

NUOVI STUDI

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

20



2014 anno XIX

REDAZIONE

ANDREA BACCHI DANIELE BENATI ANDREA DE MARCHI FRANCESCO FRANGI
GIANCARLO GENTILINI ALESSANDRO MORANDOTTI

Si ringrazia Milvia Bollati per l'aiuto nella redazione di questo volume

COMITATO CONSULTIVO INTERNAZIONALE

KEITH CHRISTIANSEN EVERETT FAHY MICHEL LACLOTTE JENNIFER MONTAGU
MAURO NATALE SERENA ROMANO ERICH SCHLEIER ANNE MARKHAM SCHULZ

TABULA GRATULATORIA

Silvana Bareggi Antonio Barletta Ezio Benappi
Edoardo Bosoni Luigi Buttazzoni e Roeland Kollewijn Maurizio Canesso
Carlo Cavalleri Giancarlo e Andrea Ciaroni Ferdinando Colombo
Giovanni Cova Minotti Fabio De Michele Gerolamo Etro Gianni e Cristina Fava
Paola Ferrari Enrico Frascione con Federico e Sasha Gandolfi Vannini
Marco Galliani, Profilati spa Luigi Gambaro Matteo Lampertico Silvano Lodi jr.
Mario, Ruggero e Marco Longari Jacopo Lorenzelli Silvio Maraz Sascha Mehringer
Alfredo e Fabrizio Moretti Gianna Nunziati Carlo Orsi Walter Padovani
Andreas Pittas Huberto Poletti Luca e Patrizia Pozzi Davide Sada
Alvaro Saieh Simonpietro Salini Giovanni Sarti Tiziana Sassoli
Pier Francesco Savelli Mario Scaglia, Sit spa Bruno Scardeoni
Rob e Paul Smeets Edoardo Testori Marco Voena

Si ringrazia per il sostegno
Intesa Sanpaolo

© 2014 TIPOGRAFIA EDITRICE TEMI S.A.S. - *Tutti i diritti riservati*

Direttore responsabile: Luca Bacchi

Registrazione nr. 912 presso il Tribunale di Trento

Pubblicazione annuale. Euro 60,00

Progetto grafico: Paolo Fiumi e Gabriele Weber. Realizzazione a cura della redazione

Selezioni colore e bicromia: Tipolitografia TEMI - Trento

Redazione: 20121 Milano - Via Fatebenefratelli, 5 - Tel. e Fax 02/6599508

Distribuzione e abbonamenti: Libro Co. Italia, 50026 San Casciano V.P. (Firenze)

Tel. 055/8228461 Fax 055/8228462 e-mail: massimo@libroco.it

ISBN 978-88-97372-74-5

INDICE

- 5
MATTEO MAZZALUPI
Novità sui viaggi dei pittori camerinesi,
tra Padova e Roma
- 19
CRISTINA QUATTRINI E EDOARDO ROSSETTI
Ancora il Maestro dei Santi Cosma
e Damiano: gli affreschi dell'oratorio
di Santa Maria di Casatico
- 33
TOMMASO MOZZATI E MICHELA ZURLA
Alcune novità sulle sculture della Cattedrale
di Genova: Benedetto da Rovezzano,
Donato Benti e la famiglia Fieschi
- 69
RICCARDO NALDI
Una proposta per Bartolomé Ordóñez
tra Napoli e Barcellona: un quadro di noce
con il Compianto sul Cristo morto
- 83
MARCO CAMPIGLI
Silvio Cosini, Niccolò da Corte
e la scultura a Palazzo Doria
- 105
LORENZO PRINCIPI
Un altare a Portovenere e altre novità
per il secondo soggiorno genovese
di Silvio Cosini, tra Padova e Milano
- 145
ODETTE D'ALBO
I governatori spagnoli a Milano e le arti:
Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini
e le "Historie grandi della vitta
di nostro Signore"
- 165
JEAN-CHRISTOPHE BAUDEQUIN
Une Nativité de Tanzio da Varallo au Palais
des Beaux-Arts de Lille
- 167
ABSTRACTS

Questo numero della rivista è dedicato a Rob Smeets (1943 - 2014), antiquario gentiluomo.

UNA PROPOSTA PER BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ
TRA NAPOLI E BARCELLONA:
UN QUADRO DI NOCE CON IL COMPIANTO SUL CRISTO MORTO

Pur nella scarsità di notizie che ci hanno tramandato sulla breve attività di Bartolomé Ordóñez – pochi anni d’intenso lavoro, dal 1515 circa al 1520¹ –, le fonti concordano nel registrare la consuetudine dello scultore con la pratica del rilievo. Nei *Dialoghi in Roma*, Francisco de Holanda lo ricorda “per il bassorilievo” al termine di un elenco dei principali scultori in marmo del Rinascimento, che è già un primo, stringatissimo, atto critico, volto a mettere in valore quella che certamente è stata la tecnica di eccellenza di Ordóñez. Un’indicazione non da poco se si osserva che, nel medesimo elenco, era stato riservato il titolo di virtuoso del bassorilievo al solo “Donatello fiorentino”, il quale, in quel tipo di pratica, “ebbe grande nome”². Ecco dunque, già ad apertura di pagina, una connessione fra l’italiano e lo spagnolo, stabilita intorno ad un medesimo modo di fare scultura.

Dobbiamo poi a Vasari la prima e puntuale definizione della tecnica impiegata in quello che ormai viene concordemente ritenuto uno dei capolavori dello scultore di Burgos, ossia l’*Adorazione dei magi* della cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli. Il biografo, che aveva soggiornato nella capitale meridionale tra il 1544 e il 1545, la descrive come “tavola di marmo di me[z]zo rilievo”³. Si tratta di una definizione (noi oggi diremmo altorilievo), che per Vasari rimanda ad una ben precisa classe di materiali. Nella *Introduzione alle tre arti del disegno*, laddove esamina le diverse tecniche della scultura, l’aretino tratta del mezzo rilievo mettendone in risalto le specifiche peculiarità rispetto al rilievo basso ed al rilievo stacciato. Ritrovato e praticato dagli antichi, il mezzo rilievo, “a similitudine d’una pittura, dimostra prima l’intero delle figure principali, o mez[z]e tonde o più come sono, e le seconde occupate dalle prime e le terze dalle seconde, in quella stessa maniera che appariscono le persone vive quando sono ragunate e ristrette insieme. In questa specie di mez[z]o rilievo, per la diminuzione dell’occhio, si fanno l’ultime figure di quello basse, come alcune teste bassissime, e così i casamenti et i paesi che sono l’ultima cosa”⁴. Tecnica di grande complessità, ideale per la rappresentazione di storie con molte figure e fondali di architetture e paesaggi, e che, implicitamente, richiedeva una padronanza del bassorilievo come dello stacciato.

Non sono stati in molti ad interrogarsi sui modelli studiati da Ordóñez per elaborare il suo peculiare stile nel rilievo. Questione estremamente intricata, difficilissima da dipanare a causa della mancanza di qualsiasi notizia o documento relativo all’apprendistato o, almeno, alla giovinezza dell’artista. L’unica guida non può che venire dalle opere stesse e la domanda di fondo resta quella che si erano già posti i primi interpreti: innanzitutto, Spagna o Italia?

La strada da ripercorrere appare ancora quella intrapresa da Wethey, per il quale il problema della formazione di Bartolomé Ordóñez e del suo socio Diego de Silóee è da risolversi tutto nel decisivo contatto con l’arte italiana⁵. La tavola dell’*Adorazione dei magi* di Napoli appariva allo studioso americano l’esito della formativa frequentazione di una qualche bottega fiorentina, dove fosse possibile apprendere la tecnica del rilievo pittorico “constructed in diminishing planes from

high relief in the foreground to very low relief (*rilievo schiacciato*) in the distance”⁶. In breve: il “mezzo rilievo”, secondo la definizione di Vasari. Una medesima chiave interpretativa fu riproposta da Wethey anche per i rilievi della cattedrale di Barcellona. Esaminando le scene dell’*Andata al Calvario* e della *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, due dei momenti più alti dell’intero ciclo, Wethey osservò che “Donatello, indubitably his [di Ordóñez] source of inspiration, would have approved these reliefs, so poignantly conceived”⁷.

La familiarità di Ordóñez con la pratica del rilievo di matrice toscana traspare in tutte le opere che costituiscono il catalogo dello scultore. Nella pala di San Giovanni a Carbonara (1515-1516 ca.) Ordóñez, oltre al mezzo rilievo dell’*Adorazione dei magi*, dimostra di padroneggiare alla perfezione lo stacciato donatelliano nelle due deliziose *Scene di sacrificio*, montate sotto le statue laterali⁸. Nel bassorilievo con il *Seppellimento di Andrea Bonifacio* nel sepolcro dei Santi Severino e Sossio, sempre a Napoli (1516-1517 ca.)⁹, lo scultore spagnolo esprime nei toni stridenti e dolorosi di un *threnos*, classico eppure cristiano, il lamento dei genitori per la scomparsa del figlioletto di sei anni, mostrando di saper dialogare non solo con Donatello, ma con il Michelangelo della Sistina e con l’antico. Nel coro della cattedrale di Barcellona (1518-1519)¹⁰, Ordóñez dà un ulteriore saggio del suo alto magistero tecnico, realizzando con disinvoltura nel legno, materiale tipico della tradizione spagnola, effetti di concitazione drammatica e di rapidità formale che ricordano un bronzo del Donatello tardo. Nei due rilievi per il *trascoro* dello stesso edificio (1519), faceva conoscere in Spagna la grande tavola di marmo all’antica, tanto apprezzata da Vasari. Altre eccellenti prove di bassorilievo, assiegate di figure contorte e di imprevedibili follie spaziali, sono ancora lungo le fiancate della tomba del cardinal Cisneros (Alcalá de Henares, Colegio Mayor de San Ildefonso) e di quella di Filippo il Bello e Giovanna la Pazza (Granada, Capilla Real), entrambe ancora incompiute all’epoca della morte dello scultore (1520)¹¹.

Un piccolo quadro di noce, intagliato a rilievo stacciato¹². Certamente destinato ad un uso privato, alla meditazione ed alla preghiera da stanza¹³. Attraverso la cornice, lo spettatore è proiettato nel dramma che si sta consumando a valle del Monte Calvario. La Vergine e la Maddalena si inginocchiano a sorreggere il corpo del Cristo morto; ma la Madre, affranta dal dolore, sviene, prontamente assistita da una dalle pie donne e da Giovanni. Una sequenza ininterrotta di gesti e di sguardi tiene uniti i personaggi, mentre Giuseppe d’Arimatea, insieme a Nicodemo, assiste muto al pietoso ufficio, mostrando i chiodi che hanno trafitto le mani e i piedi del Salvatore. In lontananza svettano le croci ormai vuote, ad evocare anch’esse lo scenario del Golgota. Sul declivio sassoso che le fronteggia, da un sepolcro incassato fra le rocce esce il corpo di un risorto, probabilmente in ricordo dell’avvenimento miracoloso che l’evangelista Matteo ci ha tramandato nel racconto della Passione: “Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi morti risuscitarono”¹⁴.

Il meccanismo di immedesimazione dello spettatore nella vicenda del Cristo è sollecitato anche dalla parola, che coopera con l’immagine e contribuisce a qualificarne il significato religioso. Lungo la fascia della cornice a cassetta corre infatti una scritta in lettere dorate su fondo nero, tracciata con una grafia limpida ed elegante, che combina l’austera capitale quadrata romana ai motivi ornamentali negli angoli, quasi stilizzazioni di naturalistiche volute d’acanto: “O vos omnes, qui transitis per viam, at(t)endite si est dolor vester sicut ite(m) dolor meus”. Si tratta di

una citazione dalle *Lamentazioni* attribuite al profeta Geremia. Rispetto al dettato biblico ¹⁵, il testo presenta alcune lievi varianti, una delle quali di una certa importanza. L'aggiunta dell'aggettivo "vester" al sostantivo "dolor" intende infatti sollecitare un'assunzione di responsabilità da parte di coloro che osservano: il "dolore" che deve essere confrontato con quello patito dal Cristo non è un generico dolore presente nel mondo, ma il "dolore" proprio di quelli che "passano per la via", che cioè si trovano a contemplare, in un processo di immedesimazione favorito dalla meditazione dinanzi al quadro, il sacrificio del corpo di Cristo, vittima liberamente immolata per la salvezza dell'umanità.

L'uso di inscrivere nella cornice testi di derivazione biblica o liturgica è largamente diffuso nel Cinquecento, in ambito italiano e spagnolo ¹⁶. In particolare, l'inserimento del passo delle *Lamentazioni* in una cornice legata all'immagine della pietà della Madre per il corpo del Figlio morto è testimoniato da un'opera di area spagnola, un rilievo in terracotta policromata, attribuito all'ambito di Juan de Juni e databile al 1540 ca. (Londra, Victoria and Albert Museum) ¹⁷. È però notevole, nel nostro quadro, la circostanza che la fascia di legno su cui è dipinto il testo biblico sia stata ricavata dalla tavola stessa in cui è stato intagliato il rilievo. Il *Compianto* appare quasi una variante scultorea dell'oggetto dipinto da Jan van Gossaert nella *Madonna con il Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino (1530 ca.) ¹⁸. Il gruppo sacro, di un massiccio risalto plastico, si affaccia come da una finestra, racchiuso all'interno di una superficie pittorica che include anche la cornice con l'iscrizione, dipinta in efficace *trompe-l'oeil*. Per l'area italiana, in particolare toscana, andrà ricordato che la citazione biblica compare nella predella di alcune pale in terracotta invetriata di Andrea della Robbia con episodi della Passione (*Crocifissione e Pietà*), legate alla spiritualità dell'Osservanza francescana ed alla religiosità devota del Savonarola ¹⁹.

L'accostamento tra l'*imago pietatis* e le parole tratte dalle *Lamentazioni* evoca un meccanismo di coinvolgimento dello spettatore più volte attivato nella tradizione iconografica in età medioevale e moderna. Hans Belting, che a questo particolare genere di figurazioni ha dedicato uno studio specifico, lo ha considerato un caso esemplificativo di come una retorica basata sulle immagini possa affiancarsi ad una retorica basata sulla parola, allo scopo di formulare un atto di lamentazione e, insieme, di accusa: lamentazione sulla sofferenza patita e accusa nei confronti di colui che guarda, poiché è stata proprio la sua colpa a cagionare i patimenti del Cristo ²⁰. Millard Meiss, che ha studiato il diffondersi di questo tipo di rappresentazioni nella pittura a Firenze e a Siena della seconda metà del Trecento, ne aveva già messo in risalto le peculiarità rispetto ad altri tradizionali sistemi 'verbali' di coinvolgimento di colui che osserva, come, ad esempio, i *tituli* e i cartigli. Laddove viene utilizzato il passo delle *Lamentazioni*, "il colloquio con gli spettatori ha maggior vigore in quanto specifica i destinatari (*O voi tutti che passate*), ha carattere imperativo e pone una domanda in cui è implicita una silenziosa risposta". Si tratta di una riprova "della generale tendenza del Trecento e del Quattrocento a unire sempre più insieme l'umano e il divino, lo spettatore e l'immagine", utilizzando parole che erano state parafrasate dallo stesso Dante in uno dei sonetti della *Vita nuova* e che poi erano state rielaborate anche in poemi in volgare dedicati alla Passione di Cristo ²¹.

Nella nostra composizione, però, uno spazio ed un risalto particolari sono assegnati alla figura della Madre, al dolore che si esprime nel venire meno delle membra. Maria, che sostiene il Cristo, è a sua volta amorevolmente sorretta da Giovanni e da una delle pie donne, che protende il brac-

94.

95.

93.

103.

cio a cingerne le spalle. Lo spettatore che assiste alla scena, e la cui presenza ed il cui ruolo fondamentale nel meccanismo scenico sono evocati dalle parole sulla cornice, è così invitato a contemplare non solo il corpo di Gesù, ma anche la sofferenza di colei che lo ha generato. Che la citazione dalle *Lamentazioni* possa essere collegata sia alla figura del Cristo che a quella della Vergine è un fenomeno di “sovrapposizione”, come è stato definito, che rimonta anch’esso alla tradizione medioevale. Nel poemetto intitolato il *Pianto de la Verzene Maria*, composto tra il 1325 e il 1350 dal frate agostiniano Enselmino da Montebelluna, il testo veterotestamentario ha proprio la funzione di avvicinare la Passione di Gesù al dolore della Vergine: “l’ancipite ricorso alla tradizione, sia per la figura del Figlio sia per quella della Madre, allo stesso versetto biblico, rende lo stilema sostanzialmente neutro, e legittimo per entrambi: l’eco di Geremia può prestarsi a evocare all’immaginazione del devoto ora la persona di Cristo, ora quella di Maria”²². Uno stesso meccanismo scenico, con il coinvolgimento della figura di Maria ai piedi della croce, era già stato impiegato in un “cantare” dal titolo *Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, composto intorno al 1364 da Niccolò di Mino Cicerchia²³. Passando dalla poesia alla scultura, la funzione del nostro rilievo appare proprio questa: guidare la meditazione e la preghiera di chi osserva, offrendogli la possibilità di contemplare il dolore che congiunge la Madre ed il Figlio dopo la tragedia della croce²⁴.

L’orizzonte culturale di chi ha eseguito questo *Compianto* sembra essersi definito nell’incontro con le opere di Donatello, soprattutto quello dell’ultimo periodo fiorentino, e di Michelangelo. A ben vedere, l’idea stessa di concepire un quadro di legno non policromato, tutto d’un pezzo con la sua cornice, rimanda al precedente dei piccoli quadri di bronzo, fusi in blocco con l’ornamento, realizzati da Donatello e la sua cerchia, come la *Crocifissione* del Louvre o quella, più ricca di figure, del Bargello²⁵. L’intensità di partecipazione emotiva dei personaggi ci riporta alla solenne drammaticità messa in scena dal maestro fiorentino nella Passione narrata in uno dei pulpiti di San Lorenzo, ma come rinvigorita da un calibro monumentale dei personaggi. Il motivo del Cristo stesso, con il busto sollevato e sostenuto da una mano che gli cinge il costato, mentre un’altra gli solleva l’avambraccio sinistro, sembrerebbe originato dall’incontro con il *Compianto* di fra Bartolomeo ora nella Galleria Palatina. Le complesse attitudini dei personaggi risentono ormai anche di Michelangelo, la cui conoscenza non sembra andare al di là della volta della cappella Sistina. La Maddalena è impostata su volumetrie che rimandano alle *Sibille*. Le figure di Giuseppe di Arimatea e di Nicodemo sono un altro omaggio alle corrucciate tipologie del Buonarroti; in particolare il gesto di sorreggere la testa con la mano, l’indice disteso sotto naso e zigomo, le altre dita ripiegate fra le ciocche della barba, è un’evidente citazione dal profeta *Geremia* affrescato da Michelangelo: una scelta casuale, se pensiamo a chi sono attribuite le parole dipinte sulla cornice? Ancora, il profilo ingobbito della pia donna in atto di asciugarsi il pianto deriva da una delle lunette dei *Progenitori*, mentre la figura di spalle che sta uscendo dal sepolcro rielabora le acrobatiche posture degli *Ignudi*.

La dimestichezza di Ordóñez con la tecnica dello stacciato, l’impronta della sua cultura figurativa, profondamente segnata dall’incontro con Donatello tardo e con il primo Michelangelo, l’impianto compositivo delle sue sculture, già intrise di un’irrequietezza da primo manierismo, offrono un solido appoggio per provare ad attribuire proprio allo spagnolo un’opera come il *Compianto*, il cui alto livello di qualità impone l’accostamento ad un nome di prima grandezza. Il modo di concepire e di realizzare la composizione, la specifica intonazione poetica nel trattamento del rilievo, sembrano in tutto corrispondenti ai caratteri dell’*Adorazione dei magi* di San Giovan-

ni a Carbonara. Messe l'una accanto all'altra, e pur nella diversità di misure e di materiali, le due scene ci appaiono come momenti di una medesima sequenza. I personaggi, disposti nell'azione fin sui primissimi piani, sono sistemati in base ad un principio di ribaltamento prospettico: chi è più lontano appare sollevato rispetto a chi gli è davanti. Sullo sfondo, le due rappresentazioni di scenari montuosi si inerpicano fino alla sommità della tavola, culminando nei due angoli superiori. Ne deriva un effetto di compressione spaziale, di intima congiunzione delle figure tra di loro e con il paesaggio, rafforzata da una sorta di energia interna che anima non solo i gesti, ma anche l'inesausto movimento delle vesti; il tutto sostenuto da una straordinaria capacità di lavorare il rilievo stacciato, che accentua questa impressione di unione delle forme contenendone l'aggetto. 96-97.

La proposta di attribuire il *Compianto* al maestro di Burgos è inoltre sostenuta da una rete abbastanza fitta di confronti, che vanno dalle opere in legno a quelle in marmo. L'idea del Cristo tenuto sollevato da una mano che gli passa sotto il braccio è sviluppata anche nella *Deposizione* del coro di Barcellona. Fatte le debite differenze legate allo stato di usura delle superfici, si noterà quella medesima capacità di modellare le membra entro spessori infinitesimali, delineando i contorni mediante una linea scattante e incisiva, mai ovvia. Un vertice, nel nostro quadro, il particolare dello snodo del polso e dell'articolazione della mano destra di Cristo, le cui falangi si ripiegano in segmenti spezzati. Torna precisamente anche il motivo del capo abbandonato, con la lunga ciocca di capelli che ricade sovrapponendosi alla spalla sinistra. L'idea del braccio del Cristo, intrecciato alla mano che lo sostiene, era già stata affrontata da Ordóñez a Napoli, nel rilievo con il *Seppellimento* di Andrea Bonifacio: identica la capacità di graduare i piani dello stacciato e di vivificare i contorni delle forme per via di spezzature e rigonfiamenti. 101. 113-114. 117-118.

I confronti si possono estendere anche alla tavola in marmo con *Sant'Eulalia dinanzi al pretore*, montata nel *trascoro* della cattedrale di Barcellona. La rappresentazione di una figura di schiena che chiude la composizione all'estremità destra, con le spalle che penetrano in diagonale la profondità dello spazio, ritorna del tutto simile nel quadro di legno. Come nel Giuseppe di Arimatea, il personaggio della tavola barcellonese è coperto sulle spalle e sul braccio da una tunica che si dispone adattandosi lungo percorsi ondulati di pieghe basse, quasi lievi marezze che muovono le superfici; nel portare in avanti il ginocchio ed il piede sinistri, la stoffa si tende e si increspa ad accompagnare il movimento della gamba, mentre, nella parte posteriore, ricade in pieghe lunghe e fitte, con un andamento 'plissettato' che ne mette in risalto le costole dritte, allo stesso modo che, nel *Compianto*, accade all'abito del San Giovanni. Confrontando il medesimo dettaglio dal basso, colpisce come in entrambe le figure, pur nel formato ridotto, lo scultore abbia ricercato lo stesso effetto nel legno come nel marmo, descrivendo con estrema minuzia e precisione la terminazione delle pieghe ad occhielli, svuotando con grande perizia gli spessori e mettendo in risalto il tracciato ondulato della stoffa. E si noterà come finanche la forma del piede di San Giovanni trovi riscontri in altri analoghi dettagli autografi di Ordóñez, come ad esempio un altro degli astanti alla sepoltura del giovanetto Bonifacio. 99. 119. 97. 98.

Vi è poi un ampio campionario di volti, che si ripetono uguali nei tratti somatici, nel taglio compositivo, nel modo in cui vengono scorciati in rapporto alla veste che ricopre la testa. Il registro drammatico della Vergine, schiantata dal dolore, si confronta perfettamente con quello della figura femminile, che, disperata, partecipa alla deposizione di Andrea Bonifacio. Un autentico apice espressivo, se pensiamo che il tutto si gioca su impercettibili variazioni di piano. Le pie donne si 104. 98.

100. avvicinano così tanto a quelle rappresentate da Ordóñez nell'*Andata al Calvario* di Barcellona da poter essere confrontate anche nei dettagli più specifici dello stile. Isolando, nel *Compianto*, la figura piangente, si osserverà uno stesso modo di circoscrivere la sagoma ingobbata dentro il mantello, modellato dal fluire delle pieghe. Torna alla mente un'acuta osservazione di Wethey, il quale faceva notare come, nel ciclo ligneo di Barcellona, Ordóñez ponga un accento particolare sulla collocazione delle teste di profilo e sulla differenziazione dei piani di profondità. Sono tratti di stile che si incontrano anche nel quadro di legno e, ancor prima, nel rilievo della tomba Bonifacio. L'altra pia donna è presentata anch'ella di profilo pieno, con il volto aguzzo di anziana rilevato contro la stoffa del cappuccio, slargato a far da fondale come accade nel personaggio assorto in meditazione sulla triste fine di Andrea Bonifacio. Giuseppe di Arimatea di profilo si presta assai bene a fronteggiare l'anziano che piange la morte del giovane Bonifacio: figure che si richiamano non solo per come vengono delineati, quasi a graffito, i caratteri dell'assorto corrucchio michelangiolesco, ma anche per quella sfrenata fantasia che spinge lo scultore ad inventare bizzarri turbanti esotici, sempre sulla scia delle suggestioni suscitate dall'incontro con i *Profeti* e le *Sibille* della Sistina. E a questo punto non sorprenderà riconoscere un tipo caratteristico – quasi una 'firma' – di Ordóñez nel personaggio seminudo che sta uscendo dal sepolcro. Un prodigio di abilità riuscire ad esprimere, in dimensioni così ridotte, e in uno spessore quasi inesistente, una tale complessità di movimento in contrapposto in una figura vista di spalle, spingendosi a rappresentare lo svolazzo di stoffa e lo scorcio dal basso della pianta del piede. Si tratta di una variante della stessa figura che lo scultore spagnolo, sempre sotto l'impressione ricevuta dai modelli michelangioleschi, aveva inserito in una delle *Scene di sacrificio* nella pala di San Giovanni a Carbonara a Napoli.
- Un Ordóñez 'privato', presumibilmente nel momento in cui a, Barcellona, sta avviandosi alla lavorazione del legno: 1517-1518 ca., giusto a ridosso dell'impresa della tomba di Andrea Bonifacio, che dobbiamo ritenere conclusa al più tardi tra il dicembre 1517, quando lo scultore è attestato (per quanto ne sappiamo, per l'ultima volta) a Napoli²⁷, e l'aprile del 1518, data a partire dalla quale Bartolomé risulta stabilmente documentato nella città catalana²⁸. Siamo probabilmente all'inizio della sua esperienza come intagliatore. Il quadro rivela un approccio ancora da maestro del marmo, più che del legno. Al fine di realizzare il delicato stacciato di questo *Compianto*, la tavola di noce viene affrontata come se si trattasse di un blocco di pietra, lasciando tutta intera anche se, giusto al centro della composizione, affiora una venatura. Andando avanti nei lavori del coro, Ordóñez appare invece più disinvolto nel predisporre le superfici da intagliare, allestendo tavole costituite da assi affiancate e lavorandole ad altorilievo (o, secondo la terminologia vasariana, a "mezzo rilievo").

Certamente ha una sua suggestione la notizia che, tra gli incarichi assunti dallo scultore a Barcellona, vi fosse anche quello di realizzare un *Compianto* in terracotta; è una conferma che l'artista aveva necessariamente riflettuto su come mettere a punto un tal genere di composizione. Il 7 ottobre 1517, infatti, Ordóñez sottoscriveva nella città catalana un contratto per un'opera di notevole complessità: si impegnava a realizzare dieci figure al naturale per un Santo Sepolcro da collocarsi nella chiesa dell'Hospital General de Santa Creu. Il gruppo doveva comporsi della figura del Cristo, larga quanto lo spazio a disposizione lo consentiva; Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, di tutto rilievo; due armigeri, seduti o all'in piedi; le altre cinque figure in ginocchio o in posture analoghe, sempre assecondando le necessità del luogo²⁹. Fatta eccezione per i due

95. soldati, si tratta dello stesso gruppo di interpreti messo in scena nel quadro di legno. Ma ipotizzare per il nostro *Compianto* un'eventuale esecuzione già al primo tempo del soggiorno barcelonense non significa escludere del tutto che l'oggetto, destinato alla devozione privata, possa essere stato eseguito per un committente di stanza a Napoli, città con la quale Ordóñez continuò ad essere in contatto per effettuare il pagamento dei marmi necessari all'opera del *trascoro* nella cattedrale di Barcellona³⁰. Esistono infatti alcuni indizi, desumibili da opere eseguite in area italiana, che indurrebbero a ritenere che il quadro di legno (o, almeno, la composizione che in esso vi è intagliata), fosse nota anche sul versante orientale del Mediterraneo.

In un rilievo di marmo eseguito nei primi anni venti del Cinquecento da Giovanni da Nola per l'altare di *San Sebastiano* (Napoli, chiesa di San Pietro a Maiella), vi è infatti un *Compianto sul Cristo morto* che riprende alcune idee sviluppate nel quadro di legno: il corpo adagiato in terra su di un lenzuolo, il busto sollevato; lo svenimento della Madre, assistita amorevolmente dalle pie donne. Ma sono soprattutto l'incastro compositivo dei personaggi, il loro disporsi in file compresse nello spazio, il sostenersi reciprocamente attraverso i gesti pietosi delle mani, l'intonazione drammatica, ma allo stesso tempo composta, della scena a suggerire la possibilità che Giovanni da Nola abbia potuto realizzare la sua opera sulla base delle sollecitazioni ricevute dal modello di Ordóñez. Del resto, l'altare di San Pietro a Maiella fu eseguito in un momento di forti simpatie dello scultore campano nei riguardi degli spagnoli. Il *San Sebastiano* a tutto tondo, infatti, riecheggia quello realizzato da Diego Silóee e attualmente conservato nella parrocchiale di Barbadillo de Herreros³¹. 104.

Un'altra opera che, poco lontano da Napoli, mostra alcune puntuali derivazioni dal quadro di legno è un rilievo in marmo con il *Compianto sul Cristo morto*, una delle scene di maggior forza di un ciclo della Passione montato nell'ancona della cappella di Gian Nicola de' Vicariis nella cattedrale di Salerno³². L'autore di questi rilievi, che dimostra una consuetudine con i modelli elaborati a Napoli nella cerchia di Ferrucci e in quella di Ordóñez³³, sembra aver conosciuto anche la composizione del nostro *Compianto*. Ne viene riproposta innanzitutto l'ambientazione, con il fondale montuoso che si inerpica sullo sfondo formando due declivi che convergono in basso verso il centro della scena. Ritornano anche specifici motivi nel disegno delle figure, come ad esempio lo scorcio della testa della Vergine, la posa ripiegata del San Giovanni, che allunga in basso il braccio destro e, soprattutto, l'andamento del corpo del Cristo, con l'identica disposizione delle braccia, il destro che pende lungo il fianco, il sinistro sollevato con amorevole cura dalla Maddalena. La ripresa dal modello è così puntuale da includere anche particolari minuti, come la ricaduta in basso della chioma, la sottolineatura della clavicola, l'articolazione delle dita della mano destra. La tendenza alla semplificazione linearistica nei passaggi di più ardua modellazione (specie nei panneggi), il disegno non sempre proporzionato, inducono a ritenere il *Compianto* marmoreo una derivazione da quello ligneo, nel quale la tenuta formale è decisamente superiore. Ai rilievi di Salerno, fortunatamente, si accompagna un termine *ante quem* del 30 novembre 1525, quando le sculture risultano giù eseguite e assunte a modello di una analoga decorazione marmorea³⁴. A quanto tempo prima rimontassero non è possibile stabilirlo con certezza. La datazione che è stata proposta oscilla tra il 1517-1518 e una data a ridosso del 1525³⁵, all'interno, quindi, di un arco temporale che immediatamente segue la cronologia proposta per il quadro di legno. 121.

- La conferma che il nostro *Compianto* dovè godere di una fortuna non occasionale in area napoletana viene anche da una ricognizione condotta nell'ambito della pittura. In un dipinto dello stesso soggetto nella Strossmayerova Galerija di Zagabria, opera che mostra le caratteristiche di stile di un prodotto uscito dalla bottega di Andrea da Salerno nei primi anni venti ³⁶, la figura del Cristo sembra prelevata di peso dal rilievo. Anche il gesto della Maddalena che solleva il braccio sinistro di Gesù, nonché la rappresentazione in alto a destra del Golgota con le tre croci paiono ricavate dalla medesima fonte. In un'opera eseguita da un pittore delle cerchia di Andrea da Salerno, il polittico firmato da Giovan Filippo Criscuolo nel 1530 per la cappella dell'orfantrotrofo nella Santissima Annunziata di Gaeta, è montato nel registro superiore un altro *Compianto*, dove la figura del San Giovanni evangelista piegato sul corpo di Cristo, testa e capelli riversi, sembra rielaborare l'analogo motivo sviluppato nel quadro di legno ³⁷.
- 124-125. La composizione del *Compianto* ritorna poi in una più tarda placchetta di cui rimangono numerosi esemplari, uno dei quali reca sul retro il nome del fonditore, il veronese Giuseppe de Levis, e la data 1577 (Ferrara, Musei civici) ³⁸. Nel rilievo in metallo si ripete identico l'insieme dei personaggi, mentre è stato variato sensibilmente il fondale con il paesaggio, spostando a sinistra il Calvario con le croci e inserendo a destra un albero ed una veduta ideale di Gerusalemme, così da eliminare l'inarrivabile 'difficoltà' dell'ignudo che esce dal sepolcro. Allo stato delle conoscenze non è comunque possibile escludere l'esistenza di un archetipo comune dello stesso Ordóñez o di un testimone intermedio, magari di natura grafica, che abbia fatto da modello per la placchetta. Resta comunque aperto il problema di una circolazione delle idee compositive dello spagnolo non circoscritta ad un ambito esclusivamente meridionale, ma estesa a coinvolgere anche altre aree della penisola. Circostanza che non deve sorprendere, se solo si ricordi che Ordóñez fu operoso a Carrara tra l'ottobre del 1518 e il dicembre del 1520 e che la bottega, anche dopo la sua morte, fu frequentata da numerosi scultori che avevano la possibilità di acquisire, tramandandoseli, i disegni lasciati dal maestro³⁹. Nel testamento provvisorio rogato il 21 luglio 1525, il lorenese Domenico Gare predisponne un apposito legato per lasciare a Domenico del Sarto "unum designum carte manu olim magistris Bartholomei Ordonij sculptoris hispanj" ⁴⁰.

¹ Manca ancora un lavoro monografico su Bartolomé Ordóñez (Burgos, ? - Carrara, 1520) che tenga conto delle acquisizioni che si sono avute negli studi più recenti. Per un inquadramento generale dell'artista si possono consultare, anche per ulteriori riferimenti ai documenti, alle fonti ed alla bibliografia: C. JUSTI, *Bartolomé Ordóñez und Domenico Fancelli*, in 'Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen', XII, 1891, pp. 66-90 (ripubblicato con il titolo *Bartolomé Ordóñez und die Königsgräber zu Granada* in ID., *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, I, Berlin 1908, pp. 83-117; traduzione spagnola *Bartolomé Ordóñez y Domenico Fancelli* in ID., *Estudios sobre el Renacimiento en España*, Barcelona 1892, pp. 39-114); A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, X, *La scultura del Cinquecento*, parte I, Milano 1935, pp. 93-103; M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Madrid 1941, edizione consultata Madrid 1983, pp. 21-39; H. E. WETHEY, *The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloé. I. Naples and Barcelona*, in 'The Art Bulletin', XXV, 1943, pp. 226-238; M. E. GÓMEZ-MORENO, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid 1956; F. BOLOGNA, *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1950, pp. 153-173; G. WEISE, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento. Revisioni critiche, confronti ed attribuzioni*, con la collaborazione del suo allievo G. M. R. CALDARELLI, Napoli 1977, pp. 81-117; F. ABBATE, *Appunti su Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloé a Napoli e in Spagna*, in 'Prospettiva', 44, 1986, pp. 27-45; F. BOLOGNA, *Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografia di Gesù bambino porta-croce e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli*, in 'Prospettiva', 53-56, 1988-1989 (*Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I), pp. 353-361; L. MIGLIACCIO,

Studi su Bartolomé Ordóñez e la sua bottega tra l'Italia e la Spagna, tesi dottorale, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1989-1990; F. ABATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 103-147; P. LENAGHAN, *The Arrival of the Italian Renaissance in Spain. The Tombs by Domenico Fancelli and Bartolomé Ordóñez*, Ph.Diss., New York University, 1993, Ann Arbor, Michigan, 1995; R. NALDI, *Su Giovan Giacomo da Brescia e la bottega napoletana dell'Ordóñez: la 'cona' della cappella arcivescovile di Capua*, in 'Prospettiva', 81, 1996, pp. 31-51; ID., *Girolamo Santacroce, orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997, pp. 11-51; J. OSTERMANN, *Ein Königreich für einen Kardinal. Das Grabmal Francisco Ximenez de Cisneros (1436 - 1517) in Alcalá de Henares*, in *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, a cura di A. Karsten - Ph. Zitzlsperger, Berlin 2010, pp. 131-164; M. J. REDONDO CANTERA, *Los sepulcros de la Capilla Real de Granada, in Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, a cura di M. Á. Zalama, Valladolid 2010, pp. 185-214.

² F. DE HOLLANDA, *Diálogos em Roma [1548]*, introduzione, note e commentario di J. DE FELICIDADE ALVES, Lisboa 1984, traduzione italiana a cura di G. MODRONI, Livorno 2003, p. 163: "I famosi scultori in marmo [...] 10. Per il bassorilievo: ORDOGNEZ, spagnolo".

³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani [...]*, Firenze 1550; ID. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani [...]*, Firenze 1568: "tavola [...] di mezzo rilievo in marmo". Entrambe le citazioni, come anche quelle che seguono, sono tratte da ID., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, IV (testo), Firenze 1976, p. 416.

⁴ VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti...* cit. (nota 3), 1550, I (testo), Firenze 1966, p. 93; senza varianti il passo è riproposto anche in VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori...* cit. [1568].

⁵ H. E. WETHEY, *A Madonna and Child by Diego de Siloe*, in 'The Art Bulletin', XXII, 1940, pp. 190-196. A proposito dell'Adorazione dei magi nella cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli, lo studioso americano ebbe ad osservare: "In this work both men [Ordóñez e Silóee] reveal themselves as sons of the Italian Renaissance, and neither gives any hint of his Spanish birth" (p. 190). 96.

⁶ WETHEY, *The Early Works...* cit. (nota 1), p. 230.

⁷ *Ivi*, p. 234. Sull'importanza di Donatello per i manieristi fiorentini si vedano, anche per gli ulteriori riferimenti, C. FULTON, *Donatello and the Origins of Sixteenth-Century Mannerism*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', LX, 1997, pp. 166-199; G. GENTILINI, *Attualità di Donatello. Alonso Berruguete e l'eredità del Quattrocento fiorentino*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra a cura di T. Mozzati - A. Natali, Firenze 2013, pp. 73-85.

⁸ Per le proposte attributive dei diversi scomparti che compongono la pala d'altare della cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara cfr., in particolare, BOLOGNA, *Problemi della scultura...* cit. (nota 1), pp. 153-164; NALDI, *Su Giovan Giacomo da Brescia...* cit. (nota 1); C. F. NICHOLS, *The Caracciolo di Vico Chapel in Naples and Early Cinquecento Architecture*, Ph. Diss., New York University, 1988, Ann Arbor, Michigan, 1991, pp. 156-181; ABATE, *La scultura napoletana...* cit. (nota 1) pp. 98-103. Per un riesame della cronologia dell'opera in rapporto al corredo epigrafico della cappella si veda anche NALDI, *Girolamo Santacroce...* cit. (nota 1), pp. 15-17.

⁹ Un primo decisivo contributo alla corretta datazione del sepolcro di Andrea Bonifacio nella chiesa dei Santi Severino e Sossio di Napoli fu dato da BOLOGNA, *Problemi della scultura...* cit. (nota 1), p. 156; ulteriori precisazioni sono poi venute da MIGLIACCIO, *Studi su Bartolomé Ordóñez...* cit. (nota 1), pp. 91-92; NALDI, *Girolamo Santacroce...* cit. (nota 1), p. 16.

¹⁰ Il contratto di allogazione relativo al completamento del coro ligneo ed alla realizzazione del *trascoro* marmoreo della cattedrale di Barcellona rimonta al 7 maggio 1517 (J. AINAUD, *El contrato de Ordóñez para el coro de Barcelona*, in 'Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona', VI, 1948, pp. 375-379). I lavori furono condotti presumibilmente dal 29 aprile 1518, data a partire dalla quale Ordóñez risulta continuativamente attestato nel capoluogo catalano, fino al 19 ottobre dell'anno successivo, quando viene apprezzata e saldata una prima trancina dell'intervento. È presumibile che l'opera lignea, condotta in collaborazione con lo scultore di origine lorenese Jean Mone, fosse in buona parte compiuta entro il 5 marzo 1519, quando nella cattedrale di Barcellona ebbe luogo la riunione dell'Ordine del Toson d'Oro. I lavori per l'opera marmorea furono verosimilmente condotti tra maggio e ottobre e dello stesso anno. Per un dettagliato riesame della documentazione relativa al soggiorno barcellonese di Ordóñez si rimanda a MIGLIACCIO, *Studi su Bartolomé Ordóñez...* cit. (nota 1), pp. 115-156; M. CARBONELL I BUADES, *Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona*, in 'Locus amoenus', 5, 2000-2001, pp. 117-147, dove è anche un'attenta e convincente ripartizione tra le spettanze di Ordóñez e quelle di Mone. Un'accurata analisi dello stile dei rilievi del coro di Barcellona è anche in A. BISCEGLIA, *Osservazioni sul coro ligneo della Cattedrale di Barcellona: Bartolomé Ordóñez, Diego de Silóee, Jean Mone*, in 'Prospettiva', 91-92 (*Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, I), 1998, pp. 143-156 (che si ringrazia vivamente anche per il materiale fotografico qui riprodotto).

¹¹ Il gruppo delle opere marmoree destinate alla Spagna e avviate da Ordóñez nella bottega allestita a Carrara comprendeva anche le tombe dei Fonseca per la parrocchiale di Coca, eseguite nella quasi totalità da collaboratori. Sullo stato di avanzamento dei lavori fino alla morte dello scultore (avvenuta tra il 5 e il 10 dicembre 1520), si veda, in particolare, MIGLIACCIO, *Studi su Bartolomé Ordóñez...* cit. (nota 1), pp. 157-219; ID., *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti del*

la produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500, catalogo della mostra di Pietrasanta, a cura di R. P. Ciardi - S. Russo, Firenze 1992, pp. 110-136; M. ZURLA, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura carrarese*, in *Norma e capriccio...* cit. (nota 7), pp. 133-145.

¹² Legno di noce, cm 55 x 40 x 3; superficie del rilievo: cm 48,6 x 39,7. Proviene dalla collezione di Werner Weisbach a Basilea, dove il celebre storico dell'arte si era trasferito da Berlino nel 1935. È verosimile ritenere che l'oggetto gli fosse giunto in eredità dalla collezione del padre, Valentin Weisbach, il quale aveva cominciato a raccogliere dapprima opere di grafica, per poi estendere i suoi interessi anche all'arte antica, giovandosi del suo rapporto con Wilhelm von Bode (cfr. S. KUHLAU, *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005, pp. 288-289). Dopo la morte di Werner Weisbach (1953), il rilievo fu venduto dagli eredi (1955) alla galleria Schulthess di Basilea, per poi approdare ad una collezione privata della città svizzera. È stato nuovamente messo in vendita nel 2009 ed è in seguito pervenuto all'attuale sede collezionistica. Una prima anticipazione della proposta attributiva argomentata in questa sede è stata data dallo scrivente in *Norma e capriccio...* (cit. nota 7), pp. 318-319, cat. VI.6.

¹³ Sull'uso delle immagini di piccolo formato come supporto alla meditazione privata ed alla preghiera personale, specie sulla Passione di Cristo, si rimanda alla bibliografia raccolta da G. ROMANO, *Foppa 1450?*, in 'Paragone', 635-637, 2003 (*Dedicato a Giuliano Briganti*), pp. 134-145, ripubblicato in Id., *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 33-42, *speciatim* 41, nota 7, che analizza come immagine di preghiera privata la tavoletta dei *Tre crocifissi* di Vincenzo Foppa presso l'Accademia Carrara di Bergamo.

¹⁴ *Matteo*, 27, 51-52: "Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum et terra mota est et petrae scissae sunt et monumenta aperta sunt et multa corpora sanctorum qui dormierant surrexerunt".

¹⁵ *Lamentazioni*, 1, 12: "O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus".

¹⁶ Si veda il repertorio raccolto da R. BARTOLI, *Inscribed Frames from the 16th Century*, Berlin 2005 (Olaf Lenke - *antike Rahmen & Antiquitäten*). Più in generale, sull'evoluzione del tipo in area italiana, P. ZAMBRANO, *Nascita e sviluppo della cornice dal primo Rinascimento alle soglie del barocco*, in *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, a cura di F. Sabatelli, saggio e schede di E. Colle - P. Zambrano, Milano 1992, pp. 17-65, *speciatim* 54.

¹⁷ M. TRUSTED, *Spanish Sculpture. Catalogue of the post-medieval Spanish Sculpture in Wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum*, London 1996, pp. 45-48, cat. 14. Il rilievo è montato all'interno di una cornice in legno. Ne esistono altre versioni (León, Museo archeologico; Valladolid, Museo diocesano; Saragozza, collezione Camón Aznar) che, ad eccezione dell'esemplare di Valladolid, sono sempre montate all'interno di cornici in legno. Solo l'esemplare di Londra, però, reca il passo tratto dalle *Lamentazioni*.

¹⁸ *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, a cura di H. Bock - R. Grosshans - J. Kelch - W. H. Köhler - E. Schleier, Berlin 1986, p. 36, fig. 350.

¹⁹ Si tratta della monumentale *Crocifissione tra i Santi Francesco d'Assisi e Girolamo* nella cappella delle Stimate a La Verna (1481); dell'altra *Crocifissione* nella chiesa di Santa Maria Primerana a Fiesole (1505-1510 ca.); della coeva *Pietà* nel Museo di San Marco. A questa casistica di pale si aggiunge anche il gruppo plastico statuario con la *Pietà* nel Musée d'Art et d'Archéologie di Moulins. Cfr. G. GENTILINI, *Una pietà di Andrea della Robbia*, Firenze 1991, pp. 10-13; Id., *I della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Milano 1992, I, pp. 210, 262; figg. a pp. 197, 251, 263.

²⁰ H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, traduzione italiana *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, introduzione di G. Cusatelli, Bologna 1986, pp. 221-225. Giustamente l'autore insiste sulla capacità di modificazione e di adattamento del testo delle *Lamentazioni* a diversi momenti della Passione e a diverse funzioni. Una ricognizione sul diffondersi di questo genere di immagini in Europa settentrionale è stata compiuta da J. H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979, pp. 65-67; più specificamente, per l'area danese, cfr. E. L. LILLIE, "O vos omnes qui transitis per viam...". *The Quotation from "Lamentations 1,12" in Danish Medieval Visual Art*, in *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan*, a cura di E. L. Lillie - N. H. Petersen, Copenhagen 1996, pp. 205-220.

²¹ M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, New Jersey, 1951, traduzione italiana *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, saggio introduttivo di B. Toscano, Torino 1982, pp. 183-184. Dante (*Vita Nuova*, VII, 2) parafrasa le parole delle *Lamentazioni* ("O voi, che per la via d'Amor passate, lattendete e guardatels'egli è dolore alcun, quanto 'l mio grave") per "chiamare li fedeli d'Amore".

²² E. CREMA, *Iconografia della Passione nel «Pianto della Vergine» di Enselmino da Montebelluna*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, atti del convegno, *Attorno ai gruppi lignei della Deposizione*, (Milano, Museo diocesano-Fondazione Sant'Ambrogio-Università Cattolica del Sacro Cuore, 15-16 maggio 2003), a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2005, pp. 33-59, *speciatim* 42-43: "attendete s'el fo mai dona natalche avesse doia tal como la mia".

²³ MEISS, *Painting in Florence and Siena...* cit. (nota 21), p. 185 (“O tutti voi che passate per vialattendete e vedete, se dolore simile si trova a la gran doglia mia. Pietà vi prenda del mio dolce amore per consolare me triste Maria, che 'n croce è posta l'alma mia e 'l core. Serà nissuno che pietà ne prenda, che 'l mio figliuol così morto mi renda?”).

²⁴ Anche il caso delle pale di Andrea della Robbia, richiamato più sopra (nota 19) è una riprova della “polifunzionalità” del verso delle *Lamentazioni*, utilizzabile sia in scene in cui è protagonista il dolore del Cristo (*Crocifissione*), sia in scene in cui prevale la compassione della Madre (*Pietà*). Ringrazio Giancarlo Gentilini per aver richiamato la mia attenzione su questo aspetto.

²⁵ Per la *Crocifissione* del Louvre cfr. F. CAGLIOTI, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra di Parigi, a cura di G. Agosti - D. Thiébaud, edizione italiana, Milano 2008, pp. 62-64, cat. 2; per la *Crocifissione* del Bargello cfr. M. COLLARETA in *Museo Nazionale de Bargello. Omaggio a Donatello. 1386-1986. Donatello e la storia del Museo*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi - M. Collareta - G. Gaeta Bertelà - G. Gentilini - B. Paolozzi Strozzi, Firenze 1985, pp. 328-335, cat. XVI; A. ROSENAUER, *Donatello*, Milano 1993, pp. 287-288, cat. 57; B. PAOLOZZI STROZZI, in *La scultura al tempo di Mantegna. Tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra di Mantova, a cura di V. Sgarbi, Milano 2006, pp. 58-59.

²⁶ WETHEY, *The Early Works...* cit. (nota 1), p. 235: “At Barcelona a great emphasis on the differentiation of planes and the frequent placing of heads of profile positions are noticeable”.

²⁷ G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec., nativi di Carrara, e di altri luoghi della Provincia di Massa [...]*, Modena 1873, pp. 343-344. Lo scultore risulta presente a Napoli per trattare l'acquisto di marmi. Per una trascrizione più ampia del documento si veda ZURLA, *Domenico Fancelli...* cit. (nota 11), pp. 144-145.

²⁸ MIGLIACCIO, *Studi su Bartolomé Ordóñez...* cit. (nota 1), pp. 115-156; CARBONELL I BUADES, *Bartolomé Ordóñez...* cit. (nota 10), pp. 128-129, 144-147.

²⁹ Il testo integrale del contratto, già segnalato da J. M. MADURELL MARIMÓN, *Bartolomé Ordóñez (Contribucion al estudio de su vida artística y familiar)*, in ‘Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona’, VI, 1948, pp. 345-373, *speciatim* 361, nota 1, è stato poi integralmente pubblicato in A. DURAN I SAMPERE, *Barcelona i la seva historia*, Barcelona 1975, p. 316, nota 7. Anche per questa commissione Bartolomé Ordóñez è in società con Jean Mone. Non si hanno ulteriori notizie di questo *Compianto*, né si conoscono, allo stato attuale, dei pezzi riconducibili ad un tale contesto

³⁰ CARBONELL I BUADES, *Bartolomé Ordóñez...* cit. (nota 10), p. 130.

³¹ Per un riesame dell'altare di *San Sebastiano* di Giovanni da Nola si rimanda a R. NALDI, *Il San Sebastiano di Giovanni da Nola nella chiesa di San Pietro a Maiella in Napoli. Una rilettura, in Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, I, pp. 237-251.

³² Sotto la lesena di sinistra (per chi guarda) vi è l'*Orazione nell'orto*; nella predella, a partire sempre da sinistra, sono la *Flagellazione*, l'*Andata al Calvario*, la *Crocifissione*, il *Compianto sul Cristo morto*; sotto la lesena di destra, infine, vi è la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*. Questo ciclo decorativo, destinato ad incorniciare un'*Adorazione dei magi* di Andrea Sabatini (originale ora a Capodimonte [attualmente in prestito al Museo diocesano di Salerno], sostituito in situ da una copia), fu riportato all'attenzione degli studi da Abbate, che lo riteneva un immediato riflesso della cultura figurativa di Bartolomé Ordóñez e Diego Siloee: ABBATE, *Appunti su Bartolomé Ordóñez...* cit. (nota 1), pp. 39-40; ID., *Gian Giacomo da Brescia, Pandolfo Fancelli e le presenze spagnole nella bottega di Bartolomé Ordóñez*, in F. ABBATE - R. NALDI, *Napoli e Carrara nel primo Cinquecento. Il ruolo della bottega di Bartolomé Ordóñez*, in *Le vie del marmo...* cit. (nota 11), pp. 139-148, *speciatim* 146-147; ID., *La scultura napoletana...* cit. (nota 1), p. 146. Lo studioso ipotizza che le sculture di Salerno facciano gruppo con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, montata nel paliotto della cappella Teodori nella cattedrale di Napoli. Tale accostamento è stato messo in discussione da F. 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 Beguin*, a cura di M. Di Giampaolo - E. Saccomani, Napoli 2001, pp. 109-146, *speciatim* 123, il quale, accogliendo una proposta di Giancarlo Gentilini, attribuisce l'opera napoletana ad Alonso Berruguete. Lo stratificarsi di varie fasi nella decorazione della cappella è stato messo per la prima volta in luce da R. NALDI, *Il Duomo di Napoli: la cappella Teodoro*, in Marco Pino. *Un protagonista della 'maniera moderna' a Napoli. Restauri nel centro storico*, catalogo della mostra di Napoli, coordinamento scientifico di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, Napoli 2003, pp. 94-96; sulla questione è poi tornata M. A. LOMBARDO DI CUMIA, *Un caso esemplare di stratificazione monumentale: la "Cappella Teodori" nel Duomo di Napoli*, in ‘Prospettiva’, 133, 2009, pp. 60-103, *speciatim* 78-83.

³³ In tempi recenti, l'altare de' Vicariis è stato spostato nell'ambito della scuola toscana ed è stato considerato un prodotto della bottega di Andrea Ferrucci da Fiesole; per alcune parti della decorazione, in particolare le lesene del frontespizio, è stato pronunciato il nome di Silvio Cosini, il quale mosse i suoi primi passi collaborando con lo scultore fiesolano: M. A. NICASTRO, *L'eredità di Andrea Ferrucci a Napoli: nuove proposte per la cappella de Vicariis nel Duomo di Salerno*, tesi di laurea, Università degli Studi di Perugia, a.a. 2003-2004, pp. 48-80, 107-115; M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo. II. Oltre la Sagrestia Nuova*, in ‘Nuovi studi’, XIII, 2008, pp. 69-90, *speciatim* 71-74. Relativamente alla predella, vi è adesso una tendenza a suddividerne l'esecuzione fra più

mani. Nicastro ha pensato ad una possibile collaborazione fra Silvio Cosini e Romolo Balsimelli; gli scomparti di maggior forza sono stati giudicati la *Crocifissione* ed il *Compianto*: NICASTRO, *L'eredità di Andrea Ferrucci...* cit., pp. 64-74, 114-115. Campigli, pur riconoscendo la mano di Cosini nella lesena di sinistra (in quella di destra sarebbe invece all'opera un anonimo collaboratore di Andrea Ferrucci), ha suddiviso la predella tra due personalità anonime: una di tempra più forte e di cultura spagnoleggiante, responsabile del *Compianto*, della *Deposizione nel sepolcro* e dell'*Orazione nell'orto*, ed una decisamente più debole, di cultura toscana prosima a quella di Andrea Ferrucci, cui sarebbero da ricondursi le restanti scene: CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo...* cit., p. 73.

Limitandoci in questa sede ai soli rilievi con le storie della Passione, va detto che l'osservazione ravvicinata dello stile rivela una sostanziale omogeneità di mano. Lo scultore tende a semplificare la scansione dei piani; i passaggi più complessi nella strutturazione dei panneggi sono sbrigativamente risolti con una modalità linearistica, che porta ad appiattare, schiacciandole in piano, le profondità del modellato; la definizione dell'anatomia dei corpi e del loro movimento appare, nei passaggi più complessi, estremamente corsiva. Una mano che prova a cimentarsi nel rilievo basso e in quello stacciato, ma senza raggiungere livelli di eccellenza in una pratica che richiede una grande padronanza tecnica. Ciò che determina l'apparente disomogeneità dei vari riquadri non è tanto una questione di forme, quanto piuttosto di modelli. Le scene che appaiono più forti sono quelle che si appoggiano a composizioni di consolidata efficacia. Laddove questi sostegni vengono meno, la resa finale appare più povera e banale. La *Crocifissione*, di cui è stata dimostrata la derivazione da una placchetta attribuita al Moderno, è fra gli scomparti in cui più evidenti appaiono i punti di contatto con i tipi di Andrea Ferrucci e Romolo Balsimelli (NICASTRO, *L'eredità di Andrea Ferrucci...* cit., pp. 70-71). Ma basta isolare un dettaglio come lo scorcio del volto della figura che, alla sommità del gruppo delle pie donne con la Vergine, si dispera tenendosi il capo fra le mani (una precisa citazione dal *Seppellimento di Andrea Bonifacio* nel sepolcro di Ordóñez ai Santi Severino e Sossio) per accorgersi che si tratta di un passaggio stilisticamente sovrapponibile all'immagine di Maria che sviene nella scena del *Compianto*. La presunta distinzione, nella predella de' Vicariis, tra una mano 'toscaneggiante' ed una 'spagnoleggiante', non sembra dunque avere ragion d'essere.

98.

Nulla impedisce di ritenere che i rilievi siano stati eseguiti da una personalità operosa nel contesto napoletano, dove avrebbe avuto modo di confrontarsi sia con le opere di Andrea Ferrucci e Romolo Balsimelli, sia con quelle di Bartolomé Ordóñez e Diego Silóee. Che lo scultore attivo per Salerno abbia avuto una familiarità con i marmi lavorati per la capitale vicereale dai due maestri di Burgos è stato dimostrato inequivocabilmente da Abbate, quando osservò che, nella scena della *Deposizione*, il corpo del Cristo è basato su quello scolpito a rilievo da Silóee nel paliotto della pala Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara: ABBATE, *Appunti su Bartolomé Ordóñez...* cit. (nota 1), p. 40. Si potrebbe anche aggiungere che, nella stessa scena, la postura del Giuseppe di Arimatea richiama la figura che sorregge i piedi di Andrea Bonifacio nel rilievo scolpito da Ordóñez nel sepolcro dei Santi Severino e Sossio.

³⁴ Nel contratto di allogazione, datato 30 novembre 1525, della decorazione marmorea da eseguirsi nella cappella di Domenico d'Afflitto nella cattedrale di Amalfi ad opera dei maestri Mauro e Sansone de Amato, originari di Giffoni, si precisava che le misure dell'insieme avrebbero dovuto ricalcare quelle della cappella de' Vicariis. Il documento fu pubblicato da M. CAMERA, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi, cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII*, Salerno 1876, I, p. 642, nota 2. Il documento è stato riportato all'attenzione degli studi sulla cappella de' Vicariis da A. BRACA, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003, p. 216, nota 17 (con errata indicazione della data, riportata come 1523). Da ricordare che Mauro de Amato di Giffoni è documentato il 4 marzo 1506 fra i collaboratori di Giovan Tommaso Malvito al completamento dell'altare di Giovanni Miroballo in San Francesco a Castellammare di Stabia (ora in Santa Maria di Loreto a Quisisana): si veda F. SPERANZA, *La bottega di Tommaso Malvito e l'altare di Giovanni Miroballo a Castellammare di Stabia*, in 'Studi di storia dell'arte', 3, 1992, pp. 257-278, *speciatim* 257-258; 266-267, doc. 2, con i rimandi alla precedente bibliografia.

³⁵ ABBATE, *Appunti su Bartolomé Ordóñez...* cit. (nota 1), p. 40, riteneva giustamente che i rilievi di Salerno presupponessero già i lavori di Ordóñez e Silóee nella cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara, che si lega ad un'epigrafe dedicatoria con la data 1516. Successivamente lo studioso (*Gian Giacomo da Brescia...* cit. [nota 32], pp. 146; ID., *Scultura napoletana...* cit. [nota 1], p. 146) ha legato la cronologia dei rilievi salernitani alla data 1517-1518, che a suo avviso è la data più probabile dell'*Adorazione dei magi* di Andrea da Salerno, originariamente montata entro l'incorniciatura marmorea. Con Abbate concorda NICASTRO, *L'eredità di Andrea Ferrucci...* cit. (nota 33), p. 60. CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo...* cit. (nota 33), pp. 72-73, ha invece proposto una cronologia più bassa, immediatamente a ridosso del 1525: le lesene, i capitelli, i peducci, la parte superiore della cornice, eseguiti nella bottega di Andrea Ferrucci da Silvio Cosini e da un altro anonimo collaboratore del maestro, sarebbero stati completati entro i primi mesi del 1525 ed inviati da Firenze a Salerno; i rilievi della predella, invece, sarebbero stati probabilmente eseguiti già qualche anno prima, insieme al dipinto di Andrea da Salerno. F. CAGLIOTI (*Alonso Berruguete in Italia...* cit. [nota 32], pp. 134-135, nota 52), segnala un'altra versione del *Compianto* di Salerno, attestata da un rilievo già in collezione Leverton Harris a Londra e pubblicato da H.-W. KRUFF, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972, p. 259, cat. A., fig. 273, che lo espunge dal catalogo di Gagini e segnala una provenienza da Palermo.

³⁶ Il dipinto di Zagabria fu attribuito ad Andrea da Salerno e datato ai primi anni venti da L. G. KALBY, *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, Cercola 1975, p. 53. Non lontano dallo stile di Agostino Tesauero fu invece ritenuto da G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978, p. 24, nota 28. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forastieri e regnicoli*, Napoli, 1988, p. 196, riprese poi il suggerimento di Previtali, spostando il *Compianto* nel catalogo di Agostino Tesauero. Lo studioso ha inoltre osservato che l'opera si lega ad un polittico datato 1521, già in palazzo Reale a Napoli ed ora a Capodimonte, che egli ritiene opera di Tesauero, ma che invece una lunga tradizione di studi assegna correttamente ad Andrea da Salerno ed alla sua bottega (per la fortuna critica dell'opera si rimanda a P. LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 232-234, cat. 223). Il dipinto di Zagabria sembra appartenere ad un ben preciso momento dell'operosità della bottega del Sabatini, nel quale rientra anche la paletta per Biagio Milanese del 1522; una fase assai intensa del percorso del maestro salernitano, decisivo per la formazione di personalità a lui molto prossime come quella di Giovan Filippo Criscuolo. Si veda, per un riesame della questione, R. NALDI, *Sull'attività giovanile di Giovan Filippo Criscuolo*, in 'Bollettino d'arte', VI s., LXXVI, 1989, 56-57, pp. 17-62, *speciatim* 36-48.

³⁷ Sul polittico di Criscuolo si rimanda a R. NALDI, *Sull'attività giovanile...* cit. (nota 36), pp. 48-52.

³⁸ CH. AVERY, *A Bronze Founder and Sculptor of the Late Sixteenth Century. Giuseppe de Levis of Verona - New Discoveries*, in 'The Connoisseur', CXCIV, 1977, pp. 115-121, *speciatim* 115, ripubblicato in Id., *Studies in European Sculpture*, London 1981, pp. 71-78, *speciatim* 71; U. MIDDELDORF, *Una miscellanea di placchette*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto - P. Dal Poggetto, Milano 1977, II, 1977, pp. 326-330, ripubblicato in Id., *Raccolta di scritti*, cit., III, 1974-1979, pp. 103-108, *speciatim* 107; A. GEBER, *Name Inscriptions: Solution or Problem?*, in 'Studies in the history of art', XXII, 1989 (*Italian plaquettes*, a cura di A. Luchs), pp. 247-263, *speciatim* 259-263, note 44-45, dove sono catalogati quindici esemplari del tipo. In diverse sedi collezionistiche e museali la placchetta con il *Compianto* è legata ad un'altra raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, di cui si conoscono esemplari datati al 1561 e al 1590 e che in alcuni casi reca l'iscrizione PARM. INVENT. Per questa ragione, l'idea iniziale della composizione è stata riferita sia al Parmigianino, sia a Giovan Federico Bonzagni da Parma; di riflesso, anche la placchetta con il *Compianto* è stata collegata, ma senza alcuna argomentata ragione, alla scuola emiliana. Sempre GEBER (*Name inscriptions...* cit., loc. cit.), che confuta l'ipotesi di una paternità del Parmigianino del disegno su cui si basa la placchetta con l'*Adorazione*, ha catalogato ventisette esemplari di questo tipo. Per un profilo di de Levis si rimanda a V. SAPIENZA, *Levis (Levi, di Levi), Giuseppe de*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 1-2.

³⁹ Si veda *supra*, nota 11.

⁴⁰ Il documento è pubblicato per esteso in C. RAPETTI, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano 1998, p. 347, doc. VIII. Su Domenico di Desiderio Gare detto il Franzosino, che aveva lavorato nella bottega di Ordóñez a Carrara prima e dopo la morte del maestro, si veda ancora *ivi*, pp. 47-51, 254-266, nn. 105-110, con gli ulteriori rimandi bibliografici.



I. ANTONIAZZO ROMANO: *Santa Liberata e devoti*, particolare. SANT'ANGELO ROMANO, chiesa parrocchiale.



II. MAESTRO DEI SANTI COSMA E DAMIANO: *Padre Eterno in gloria fra i simboli degli evangelisti, Madonna che allatta il Bambino con San Sebastiano, San Gerolamo e il committente Gerolamo Mantegazza, San Bernardo da Mentone, San Rocco e angeli.* SIZIANO, Santa Maria di Casatico.



III. MAESTRO DEI SANTI COSMA E DAMIANO: *San Rocco*, particolare. SIZIANO, Santa Maria di Casatico.



IV. MAESTRO DEI SANTI COSMA E DAMIANO: *Maria in adorazione del Bambino*. SIZIANO, Santa Maria di Casatico.



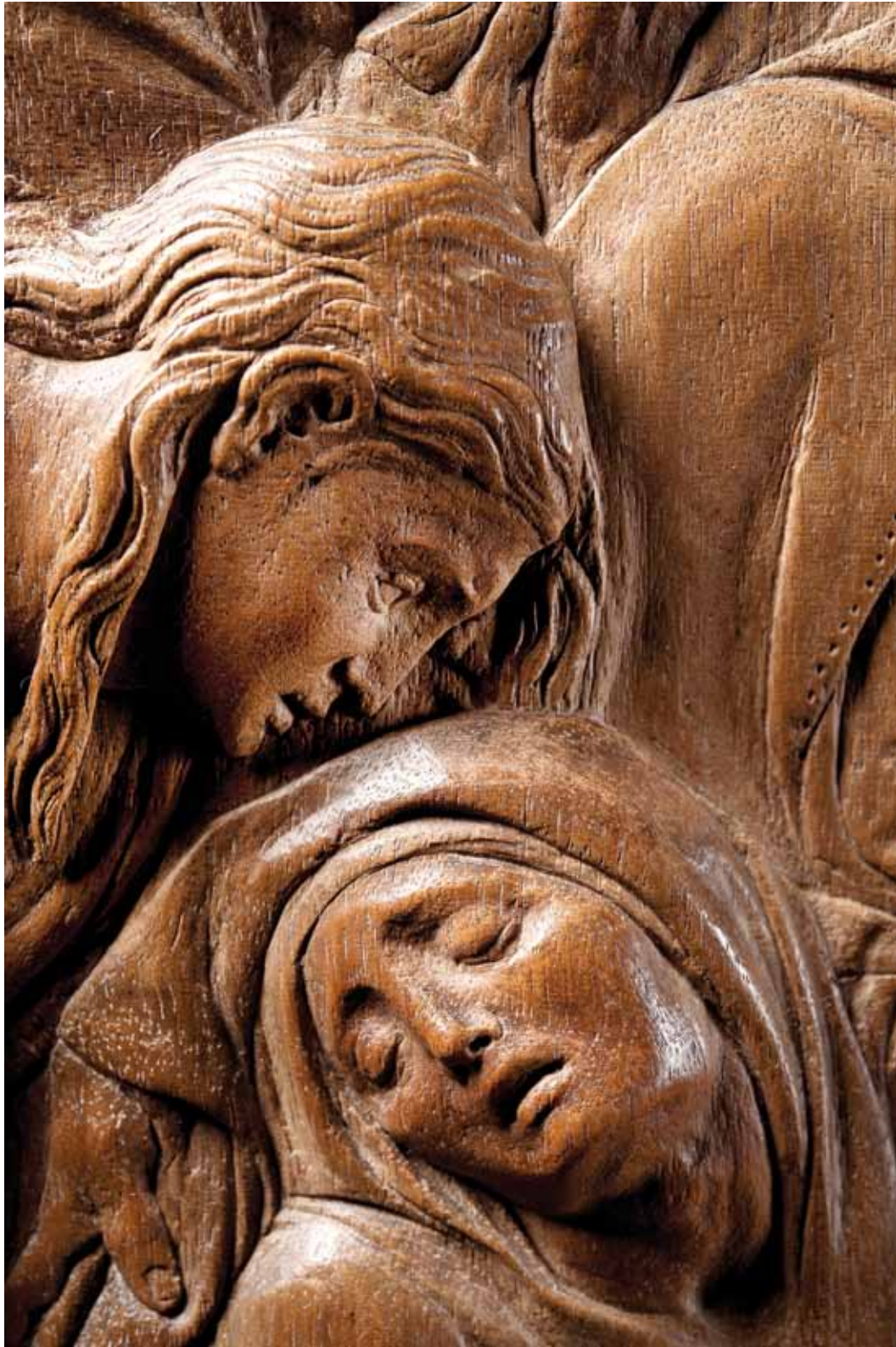
V. MAESTRO DEI SANTI COSMA E DAMIANO: *Angelo*, particolare. SIZIANO, Santa Maria di Casatico.



VI. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



VII. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



VIII. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



IX. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



X. SILVIO COSINI: *Canestro di frutta*, particolare degli stucchi della prima volticella a levante. GENOVA, palazzo Doria di Fassolo, loggia.



XI. BENEDETTO DA ROVEZZANO e DONATO BENTI: *Giacente di Ibleto Fieschi* (particolare). GENOVA, cattedrale di San Lorenzo.



XII. GIULIO CESARE PROCACCINI: *Battesimo di Cristo*. BRATISLAVA, Slovenská národná galéria.



XIII. GIULIO CESARE PROCACCINI: *Cristo nell'orto degli ulivi*. MADRID, Museo nacional del Prado.



XIV. ANTONIO D'ENRICO detto TANZIO DA VARALLO: *Adorazione dei pastori*. LILLE, Musée des Beaux-Arts.



XV. ANTONIO D'ENRICO detto TANZIO DA VARALLO: *Adorazione dei pastori*, particolare. LILLE, Musée des Beaux-Arts.



93. JAN VAN GOSSAERT: *Madonna col Bambino*. BERLINO, Staatlichen Museen, Gemäldegalerie.



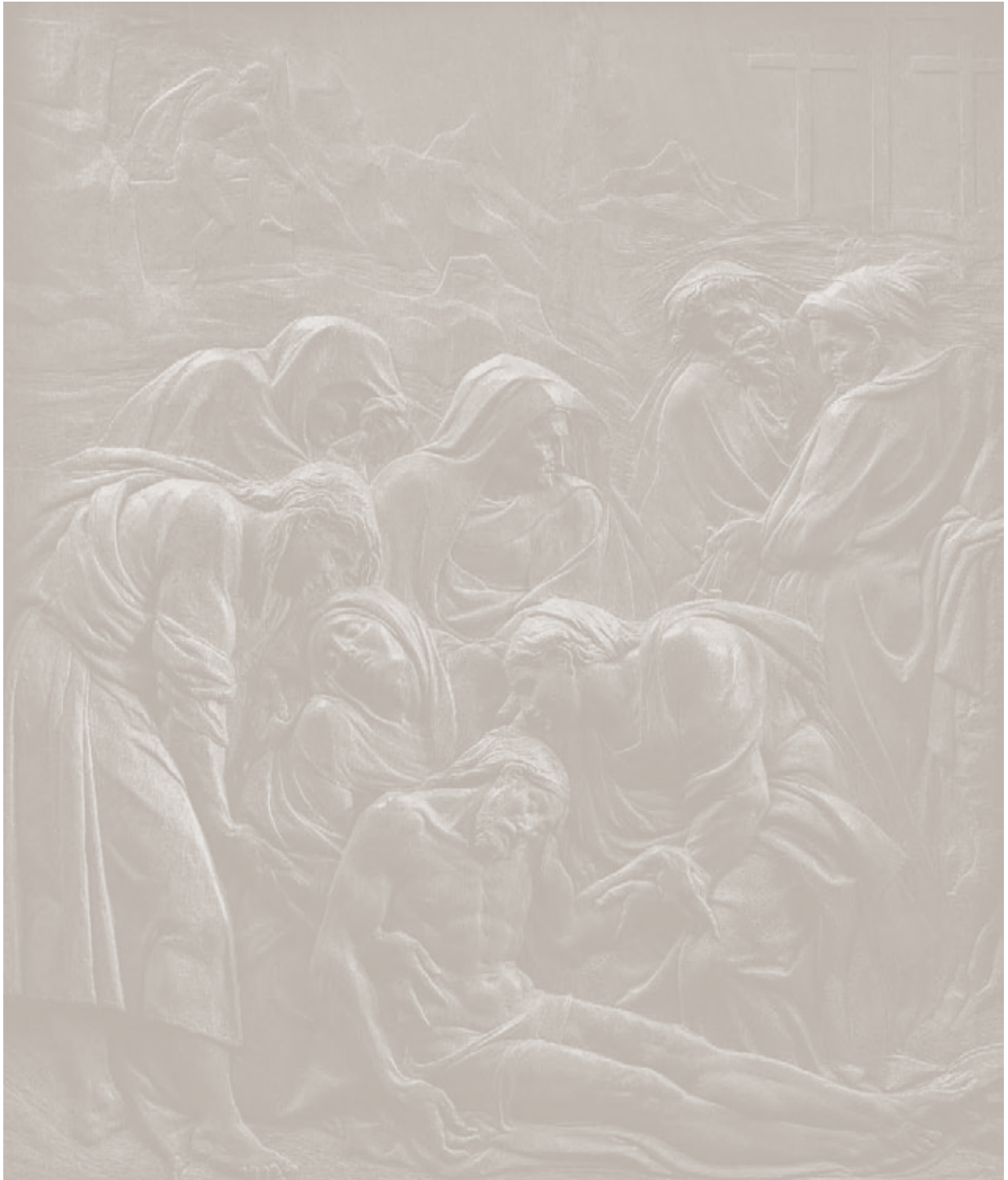
94. Cerchia di JUAN DE JUNI: *Pietà*. LONDRA, Victoria and Albert Museum.



95. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



96. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Adorazione dei magi*, particolare dell'altare dell'*Adorazione dei magi*. NAPOLI, San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo di Vico.



97. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



98. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Seppellimento di Andrea Bonifacio*, particolari del sepolcro di Andrea Bonifacio. NAPOLI, Santi Severino e Sossio.

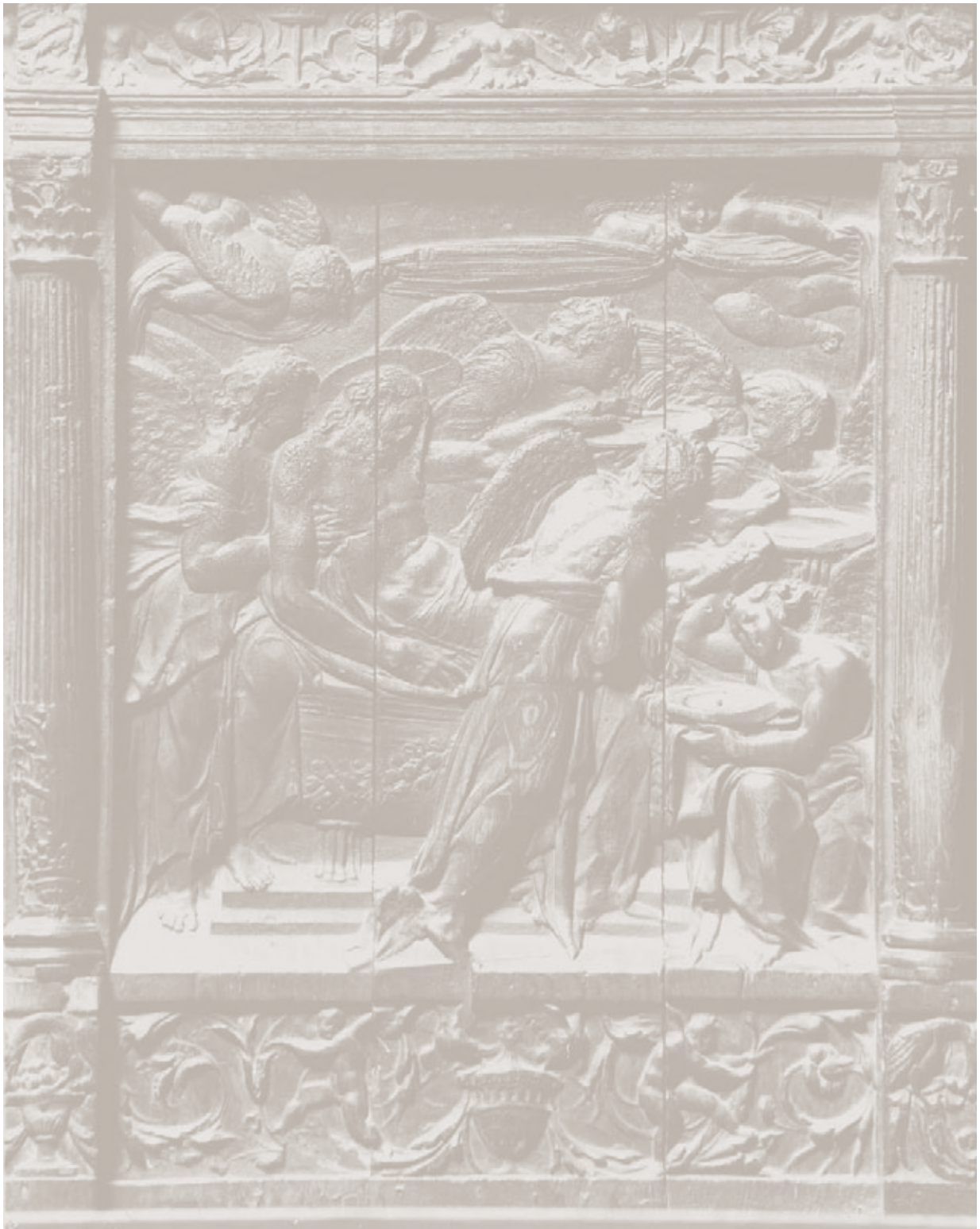




99. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Sant'Eulalia dinanzi al pretore*. BARCELONA, cattedrale, trascoro.



100. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Andata al Calvario*. BARCELONA, cattedrale, coro.



101. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Deposizione di Cristo nel sepolcro*. BARCELLONA, cattedrale, coro.



102. DONATELLO: *Compianto sul Cristo morto*, particolare del pulpito della Passione. FIRENZE, San Lorenzo.



103. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



104. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



105. FRA BARTOLOMEO: *Compianto sul Cristo morto*. FIRENZE, Galleria Palatina.



106. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



107. MICHELANGELO: *Ezechia, Manasse, Amon*, particolare. CITTÀ DEL VATICANO, Musei Vaticani, cappella Sistina.



108. MICHELANGELO: *Geremia*, particolare. CITTÀ DEL VATICANO, Musei Vaticani, cappella Sistina.



109. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



110. MICHELANGELO: *Ignudo*. CITTÀ DEL VATICANO, Musei Vaticani, cappella Sistina.



111. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Scena di sacrificio*, particolare dell'altare dell'*Adorazione dei magi*. NAPOLI, San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo di Vico.



112. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



113. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, particolare. BARCELONA, cattedrale, coro.



114. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



115. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



116. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Seppellimento di Andrea Bonifacio*, particolare del sepolcro di Andrea Bonifacio. NAPOLI, Santi Severino e Sossio.



117. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



118. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Seppellimento di Andrea Bonifacio*, particolare del sepolcro di Andrea Bonifacio. NAPOLI, Santi Severino e Sossio.



119. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



120. GIOVANNI DA NOLA: *Compianto sul Cristo morto*, particolare dell'altare di *San Sebastiano*. Napoli, San Pietro a Maiella.



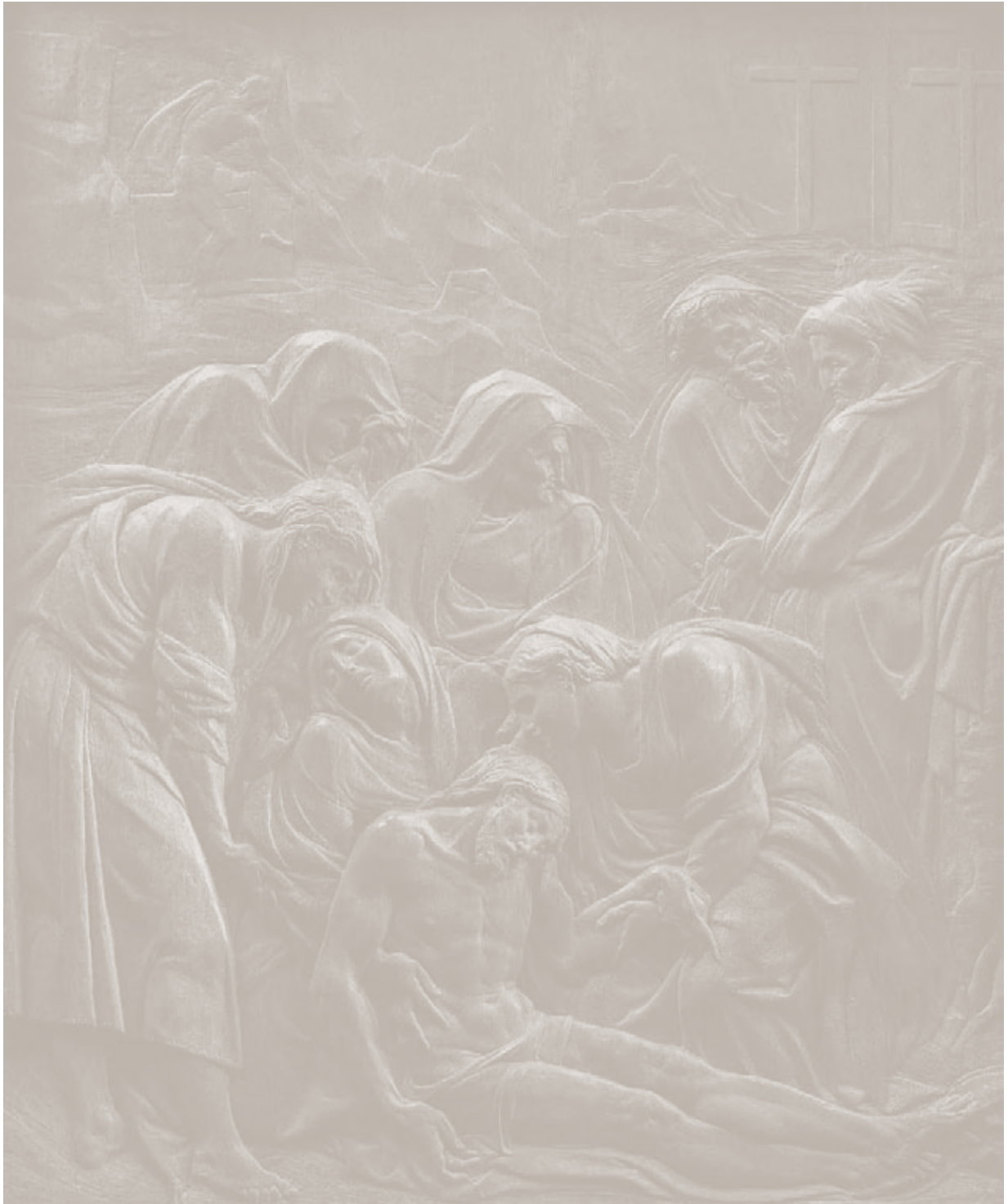
121. Scultore attivo a Napoli, II-III decennio del secolo XVI: *Compianto sul Cristo morto*, particolare dell'ancona dell'*Adorazione dei magi*. SALERNO, cattedrale, cappella de' Vicariis.



122. GIOVAN FILIPPO CRISCUOLO: *Compianto sul Cristo morto*, particolare di un polittico. GAETA, Museo del Centro storico culturale Gaeta (dalla Santa Casa dell'Annunziata, cappella del Conservatorio).



123. ANDREA DA SALERNO e bottega: *Compianto sul Cristo morto*. ZAGABRIA, Strossmayerova Galerija.



124. BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ: *Compianto sul Cristo morto*, particolare. MONACO DI BAVIERA, collezione privata.



125. GIUSEPPE DE LEVIS: *Compianto sul Cristo morto*. FERRARA, Musei civici.