

ALESSANDRA GIANNOTTI

BOLOGNA RIVESTITA DI BIANCO:
NOTAZIONI A MARGINE SULLE SCULTURE IN
MARMO DELLE PORTE MINORI DI SAN PETRONIO

Bologna “la rossa” non ha mai disdegnato il bianco nitore del marmo di Carrara. Così, anche se uno dei colori dominanti in città è proprio quello dell’argilla cotta impiegata per l’edilizia e la scultura, anche il marmo ha avuto la sua parte. Lo dimostrano alcune straordinarie eccellenze cittadine capaci di bilanciare i contributi di quell’ «industria paesana del formare in terra» (Supino 1932b: 53; Marchi 1996: 148) nel cui solco si dispose Vincenzo Onofri, ma ampiamente alimentata anche da maestri “forestieri” quali Jacopo della Quercia e Niccolò dell’arca, Sperandio da Mantova e Alfonso Lombardi, senza dimenticare Baccio da Montelupo, Pietro Torrigiano e Zaccaria Zacchi (Supino 1932b: 54). A fronte della ricchezza e della qualità delle sculture in cotto presenti in città – tra le quali meritano una menzione speciale oltre ai Compiani, la facciata dell’Oratorio dello Spirito Santo, il portale del santuario del Corpus Domini e le teste all’antica di Palazzo Bolognini (Supino 1932b: 50, 356, 401) –, fu ad alcuni complessi in marmo carrarese che andò la predilezione di importanti storici cittadini. Nelle sue *Historie di Bologna*, scritte intorno alla metà del Cinquecento, il frate domenicano Leandro Alberti ricordava per esempio come il 30 aprile del 1494, Isabella d’Este, di passaggio in città, «dopo desinare fu condotta da messer Giovanni [Bentivoglio] a S. Domenico per veder quella superbissima sepoltura [...]

et a S. Francesco per la pala dell'altar maggiore» (Donati 2007: 131, n. 82).¹ Si trattava appunto di due importanti esempi di interventi marmorei già collocati tra le emergenze felsinee da Giovanni Filoteo Achillini nel suo *Viridario* del 1504 (Donati 2007: 131): il «precioso et artificioso sepulchro» dalla nobile e complessa struttura (Alberti 1535), cofinanziato dai cittadini e dai frati, al quale si avvicendarono, tra il Due e il Cinquecento, Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio e altri collaboratori, cui seguirono Niccolò dell'Arca, Michelangelo, Alfonso Lombardi e Girolamo Coltellini (Bottari 1964), ma anche la strabiliante ancona ordinata nel 1388 a Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne (Supino 1932a: 231-239; Geddes 2004).

È forse imputabile alla pervicace cultura antiquaria di Leandro, radicatissima in città sin dalla stagione dei Bentivoglio, se il religioso finì col disporre Bologna – nonostante la difficoltà di approvvigionamento dei materiali – tra le destinazioni privilegiate del marmo di Carrara, quando ricordava come «De questi marmi hoggi di se ne conducono à Pisa, à Genova, à Fiorenza, à Roma, à Bologna, & in Francia» (Alberti 1550: 35; Donati 2007: 126).

Anche se fu la Bologna cinquecentesca ad essere segnata dal più significativo afflusso di marmi in città, fu già nel Trecento che alcuni tipi di questo materiale furono impiegati sulla facciata di San Petronio, secondo un progetto che, sospeso nel 1395, fu ripreso nel 1425 quando Jacopo della Quercia cominciò a lavorare le sculture della *Porta magna* del complesso raffiguranti episodi veterotestamentari nei pilastri, scene della Natività di Cristo nell'architrave e Profeti nelle strombature, oltre ovviamente alle sculture a tutto tondo della lunetta (Supino 1914: 3, 13). In quella occasione però ad essere utilizzati dall'artista senese, che nel 1438, al momento della morte, lasciò incompleti i rilievi, furono per lo più il marmo di Candoglia e il bianco e il rosso di Verona (Improta 2016: 33).

Un nuovo e significativo apporto al cantiere sarebbe giunto solo nel Cinquecento, quando nel corso degli anni venti, si erano ormai recati a Bologna Michelangelo, Bramante e Peruzzi, e cosa davvero dirimente, si era sedimentato in città il gusto raffaellesco, grazie all'arrivo delle opere del maestro urbinato e degli studi derivati dalle sue invenzioni (Faietti/Oberhuber 1988; Ricci 2002; Frommel 2010; Giannotti 2012; Ead. 2020; Rossoni 2020). Si comprende quindi l'accresciuta propensione locale ad un più esplicito classicismo: se da un lato ciò giustificò il vivace collezionismo antiquario documentato da Pietro Lamo nella sua *Graticola*, nel mito di una rievocata

1 Leandro Alberti rammenta anche, tra le opere in marmo bolognesi, oltre ad «alcune alte piramidi di marmi costrotte», – le tombe del sagrato di San Domenico e quelle dei dottori di legge del cimitero di San Francesco – il monumento di Armaciotto de' Ramazzotti di Alfonso Lombardi in San Michele in Bosco e, in San Pietro, la «Porta [...] molto maravigliosamente con gran spesa lavorata, detta la porta di Lioni, per esservi posti dua Lioni di marmo, che la maggior parte d'essa artificiosamente sostentano con due huomini molto dispostamente sedendo, nell'arco di cui veggionsi li celesti segni accomodati alli dodeci mesi dell'anno con molti altri nobili lavorieri, secondo quelli tempi, nel marmo intagliati» (Alberti 1531: c. non num.).

aura all'antica, dall'altro si determinò anche un maggiore impiego del marmo bianco di Carrara (Klapisch-Zuber 1973: 324; Raimondi 1987; Giannotti 2020: 41, 45-46).

Così, a partire dal 1510-1511, anche San Petronio, efficace sintesi del sentimento civico e religioso della città felsinea, nella sua preminenza simbolica municipale, fu segnato dal ricorrente uso di «marmoro fino» (Supino 1914: 21, 102-103), ovvero di Carrara. L'occasione fu fornita dai lavori di completamento condotti al portale centrale (Giannotti 2020: 54, n. 29). Ad essi, seguirono da presso gli interventi effettuati sulle due porti minori che si configurarono quali «la più solenne testimonianza della forza di attrazione [che Bologna esercitò sulle altre regioni] richiamando a sé gli artisti migliori» (Supino 1914: 75). Dopo Niccolò Minelli e Niccolò da Ostiglia, coinvolti per realizzare «quindisi quadrij de marmore» (Supino 1914: 102), tra il 1524 e il 1526, si avvicendarono sulle statue e i rilievi del complesso non meno di quindici scultori chiamati a illustrare storie della Genesi e dell'Esodo (cfr. fig. 1) (Davia 1834; Gatti 1889; Supino 1914; Brugnoli 1984; Giannotti 2012).² Grazie ai libri dei conti, conservati nell'archivio della chiesa, e alle carte del notarile felsineo, conosciamo oltre ai loro nomi anche quelli di coloro che fornirono i materiali: sin dal 9 maggio del 1524 Pietro del fu Matteo Casoni, membro di una delle più note famiglie carraresi di gestori di cave, si impegnò a consegnare a Bernardino da Carrara sessantasei pezzi di marmo, destinati ai due portali minori (Davia 1834: 25; Klapisch-Zuber 1973: 191, 196). Ad essi il medesimo venditore fece seguire, il 26 gennaio del 1525, su richiesta della fabbrica petroniana, le carrate per le statue delle lunette dei portali laterali (Supino 1914: 66). Egli si obbligava a procurare «i marmi bianchi e neri, nitidi, senza macchia o venatura, per il lavoro della detta fabbrica e secondo le misure date da Ercole Seccadenari, architetto» della chiesa (Supino 1914: 66). Erano gli stessi anni in cui il titolare della cava appariva al centro di speciali triangolazioni tra Bologna, Carrara e Pisa. Lo supportavano le sue relazioni con maestri attivi in area apuana, in buona parte collaboratori dello spagnolo Bartolomé Ordóñez, che si apprestavano a

2 Nella porta sinistra episodi tratti dalla Genesi s'intrecciano, senza ordine logico e cronologico, con quelli dell'Esodo; tra di essi compare anche la scena con *Beniamino che riporta la tazza al Faraone*, la quale pertiene invece alle storie narrate nella porta destra dedicata ai fatti di Giuseppe Ebreo. Alla successione disorganica dei rilievi narrativi della porta sinistra, in merito alla quale gli studiosi non hanno ancora trovato una ragione convincente, corrisponde invece una successione di ferrea precisione nel racconto illustrato in quella di destra, dove la lettura procede dall'alto in basso, da sinistra a destra. La decorazione dei due portali comprende, oltre alle storie già menzionate, anche le sculture delle lunette, venti sibille degli sganci, cinque per ciascun montante e ventisei angeli, tredici per portale, degli archivolti, dei quali quelli della porta di sinistra musicanti, quelli della porta destra recanti strumenti della Passione. Gli architravi ornati da scene raffiguranti la Vita di Cristo furono eseguiti da Zaccaria Zaccaria e dai suoi figli. I quattro bassorilievi con soggetti evangelici, che costituiscono la prosecuzione dei pilastri al di sopra della cornice di marmo rosso di Verona, e i coronamenti, furono eseguiti tra il 1567 e il 1569 da Lazzaro Casario, Teodosio de' Rossi e Giacomo Scilla (Giannotti 2012).

lavorare, oltre che in quelle città, anche a Genova e a Pontremoli.³

A questa rete di contatti prese parte anche lo scultore fiorentino Niccolò Tribolo, chiamato ad accelerare i lavori in San Petronio tra il giugno del 1525 e l'agosto del 1527 (Giannotti 2012: 167).⁴ All'arrivo di Niccolò, in quella speciale *koinè* stilistica che fu il cantiere della chiesa bolognese, finirono col confrontarsi le principali tendenze figurative degli anni Venti presenti in città: «la cultura raffaellesca delle Logge Vaticane, la maniera romana di Baldassarre Peruzzi, la “raffaellizzazione di Michelangelo” proposta da Alfonso Lombardi [...] e l'ipercolto anticlassicismo di Amico Aspertini» (Fortunati 2008: 16). Tribolo, che vi approdava con i settignanese Simone Cioli e Antonio di Giovanni detto Solosmeo,⁵ seguiva di un anno i volterrani Zaccaria, Gabriello e Giovanni Zacchi, al lavoro sulle Storie di Cristo degli architravi (Giannotti 2012: 167, 170). Il suo coinvolgimento, dovuto al canonico Bartolomeo Barbazza, innervava di un michelangiologismo assai spinto le sculture del cantiere, innestando i più aggiornati accenti toscoro-romani sugli atteggiamenti vitalistici di Jacopo della Quercia (Ead. 2012: 167-169).

Sin dall'agosto del 1524 i rilievi delle pilastrate avevano visto all'opera Amico Aspertini, Alfonso Lombardi, Girolamo da Treviso ed Ercole Seccadenari, che avevano contribuito a radicare una cultura figurativa di marca lombardo-veneta dai forti accenti alla romana (Supino 1914; Brugnoli 1984; Giannotti 2012: Ead. 2020). All'ingresso di Tribolo in San Petronio affluivano nel complesso anche altre forze lavoro, come dimostrano i pagamenti, dai primi mesi del 1525, a Properzia de Rossi, cui dovevano far seguito gli incarichi a Bartolomeo e Bernardino da Carrara, a Francesco e a Nicola da Milano e a Giacomo Francia (Supino 1914: 36, 52, 54, 107; Brugnoli 1984: 68; Giannotti 2012: 170).

A fronte delle numerose somme versate a Niccolò Tribolo, mancano tuttavia delle certezze sull'opera da questi fornita alla “fabbrica”; fanno eccezione la realizzazione di quattro imprecisati modelli eseguiti, tra il 9 dicembre 1525 e il 13 gennaio 1526, due per Solosmeo e due per Properzia de Rossi, ai quali si aggiunse la commissione, del 5 febbraio 1526, per la statua della *Vergine*, da allestire nella lunetta della porta

3 All'inizio di marzo del 1524 egli era chiamato ad arbitrare una lite tra Gerolamo da Carrara, detto il Rosimino, e Pandolfo Fancelli, per dei lavori da realizzare in San Francesco a Pisa (Rapetti 1998: 64, n. 41). Nel 1525 Rosimino istituiva una società, per imprecisati lavori da fare a Bologna, Pisa, Genova e Pontremoli, con Giovanni de' Rossi da Fiesole e Pietro Aprile (Migliaccio 1992: 130, 127).

4 Nel novembre del 1527 Giovanni de' Rossi e Tribolo stimarono l'altare della Confraternita del Santissimo Sacramento nel Duomo di Carrara scolpito da Giovambattista Del Mastro, Domenico del Sarto e Battista da Carona figlio di Pietro Aprile da Carona (Migliaccio 1992: 126;127; Rapetti 1998: 266-269).

5 Se il Cioli ricevette delle somme dalla fabbriceria a partire dal 29 giugno 1525 fino al 2 dicembre dello stesso anno, Solosmeo ebbe dei pagamenti per i suoi contributi a San Petronio dal 2 settembre 1525 al 24 marzo 1526; entrambi gli artisti dovettero essere subalterni a Tribolo (Giannotti 2012: 167-18, 177-178, nn. 9-10).

destra (Supino 1914: 107; Giannotti 2012: 178, n. 11). È proprio il contratto relativo a quest'opera a indicare in Tribolo il termine qualitativo col quale gli altri maestri, coinvolti nella realizzazione delle sculture delle lunette, erano tenuti a confrontarsi; ciò è quanto vale per Ercole Seccadenari, architetto e scultore, per Zaccaria Zacchi e per Niccolò da Milano (Supino 1914: 107-108).⁶ Diversi i casi di Alfonso Lombardi e Amico Aspertini, ai quali, in segno di eminenza, toccavano le due opere centrali di entrambe le lunette: rispettivamente il *Cristo risorto*, posto in quella sinistra e accompagnato in seguito dai due *Ebrei* dello stesso maestro, e *Cristo sorretto da Nicodemo*, allestito in quella destra (Id. 1914: 108). Anche rispetto a questi due artisti, Niccolò compariva comunque con un ruolo di incontestabile priorità, svolgendo la funzione di perito tecnico sul compenso finale assegnato ai colleghi (Id. 1914: 108).⁷

Questa eccellenza, se in parte è giustificata dagli impegni pregressi dello scultore, tra i quali la compartecipazione alla Tomba romana del papa Adriano VI di Santa Maria dell'Anima (Götzmann 2010: 190-263), cozza con la menzione che del suo apporto petroniano restituisce Giorgio Vasari. Lo storiografo aretino si limitava infatti a riferirgli le sole «due Sibille di marmo, che poi furono poste nell'ornamento della porta di San Petronio che va allo spedale della Morte»: allestite dunque sul portale sinistro della chiesa (Vasari/Milanesi 1878-1885, VI 1881: 59-60). Se anche le cose non dovettero andare esattamente come le narrò Vasari, è pur vero che oggi, alla luce dei nuovi restauri effettuati sui rilievi dei portali e alla conseguente campagna fotografica sistematica che ne è seguita (Improta 2016), appare doveroso passare al vaglio quanto è stato riferito a Tribolo.

Incrociando le immagini delle storie petroniane con quelle delle opere giovanili di Niccolò a Roma e a Loreto, in merito alle quali ho potuto disporre solo recentemente della eccellente campagna fotografica, è ora possibile riferire con certezza all'artista la scena della *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino* (cfr. fig. 2), per la quale si era per lo più preferito il nome di Solosmeo (Brugnoli 1984: 70; Giannotti 2012: 175). La concatenazione dei gesti che compiono gli attori compressi nel rilievo, i loro abbracci, gli sguardi, gli scorci prefigurano quei medesimi *escamotage* narrativi e compositivi cui Tribolo sarebbe ricorso nuovamente, tra il 1530 e il 1533, nello *Sposalizio della Vergine* della teca marmorea che riveste la reliquia della Santa Casa di Loreto (Grimaldi

6 Mentre Seccadenari doveva eseguire la figura di *San Giovanni* del portale destro, Zaccaria Zacchi era chiamato a realizzare *San Domenico* e Niccolò da Milano *San Francesco* da disporre ai lati del Cristo risorto del portale sinistro (Supino 1914: 107). Lo Zacchi non avrebbe mai completato la sua scultura che sarebbe invece stata ultimata da Francesco da Milano nel 1529; l'opera, che si trova oggi nella cappella del Sacramento di San Petronio, fu sostituita in antico, come del resto il *San Francesco* di Niccolò da Milano, dai due *Ebrei* di Alfonso Lombardi (Giannotti 2015: 11). Sulla possibile identificazione di Niccolò da Milano con Niccolò da Corte si veda (Ead. 2021: 49-50).

7 Ringrazio per il dirimente confronto avuto sulla questione il sempre generoso Davide Gambino.

1999: 229-242) (cfr. figg. 3-6).⁸ Dai confronti col rilievo mariano si sostanzia per l'artista una fascinazione giovanile nei confronti del Buonarroti, come dimostra la bella testa barbata di profilo posta all'estrema destra, in alto, del riquadro, nella quale si rilegge il volto del *David* di piazza della Signoria (cfr. fig. 5). Le sue figure virili incedono pesanti nel loro turgore muscolare, sul quale pare imprimersi anche la carica espressiva messa a punto da Bartolomé Ordóñez. La portata dell'artista spagnolo, giunto in Versilia nel 1519, trovò una vera e propria cassa di risonanza lungo la costa tirrenica grazie all'apporto dei suoi numerosi collaboratori e poté essere per questo facilmente accessibile a Niccolò, specializzato nella lavorazione del marmo, e dunque sicuro frequentatore di quelle terre (Casini 1992; Migliaccio 1992; Campigli 2018).⁹ I tipi umani di Tribolo si impongono per fisionomie ricorrenti; teste di sapore classico si alternano a volti dalle barbe fiammeggianti, memori del retaggio gotico quercesco (cfr. figg. 7-8) ben radicato nel cantiere petroniano e intelligentemente impiegato anche dallo stesso Michelangelo nelle pitture della volta della Cappella Sistina.

Se dunque la *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino* (cfr. fig. 2) è il dato di partenza per riconfigurare, insieme alla figura della *Vergine* dello stesso portale, il catalogo bolognese di Tribolo, appare verosimile legare al rilievo altre due storie del medesimo montante: la *Cattura di Simeone* e il *Ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino* (cfr. figg. 9-10) (Giannotti 2012: 175). La scena della *Cattura* mostra infatti una figura avvolta in una veste drappeggiata in molli pieghe ricadenti simile a quella che indossa la *Madonna* della lunetta (cfr. figg. 11-12); d'altro canto, le acconciature pittoriche esibite dai protagonisti della *Cattura* e del *Ritrovamento* si strutturano nelle medesime chiome guizzanti esibite dai tritoni che incrostano il corpo della *Dea della natura*, realizzata da Tribolo nel 1529 (cfr. figg. 13-14). In tal modo viene meno la paternità di Girolamo da Treviso per il *Ritrovamento*, ampiamente preferita dalla letteratura specialistica (Supino 1914: 49; Brugnoli 1984: 64). Risulta infatti impossibile riferire al maestro veneto la documentata scena con *I fratelli presentano a Giacobbe la veste insanguinata di Giuseppe* (Supino 1914: 49), segnata da grafici panneggi pettinati, e al contempo il ben più sintetico racconto inscenato nel *Ritrovamento*.¹⁰

Appaiono invece compatibili col michelangiologismo giovanile di Tribolo, probabil-

8 Tribolo era giunto a Loreto forse sin dal novembre del 1530 chiamato da Antonio da Sangallo, insieme a Raffaello da Montelupo e Francesco di Vincenzo Baccelli *alias* da Sangallo, a seguito della partenza dalla città marchigiana di Andrea Sansovino (Grimaldi 1999; Giannotti 2016: 3-4).

9 Sembra in tal senso degno di interesse ricordare che a partire dai primissimi anni trenta del Cinquecento, Tribolo avrebbe stretto una società, per le sculture da realizzare intorno alla Santa casa di Loreto nella omonima basilica marchigiana, con Francesco Baccelli da Sangallo e con Raffaello da Montelupo, maestri entrambi implicati con le sperimentazioni stilistiche neoiberiche tirreniche (Ead. 2016: 3, 11-12).

10 Bisognerà invece dar ragione a Supino quando riconduce a Girolamo da Treviso il rilievo raffigurante *Due fratelli intingono la veste di Giuseppe nel sangue dell'agnello ucciso* posta sul montante sinistro della porta destra (Supino 1914: 49).

mente rinfrescato anche dai lavori di traduzione del progetto grafico di Michelangelo realizzati dallo scultore insieme a Solosmeo, per la tomba Barbazza in San Petronio (Giannotti 2012: 168-169), due *Sibille* del portale destro: la quinta della lesena minore sinistra e la seconda di quella destra, delle quali quest'ultima già riferita a Girolamo da Treviso e poi ad Amico Aspertini (Supino 1914: 65; Brugnoli 1984: 84). Esse pagano infatti il loro tributo alla *Sibilla Cumana* della Sistina al pari della rude e ciclopica donna col figlio sulle spalle del *Trasporto* della Santa Casa di Loreto, eseguita da Niccolò con Francesco Baccelli da Sangallo nell'omonima città marchigiana, una volta lasciata Bologna. Non si può che rilevarne l'identica androginia, la comune potenza muscolare, l'analogo modo di far aderire i panni al corpo sottostante, restituendo espressionisticamente il modellato del seno.

Accantonata dunque l'ipotesi, inizialmente formulata da Carlo Del Bravo (Del Bravo 1974), di un Tribolo giovanile tenero e chiaroscurato come le opere di Andrea Sansovino, prende corpo nel cantiere felsineo il profilo di un maestro precocemente votato al rinnovato lessico michelangiolesco. Si tratta di un profilo coerente con le vicende pregresse dell'artista, che a Roma aveva contribuito al monumento progettato da Peruzzi per Adriano VI. Nell'opera, che aveva visto la prevalente partecipazione del senese Angelo Marrina (Angelini 1998: 132-133; Götzmann 2010: 190-263), Niccolò aveva realizzato la coppia di putti stemmofori posti sul lato sinistro del basamento, perfettamente confrontabili con quelli che l'artista sarebbe tornato a scolpire nel 1529 nella ronda di putti che circondano la *Dea della natura* (Giannotti 2014: 4-5). I piccoli angeli, dalla tonica muscolatura, contribuivano infatti a divulgare la nuova plasticità compressa del Buonarroti.

Nei rilievi di San Petronio è possibile cogliere una regia tribolesca anche in due "quadri" della porta sinistra (*Lotta di Giacobbe con l'angelo* e *Fuga di Loth*) e in tre di quella destra (*Giuseppe venduto dai fratelli*, *Giuseppe gettato nella cisterna* e *Giuseppe interpreta i sogni*), oltre che in quello raffigurante la *Costruzione dell'Arca*, conservato nel Museo della Basilica e mai messo in opera (Ead. 2012: 173-175, 182).¹¹ Si tratta di opere di regia toscana, dall'evidente ortodossia disegnativa, che Tribolo mostra di aver condiviso con i suoi collaboratori Solosmeo e Cioli, e che restituiscono un ric-

¹¹ La critica è sostanzialmente d'accordo nel riferire a Tribolo le storie con *Giacobbe e l'angelo*, *Fuga di Loth* e *Giuseppe interpreta i sogni* (Supino 1914: 51; Del Bravo 1974: 1465-1466 – l'autore espunge dal catalogo la *Fuga di Loth* -; Brugnoli 1984: 69). L'attribuzione a Tribolo di *Giuseppe venduto dai fratelli* e *Giuseppe buttato nella cisterna*, opera quest'ultima che poteva vantare un contratto di allogazione, evidentemente poi disatteso, datato 11 agosto 1524, ad Amico Aspertini, è stata avanzata da Maria Grazia Duprè (1965: 89) che ripartiva da una indicazione di Davia (1834: 17). Alla stessa studiosa occorre risalire anche per il riferimento a un fiorentino, forse Solosmeo, per la *Costruzione dell'arca* (Ciardi Duprè 1965: 10). L'opera era invece stata ritenuta da Supino di Amico Aspertini, come del resto anche *Giuseppe venduto dai fratelli* e *Giuseppe gettato nella cisterna* (Supino 1914: 43, 45). Anche la Brugnoli, sulla scorta di Supino, riferì gli ultimi due rilievi sopra citati al medesimo scultore emiliano, preferendo come autore della *Costruzione dell'arca* Properzia de' Rossi al lavoro su un modello di Tribolo (Brugnoli 1984: 74, 83).

co repertorio di citazioni dall'antico dissimulate. Scene quali la *Costruzione dell'arca* e *Giuseppe venduto dai fratelli*, nella loro compostezza formale e nei caratteristici panneggi stirati che si arricciolano in profilature ondulate, costituiscono un nucleo stilisticamente coeso al quale serrare anche quattro angeli dell'arco della porta destra: il secondo, il quinto, il decimo e il dodicesimo, cominciando da sinistra (Ead. 2012: 174, 182 n. 56).¹²

Quanto alle sibille delle lesene minori, Tribolo potrebbe aver fornito i modelli a Properzia De Rossi, come suggeriscono i documenti, per la quarta dal basso di quella destra della porta sinistra, e la prima dal basso di quella destra della porta destra. In entrambi i casi, i volumi ampi cari a Niccolò, paiono infatti stratificati su un lessico padano che risente anche dei modi di Alfonso Lombardi (Brugnoli 1984: 84; Giannotti 2012: 183 n. 57).¹³ Al nucleo di rilievi triboleschi toscani già segnalato, si accostano infine altre due sibille del montante sinistro della porta destra: la seconda e la quarta dal basso (Ead. 2012, 173). Queste opere si segnalano infatti per eleganti panneggi, talora ricadenti in pieghe ondulate, che aderiscono ai corpi.

Alla luce delle attuali conoscenze, ci troviamo comunque costretti ad ammettere che, solo a seguito di una rilettura stilistica e documentaria corale del cantiere delle porte, sarà possibile districarsi in maniera definitiva sulla questione delle tante autografie prestate all'esecuzione delle sculture di quello che fu il complesso marmoreo di maggior prestigio della Bologna cinquecentesca.

BIBLIOGRAFIA

Alberti 1531 = Leandro Alberti, *Historie di Bologna di F. Leandro Alberti dell'Ordine de' Frati predicatori*, Bologna, Andrea Alciati.

Alberti 1535 = Leandro Alberti, *De divi Dominici Calaguritani obitu et sepultura*, Bononiae, Vincentium Bernardum.

Alberti 1550 = Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese, Nella quale si contiene il Sito di essa, l'Origine, & le Signorie delle Città, & delle Castella, co' i Nomi Antichi & Moderni, i Costumi de Popoli, le Condizioni de Paesi: et più gli Huomini Famosi che l'hanno Illustrata, i Monti, i Laghi, i Fiumi, le Fontane, i Bagni, le Minere, con tutte l'Opre*

¹² Contrariamente a quanto già dichiarato appare oggi prudente escludere dal catalogo dell'artista il tredicesimo angelo da sinistra dell'arco della porta sinistra le cui ali appaiono completamente diverse da quelle degli angeli sopra indicati nella porta destra (Giannotti 2012: 182, n. 56)

¹³ La prima sibilla dal basso del montante destro della porta destra era ritenuta da Supino d'autografia tribolesca (1914: 64), mentre Brugnoli (1984: 84) e Giannotti (2012: 183 nota 57) optavano per un modello fornito da Tribolo a Solosmeo.

- maravigliose in lei dalla Natura prodotte*, Bologna, Anselmo Giaccarelli.
- Angelini 1998 = Alessandro Angelini, *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, in «Prospettiva», 91-92, pp. 127-138.
- Bottari 1964 = Stefano Bottari, *L'Arca di San Domenico in Bologna*, Bologna, Pàtron.
- Brugnoli 1984 = Maria Vittoria Brugnoli, *Le porte minori*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, II, pp. 61-94.
- Calogero/Giannotti 2020 = Marcello Calogero / Alessandra Giannotti (a cura di), *Alfonso Lombardi. Il colore e il rilievo*, catalogo della mostra (Bologna 4 marzo-7 giugno), Rimini, NFC Edizioni.
- Campigli 2018 = Marco Campigli, *L'appartamento spagnolo. Giovanni de' Rossi nella bottega di Bartolomé Ordóñez*, in Aldo Galli / Antonio Bartelletti (a cura di), *Nelle terre del Marmo. Scultori e lapicidi da Nicola Pisano a Michelangelo*, atti del convegno (Pietrasanta e Seravezza, 12-13 dicembre 2013), Supplemento «Acta apuana», XIII-XIV, 2014-2016, pp. 197-214.
- Casini 1992 = Claudio Casini, *Magistri marmoris a Pisa e nel contado dalla seconda metà del Quattrocento agli anni Trenta del Cinquecento*, in Roberto Paolo Ciardi / Severina Russo (a cura di), *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Pietrasanta 1° agosto-4 ottobre 1992), Prato, Giunti Industrie Grafiche, pp. 72-99.
- Ciardi Dupré 1965 = Maria Grazia Ciardi Dupré, *La scultura di Amico Aspertini*, in «Paragone. Arte», 189, 1965, pp. 3-25.
- Davia 1834 = Virgilio Davia, *Le sculture delle porte della basilica di San Petronio in Bologna scolpite da eccellenti maestri dei secoli XV e XVI pubblicate per la prima volta dal professore Giuseppe Guizzardi e sopra i di lui disegni incise da Francesco Spagnuoli*, illustrate con una memoria e documenti inediti, Bologna, Tipografia e libreria della Volpe.
- Del Bravo 1974 = Carlo Del Bravo, *Quella quiete, e quella libertà*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 4, pp. 1565-1591.
- Donati 2007 = Gabriele Donati, *Il ruolo dell'arte in Leandro Alberti*, in Massimo Donattini (a cura di), *L'Italia dell'inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Description di Leandro Alberti*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 27-29 maggio 2004), Bologna, Bononia University Press.
- Faietti/Oberhuber 1988 = Marzia Faietti / Konrad Oberhuber (a cura di), *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, 6 marzo - 24 aprile 1988), Bologna, Nuova Alfa.
- Fortunati 2008 = Vera Fortunati, *“Capriccioso e destrissimo ingegno” (Vasari): Properzia de' Rossi dalla leggenda alla storia*, in Vera Fortunati / Irene Graziani, *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologna, Compositori editore, pp. 9-27.
- Frommel 2010 = Sabine Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV e XVI)*, atti del convegno (Bologna, maggio 2009), Bologna, Bononia University Press.
- Gatti 1889 = Angelo Gatti, *La Fabbrica di San Petronio. Indagini storiche*, Bologna, Regia Tipografia.
- Geddes 2004 = Helen Geddes, *Altarpieces and contracts, the marble high altarpiece for S. Francesco, (Bologna 1388-1392)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 67, 2004, pp. 153-182.
- Giannotti 2012 = Alessandra Giannotti, *Tribolo giovane e le figure ‘meravigliose’ di San Petronio*, in «Nuovi Studi», 18, pp. 167-184.
- Giannotti 2015 = Alessandra Giannotti, *Alfonso Lombardi e Francesco da Milano: le sculture della controfacciata di San Petronio a Bologna*, in «Paragone. Arte», 787-789, pp. 3-20.
- Giannotti 2016 = Alessandra Giannotti, *Francesco da Sangallo: un nome per due scultori*, in «Paragone. Arte», 793, pp. 3-24.
- Giannotti 2020 = Alessandra Giannotti, *Bologna crocevia di forestieri: la scultura 1520-1540*, in Marcello Calogero / Alessandra Giannotti (a cura di), *Alfonso Lombardi. Il colore e il rilievo*, catalogo della mostra (Bologna 4 marzo-7 giugno), Rimini, NFC Edizioni, pp. 41-57.
- Götzmann 2010 = Jutta Götzmann, *Römische Grabmäler der Hochrenaissance: Typologie, Ikono-*

- graphie, Stil*, Münster, Rhema.
- Grimaldi 1999 = Floriano Grimaldi, *L'Ornamento Marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto, Tecnostampa.
- Improta 2016 = Maria Cristina Improta (a cura di), *Il restauro dei portali di San Petronio a Bologna. Studi e approfondimenti*, Firenze, Edifir Edizioni Firenze.
- Klapisch-Zuber 1973 = Christiane Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo (1300-1600)*, Modena, Poligrafico Artioli.
- Marchi 1996 = Mariangela Marchi, *Le terrecotte bolognesi nella Graticola*, in Pietro Lamo, *Graticola di Bologna* a cura di Marinella Pigozzi, Bologna Clueb, pp. 147-158.
- Migliaccio 1992 = Luciano Migliaccio, *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in Roberto Paolo Ciardi / Severina Russo (a cura di), *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Pietrasanta, 1 agosto-4 ottobre 1992), Prato, Giunti Industrie Grafiche, pp. 101-137.
- Raimondi 1987 = Ezio Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, Il Mulino.
- Rapetti 1998 = Caterina Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, Electa.
- Ricci 2002 = Maurizio Ricci (a cura di), *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460-1550): centro o periferia?*, atti della giornata di studi (Bologna, 2 marzo 2001), Bologna, Minerva Edizioni.
- Rossoni 2020 = Elena Rossoni, *La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo da Marcantonio Raimondi a Giulio Bonasone*, catalogo della mostra (Bologna 4 marzo-7 giugno), Rimini, NFC Edizioni.
- Supino 1914 = Iginio Benvenuto Supino, *Le sculture delle porte di San Petronio in Bologna illustrate con documenti inediti*, Firenze, Istituto Micrografico Italiano.
- Supino 1932a = Iginio Benvenuto Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna. 1. Secoli VIII-XIV*, Bologna, Nicola Zanichelli.
- Supino 1932b = Iginio Benvenuto Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna. 2. Secoli XV-XVI*, Bologna, Nicola Zanichelli.
- Vasari/Milanesi 1878-1885 = Giorgio Vasari / Gaetano Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, in Gaetano Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze, Sansoni, 9 voll.

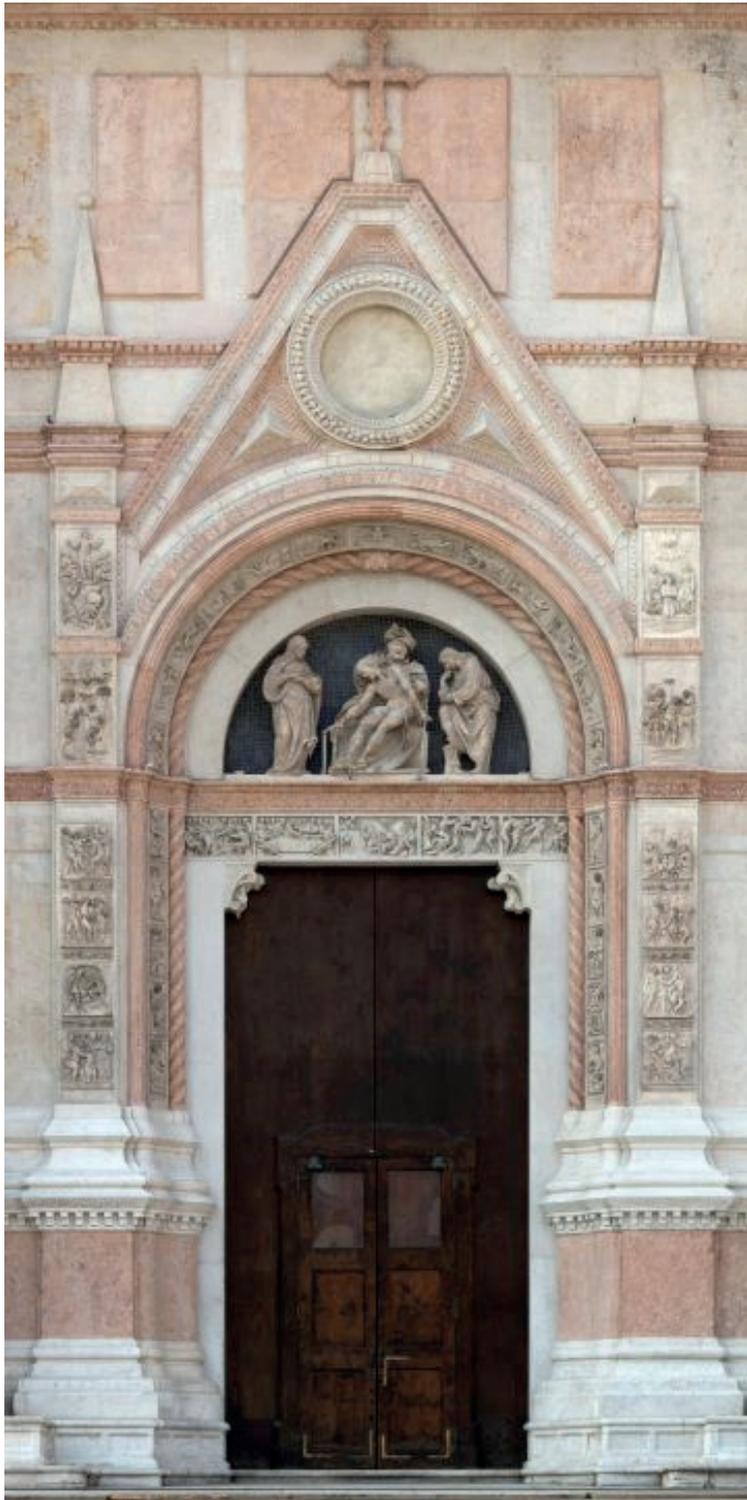


Fig. 1 *San Petronio*, Bologna, marmo di Carrara, marmo di Candoglia, marmo bianco e rosso di Verona, laterizio, Porta destra. Foto dell'autore.



Fig. 2 Niccolò Tribolo, *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra. Foto dell'autore.

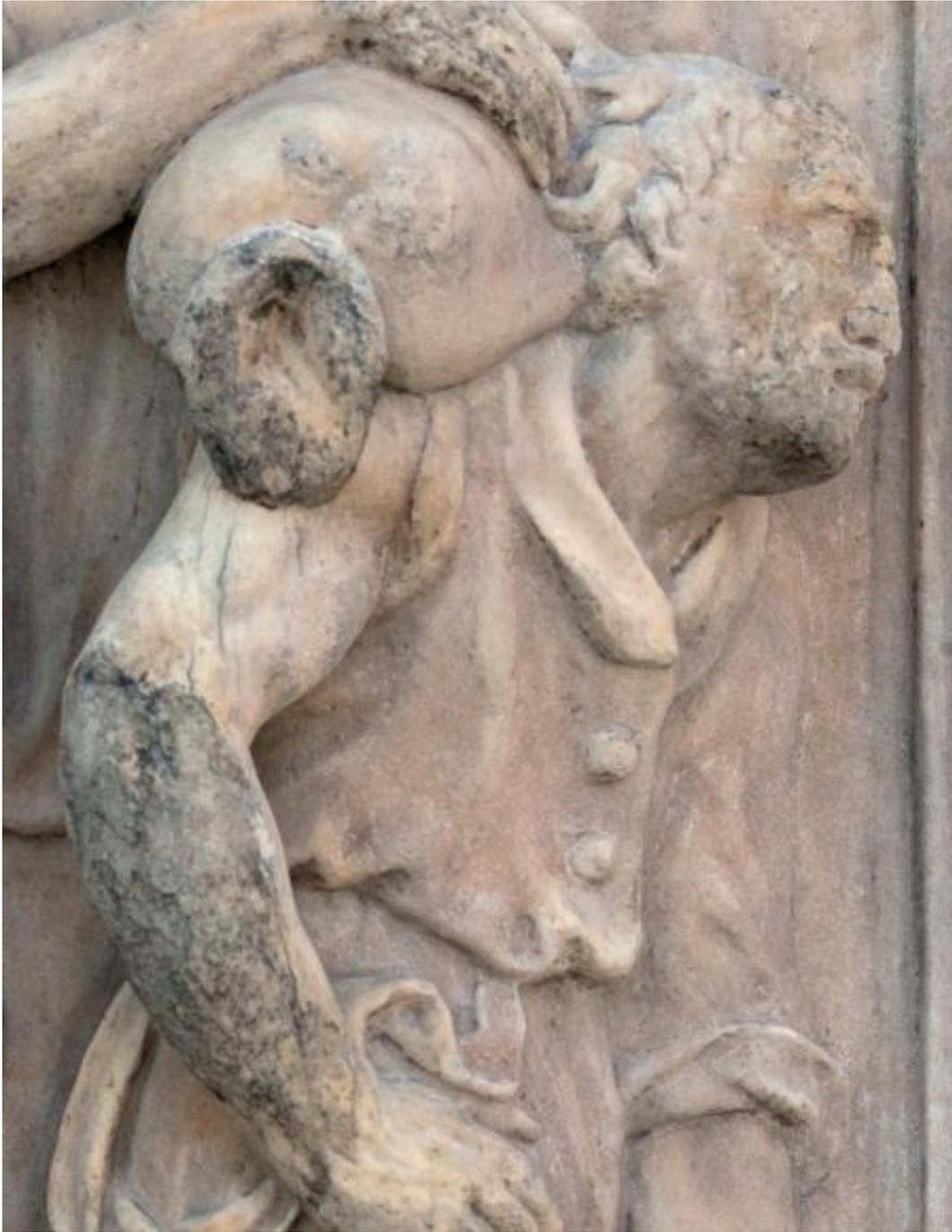


Fig. 3 Niccolò Tribolo, *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 4 Niccolò Tribolo, *Nozze della Vergine*, 1530-1533, marmo di Carrara, Loreto, Basilica della Santa Casa, Santa Casa, part. Courtesy: Foto Lensini, Siena.



Fig. 5 Niccolò Tribolo, *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 6 Niccolò Tribolo, *Nozze della Vergine*, 1530-1533, marmo di Carrara, Loreto, Basilica della Santa Casa, Santa Casa, part. Courtesy: Foto Lensini, Siena.



Fig. 7 Niccolò Tribolo, *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 8 Jacopo della Quercia, *Creazione di Eva*, 1426-1428, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta centrale, part. Foto dell'autore.



Fig. 9 Niccolò Tribolo, *Cattura di Simeone*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra. Foto dell'autore.

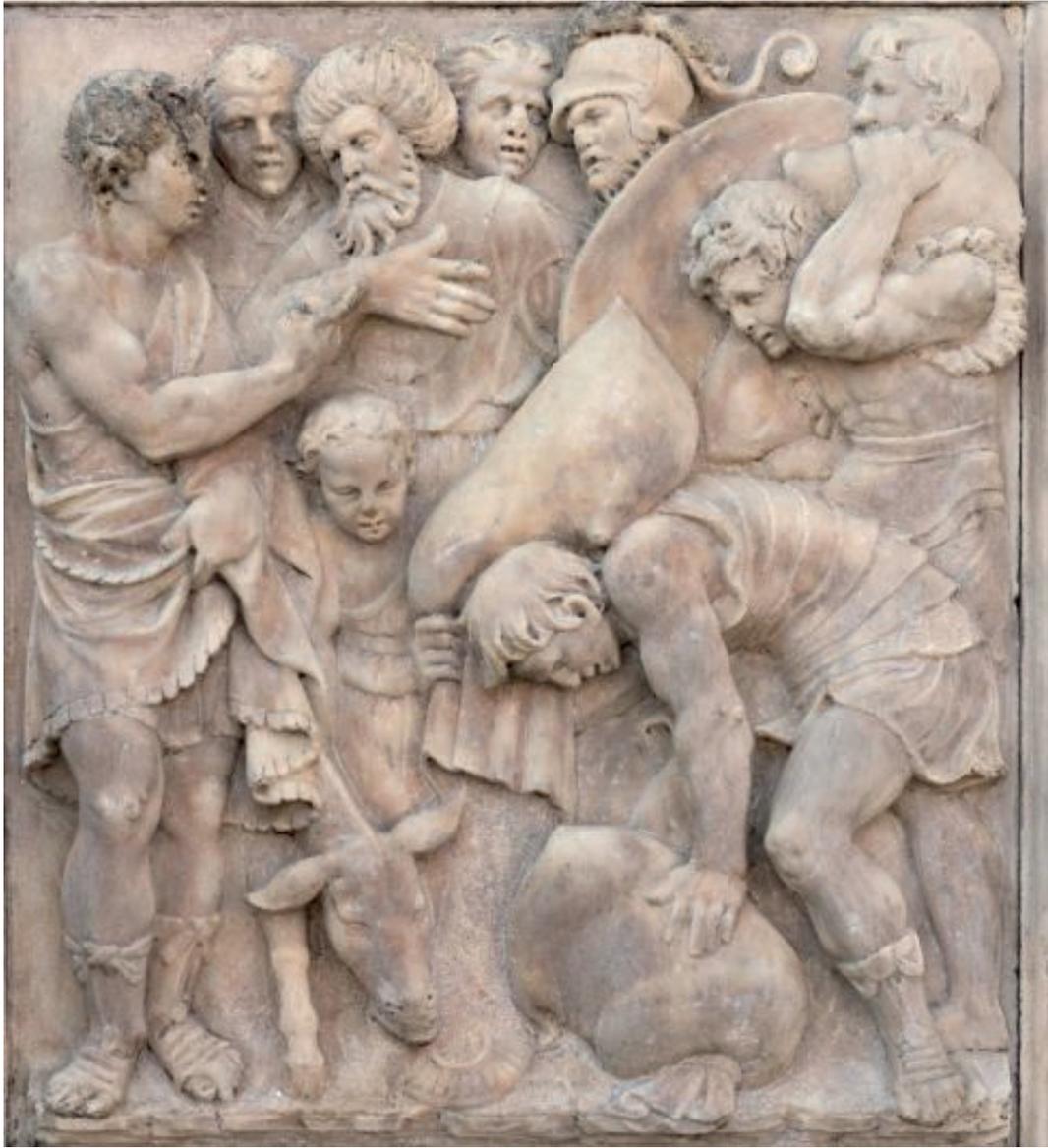


Fig. 10 Niccolò Tribolo, *Ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra. Foto dell'autore.

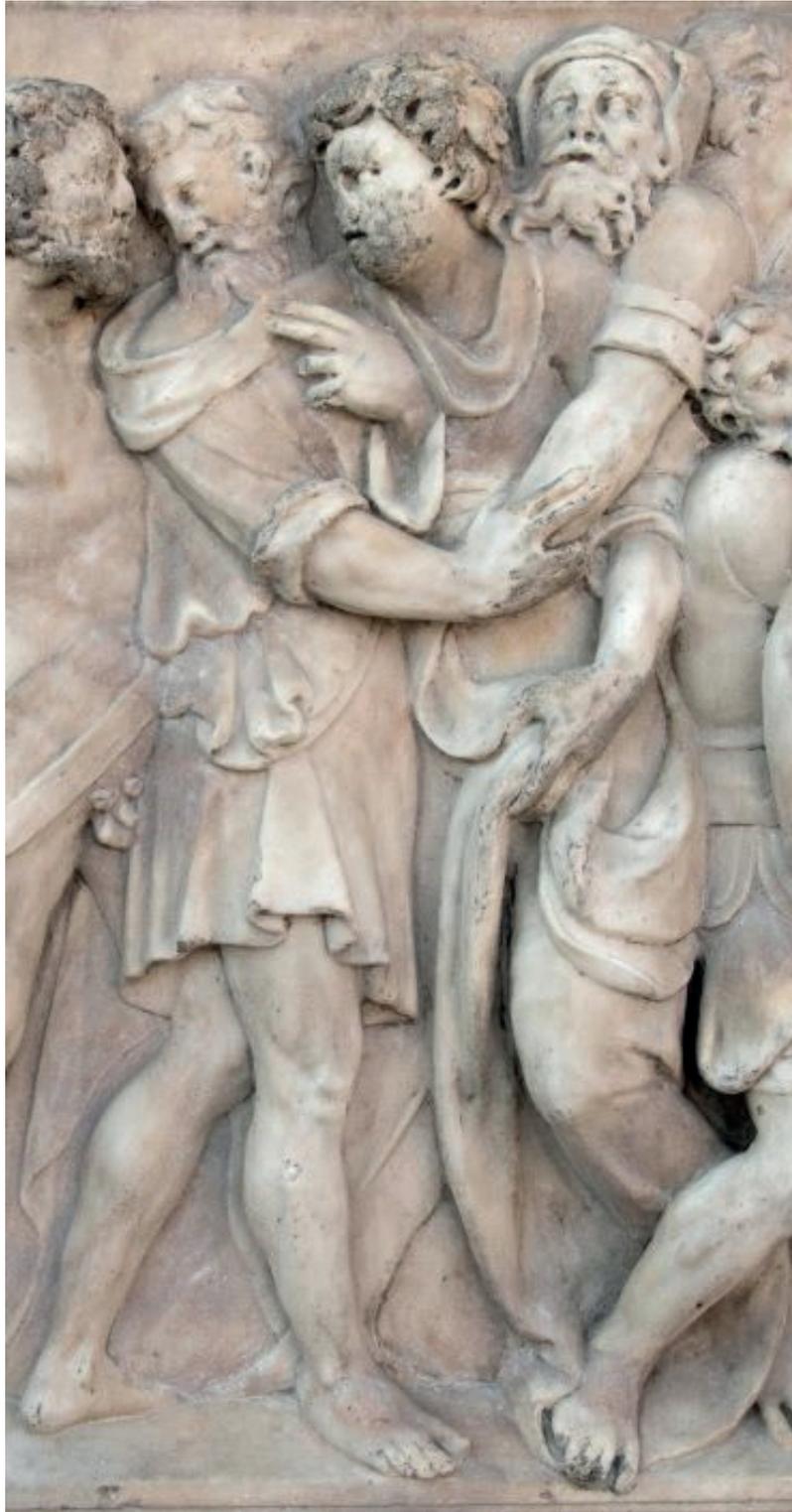


Fig. 11 Niccolò Tribolo, *Cattura di Simeone*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 12 Niccolò Tribolo, *Vergine addolorata*, 1526-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra. Foto dell'autore.



Fig. 13 Niccolò Tribolo, *Cattura di Simeone*, Bologna, 1525-1527, marmo di Carrara, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 14 Niccolò Tribolo, Dea della Natura, 1529, marmo di Carrara, Fontainebleau, Castello, part. Foto dell'autore.