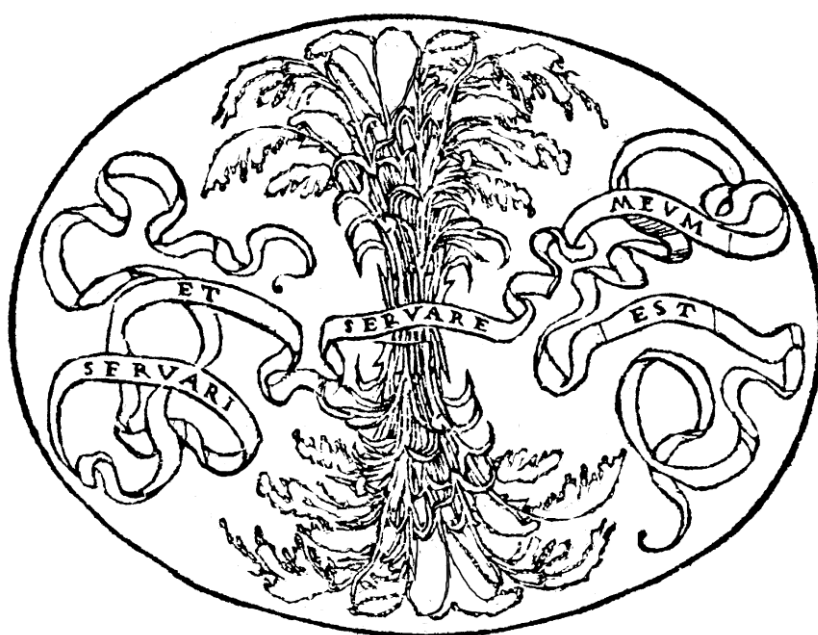


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 23/2019



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

DANIELE GIORGI La colomba di Giotto: forma e funzione della cappella degli Scrovegni	p. 1
MARCO SCANSANI L'attività scultorea di Sperandio Savelli: marmi, terrecotte e committenze francescane	p. 54
GIANLUCA FORGIONE «L'avete fatto a me». Per una nuova lettura delle <i>Sette opere di Misericordia</i> di Caravaggio	p. 114
GIOVANNI GIURA Presenze inattese in Val di Chiana. Giovanni Baglione, Giovanni Battista Bissoni e altri appunti secenteschi per San Francesco a Lucignano	p. 168
OLIVIER BONFAIT Dalle <i>Memorie pittoriche</i> alla <i>Felsina pittrice</i> . L'«indice delle cose notabili» di Malvasia	p. 199
DANIELE LAURI La <i>Morte di San Giuseppe</i> e gli altri rilievi in bronzo di Massimiliano Soldani Benzi nelle collezioni medicee: precisazioni documentarie	p. 230
ANDREA RAGAZZINI Vita e opere di un'imperatrice le <i>Storie di Maria Teresa</i> di Giovan Battista Capezzuoli nel salone delle feste di Poggio Imperiale	p. 255
GIULIA COCO «Il più bel quadro di Tiziano». Un episodio ottocentesco sulla copia del <i>S. Pietro Martire</i> dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia	p. 274
FLORIANA CONTE Memoria di Dante nel lessico visivo di Roberto Longhi, da Boccioni ai Pisani (1914-1966)	p. 293
ELISA FRANCESCONI Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano. Piero Dorazio: <i>Rilievi</i> , <i>Cartografie</i> e l'orizzonte visivo de <i>La Fantasia dell'arte nella vita moderna</i> (1951-1955)	p. 322

L'ATTIVITÀ SCULTOREA DI SPERANDIO SAVELLI: MARM, TERRECOTTE E COMMITTENZE FRANCESCANI

Sperandio Savelli, nato a Mantova nel terzo decennio del XV secolo, figlio dell'orefice romano Bartolomeo, nel corso della sua vita erratica lavorò a Ferrara, Milano, Faenza, Bologna, Mantova e Venezia¹. È soprattutto noto per essere stato il più prolifico medaglista del XV secolo², ma nel corso della vita fu apprezzato anche per un'attività plastica, rispetto alla quale fino a oggi gli studi hanno fissato solo pochissimi punti fermi. Le opere scultoree sicuramente realizzate da Sperandio giunte fino a noi (firmate o documentate) si contano infatti sulle dita di una mano³. È però ipotizzabile che la scultura e l'oreficeria rappresentassero le sue maggiori fonti di reddito e la parte più consistente delle sue attività: quella che gli garantì commissioni, favori e protezione nei più rilevanti centri del Rinascimento padano (almeno fino agli anni Novanta del XV secolo, perché da allora si dedicò esclusivamente all'attività di artigiano e medaglista). Ricostruire il *corpus* di questo artista permetterà dunque di fare chiarezza su alcuni aspetti della storia della scultura del Quattrocento nel Nord-Italia, e in particolare a Ferrara. È una produzione artistica che merita ancora di essere indagata: infatti, per quanto sia ormai chiaro che la pittura dell'*Officina ferrarese* avesse un corrispettivo di notevole importanza nelle arti plastiche, numerose opere, così come molti nomi e vicende scultoree della città estense, restano a tutt'oggi nell'ombra. Le opere di Sperandio costituiscono, infine, di per sé indizi considerevoli per ricostruire le reti relazionali, gli spostamenti e i sistemi di committenza degli artisti coevi, evidenziando i rapporti con le corti e con gli ordini religiosi.

La personalità di Savelli 'scultore' è stata per molti aspetti addirittura offuscata dalla vivacissima rinomanza di cui l'artista godette come medaglista. Dopo la sua morte, le testimonianze della sua attività plastica fecero presto perdere memoria di sé, come già solo suggerisce l'assenza di menzioni del nostro nelle *Vite* vasariane, mentre le sue medaglie continuarono a godere di una fortuna senza soluzione di continuità che garantì nei secoli la fama del loro autore, fondamentalmente legata all'immane firma «OPVS SPERANDEI». Nel medio Settecento Giuseppe Piacenza, integrando le *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* di Filippo Baldinucci, dedicò una voce a Sperandio, ricordandolo solamente come «gettator di medaglie»⁴. Anche l'elogio delle medaglie dell'artista mantovano formulato nel 1810 da Goethe contribuì a distogliere l'interesse dalla sua attività scultorea⁵, ignorata ancora nella *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara, che di nuovo ricordò il mantovano solo

Per i suggerimenti ricevuti e per le molte cortesie di cui mi sono stati prodighi ringrazio di cuore Giulia Ammannati, Angelo Andreotti, Luca Annibali, Andrea Bacchi, Daniele Benati, Francesco Caglioti, Patrizia Cantelli, Sonia Cavicchioli, Marco Ermentini, Massimo Ferretti, Aldo Galli, Mauro Giubertoni, Timothy McCall, Neville Rowley, Giovanni Sassu, Francesco Scafuri, Lucia Simonato, Giulia Zaccariotto, l'Archivio Arcivescovile di Ravenna, l'Archivio di Stato di Milano, l'Archivio di Stato di Modena, l'Archivio Storico Diocesano di Ferrara, il Bode-Museum di Berlino, la Fondazione Federico Zeri, il Museo Civico di Argenta, Sotheby's, i frati domenicani del convento di San Domenico a Bologna, i frati francescani dell'Immacolata del convento di Santo Spirito a Ferrara, i frati francescani secolari del convento di San Francesco a Ferrara, i frati minori conventuali del convento di San Francesco a Bologna.

¹ Per un inquadramento su Sperandio Savelli si veda SCANSANI 2017, pp. 793-796 (con ampia bibliografia).

² Sulle medaglie di Sperandio si vedano HILL 1930, I, pp. 89-104, e II, tav. 58-75; SCANSANI 2016, pp. 5-15 (con bibliografia).

³ Ovvero il rilievo firmato raffigurante Ercole I al Louvre (del 1475), il grande monumento per Alessandro V in San Francesco a Bologna (del 1482), il rilievo con il modello del campanile di San Petronio (del 1490) nel Museo della basilica e una placca metallica firmata «OPVS SPERANDEI» con la *Flagellazione di Cristo* custodita nel Cabinet des Médailles della Biblioteca Nazionale di Francia.

⁴ BALDINUCCI/PIACENZA 1768-1820, II (1770), pp. 176-177.

⁵ Come è stato ben chiarito in LLOYD 1987, pp. 99-101.

come «facitore di medaglie»⁶. Finalmente, a partire dalla fine dell'Ottocento, prendendo le mosse da nuovi documenti e dalle poche opere certe, alcuni importanti studi hanno gettato le basi per la ricostruzione del *corpus* plastico dell'artista e hanno delineato con chiarezza i modi di Savelli⁷, caratterizzati da una notevole coerenza stilistica conservata nel corso dell'intera vita, che si riscontra quasi immutabile nelle medaglie, nelle placchette⁸, nei marmi e nelle terrecotte da lui prodotti.

Partendo da una formazione lombarda (a Mantova, e nel corso del lungo soggiorno nei territori milanesi negli anni Sessanta), Sperandio formulò un suo personalissimo 'donatellismo', filtrato dalla pittura di Cosmè Tura. Durante le sue varie peregrinazioni ebbe inoltre modo di subire il fascino dell'espressività dirompente di Niccolò dell'Arca e di arricchire il proprio bagaglio culturale attraverso la presenza di artisti toscani in Emilia. Il risultato è uno stile autonomo e bizzarro, in grado di passare dalla vigorosa aderenza reale dei ritratti a soluzioni fantasiose. Sono tipiche di lui le espressioni malinconiche, particolarmente ricorrenti nei volti femminili dai visi dolci, dai nasi lunghi e sottili, dalle piccole bocche leggermente sporgenti, e dalle pesanti palpebre quasi sempre abbassate. Oppure quelle dei fanciulli dalle forme piene, e con il naso all'insù. I capelli delle sue figure si dispongono spesso in dense ciocche fiammeggianti, che ricadono sulle spalle. Frequenti sono gli atteggiamenti e i gesti esasperati dalla sofferenza o dall'estasi, nei quali particolare risalto è dato alle rughe d'espressione. Il più delle volte Sperandio ha modellato mani e corpi asciutti, allungati, lievemente disarmonici, coperti da panneggi dai profili taglienti, caratterizzati dall'aspetto 'metallico' tipico della pittura ferrarese della seconda metà del XV secolo.

Marmi e questioni aperte

Numerosi documenti attestano la produzione di opere lapidee da parte di Sperandio. La prima traccia risale al 26 agosto 1475: il duca Ercole I d'Este pagò l'artista per aver realizzato «doe teste di malmoro» da collocare all'ingresso della porta del Barco⁹, la vasta tenuta di caccia, recintata da mura, a nord di Ferrara¹⁰. Uno di questi ritratti è certamente quello ora conservato al Louvre (58x50,6x12,2 cm, Fig. 1) con la scritta incisa «OPVS SPERANDELI»¹¹. Il secondo

⁶ CICOGNARA 1823-1825, V (1825), pp. 408-409.

⁷ VENTURI 1888, pp. 385-397; VENTURI 1889, pp. 229-234; BODE 1898, pp. 218-224; VENTURI 1901-1940, VI (1908), pp. 784-796; RUHMER 1960, pp. 20-24; LLOYD 1987, pp. 99-113; GRANDI 1989, pp. 36-39; STAMP 1992; SCARDINO-TORRESI 2003-2004, pp. 249-278; TORRESI 2007 pp. 189-213; FERRETTI 2007, pp. 137-138; FERRETTI 2011, pp. 52-59.

⁸ Al di là delle placchette ricavate da medaglie (con grande probabilità tutte create dopo la morte dell'artista), esiste un solo rilievo metallico firmato da Sperandio: si tratta della *Flagellazione di Cristo* che è conservata nel Cabinet des Médailles della Biblioteca Nazionale di Francia (12,5x17 cm). BODE-KNAPP 1904, pp. 83 nn. 909-910; DE FOVILLE 1910, pp. 24-25; BANGE 1922, p. 83 n. 608; DE RICCI 1931, n. 86; POPE-HENNESSY 1965, p. 70 n. 235; WILSON 1983, p. 50 n. 9. Partendo da questo rilievo è forse possibile attribuire a Sperandio altre due placchette: il *Battesimo* conservato al Bode-Museum (7,7x5,6 cm) e la *Resurrezione* un tempo a Berlino (13,9x8,1 cm), perduta alla fine della Seconda Guerra Mondiale (BODE 1905, p. 125; HILL 1930, I, p. 90). Alcuni studiosi propongono di associare a Sperandio anche il gruppo di rilievi metallici con il ritratto di Tito Vespasiano Strozzi (HILL 1930, I, p. 33; LLOYD 1987, pp. 104-112; WARREN 1999, pp. 54-55; D. Gasparotto, scheda n. 31, in *LA RACCOLTA MARIO SCAGLIA* 2008, p. 90; R. Martini, scheda n. 20, in *COSMÈ TURA E FRANCESCO DEL COSSA* 2007, pp. 202-207; K. Christiansen, scheda n. 85, in *THE RENAISSANCE PORTRAIT* 2011, pp. 228-230); ma questa serie di placchette presenta a mio parere uno stile leggermente diverso da quello di Sperandio. Nutro inoltre dubbi sugli accostamenti al medaglista mantovano proposti in ROSSI 2011, pp. 139-141.

⁹ VENTURI 1888, pp. 390-391.

¹⁰ LAZZARI 1919, p. 9.

¹¹ Inv. RF 968. VENTURI 1901-1940, VI (1908), p. 788; COLASANTI 1921, p. 465; BARBANTINI 1933, pp. 206-207; R. Varese, scheda n. 72, in *DA BORSO A CESARE D'ESTE* 1985, pp. 137-138; VISSER TRAVAGLI 1996, pp. 213-214 n. 16; G. Sassu, scheda n. 34, in *LUCREZIA BORGLIA* 2002, pp. 172-173; TORRESI 2007, pp. 191-194.

potrebbe essere quello esposto nella Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara (58x38x16 cm, Fig. 2)¹², che è stato però ritenuto da alcuni studiosi un rilievo indipendente per un contesto differente dal Barco¹³. I due rilievi marmorei sono stilisticamente compatibili ma tipologicamente non identici¹⁴. Resta da capire se le differenze sono da ricondurre alla ripartizione del lavoro nella bottega dell'artista, oppure a una semplice volontà di variare lo stesso tema, o ancora alla posizione originaria delle due tavolette¹⁵.

Otto mesi dopo la retribuzione per i rilievi marmorei l'artista ricevette un ulteriore pagamento per «*images duas prefati illustrissimi domini nostri ducis depinptas positas et affixas ad portam Barchi*»¹⁶. Sono state avanzate molte ipotesi rispetto a questo secondo documento. Non è chiaro il materiale con il quale furono realizzate le due immagini dipinte e se queste siano da mettere in relazione con quelle in marmo. Adolfo Venturi ha proposto che il passo si riferisse a delle terrecotte perdute¹⁷, ma è possibile che si tratti della messa in opera degli stessi due busti, o della loro pittura¹⁸, della quale oggi però non restano tracce. Il participio 'depinptas', in ogni caso, non deve sorprendere. Sperandio, infatti, dovette essere in grado di declinare con successo la propria creatività anche in pittura, come confermano diversi documenti, a esempio la menzione di un «*magister Sperandeus de Mantua pictor*» tra i debitori dell'Exactoria del 1476¹⁹. Quasi certamente lo scultore provvedeva da sé a dipingere le proprie opere scultoree, della cui policromia oggi non restano che rarissime tracce.

Nonostante che quello relativo ai due ritratti del duca sia il primo documento a definire 'schultore' Sperandio, è evidente, considerando la qualità espressiva e la tecnica raggiunta nei rilievi di Parigi e di Ferrara, che non si dovette trattare delle sue prime opere in marmo: l'artista si era formato con il padre orefice Bartolomeo (morto nel 1457 lasciando due figli)²⁰, e aveva già dato prova delle sue abilità medaglistiche nei territori del ducato di Milano e a Ferrara²¹. Ma fu in particolare Borso d'Este ad apprezzarlo e a richiedere i suoi servizi, garantendogli una paga media mensile analoga a quella del pittore di corte Cosmè Tura²².

Partendo dai ritratti marmorei del Louvre e della Palazzina di Marfisa gli studiosi hanno tentato di riferire a Sperandio altre opere realizzate a rilievo. Tra i vari ritratti scolpiti attribuiti all'artista²³ è interessante il caso del profilo di Eleonora d'Aragona (29x24 cm, Fig. 3), figlia del

¹² Il rilievo conservato nella Palazzina di Marfisa d'Este, a differenza di quello parigino, ha subito alcuni danni nelle parti estreme del profilo e ha perduto l'incorniciatura marmorea, ma le misure dei ritratti sono simili. BARBANTINI 1933, pp. 206-207; BARBANTINI 1938, n. 20; R. Varese, scheda n. 72, in *DA BORSO A CESARE D'ESTE* 1985, pp. 137-138; VISSER TRAVAGLI 1996, pp. 213-214 n. 16; G. Sassu, scheda n. 34, in *LUCREZIA BORGLIA* 2002, pp. 172-173; A. Bacchi, scheda n. 138, in *UN RINASCIMENTO SINGOLARE* 2003, p. 192; P. Di Natale, scheda n. II.19, in *DOMENICO DI PARISI* 2006, pp. 158-161; TORRESI 2007, pp. 191-194; TOFFANELLO 2010, p. 316; K. Christiansen, scheda n. 80, in *THE RENAISSANCE PORTRAIT* 2011, pp. 221-223.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Antonio P. Torresi ha ben ricostruito la storia e la provenienza delle due opere, riportando le loro vicende critiche e una dettagliata descrizione (TORRESI 2007, pp. 189-213).

¹⁵ Entrambe le facce dell'opera conservata a Ferrara sono lavorate, anche quella che sarebbe dovuta risultare meno visibile se la tavoletta fosse stata affissa a un muro, il che lascia sospettare che essa dovesse essere collocata in una posizione (forse addossata a un angolo) tale da lasciare almeno intravedere anche la parte più celata del rilievo.

¹⁶ VENTURI 1888, pp. 390-391.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Forse pitture per l'incarnato e l'armatura dei due busti marmorei. TORRESI 2007, pp. 191-194.

¹⁹ FRANCESCHINI 1993-1997, II, t. 1 (1995), p. 115, n. 148b. Inoltre, nel contratto che Sperandio stipulò con i Manfredi a Faenza, egli si impegnava a realizzare tra le altre cose «*picture*» (MALAGOLA 1883, pp. 377-390).

²⁰ Milano, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASMi), *Autografi, Orefici gioiellieri, Sperandio Bartolomeo*, c. 93; e *Missive*, n. 39, c. 35v. Il documento è stato segnalato, ma non pubblicato, in MALAGUZZI VALERI 1904, p. 13.

²¹ HILL 1930, I, pp. 89-93.

²² TOFFANELLO 2012, p. 142.

²³ Venturi nel 1888 segnalò anche un ritratto in rilievo di Giovanni II Bentivoglio scolpito su un capitello, oggi inserito nella facciata della Casa delle Tuatte in Via Galliera a Bologna e probabilmente proveniente dal perduto Palazzo Bentivoglio, cui forse Sperandio lavorò appena giunto nella città felsinea, ma lo studioso non si sbilanciò

re di Napoli Ferdinando I e consorte di Ercole I, conservato al Rijksmuseum di Amsterdam, che riporta sulla base l'iscrizione «DIA HELIONORA»²⁴. La principessa indossa una veste riccamente decorata. Il busto, reso in scorcio, doveva essere originariamente impreziosito da un vero gioiello pendente dalla catena scolpita. Lo scultore mantovano aveva avuto modo di lavorare per la duchessa già nel 1473, quando realizzò per le sue nozze ornamenti per le carrozze, decorazioni effimere e una medaglia celebrativa col doppio ritratto degli sposi²⁵. In questo, il profilo di Eleonora è vicino al rilievo marmoreo di Amsterdam, tanto che Venturi pensò appunto di accostare la scultura a Sperandio, pur ritenendo insufficienti le affinità per sostenere l'attribuzione²⁶, che infatti stilisticamente non convince, già solo se si confronta l'effigie della figlia di Ferdinando I con il ritratto parigino del suo consorte. La tavoletta del Rijksmuseum presenta una delicatezza disegnativa estranea all'artista mantovano, abituato a realizzare rilievi maggiormente aggettanti (anche nelle medaglie), massicci, delineati in modo netto, spesso tagliente ed espressivo. Il rilievo col ritratto di Eleonora presenta invece una grazia decisamente più fusa e 'pittorica'. Inoltre, il profilo della duchessa mostra stringenti somiglianze con altre opere: un rilievo marmoreo in collezione privata, che porta l'iscrizione simile «DIA ELIONORA», in cui la donna ha abbigliamento e acconciatura pressoché identici alla scultura del Rijksmuseum²⁷; e una medaglia attribuita da Luke Syson a Cosmè Tura, che presenta la stessa delicatezza di rilievo e armoniosa grazia della tavoletta olandese²⁸. Infine, Keith Christiansen ha proposto che quest'opera fosse realizzata in occasione delle nozze del 1473 e che costituisse il *pendant* di un ulteriore rilievo con il ritratto di Ercole I, sottolineando che per alcune sculture accostabili a Sperandio non sia da escludere l'ipotesi di una collaborazione con Tura²⁹.

Un simile dialogo tra scultura e pittura è stato rilevato anche da Richard Stemp nel 1999 in relazione al sarcofago marmoreo di Prisciano Prisciani (61x212x73 cm), consigliere segreto e fattore generale di Borso³⁰. La tomba fu commissionata dal figlio Pellegrino, il celebre

in una vera e propria attribuzione: VENTURI 1888, p. 393. Effettivamente il cattivo stato di conservazione e gli elementi a disposizione non consentono di individuare con certezza l'autore della scultura. Inoltre la lavorazione dei capelli sembra molto diversa da quella utilizzata per i ritratti di Ercole I. Mi sembra invece simile a quella del profilo marmoreo (forse raffigurante Giovanni II Bentivoglio) esposto dalla galleria Rudigier di Monaco al Tefaf di Maastricht nel 2016. È poi da escludere che il rilievo marmoreo con il ritratto di Giovanni II Bentivoglio conservato in San Giacomo Maggiore a Bologna sia opera di Sperandio. L'iscrizione sulla base non è la firma dell'artista, ma indica il committente, e la data 1497 incisa sulla spalla dell'effigiato conferma la cronologia. Si tratta infatti di un dono fatto dal mercante di seta Antonio Balatini, al compimento del proprio diciottesimo anno di età, a Giovanni II (FANTI 2010-2011, pp. 261-268). Sperandio aveva lasciato Bologna già nel 1491, e anche per questa ragione la scultura difficilmente può essere stata realizzata da lui. Il nome di Francesco Francia, proposto in virtù di un confronto con la medaglia che egli realizzò per il Bentivoglio, risulta abbastanza convincente (MATTEUCCI ARMANDI 1967, p. 78). Lo stesso vale per due rilievi – uno in marmo e uno in terracotta – passati in asta nel 1980 e nel 2006, simili al ritratto conservato in San Giacomo Maggiore a Bologna (SOTHEBY'S 1980, lotto n. 84; SOTHEBY'S 2006, lotto n. 21).

²⁴ Inv. BK-16977. VENTURI 1888, p. 393; VITRY 1907, pp. 8, 24; DE FOVILLE 1910, p. 16; RUHMER 1960, p. 20; PANE 1975-1977, II (1977), p. 85; TORRESI 2007, pp. 194-195; K. Christiansen, scheda n. 84, in *THE RENAISSANCE PORTRAIT* 2011, pp. 227-228.

²⁵ HILL 1930, I, pp. 93-94 n. 366.

²⁶ VENTURI 1888, p. 397.

²⁷ F. Trevisani, scheda VI. 6, in *BONACOLSI L'ANTICO* 2008, p. 228; CERIANA 1999, p. 204; ROWLANDS BRYANT 2006-2007, p. 190 (e p. 210 nota 47).

²⁸ SYSON 1999, pp. 226-215.

²⁹ K. Christiansen, scheda n. 84, in *THE RENAISSANCE PORTRAIT* 2011, p. 228.

³⁰ Stemp ha proposto di attribuire l'ideazione del sepolcro di Prisciano Prisciani a Cosmè Tura, ipotizzando che uno scultore avesse riportato nel marmo le indicazioni del pittore di corte. Egli ha fatto notare la stretta somiglianza delle tabelle su cui campeggiano le iscrizioni con quelle che compaiono ai lati della Vergine nel Polittico Roverella, e ha posto l'accento sulla qualità finissima del bassorilievo (a suo parere accostabile ad Ambrogio da Milano). Sul sepolcro di Prisciano Prisciani si vedano STEMP 1999, pp. 211-215; TORBOLI 2000, pp. 57-86; STEMP 2003, pp. 179-181; A. Bellandi, scheda n. II.13, in *DOMENICO DI PARIS* 2006, p. 128; FOLIN 2007,

astrologo ideatore del programma iconografico del Salone dei Mesi a Schifanoia. La cassa marmorea fu scolpita per la cappella di famiglia in San Domenico a Ferrara, ma in seguito venne spostata nella Certosa della stessa città. Nei primi anni Duemila è stata portata al Museo di Palazzo Schifanoia e restaurata³¹.

Il sepolcro risulta lavorato solo sui lati lunghi con due tabelle, recanti decorazioni vegetali e nastri attorti, che riportano due iscrizioni: una in latino e una in greco³². Ai lati dell'iscrizione in greco sono scolpite alcune particolari figure inserite in un paesaggio roccioso, delimitato da due cumuli di terra, da cui escono altrettanti piccoli alberelli spogli. A sinistra è scolpita un'aquila che stringe tra gli artigli un drago disteso su un tripode, al quale è appoggiato uno strumento musicale a corde. A destra c'è invece un gallo sopra un cappello a tesa larga, ornato da una piuma e da una verga conficcata (Fig. 4).

Micaela Torboli, nel ricostruire la vicenda del sarcofago e della famiglia Prisciani, ha dimostrato in modo convincente le attinenze tra la tomba e la medaglia realizzata da Sperandio per Prisciano, rilevando il medesimo tono 'mercuriale' e le affinità simboliche provenienti dall'orbita culturale della *Picatrix*. La studiosa è giunta quindi ad accostare i bassorilievi all'artista mantovano³³. Effettivamente si riscontrano alcuni elementi ricorrenti della maniera di Savelli: le piattaforme rocciose che culminano con i due monticelli da cui fuoriescono arbusti spogli (frequentissime nei suoi rovesci metallici)³⁴, gli enigmatici animali che animano le sue medaglie³⁵, i drappi svolazzanti che forniscono dinamicità alla composizione.

È molto probabile che Sperandio ricevesse contestualmente nel 1473 le commissioni per il sarcofago e per la medaglia commemorativa di Prisciano Prisciani, potendo contare su precise indicazioni iconografiche fornite dal figlio, che era solito trarre ispirazione da testi magici e astrologici come la già menzionata *Picatrix*³⁶. L'astrologo e lo scultore erano probabilmente molto legati, forse addirittura vicini di casa (come sembrerebbe suggerire una notizia riportata da Ugo Caleffini nel 1474)³⁷, e condividevano analoghi interessi per costellazioni e oroscopi, di certo coltivati da Sperandio fin dalla giovinezza. Ne è prova la recente scoperta documentaria all'Archivio di Stato di Milano della notizia che, alla morte del padre Bartolomeo nel 1457, Sperandio e suo fratello (di cui non è ancora chiara l'identità), creduti in possesso di una «bella carta de Astrologia», vennero perquisiti dal rappresentante sforzesco Gabriele da Narni, il quale sperava di ottenerla per il duca di Milano Francesco I. Tra i bagagli dei due fratelli Savelli venne invece ritrovata solo una piastra di piombo con raffigurazioni lunari, che fu lasciata loro³⁸. Non è possibile sapere se tra il materiale posseduto

pp. 29-38; SCANSANI 2016.

³¹ TORBOLI 2000, pp. 57-86.

³² Su un lato «PRISCIANO · N · F · EQVITI · PROCVR · FISCO · DVCVM· CONSILIARIO · PEREGRINVS.»; sull'altro «EPMAIOC / ΒΑΣΙΛΕΥΣΙ / ΑΓΑΠΗΤΟC».

³³ TORBOLI 2000, pp. 80-81.

³⁴ Si ritrovano nelle medaglie dedicate ad Agostino Bonfranceschi, Alessandro Tartagni, Andrea Barbazza, Andrea Bentivoglio, Antongaleazzo Bentivoglio, Antonio Sarzanella, Ercole I d'Este, Catelano Casali, Lodovico Carbone, Marino Caracciolo, Niccolò da Correggio, Francesco II Gonzaga. Si veda HILL 1930, I, pp. 89-104 nn. 358, 360, 362, 364, 372, 381, 384, 385, 386, 396, 397, 400.

³⁵ A esempio è possibile confrontare il gallo scolpito sul sepolcro e quello modellato nella medaglia di Giuliano della Rovere (HILL 1930, I, pp. 101-102 n. 395).

³⁶ WARBURG 1966, pp. 270-272; SCANSANI 2016.

³⁷ «Nicolò, fiolo che fu de Sperindio da Mantua, cittadino de Ferrara. La casa del quale era aprovo Omni Sancti et la via da uno cho; et uno lato, cioè andando a San Domenico, per mezzo l'orto de la casa de Peregrino de Prisciano» (CALEFFINI 2006 [1471-1479], p. 75).

³⁸ «[...] Et perché a me fo dicto haveva li una bella carta de Astrologia, io la dimanday a' suoy figlioli solamente per mandarla alla Illustrissima S.V.; li quali / suoy figlioli me respusero che no era li la dicta carta. No me volsi fidare de loro, volsi vedere tucte sua / bolze et valise insieme con li suoy figlioli. Trovay una piastra de piombo in la quale erano molti segni; / secundo me dissero loro, et secundo me parse comprendere, era rasone de Luna. È vero mella volsero donare, ma perché vedeva no' era cosa per la S.V., no la volsi acceptare [...]» (ASMi, Autografi, *Orefici gioiellieri, Sperandio Bartolomeo*, c. 93r). Ringrazio Giulia Ammannati per l'aiuto nella lettura del documento.

dallo scultore ci fosse una copia della *Picatrix*, ovvero del testo che ispirò diversi rovesci delle sue medaglie e contribuì al programma iconografico del Salone dei Mesi, ma il legame tra Sperandio e i Prisciani, e dunque il sarcofago marmoreo, è da considerarsi assodato.

Una scultura forse precedente alla tomba per Prisciani, e già accostata a Sperandio, è il sarcofago del beato Alberto Pandoni, conservato nella Cappella di San Benedetto nella basilica di San Giorgio fuori le Mura a Ferrara (71x208x65 cm; Fig. 5)³⁹. Si tratta di un'opera finora decisamente poco indagata dagli studiosi, una cassa marmorea dorata nella parte frontale, con due leoncini che la reggono, oggi utilizzata come paliotto d'altare. La lastra anteriore è lavorata a bassorilievo; nei due ovali con il bordo a foglie stilizzate sono raffigurati S. Giorgio e S. Maurelio, patroni della città estense, e al centro, entro una ghirlanda sostenuta da due angeli inginocchiati, il beato Alberto Pandoni. Di origine bresciana, l'effigiato era stato vescovo di Piacenza e Ferrara e morì nel 1274⁴⁰. Nel 1419 le sue reliquie, insieme a quelle di S. Maurelio, vennero esumate e traslate nella basilica olivetana e nel 1435 fu edificata la Cappella di San Maurelio grazie a una donazione, mentre nulla sappiamo della commissione e della data di esecuzione del sepolcro di Pandoni. Eberhard Ruhmer, per primo, studiò la tomba nel 1960 e vi riscontrò i modi di Sperandio⁴¹. La resa dei panneggi è confrontabile con la coeva pittura ferrarese e alcuni elementi evocano lo stile di Savelli. In particolare l'immagine del S. Giorgio ha alcune attinenze con diverse figure ideate da Sperandio. La qualità del rilievo mi pare però assai lontana sia dai due profili marmorei di Ercole I che dal sarcofago Prisciani.

Alla fine degli anni Settanta del Quattrocento la fama di Sperandio come scultore in marmo e pietra uscì dai confini del ducato estense, stando a una lettera scritta nel maggio del 1477 dal signore di Faenza Carlo Manfredi a Ercole I: «mio fratello et mi faciamo far qua la ecclesia catredale, sì per honor de Dio, cum etiam per hornamento di questa cità, como forsi Quella ha potuto intendere. Et perché a tal opera ce intraviene multe sculture, et altre figure intagliate di petra, parendomi maestro Sperandio molto acto a questa cosa, et disposto a servirme bene, cum quella sicurtà che così mi par poter fare prego Vostra Excellentia, acciò potiamo exeguire questa sancta opera, me voglia far questa gratia, concedermi ipso maestro Sperandio che io el possa tore al mio serviccio»⁴².

Così, pochi mesi dopo, lo scultore si impegnò con un contratto a lavorare per il signore di Faenza «de brongio, de marmoro, di terra, de disigni, di piombo, de picture, de orfesaria, e generalmente de ogn'altra cosa», dimostrando ancora una volta la sua versatilità⁴³. Di lì a poco Galeotto Manfredi, fratello di Carlo, prese a sorpresa il potere a Faenza. Sperandio dovette abbandonare la città per rifugiarsi a Bologna⁴⁴. Non sembra restare nulla dei lavori realizzati dall'artista nella città romagnola (tranne le medaglie per Carlo e Galeotto Manfredi)⁴⁵. Dopo la sua fuga, e durante tutto il suo lungo soggiorno nella città felsinea (1478-1491), sembra non

L'esistenza di questo documento è segnalata solo in una nota in MALAGUZZI VALERI 1904, p. 13, ma il testo non è mai stato pubblicato né studiato. Ulteriori approfondimenti archivistici potrebbero far emergere nuove informazioni relative all'attività di Sperandio nei territori milanesi.

³⁹ LIBANORI 1665, pp. 69-70; BAROTTI 1781, pp. 46-48; RUHMER 1960, pp. 20-24; VANCINI 2002, pp. 119-127; TORRESI 2007, p. 195; FERRETTI 2011, pp. 57-66.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 46-48.

⁴¹ RUHMER 1960, pp. 20-24.

⁴² VENTURI 1888, pp. 391-393.

⁴³ MALAGOLA 1883, pp. 377-390.

⁴⁴ VENTURI 1888, pp. 391-393.

⁴⁵ HILL 1930, I, pp. 96-97 nn. 379-380. Venturi propose di assegnare all'artista un rilievo in terracotta spezzato e in più parti lacunoso con un' *Annunciazione*, conservato a partire dal 1842 nella prima cappella a destra del Duomo di Faenza, ma, come ha chiarito Massimo Ferretti, l'opera non ha particolari affinità con la produzione di Sperandio (VENTURI 1901-1940, VI (1908), pp. 789-790; FERRETTI 2011, pp. 57-58). Wilhelm Bode (BODE 1902, pp. 77-79) ha invece accostato a Sperandio una *Madonna col Bambino* conservata al Victoria and Albert Museum (inv. 85-1892) proveniente da Ancona. Ritengo però che in questa terracotta si ritrovi ben poco dello stile di Savelli.

esserci traccia di sculture in marmo dell'artista, né nei documenti né nelle opere. Eppure Savelli fino a quel momento era stato apprezzato e ben retribuito per questa attività. Forse i suoi nuovi committenti, per ragioni economiche, logistiche e ideologiche – di cui tratterò in seguito –, preferirono impiegarlo in opere in altri materiali⁴⁶.

Un ultimo indizio relativo alla produzione marmorea dell'artista si ritrova invece in un documento del 15 marzo 1494, anno in cui Sperandio, dopo aver trascorso altri tre anni a Ferrara, decise di dirigersi verso i territori della Serenissima⁴⁷. Quel giorno Ercole I ordinò di far portare a corte un grande blocco di marmo, forse solo sbizzato, che era rimasto nella casa di Savelli⁴⁸. Ciò testimonia che Sperandio aveva continuato a scolpire, e che, oltre alle opere lapidee degli anni Settanta, esisteva una più ampia produzione in marmo, ancora tutta da indagare.

La tomba di Alessandro V

Nel 1482 Sperandio ricevette tre pagamenti dai frati della chiesa di San Francesco a Bologna per aver realizzato il grande monumento in terracotta per il papa Alessandro V (500x250x95 cm; Fig. 6)⁴⁹, al secolo Pietro Filargo, unico pontefice sepolto nella città emiliana. Era stato eletto dal Concilio di Pisa il 26 giugno 1409 nel tentativo di superare le ostilità tra i due papi Gregorio XII e Benedetto XIII, finendo però solo per creare un ulteriore antipapa rivale. Morì a Bologna il 3 maggio del 1410 e venne sepolto nella locale chiesa dei francescani conventuali, ordine cui apparteneva⁵⁰.

Una prima tomba dedicata all'ecclesiastico fu realizzata, probabilmente nei primi decenni del Quattrocento, da Niccolò di Pietro Lamberti, come ricorda Vasari e attestano vari documenti⁵¹. In seguito venne sostituita però integralmente da quella modellata da Sperandio nel 1482, ovvero nel corso del regno di Sisto IV della Rovere, il quale, appartenendo all'ordine dei minori conventuali, doveva avere significativa memoria del suo confratello e predecessore Alessandro V. Assunto al soglio dal 1471, il pontefice assicurò notevoli privilegi e benefici al convento e alla chiesa di San Francesco di Bologna⁵², e nel 1483 nominò vescovo della città suo nipote Giuliano della Rovere, anch'egli appartenente all'ordine francescano e ritratto da Sperandio in una medaglia⁵³.

Il monumento modellato da Savelli subì una travagliata vicenda di restauri e spostamenti, che causarono la perdita di alcune parti e l'imposizione di ricostruzioni approssimative: nel 1584 venne effettuato un primo intervento sul sepolcro; nel 1672 un secondo; all'inizio dell'Ottocento la tomba, suddivisa in più pezzi, fu spostata nel Cimitero di

⁴⁶ Le ragioni logistiche si spiegano con la difficoltà e il costo del trasporto dei blocchi di marmo a Bologna.

⁴⁷ Modena, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASMo), Libro camerale, 1473-95, c. 248; VENTURI 1888, p. 389 nota 4.

⁴⁸ ASMo, Camera ducale Estense, Libri camerali diversi, 178, *Entrata et ussita de la spenderia*, c. 40 (15 marzo 1494); VENTURI 1888, p. 389.

⁴⁹ VENTURI 1889, p. 232; RUBBIANI 1894, pp. 57-68; MACKOWSKY 1898, pp. 175-178; MALAGUZZI VALERI 1899, pp. 291-292; VENTURI 1901-1940, VI (1908), p. 792; DE FOVILLE 1910, pp. 19-21; FILIPPINI 1929, pp. 29-32; DANIELI 2008, pp. 283-286; CANTELLI 2008, pp. 287-292.

⁵⁰ PETRUCCI 1960, pp. 193-196.

⁵¹ VASARI/ BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III (testo), p. 34-35. La realizzazione dell'originaria tomba papale da parte di Niccolò di Pietro Lamberti è testimoniata anche dai libri di spese del convento di San Francesco, dai quali risulta che il 2 novembre 1424 gli ufficiali della fabbrica di San Petronio fornirono alla chiesa delle pietre per la sepoltura. Appare inverosimile, dunque, la data della morte dell'artista segnalata da Vasari (1417). Un Niccolò di Piero da Firenze, forse il Lamberti, fu tra l'altro attivo nel Palazzo degli Anziani di Bologna nel 1429 (cfr. RUBBIANI 1894, p. 61). Sui documenti bolognesi legati all'artista fiorentino si veda SCHULZ 1986, pp. 15-26.

⁵² DA DECIMO 1872, p. 243; *LE CHIESE PARROCCHIALI DELLA DIOCESI DI BOLOGNA* 1884, p. 51.

⁵³ HILL 1930, I, pp. 101-102 n. 395.

Bologna presso la Certosa; nel 1836 il Comune ne ordinò la ricostruzione (quando ormai, però, la zona mediana era andata completamente perduta); infine, nel 1889 il monumento fu trasferito di nuovo in San Francesco e i restauri, finanziati da papa Leone XIII, furono affidati ad Alfonso Rubbiani, che dovette riconnettere le varie parti della tomba, divisa in più di cento pezzi, e rimodellare le porzioni perdute. Il restauratore emiliano decise di ridipingere il monumento seguendo le tracce della policromia originale rinvenuta su più punti della struttura⁵⁴. L'ultimo intervento di restauro risale al 2007, ma ancora oggi l'impostazione generale dell'opera è frutto dell'intervento di assemblaggio e di integrazione del 1889⁵⁵.

Da un'incisione che compare nella terza edizione, pubblicata nel 1677, delle *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum* di Alfonso Chacón possiamo però ricavare notevoli informazioni riguardanti l'aspetto del monumento prima dello spostamento nel Cimitero di Bologna. In particolare, risulta sorprendente la decorazione retrostante alla sepoltura, con un affresco che simula un tendaggio, al cui apice appare un *Dio Padre*⁵⁶. Lacerti di questi dipinti furono riscontrati anche da Rubbiani, che li giudicò cinquecenteschi e forse sviluppati sulle tracce della decorazione originale del quindicesimo secolo. Considerati i numerosi spostamenti e interventi, risulta tuttora difficile individuare l'originaria collocazione del sepolcro. Nel Cinquecento era «posto dietro il coro. Cioè addossato ad un muro col quale si era chiuso la prima arcata del corridoio o nave absidale a cornu Epistolae»⁵⁷, oggi si trova nella sesta campata della navata sinistra ed è costituito da un basamento rettangolare in terracotta con due nicchie poco profonde (la parte superiore di ognuna è decorata da una conchiglia e da un filo di perle), in cui sono modellati due angeli fastosamente abbigliati, che reggono uno scudo e una cornucopia ciascuno. Le figure sono intervallate da tre lesene decorate con ricchi motivi vegetali. Sopra il basamento è collocata una cassa rettangolare con quattro pilastri e tre stemmi del pontefice, la quale si risolve con una trabeazione il cui fregio è costituito da una fascia di cherubini (questa parte mediana fu realizzata nel corso dei restauri di Rubbiani, ispirandosi all'incisione seicentesca). Sopra la cassa giace distesa, e leggermente inclinata verso l'osservatore, la figura di Alessandro V, in abiti pontificali, sormontato da un festone con due fauni alati. Il monumento si chiude in alto con tre statue: a sinistra *S. Francesco*, al centro la *Madonna col Bambino* e a destra *S. Antonio* (Figg. 7, 8)⁵⁸.

Con questo monumento Sperandio ebbe l'opportunità di lavorare a un'opera di grandi dimensioni e mettere in campo a pieno le proprie qualità scultoree. Gli angeli nella base mostrano i medesimi panneggi, lo stesso contrapposto che lascia emergere un ginocchio, i volti quasi trasognati che si ritrovano nelle figure dei rovesci delle medaglie⁵⁹. Come ha

⁵⁴ RUBBIANI 1894, pp. 57-68.

⁵⁵ CANTELLI 2008, pp. 287-292.

⁵⁶ CHACÓN 1677, coll. 777-778. Sull'opera di Chacón, e le incisioni che corredano il testo si vedano: PETRUCCI NARDELLI 1985, pp. 182-183 e nota 299; BOREA 1993, pp. 37-38.

⁵⁷ RUBBIANI 1894, pp. 57-68.

⁵⁸ La compresenza dei due santi francescani sul sepolcro ricorda molto l'iconografia del rovescio di una medaglia di Sisto IV (forse proprio la stessa tipologia di *numisma* che fu ritrovato nella sua tomba all'inizio del Seicento), con *S. Francesco* e *S. Antonio*, rispettivamente alla destra e alla sinistra del pontefice (SIMONATO 2008, p. 109, nota 53; HILL 1930, I, pp. 208-209 n. 807). Gli stessi due santi erano anche i titolari dell'antica Cappella del coro dei canonici in San Pietro fatta erigere da Sisto IV (che vi fu sepolto), e comparivano nell'affresco di Perugino entro il catino absidale.

⁵⁹ Guido Zucchini ha confrontato questi angeli a quello modellato su una bifora dell'ex convento camaldolese di Santa Maria degli Angeli in Via San Mamolo a Bologna, attribuendolo a Sperandio. La postura delle figure alate è effettivamente identica. Diverso dallo stile di Sperandio risulta invece il trattamento dei panneggi che appaiono più spessi e rigidi. Certamente vi è una forte relazione tra le due opere, ma non sufficiente a mio avviso per assegnare la terracotta a Savelli. Cfr ZUCCHINI 1934, pp. 20-22. Mi paiono inoltre senza alcun fondamento le attribuzioni a Sperandio delle statue dei quattro Protettori di Bologna, collocate sulla facciata di Santa Maria del Baraccano a Bologna, dei cinque busti di santi clipeati dell'oratorio dello Spirito Santo, e dei sette collocati sul fianco orientale di Santa Maria di Galliera (dei quali uno solo è ancora oggi visibile): RUBBINI 2002, p. 14 (con bibliografia); D. Lucidi, scheda n. 2, in TERRACOTTA 2017, pp. 40-41.

sottolineato Venturi, la figura distesa del pontefice è invece di fattura più rude, realizzata con panneggi che tendono a geometrie arcaizzanti. Alessandro V ha il viso asciutto e allungato, la bocca lievemente aperta, gli occhi socchiusi, le sopracciglia contratte che mostrano un'espressione di dolore e nel contempo di abbandono (Fig. 18). I muscolosi fauni piangenti sembrano riferirsi a modelli classici e i loro volti barbuti sono in linea con le enigmatiche divinità modellate da Sperandio in alcune medaglie del primo periodo ferrarese (Fig. 27). Le tre statue collocate nel registro superiore del monumento si allontanano dal mondo cortese e fastoso degli angeli della base, i panneggi si addensano e si appesantiscono, le fisionomie acquisiscono tratti più realistici, impregnati di un'austerità francescana. I volti dei due santi in particolare restituiscono una forte intensità ritrattistica, come se Savelli avesse preso a modello qualche frate del convento per infondere vitalità alle sue statue di terracotta.

Le espressioni della Madonna e del Bambino mostrano un accenno malinconico, ma dalla gestualità delle due figure, una che sorregge, l'altra che si regge, emerge un tono di profonda dolcezza (Fig. 7). Lo stile di Sperandio è in qualche modo inafferrabile, incostante, passando dai modi della rinascenza a tendenze più arcaiche, da personalissimi virtuosismi e invenzioni bizzarre a parti trattate in modo più sommario e semplicistico. Il risultato è un grande e singolare monumento, per materiale, dimensioni e stile.

Una commissione di tale entità doveva presupporre una certa fama dell'artista, una particolare stima da parte dell'ordine francescano, una notevole e apprezzata produzione scultorea precedente al 1482, in altri termini un'attività già matura che proverò a ricostruire nel suo divenire.

All'origine delle commissioni francescane

I primi contatti tra l'ordine francescano e Sperandio sono forse da ricercare già nel corso della giovinezza dell'artista, e la tomba di Alessandro V potrebbe rappresentare solo l'apice e la più evidente espressione di rapporti di committenza stretti e duraturi. Come ho già accennato, lo scultore tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta del XV secolo è documentato nei territori del ducato di Milano⁶⁰. Inizialmente lavorò al seguito del padre, che operava come orefice per la corte sforzesca. Dopo aver perso il genitore nel 1457⁶¹, rimase nei territori lombardi e fu coinvolto in un'operazione di coniazione di monete false assieme a consanguinei di Pier Maria de' Rossi e Bonifacio Bembo⁶². Successivamente continuò a ricevere pagamenti dalla corte milanese (per opere non specificate) tra il 1460 e il 1466⁶³. Queste retribuzioni non possono di certo riferirsi unicamente alla medaglia che Sperandio realizzò per Francesco Sforza, comunque, in questo arco di anni⁶⁴.

A mio parere le tracce dell'operato dello scultore mantovano sono da ricercare in uno dei più significativi cantieri del ducato milanese di quegli anni: la chiesa di Santa Maria in Bressanoro a Castelleone. Il santuario fu eretto probabilmente a partire dal 1460 per volere di Bianca Maria Visconti, moglie del duca Francesco Sforza, e del portoghese Amadeo Mendes da Silva, un ebreo convertito al cattolicesimo presso il convento agostiniano di Santa Maria di Guadalupe in Estremadura, e che, accolto nell'ordine francescano, esercitò a partire dal 1452 una notevole influenza sulla corte milanese. Dopo aver ricevuto il permesso di edificare un

⁶⁰ Sull'attività milanese di Sperandio uscirà presto un mio saggio dal titolo *Sperandio Savelli: medaglista, architetto e scultore nel ducato di Milano*, negli atti del convegno internazionale *Scultori dello Stato di Milano (1395–1535)*, Mendrisio-Como 16 novembre -17 novembre 2018.

⁶¹ ASMi, Autografi, *Orefici gioiellieri, Sperandio Bartolomeo*, c. 93; Missive, c. 39, f. 35v.

⁶² Su questa vicenda si veda: ALBERTINI OTTOLENGHI-BRUSAMOLINO ISELLA 1999, pp. 25-35.

⁶³ DE FOVILLE 1912, pp. 430-431.

⁶⁴ SYSON 1994, p. 91; HILL 1930, I, p. 92 n. 361. M. Beltrami, scheda n. 93, in *LEON BATTISTA ALBERTI* 2006, pp. 486-488.

luogo di culto e un piccolo convento per i confratelli, nel 1464 fondò la congregazione degli amadeiti⁶⁵.

Al di là delle ben note implicazioni politico-religiose del santuario⁶⁶, è da sottolineare la particolare struttura architettonica della chiesa castelleonese: a croce greca, con ampio vano centrale a pianta quadrata coperto da una cupola ottagonale, e con bracci liberi (anche questi a loro volta sono a pianta quadrata e coperti da cupole). Non è noto l'architetto dell'edificio, anche se più volte l'ideazione è stata associata all'orbita culturale di Filarete⁶⁷. Gli storici dell'architettura hanno però notato una strettissima affinità tra la rara e particolare pianta di Santa Maria in Bressanoro e quella dell'edificio raffigurato da Sperandio nel rovescio della medaglia del duca di Milano⁶⁸. È dunque fortemente probabile che l'artista sia entrato in qualche modo in relazione con il progetto della chiesa. Il fatto che l'architettura modellata nel metallo e quella reale presentino un alzato diverso è giustificabile, tenendo in considerazione che Savelli nel 1466 lasciò la città lombarda per tornare a Ferrara⁶⁹, e dunque non poté assistere alla continuazione dei lavori di costruzione, che si protrassero, con aggiunte e modifiche, fino ai primi decenni del XVI secolo. Non si tratta, in ogni caso, dell'unica testimonianza dell'interesse di Sperandio per l'architettura: basti pensare all'edificio rinascimentale nel rovescio della medaglia di Giovanni Lanfredini⁷⁰; o alla lettera del vescovo Ludovico Gonzaga che nel 1488 lodava la capacità di architetto di Savelli⁷¹; oppure, ancora, alla commissione che Sperandio ricevette nel 1490 per realizzare un modello per il completamento del campanile di San Petronio a Bologna⁷².

Un elemento che può certificare e rafforzare ulteriormente la relazione tra il santuario di Santa Maria in Bressanoro e lo scultore mantovano è la statua in terracotta della *Vergine col Bambino* conservata nella chiesa (92,5x 63x45,5 cm, Fig. 9)⁷³. La Madonna è seduta su un trono, abbraccia con la mano sinistra il Bambino (che a sua volta tiene in mano un piccolo uccello), mentre la destra, che ora è in stato frammentario, reggeva originariamente un libro. I panneggi, le fisionomie, la mano della Madonna, le ciocche di capelli e la struttura generale mostrano forti attinenze con lo stile di Savelli (Figg. 10, 11, 12, 13). Un confronto con la Vergine sulla sommità della tomba di Alessandro V lascia spazio a pochi dubbi relativi all'ambito culturale, e forse alla paternità dell'opera⁷⁴. La statua di Castelleone, che nei secoli ha subito diversi

⁶⁵ CARUBELLI 1982, pp. 13-22.

⁶⁶ FERRI PICCALUGA 1983, pp. 114-117.

⁶⁷ MAGGI 1983, pp. 406-409; BELTRAMINI 2001, 40-41.

⁶⁸ PEVSNER 1948, p. 85; BRUSCHI 1969, p. 179; CARUBELLI 1982, pp. 13-22; GIORDANO 1988, pp. 124-126; BELTRAMINI 2001, pp. 40-41; M. Beltramini, scheda n. 93, in LEON BATTISTA ALBERTI 2006, pp. 486-488. L'edificio nel rovescio della medaglia di Sperandio è inoltre fortemente affine a quello del disegno del Maestro dell'*Album Soane*, a Parigi, Louvre, inv. 858 DR/2r.

⁶⁹ Nel 1466 Borso d'Este gli chiese di restituire i pagamenti ricevuti dalla corte ferrarese allorché si trovava fuori città, promettendogli di poter mantenere la metà di quelli che aveva invece incassato nel periodo della peste (1463-1464). VENTURI 1888, pp. 387.

⁷⁰ HILL 1930, I, p. 96 n. 377; M. Beltramini, scheda n. 94, in LEON BATTISTA ALBERTI 2006, pp. 488-489.

⁷¹ VENTURI 1888, p. 395.

⁷² Nel Museo della basilica di San Petronio è conservato il bozzetto in stucco colorato su tavola di legno, modellato dall'artista. Si tratta di un rilievo che mostra il campanile costituito da una balaustrata con pilastri sormontati da sfere; sopra questa, una tribuna ottagonale con lesene angolari e bifore che si conclude con una trabeazione con fregio classicheggiante e frontoni triangolari. La cupola è invece a spicchi con costole esterne e una lanterna circolare, sulla quale si innalza una sfera che sostiene la croce. GATTI 1889, p. 94; ZUCCHINI 1934, pp. 29-31; FANTI 2003, p. 122 n. 29.

⁷³ Nota anche come *Madonna della rondine*, è stata restaurata nel 2002, ed è stata associata da Paola Bosio all'attività giovanile di Giovanni de Fondulis: BOSIO 2015, p. 63.

⁷⁴ La stessa temperie si rintraccia in una *Madonna col Bambino e angeli* detta *dell'aiuto* conservata a Mantova in un tabernacolo in Via Gilberto Govi, all'angolo con Via Massari. Questa *Vergine* fittile mostra panneggi simili a quelli della *Madonna* del monumento funebre di Alessandro V, gli angeli che sorreggono i tendaggi del padiglione

spostamenti (passando anche per la chiesa dei Santi Filippo e Giacomo nello stesso centro), è però ricordata da una visita pastorale del 1856 nella sede dove oggi la vediamo⁷⁵. Si tratta probabilmente della prima testimonianza delle fitte relazioni che Sperandio seppe intessere nel corso dell'intera vita con l'*Ordo minorum*.

Questioni di parentela

Come ha ben chiarito Luigi Napoleone Cittadella, a Ferrara nella seconda metà del Quattrocento c'erano molti omonimi dello scultore. Tra il 1455 e il 1469 ricorre, a esempio, più volte il nome di uno Sperandio da Mantova eletto nel Consiglio dei Savi, da identificare certamente non con l'artista, quanto con il notaio Sperandio Sperandei, figlio di Niccolò di Alberto de Sperandei da Mantova (anch'egli notaio, morto a Ferrara nel 1432). Resta da chiarire l'eventuale relazione di parentela dei Savelli con questa famiglia di notai. Cittadella ha poi incluso tra questi omonimi un certo fra Alberto, figlio di Sperandio da Mantova, suggerendo che quest'ultimo fosse il già citato uomo di legge⁷⁶. È bene però ricordare che con lo stesso appellativo era noto anche l'orefice Bartolomeo Savelli, padre dell'artista, stando almeno a un documento del 1451 dove è definito «magistro Bartolomeo, detto Sperandeo da Mantova».⁷⁷

Qualunque fosse il grado di parentela tra lo scultore e fra Alberto, considerando i legami che Sperandio Savelli ebbe con i francescani, la loro possibile relazione costituisce un dato tutt'altro che da accantonare. Quello che finora è stato considerato un semplice omonimo dell'artista, destinato a creare solo confusioni e scorrette interpretazioni dei documenti, potrebbe infatti rivelarsi una chiave fondamentale per la comprensione della carriera e della fortuna dello scultore.

Fra Alberto era un minore osservante, nato probabilmente nel 1435 (quindi più giovane di qualche anno rispetto all'artista)⁷⁸. Era di origini mantovane, ma è sempre ricordato come cittadino ferrarese, e nel 1458 fu ordinato sacerdote a Bologna⁷⁹. Nel 1474 è documentato a Cremona, dove richiese l'autorizzazione a Galeazzo Maria Sforza per predicare nei territori del ducato di Milano. Fu poi «al governo delle venerabili monache del Corpo di Cristo»⁸⁰, ovvero il convento del Corpus Domini di Ferrara, nel quale nel 1432 si era ritirata S. Caterina Vigri, prima di fondare l'omonimo monastero a Bologna (dove, come si vedrà a breve, il nostro operò).

Fra Alberto sembra insomma rispecchiare gli spostamenti e la cronologia di Sperandio Savelli: tra le origini mantovane, i territori milanesi, Bologna e Ferrara. Forse l'artista poté giovare della presenza di un parente all'interno dell'ordine francescano, che godeva di fama e stima sia tra i religiosi che tra i principi dell'area padana: una relazione che potrebbe ben giustificare le costanti commissioni e favori concessi all'artista da parte dell'*Ordo minorum*.

dipendono da invenzioni compositive ferraresi, inoltre il fanciullo corrisponde agli usuali tipi umani di Sperandio. Sull'opera si veda: PALVARINI 2000, pp. 104-105.

⁷⁵ BOSIO 2015, p. 66, nota 46.

⁷⁶ CITTADELLA 1868, pp. 115-116; TOFFANELLO 2010, p. 316.

⁷⁷ FRANCESCHINI 1993-1997, I (1993), p. 334 n. 646bbb.

⁷⁸ Il 10 giugno 1474 il commissario ducale Giacomo Bonarelli comunicò a Galeazzo Maria Sforza che fra Alberto da Ferrara, minore osservante, figlio di Sperandio Sperandei cittadino ferrarese, di circa trentanove anni e, per quanto si sentiva dire, persona per bene, aveva chiesto l'autorizzazione a predicare a Cremona. ASMi, Autografi - Ecclesiastici, c. 5, fasc. 3, 10 giugno 1474.

⁷⁹ LOMBARDI 1957, p. 112.

⁸⁰ Come risulta da una lettera spedita nel 1489 da Eleonora d'Aragona a sua sorella Beatrice (cfr. *MONUMENTA HUNGARICAE HISTORICA* 1878, pp. 14-17).

La fortuna di Sperandio come scultore sembra cessare verso la fine degli anni Ottanta del Quattrocento. A Bologna l'artista, pochi anni dopo aver realizzato la tomba di Alessandro V, restò improvvisamente senza commissioni. Addirittura, a partire dal 1486, risulta iscritto nel registro dei poveri bolognesi che ricevevano elemosine⁸¹. Difficile individuare la ragione di questa situazione imprevista: probabilmente la concorrenza della nuova generazione di artisti nella città felsinea era troppo forte per lo scultore ormai sessantenne.

Sperandio di lì a poco non poté nemmeno più contare sull'influente famiglia francescana. Nel 1489 il funzionario estense Giustiniano Cavitelli (che fu tra l'altro effigiato da Sperandio in una medaglia)⁸² consegnò a Eleonora d'Aragona tre lettere scritte da sua sorella Beatrice, moglie di Mattia Corvino, re d'Ungheria. La regina, in una delle missive, annunciava la morte di fra Andrea di Altavilla, suo confessore, richiedendo alla duchessa un nuovo padre spirituale da uno dei conventi ferraresi. La moglie di Ercole I individuò come persona più adatta proprio fra Alberto, che probabilmente di lì a poco partì per raggiungere la corte ungherese⁸³, e smise dunque di giocare un ruolo non secondario nella vita di Sperandio.

Nuove tracce francescane

Il monumento di Alessandro V costituisce certamente un prezioso punto di riferimento per attribuire a Sperandio altre opere realizzate tra gli anni Settanta e Ottanta, tra Bologna e Ferrara. Fra queste ritengo che si possa includere un bellissimo *Cristo dolente* fittile (alto 61 cm, Fig. 14), apparso nel 2005 in un'asta Sotheby's, e avvicinato in quell'occasione all'orbita culturale milanese contemporanea ad Agostino de Fondulis⁸⁴. La stessa opera, cinque anni dopo, è riapparsa in un'asta Christie's, in cui è stata invece accostata alla terracotta emiliana e all'ambiente di Guido Mazzoni⁸⁵. Non è stato fino a oggi constatato, però, che questo busto è strettamente connesso a quello conservato a sinistra dell'altare di San Matteo nella chiesa di Santo Spirito a Ferrara (alto 60 cm, Fig. 15)⁸⁶, a quello collocato nella stanza adiacente alla Cappella di Santa Caterina Vigri nella chiesa del Corpus Domini di Bologna (alto 80 cm, Fig. 16)⁸⁷, e a quello nella Cappella di San Pietro Martire in San Domenico nella stessa città (alto 60 cm, Fig. 17)⁸⁸.

Le quattro opere sono quasi sovrapponibili, ma non si tratta di calchi: si differenziano infatti per l'inclinazione della testa (verso la sinistra dell'osservatore in quello passato in asta e in quello del Corpus Domini, verso destra in quello in Santo Spirito e in quello di San Domenico), alcune lievi variazioni nei panneggi e nel nodo della corda che lega il collo (elementi totalmente assenti nel busto conservato nel santuario fondato da Caterina Vigri)⁸⁹. Queste terrecotte mostrano un'alta qualità nella modellazione, in particolare per la lavorazione

⁸¹ MALAGUZZI VALERI 1896, p. 86.

⁸² HILL 1930, I, p. 91 n. 357.

⁸³ *MONUMENTA HUNGARLAE HISTORICA* 1878, pp. 14-17.

⁸⁴ SOTHEBY'S 2005, lotto n. 46.

⁸⁵ CHRISTIE'S 2010, lotto n. 478. Probabilmente attorno al 1970 il busto era conservato nella Heim Gallery di Londra.

⁸⁶ LOMBARDI 1974, p. 105; SCARDINO 1994, pp. 71-72 (che ritiene il busto «assai restaurato, se non addirittura rifatto»); SCARDINO-TORRESI 2003-2004, p. 257; PIZZO 2007, pp. 94 e 119.

⁸⁷ Antonella Cavallina ricorda che il busto è tradizionalmente ritenuto un dono portato a Bologna da Ferrara da Caterina Vigri. La studiosa ritiene però che l'opera sia riferibile all'inizio del XVI secolo (CAVALLINA 1999, p. 45).

⁸⁸ Scheda OA-P della Soprintendenza di Bologna, n. Cat. Gen. 08/00028132, 1999.

⁸⁹ Il *Cristo dolente* di Santo Spirito è coperto da uno spesso strato di policromia moderna, che dovrebbe però ricalcare quella originale. L'incarnato del busto del Corpus Domini è stato più volte ridipinto. La policromia della terracotta di San Domenico a Bologna suggerisce un tentativo di invecchiamento artificioso, visto che alcune parti della superficie sembrano volutamente scolorite e dilavate. La figura passata in asta ha perduto la policromia (si nota solo una piccola traccia di rosso nella veste).

dei capelli che si attorcigliano cadendo in modo sinuoso sulle spalle, per le barbe densamente ricciute, per i panneggi quasi metallici e ‘turiati’, per il bizzarro gioco di nodi delle spesse funi.

Tra le quattro opere, solo sul *Cristo dolente* di San Domenico potrebbero sussistere dubbi relativi all’originalità (Fig. 17): esso compare unicamente negli inventari ottocenteschi, dove viene ricordato nella Cappella Pepoli dedicata a S. Michele e definito «Nazareno invecchiato di scultura moderna»⁹⁰, opera di «N. Piccioli»⁹¹. Nessun artista conosciuto corrisponde a questo nome, ma potrebbe trattarsi di un errore di trascrizione: nella Bologna di metà Ottocento era infatti attivo lo scultore Prudenzi Piccioli (1813-1883), celebre per la sua abilità nell’imitare lo stile degli antichi maestri⁹². La terracotta della chiesa bolognese potrebbe essere stata dunque realizzata nel XIX secolo su ispirazione di un’opera di Sperandio, oggi a noi non nota.

Per quanto riguarda il busto conservato nella chiesa ferrarese (Fig. 15), in passato è stato attribuito a Nicolò Baroncelli⁹³, e in seguito, più genericamente, a uno scultore a lui successivo⁹⁴; il cartellino affisso oggi accanto alla teca addirittura lo data al XVIII secolo. Come per il busto passato in asta e per quello del Corpus Domini (Figg. 14, 16), anche in questo caso ritengo però sia possibile avanzare una proposta per Sperandio. La somiglianza dei tre volti di Cristo con quello di papa Alessandro V nella tomba in San Francesco a Bologna è talmente intensa da lasciare pochi dubbi: il mento tracciato da un lesto segno curvo con la stecca; il labbro inferiore caratterizzato da una particolare incisione verticale; i denti e la lingua che si intravedono all’interno della bocca leggermente schiusa; il prolabbio netto e allungato; il naso sottile, asimmetrico e leggermente aguzzo; le guance asciutte e incavate; le grandi palpebre abbassate e le accentuate arcate sopraccigliari, che si contraggono a causa del dolore (Figg. 18-19)⁹⁵. Sperandio ha ripetuto per quattro volte lo stesso modello tipologico⁹⁶, con lievissime variazioni, per la rappresentazione di una dignitosa sofferenza, adattandola alla passione di Cristo e alla morte di un pontefice.

Dalla stretta somiglianza di queste opere credo sia possibile ricavare un particolare e precoce processo di serialità. Oltre a soddisfare specifiche richieste, come nel caso della tomba del pontefice, modellata su commissione a Bologna nel 1482, l’artista produsse probabilmente anche opere in autonomia che, simili tra loro per l’impiego di uno stesso modello, potevano essere poi proposte a chiese e ordini religiosi diversi. Come suggerisce il caso appena illustrato, queste sculture devozionali erano in grado di adattarsi bene a ogni contesto sacro e risultavano, per il materiale con cui erano state eseguite, facilmente trasportabili: fattori che certamente favorirono la diffusione e il mercato delle opere di Sperandio, il quale seppe intuire tutti gli aspetti funzionali, la convenienza e l’efficacia di una tale operatività.

⁹⁰ Bologna, Archivio del convento di San Domenico, ms III.73520, *Inventario e stima dei mobili, arredi ed altro esistenti nella chiesa di S. Domenico*, 1871, c. 124.

⁹¹ Ivi, ms III.73510, *Inventario di tutti gli oggetti che si trovano nella chiesa e sagrestia di S. Domenico in Bologna*, 1866, c. 8.

⁹² Prudenzi Piccioli realizzò due compianti e una *Madonna* ispirati allo stile di Antonio Begarelli e si occupò del restauro dell’altare dei Dalle Masegne in San Francesco a Bologna. RIGHI GUERZONI 1992, pp. 287-299.

⁹³ LOMBARDI 1957, p. 105.

⁹⁴ PIZZO 2007, pp. 94, 119.

⁹⁵ Credo sia possibile riscontrare una simile espressività nella grande statua di *San Nicola* conservata nell’oratorio di San Rocco a Roncodigà di Tresigallo. La terracotta è in pessimo stato di conservazione, ma sotto la pesante gessatura e la policromia posticcia si intravede un’alta qualità di modellato. Un restauro potrebbe permettere uno studio più approfondito di quest’opera senz’altro interessante. Sulla statua si vedano: FERRETTI 1991a, p. 372, FERRETTI 2007, p. 137.

⁹⁶ O cinque, se si considera l’eventuale ulteriore busto da cui Prudenzi Piccioli potrebbe aver tratto ispirazione per la terracotta di San Domenico a Bologna. Poco prima di chiudere questo articolo ho rintracciato al Nasher Museum of Art della Duke University a Durham (North Carolina) un busto di Cristo (inv. 1966.188.1) simile a quelli qui presi in esame che però presenta le braccia conserte e i polsi legati da una fune. Il museo lo ritiene opera di un artista latino americano del XVII-XVIII secolo, ma potrebbe trattarsi di un’ulteriore terracotta di Sperandio.

Considerando questi presupposti, risulta oggi alquanto difficile stabilire la collocazione originaria e la datazione del busto di Cristo passato in asta (Fig. 14), che fu presumibilmente modellato negli anni Ottanta del XV secolo e destinato a un luogo di culto nei territori di Bologna o Ferrara. La terracotta del Corpus Domini (Fig. 16) è forse stata realizzata da Sperandio contestualmente ai lavori alla facciata di quella chiesa, di cui tratterò più avanti. Infine, per quanto riguarda il *Cristo dolente* della città estense (Fig. 15), un'ipotesi plausibile è che sia stato venduto dall'artista ai frati minori del convento annesso alla chiesa di Santo Spirito, originariamente posta nel cosiddetto Borgo della Pioppa, a est di Ferrara. Nel 1512 i francescani abbandonarono quella località per ragioni difensive, radunarono le opere, gli arredi, le suppellettili, e addirittura smontarono il coro, per trasferirsi in un nuovo edificio religioso all'interno delle mura, nella collocazione attuale⁹⁷. Un documento dell'Archivio di Stato di Modena, datato 27 gennaio 1476, potrebbe certificare un legame tra Savelli e i frati di Santo Spirito: «Alo illustrissimo nostro Signor Duca per conto di rebeli lire quarantasei de marchesani per la Sua Segnoria se fanno boni ali fratri de Sam Spirito et alo monasterio, li quali el prefato nostro Signore manda li sia dati per resto de uno legato de lire cento lassado a' diti fratri per Spierandie da Mantova nel suo ultimo testamento»⁹⁸. Costituisce però un problema il riferimento al testamento, che apparentemente non dovrebbe riguardare né lo scultore (morto dopo il 1504)⁹⁹, né suo padre Bartolomeo (defunto già nel 1457).

Il *Cristo dolente* di Santo Spirito rappresenta, in ogni caso, un'ulteriore traccia dei legami tra Sperandio e l'ordine francescano. Nel 1474 l'artista, tra l'altro, aveva realizzato una medaglia per il frate minore e vescovo di Ferrara Bartolomeo della Rovere¹⁰⁰. Tenendo presenti anche le opere trattate in precedenza (realizzate nei territori di Milano e Bologna), si delinea quindi una fitta rete di relazioni con quell'ordine anche al di là dei confini politici dei singoli Stati italiani. Le terrecotte e le medaglie di Savelli, prodotti relativamente economici e facilmente trasportabili, accomunavano dunque tipologie simili di committenti con un'irradiazione sovraregionale.

Un'altra conferma di questo sistema di relazioni è rappresentata dal *Cristo alla colonna* della basilica di San Francesco a Ferrara (Fig. 20)¹⁰¹. Si tratta di una statua in terracotta policroma a figura intera. Gesù è addossato a una colonna, con la testa chinata leggermente a sinistra, ha le mani legate, e indossa solo un semplice perizoma bianco. Le gambe sono in uno stato frammentario, e i piedi non si sono conservati¹⁰². La statua in terracotta è inserita nel pilastro fra la sesta e la settima cappella della navata destra. Ai lati della figura, nel sedicesimo secolo vennero aggiunti a fresco due flagellatori¹⁰³. Deve trattarsi di una collocazione elaborata in seguito ai rinnovamenti della struttura architettonica progettati da Biagio Rossetti a partire

⁹⁷ Per la storia della chiesa e del convento di Santo Spirito si veda LOMBARDI 1957, pp. 8-101.

⁹⁸ Ringrazio Giulia Ammannati e Francesco Caglioti per l'aiuto nella lettura del documento, che era stato pubblicato solo parzialmente in FRANCESCHINI 1993-1997, II, t. 1 (1995), p. 115 n. 147. Dopo il riferimento al testamento infatti si legge «como in registro de la Camera a c. 5 de l'anno presente. E per dicto monasterio e fratri a Lorenzo d'Alba Beretaro contanti. Appare mandato di spectabili zenerali faturi de' di 22 del presente per mano de ser Bonaventura Smagrabo, nodaro de la Camera, sotoscripto in bona forma». Purtroppo il registro della Camera citato, che avrebbe potuto fornire ulteriori riferimenti per rintracciare il testamento, è perduto. Cfr. ASMo, Camera Ducale Estense, Libri camerale diversi, 111, Zornale Intrata et Usita, c. 151r, 27 gennaio 1476.

⁹⁹ Nel 1504 a Venezia, dove svolgeva l'attività di artigiere, gli fu revocato lo stipendio poiché fu dichiarato non più in grado di lavorare (Venezia, Archivio di Stato, Senato Deliberazioni, Terra, reg. 15, c. 31r, 31 agosto 1504).

¹⁰⁰ HILL 1930, I, p. 96 n. 375.

¹⁰¹ MEDRI 1957, p. 88; ZANOTTI 1970, p. 28; SCARDINO-TORRESI 2003-2004, p. 257 (sottolineano il volto del *Cristo* meditabondo e le belle dita «turiane»); PIZZO 2007, pp. 94, 119 (ritiene la figura molto più tardiva rispetto all'attività di Baroncelli, e frutto di ampi rimaneggiamenti).

¹⁰² I piedi originali, andati perduti, sono stati rimodellati in stucco in epoca imprecisata e infine rimossi nel 1976 (SCARDINO-TORRESI 2003-2004, p. 257).

¹⁰³ Attribuiti al Garofalo (ZANOTTI 1970, p. 28).

dal 1494. È probabile, infatti, che il Cristo sia stato realizzato negli anni Settanta del XV secolo per la precedente chiesa gotica¹⁰⁴.

La figura è stata inizialmente accostata all'attività giovanile di Alfonso Lombardi¹⁰⁵, in seguito a Nicolò Baroncelli¹⁰⁶, e più recentemente a un ignoto scultore della fine del XV secolo¹⁰⁷.

Il Cristo ha un corpo asciutto, allungato e una struttura leggermente disarmonica. Le sottili dita delle mani così 'turiane' ricordano quelle di papa Alessandro V nel monumento bolognese. Il volto è la parte di maggiore qualità: l'artista ha curato nei minimi dettagli i denti appena visibili all'interno della bocca leggermente schiusa, così come le ciocche dei capelli e i ricci della barba, che sono pressoché identici a quelli dei busti di Cristo già esaminati. Il viso restituisce tutto il complesso spirito di Sperandio, capace di passare dall'attentissima osservazione ritrattistica alla fantasia bizzarra ed esasperata. Gli sporgenti bulbi oculari sottolineati dalla espressiva arcata sopracciliare e la grossa vena pulsante che attraversa la fronte non possono non ricordare quelli, quasi identici, del *S. Francesco* in terracotta (141x40x34 cm, Fig. 23) oggi conservato nel Museo Civico di Argenta, in provincia di Ferrara (Figg. 21, 22).

Le due opere sono evidentemente dello stesso artista, forse realizzate alla fine degli anni Settanta, prima del soggiorno faentino, o subito dopo aver lasciato Bologna, nei primi anni Novanta. La statua del santo di Assisi, originariamente policroma, è in coppia con una *Santa* (forse Chiara o Caterina da Siena; 137x44x37 cm, Fig. 24)¹⁰⁸. La figura femminile ha un aspetto apparentemente più arcaico rispetto a quella maschile, che, soprattutto nei tratti del volto, mostra una maggior cura e adesione al dato naturale. Ma le due terrecotte erano certamente parte *ab origine* di un unico monumento e opera di un solo artista: lo si nota dalla resa semplificata dei panneggi, dalla postura delle mani, dalla disposizione delle gambe, dalla lavorazione della materia (modellata in due parti separate, unite dopo la cottura) e dai residui di policromia. Il *S. Francesco* regge con la mano sinistra un libro; la destra, che è posta sotto la ferita al costato, è molto frammentaria. Anche la *Santa* tiene un libro nella mano sinistra e con la destra regge un lembo del mantello. Le due figure presentano molte integrazioni moderne dovute a restauri, che hanno colmato alcune grandi lacune.

Questa coppia di immagini è stata inizialmente riferita all'ambito di Domenico di Paris¹⁰⁹, ma la proposta è stata poi respinta da Massimo Ferretti¹¹⁰. Giordano Viroli ha suggerito un confronto con le statue della tomba di Alessandro V (Figg. 7, 8), ma le ha poi assegnate a un anonimo scultore in stretto dialogo con le presenze toscane nella vicina Bologna, visto che riteneva le sculture del monumento dell'antipapa opera di Niccolò di Pietro Lamberti¹¹¹. Nel 1992 Stemp, ha fatto ancora riferimento al sepolcro pontificio (e ritenendolo correttamente di Savelli), ha proposto di avvicinare le due statue di Argenta a Sperandio¹¹². Effettivamente i due santi rivelano stringenti somiglianze con le statue collocate sulla tomba di Alessandro V nella chiesa bolognese: presentano simili panneggi e la stessa cura nella resa dei volti. Gli studi sulle due sculture non ne ricordano la provenienza, ma un inventario del 1881 testimonia chiaramente la loro originaria collocazione nella chiesa di San Francesco ad Argenta

¹⁰⁴ Per la storia dell'edificio si veda *ivi*, pp. 5-9.

¹⁰⁵ MEDRI 1957, p. 88.

¹⁰⁶ ZANOTTI 1970, p. 28.

¹⁰⁷ PIZZO 2007, pp. 94, 119.

¹⁰⁸ *BOLLETTINO ANNUALE DEI MUSEI FERRARESI* 1975-1976, p. 283; VIROLI 1987, pp. 35-38 (con bibliografia); STEMP 1992, p. 37 nota 128; P. Di Natale, scheda n. I.1.16, in *DOMENICO DI PARIS* 2006, pp. 66-67.

¹⁰⁹ *BOLLETTINO ANNUALE DEI MUSEI FERRARESI* 1975-1976, p. 283.

¹¹⁰ FERRETTI 1991b, p. 650.

¹¹¹ VIROLI 1987, pp. 35-38.

¹¹² STEMP 1992, p. 37, nota 128.

(distrutta dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale)¹¹³. Si tratterebbe, dunque, di un'altra prova dello stretto legame di Sperandio con i francescani.

Il fatto che quest'ordine si riferisse con frequenza e costanza a uno stesso scultore non è un dato scontato. È importante ricordare, infatti, che nei primi secoli dalla fondazione i minori privilegiarono la pittura rispetto all'arte plastica (che era prerogativa soprattutto dei domenicani). Di certo non mancano esempi di scultura, anche monumentale, nei loro edifici religiosi, ma evidentemente ricche decorazioni e statue in marmo dovevano apparire in contrasto con gli insegnamenti del poverello di Assisi¹¹⁴. Proprio nel Quattrocento, anche sulla scia del rinnovamento spirituale portato avanti da Bernardino da Siena, vi fu un nuovo impulso che favorì la committenza di sculture. Come si apprende da studi ormai consolidati, in questa fase furono molto apprezzate dai minori le opere in terracotta, probabilmente perché questo materiale, umile rispetto al marmo, poteva rappresentare un compromesso tra pittura e scultura. Inoltre le statue fittili, una volta dipinte, risultavano fortemente aderenti alla realtà, e non solo soddisfacevano così l'innovativa visione ottimistica del creato promossa dai francescani, ma diventavano anche, grazie ad una profonda *mimesis*, quasi parte integrante della vita quotidiana, e dunque funzionali alla comprensibilità della narrazione evangelica e ben adatte a un ruolo didattico¹¹⁵. In particolare, la scultura di Sperandio dovette essere apprezzata da quest'ordine tanto per la sua semplicità, quanto per la capacità dell'artista di rappresentare, con abilità da ritrattista, la natura umana. Inoltre, le frequenti esasperazioni gestuali ed espressive e gli atteggiamenti malinconici elaborati da Savelli corrispondevano perfettamente al messaggio religioso dei suoi committenti.

Anche a Bologna Sperandio poté godere della protezione dei minori. Oltre alla tomba di Alessandro V, realizzò il portale in terracotta della chiesa del Corpus Domini (Fig. 25)¹¹⁶. Questo santuario è annesso al monastero femminile di cui fu badessa dal 1456 S. Caterina Vigri, dopo aver lasciato la comunità di clarisse ferrarese¹¹⁷. Il portale è costituito da due pilastri riccamente ornati, ciascuno sostenuto da due sfingi dalla testa barbata. Sopra di esse vi è un putto reggi-scudo per parte (Fig. 28), eretto su una conchiglia e ornato da drappi. Sulla testa di ciascuna figura è collocato un vaso ansato, che dà origine a un fittissimo ricamo vegetale. I due capitelli risultano guarniti ciascuno da due mostri mitologici (Fig. 26), maschili a sinistra e femminili a destra. La trabeazione è costituita da una sovrapposizione di formelle con teste barbate e con cherubini, dentelli, ovoli e rosette, su cui è collocata una lunetta con una grande conchiglia nel mezzo. Attorno a questa si trovano festoni, palmette e altre decorazioni vegetali. Due stemmi col motto «DVRANDVM EST» sono collocati ai lati del portale, le cui esuberanti decorazioni, originariamente dipinte di rosso, hanno il sopravvento sull'intera struttura architettonica. La facciata del Corpus Domini si è conservata nei secoli, anche quando nel 1684 l'architetto Gian Giacomo Monti ricostruì l'interno della chiesa, ma non suscitò l'attenzione delle antiche guide bolognesi, da Pietro Lamo a Carlo Cesare Malvasia, e oltre, per tutto l'Ottocento. All'inizio del secolo successivo Rubbiani lodò la cottura (e dunque la conservazione) delle terrecotte quattrocentesche e si occupò del restauro del portale, vero e proprio capolavoro di arte plastica del Quattrocento, ripristinando l'intera facciata con l'aggiunta una copertura trilobata, secondo il modello di San Giovanni in Monte. Purtroppo i bombardamenti del 1943 danneggiarono gravemente l'opera, che fu in seguito ricomposta nello stato in cui appare oggi: leggibile, ma con numerose lacune e parti abrase.

¹¹³ Nel 1881 le due terrecotte erano depositate nella sagrestia di San Francesco, ma certamente in origine facevano parte di un altare della stessa chiesa. Archivio Storico Diocesano di Ravenna-Cervia, Parrocchia di San Nicolò di Argenta, chiesa di San Francesco, *Inventario*, 1881.

¹¹⁴ NERI LUSANNA 2015, pp. 115-129.

¹¹⁵ GENTILINI 1992, pp. 28-34.

¹¹⁶ VENTURI 1889, p. 234; MALAGUZZI VALERI 1896, pp. 72-87; RUBBIANI 1905, pp. 153-155; GOTTSCHIEWSKI 1908, pp. 48-49; SIGHINOLFI 1909, pp. 26-27; SUPINO 1910, pp. 116-117; FORLAI 1995, pp. 327-339.

¹¹⁷ SPANÒ 1979, pp. 381-383.

Gli studi su questo portale, i dibattiti attributivi, i restauri e le ricerche documentarie iniziarono solo nel Novecento. Rubbiani indicò Sperandio come autore delle decorazioni¹¹⁸, seguendo l'attribuzione formulata da Venturi già nel 1889 che era basata su un confronto con la tomba di Alessandro V¹¹⁹. Anche Francesco Malaguzzi Valeri sostenne la paternità dello scultore mantovano, riscontrando inoltre analogie tra le decorazioni della facciata, i fregi del portico di San Giacomo e quelli di Palazzo Sanuti (in realtà queste ultime due opere sono di Tommaso Filippi). Lo studioso emiliano propose inoltre una datazione più precisa della facciata, rintracciando il contratto stipulato il 25 aprile 1478 tra le suore del Corpus Domini e gli architetti Nicolò di Marchionne e Francesco Fucci di Dozza¹²⁰. Numerosi studiosi hanno quindi cercato di confutare la tesi di Venturi e Rubbiani, accostando le decorazioni della facciata ad alcune maestranze provenienti dalla Toscana¹²¹. Eppure nelle sculture del Corpus Domini sembra emergere tutto lo spirito dell'artista mantovano, e le attinenze tra le figure del portale e quelle della tomba del pontefice in San Francesco sono troppo forti per essere considerate solo derivazioni o influenze (Figg. 28, 29, 30). Le teste barbute della facciata della chiesa delle clarisse hanno gli stessi caratteri dei satiri sul monumento di Alessandro V e dei personaggi nei rovesci delle medaglie di Savelli (Figg. 26, 27). I motivi vegetali sono accostabili a quelli scolpiti nel marmo del sarcofago Prisciani. I mostri mitologici dai volti femminili sui capitelli e i putti reggi-stemma dei pilastri hanno il particolare sguardo assorto delle figure modellate da Sperandio. Tutto richiama le bizzarrie dell'artista eclettico e girovago.

Altre sculture devozionali

Questo stesso inequivocabile stile è rintracciabile in diverse sculture devozionali, per alcune delle quali disponiamo di pochissime informazioni, mentre altre sono apparse nel tempo sul mercato antiquario per poi essere acquistate da musei stranieri, disperse o distrutte¹²². È il caso della grande *Madonna col Bambino*, sostenuta da cherubini, oggi conservata al Bode-Museum di Berlino (104x78x36 cm, Fig. 31)¹²³. Questa terracotta fu attribuita a Sperandio da Wilhelm Bode in virtù di un'evidente attinenza con la *Madonna col Bambino* sulla tomba di Alessandro V (Fig. 7). A rafforzare questa intuizione dello studioso tedesco vi è anche la notizia sulla sua provenienza: acquistata a Firenze nel 1889 dal museo berlinese, era stata però custodita a Bologna¹²⁴. Sperandio deve aver modellato la *Madonna* negli anni Ottanta del XV secolo, nel corso del suo lungo soggiorno nella città felsinea. La massiccia struttura piramidale della composizione, accompagnata dalla resa allungata del viso e delle mani della Vergine, restituisce un'immagine inusuale ma equilibrata e gradevole. Il Bambino, con una veste stretta all'altezza della vita, si aggrappa al velo della madre, che lo sostiene con un gesto delicato. Il manto, vero e proprio cuore della composizione, avvolge l'esile corpo della Madonna, copre in parte i cherubini di destra e si piega su sé stesso, mostrando il virtuosismo dell'artista. L'opera ha conservato la policromia forse originale e mostra un buono stato di

¹¹⁸ RUBBIANI 1905, pp. 153-155.

¹¹⁹ VENTURI 1889, p. 234.

¹²⁰ MALAGUZZI VALERI 1896, pp. 72-87.

¹²¹ GOTTSCHESKI 1908, pp. 48-49; SIGHINOLFI 1909, pp. 26-27; SUPINO 1910, pp. 116-117; FORLAI 1995, pp. 330-334.

¹²² Tra queste, una *Madonna col Bambino* del Joslyn Museum di Omaha, che conosco solo attraverso una fotografia, è stata accostata a Sperandio. Non mi sembra però mostrare con evidenza i tratti stilistici dello scultore mantovano (VALENTINER 1951, p. 94 n. 35; DAY 1987, pp. 28-29 n. 13; TORRESI 2007, p. 195).

¹²³ Inv. SKS 1573. BODE 1898, pp. 218-224; SCHOTTMÜLLER 1913, p. 114 n. 278; WEINBERGER 1930, p. 308; SCHOTTMÜLLER 1933, p. 107 n. 1573; VALENTINER 1951, p. 94; KNUTH 1982, pp. 26-30.

¹²⁴ BODE 1898, pp. 218-224.

conservazione, esibendo solo poche riparazioni moderne nella mano destra della Vergine e nel cherubino più a destra.

Sempre a Firenze, sul mercato antiquario, Bode vide un'altra *Madonna col Bambino* sostenuta da cherubini, in cui riconobbe gli elementi stilistici di Sperandio. Proveniente da Budrio (in provincia di Bologna), dopo essere stata spostata nel capoluogo emiliano, e poi in quello toscano, venne venduta alla collezione Salvadori a Venezia, e ora se ne sono perse le tracce (Fig. 32)¹²⁵. Ritenuta nel 1922 un'opera debole e probabilmente toscana da Malaguzzi Valeri, che pure ne conosceva le passate attribuzioni a Niccolò dell'Arca e a Sperandio¹²⁶, la terracotta merita di essere ricondotta a quest'ultimo, soprattutto alla luce delle stringenti attinenze nella figura mariana con la *Madonna* del Bode-Museum e con l'altra sulla tomba di Alessandro V.

Anche la *Madonna col Bambino* della chiesa arcipretale dell'Annunciazione di Maria Santissima a Ceneselli di Rovigo (97,5x54x39 cm, Fig. 33) che mi ha cortesemente segnalato Aldo Galli presenta le inconfondibili caratteristiche di Sperandio. In questo caso il *Bambino* si regge in piedi sulle ginocchia della Vergine. Lo stile è estremamente affine al gruppo del museo berlinese con le caratteristiche espressioni assortite e la tipica lavorazione dei panneggi¹²⁷.

Un'opera che sembra appartenere a una medesima temperie culturale si trova a Bologna, in un edificio all'inizio di Via Sant'Isaia, proprio dove iniziava il perimetro del grande convento di San Francesco, annesso alla chiesa che ospita la tomba di Alessandro V. È un rilievo in terracotta che raffigura una Madonna col Bambino e due cherubini. L'immagine si rifà probabilmente a modelli fiorentini, ma lo stile è evidentemente emiliano. Alcuni elementi richiamano lo stile del Savelli, ma la paternità dell'opera resta incerta. Nel Bambino dalle forme massicce e tonde sembra emergere l'influenza di Niccolò dell'Arca.

Lo stesso influsso è stato rilevato da Ferretti nella *Madonna col Bambino* proveniente da una casa di Via Saragozza a Bologna (72x59 cm), poi finita al Kaiser-Friedrich-Museum e andata distrutta alla fine della Seconda guerra mondiale (Fig. 34)¹²⁸. Di quest'opera oggi resta solo la testa del Bambino (Fig. 30)¹²⁹. Il fanciullo presenta una notevole pienezza fisica e il suo volto è decisamente vicino ai modi di Sperandio¹³⁰: basta confrontare il frammento con i putti del portale del Corpus Domini o con i cherubini della *Madonna* superstite del Bode-Museum (Figg. 28, 29, 30). Alcuni elementi sembrano però discostarsi leggermente dallo stile abituale dell'artista, come le «pieghe angolose e a tratti zigzaganti» della veste della Vergine¹³¹. In ogni caso, la perdita dell'opera impedisce uno studio diretto e dunque un'attribuzione certa.

Risulta ancora più complesso il caso della figura femminile mutila in più parti ora conservata a Palazzo Davanzati a Firenze (82x63x38, Fig. 35), ma proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista a Ferrara. La frammentarietà della terracotta ostacola il riconoscimento del soggetto: potrebbe infatti trattarsi di una *Vergine Annunciata*, di una *Madonna col Bambino*, oppure di una *S. Anna che insegna a leggere a Maria*. La figura venne originariamente attribuita a Nanni di Bartolo, ma Ferretti ha poi ritenuto di accostare l'opera a un ignoto scultore ferrarese verso la metà del Quattrocento. Più recentemente è stata invece riferita ad Antonio Rizzo, la proposta che però mi sento di accogliere è quella avanzata da Aldo Galli, che ritiene la figura

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 218-221; MALAGUZZI VALERI 1922-1923, p. 365; GALLI-CAVAZZINI 1999, p. 120; TORRESI 2007, p. 195.

¹²⁶ MALAGUZZI VALERI 1922-1923, p. 365.

¹²⁷ DE PISIS 2007, p. 332.

¹²⁸ BODE 1912, pp. 302-303; SUPINO 1913, pp. 35-37; MALAGUZZI VALERI 1922-1923, pp. 359-365; SCHOTTMÜLLER 1933, p. 106, n. 92; GNUDI 1942, p. 75; P. Di Natale, scheda n. I.2.5, in DOMENICO DI PARISI 2006, pp. 76-77; FERRETTI 2007, p. 138; FERRETTI 2011, p. 56.

¹²⁹ Inv. SKS 7136, conservata nei depositi del Bode-Museum.

¹³⁰ TORRESI 2007, p. 185, riporta l'attribuzione a Sperandio, per la prima volta suggerita oralmente da Aldo Galli.

¹³¹ FERRETTI 2007, p. 138.

femminile non lontana dai modi di Savelli¹³². Effettivamente si rintracciano molti degli elementi ricorrenti nelle opere dell'artista.

Se si accetta l'attribuzione a Sperandio di questa terracotta frammentaria è necessario considerare altre tre opere, tutte *Madonne*, che mi sono state segnalate da Aldo Galli e che ben si ricollegano al linguaggio dell'artista mantovano. La prima è conservata al Louvre e presenta soluzioni decisamente simili alla figura femminile fiorentina, soprattutto nel trattamento dei panneggi, delle mani e dei volti (Fig. 36). Si discosta invece da essa per la maggiore attenzione ai dettagli, una resa più 'spigolosa' dei panneggi e il virtuosistico trattamento dei capelli (non lontano da quello che si riscontra nella serie dei busti di Cristo trattati in precedenza)¹³³.

La seconda *Madonna col Bambino*, che poggia su un cherubino (56 cm), era un tempo nella collezione del Castello Cini di Monselice¹³⁴, e la conosco grazie a una fotografia della Fondazione Federico Zeri, e a una precedente del Kunsthistorisches Institut di Firenze (Fig. 37)¹³⁵. Al centro della composizione è posto in particolare evidenza il sesso di Gesù, indicato dalla *Madonna* e tenuto tra le dita del *Bambino*: un'attenzione ben spiegabile con la cosiddetta «teologia incarnazionale», messa in luce dagli studi di Leo Steinberg¹³⁶. Sul retro della fotografia appartenuta a Zeri un'annotazione anonima attribuisce il gruppo a Domenico di Paris, mentre lo studioso preferì classificarlo più genericamente come di un padovano del XV secolo. A mio parere la terracotta è invece da associare all'ambito di Savelli, ma l'impossibilità di studiarla dal vivo impedisce per ora di giudicarne con chiarezza l'autografia.

La terza *Madonna* che può essere associata alla figura di Palazzo Davanzati, e così anche a quella già a Monselice, è conservata nella chiesa parrocchiale di Stellata di Bondeno in provincia di Ferrara (Fig. 38)¹³⁷. La terracotta è stata fino a tempi recenti ritenuta una *S. Anna con Maria fanciulla* poiché in un'epoca non identificata è stato rimosso il sesso di Cristo bambino, causando confusione nell'interpretazione del soggetto¹³⁸. La madre e il figlio si scambiano un intenso e dolce sguardo, e il piccolo si sorregge trattenendo una ciocca di capelli della Vergine e aggrappandosi al suo collo. La struttura del volto femminile sembra connettersi con quella delle altre *Madonne* menzionate. Anche il trattamento dei capelli è simile a quello nella terracotta conservata a Firenze. La pienezza fisica della madre e del bambino potrebbe in questo caso essere stata influenzata dalla presenza a Ferrara dello scultore toscano, allievo di Luca della Robbia, Antonio di Cristoforo da Firenze¹³⁹. In ogni caso, il folto gruppo di *Madonne col Bambino* qui presentate, accostabili a Sperandio, conferma la notevole attività scultorea dell'artista, richiestissimo per soggetti religiosi, forse anche per la devozione privata.

La memoria bolognese di Sperandio scultore

Come ho già scritto, non sono molte le memorie antiche relative a opere di Sperandio al di fuori delle medaglie. Solo a Bologna si sono conservati alcuni ricordi in tal senso. Per

¹³² Inv. Barg. Scul. 476. *IL MUSEO DI PALAZZO DAVANZATI* 1972, p. 213 n. 206; M. Carmignani, scheda n. 39, in *PALAZZO DAVANZATI* 1986, p. 44; L. Bellosi, scheda n. 27 in *L'ETÀ DI MASACCIO* 1990, p. 115; FERRETTI 1991a, pp. 370-375; SCARDINO-TORRESI 2003-2004, pp. 249; A. Bellandi, scheda n. II.10, in *DOMENICO DI PARIS* 2006, pp. 122-123.; Torresi 2007, p. 195; PROTO PISANI-VACCARI 2011, pp. 43-44 n. 6.

¹³³ Inv. RF 681; *LES SCULPTURES EUROPÉENNES DU MUSÉE DU LOUVRE* 2006, p. 239 (con bibliografia).

¹³⁴ BARBANTINI 1940, p. 117 n. 173.

¹³⁵ In cui la *Madonna* e il *Bambino* erano coperti da policromia, certamente moderna.

¹³⁶ STEINBERG 1986.

¹³⁷ L'opera deve aver subito pesanti restauri, basti ricordare che nel corso della visita pastorale del 1914 si riportò: «Altare di Sant'Anna. La statua è un orrore: l'icona è tutta rotta». Cfr. Ferrara, Archivio Storico Diocesano, Curia arcivescovile, *Relazione della visita pastorale fatta da sua eminenza monsignor Domenico Pasi, vescovo ausiliare, per mandato dell'eccellentissimo cardinale arcivescovo di Ferrara, alla chiesa parrocchiale di Stellata nei giorni 20 e 21 ottobre 1914*.

¹³⁸ DE PISIS 2007, p. 332.

¹³⁹ GALLI 2012, pp. 38-41.

esempio, testimonianze grafiche sei e settecentesche documentano un'opera perduta, forse realizzata da Savelli. Si tratta della cosiddetta *Madonna del Piombo*, un rilievo metallico già nella chiesa di Santa Maria della Pietà a Bologna, edificata nel 1503 proprio per custodire l'oggetto ritenuto miracoloso, ma distrutta da un incendio nel 1712. Il santuario venne in seguito trasformato in edificio civile (e per un periodo ospitò addirittura Giosue Carducci)¹⁴⁰. L'opera risulta oggi dispersa, ma almeno fino al 1905 pare fosse rimasta nelle mani degli acquirenti dello stabile, che la consegnarono probabilmente al mercato antiquario. Il pittore e trattatista Francesco Cavazzoni (1559-1612) ascrisse nel 1608 la placchetta senza dubbi a Sperandio nella riproduzione grafica che ne offrì all'interno della sua *Corona di grazie e favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria*, dove la descrisse come segue: «Questa santissima immagine fu opera di Sperandio scultore assai valente da quel tempo, è di zetto di basso rilievo di materia di piombo, grande un palmo per quadro»¹⁴¹. L'immagine sul manoscritto di Cavazzoni mostra un *Vesperbild* in cui il Cristo morto, adagiato sulle ginocchia della madre, abbandona il braccio nel vuoto. A destra Giovanni Evangelista, inginocchiato, poggia le mani sulle gambe di Gesù (Fig. 39). Ovviamente, conoscendo l'opera solo in modo indiretto, è impossibile confermare l'attribuzione a Sperandio, ma è significativo che ancora all'inizio del diciassettesimo secolo si conservasse una memoria così nitida di lui come scultore di soggetti sacri.

Certamente nella sua carriera l'artista non si limitò a produrre opere per chiese e ordini religiosi: le medaglie e i documenti testimoniano le sue costanti relazioni non solo con le corti, ma anche con altri personaggi di spicco delle città che frequentò. Alla metà del XIX secolo, ad esempio, Gaetano Giordani, descrivendo la facciata di Palazzo Sanuti Bevilacqua a Bologna, chiariva che «l'ornamento con gentilizio stemma sostenuto da puttini, con un busto di terra cotta, colla effigie del celebre giureconsulto Nicolò Sanuti, si ha per iscultura operata dallo Sperandio»¹⁴². Già nel 1876 il busto era sparito dalla collocazione originaria, come ricorda Giuseppe Guidicini: «nella finestra della ringhiera era il busto di Nicola Sanuto poggiato su di un piedistallo a mensola, la qual tuttora sussiste insieme al nicchio»¹⁴³. Un'altra testimonianza della presenza di questo ritratto è riscontrabile in una miniatura delle *Insigna degli Anziani Consoli* all'Archivio di Stato di Bologna, che raffigura il palazzo: all'estremità del foglio s'intravede in una nicchia (ancora oggi inalterata sulla facciata dell'edificio) la piccolissima sagoma della terracotta, che non risulta sufficientemente definita per diventare riconoscibile¹⁴⁴. Venturi pensò inizialmente di aver rintracciato l'opera nella collezione Corvisieri a Roma¹⁴⁵, ammettendo però in seguito che il grande ritratto fittile, ora conservato al Bode-Museum di Berlino, mal si adatta a una nicchia (Fig. 40)¹⁴⁶. Effettivamente il volume della grande opera è incompatibile con lo spazio in cui era inserita originariamente l'effigie del Sanuti, che venne raffigurato da Sperandio anche in una medaglia¹⁴⁷. D'altra parte, a un confronto con il diritto di questo *numisma* il ritratto di Berlino non presenta somiglianze tanto forti per essere giudicato dello stesso personaggio bolognese. Resta comunque fermo il fatto che lo stile della terracotta ora berlinese è certamente ascrivibile all'ambiente bolognese della seconda metà del

¹⁴⁰ DALLARI 1926, pp. 1-13.

¹⁴¹ VARESE 1969, pp. 102-103; Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 298, *Corona di grazie e favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria*, di Francesco Cavazzoni, 1608, p. 207.

¹⁴² GIORDANI 1841, pp. 4-5.

¹⁴³ GUIDICINI 1876, p. 75.

¹⁴⁴ Bologna, Archivio di Stato, Archivio del Comune, *Insigna*, V (1615-1628), c. 45; RUBBIANI 1908, pp. 7-16.

¹⁴⁵ Inv SKS M9. VENTURI 1889, p. 234; MACKOWSKY 1898, p. 180; SCHOTTMÜLLER 1913, p. 114 n. 279; SCHOTTMÜLLER 1933, p. 200. VON BODE 1930, pp. 120-121 nei ricordi della sua vita rammenta l'occasione dell'acquisto di questo busto bolognese: mentre la terracotta era conservata nella raccolta Corsivieri Venturi tentò di fare acquistare l'opera allo Stato Italiano, ma lo studioso tedesco riuscì a subentrare nella trattativa.

¹⁴⁶ VENTURI 1901-1940, VI (1908), p. 794.

¹⁴⁷ HILL 1930, I, pp. 99-100 n. 388.

quindicesimo secolo: tradisce tracce della cultura artistica di Vincenzo Onofri¹⁴⁸, e di certo un utile confronto può essere costituito dal busto in terracotta di Virgilio Bargellini, ora al Museo Davia Bargellini. Come attesta una fonte del diciottesimo secolo, anche quest'opera era originariamente collocata in un «nicchio sopra la finestra»¹⁴⁹, nel Palazzo Bargellini a Bologna, confermando la presenza di una tipologia di ritratto che non doveva essere rara in quelle date nella città felsinea, e di cui ci restano pochissime tracce.

Risulta comunque significativo che la nobiltà bolognese scegliesse in questo periodo di essere ritratta nella terracotta. Questo materiale, dunque, non veniva solo preferito dai francescani, ma anche da laici altolocati, che non avevano alcun interesse a manifestare umiltà e semplicità. Non credo però che questa loro scelta fosse dettata solo da considerazioni economiche e logistiche, quali la complessità dei trasporti e il costo del marmo. A rendere attraente la terracotta, come hanno dimostrato molti studi recenti a partire da una brillante intuizione di Luciano Bellosi, intervenivano anche motivazioni di natura antiquaria: la tradizione classica indicava infatti l'arte fittile come madre e origine della scultura, che attraverso la purificazione del fuoco giungeva a ricoprire un ruolo quasi sacrale¹⁵⁰. Inoltre entravano forse in gioco anche motivazioni schiettamente mimetiche, ottimamente garantite dal proficuo dialogo tra pittura e scultura che l'argilla consentiva, quando era plasmata da un valido artista. Sperandio, per la sua abilità nella lavorazione della terracotta e come ritrattista, certamente poté rispondere alle molteplici esigenze della classe dominante bolognese. Ma a differenza delle commissioni per sculture religiose, che sono ben testimoniate da documenti e opere, quelle laiche per ora risultano una grande incognita, tutta da indagare¹⁵¹.

¹⁴⁸ C. Bernardini, scheda n. 68, in *IL MUSEO DAVIA BARGELLINI* 1999, pp. 138-139.

¹⁴⁹ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2025, *Descrizione delli dodici quadri di funzioni principali di monsignor Pietro Bargellini e delle pitture e statue del senatore Vincenzo Bargellini* (sec. XVIII), p. 72.

¹⁵⁰ Sul valore antiquario e sacrale della terracotta si vedano: BELLOSI 1977, pp. 166-168; GENTILINI 1996, pp. 29-30 e nota 1 (con bibliografia). Alla fine del Quattrocento La *Naturalis historia* di Plinio era ben nota in Emilia, basti considerare le critiche mosse al testo antico dall'umanista Niccolò Leonicensino (che risiedette sia a Ferrara che a Bologna). PELLEGRINI 2013, pp. 409-414.

¹⁵¹ Venturi propose, tra ripensamenti e incertezze, di avvicinare a Sperandio altri busti-ritratto in terracotta: uno già in collezione Orloff a Parigi, che oggi risulta disperso; uno della raccolta Lazzaroni sempre nella capitale francese; e il busto di Andrea Barbazza in San Petronio a Bologna (probabilmente derivato nel sedicesimo secolo dalla medaglia realizzata da Sperandio per lo stesso personaggio). Martin Weinberger accostò a Sperandio anche un busto del Louvre (inv. RF 682). VENTURI 1889, pp. 233-234; VENTURI 1901-1940, VI (1908), p. 794; VENTURI 1904, p. 472; WEINBERGER 1930, pp. 293-298; *LES SCULPTURES EUROPÉENNES DU MUSÉE DU LOUVRE* 2006, p. 289 (con bibliografia). Credo che tutte queste proposte siano da accantonare: non si riscontrano, infatti, evidenti somiglianze con altre opere dell'artista mantovano.



Fig. 1: Sperandio Savelli, *Ercole I*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 2: Sperandio Savelli, *Ercole I*, Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este



Fig. 3: Scultore della seconda metà del XV secolo, *Eleonora d'Aragona*, Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 4: Sperandio Savelli, Tomba di Prisciano Prisciani, particolare, Ferrara, Museo di Palazzo Schifanoia



Fig. 5: Scultore ferrarese della seconda metà del XV secolo, Tomba del beato Alberto Pandoni, Ferrara, San Giorgio fuori le Mura



Fig. 6: Sperandio Savelli, Tomba di Alessandro V, Bologna, San Francesco



Fig. 7: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Bologna, San Francesco, Tomba di Alessandro V, particolare



Fig. 8: Sperandio Savelli, *S. Antonio di Padova*, Bologna, San Francesco, Tomba di Alessandro V, particolare



Fig. 9: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Castelleone, Santa Maria in Bressanoro



Fig. 10: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, particolare, Castelleone, Santa Maria in Bressanoro



Fig. 11: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, particolare, Berlino, Bode-Museum



Fig. 12: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, particolare, Castelleone, Santa Maria in Bressanoro



Fig. 13 Sperandio Savelli, *Figura femminile*, particolare, Firenze, Museo di Palazzo Davanzati



Fig. 14: Sperandio Savelli, *Cristo dolente*, collezione privata



Fig. 15: Sperandio Savelli, *Cristo dolente*, Ferrara, Santo Spirito



Fig. 16: Sperandio Savelli,
Cristo dolente, Bologna,
Corpus Domini



Fig. 17: Prudenzio Piccioli
(?), *Cristo dolente*, Bologna,
San Domenico



Fig. 18: Sperandio Savelli, *Alessandro V*, particolare, Bologna, San Francesco, Tomba di Alessandro V

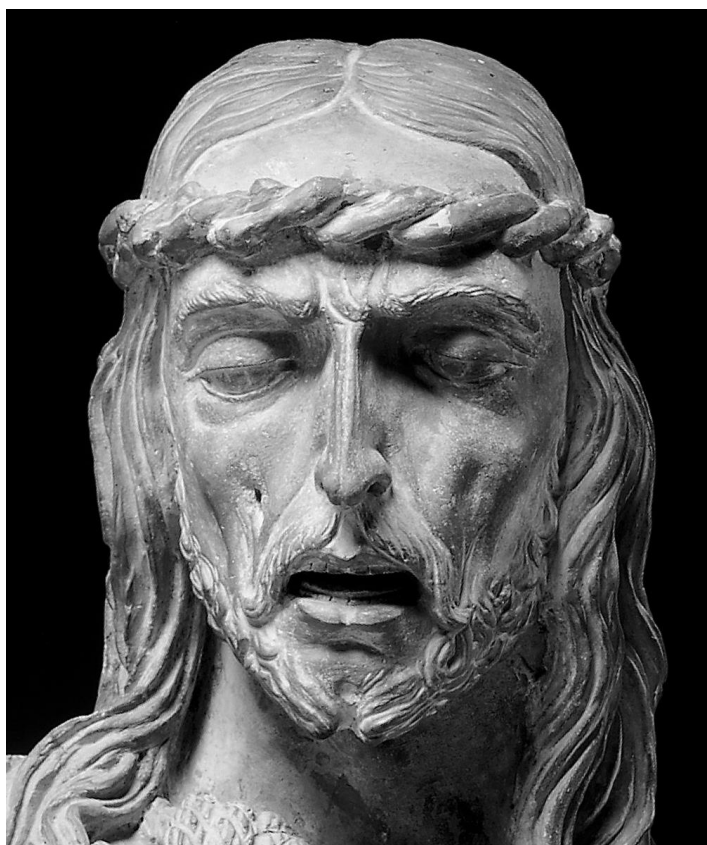


Fig. 19: Sperandio Savelli, *Cristo dolente*, particolare, collezione privata

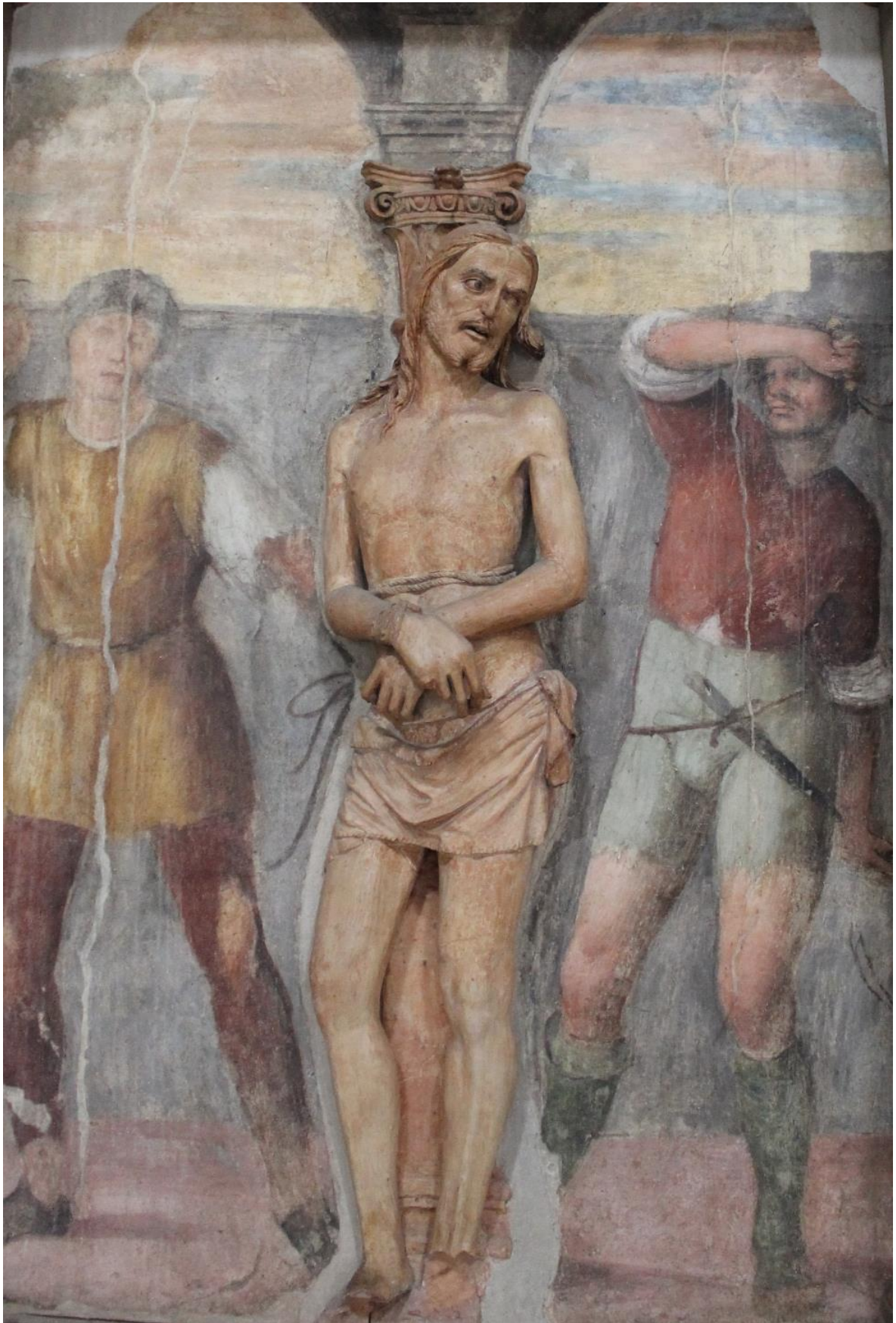


Fig. 20: Sperandio Savelli, *Cristo alla colonna*, Ferrara, San Francesco



Fig. 21: Sperandio Savelli, *Cristo alla colonna*, particolare, Ferrara, San Francesco

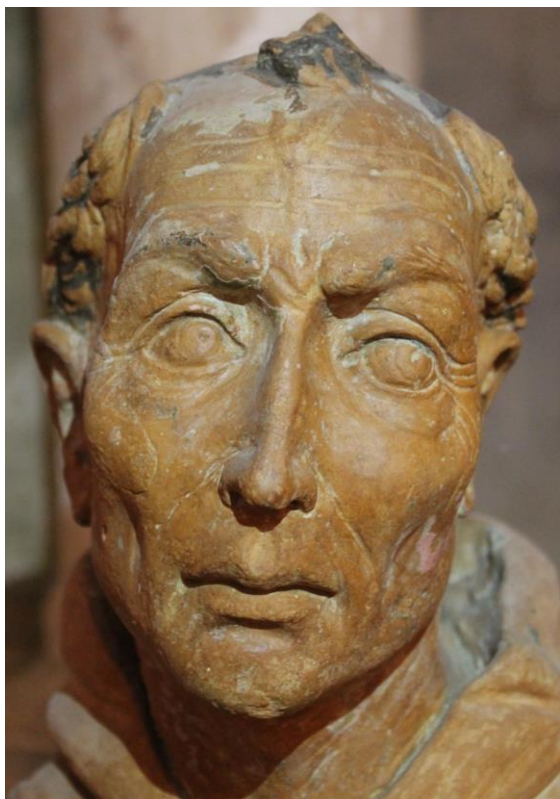


Fig. 22: Sperandio Savelli, *San Francesco*, particolare, Argenta, Museo Civico



Fig. 23: Sperandio Savelli, *San Francesco*, Argenta, Museo Civico



Fig. 24: Sperandio Savelli, *Santa Chiara (o Caterina da Siena?)*, Argenta, Museo Civico



Fig. 25: Sperandio Savelli, Portale, Bologna, Corpus Domini



Fig. 26: Sperandio Savelli, Portale, particolare, Bologna, Corpus Domini



Fig. 27: Sperandio Savelli, *Satiro alato*, Bologna, San Francesco, Tomba di Alessandro V, particolare

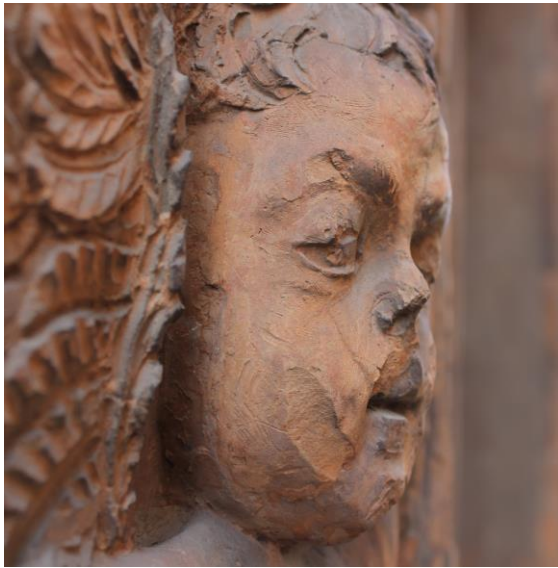


Fig. 28: Sperandio Savelli, Portale, particolare, Bologna, Corpus Domini

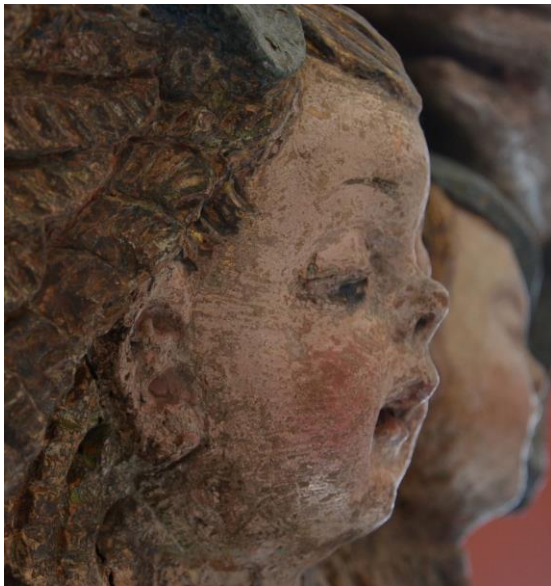


Fig. 29: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, particolare, Berlino, Bode-Museum



Fig. 30: Sperandio Savelli, Frammento di *Bambino*, Berlino, Bode-Museum



Fig. 31: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Berlino, Bode-Museum



Fig. 32: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta



Fig. 33: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Ceneselli di Rovigo, Annunciazione di Maria Santissima



Fig. 34: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum (perduta)



Fig. 35: Sperandio Savelli, *Figura femminile*, Firenze, Museo di Palazzo Davanzati



Fig. 36: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 37: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta



Fig. 38: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Stellata di Bondeno, Parrocchiale



Fig. 39: Francesco Cavazzoni, *Madonna del Piombo*, Bologna, Archiginnasio, ms. B298, *Corona di gratie e favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria* (1608), p. 207



Fig. 40: Scultore emiliano della fine del XV secolo, *Un giureconsulto bolognese*, Berlino, Bode-Museum. Foto realizzata da Antje Voigt per gli Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

BIBLIOGRAFIA

ALBERTINI OTTOLENGHI-BRUSAMOLINO ISELLA 1999

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, S. BRUSAMOLINO ISELLA, *Arte e falsificazione Lazzaro Bembo, lo Sperandio e una zecca clandestina*, Pavia 1999.

BALDINUCCI/PIACENZA 1768-1820

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di G. PIACENZA, I-VI, Torino 1768-1820.

BANGE 1922

E.F. BANGE, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock, Reliefs und Plaketten, Staatliche Museen zu Berlin*, II, Berlino 1922.

BARBANTINI 1933

N. BARBANTINI, *Catalogo dell'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Venezia 1933.

BARBANTINI 1938

N. BARBANTINI, *Il restauro della Palazzina di Marfisa*, Ferrara 1938.

BARBANTINI 1940

N. BARBANTINI, *Il Castello di Monselice*, Venezia 1940.

BAROTTI 1781

L. BAROTTI, *Serie de' vescovi ed arcivescovi di Ferrara*, Ferrara 1781.

BELLOSI 1977

L. BELLOSI, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in *Jacopo Della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Siena 2-5 ottobre 1975), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1977, pp. 163-178.

BELTRAMINI 2001

M. BELTRAMINI, *Le illustrazioni del Trattato d'architettura di Filarete*, «Annali di architettura», XIII, 2001, 25-52.

BODE 1898

W. BODE, *Sperandio Mantovano*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XIX, 1898, pp. 218-224.

BODE 1902

W. BODE, *Ein Meisterwerk des Sperandio im South-Kensington-Museum zu London*, «Zeitschrift für bildende Kunst», XXXVII, 1902, pp. 77-79.

BODE 1905

W. BODE, *Neue Forschungen über italienische Renaissancebronzen*, «Zeitschrift für bildende Kunst», XVI, 1905, pp. 122-126.

BODE 1912

W. BODE, *Geschenke für das Kaiser Friedrich Museum*, «Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen», XXXIII, 1912, pp. 292-312.

BODE–KNAPP 1904

W. BODE, F. KNAPP, *Die italienischen Bronzen. Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, Berlino 1904.

BOLLETTINO ANNUALE DEI MUSEI FERRARESI 1975-1976

«Bollettino annuale dei Musei Ferraresi», V-VI, 1975-76.

BONACOLSI L'ANTICO 2008

Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, catalogo della mostra, a cura di F. Trevisani, D. Gasparotto, Milano 2008.

BOREA 1993

E. BOREA, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, «Prospettiva», LXIX, 1993, pp. 28-40.

BOSIO 2015

P. BOSIO, *La terracotta figurativa a Crema e nel Cremasco tra persistenze tardo gotiche e innovazioni rinascimentali: maestri e opere*, in *Rinascimento cremasco*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015, p. 59-67.

BRUSCHI 1969

A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969.

CALEFFINI 2006 [1471-1479]

U. CALEFFINI, *Croniche: 1471-1494*, a cura di F. Cazzola, Ferrara 2006.

CANTELLI 2008

P. CANTELLI, *Il restauro dell'arca di Alessandro V*, «Il Santo», XLVIII, 2008, pp. 287-292.

PALAZZO DAVANZATI 1986

Palazzo Davanzati, a cura di M. Fossi Todorow, Firenze 1986.

CARUBELLI 1982

L. CARUBELLI, *La chiesa di S. Maria di Bressanoro presso Castelleone*, «Arte lombarda», LXI, 1982, pp. 13-22.

CAVALLINA 1999

A. Cavallina, *Santuario del Corpus Domini detto 'Della Santa'*, Bologna 1999.

CERIANA 1999

M. Ceriana, *Ganti, Giovanni Cristoforo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma 1999, pp. 203-221.

CHACÓN 1677

A. CHACÓN, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum: et S.R.E. Cardinalium ab initio nascentis ecclesiae usque ad Clementem IX P.O.M.*, Roma 1677.

CHRISTIE'S 2010

CHRISTIE'S, *500 Years: Decorative Arts Europe, Including Oriental Carpets*, New York 23 novembre 2010.

CICOGNARA 1823-1825

L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, I-VIII, Prato 1823-1825.

CITTADELLA 1868

L.N. CITTADELLA, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti*, Ferrara 1868.

COLASANTI 1921

A. COLASANTI, *Ritratti di principi estensi in un gruppo di Guido Mazzoni*, «Bollettino d'arte», XV, 1921, pp. 458-473.

COSMÈ TURA E FRANCESCO DEL COSSA 2007

Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este, catalogo della mostra, a cura di M. Natale, Ferrara 2007.

CROCEVIA ESTENSE 2007

Crocevia estense: contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV Secolo, a cura di G. Gentilini, L. Scardino, Ferrara 2007.

DA BORSO A CESARE D'ESTE 1985

Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara, 1450-1628, catalogo della mostra, edizione italiana a cura di E. Mattaliano, Ferrara 1985.

DA DECIMO 1757

B. DA DECIMO, *Secoli serafici, ovvero Compendio cronologico della storia francescana*, s.l. 1757.

DALLARI 1926

U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del piombo e la casa di Giosue Carducci: notizie storiche*, «L'Archiginnasio. Bullettino della Biblioteca Comunale di Bologna», XXI, 1926, pp. 1-13.

DANIELI 2008

M. DANIELI, *L'arca di papa Alessandro V nella chiesa di San Francesco in Bologna*, «Il Santo», XLVIII, 2008, pp. 283-286.

DAY 1987

H.T. DAY, *Joslyn Art Museum, Paintings & Sculpture from the European & American Collections*, Omaha 1987.

DE FOVILLE 1910

J. DE FOVILLE, *Sperandio, sculpteur et médailleur mantouan*, Parigi 1910.

DE FOVILLE 1912

J. DE FOVILLE, *Notes sur le médailleur Sperandio de Mantoue*, «Revue numismatique», XVI, 1912, pp. 430-434.

DE PISIS 2007

F. DE PISIS, *Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara*, in *CROCEVIA ESTENSE* 2007, pp. 303-340.

DE RICCI 1931

S. DE RICCI, *The Gustave Dreyfus Collection. Reliefs and Plaquettes*, II, Oxford 1931.

DOMENICO DI PARIS 2006

Domenico di Paris e la scultura ferrarese del Quattrocento, a cura di V. Sgarbi, Milano 2006.

FANTI 2003

M. FANTI, *Il museo di San Petronio*, Bologna 2003.

FANTI 2010-2011

M. FANTI, «ANTONIVS·BAL·ANNVM·AGENS·XVIII». *Spiegazione di una controversa epigrafe su un ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, «Arte a Bologna», VII-VIII, 2010-2011, pp. 261-268.

FERRETTI 1991a

M. FERRETTI, *Per la scultura ferrarese del XV secolo*, in *Le Muse e il Principe*, catalogo della mostra, a cura di A. Mottola Molino, M. Natale, Modena 1991, pp. 370-375.

FERRETTI 1991b

M. FERRETTI, *Domenico di Paris*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp. 649-651.

FERRETTI 2007

M. FERRETTI, *La scultura: un filo tra le opere in mostra*, in *COSMÈ TURA E FRANCESCO DEL COSSA* 2007, pp. 125-141.

FERRETTI 2011

M. FERRETTI, *La scultura nel Quattrocento*, IV, Faenza 2011 (fa parte di *Storia delle arti figurative a Faenza*, I-IV, 2006-2011).

FERRI PICCALUGA 1983

G. FERRI PICCALUGA, *Economia, devozione e politica: immagini di francescani, amadeiti ed ebrei nel secolo XV*, in *IL FRANCESCANESIMO IN LOMBARDIA* 1983, pp. 107-122.

FILIPPINI 1929

F. FILIPPINI, *Nicolò Lamberti e il monumento di Alessandro V in Bologna*, «Il Comune di Bologna», XVI, 1929 (novembre), pp. 29-32.

FOLIN 2007

M. FOLIN, *Borso a Schifanoia: il Salone dei Mesi come speculum principis*, in *Palazzo Schifanoia*, a cura di S. Settis, W. Cupperi, Modena 2007, pp. 9-38.

FORLAI 1995

M. Forlai, *La chiesa e il complesso conventuale del Corpus Domini di Bologna in età rinascimentale*, «Strenna storica bolognese», XLV, 1995, pp. 313-340.

FRANCESCHINI 1993-1997

A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, I-II, Ferrara 1993-1997.

GALLI 2012

A. GALLI, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, «Prospettiva», CXXXIX-CXL, 2012, pp. 35-57.

GALLI-CAVAZZINI 1999

A. GALLI, L. CAVAZZINI, *Scultura del Rinascimento in Lunigiana: un libro recente e due capolavori fuori contesto*, «Prospettiva», XCV-XCVI, 1999, pp. 112-121.

GATTI 1889

A. GATTI, *La fabbrica di San Petronio*, Bologna 1889.

GENTILINI 1992

G. GENTILINI, *I Della Robbia e la scultura invetriata del Rinascimento*, Firenze 1992.

GENTILINI 1996

G. GENTILINI, *Un busto all'antica del Riccio e alcuni appunti sulla scultura in terracotta a Padova tra Quattro e Cinquecento*, «Nuovi Studi», I, 1996, pp. 29-46.

GIORDANI 1841

G. GIORDANI, *Intorno a dodici medaglie di uomini illustri bolognesi, operate da Sperandio mantovano*, Bologna 1841.

GIORDANO 1988

L. GIORDANO, *Il trattato del Filarete e l'architettura lombarda*, in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Parigi 1988, pp. 115-128.

GNUDI 1942

C. GNUDI, *Niccolò dell'Arca*, Torino 1942.

GOTTSCHESKI 1908

A. GOTTSCHESKI, *Über die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri*, Strassburg 1908.

GRANDI 1987

R. GRANDI, *La scultura a Bologna nell'età di Niccolò*, in *Niccolò dell'Arca*, atti del convegno 26-27 maggio 1987, a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, Bologna 1989, pp. 25-57.

GUIDICINI 1872

G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna 1872.

GUIDICINI 1876

G. GUIDICINI, *I Riformatori Dello Stato Di Liberta Della Citta Di Bologna*, I, Bologna 1876.

HILL 1930

G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, I-I, Londra 1930.

IL FRANCESCANESIMO IN LOMBARDIA 1983

Il francescanesimo in Lombardia, a cura di A. Dallaj, Milano 1983.

IL MUSEO DAVIA BARGELLINI 1999

Il Museo Davia Bargellini, Bologna 1999.

IL MUSEO DI PALAZZO DAVANZATI 1972

Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze, a cura di L. Berti, Milano 1972.

KNUTH 1982

M. KNUTH, *Skulpturen der italienischen Frührenaissance*, Berlin 1982.

L'ETÀ DI MASACCIO 1990

L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze, catalogo della mostra, a cura di L. Berti, A. Paolucci, Milano 1990.

LA RACCOLTA MARIO SCAGLIA 2008

La raccolta Mario Scaglia: dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo e F. Frangi, Cinesello Balsamo 2008.

LAZZARI 1919

A. LAZZARI, *Il 'Barco' di Lodovico Carbone*, «Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», XIV, 1919, pp. 5-44.

LE CHIESE PARROCCHIALI DELLA DIOCESI DI BOLOGNA 1884

Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte, Bologna 1884, p. 51.

LEON BATTISTA ALBERTI 2006

Leon Battista Alberti e l'architettura, catalogo della mostra, a cura di M. Bulgarelli *et alii*, Cinisello Balsamo 2006.

LES SCULPTURES EUROPEENNES DU MUSEE DU LOUVRE 2006

Les sculptures européennes du musée du Louvre, a cura di G. Bresc-Bautier, Parigi 2006.

LIBANORI 1665

A. LIBANORI, *Ferrara d'oro*, Ferrara 1665.

LLOYD 1987

C. LLOYD, *Reconsidering Sperandio*, «Studies in the History of Art», XXI, 1987, pp. 99-113.

LOMBARDI 1957

T. LOMBARDI, *I francescani a Ferrara. Memorie storiche particolari*, Bologna 1957.

LOMBARDI 1974

T. LOMBARDI, *Il convento e la chiesa di Santo Spirito dei frati Minori*, II, Bologna 1974 (fa parte di *I francescani a Ferrara*, I-V, 1974-1975).

LUCREZIA BORGLIA 2002

Lucrezia Borgia, catalogo della mostra, a cura di L. Laureati, Ferrara 2002.

MACKOWSKY 1898

H. MACKOWSKY, *Sperandio Mantovano*, «Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen», XIX, 1898, pp. 171-182.

MAGGI 1983

L. MAGGI, *Le tipologie architettoniche dei conventi dell'osservanza nel Cremasco e nel Cremonese*, in *IL FRANCESCANESIMO IN LOMBARDIA* 1983, pp. 403-423.

MALAGOLA 1883

C. MALAGOLA, *Di Sperandio e delle cartiere, dei carrozzieri, armaioli, librai, fabbricatori e pittori di vetri in Faenza sotto Carlo e Galeotto Manfredi*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna», I, 1883, pp. 377-390.

MALAGUZZI VALERI 1896

F. MALAGUZZI VALERI, *La chiesa della Santa*, «Archivio storico dell'arte», II, 1896, pp. 72-87.

MALAGUZZI VALERI 1899

F. MALAGUZZI VALERI, *Contributo alla storia della scultura bolognese*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXII, 1899, pp. 279-299.

MALAGUZZI VALERI 1904

F. MALAGUZZI VALERI, *G. A. Amadeo scultore lombardo*, Bergamo 1904.

MALAGUZZI VALERI 1922-1923

F. MALAGUZZI VALERI, *Sculture del Rinascimento a Bologna*, «Dedalo», III, 1922-1923, pp. 341-372.

MATTEUCCI ARMANDI 1967

A.M. MATTEUCCI ARMANDI, *Le sculture*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di C. Volpe, Bologna 1967, pp. 73-82.

MEDRI 1957

G. MEDRI, *La scultura a Ferrara*, «Atti e Memorie, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», XVII, 1957.

MONUMENTA HUNGARIAE HISTORICA 1878

Monumenta Hungariae historica. Magyar történelmi emlékek. osztály [B]. Monumenta comitialia regni transylvaniae Erdelyi országgüleséi emlékek., s.l. 1878.

NERI LUSANNA 2015

E. NERI LUSANNA, *I francescani e la scultura*, in *L'arte di Francesco, capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, F. D'Arelli, Firenze 2015, pp. 115-129.

PALVARINI 2000

M.R. Palvarini, *Ceramiche d'arte e devozione popolare in territorio mantovano*, Mantova 2000.

PANE 1975-1977

R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I-II, Milano 1975-1977.

PELLEGRINI 2013

P. PELLEGRINI, *Niccolò da Lonigo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 409-414.

PETRUCCI 1960

A. PETRUCCI, *Alessandro V, antipapa*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960, pp. 193-196.

PETRUCCI NARDELLI 1985

F. PETRUCCI NARDELLI, *Il card. Francesco Barberini senior e la stampa a Roma*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CVIII, 1985, pp. 133-198.

PEVSNER 1984

N. PEVSNER, *An Out Line Of European Architecture*, Londra 1948.

PIZZO 2007

M. PIZZO, *Una scheda su Niccolò Baroncelli, scultore fiorentino tra Padova e Ferrara*, in *CROCEVIA ESTENSE* 2007, pp. 89-120.

POPE-HENNESSY 1965

J. POPE-HENNESSY, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress collection*, Londra 1965.

PROTO PISANI-VACCARI 2011

R.C. Proto Pisani, M.G. Vaccari, *Guida al Museo di Palazzo Davanzati*, Firenze 2011.

RIGHI GUERZONI 1992

L. RIGHI GUERZONI, *Per un catalogo di Prudenzio Piccioli, artista 'bolognese': opere e documenti inediti nel Modenese*, «Il Carrobbio», XVIII, 1992, pp. 287-299.

ROSSI 2011

F. ROSSI, *La collezione Mario Scaglia: placchette*, Bergamo 2011.

ROWLANDS BRYANT 2006-2007

D. ROWLANDS BRYANT, «*Maestosa e bella, colta e gentile*»: iconografia certa e supposta di Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara (1473-1493), «Bollettino della Ferrariae Decus», XXIII, 2006-2007, pp. 181-215.

RUBBIANI 1894

A. RUBBIANI, *La tomba di Alessandro V in Bologna, opera di M. Sperandio da Mantova*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», XI, 1894, pp. 57-68.

RUBBIANI 1905

A. RUBBIANI, *La facciata della 'Santa' in Bologna*, «Rassegna d'arte», V, 1905, pp. 153-155.

RUBBIANI 1908

A. RUBBIANI, *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna*, «Rassegna d'arte», VIII, 1908, pp. 1-16.

RUBBINI 2002

M. RUBBINI, *La Chiesa di Santa Maria di Galliera*, in *La Chiesa di Santa Maria di Galliera*, a cura di M. Poli, M. Rubbini, Bologna 2002, pp. 9-85.

RUHMER 1960

E. Ruhmer, *Reliefs des Sperandio*, «Pantheon», XVIII, 1960, pp. 20-24.

SCANSANI 2016

M. SCANSANI, *Picatrix nelle medaglie di Sperandio Savelli. Sintomi della cultura di Schifanoia nelle medaglie del Rinascimento*, «Nuovi Studi», XXII, 2016, pp. 5-15.

SCANSANI 2017

M. SCANSANI, *Savelli, Sperandio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, 2017, pp. 793-796.

SCARDINO 1994

L. SCARDINO, «*Ecce Homo!*»: per un percorso iconografico nell'arte ferrarese tra il XV e il XX secolo, «La Pianura», II, 1994, pp. 71-77.

SCARDINO-TORRESI 2003-2004

L. Scardino, A.P. Torresi, *Restaurar modellando*, «Analecta Pomposiana», XXVIII-XXIX, 2003-2004, pp. 241-300.

SCHOTTMÜLLER 1913

F. SCHOTTMÜLLER, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Königliche Museen zu Berlin, Berlin 1913.

SCHOTTMÜLLER 1933

F. SCHOTTMÜLLER, *Die Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin 1933.

SCHULZ 1986

A.M. SCHULZ, *Revising the history of Venetian Renaissance sculpture: Niccolò and Pietro Lamberti*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XV, 1986, pp. 7-61.

SIGHINOLFI 1909

L. SIGHINOLFI, *L'architettura bentivolesca in Bologna e il Palazzo del Podestà*, Bologna 1909.

SIMONATO 2008

L. SIMONATO, *Impronta di Sua Santità. Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008.

SOTHEBY'S 1980

SOTHEBY'S, *Catalogue of medieval, renaissance and baroque works of art*, 17 luglio 1980.

SOTHEBY'S 2005

SOTHEBY'S, *European Sculpture & Works of Art*, Londra 9 dicembre 2005.

SOTHEBY'S 2006

SOTHEBY'S, *From the Collections of a Roman Lady. Important Old Master Paintings, Furniture and Works of Art*, Milano 18 ottobre 2006.

SPANÒ 1979

S. SPANÒ, *Caterina Vigri, santa*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 381-383.

STEINBERG 1986

L. STEINBERG, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milano 1986 (edizione originale *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago 1983).

STEMP 1992

R. STEMPEL, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century: Problems and Studies*, Ph.D dissertation, University of Cambridge 1992.

STEMPEL 1999

R. STEMPEL, *Two Sculptures Designed by Cosme Tura*, «The Burlington Magazine», CXLI, 1999, pp. 208-215.

STEMPEL 2003

R. STEMPEL, *Riflessioni per una storia della scultura a Ferrara nel Quattrocento*, in *UN RINASCIMENTO SINGOLARE* 2003, pp. 130-133.

SUPINO 1910

I.B. SUPINO, *La scultura a Bologna, secolo XV*, Bologna 1910.

SUPINO 1913

I.B. SUPINO, *Una scultura ignorata di Niccolò dell'Arca*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna», III, 1913, pp. 35-37.

SYSON 1994

L. SYSON, *Sperandio of Mantua*, in *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di S.K. Scher, Londra 1994, pp. 91-102.

SYSON 1999

L. SYSON, *Medals and Other Portraits attributed to Cosmè Tura*, «The Burlington Magazine», CXLI, 1999, pp. 226-229.

TERRACOTTA 2017

Terracotta: il disegnare degli scultori, Firenze 2017.

THE RENAISSANCE PORTRAIT 2011

The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini, catalogo della mostra, a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New York 2011.

TOFFANELLO 2010

M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara 2010.

TOFFANELLO 2012

M. TOFFANELLO, *Gli artisti a corte nella Ferrara del Quattrocento*, «Annali di Ferrara. Lettere», I, 2012, pp. 126-156.

TORBOLI 2000

M. TORBOLI, *Nobilissimo Sepolcro. Il sarcofago di Prisciano Prisciani nella Certosa di Ferrara. Fonti e documenti*, «Musei ferraresi», XIX, 2000, pp. 57-86.

TORRESI 2007

A.P. TORRESI, *Tre scultori per Ercole I. Ritratti al duca di Bertoldo di Giovanni, Sperandio mantovano, Guido Mazzoni*, in *CROCEVIA ESTENSE* 2007, pp. 189-226.

UN RINASCIMENTO SINGOLARE 2003

Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, Cinisello Balsamo 2003.

VALENTINER 1951

W.R. VALENTINER, *Gothic and Renaissance sculptures in the collection of the Los Angeles County Museum: catalogue and guide*, Los Angeles 1951.

VANCINI 2002

G. VANCINI, *Per il culto ab immemorabili del b. Alberto Pandoni, vescovo di Ferrara. Un'incisione settecentesca ed un inedito cartaceo coevo annesso alla sepoltura*, in *I buoni studi. Miscellanea in memoria di Mons. Giulio Zerbini*, «Analecta Pomposiana», XXVII, 2002 (2003), pp. 119-127.

VARESE 1969

R. VARESE, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, Firenze 1969.

VASARI/ BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VENTURI 1888

A. VENTURI, *Sperandio da Mantova*, «Archivio storico dell'arte», II, 1888, pp. 385-397.

VENTURI 1889

A. VENTURI, *Sperandio da Mantova*, «Archivio storico dell'arte», II, 1889, pp. 229-234.

VENTURI 1904

A. VENTURI, *Di alcune opere di scultura a Parigi*, «Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», VII, 1904, pp. 469-477.

VENTURI 1901-1940

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, I-XI, Milano 1901-1940.

VIROLI 1987

G. VIROLI, *La Pinacoteca Civica di Argenta: catalogo generale*, Bologna 1987.

VISSER TRAVAGLI 1996

A.M. VISSER TRAVAGLI, *Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara. Studi e catalogo*, Ferrara-Roma 1996.

VITRY 1907

P. Vitry, *La collection de M. Gustave Dreyfus (sculpture)*, Parigi 1907.

VON BODE 1930

W. VON BODE, *Mein Leben*, Berlino 1930.

WARBURG 1966

A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, Firenze 1966 (edizione originale *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, 1922).

WARREN 1999

J. WARREN, *Renaissance Master Bronzes from the Ashmolean Museum, Oxford: the Fortnum Collection*, Oxford 1999.

WEINBERGER 1930

M. WEINBERGER, *Sperandio und die Frage der Francia-Skulpturen*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», VII, 1930, pp. 293-318.

WILSON 1983

C.C. WILSON, *Renaissance Small Bronze Sculpture and Associated Decorative Arts at the National Gallery of Art*, Washington 1983.

ZANOTTI 1970

G. ZANOTTI, *La basilica di San Francesco in Ferrara. Guida storico artistica*, Milano 1970.

ZUCCHINI 1934a

G. ZUCCHINI, *Opere d'arte inedite*, «Comune di Bologna», XII, 1934 (agosto), pp. 20-22.

ZUCCHINI 1934b

G. ZUCCHINI, *Opere d'arte inedite*, «Comune di Bologna», XII, 1934 (novembre), pp. 29-46.

ABSTRACT

Sperandio Savelli da Mantova è noto soprattutto per essere stato il medaglista più prolifico del XV secolo, i documenti attestano però che egli fu anche un apprezzato scultore. Sono dunque qui riprese in considerazione le opere in marmo e pietra che sono state fino a oggi accostate all'artista, alle quali si aggiungono nuove riflessioni e attribuzioni. A partire dall'opera documentata più importante di Sperandio – il monumento funebre per il papa Alessandro V in San Francesco a Bologna – vengono indagati i rapporti tra lo scultore e l'ordine francescano: dai primi contatti con l'*ordo minorum* in Lombardia, alla parentela con un influente frate residente a Ferrara, alle opere fittili realizzate per chiese dell'ordine fondato dal santo assisiato. Vengono così aggiunte al catalogo dell'artista numerose nuove opere, soprattutto in terracotta. Un materiale che, con le sue qualità e simbologie, poteva soddisfare sia la vocazione all'umiltà dei francescani che il gusto umanistico dei nobili bolognesi.

Sperandio Savelli from Mantua is best known as the most prolific medalist of the fifteenth century, but documents attest that he also was a renowned sculptor. This essay examines the works in marble and stone which have so far been attributed to the artist, further proposing new attributions and critical considerations. Starting from Sperandio's most important attested work – the monument for Pope Alexander V in San Francesco in Bologna – the relationships between the sculptor and the Franciscan order are investigated: from his first contacts with the *ordo minorum* in Lombardy, to his relationship with an influential friar resident in Ferrara, up to the works he modelled for several churches of the Franciscan order. Most of new attributions regards works in terracotta, a material which, owing to its qualities and to its symbolic value, could satisfy both the attitude to humility of the Franciscans and the humanistic taste of the Bolognese noblemen.