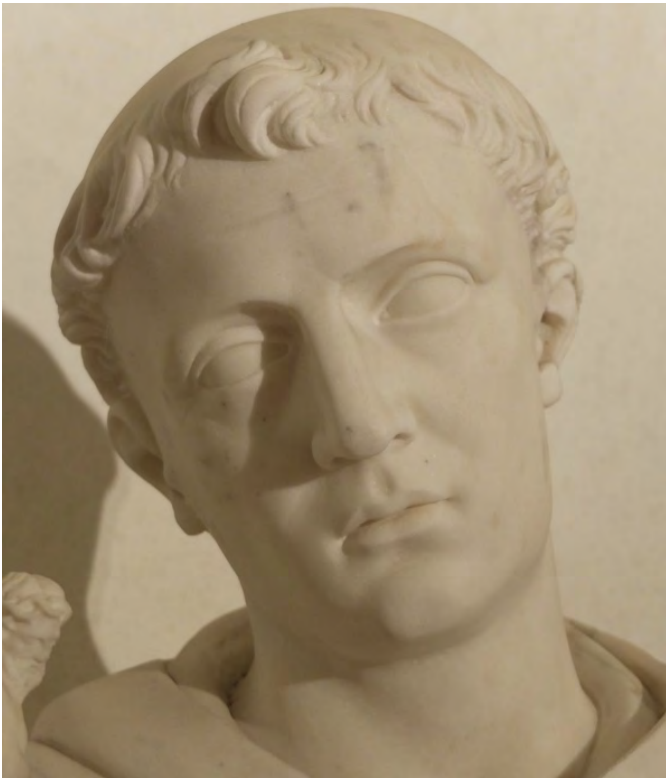


Fig. 17: Girolamo Lombardo, *San Nicola da Tolentino*, 1531 circa, dettaglio, Ferrara, Museo di Casa Romei, inv. 009

Fig. 18: Antonio Lombardo, *Venere anadiomene*, 1510-1515, dettaglio, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A 19.1964



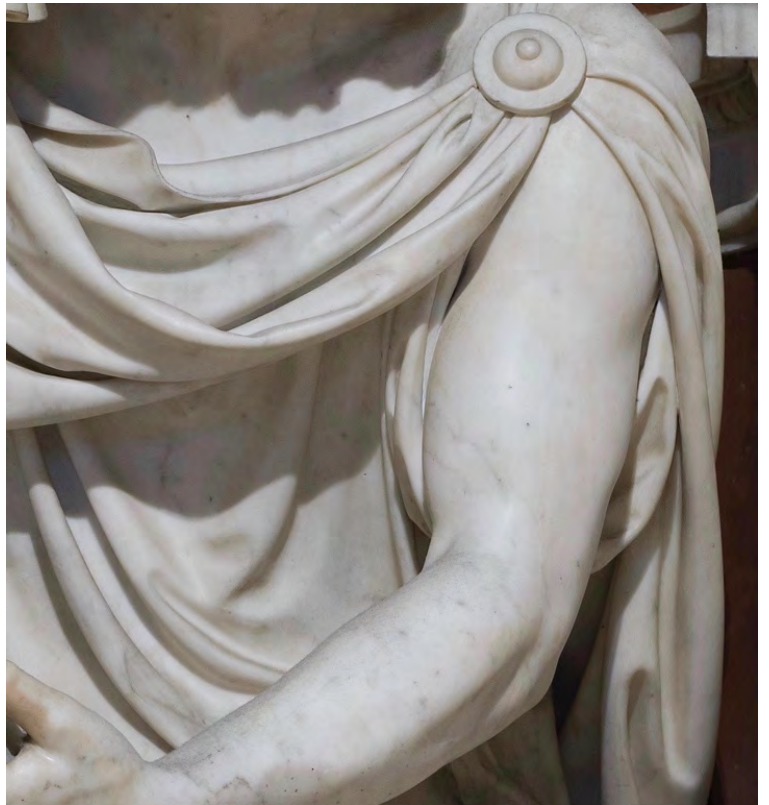


Fig. 19: Girolamo Lombardo, *San Nicola da Tolentino*, 1531 circa, dettaglio, Ferrara, Museo di Casa Romei, inv. 009

Fig. 20: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Giona*, 1546-1548, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 21: Aurelio Lombardo, *Marte*, 1525 circa, Modena, Galleria Estense, inv. 2054



Fig. 22: Aurelio Lombardo, *Didone*, 1525 circa, Cleveland, Museum of Art, inv. 2021.2



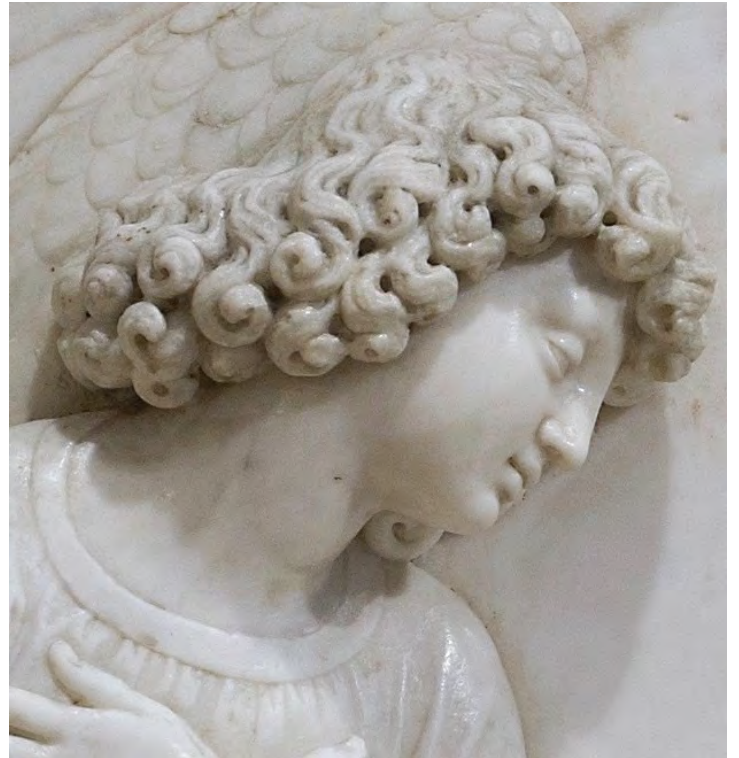


Fig. 23: Aurelio Lombardo, *Marte*, 1525 circa, dettaglio, Modena, Galleria Estense, inv. 2054

Fig. 24: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa

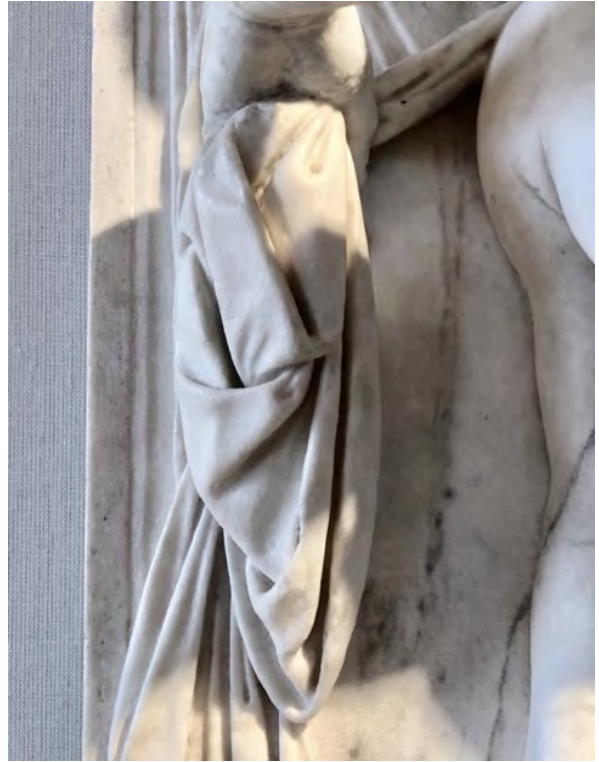


Fig. 25: Aurelio Lombardo, *Marte*, 1525 circa, dettaglio, Modena, Galleria Estense, inv. 2054

Fig. 26: Aurelio Lombardo, *Didone*, 1525 circa, dettaglio, Cleveland, Museum of Art, inv. 2021.2

Fig. 27: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa





Fig. 28: Andrea Sansovino, *Annunciazione*, 1519-1524, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

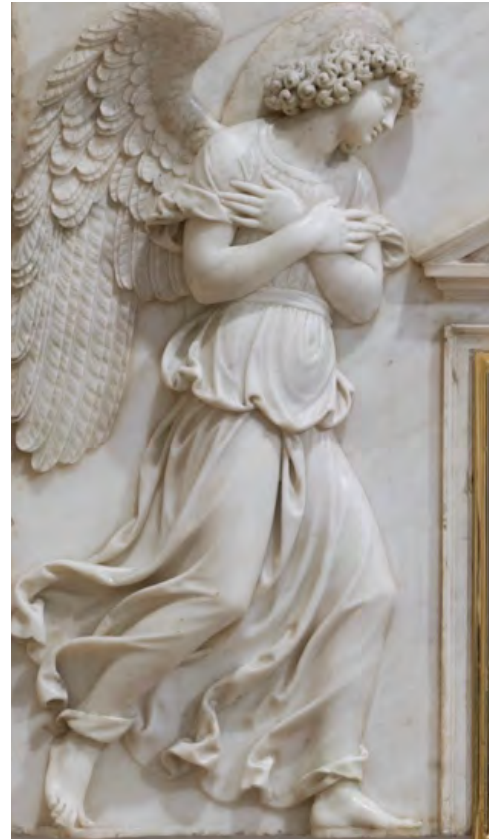


Fig. 29: Andrea Sansovino, *Annunciazione*, 1519-1524, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 30: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa



Fig. 31: Marcantonio Raimondi, *Marte, Venere e Amore*, 1508, Londra, British Museum, inv. 1858-4-17-1581





Fig. 32: Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, 1523-1524, Cracovia, Castello Reale del Wawel, inv. 8486



Fig. 33: Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, 1523-1524, dettaglio, Cracovia, Castello Reale del Wawel, inv. 8486

Fig. 34: Marcantonio Raimondi, *Marte, Venere e Amore*, 1508, dettaglio, Londra, British Museum, inv. 1858-4-17-1581

Fig. 35: Aurelio Lombardo, *Marte*, 1525 circa, dettaglio, Modena, Galleria Estense, inv. 2054





Fig. 36: Garofalo, *Sacrificio pagano*, 1526, Londra, National Gallery, inv. 3928

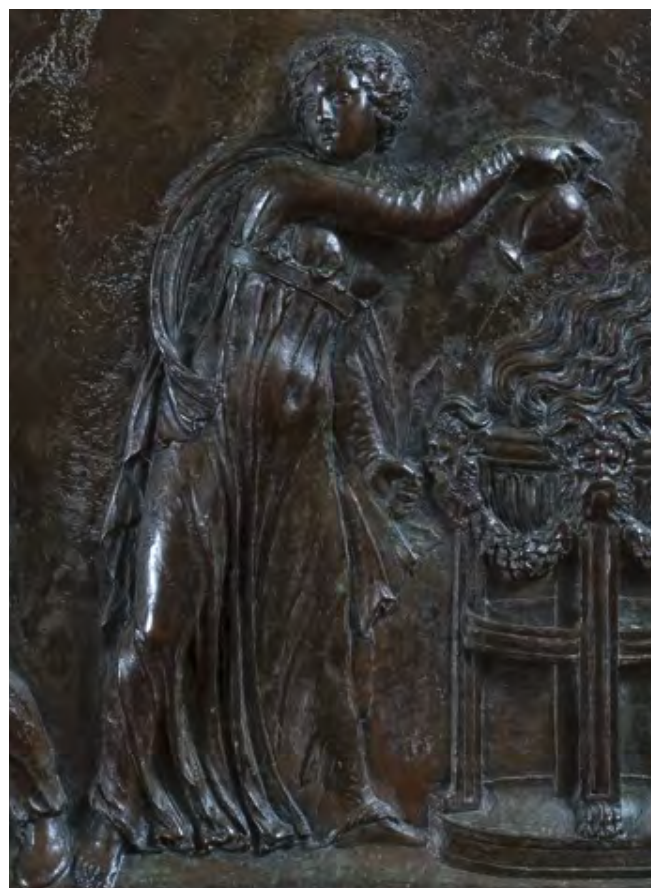
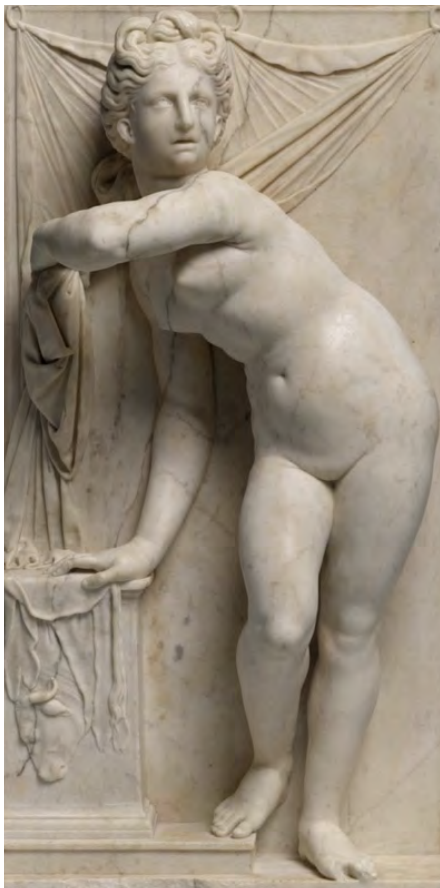


Fig. 37: Garofalo, *Sacrificio pagano*, 1526, dettaglio, Londra, National Gallery, inv. 3928

Fig. 38: Aurelio Lombardo, *Didone*, 1525 circa, dettaglio, Cleveland, Museum of Art, inv. 2021.2

Fig. 39: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Sacrificio bacchico*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, basamento del cosiddetto *Idolino di Pesaro*, inv. 1637



Fig. 40: Scultore attivo a Ferrara, *Sant'Antonio abate*, 1530 circa, Cesena, Cattedrale





Fig. 41: Scultore attivo a Ferrara, *Sant'Antonio abate*, 1530 circa, dettaglio, Cesena, Cattedrale

Fig. 42: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Adorazione dei Magi*, 1568-1572, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata meridionale, porta sinistra



Fig. 43: *Facciata della Libreria marciana*, 1537-1588, Venezia, Piazzetta San Marco



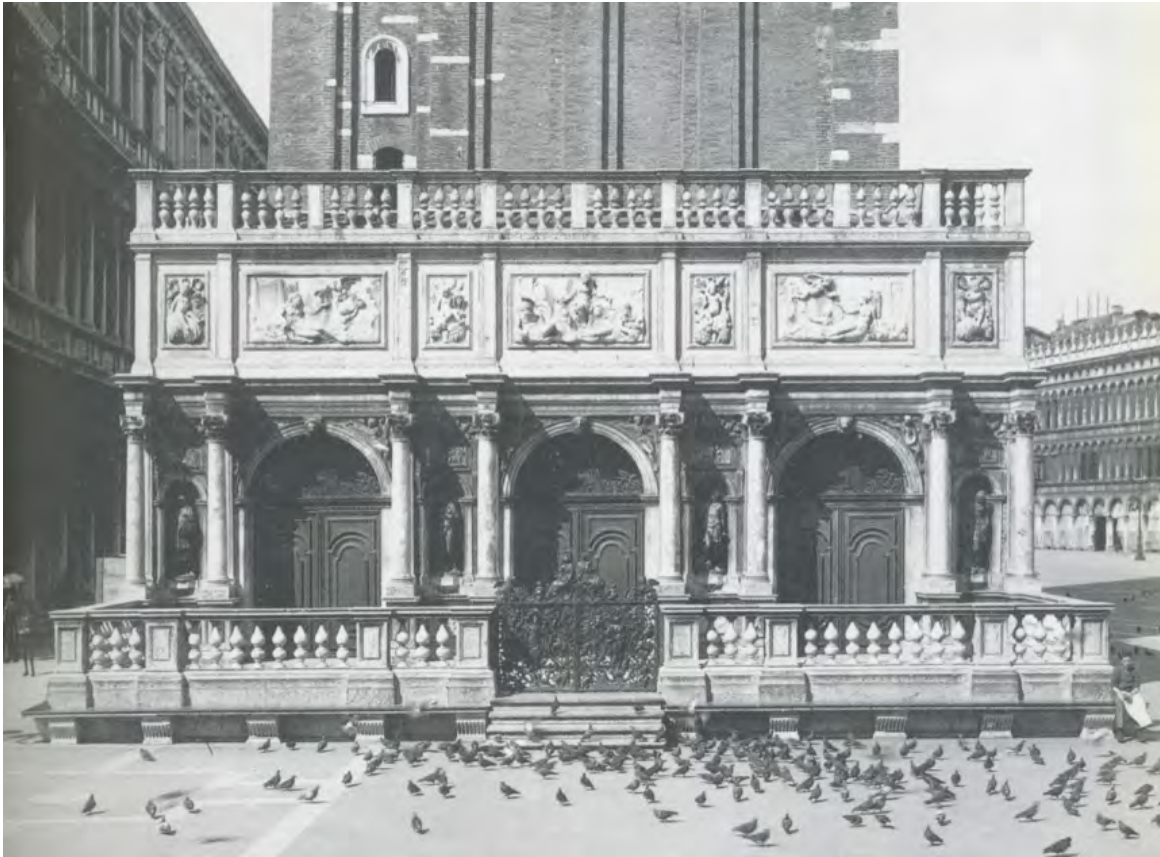


Fig. 44: *Loggetta marciana*, 1537-1544 (con aggiunte del 1653-1663 e del 1733-1742), Venezia, Piazzetta San Marco



Fig. 45: Tommaso Lombardo da Lugano e Guglielmo de' Grigi, *Altare di Girolamo Priuli*, 1547, Venezia, chiesa di San Salvador



Fig. 46: Tommaso Lombardo da Lugano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1547-1555, Venezia, chiesa di San Sebastiano, altare di Melio da Cortona





Fig. 47: Tommaso Lombardo da Lugano e Bernardo Contin, *Monumento di Andrea e Alvise Corner*, 1570-1584, Venezia, chiesa di San Salvador

Fig. 48: Tommaso Lombardo da Lugano e Bernardo Contin, *Monumento di Caterina, Marco e Francesco Corner*, 1570-1584, Venezia, chiesa di San Salvador



Fig. 49: Tommaso Lombardo da Lugano, *Imposizione del cappello cardinalizio ad Alvise Cornaro*, 1570-1584, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Andrea e Alvise Corner

Fig. 50: Tommaso Lombardo da Lugano, *Caterina Corner in atto di consegnare la corona di Cipro al doge Agostino Barbarigo*, 1570-1584, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Caterina, Marco e Francesco Corner

Fig. 51: Tommaso Lombardo da Lugano, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1547-1555, dettaglio, Venezia, chiesa di San Sebastiano, altare di Melio da Cortona



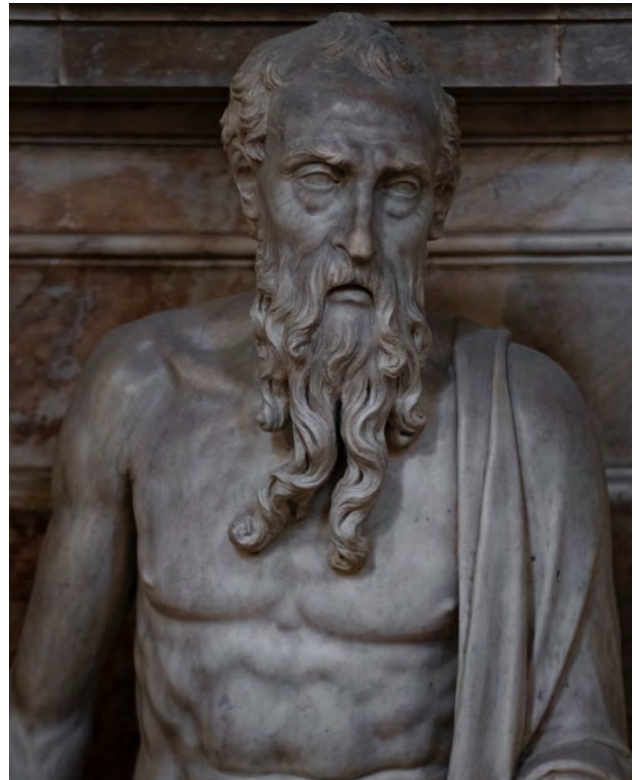


Fig. 52: Tommaso Lombardo da Lugano, *Francesco Corner*, 1570-1584, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Andrea e Alvise Corner

Fig. 53: Tommaso Lombardo da Lugano, *San Girolamo*, 1547, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, altare di Girolamo Priuli





Fig. 54: Tommaso Lombardo da Lugano, *Caterina Corner in atto di consegnare la corona di Cipro al doge Agostino Barbarigo*, 1570-1584, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Caterina, Marco e Francesco Corner

Fig. 55: Tommaso Lombardo da Lugano, *Imposizione del cappello cardinalizio ad Alvise Cornaro*, 1570-1584, Venezia, chiesa di San Salvador, monumento di Andrea e Alvise Corner

Fig. 56: Girolamo Lombardi, *Crocifissione*, 1568-1572, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata settentrionale, porta destra



Fig. 57: Bottega di Jacopo Sansovino (Girolamo Lombardo?), *Giove a Creta*, 1537-1544, Venezia, Loggetta marciana





Fig. 58: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, Venezia, Loggetta marciana



Fig. 59: Bottega di Jacopo Sansovino (Danese Cattaneo?), *Venere a Cipro*, 1537-1544, Venezia, Loggetta marciana





Fig. 60: Tiziano Minio e Francesco Segala, *Fonte battesimale*, 1545 (coperchio di Minio) e 1565 (figura di Segala), Venezia, basilica di San Marco



Fig. 61: Tiziano Minio, *San Giovanni Evangelista*, 1545, Venezia, basilica di San Marco, fonte battesimale

Fig. 62: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana



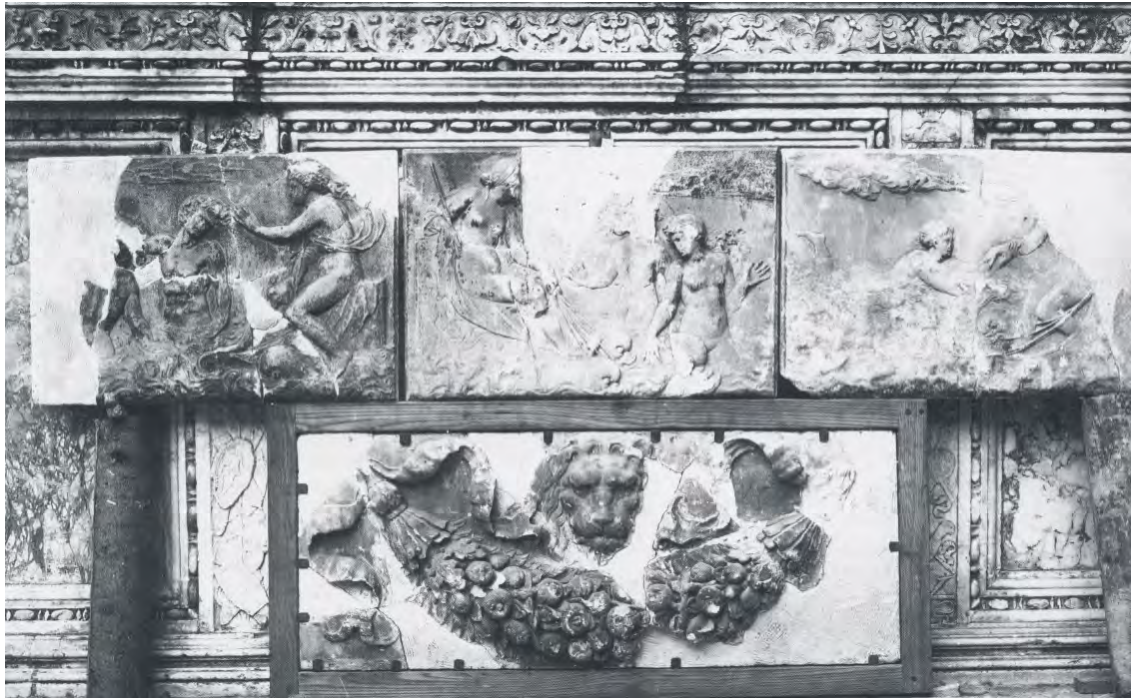


Fig. 63: Bottega di Jacopo Sansovino, *Rilievi mitologici*, 1537-1544, Venezia, Loggetta marciana

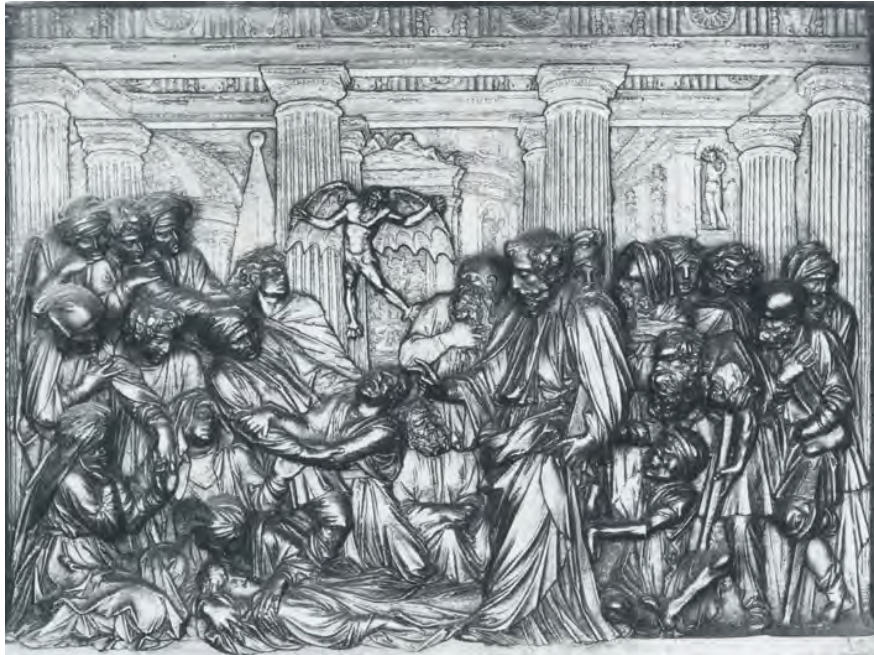


Fig. 64: Jacopo Sansovino, *San Marco guarisce gli ammalati e libera gli indemoniati*, 1536-1541, Venezia, basilica di San Marco, pergamo meridionale

Fig. 65: Jacopo Sansovino, *San Marco libera uno schiavo torturato*, 1542-1545, Venezia, basilica di San Marco, pergamo settentrionale





Fig. 66: Danese Cattaneo, *Apollo*, 1536-1547, Venezia, Ca' Pesaro, cortile



Fig. 67: Danese Cattaneo, *Apollo*, 1536-1547, dettaglio, Venezia, Ca' Pesaro, cortile

Fig. 68: Bottega di Jacopo Sansovino (Danese Cattaneo?), *Venere a Cipro*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana



Fig. 69: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, arcata sinistra della testata settentrionale





Fig. 70: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, arcata centrale della testata settentrionale



Fig. 71: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, seconda arcata da destra della facciata



Fig. 72: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, quarta arcata da destra della facciata





Fig. 73: Bottega di Jacopo Sansovino, *Fiumi*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, prima arcata da destra della facciata



Fig. 74: Bottega di Jacopo Sansovino, *Caduta dei giganti*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, quarta arcata da destra della facciata

Fig. 75: Alessandro Vittoria, *Spicchio della volta con ritratto di Marc'Antonio*, 1552, dettaglio, Vicenza, Palazzo Thiene, Sala dei Principi





Fig. 76: Bottega di Jacopo Sansovino, *Prometeo e l'origine del primo uomo*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, arcata centrale della testata settentrionale

Fig. 77: Bottega di Jacopo Sansovino, *Prometeo e l'adorazione del fuoco*, 1537-1545, Venezia, Libreria marciana, arcata centrale della testata settentrionale



Fig. 78: Tiziano Minio, *San Giovanni Battista*, 1540 circa, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Arts, inv. 37-



Fig. 79: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 80: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 81: Tiziano Minio, *San Giovanni Battista*, 1540 circa, dettaglio, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Arts, inv. 37-28



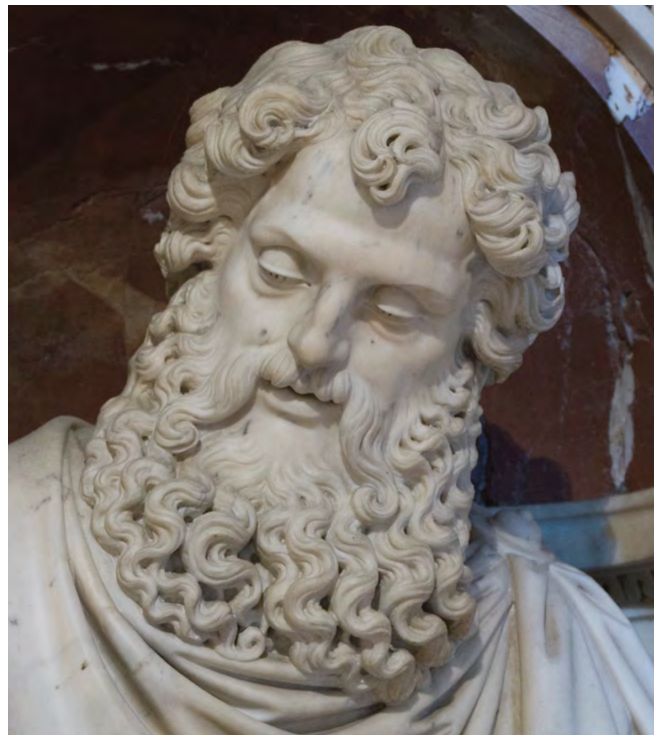


Fig. 82: Bottega di Jacopo Sansovino (Girolamo Lombardo?), *Giove a Creta*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana

Fig. 83: Girolamo Lombardi, *Malachia*, 1544-1546, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 84: Girolamo Lombardo, *Madonna col Bambino (Vergine di Loreto)*, 1540 circa, Bergamo, Accademia Carrara, collezione Mario Scaglia, inv. 22SCP00218

Fig. 85: Jacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, 1550 circa, Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, inv. 217





Fig. 86: Girolamo Lombardo, *Madonna col Bambino (Vergine di Loreto)*, 1540 circa, dettaglio, Bergamo, Accademia Carrara, collezione Mario Scaglia, inv. 22SCP00218

Fig. 87: Bottega di Jacopo Sansovino (Girolamo Lombardo?), *Giove a Creta*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana



Fig. 88: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Altare della confraternita della Beata Vergine*, 1536-1540, Venezia, chiesa di Santa Maria Mater Domini

Fig. 89: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Monumento di Alvise Malipiero*, 1533, Venezia, chiesa della Madonna della Misericordia





Fig. 90: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Dio Padre in gloria*, 1533, Venezia, chiesa della Madonna della Misericordia, monumento di Alvise Malipiero

Fig. 91: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Madonna col Bambino*, 1536-1540, Venezia, chiesa di Santa Maria Mater Domini, altare della confraternita della Beata Vergine





Fig. 92: Scuola di Jacopo Sansovino (Tommaso Lombardo da Lugano?), *Dio Padre in gloria*, 1533, dettaglio, Venezia, chiesa della Madonna della Misericordia, monumento di Alvise Malipiero

Fig. 93: Tommaso Lombardo da Lugano, *Dio Padre in gloria*, 1547, dettaglio, Venezia, chiesa di San Salvador, altare di Girolamo Priuli



Fig. 94: Arte romana, *Efebo lampadoforo (cosiddetto Idolino)*, fine del I secolo a.C., e Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento*, 1537-1540, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637



Fig. 95: Arte romana, *Tralcio di vite ( frammento del cosiddetto Idolino)*, fine del I secolo a.C., Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 525B

Fig. 96: Arte romana, *Efebo lampadoforo*, I secolo d.C., Boscoreale, Antiquarium, inv. SAP 13112





Fig. 97: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di Pesaro*, 1537-1540, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637



Fig. 98: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Trionfo di Arianna*, 1537-1540, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, basamento del cosiddetto *Idolino di Pesaro*, inv. 1637

Fig. 99: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Sacrificio bacchico*, 1537-1540, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, basamento del cosiddetto *Idolino di Pesaro*, inv. 1637





Fig. 100: Pittore anonimo (su progetto di Girolamo Genga), *Trionfo di Arianna*, 1527-1532, Pesaro, Villa Imperiale, Sala della Calunnia



Fig. 101: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di Pesaro*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637

Fig. 102: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore





Fig. 103: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Sacrificio bacchico*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, basamento del cosiddetto *Idolino di Pesaro*, inv. 1637

Fig. 104: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Flagellazione*, 1558-1561, dettaglio, Milano, duomo, altare maggiore, tabernacolo eucaristico





Fig. 105: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di Pesaro*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637

Fig. 106: Alessandro Leopardi (su modello di Antonio Lombardo), *Pilo di stendardo*, 1505, Venezia, piazza San Marco

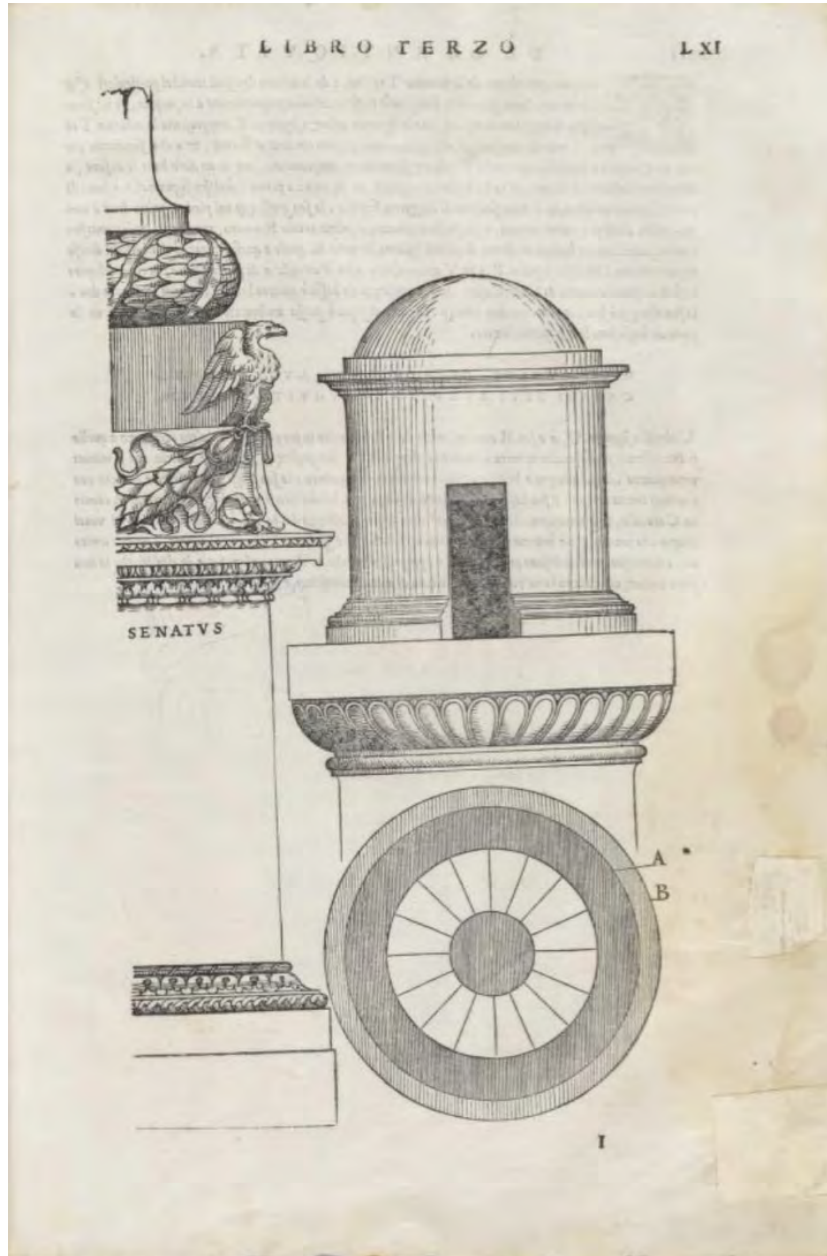


Fig. 107: Sebastiano Serlio, *Studi della Colonna Traiana*, in Serlio 1540, p. LXI

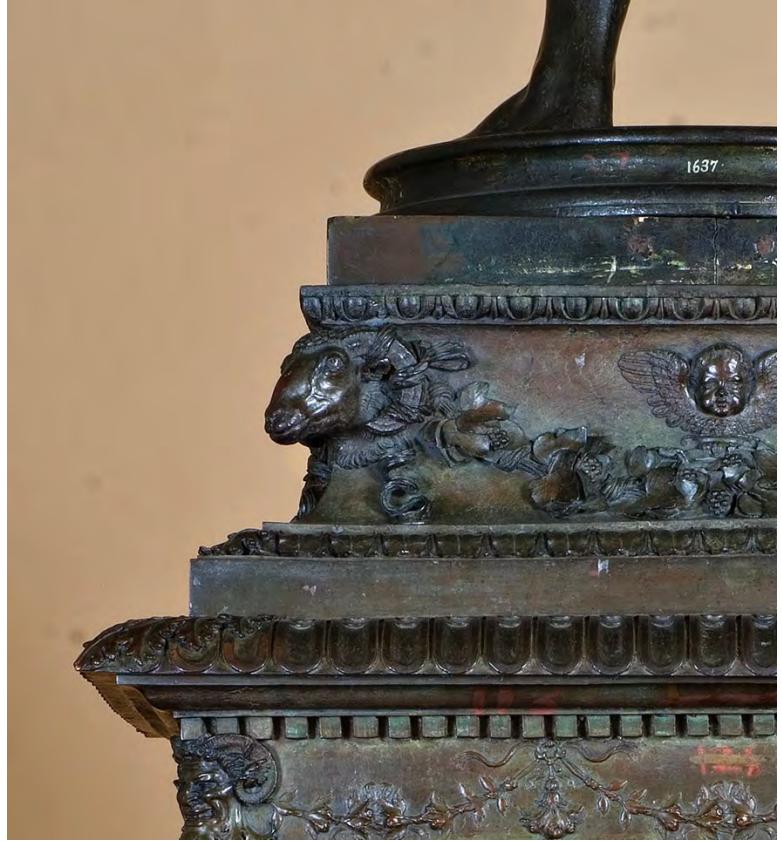


Fig. 108: Sebastiano Serlio, *Studi della Colonna Traiana*, dettaglio, in Serlio 1540, p. LXI

Fig. 109: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di Pesaro*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637





Fig. 110: Artista anonimo (copia da Andrea Mantegna), *Progetto per un monumento a Virgilio*, 1500 circa, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF439



Fig. 111: Francisco de Hollanda, *Veduta del cortile della Villa Imperiale di Pesaro*, in *Os desenhos das antigualhas*, 1538-1540, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms 28-I-20, c. 44v

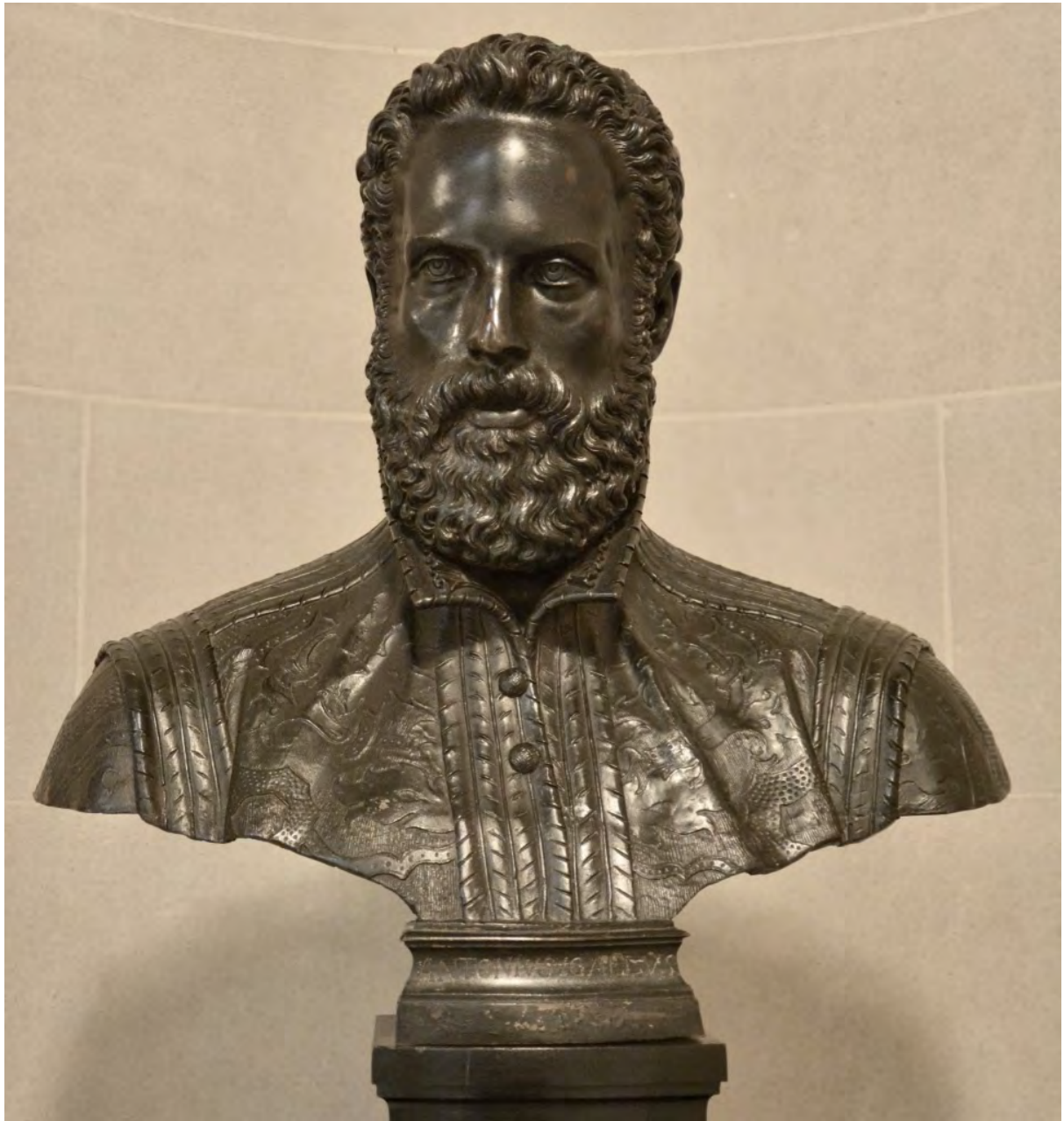


Fig. 112: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Antonio Galli*, 1560 circa, New York, The Frick Collection, inv. 1916.2.46





Fig. 113: Federico Barocci, *Antonio Galli*, 1560 circa, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp138

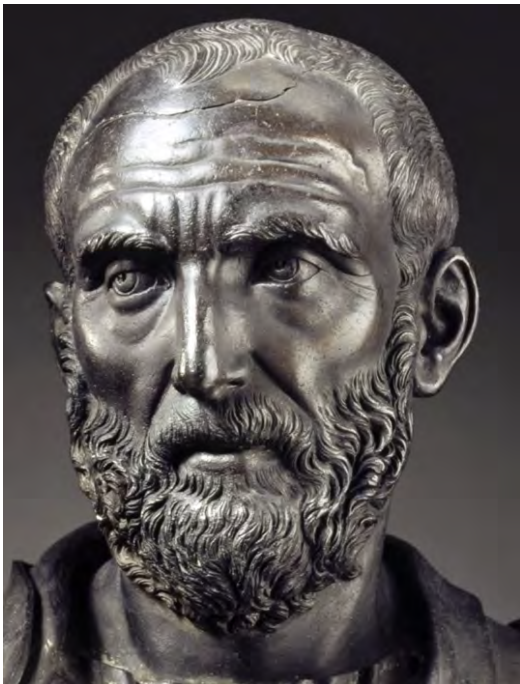


Fig. 114: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Antonio Galli*, 1560 circa, dettaglio, New York, The Frick Collection, inv. 1916.2.46

Fig. 115: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1555-1560, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 116: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, dettaglio, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. M.2005.60





Fig. 117: Leone Leoni, *Maria d'Ungheria*, 1555, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 5496

Fig. 118: Alessandro Vittoria, *Apollonio Massa*, 1587, Venezia, Seminario Patriarcale

Fig. 119: Alessandro Vittoria, *Pietro Zen*, 1585, Venezia, Seminario Patriarcale



Fig. 120: Girolamo Lombardo (?), *Ritratto virile*, metà del XVI secolo, Faenza, Pinacoteca Civica, inv. 127





Fig. 121: Girolamo Lombardo (?), *Ritratto virile*, metà del XVI secolo, dettaglio, Faenza, Pinacoteca Civica, inv. 127

Fig. 122: Girolamo Lombardi, *David*, 1551-1555, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 123: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1555-1560, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

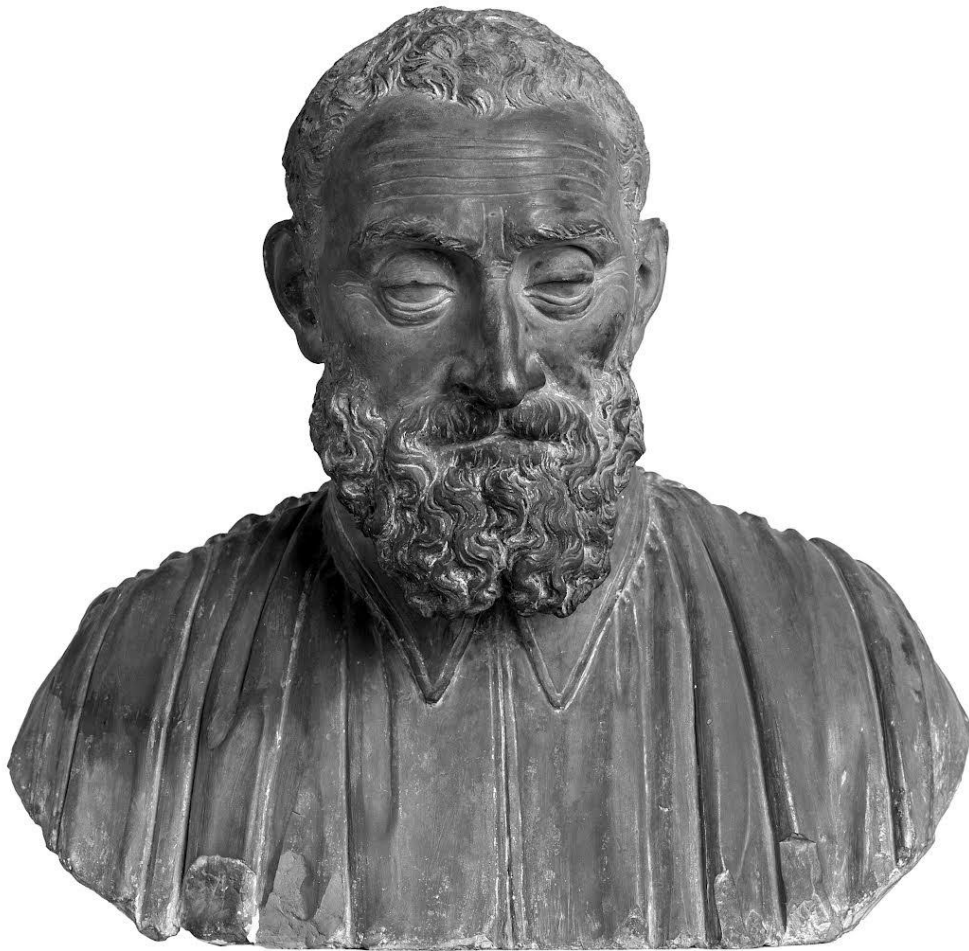


Fig. 124: Girolamo Lombardo (?), *Ritratto virile*, metà del XVI secolo, Amburgo, Kunsthalle, inv. 1950.64

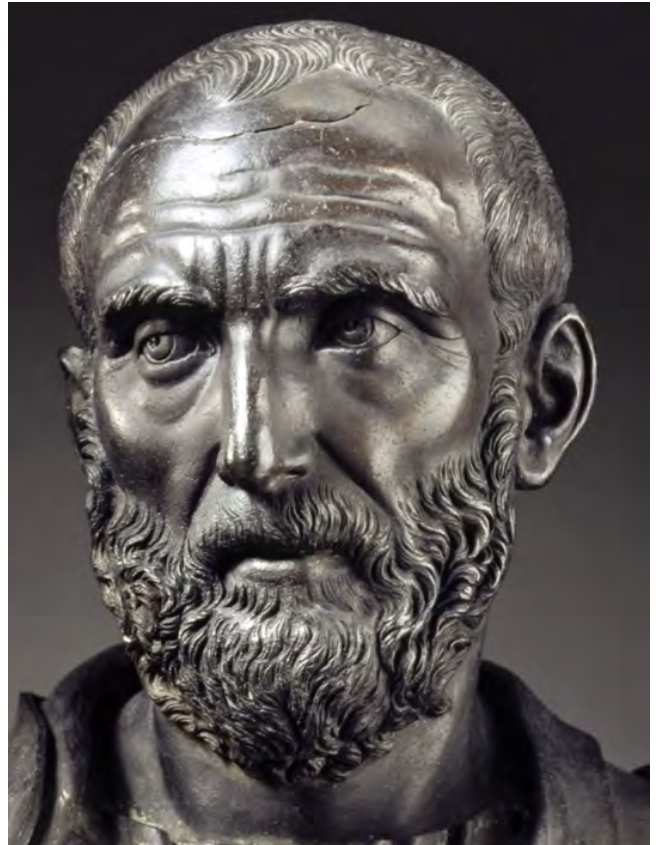


Fig. 125: Girolamo Lombardo (?), *Ritratto virile*, metà del XVI secolo, dettaglio, Amburgo, Kunsthalle, inv. 1950.64

Fig. 126: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, dettaglio, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. M.2005.60





Fig. 127: *Facciata occidentale del rivestimento della Santa Casa*, 1509-1579, Loreto, basilica della Santa Casa



Fig. 128: *Facciata settentrionale del rivestimento della Santa Casa*, 1509-1579, Loreto, basilica della Santa Casa





Fig. 129: *Facciata orientale del rivestimento della Santa Casa*, 1509-1579, Loreto, basilica della Santa Casa





Fig. 130: *Facciata meridionale del rivestimento della Santa Casa*, 1509-1579, Loreto, basilica della Santa Casa



Fig. 131: Valerio Cioli, *Profeta*, 1537-1541, Loreto, Porta Romana

Fig. 132: Valerio Cioli, *Profeta*, 1537-1541, Loreto, Porta Romana

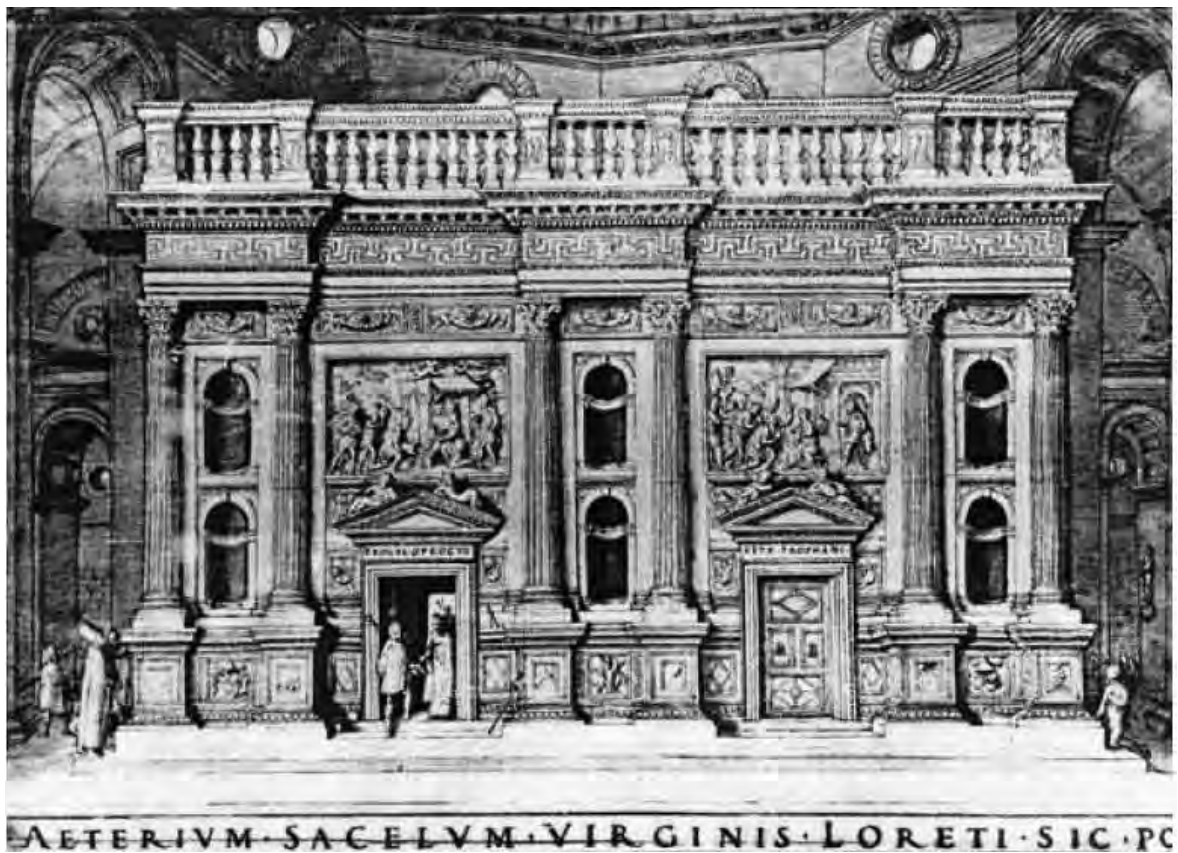


Fig. 133: Francisco de Hollanda, *Veduta della facciata meridionale del rivestimento della Santa Casa di Loreto*, in *Os desenhos das antigualhas*, 1538-1540, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms 28-I-20, c. 51v



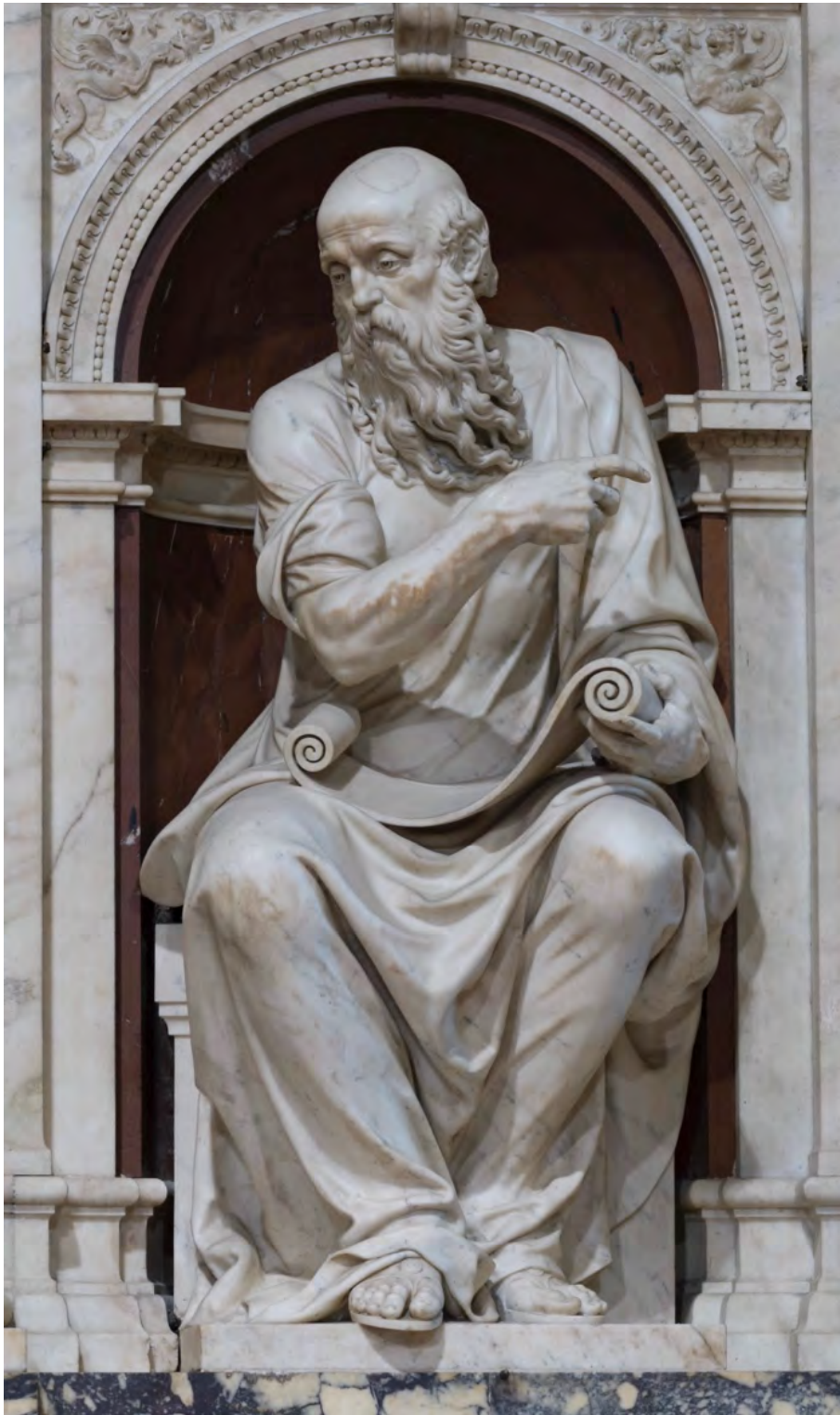


Fig. 134: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Ezechiele*, 1539-1542, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

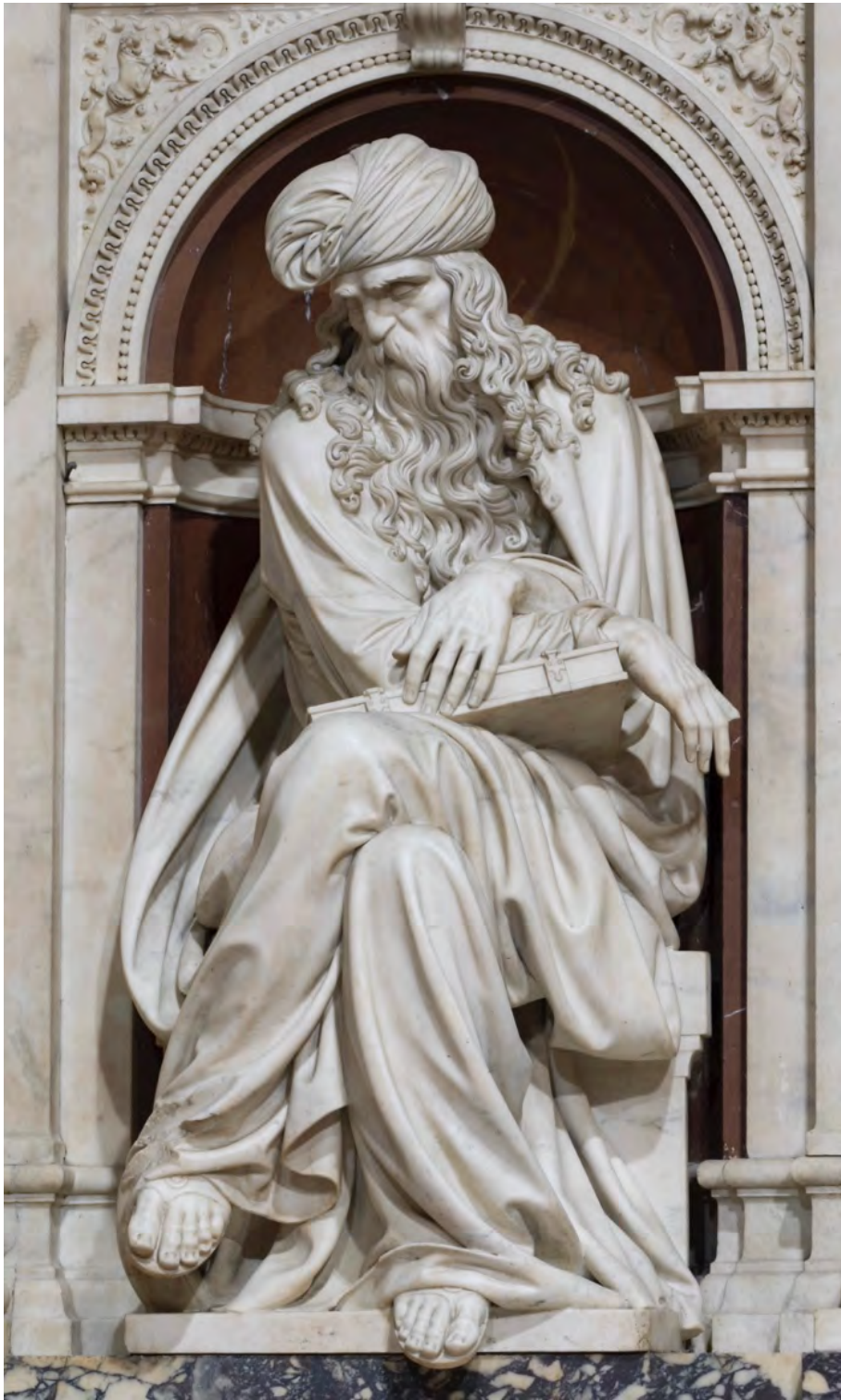


Fig. 135: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Geremia*, 1542-1544, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa





Fig. 136: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, Loreto, basilica della Santa Casa

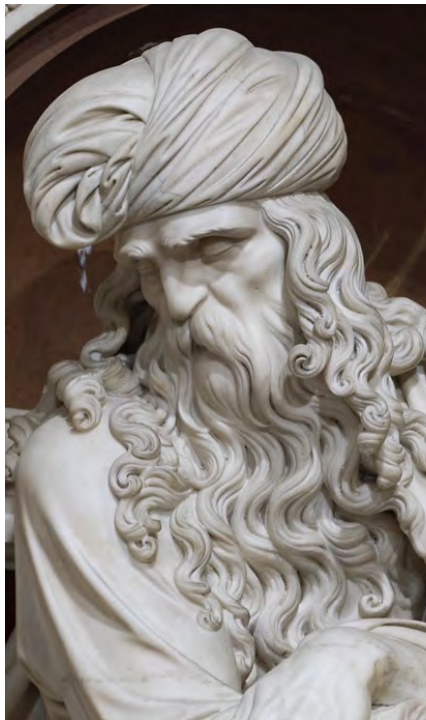
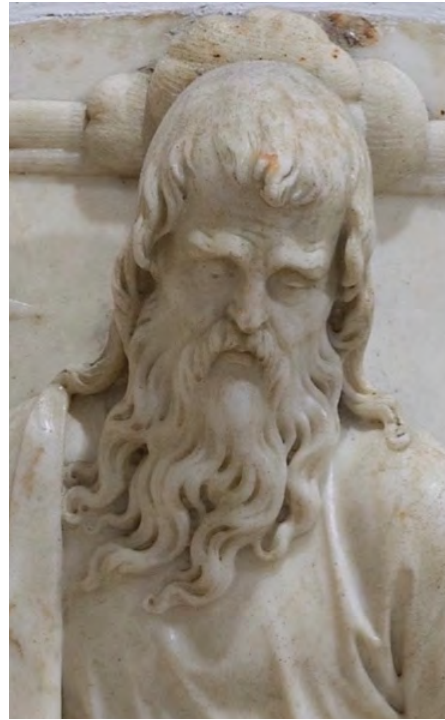
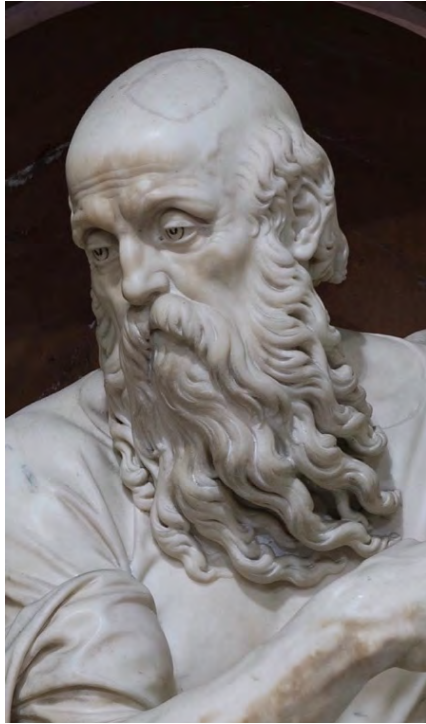


Fig. 137: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Ezechiele*, 1539-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 138: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 139: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Geremia*, 1542-1544, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 140: Bottega di Jacopo Sansovino (Tiziano Minio?), *Venezia come Giustizia*, 1537-1544, dettaglio, Venezia, Loggetta marciana



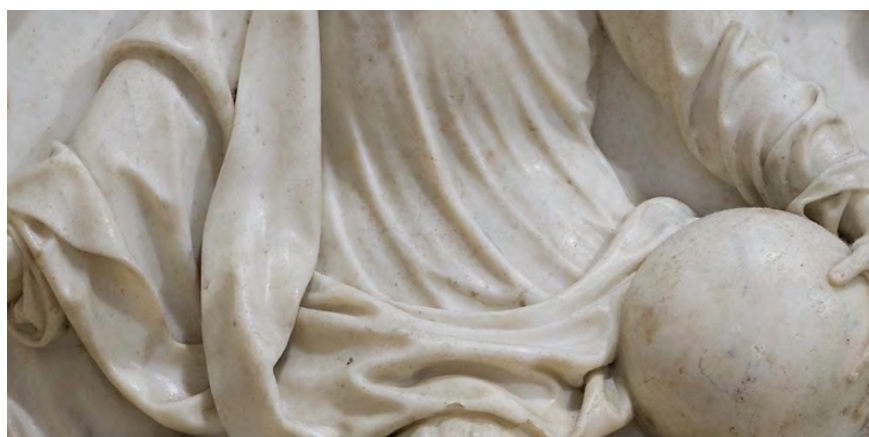
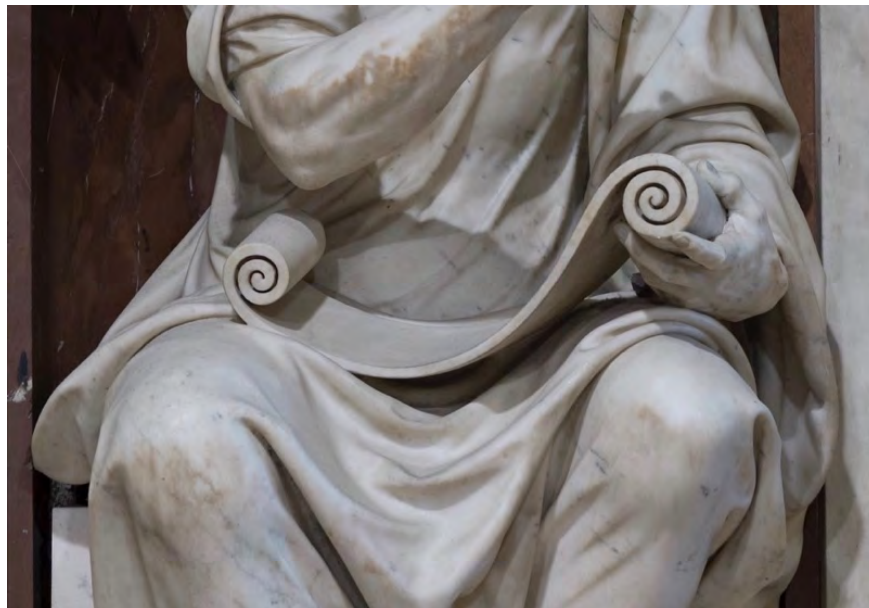


Fig. 141: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Ezechiele*, 1539-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 142: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa

Fig. 143: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Geremia*, 1542-1544, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa





Fig. 144: Michelangelo, *Geremia*, 1508-1512, Città del Vaticano, Cappella Sistina, volta



Fig. 145: Girolamo Lombardi, *Malachia*, 1544-1546, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



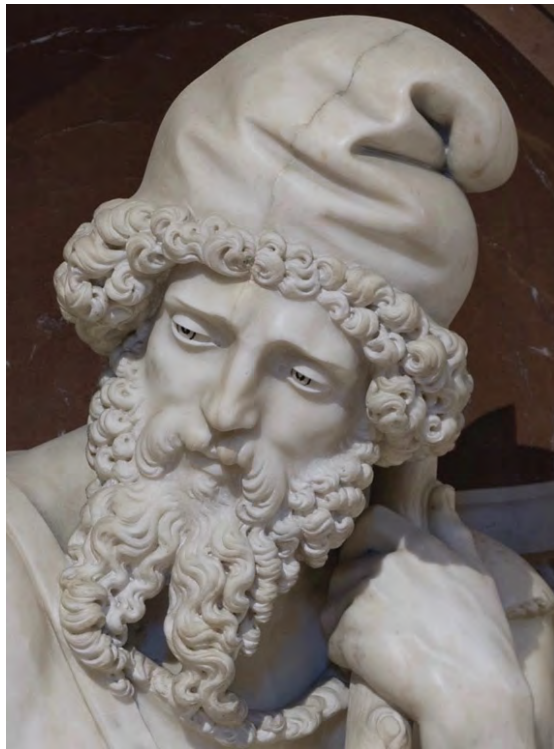
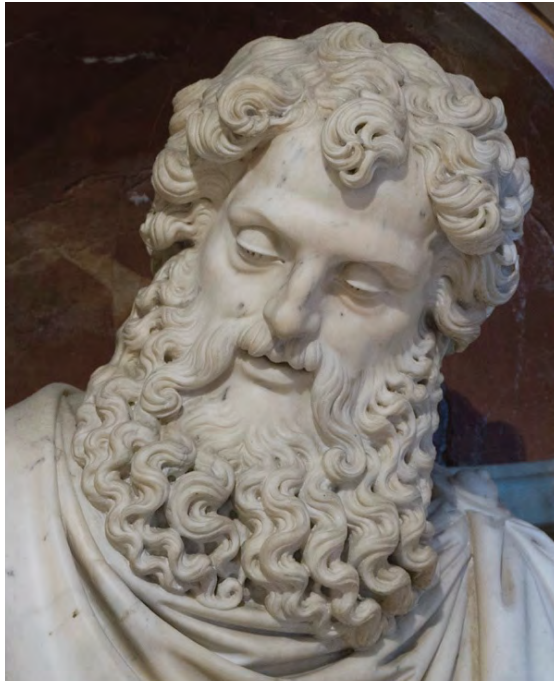


Fig. 146: Girolamo Lombardi, *Malachia*, 1544-1546, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 147: Girolamo Lombardi, *David*, 1551-1555, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 148: Girolamo Lombardi, *Amos*, 1578-1579, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 149: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Giona*, 1546-1548, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 150: Aurelio Lombardo (su modello di), *Torcìa*, 1547 o 1581, Loreto, basilica della Santa Casa, Cappella Massilli

Fig. 151: Aurelio Lombardo (su modello di), *Torcìa*, 1547 o 1581, Loreto, basilica della Santa Casa, Cappella Massilli





Fig. 152: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Balaam*, 1548-1551, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 153: Girolamo Lombardo, *Balaam*, 1541-1550, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-2010-11

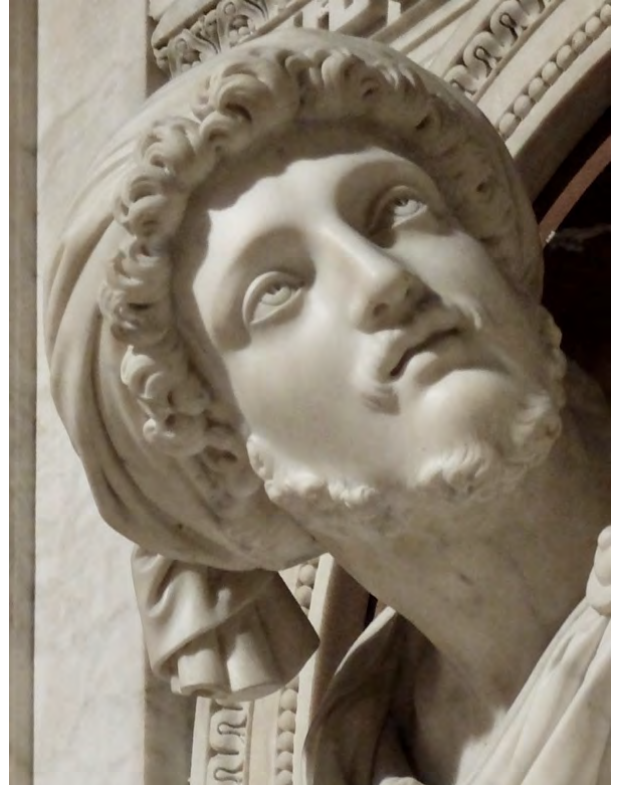
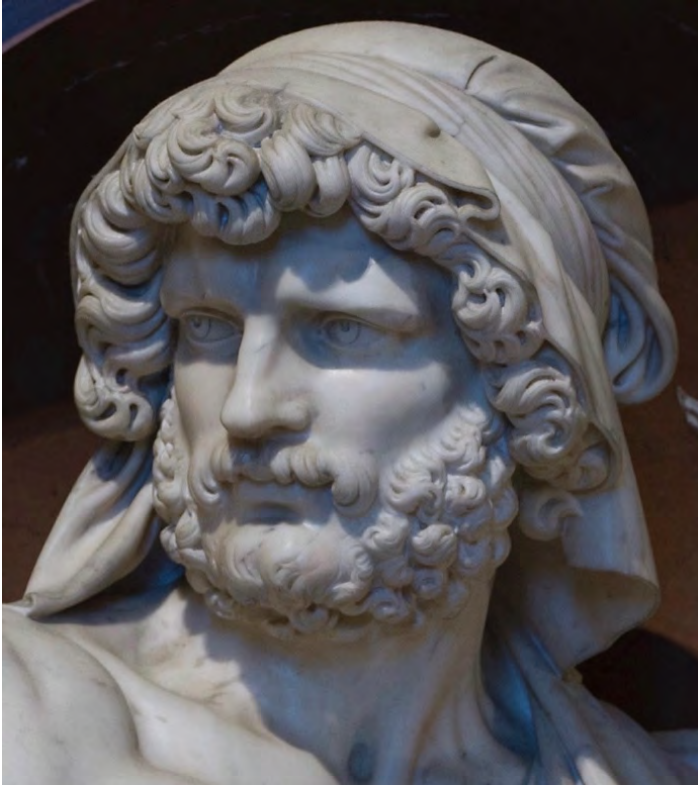


Fig. 154: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Balaam*, 1548-1551, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 155: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Giona*, 1546-1548, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa





Fig. 156: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Balaam*, 1548-1551, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 157: Aurelio e Girolamo Lombardi, *Giona*, 1546-1548, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 158: Federico Brandani, *Geremia*, 1572-1575, Piobbico, chiesa di Santo Stefano

Fig. 159: Federico Brandani, *Isaia*, 1572-1575, Piobbico, chiesa di Santo Stefano





Fig. 160: Federico Brandani, *Ezechiele*, 1572-1575, Piobbico, chiesa di Santo Stefano

Fig. 161: Federico Brandani, *Daniele*, 1572-1575, Piobbico, chiesa di Santo Stefano



Fig. 162: Ludovico Lombardo, *Laocoonte*, 1545, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 91B





Fig. 163: Ludovico Lombardo, *Laocoonte*, 1545, dettaglio, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 91B

Fig. 164: Giovanni Bernardi, *Allegoria della lotta tra l'imperatore Carlo V e Francesco I di Francia*, 1531-1535, Baltimora, Walters Art Gallery, inv. 41.68



Fig. 165: Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, 1519-1525, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1914 n. 284



Fig. 166: Incisore anonimo, *Gruppo del Laocoonte*, in Bartolomeo Marliani, *Urbis Romae topographia*, Romae, per Antonium Blodum, 1544, p. 80



Fig. 167: Artista anonimo, *Laocoonte*, ante 1523, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 427B





Fig. 168: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, Vienna e Vaduz, collezioni dei principi del Liechtenstein, inv. SK

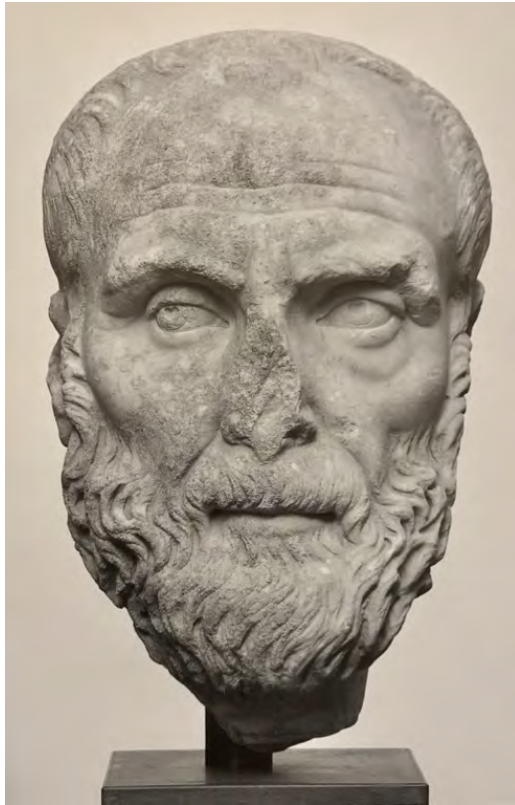


Fig. 169: Arte romana, *Testa virile*, III secolo d.C., Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. I.N. 788

Fig. 170: Arte romana, *Testa virile (cosiddetto Bruto)*, IV-III secolo a.C. (con petto del 1600, a opera di Domenico de' Lupi e di Gregorio de' Rossi), Roma, Musei Capitolini, Sala dei Trionfi, inv. MC1183

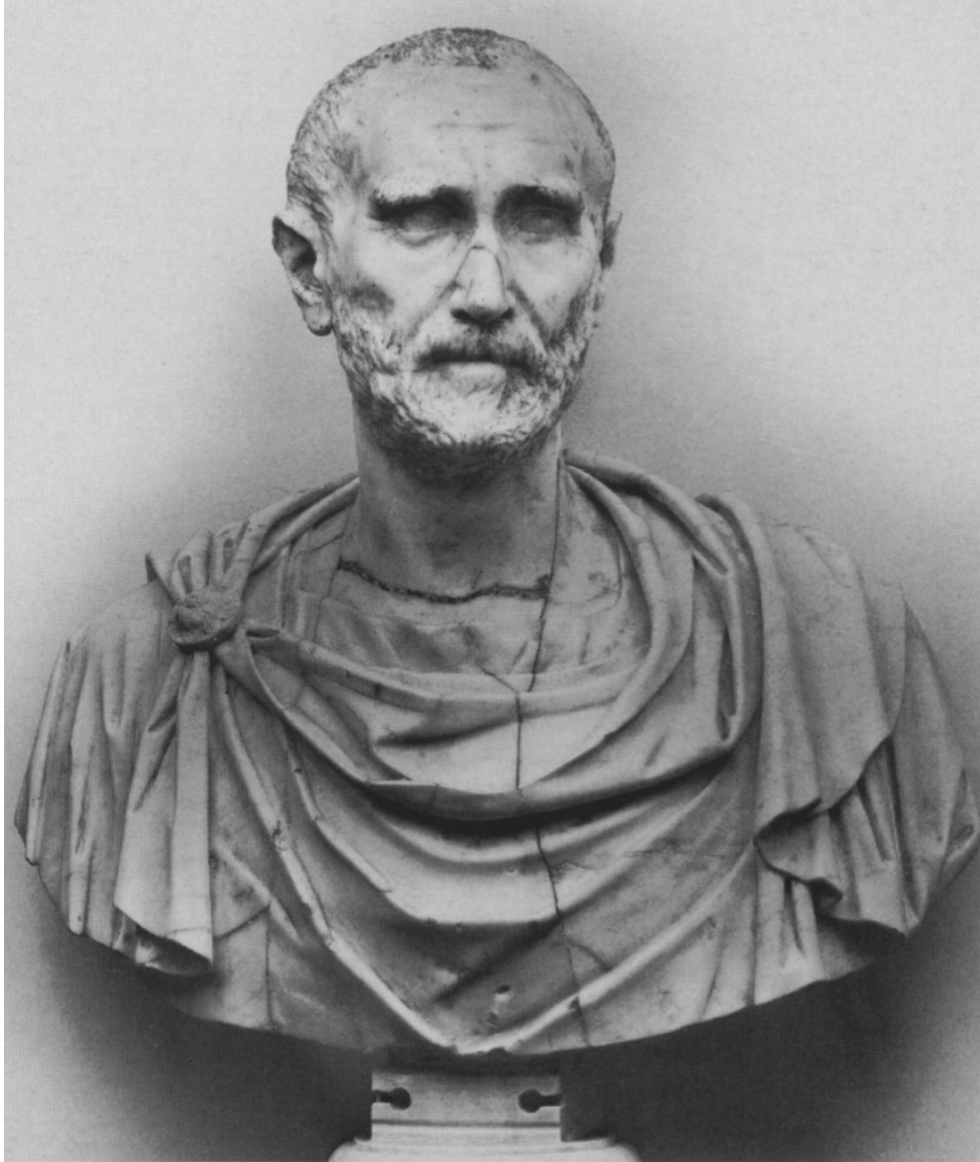


Fig. 171: Arte romana, *Testa virile (cosiddetto Bruto)*, III secolo d.C. (con petto del XVI secolo), Petworth, Petworth House and Park, inv. NT 486332



Fig. 172: Michelangelo, *Bruto*, 1539-1550 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 97S





Fig. 173: Zanobi Lastricati, *Mercurio*, 1551, Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 27.312



Fig. 174: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 727



Fig. 175: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. AM10510

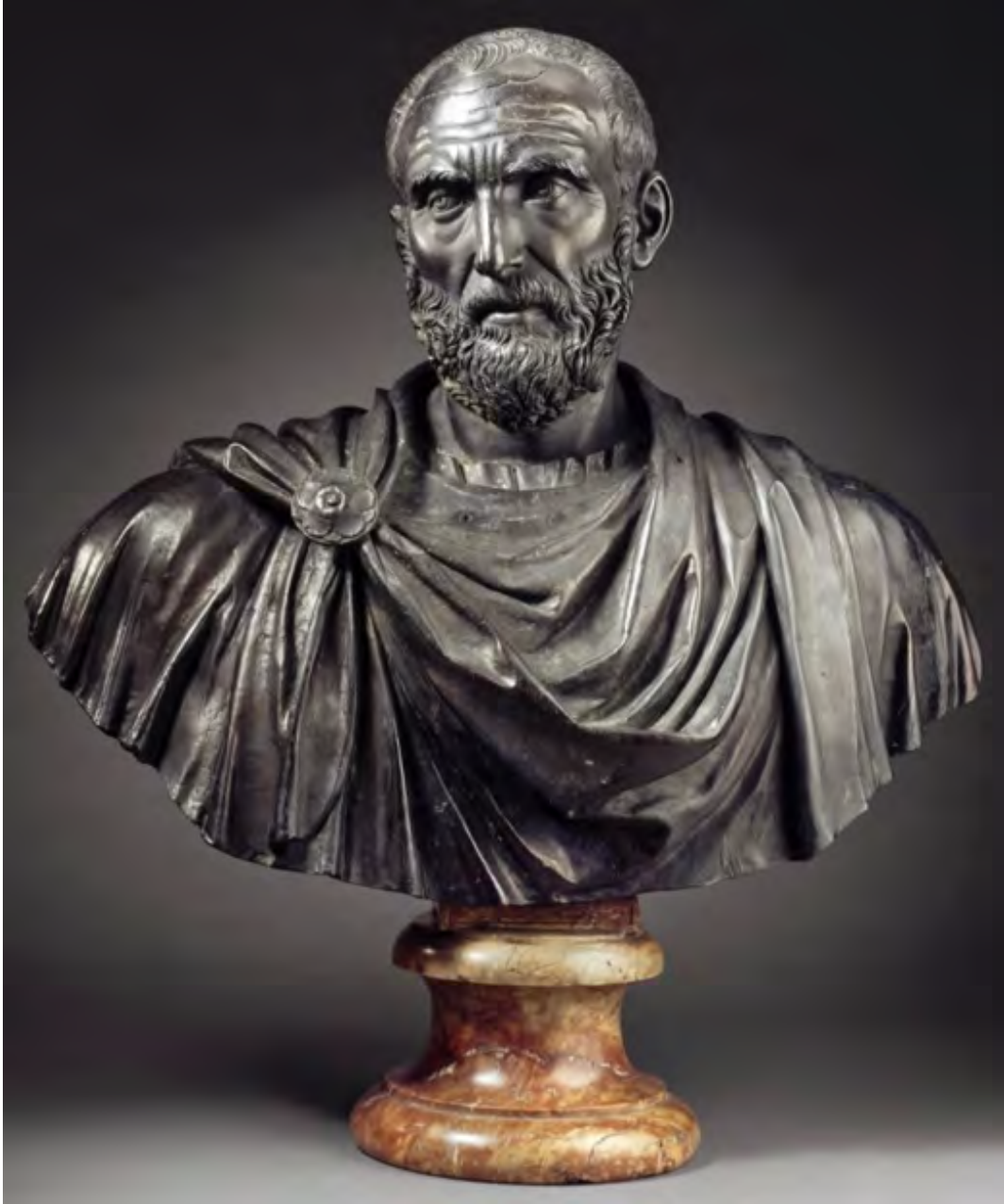


Fig. 176: Ludovico Lombardo, *Bruto*, 1550 circa, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv. M.2005.60





Fig. 177: Riproduzione fotografica del Bruto a opera di Ludovico Lombardo nella collezione Pourtalès, 1907, in Boström 2003, p. 165, fig. 12



Fig. 178: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, Washington, National Gallery of Art, inv. 1945.16.1



Fig. 179: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, dettaglio, Washington, National Gallery of Art, inv. 1945.16.1

Fig. 180: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1555-1560, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa





Fig. 181: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 2

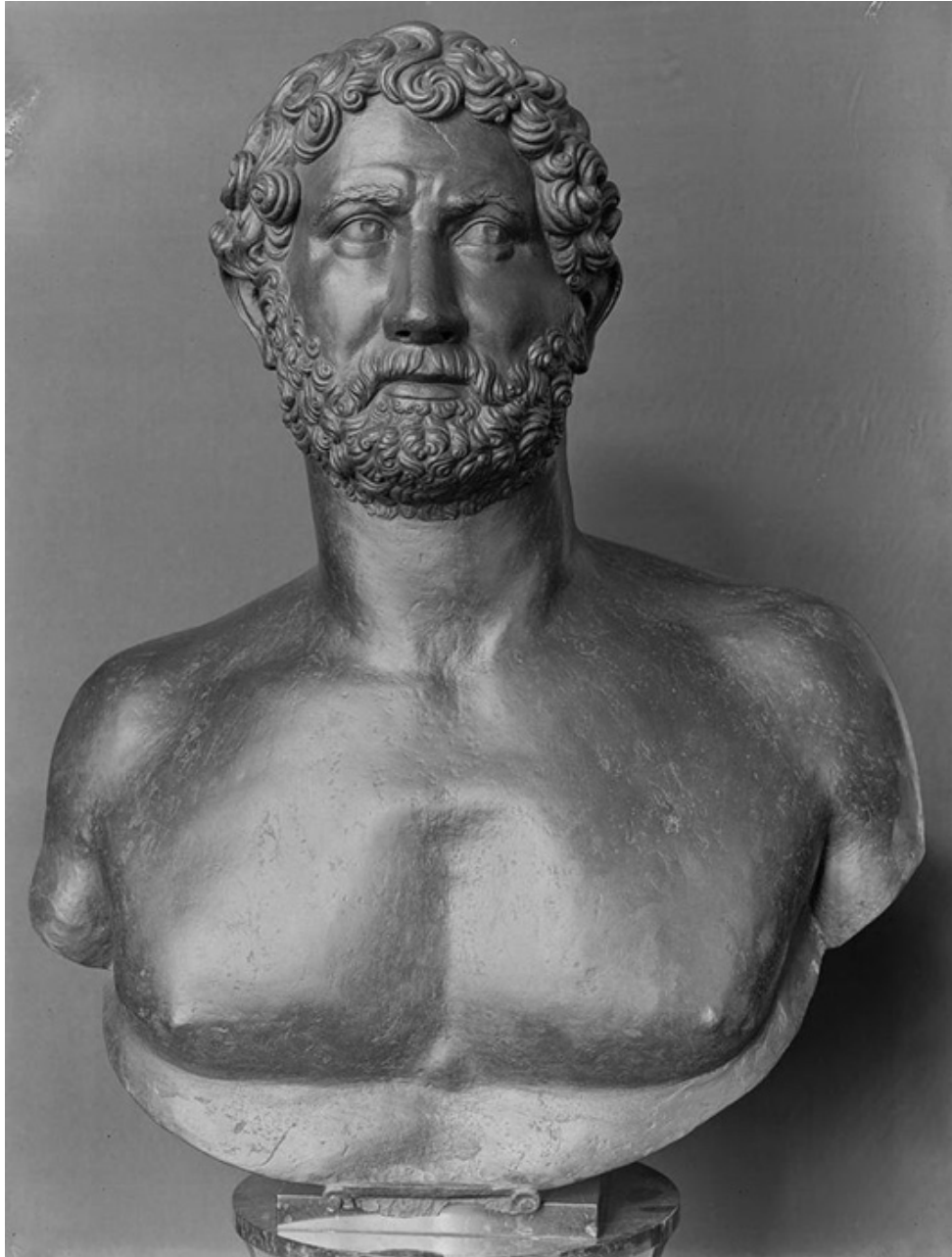


Fig. 182: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 11/101



Fig. 183: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. E-354



Fig. 184: Arte romana, *Adriano*, 132-138 d.C. circa (con integrazioni del XVIII secolo nel petto), Città del Vaticano, Musei Vaticani, Galleria dei Busti, inv. MV.724.0.0





Fig. 185: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Scipione l'Africano*, metà del XVI secolo, Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. 650





Fig. 186: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Scipione l'Africano*, metà del XVI secolo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 125B

Fig. 187: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Scipione l'Africano*, metà del XVI secolo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 137B



Fig. 188: Arte romana, *Ritratto di sacerdote isiaco* (già identificato con *Scipione l'Africano*), I secolo d.C. (con petto della metà del XVI secolo), Roma, Palazzo Rospigliosi



Fig. 189: Ludovico Lombardo e Jacopo da Carrara, *Lucrezia*, 1550 circa, Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. 648



Fig. 190: Arte romana, *Apollo (cosiddetto di Anzio)*, I secolo d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 121302





Fig. 191: Ludovico Lombardo e Jacopo da Carrara, *Lucrezia*, 1550 circa, dettaglio, Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. 648

Fig. 192: Arte romana, *Apollo (cosiddetto di Anzio)*, I secolo d.C., dettaglio, Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 121302

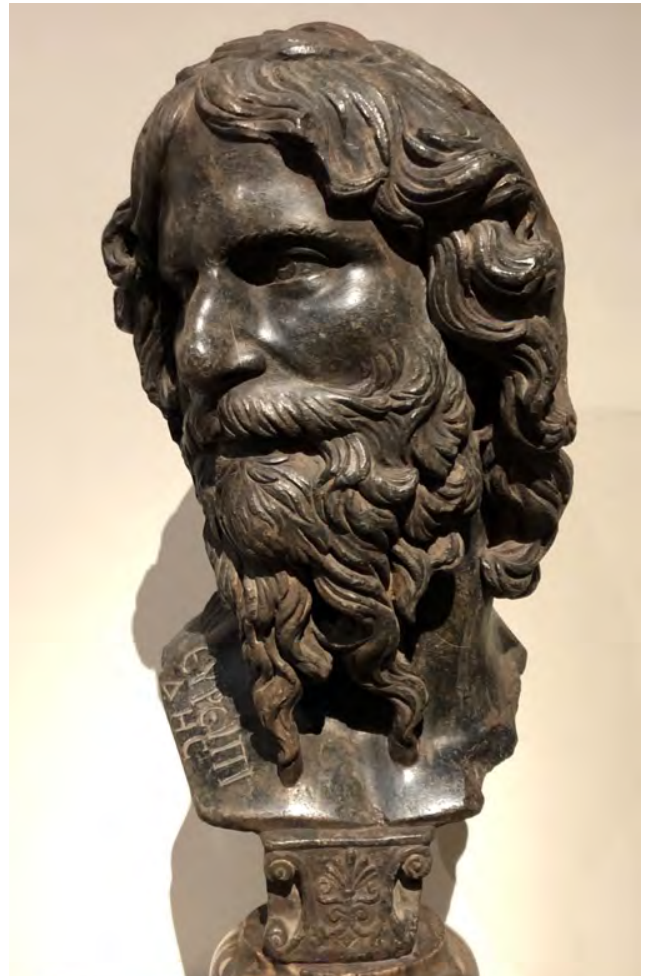


Fig. 193: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Euripide*, 1550 circa, Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. 1934

Fig. 194: Scultore attivo a Roma, *Euripide*, metà del XVI secolo, Modena, Galleria Estense, inv. 7486



Fig. 195: Scultore attivo a Roma (Guglielmo della Porta?), *Antinoo*, metà del XVI secolo, Venezia, Museo di Palazzo Grimani, inv. 382





Fig. 196: Ludovico Lombardo (?), *Ritratto virile*, 1550 circa, Montréal, Musée des Beaux-Arts, inv. 1958.1195





Fig. 197: Riproduzione fotografica del lotto 132, in *Catalogue Rusca* 1883



Fig. 198: Ludovico Lombardo (?), *Ritratto virile*, 1550 circa, dettaglio, Montréal, Musée des Beaux-Arts, inv. 1958.1195

Fig. 199: Antonio Calcagni, *Sisto V*, 1585-1587, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato



Fig. 200: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Giulio Cesare*, metà del XVI secolo, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, inv. 86.32





Fig. 201: Scultore anonimo (Ludovico Lombardo?), *Giulio Cesare*, metà del XVI secolo, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 94

Fig. 202: Arte romana, *Giulio Cesare*, I secolo a.C. (con petto della metà del XVI secolo), Roma, Palazzo Casali in Via della Stelletta



Fig. 203: Ludovico Lombardo, *Sabina come Cerere*, 1550 circa, Modena, Galleria Estense, inv. 2621



Fig. 204: Ludovico Lombardo, *Sabina come Cerere*, 1550 circa, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 1





Fig. 205: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, dettaglio, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 2

Fig. 206: Ludovico Lombardo, *Sabina come Cerere*, 1550 circa, dettaglio, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 1



Fig. 207: Ludovico Lombardo, *Adriano come Diomede*, 1550 circa, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 11/102

Fig. 208: Arte romana, *Adriano come Diomede*, 138 d.C., Tivoli, Museo della Villa Adriana, inv. 2260





Fig. 209: Ludovico Lombardo, *Adriano come Diomede*, 1550 circa, collezione privata



Fig. 210: Ludovico Lombardo, *Antonino Pio*, 1550 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 441B





Fig. 211: Ludovico Lombardo, *Adriano*, 1550 circa, dettaglio, Venezia, Museo di Palazzo Grimani (deposito dalla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro), inv. br. 2

Fig. 212: Ludovico Lombardo, *Antonino Pio*, 1550 circa, dettaglio, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 441B

Fig. 213: Ludovico Lombardo, *Adriano come Diomede*, 1550 circa, dettaglio, Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 11/102



Fig. 214: Guglielmo della Porta, *Antonino Pio*, terzo quarto del XVI secolo, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM Sk 293



Fig. 215: Arte romana, *Eroe greco con fanciullo (anche detto Commodo gladiatore)*, fine II-inizio II secolo d.C. (con integrazioni del XVI secolo, a opera di Guglielmo della Porta), Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5999



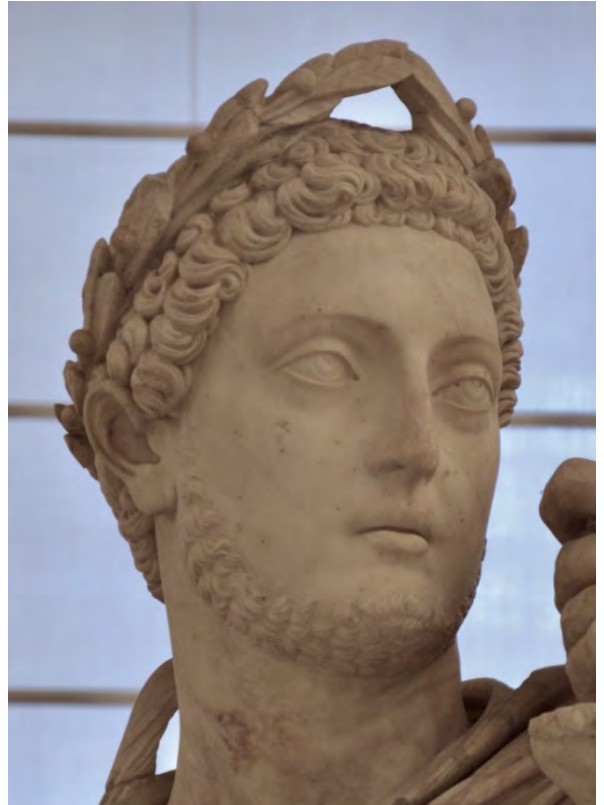
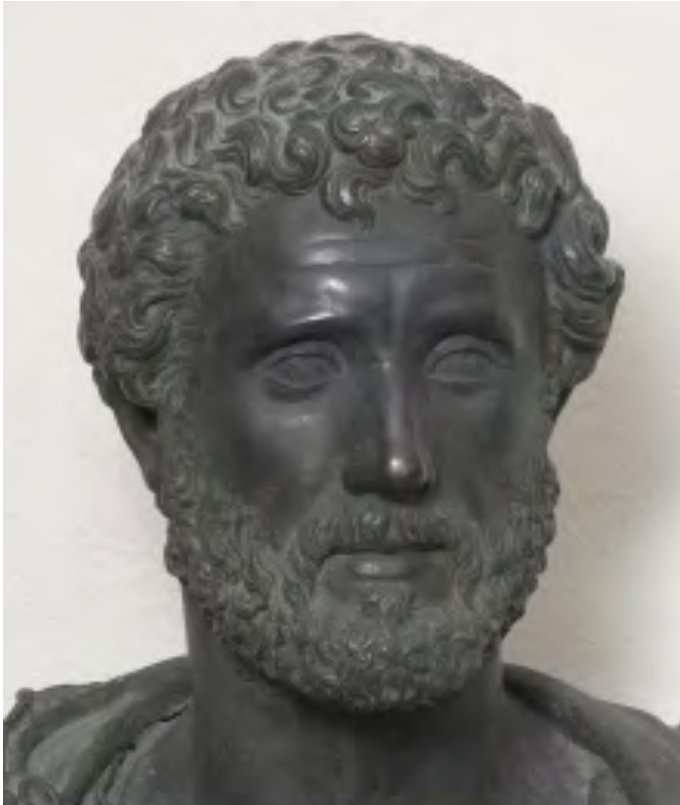


Fig. 216: Guglielmo della Porta, *Antonino Pio*, terzo quarto del XVI secolo, dettaglio, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM Sk 293

Fig. 217: Guglielmo della Porta, *Testa di Commodus*, terzo quarto del XVI secolo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5999



Fig. 218: Pier Jacopo Bonacolsi, detto Antico, *Antonino Pio*, 1519-1524, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 65.202

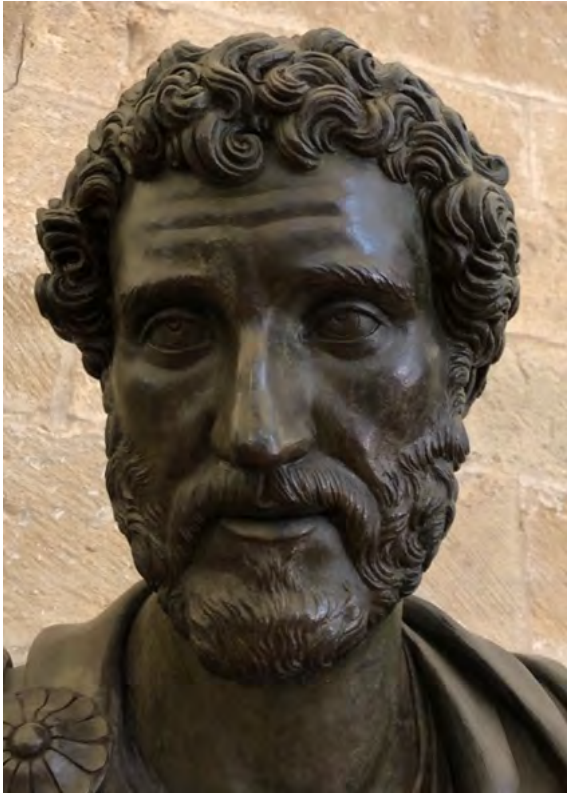


Fig. 219: Ludovico Lombardo, *Antonino Pio*, 1550 circa, dettaglio, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 441B

Fig. 220: Pier Jacopo Bonacolsi, detto Antico, *Antonino Pio*, 1519-1524, dettaglio, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 65.202





Fig. 221: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Lampadario*, 1550-1551, Loreto, Palazzo Apostolico

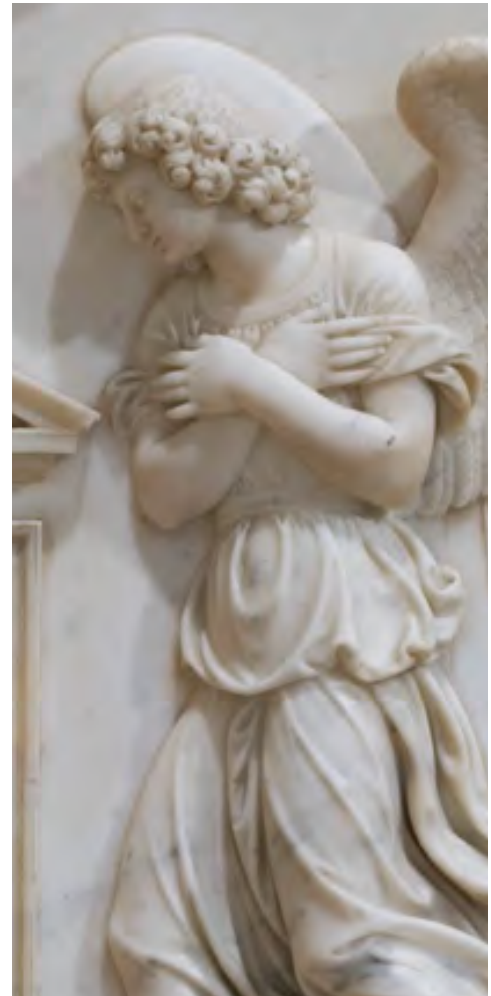


Fig. 222: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Lampadario*, 1550-1551, dettaglio, Loreto, Palazzo Apostolico  
Fig. 223: Aurelio Lombardo, *Tabernacolo eucaristico*, 1541-1542, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa



Fig. 224: Girolamo Lombardi, *David*, 1551-1555, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa





Fig. 225: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1544-1546, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 226: Antonio Calcagni, *Carità*, 1585-1587, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato, monumento di Sisto V





Fig. 227: Girolamo Lombardi e scultore anonimo (Antonio Calcagni?), *Zaccaria*, 1544-1546, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 228: Antonio Calcagni, *Carità*, 1585-1587, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato, monumento di Sisto V



Fig. 229: Pellegrino Tibaldi e Ludovico Lombardo, *Fontana, detta "del Calamo"*, 1560 circa, Ancona





Fig. 230: Ludovico Lombardo, *Mascherone*, 1560 circa, Ancona, Fontana detta “del Calamo”

Fig. 231: Ludovico Lombardo, *Mascherone*, 1560 circa, Ancona, Fontana detta “del Calamo”

Fig. 232: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, *Basamento del cosiddetto Idolino di Pesaro*, 1537-1540, dettaglio, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1637

Fig. 233: Aurelio Lombardo (su modello di), *Torcia*, 1547 o 1581, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, Cappella Massilli





Fig. 234: Scultore anonimo (ambito di Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi), *Monumento di Giovanni Ferretti*, 1568, Ancona, duomo di San Ciriaco



Fig. 235: Scultore anonimo (ambito di Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi), *Giovanni Ferretti*, 1568, Ancona, duomo di San Ciriaco, monumento di Giovanni Ferretti





Fig. 236: Giovanni Battista Busca e Andrea Pellizzone (su disegno di Pellegrino Tibaldi), *Ciborio a tempietto*, 1580-1596, e Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, Milano, Duomo, altare maggiore



Fig. 237: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, Milano, Duomo, altare maggiore





Fig. 238: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 239: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore





Fig. 240: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 241: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore



Fig. 242: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 243: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 244: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 245: Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi (su disegno di Pirro Ligorio), *Tabernacolo eucaristico*, 1558-1561, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore





Fig. 246: Incisore anonimo, *Immagine del tabernacolo di Pio IV nel manifesto contenente i brevi di Pio IV del 24 maggio 1561 e del 12 febbraio 1562, 1561-1562, Milano, Fabbrica del Duomo, Archivio Storico, cart. 27, fasc. 61*



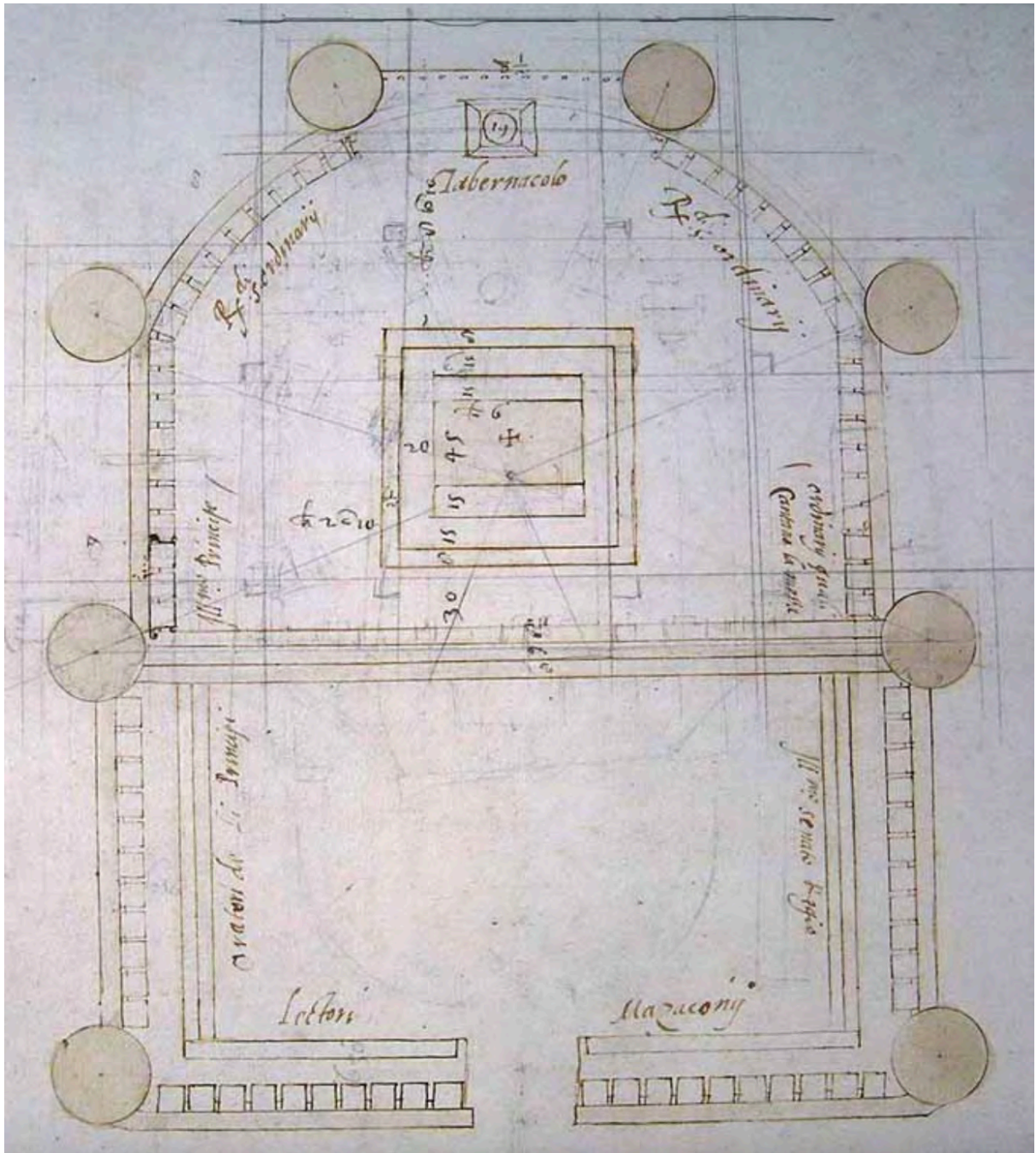


Fig. 247: Vincenzo Seregni, *Rilievo del presbiterio del Duomo di Milano*, 1561-1566, Milano, Archivio Storico Civico, Raccolta Bianconi, II, c. 24r

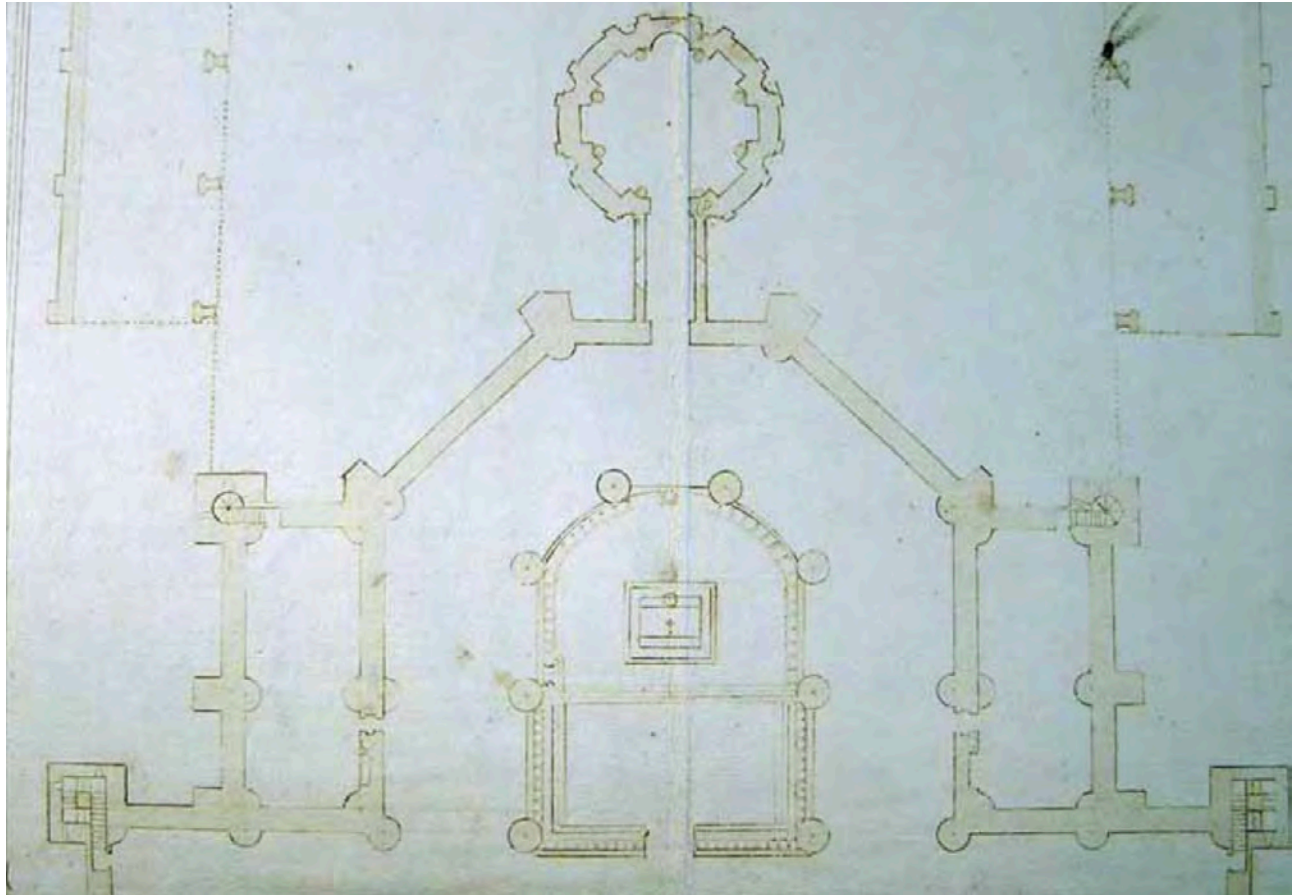


Fig. 248: Vincenzo Seregni, *Progetto per un edificio ottagonale (mausoleo ducale?) a est della tribuna del Duomo di Milano*, 1565-1566, Milano, Archivio Storico Civico, Raccolta Bianconi, II, c. 3r





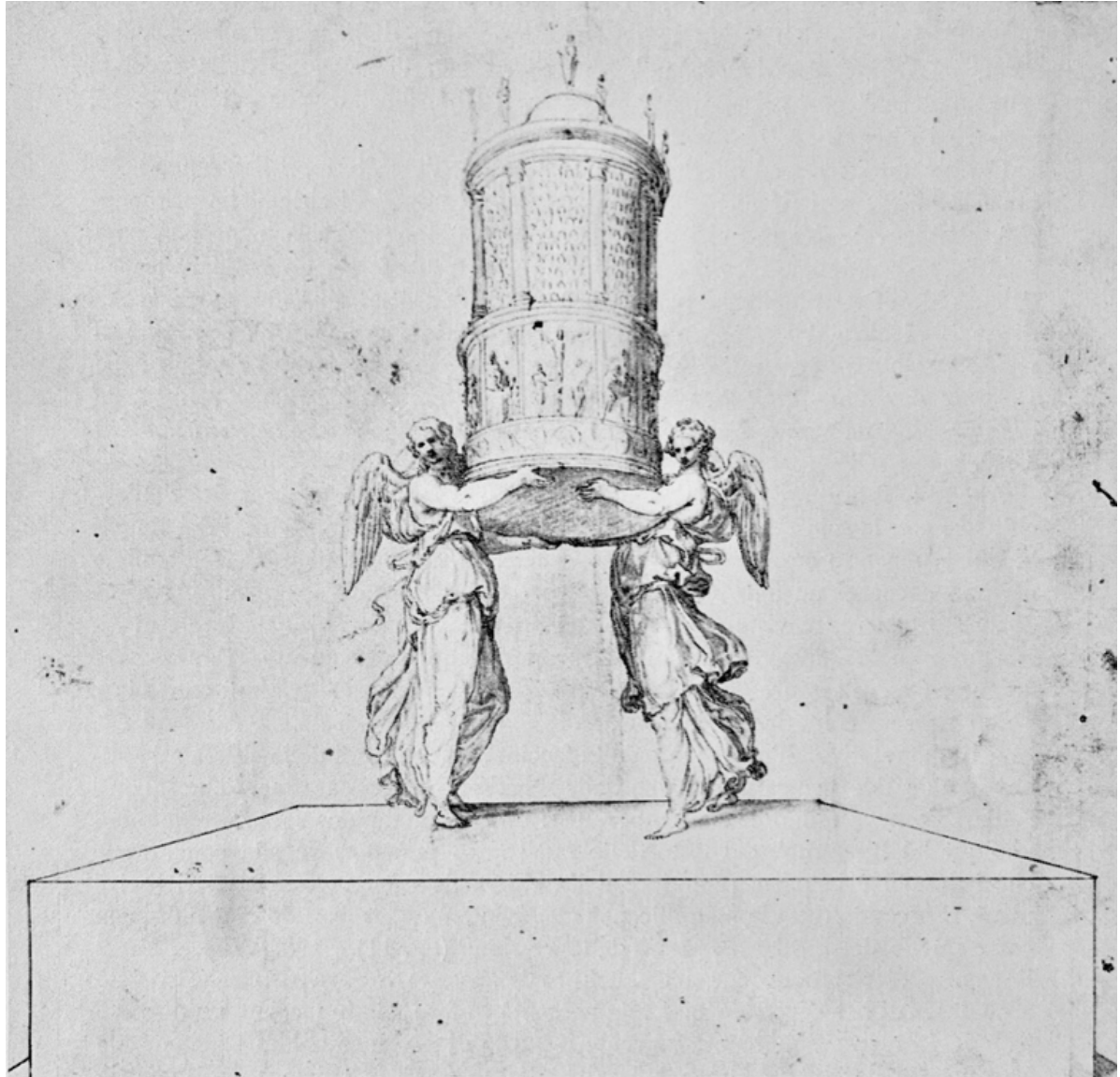


Fig. 250: Pellegrino Tibaldi, *Studio per l'allestimento del tabernacolo del Duomo di Milano su due angeli*, 1567-1568, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 45 inf., c. 78r

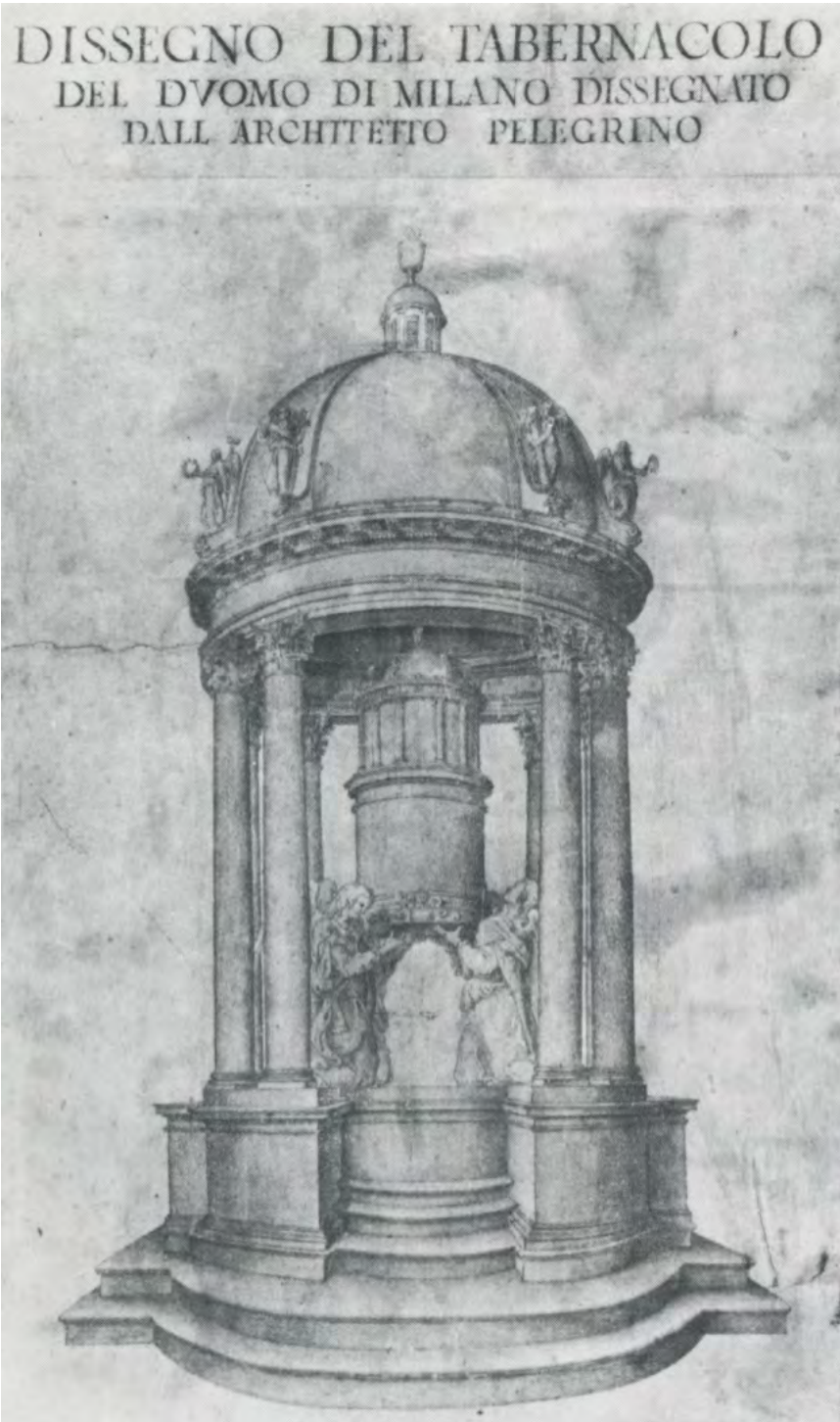


Fig. 251: Pellegrino Tibaldi, *Studio per l'allestimento del tabernacolo del Duomo di Milano su quattro angeli bronzei ed entro un tegurio a tempietto*, 1568-1580, Milano, Civici Musei del Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, ex. Cod. Morbio 977, c. 41r



Fig. 252: Francesco Brambilla e Giovanni Battista Busca, *Angelo reggi-cero*, 1598-1599, Milano, Duomo, altare maggiore





Fig. 253: Francesco Brambilla e Giovanni Battista Busca, *Angelo reggi-tabernacolo*, 1580-1596, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore

Fig. 254: Francesco Brambilla e Giovanni Battista Busca, *Angelo reggi-cero*, 1598-1599, dettaglio, Milano, Duomo, altare maggiore



Fig. 255: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Tabernacolo eucaristico*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, inv. 4GU4562





Fig. 256: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Adorazione dei pastori*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 257: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Adorazione dei Magi*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 258: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Cristo dodicenne tra i dottori*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 259: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Ultima cena*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562





Fig. 260: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Orazione nell'orto*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 261: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Flagellazione*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 262: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Salita al Calvario*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562

Fig. 263: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Crocifissione*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562



Fig. 264: Jacopo del Duca, *Tabernacolo eucaristico*, 1572-1574, Padula, certosa di San Lorenzo, sagrestia





Fig. 265: Michelangelo, *Due studi di ciborio e uno di sarcofago*, 1518 circa, Firenze, Casa Buonarroti, inv. A 110r



Fig. 266: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Porta sinistra*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata meridionale





Fig. 267: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Porta destra*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata meridionale



Fig. 268: Girolamo e Ludovico Lombardi, *Porta sinistra*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata settentrionale



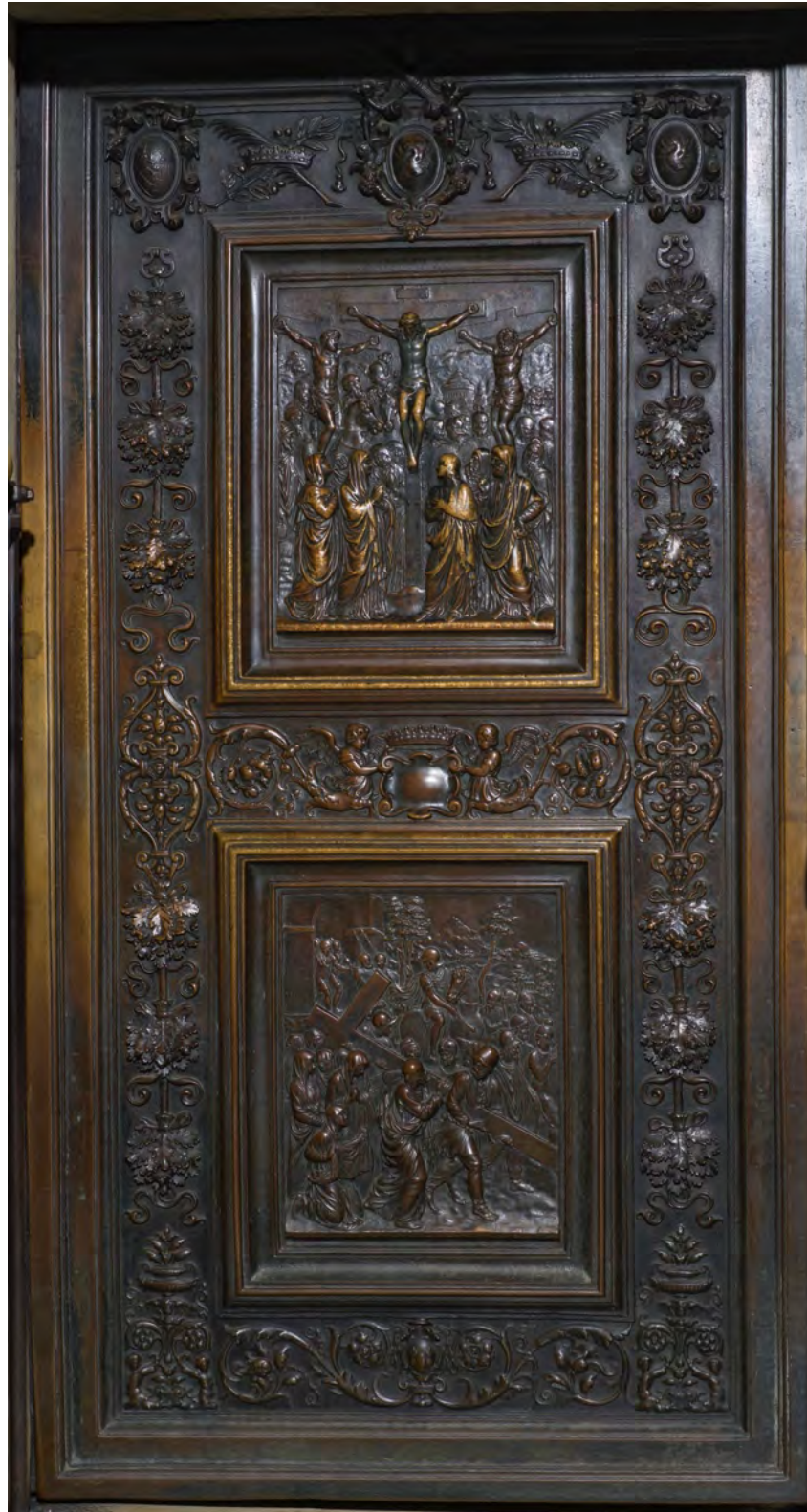


Fig. 269: Girolamo Lombardi, *Porta destra*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata settentrionale





Fig. 270: Jacopo Sansovino, *Porta della sagrestia*, 1545-1570, Venezia, basilica di San Marco



Fig. 271: Girolamo Lombardi, *Orazione nell'orto*, 1568-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa, facciata settentrionale, porta sinistra

Fig. 272: Jacopo Sansovino, *Deposizione*, 1545-1570, Venezia, basilica di San Marco, porta della sagrestia





Fig. 273: Antonio Calcagni, *Sisto V*, 1585-1587, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato



Fig. 274: Alessandro Menganti, *Gregorio XIII*, 1574-1580, Bologna, Palazzo Pubblico, facciata





Fig. 275: Antonio Calcagni, *Sisto V*, 1585-1587, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, sagrato

Fig. 276: Alessandro Menganti, *Gregorio XIII*, 1574-1580, dettaglio, Bologna, Palazzo Pubblico, facciata



Fig. 277: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Delfica*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa





Fig. 278: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Sibilla Cumana*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 279: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Sibilla Cumana*, 1570-1572, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 280: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Mosè*, 1578, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa





Fig. 281: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Libica*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 282: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Persica*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 283: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Cuma*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 284: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Eritrea*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 285: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Samia*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 286: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Ellespontica*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 287: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Frigia*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 288: Giovanni Battista della Porta, *Sibilla Tiburtina*, 1570-1572, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa





Fig. 289: Girolamo Lombardi, *Amos*, 1578-1579, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

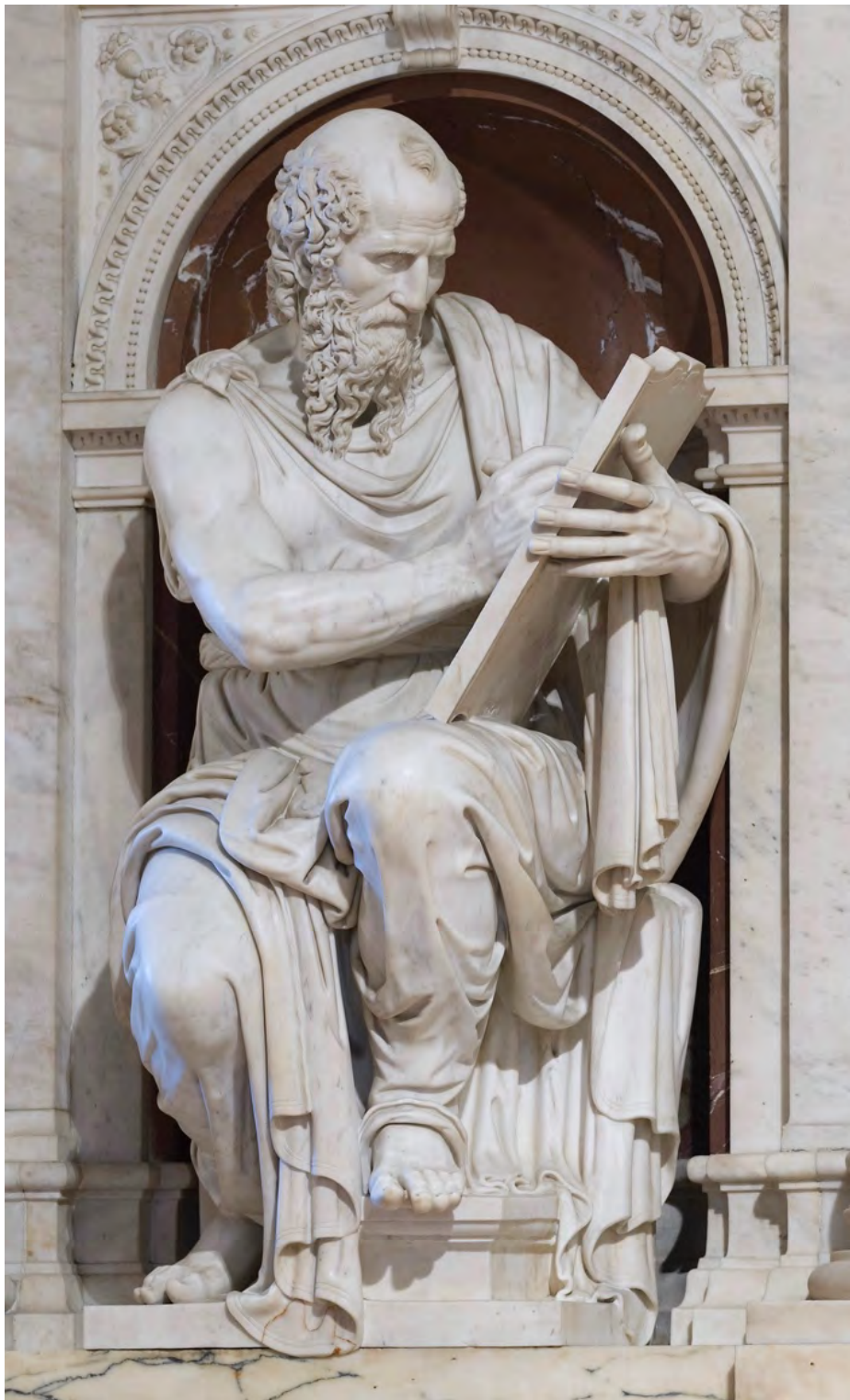


Fig. 290: Giovanni Battista della Porta, *Isaia*, 1578, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa





Fig. 291: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Mosè*, 1578, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa



Fig. 292: Giovanni Battista della Porta, *Mosè*, 1572-1578, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 S123



Fig. 293: Giovanni Battista della Porta, *Ottavio Farnese*, 1575 circa, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 87.SA.36





Fig. 294: Giovanni Battista della Porta, *San Domenico*, 1587, Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina

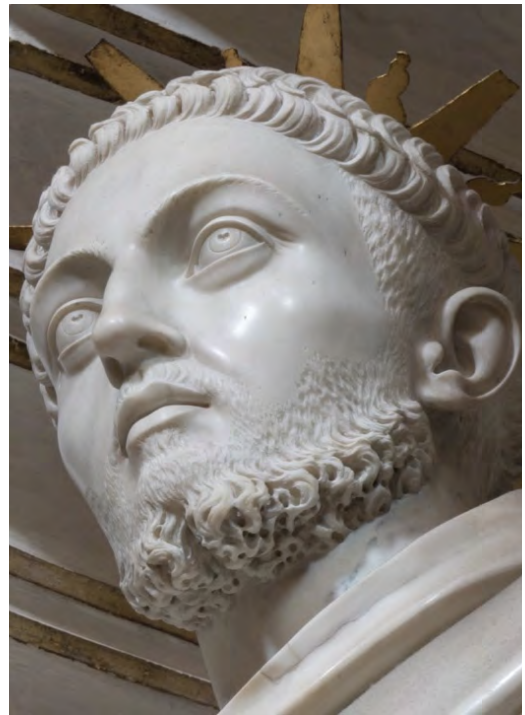
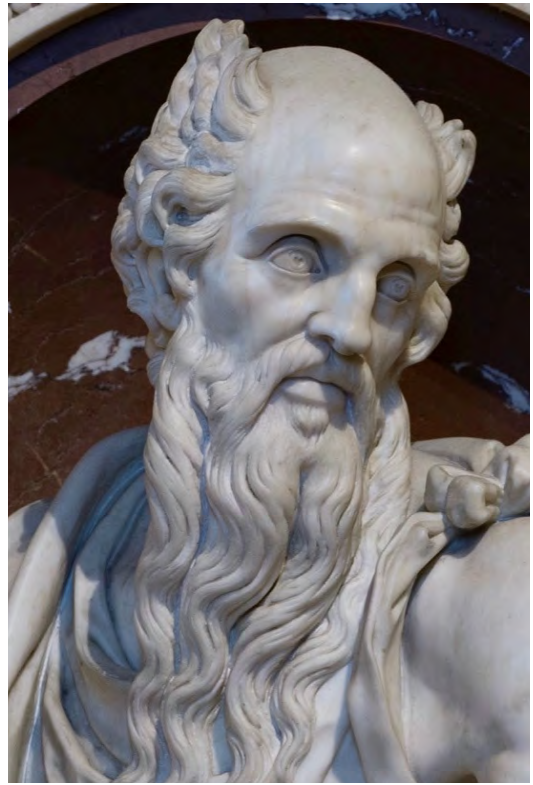
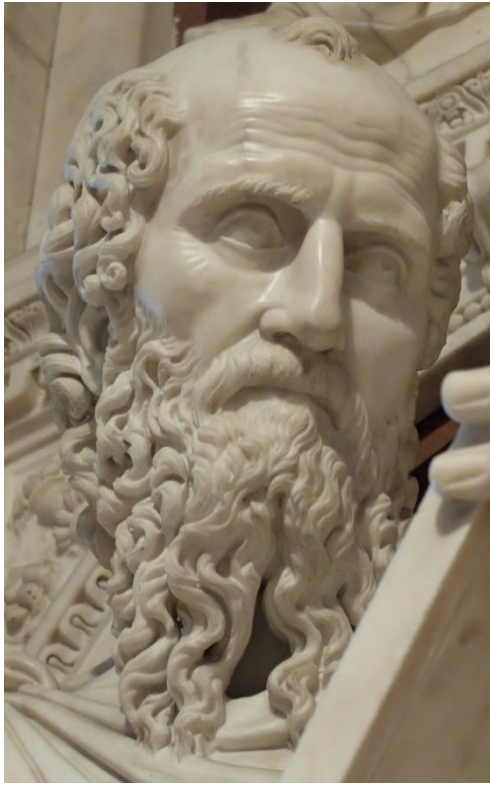


Fig. 295: Giovanni Battista della Porta, *Isaia*, 1578, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 296: Tommaso della Porta il Giovane (su modello di Giovanni Battista della Porta), *Mosè*, 1578, dettaglio, Loreto, basilica della Santa Casa, rivestimento della Santa Casa

Fig. 297: Giovanni Battista della Porta, *Ottavio Farnese*, 1575 circa, dettaglio, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 87.SA.36

Fig. 298: Giovanni Battista della Porta, *San Domenico*, 1587, dettaglio, Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina





Fig. 299: Giovanni Battista della Porta, Antonio Calcagni e Francesco Capriani, *Monumento di Niccolò Caetani*, 1578-158, Loreto, basilica della Santa Casa



Fig. 300: Giovanni Battista de' Cavalieri e Perino Zecchini de' Guarlotti, *Facciata occidentale del rivestimento della Santa Casa*, 1578, Londra, British Museum, inv. 1872,0511.794

Fig. 301: Giovanni Battista de' Cavalieri e Perino Zecchini de' Guarlotti, *Facciata meridionale del rivestimento della Santa Casa*, 1578, Londra, British Museum, inv. 1872,0511.793

Fig. 302: Giovanni Battista de' Cavalieri e Perino Zecchini de' Guarlotti, *Facciata settentrionale del rivestimento della Santa Casa*, 1578, Londra, British Museum, inv. 1872,0511.792

Fig. 303: Giovanni Battista de' Cavalieri e Perino Zecchini de' Guarlotti, *Facciata orientale del rivestimento della Santa Casa*, 1578, Londra, British Museum, inv. 1872,0511.792





Fig. 304: Girolamo Lombardo, *Madonna col Bambino (Vergine di Loreto)*, 1582-1583, Loreto, basilica della Santa Casa, facciata





Fig. 305: Girolamo Lombardo, *Madonna col Bambino (Vergine di Loreto)*, 1582-1583, Loreto, basilica della Santa Casa, facciata

Fig. 306: Girolamo e Ludovico Lombardi, *San Filippo*, 1561-1568, Fermo, Museo Diocesano, tabernacolo eucaristico, inv. 4GU4562





Fig. 307: Antonio, Pietro, Paolo e Giacomo Leopardi, *Porta maggiore*, 1590-1610, Loreto, basilica della Santa Casa, facciata





Fig. 308: Tarquinio e Pietro Paolo Jacometti, *Fonte battesimale*, 1629, Osimo, chiesa di San Giovanni Battista