

Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?), Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 2. Scultore lombardo (o veneto?)

Autore	Scultore lombardo (o veneto?)
Titolo	*Ritratto d'uomo*
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo (?)
Materia e tecnica	Marmo
Misure	49,5 × 38 × 8 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	98 ZR 00002
Numeri di inventario precedenti	Sc. 128 (1998-2007); Sc. 129; Sc. 114; 1998 AC Sculture 00002 (2011-2012); 98 SC ZR002 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Il rilievo raffigura un uomo maturo di profilo, vestito con un farsetto chiuso da vistosi bottoni e un berretto tondeggiante che lascia intravedere una capigliatura corta e regolare. Sebbene l'abbigliamento presenti elementi distintivi, l'identità e il ruolo sociale dell'effigiato restano ignoti.

L’opera si inserisce nella tradizione quattrocentesca dei ritratti in rilievo “all’antica”, ispirata alla monetazione romana. Diffusasi inizialmente per rappresentare cicli di uomini e donne illustri, questa tipologia di ritratto lapideo incorniciato diede origine a un filone ritrattistico autonomo, impiegato per effigiare personaggi di diversi ranghi sociali.

Acquistato sul mercato antiquario romano, il rilievo fu inizialmente attribuito alla scuola ferrarese o, più in generale, alla corrente naturalistica della scultura emiliana del XV secolo.

Affinità stilistiche e compositive con un ritratto conservato a Venezia suggeriscono invece un’origine lagunare (o lombarda), ma la provenienza incerta e alcuni dettagli insoliti pongono interrogativi sulla sua autenticità, rendendo necessaria cautela nell’attribuzione e nella datazione.

Scheda di catalogo

di Marco Scansani

Descrizione e iconografia

All’interno di un’incorniciatura quadrangolare modanata e solidale al resto del rilievo è scolpito il ritratto a mezzo busto di un uomo con il profilo rivolto verso destra. La figura è abbigliata con un farsetto allacciato sul petto – mediante due bottoni a forma di cipolla inseriti in altrettante vistose asole terminanti in nappe – che si

sovrappone a una sottile camiciola parzialmente visibile sotto il bordo del colletto. Sulla testa indossa un berretto tondeggiante e aderente che si ripiega in un sottile risvolto alla base lasciando scoperte piccole porzioni della capigliatura: un taglio corto e regolare che attraversa quasi diagonalmente la testa, dalla nuca alla fronte, con infinite e minute incisioni a mimare l'effetto di piccole ciocche. Il profilo, non più giovanile, è segnato da lievi rughe curvilinee sulla fronte e attorno all'occhio aperto, ma privo di pupilla. Il naso lievemente adunco e la bocca serrata conferiscono un'austera severità al ritratto. Seppur non manchino talune delicate sottigliezze nella resa carnosa del mento, della mascella e dell'orecchio, permane una sensazione di rigidità e semplificazione nel taglio netto del braccio che sporge dall'incorniciatura, nella linea pressoché obliqua del petto e nei netti sottosquadri che delimitano il profilo. Ignota è l'identità dell'effigiato e, sebbene siano presenti elementi caratterizzanti nel vestiario, è perfino arduo riconoscerne il ruolo o la posizione sociale.
Ciò che è invece ben inquadrabile è la tipologia dell'oggetto che ebbe grande fortuna nel corso del XV secolo e che affonda le sue radici nell'imperitura tradizione della ritrattistica imperiale romana, soprattutto nella monetazione e nella glittica.[1] Il ritratto di profilo a mezzo busto incorniciato riscosse largo successo fin dalla prima metà del Quattrocento nei materiali e nei formati più disparati: dalle prime prove della pittura fiorentina [2] alla (re)invenzione medaglistica pisanelliana.[3]

Grande impulso a questa tipologia di ritratto marmoreo fu inoltre offerto dalla pressoché contestuale diffusione

dei busti-ritratti (a partire, ad esempio, dal Ritratto di Piero de' Medici di Mino da Fiesole (1429-1484), 1453, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 75)[4] e dei rilievi con le effigi di imperatori, eroine ed eroi classici che assai celermente, sulla scorta di un crescente spirito antiquario e della conoscenza delle *Vite svetoniane*, divennero oggetti del desiderio delle maggiori famiglie di Firenze, Napoli, Ferrara e altri centri italiani. Spesso in quei cicli di uomini e donne illustri erano inclusi anche personaggi coevi, mantenendo immutato il formato e l'attitudine degli effigiati (si pensi al *Ritratto di Alfonso I il Magnanimo* di Mino da Fiesole, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 1611).[5] Attorno all'ultimo quarto del XV secolo i profili di personaggi contemporanei scolpiti a rilievo cominciarono a godere di una fortuna autonoma anche al di fuori dei cicli: si diffusero così in tutta la penisola finendo per decorare porte urbiche, palazzi e stanze private e per ritrarre non solo re, duchi e marchesi ma anche generali, letterati e borghesi.[6]

Vicenda critica

Nulla è noto del rilievo – acquistato in un momento imprecisato sul mercato antiquario romano – prima del 12 agosto 1983, quando John Pope-Hennessy lo vide a Mentana a casa di Federico Zeri e propose oralmente un collegamento con la ritrattistica pittorica ferrarese del Rinascimento. Appena sette mesi dopo, in vista dell'organizzazione della mostra *From Borso to Cesare d'Este: The School of Ferrara 1450* presso la Galleria Matthiesen di Londra, in cui era prevista l'esposizione del marmo, il conoscitore romano ricontattò con una

missiva lo storico dell'arte britannico per chiedere una conferma di quel parere e il permesso di riportarlo nella scheda di catalogo. Pope-Hennessy non tardò a replicare, convalidando la prima impressione (seppur sottolineando la provvisorietà della proposta).[7]

Alla rassegna inglese il rilievo fu così esposto come opera della scuola ferrarese e, oltre all'opinione dello storico dell'arte britannico (e quella di Zeri), si aggiunse il parere di Charles Avery, che segnalò un'affinità tra il taglio di capelli "alla borgognona" dell'effigiato e quello del *Busto di Piero de' Medici* di Mino da Fiesole al Museo Nazionale del Bargello: un elemento di moda che a suo parere consentiva di datare il rilievo alla metà del secolo.[8]

Dopo appena cinque anni il rilievo fu esposto nella mostra del Museo Poldi Pezzoli dedicata alla collezione scultorea di Federico Zeri.[9] In quell'occasione, Andrea Bacchi suggerì parallelismi con l'allora misconosciuta scultura estense della seconda metà del XV secolo e con i coevi ritratti pittorici di artisti come Cosmè Tura e Baldassarre d'Este.[10] Lo studioso accolse nella scheda dell'opera i suggerimenti dello stesso proprietario – che rilevava notevoli affinità con un ritratto marmoreo conservato al Philbrook Museum of Art di Tulsa (Oklahoma, inv. 1961.9.1; **fig. 1**) –[11] e di Ursula Schlegel, secondo cui il pronunciato realismo del marmo mostrava sintonie con quello espresso da alcuni scultori emiliani quali Guido Mazzoni e Vincenzo Onofri.[12]



Fig. 1 - Scultore toscano (?), *Ritratto di gentiluomo*, ultimo quarto del XV secolo, Tulsa, Philbrook Museum of Art, Gift of the Samuel H. Kress Foundation

Tali coordinate furono pressoché ribadite dallo stesso Bacchi il quale, in occasione della donazione della collezione scultorea di Zeri all'Accademia Carrara (2000), pur mantenendo un riferimento all'ambito ferrarese della seconda metà del XV secolo, sottolineò le assonanze con le morbidezze del modellato tipiche del Paganino.[13] Le schede di quel catalogo furono corredate da stimolanti confronti con altre opere del museo: per il rilievo si scelse il ritratto pittorico allora ritenuto di Percivalle Riario (**fig. 2**; Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58MR00027)[14] che, come il marmo,

nell’impostazione rigida del profilo incorniciato si rifà al significato simbolico della medaglistica.



Fig. 2 - Pittore emiliano, *Ritratto di giovane ventiduenne* (*Percivalle Riario?*), 1475-1480 circa, Bergamo, Accademia Carrara

Attribuzione e datazione

Data la vasta fortuna della tipologia, per favorire un inquadramento geografico, cronologico e culturale

dell’opera, è necessario soffermarsi su alcuni elementi specifici della composizione e dello stile. Di poco aiuto è la bordura modanata che si ritrova simile, o addirittura identica, nei contesti più disparati: dal *Ritratto di Giovanni Gioviano Pontano* probabilmente realizzato da Adriano Fiorentino a Napoli attorno al 1490 (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1991.21),[15] a quello di Giovanni Bentivoglio commissionato nel 1497 da Antonio Balatini e murato in San Giacomo Maggiore a Bologna (la versione in terracotta del rilievo, già nella collezione di Mario Scaglia, è ora conservata all’Accademia Carrara, inv. 22SCS0109; **fig. 3**),[16] o ancora dal Federico da Montefeltro forse scolpito a Urbino da Ambrogio Barocci nel 1475 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 40),[17] all’effigie di Ercole I d’Este (Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 968) firmata da Sperandio Savelli da Mantova.[18] Rispetto agli altri rilievi menzionati, gli ultimi due somigliano a quello ex Zeri anche nel peculiare modo in cui il taglio del busto fa sporgere la spalla oltre l’incorniciatura, ma anche in questo caso si tratta di un espediente assai ricorrente, soprattutto nella medaglistica coeva.



Fig. 3 - Scultore emiliano (?), *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio (?)*, *post* 1497, Bergamo, Accademia Carrara

Una bordura prospettica (più semplificata) e la spalla lievemente aggettante si riscontrano pure nel rilievo del Philbrook Museum of Art di Tulsa che Federico Zeri ha proposto di confrontare con il suo, ma prescindendo dalla comunanza tipologica è bene sottolineare una

profonda distanza stilistica tra le due opere: il ritratto americano mostra una ricerca volumetrica e un'organizzazione dei piani totalmente assenti in quello qui esaminato.[19]

Anche prendendo in considerazione la capigliatura dell'effigiato, come già suggeriva Avery,[20] ci si rende conto che era un taglio estremamente diffuso in tutta la penisola: basti pensare alla medaglia realizzata da Pisanello per Ludovico Gonzaga[21] o allo scultoreo *Ritratto di Acellino Salvago* di Antonio della Porta detto Tamagnino (Berlino, Bode-Museum; **fig. 4**).[22]

Allo stesso modo il berretto, probabilmente ispirato a uno in feltro, era di moda ovunque nella seconda metà del Quattrocento (anche se raramente si riscontra con un risvolto così sottile): si pensi alla medaglia di Renato d'Angiò realizzata da Pietro di Martino da Milano, a quella di Carlo il Temerario di Giovanni Candida o ancora a quella di Stefano Taverna di Niccolò di Forzore Spinelli detto Niccolò Fiorentino.[23]



Fig. 4 - Antonio della Porta detto Tamagnino, *Ritratto di Acellino Salvago*, 1500 circa, Berlino, Bode-Museum (*ante* 1945)

Analogie più strettamente stilistiche si possono invece rintracciare in un ritratto marmoreo conservato nel Seminario Patriarcale di Venezia, che nel rovescio riporta l'iscrizione «MVSARVM / CVLTOR / M. BARBVS», accompagnata da una raffinata immagine di una cetra all'antica da cui emergono due rami d'alloro (**fig. 5**).[24] Si tratta del Ritratto di Marco di Andrea di Pantaleone Barbo – e non, come a lungo si è creduto,

del più celebre cardinale Marco Barbo – che, oltre a ricoprire la carica di Bailo e capitano a Corfù nel 1472, di conte a Zara nel 1479 e di podestà e capitano a Ravenna nel 1487 e 1488, fu anche poeta.[25] Come il marmo Zeri, presenta entro un'incorniciatura (meno elaborata) il profilo dell'effigiato connotato da una rigida austerità che concede però spazio ad acute notazioni di schietto naturalismo: le gote dall'aspetto soffice, le rughe sulla fronte e la vena che pulsa sulla tempia. Il trattamento della capigliatura tempestata da infiniti tratti a simulare le ciocche è pressoché identico nei due rilievi, così come il modo netto di stagliare i profili, la resa quasi schematica delle vesti e il modo in cui la spalla travalica la cornice (**fig. 6**). Senza voler riferire il ritratto qui esaminato all'autore di quello Barbo – accostato da Leo Planiscig a Bartolomeo Bellano, da Martin Weinberger a Guido Mazzoni e da Matteo Ceriana a Pietro Lombardo –[26] è assai probabile una comune origine culturale da individuare nell'ambiente veneto (o lombardo) dell'ultimo quarto del Quattrocento.



Fig. 5 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto di Marco di Andrea Pantaleone Barbo*, ultimo quarto del XV secolo, Venezia, Seminario Patriarcale



Fig. 6 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?)

A spingere il marmo ex Zeri verso l'orbita veneziana è forse anche la singolare foggia dei bottoni dell'abito: quelle sorte di cipolle sporgenti hanno scarso o nullo riscontro nella medaglistica e più in generale nella ritrattistica rinascimentale; si ritrovano, invece, pressoché identiche nei cosiddetti "campanoni" (così definiti per la foggia e il suono che emettevano) tipici delle vesti dogali;[27] si pensi ad esempio a quelli, assai simili, che compaiono nel Ritratto di Francesco Foscari realizzato da Lazzaro Bastiani (**fig. 7**; Venezia, Museo Civico Correr, inv. Cl. I n. 0014).[28]



Fig. 7 - Lazzaro Bastiani, *Ritratto del doge Francesco Foscari*, 1455-1465 circa, Venezia, Museo Civico Correr

Bisogna inoltre tenere in considerazione che in area lagunare la tradizione dei ritratti privati sia in pittura sia in scultura fu lunga e prestigiosa,[29] tanto da spingere Giorgio Vasari ad assegnare alla Serenissima una sorta di primato nel genere (pittorico), ricordando che «in tutte le case di Vinezia sono molti ritratti, e in molte de' gentiluomini si veggiono gl'avi e' padri loro insino in quarta generazione, et in alcune più nobili molto più

oltre: usanza certo che è stata sempre lodevolissima eziandio appresso gl'antichi».[30] Numerosissimi sono anche i profili marmorei di fine Quattrocento legati a quel contesto, tra i quali mi limiterò a menzionare l'Andrea Gradenigo del Seminario Patriarcale,[31] il Niccolò Orsini della raccolta Jacquemart-André di Parigi[32] e il Pietro Bon dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston.[33] Si tratta di manufatti su cui gli studiosi si sono lungamente interrogati senza, però, giungere quasi mai a risultati definitivi relativi alle paternità e alle destinazioni. Il largo e precoce interesse critico e collezionistico per tali oggetti ha peraltro ingenerato tentativi di contraffazione, come già segnalava Pietro Paoletti nel 1893: «Molte sono le imitazioni fatte e che si fanno ai nostri giorni di questo genere di lavori».[34] A tal proposito è doveroso, ad esempio, segnalare che del Ritratto di Marco Barbo esiste al Castello Sforzesco di Milano una versione assai simile seppur speculare, priva di rovescio e in abiti damascati, dalla provenienza ignota e giudicata da Matteo Ceriana perlomeno «sospetta».[35]

Nella valutazione del rilievo Zeri andrà dunque tenuta presente anche questa prospettiva che, vista la provenienza incerta e la singolarità di certe soluzioni nell'abbigliamento, non può essere del tutto esclusa.

Provenienza

Provenienza e storia museale

La storia collezionistica del rilievo precedente al suo ingresso nella raccolta di Federico Zeri è pressoché

sconosciuta. Non sono infatti note né la sua originaria provenienza né eventuali passaggi collezionistici anteriori alla comparsa sul mercato antiquario romano, dove lo storico dell'arte lo acquistò in un momento che, allo stato attuale delle ricerche, non è stato possibile precisare.[36] Entrato così a far parte della raccolta di sculture riunita da Zeri nel corso degli anni, il rilievo fu conservato nella villa di Mentana, insieme al resto della collezione, fino alla morte dello studioso nel 1998.

In seguito al legato testamentario disposto da Federico Zeri a favore dell'Accademia Carrara, il ritratto giunse nello stesso anno al museo bergamasco. Tra il 2000 e il 2008 fu esposto nella sala IX del percorso museale. Nel 2008, con la chiusura dell'Accademia Carrara per i lavori di ristrutturazione dell'edificio e di riallestimento delle collezioni, l'opera fu trasferita nei depositi museali, dove è tuttora conservata.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il rilievo è realizzato in marmo bianco a grana fine. La superficie è caratterizzata dalla presenza di numerosi depositi incoerenti o parzialmente coerenti, che si concentrano in particolar modo sulle zone più esposte e all'interno dei sottosquadri (**figg. 8-11**). Osservando il volto del ritrattato, si può notare come i depositi assumano un andamento lineare verticale, come fossero stati interessati da percolature e dilavamento (**fig. 12**); la stessa area risulta in effetti maggiormente abrasa e priva

degli strati lucidi della finitura. Stessa forma di degrado interessa anche la zona della spalla, il copricapo e lo sfondo, in particolare vicino a naso e bocca. Una situazione conservativa di questo tipo è con ogni probabilità attribuibile ad una passata collocazione dell'opera all'aperto, esposta ad agenti atmosferici o a umidità relativa elevata. A conferma dell'ipotesi sono inoltre presenti sullo sfondo, dietro la nuca dell'uomo ritratto, delle piccole macchie di ruggine di origine ignota, legati probabilmente alla vicinanza con elementi metallici.



Fig. 8 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 9 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 10 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 11 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)

L'opera presenta inoltre diversi imbrunimenti, che alterano cromaticamente le superfici, soprattutto lungo i bordi superiore e sinistro, sulle zone sporgenti come naso, labbra e bottoni della giacca e su parte della spalla (**fig. 13**). La loro presenza nelle stesse aree più interessate dai depositi e meno dilavate, lascia supporre che si tratti di patine di ossalati, che costituiscono normalmente il primo momento di formazione di incrostazioni e croste nere su opere lapidee interessate da queste forme di degrado; non si può tuttavia totalmente escludere che si tratti di alterazioni legate

all’utilizzo di sostanze organiche per la lucidatura e la protezione del marmo.



Fig. 13 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d’uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)

Il rilievo è infine interessato da piccole lacune e scagliature lungo i bordi modanati: la consunzione e l’alterazione cromatica delle superfici di frattura indicano che si tratta di danni non recenti (**figg. 14-17**)



Fig. 14 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 15 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 16 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 17 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (verso)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628, Londra, Matthiesen Fine Art Ltd, 1 giugno - 14 agosto 1984, cat. n. 75.

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989 / Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 3.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 2.

Bibliografia

Bibliografia

S.n., in *From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628*, catalogo della mostra (Londra, Matthiesen Fine Art Ltd, 1 giugno - 14 agosto 1984), London-Leicester, Raithby, Lawrence & Company Ltd, 1984, p. 124 cat. n. 75 [Scuola ferrarese, 1450-1460 circa].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 20-21 cat. n. 3 [Scultore emiliano della seconda metà del XV secolo].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 70 [Scultore emiliano].

Federico Zeri, *La costellazione del falso. Conversazioni a cura di Marco Dolcetta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 104 (ill.) [Senza indicazioni].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo

della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 24-25 [Scultore emiliano, ambito di Guido Mazzoni? seconda metà del XV secolo].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 73 cat. n. 2 [Scultore emiliano].

Note

Note

1. Francesca Maria Bacci, *Ritratti di imperatori e profili all'antica: ritratti di imperatori nella scultura italiana del Quattrocento*, in *Ritratti di imperatori e profili all'antica*, a cura di Antonella Nesi, Firenze, Centro Di, 2012, pp. 19-97.

2. Patricia Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum, 25 agosto – 20 novembre 2011; New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 – 18 marzo 2012), a cura di Keith Christiansen, Stefan Weppelmann, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 2-25.

3. Davide Gasparotto, *Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre 1996 – 8 dicembre 1996), a cura di Paola Marini, Milano, Electa, 1996, pp. 325-330.

4. Francesco Caglioti, in *The Renaissance Portrait*… cit. (nota 2), 2011, pp. 116-168 cat. n. 47.

5. Francesco Caglioti, *Desiderio da Settignano: i profili di eroi ed eroine del mondo antico*, in *Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 27 ottobre 2006 – 22 gennaio 2007; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 22 febbraio – 3 giugno 2007; Washington, National Gallery of Art, 1 luglio – 8 ottobre 2007), a cura di Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny, Milano, 5 Continents Editions, 2007, pp. 87-101.

6. F.M. Bacci, *Ritratti di imperatori…* cit. (nota 1), 2012, pp. 52-76; Alison Luchs, *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice: 1490 – 1530*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 21-24.

7. New York, The Metropolitan Museum, European Paintings Department Archive, inv. 1975.1.95-96; Andrea Bacchi, Luca Mattedi, *Italian paintings: Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2022, p. 299 nn. 697-698.

8. S.n., in *From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628*, catalogo della mostra (Londra, Matthiesen Fine Art Ltd, 1 giugno – 14 agosto 1984), London-Leicester, Raithby, Lawrence & Company Ltd, 1984, p. 124 cat. n. 75.

9. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 20-21 cat. n. 3. Le medesime opinioni sono state poi sostanzialmente confermate da Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 70.

10. Negli ultimi trent'anni sono stati compiuti importanti passi verso la conoscenza della scultura estense di quel periodo; si vedano, ad esempio: Richard John Stemp, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century. Problems and Studies*, Ph.D. (Cambridge University, 1992); *Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento*, a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, Skira, 2006; *Crocevia estense, contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di Giancarlo Gentilini, Lucio Scardino, Ferrara, Liberty House, 2007; Aldo Galli, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, in «Prospettiva», 139/140, 2010 (2012), pp. 35-57; Marco Scansani, *L'attività scultorea di Sperandio Savelli: marmi, terrecotte e committenze francescane*, in «Studi di Memofonte», 23, 2019, pp.

54-113; Marco Scansani, *Ludovico Castellani, scultore ritrovato dell'Officina Ferrarese*, in «Bollettino d'Arte», CV, 45, 2021, pp. 75-90.

11. *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection: European Schools XIV - XIX century*, a cura di Ulrich Middeldorf, London, Phaidon Press, 1976, p. 67. Middeldorf, pur senza proporre alcuna possibile soluzione attributiva, segnalava che il copricapo che compare nel rilievo si rintraccia in alcune opere dell'Italia Settentrionale attorno al 1480.

12. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 9), 1989, p. 20.

13. Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 24-25.

14. Cfr. Federico Zeri, Francesco Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1986, cat. n. 17. Oggi il ritratto è forse più correttamente riferito all'ambiente emiliano, tanto che vi si riscontano notevoli assonanze con il *numisma* realizzato da Sperandio Savelli per Giovanni II Bentivoglio. Il legame tra la tavola e la medaglistica è inoltre confermato dalla presenza di un disco dorato dipinto nel rovescio in cui compare l'età del misterioso effigiato (ventidue anni).

15. A. Bayer, in *The Renaissance Portrait*… cit. (nota 2), 2011, pp. 314-317 cat. n. 136.

16. Mario Fanti, *«ANTONIVS·BAL·ANNVM·AGENS·XVIII». Spiegazione di una controversa epigrafe su un ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, in «Arte a Bologna», VII-VIII, 2010-2011, pp. 261-268; M. Scansani, *L'attività scultorea…* cit. (nota 10), 2019, pp. 56-57 nota 23. Colgo l'occasione per segnalare che la versione in terracotta del rilievo dell'Accademia Carrara è menzionata in una lettera del 25 luglio 1886 dell'antiquario bolognese Gualtiero Marzoli indirizzata a Stefano Bardini, a cui è proposta in vendita (Firenze, Palazzo Mozzi Bardini, Carteggio Stefano Bardini, Armadio 1A, cassetta 3, fasc. 77 inv. C.B.a.1886.M15).

17. Gianluca Amato, in *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio: Urbino, crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 23 giugno - 9 ottobre 2022) a cura di Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini, Giovanni Russo, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 20-21 cat. n. I.1 (con bibliografia).

18. M. Scansani, *L'attività scultorea…* cit. (nota 10), 2019, pp. 55-56 (con bibliografia).

19. *Sculptures from the Samuel H. Kress…* cit. (nota 11), 1976, p. 67. Mi domando se questo rilievo non sia piuttosto da mettere in relazione con l'ambito toscano: noto, infatti, alcune assonanze stilistiche con il *Ritratto femminile* del Museo Nazionale del Bargello ascritto a Matteo Civitali (inv. Sculture 43).

20. S.n., in *From Borso to Cesare d'Este…* cit. (nota 8), 1984, p. 124 cat. n. 75.

21. George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 voll., London, British Museum, 1930, I, p. 11 cat. n. 36.

22. Frida Schottmüller, *Die Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin, De Gruyter, 1933, p. 127.

23. G.F. Hill, *A Corpus*… cit. (nota 21), 1930, pp. 16 cat. n. 54, 213 cat. n. 819, 267 cat. n. 1019.

24. A. Luchs, *Tullio Lombardo*… cit. (nota 6), 1995, pp. 130 nota 142 (con bibliografia).

25. Pietro Litta, *Famiglie celebri di Italia*. *Barbo di Venezia*, Milano, Tipografia delle Famiglie celebri italiane, 1862, tav. II.

26. Si vedano rispettivamente: Leo Planiscig, *Andrea Riccio*, Wien, Schroll, 1927, pp. 39-40; Martin Weinberger, *Bildnisbüsten von Guido Mazzoni*, in «Pantheon», 5, 1930, pp. 191-194; Matteo Ceriana, *Lombardo, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, p. 522.

27. L'assenza di altri elementi, come il corno ducale, spinge però ad escludere l'identificazione dell'effigiato con un doge.

28. Giovanni Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1957, pp. 32-33.

29. A. Luchs, *Tullio Lombardo…* cit. (nota 6), 1995, pp. 22-23; Peter Humfrey, *The Portrait in Fifteenth-Century Venice*, in *The Renaissance portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum, 25 agosto – 20 novembre 2011; New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 – 18 marzo 2012), a cura di Keith Christiansen, Stefan Weppelmann, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 48-63.

30. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni, 1966-1987, III, 1971, pp. 438-439.

31. A. Luchs, *Tullio Lombardo…* cit. (nota 6), 1995, p. 130 n. 140.

32. Françoise de La Moureyre-Gavoty, *Sculpture italienne*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1975, p. 123 cat. n. 123.

33. *Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum*, a cura di Cornelius Clarkson Vermeule, Walter Cahn, Rollin Van Nostrand Hadley, Boston, Trustees of the Gardner Museum, 1977, p. 138 cat n. 169.

34. Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia*, 2 voll., Venezia, Ongania-

Naya, 1893-1897, I, 1893, p. 239 nota 3.

35. Milano, Castello Sforzesco, Museo d’Arte Antica, inv. 1158; L. Planiscig, Andrea Riccio… cit. (nota 26), 1927, p. 40 nota 1. Del rilievo Barbo e di altre simili effigi si è occupato Matteo Ceriana con l’intervento *Teste di marmo e di bronzo: riflessioni sul ritratto plastico veneziano del primo Rinascimento in occasione del seminario Il mestiere del conoscitore: Wilhelm Bode e gli studiosi della scultura rinascimentale* tenutosi presso la Fondazione Zeri di Bologna tra il 14 e il 16 settembre 2017.

36. A. Bacchi, in *Il conoscitore d’arte…* cit. (nota 9), 1989, p. 20.