

# A NOSTRA IMMAGINE

Scultura in terracotta  
del Rinascimento  
da Donatello  
a Riccio



SCRIPTA EDIZIONI

A NOSTRA IMMAGINE



# A NOSTRA IMMAGINE

Scultura in terracotta del Rinascimento  
da Donatello a Riccio

*a cura di*  
Andrea Nante  
Carlo Cavalli  
Aldo Galli

MUSEO DIOCESANO DI PADOVA  
SCRIPTA EDIZIONI





## 6.

Bartolomeo Bellano  
(Padova, 1437/1438 – 1496/1497)

## Figura femminile dolente

terracotta policroma, cm 44x49x17

1470 circa

Padova, Museo Diocesano (dalla chiesa di San Gaetano)

La *Dolente* è menzionata per la prima volta, all'interno della chiesa padovana di San Gaetano, nell'edizione del *Cicerone* di Jacob Burckhardt del 1910, a cura di Wilhelm Bode e Cornelius von Fabriczy, che identificano la figura con una Madonna («Gottesmutter») e ne propongono per primi l'attribuzione allo scultore padovano Bartolomeo Bellano (Burckhardt, ed. Bode, Fabriczy 1910). Il rilievo è quindi nominato il 3 marzo 1914, nella stessa chiesa, nella relazione della visita pastorale del vescovo Luigi Pellizzo, che lo descrive genericamente come «opera in terracotta del 1400 (Addolorata)» (*La visita pastorale* 1973). Più dettagliato Oliviero Ronchi, che nelle sue due guide di Padova (1922; Id. 1932) cita l'opera, identificandola con una Maddalena, e ne precisa l'ubicazione sotto la mensa dell'altare della cappella del Santo Sepolcro, nel cosiddetto oratorio del Crocifisso in San Gaetano. La *Dolente* viene menzionata nello stesso luogo anche nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia* di Wart Arslan (1936) e nelle guide di Padova di Sandro Chierichetti (1957), Lionello Puppi e Giuseppe Toffanin (1983), che riportano inoltre l'attribuzione a Bellano.

Non è possibile stabilire se la *Dolente* provenga dall'antica chiesa o dall'annesso convento dei Santi Simone e Giuda, appartenenti alla congregazione degli Umiliati; tanto la chiesa che il convento, infatti, nel 1573 passarono ai Teatini di San Gaetano Thiene, che ne affidarono il completo rifacimento, concluso nel 1588, a Vincenzo Scamozzi. La terracotta non poté comunque essere collocata sotto la mensa dell'altare della cappella del Santo Sepolcro prima dell'inizio del Settecento, epoca in cui tale sacello fu fondato da Raffaele

Savonarola, preposto di San Gaetano dal 1692 al 1730 (per tutte le notizie storiche riguardanti San Gaetano rimando a Conte 2009). Anche se non è per ora emersa alcuna documentazione in tal senso, non è possibile escludere che l'opera provenisse dalla chiesa o dall'annesso convento di San Bartolomeo, un tempo sull'attuale via Eremitani, complesso soppresso con decreto napoleonico nel 1806, unito alla parrocchia di Santa Sofia nel 1808 e successivamente sconsacrato nel 1810: proprio da San Bartolomeo provengono infatti molti dei dipinti oggi conservati a San Gaetano (Conte 2009, p. 51).

Nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia* del 1936, Arslan descrive la *Dolente* con «veste viola, e manto verdastro» e ne riporta una vecchia fotografia in bianco e nero, che la mostra con l'aureola e il velo, probabilmente un'aggiunta in gesso, che le ricopre interamente il capo, nascondendone i capelli. L'aureola, il velo e la policromia, tutti elementi non originali, vennero rimossi durante un primo restauro negli anni ottanta (cfr. Krahn 1988); non si può escludere che sia stato a seguito di quell'intervento che l'opera venne trasferita nella sagrestia di San Gaetano, dove si trovava di fatto nel 2008, quando fu nuovamente restaurata in occasione della mostra *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo* al Castello del Buonconsiglio di Trento (cfr. V. Tiozzo, *Relazione di restauro della Dolente*, Mira [VE] 2008, pp. 1-9).

Diversamente da quanto ritenevano Bode e Fabriczy, che la vedevano però ancora velata, per via del suo aspetto giovanile la scultura non sembra identificabile con la Madonna (cfr. Krahn 1988); si tratta forse di Maria Maddalena, come ipotizza-



6.I. Donatello, *Crocifissione*, particolare. Firenze, basilica di San Lorenzo, Pulpito della Passione

to da Ronchi, o, più genericamente, di una figura di dolente seduta a terra all'interno di più ampio *Compianto* in terracotta, probabilmente simile a quello in marmo del Victoria and Albert Museum di Londra, pure opera del Bellano e databile attorno al 1470-1475 (cfr. Krahn 1988, pp. 89-97; Id. 2001, p. 69; Sarchi 2007, p. 153).

Da un punto di vista stilistico, l'attribuzione dell'opera a Bellano non è mai stata messa in discussione: nella figura compaiono infatti i tratti più caratteristici dello scultore, già evidenziati da Krahn, Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli (Bacchi, Giacomelli, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008), in particolare i lineamenti del volto marcati, con la bocca schiusa che lascia intravedere la lingua e la chiostra dei denti, i capelli grossi, pesanti, minuziosamente definiti e la veste come bagnata, per mettere in evidenza il corpo, decorata dal tipico collare che ne impreziosisce lo scollo. Quest'ultimo dettaglio è visibile fin nelle prime opere dell'artista, come i *Due putti* del Musée des Beaux-Arts di Lione, identificabili con un frammento dei quattro rilievi in terracotta con fanciulli commissionati a Bellano da Pietro Antonio Mainardi e certamente databili prima del 1462, probabilmente attorno al 1460-1461 (Rigoni 1970, pp. 126, 136-137, doc. X e XI; Krahn 1988, pp. 16-19; Id. 2001, p. 63; Sarchi 2007, pp. 149-150).

Per quanto riguarda la cronologia dell'opera, Bacchi e Giacomelli ne hanno proposto una datazione tra 1480 e 1490, in prossimità del monumento funebre del professore di medicina e filosofia Pietro Roccabonella (deceduto nel 1491) nella chiesa di San Francesco a Padova, lasciato incompiuto da Bellano a causa della sua morte, avvenuta attorno al 1496-1497, e terminato da Andrea Riccio. Anche se, come già evidenziato da Italo Furlan (in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna* 2006, p. 84), manca ancora un aggiornato riesame della produzione in terracotta di Bellano (e non solo di quella in terracotta: la più recente monografia sullo scultore è infatti quella di Krahn, risalente ormai al 1988), la *Dolente* sembra però riconducibile a un momento assai precedente rispetto al Monumento Roccabonella. Lo suggerisce il modellato della veste, le pieghe che, pur iniziando a cristallizzarsi in rigide angolature spezzate, conservano ancora una certa morbidezza superficiale, distante dai rigidi panneggi minerali, costruiti ad ampie superfici lisce e poliedriche, totalmente anti-naturalistiche, delle tarde sculture bronzee Roccabonella. L'affastellarsi delle fitte pieghe nella veste della *Dolente*, solcate con la stecca una di seguito all'altra, risulta più affine alla splendida *Madonna col Bambino e due angeli* del Museum of Fine Arts di Boston (inv. 17.1462, cfr. Sarchi 2007, p. 157; Cambareri 2011, p. 103) databile attorno al 1460-1465. Non solo, infatti, quest'ultima è perfettamente confrontabile con i *Due putti* di Lione, ma nel suo panneggio, specialmente nel velo, sembra risuonare l'eco della *Giuditta* di Donatello (1457-1464, cfr. Caglioti 2000, pp. 23-56, e in particolare pp. 53-54, nota 105, per il documento del 1456 che menziona Bellano al fianco di Donatello in merito all'acquisto di materiali per fondere una scultura di grandi dimensioni, notizia già riportata in Corti, Hartt 1962, pp. 158-159, 165, doc. 20a, e generalmente messa in relazione proprio con la *Giuditta*: Krahn 1988, p. 15; Id. 2001, p. 63; Sarchi 2007, p. 147).

Il settimo decennio del Quattrocento è un momento cruciale per la formazione di Bellano, allora poco più che ventenne: nuovamente a Firenze (dopo essere tornato a Padova nel 1458, cfr. Rigoni 1970, pp. 64-65, 73, doc. XII), tra 1463 e 1466, al fianco dell'ormai anziano maestro Donatello, egli lavora infatti alla realizzazione dei pergami di San



Lorenzo. Proprio nella scena della *Crocifissione*, nel pergamo della *Passione*, siede a destra della croce una donna, quasi calpestata dalla foga dei centurioni, che appare incredibilmente simile alla *Dolente*: la stessa posa, con la gamba destra distesa a terra e la mano sinistra appoggiata alla guancia, la stessa veste cinta sotto il seno da una fusciacca, stranamente aderente sulle braccia, sul petto e sotto le ginocchia, tanto da formare delle grinze di stoffa per modellare il corpo. La vicinanza delle due figure porta addirittura a sospettare che questa invenzione iconografica celi un modello di Donatello; Vasari, come è noto, ci informa del resto che questi lasciò «tutte le masserizie, i disegni e i modelli» proprio al suo giovane alunno padovano, che li avrebbe poi reimpiegati fino alla fine della sua carriera (Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1971, III, p. 322).

Per quanto riguarda la cronologia della *Dolente*, vorremmo proporre in questa sede una datazione attorno al 1470, ossia in un momento ancora vicino ai pergami di San Lorenzo, probabilmente poco dopo il rientro di Bellano a Padova, avvenuto attorno al 1467-1468. Se infatti la morbidezza del modellato non risulta distante dai lavori più giovanili, quali i sopra menzionati *Due putti* di Lione e la *Madonna col Bambino e angeli* di Boston, si iniziano già a intravedere nel

panneggio della *Dolente* alcuni inasprimenti che sfoceranno poi nella petrosa astrattezza dei lavori più maturi, ossia i bronzi con *Storie dell'Antico Testamento* per il coro della basilica del Santo (1484-1490 circa) e quelli del Monumento Roccabonella (1491-1495 circa). In particolare, un certo modo di frangere le pieghe, evidente nel manto sopra il ginocchio della figura, lo spacco marcato per evidenziare la gamba, realizzato con un profondo scavo nella materia, nonché alcuni brani di stoffa che iniziano ad aderire più strettamente al corpo e a farsi geometrici, come quelli circolari sul braccio destro, sono soluzioni che compaiono simili in altre opere di Bellano databili ai primi anni settanta: le sculture marmoree dell'Armadio delle Reliquie nella sacrestia del Santo (1469-1473), la *Pietà* in terracotta del Musée Jacquemart-André di Parigi (1470 circa, cfr. Krahn 1988, pp. 98-103), o il già menzionato *Compianto* in marmo al Victoria and Albert Museum di Londra (1470-1475 circa).

*Elena Cera*

*Bibliografia:* Burckhardt, ed. Bode, Fabriczy 1910, p. 83; Ronchi 1922, p. 99; Id. 1932, p. 40; Arslan 1936, p. 113; Chierichetti 1957, p. 45; *La visita pastorale* 1973, I, p. 530; Puppi, Toffanin 1983, p. 281; Krahn 1988, pp. 104-107; Bacchi, Giacomelli, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, p. 160, cat. 11.





## 7.

Bartolomeo Bellano  
(Padova, 1437/1438 – 1496/1497)

## Santo francescano

terracotta già policroma, cm 136×47,2  
1470-1480 circa

Vicenza, collezione Intesa Sanpaolo, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, inv. B.B-00100A-C/IS

La scultura raffigura un santo in abiti francescani: con la mano destra tiene il libro dei Vangeli, mentre con la sinistra reggeva un tempo un attributo oggi scomparso, forse una croce, che avrebbe permesso di riconoscerlo in San Francesco. Da scartare è invece la tradizionale identificazione con Bernardino da Siena (cfr. *XIII Biennale* 1983; *Santità e religiosità* 1991; *Tesori d'arte* 1995), poiché non solo è assente la tavoletta con il monogramma di Cristo, specifico attributo di Bernardino, ma anche perché la scultura non presenta il tipico aspetto emaciato con cui questo santo viene tradizionalmente rappresentato.

La figura è stata cotta in quattro pezzi distinti, tagliati paralleli in orizzontale: la parte superiore dalla testa al petto, la parte centrale fino alle cosce, le gambe e, infine, la parte inferiore con i piedi e la base ottagonale. Il *Santo francescano* è inoltre lavorato a tutto tondo ed era probabilmente destinato in origine a figurare dentro la nicchia di un altare. Risultano mancanti il pollice della mano destra, l'indice e il pollice della mano sinistra e si riscontrano rotture anche nella parte sommitale della testa, dietro al libro e nella parte frontale destra della base. La finitura a patina scura, molto screpolata e lacunosa, potrebbe derivare da un intervento otto o novecentesco di carattere collezionistico (cfr. V. Zani, *Scheda per Intesa Sanpaolo*, inv. B.B-00100A-C/IS).

Esposto in occasione della tredicesima Biennale internazionale dell'antiquariato a Firenze nel 1983 (cfr. *XIII Biennale* 1983; Gentilini 1996), il *Santo francescano* fu acquistato nel 1989 presso l'antiquario Pietro Casellati di Venezia dall'allora Banca Cattolica del Veneto, e quindi confluito in Intesa Sanpaolo a seguito delle diverse fusioni e

incorporazioni degli istituti di credito (cfr. *Santità e religiosità* 1991; *Tesori d'arte* 1995; Furlan, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna* 2006; Sarchi 2007). L'opera si trova oggi esposta nella sede di Intesa Sanpaolo in Palazzo Leoni Montanari a Vicenza.

L'attribuzione della scultura a Bellano, già formulata nel 1983 in occasione della Biennale dell'antiquariato di Firenze, è stata successivamente ribadita da Giancarlo Gentilini e quindi confermata da tutta la letteratura successiva (*XIII Biennale* 1983; *Santità e religiosità* 1991; *Tesori d'arte* 1995; Furlan, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna* 2006; Sarchi 2007).

Se per il suo stile il *Santo francescano* ben si inserisce all'interno della produzione dello scultore padovano, qualche osservazione potrà essere svolta a proposito della sua cronologia. Come già notava Volker Krahn (in *Donatello e il suo tempo* 2001, pp. 286-289, catt. 8-9), non è possibile riscontrare nella produzione di Bellano una marcata evoluzione stilistica, fatto che rende piuttosto arduo collocare in una precisa successione cronologica le sue opere non documentate, tanto quelle in terracotta, che in bronzo e in marmo. Tuttavia, rispetto ai lavori giovanili databili agli anni sessanta del Quattrocento, come il rilievo con *Due putti* al Musée des Beaux-Arts di Lione, a partire dall'ottavo decennio si riscontra nelle figure dell'artista un progressivo indurimento dei panneggi, che iniziano a farsi via via più petrosi, anche a causa dell'influenza esercitata dai nuovi protagonisti della scultura padovana della seconda metà del secolo, in primis Giovanni de Fondulis e Pietro Lombardo.

Sia Gentilini che Italo Furlan hanno proposto di

7.1. Donatello, *San Francesco*.  
Padova, basilica del Santo,  
Altare maggiore



datate il *Santo francescano* attorno al 1490 (Gentilini 1996; Furlan, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna* 2006), in un momento vicino al monumento funebre di Pietro Roccabonella (morto di peste nel 1491), insigne professore di

medicina e filosofia all'Università di Padova, realizzato per la chiesa di San Francesco da Bartolomeo Bellano e, dopo la morte di quest'ultimo nel 1496-1497, concluso da Andrea Riccio (per un'accurata discussione del monumento si veda Galli, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 262-265, cat. 12). Il confronto con le figure del Monumento Roccabonella, in particolare con i santi Francesco e Pietro Martire che affiancano la Madonna col Bambino in trono sul rilievo nel braccio sinistro del transetto, è tuttavia forse più di tipo iconografico, che strettamente stilistico. Nonostante infatti il saio dei due santi Roccabonella, con il rigido cappuccio calato sulle spalle, sia simile a quello del *Santo francescano*, in quest'ultimo le pieghe, pur ugualmente parallele l'una all'altra e perfettamente verticali lungo le gambe, appaiono modellate in modo più morbido, come si nota soprattutto in quelle che scendono lungo la gamba destra della figura, appoggiandosi a terra curvilinee senza spezzarsi. La plissettatura dell'abito del *Santo francescano* appare inoltre più fitta, e le pieghe non sono distanziate da quelle larghe superfici di stoffa che rompono in piani diversi i panneggi delle figure Roccabonella, conferendo loro una struttura geometrica, quasi fossero quarzi.

Le stesse differenze si riscontrano anche tra il *Santo francescano* e le altre opere realizzate da Bellano nell'ultima fase della sua carriera, in particolare i dieci rilievi bronzei con *Storie dell'Antico Testamento* per il coro della basilica del Santo (1484-1490 circa, cfr. Banzato 2010, pp. 575-588; Id. 2015, pp. 15-24) e la scultura in terracotta di *Sant'Anna*, forse una Maria dolente (cfr. Gentilini 1996, p. 34), esposta sulla parete di fondo della chiesa di San Canziano assieme alle sculture, pure in terracotta, raffiguranti *San Girolamo*, *Sant'Enrico* e *Sant'Agnese* (queste ultime due forse identificabili in san Canziano e santa Canzianilla) realizzate da Andrea Riccio attorno al 1500 (cfr. Bacchi, in *Rinascimento e passione per l'antico* 2008, pp. 478-479, cat. 106). Furlan ha proposto che la *Sant'Anna* potesse un tempo far parte del medesimo gruppo scultoreo cui apparteneva anche il *Santo francescano* (in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna* 2006, p. 84). A scongiurare questa ipotesi, tuttavia, non concorrono solo osservazioni di carattere stilistico, ma anche

tecnico: la *Sant'Anna*, a differenza della terracotta di Intesa Sanpaolo, è stata infatti plasmata in un unico pezzo e presenta sul retro una cavità longitudinale, effettuata probabilmente per alleggerire la materia prima della cottura (cfr. *Padova. Chiesa di San Canziano. Restauro conservativo di sculture in terracotta. S. Enrico, S. Gerolamo, S. Agnese, S. Anna, Cristo deposto di Andrea Briosco Riccio*, relazione finale a cura di Raffaella Portieri, Venezia 14 gennaio 2011).

Più che ai tardi anni ottanta o ai primi anni novanta del Quattrocento, i caratteri stilistici del *Santo francescano* porterebbero a datarlo verso la metà dell'ottavo decennio, vicino all'Armadio delle Reliquie nella sacrestia della basilica del Santo del 1469-1473 (cfr. Sartori 1962, pp. 32-58) – si veda in quest'ultimo soprattutto il confronto col panneggio del *San Bernardino da Siena* – e al *Compianto* in marmo al Victoria and Albert Museum di Londra (1470-1475 circa, cfr. Krahn 1988, pp.

89-97; Id. 2001, p. 69; Sarchi 2007, p. 153). Come si riscontra anche nella *Dolente* di San Gaetano, discussa in questa stessa sede, si tratta di un momento del percorso artistico di Bellano in cui il ricordo della lezione del maestro doveva ancora essere ben vivo, ed è infatti impossibile non citare come diretto precedente del *Santo francescano* proprio il *San Francesco* realizzato da Donatello per l'altare della basilica del Santo, sia per la posa e la conformazione del panneggio, che scende dritto e sottile sopra la gamba destra inclinata, sia per la potenza ritrattistica del volto pensoso e malinconico.

*Elena Cera*

*Bibliografia:* XIII Biennale 1983, p. 444; *Santità e religiosità* 1991, pp. 84, 96, cat. 7a; *Tesori d'arte* 1995, p. 9, cat. 13; Gentilini 1996, p. 36; Furlan, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna* 2006, p. 84; Sarchi 2007, p. 161, nota 17.