

## VINCENZO ONOFRI: UNA REVISIONE DEL PERCORSO ARTISTICO DI UN PROTAGONISTA DEL RINASCIMENTO BOLOGNESE

Paola Ranzolin

A distanza di quasi cinque anni dal compimento del mio percorso accademico presso l'Università di Bologna, mi viene offerta la possibilità di rileggere la figura del celebre plastificatore bolognese Vincenzo Onofri e il suo operato artistico alla luce degli ultimi studi, rinvenimenti e ipotesi attributive<sup>1</sup>. Una possibilità che trova fondamento nella volontà di restituire all'artista il giusto valore, il giusto profilo, nell'urgenza di guardare oggi l'Onofri quale personalità dalle grandissime capacità artistiche, dal notevole gusto estetico, ormai concordemente annoverabile dalla critica tra i protagonisti del Rinascimento bolognese tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento.

Il materiale in nostro possesso è assai esiguo e insufficiente, ad eccezione delle poche opere firmate: oltre a non conoscerne data di nascita e di morte, la formazione giovanile, le opere e lo stile del periodo tardo, pesa la mancanza di una documentazione certa ed esaustiva, l'assenza di studi puntuali sul complesso e articolato rapporto tra pittura e scultura, e soprattutto pesa un giudizio critico che nel tempo ha sminuito la figura dello scultore relegandolo a mero imitatore di Niccolò dell'Arca, a un seguace di modeste capacità, tutto sommato poco incisivo nel panorama artistico del periodo, senza idee particolarmente innovative e contraddistinto da una poetica alquanto sfuggente e contraddittoria, in bilico tra naturalismo e classicismo, tra istanze padane e influenze toscane, dagli esiti ancora piuttosto incerti<sup>2</sup>.

Differentemente dalla storiografia artistica bolognese di inizio Novecento<sup>3</sup>, spesso soffermatasi sull'Onofri in maniera sommaria, prevalentemente ai fini di una ricognizione del patrimonio artistico locale e quindi incapace di comprenderne l'autonomia di linguaggio e personalità (un giudizio critico forse viziato anche da preconcetti idealistici che vedono ancora la scultura rispetto alla pittura sfavorita da un carattere artigianale e quindi contraddistinta dai segni di una manualità pesante<sup>4</sup>), troviamo nella critica tedesca e in particolare in Adolf Gottschewski l'intervento più efficace per una più corretta definizione dello stile dell'artista e per l'apprezzamento della qualità del suo operato, espressione di una precisa e consapevole *Kunstwollen* artistica di uno scultore abile e maturo, capace di vivere un transito di tipo culturale e stilistico e di apportare innovazioni nella cultura locale<sup>5</sup>. Uscendo da un'ottica di mero confronto qualitativo la personalità di Vincenzo Onofri si raffigura in una più chiara cifra stilistica, *modus operandi* adottato dalla storiografia artistica degli ultimi decenni<sup>6</sup> che, pur nella mancanza di sufficienti testimonianze documentarie ed

<sup>1</sup> L'articolo vuole essere una revisione, un ampliamento e una sintesi di alcuni aspetti approfonditi nella tesi di laurea magistrale "Vincenzo Onofri: il catalogo delle opere", discussa nell'anno accademico 2014-2015 con il relatore Prof. Andrea Bacchi. Ringrazio il Dott. Paolo Cova e la Prof.ssa Marinella Pigozzi per l'opportunità offertami.

<sup>2</sup> ELENA MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri*, «Il Carrobbio», XI, 1985, pp. 182, 183.

<sup>3</sup> FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Sculture del Rinascimento a Bologna*, «Dedalo», II, 1922-23, pp. 341-372; ADOLFO VENTURI, *La scultura del Quattrocento*, in *Storia dell'arte italiana*, VI, Milano, Hoepli, 1908, pp. 803-805; IGINO BENVENUTO SUPINO, *La scultura a Bologna nel secolo XV. Ricerche e studi*, Bologna, Zanichelli, 1910; I. B. SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli XV-XVI*, Bologna, Zanichelli, 1938.

<sup>4</sup> E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., p. 182.

<sup>5</sup> ADOLF GOTTSCHESKI, *Über die portraits des Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri*, Strasburgo, Heitz, 1908.

<sup>6</sup> Tra i riferimenti bibliografici riporto E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., pp. 181-196; ROSALBA D'AMICO, *Vincenzo Onofri tra pittura e scultura: un'indagine sulla policromia in terrecotte bolognesi*, in *Niccolò dell'Arca, seminario di studi*, a cura di Grazia Agostini e Luisa Ciammitti, atti del convegno (Bologna, 26, 27 maggio 1987), Bologna, Nuova Alfa, 1989, pp. 121-138; RENZO GRANDI, *La scultura a Bologna nell'età di Niccolò*, in *Ivi*, pp. 25-58; MASSIMO FERRETTI, *Per la*

esaurienti ricerche d'archivio, è riuscita a delinearne un più verosimile e articolato catalogo, approdando ad un suo ampliamento con nuove, recenti e convincenti ipotesi attributive. E se ancora persistono preconcetti e pareri discordanti in merito, è sufficiente citare l'iperbolica seppur concisa testimonianza del contemporaneo umanista Giovanni Filoteo Achillini per comprendere di quanta fama e considerazione godesse al suo tempo<sup>7</sup>, oppure ricordare le battute del Bumaldo, il quale nella sua *Minervalia Bononiensium Civium* del 1642 ipotizzò che le ricchissime case private dei nobili bolognesi non fossero affatto prive, ragionevolmente, anche se poco è sopravvissuto nel tempo, di opere a lui attribuibili<sup>8</sup>.

Vincenzo Onofri è documentato a Bologna dal 1493 al 1524<sup>9</sup> e si presenta quale maestro della plastica fittile (non conosciamo allo stato attuale opere da lui eseguite in altri materiali nonostante siano state avanzate ipotesi su una possibile lavorazione altresì del marmo e della pietra d'Istria, ipotesi però poco convincenti e non supportate da un adeguato materiale documentario<sup>10</sup>).

L'artista si inserisce in una vera e propria tradizione, quella della lavorazione artistica della terracotta, tradizione che dopo le prime esperienze toscane si diffonde in Italia settentrionale lasciando al territorio un intero patrimonio di gruppi scultorei di altissimo valore artistico.

In un'area sprovvista di cave di marmo, la cui reperibilità è ostacolata dagli alti costi di trasporto, l'argilla è certamente materiale di più facile disponibilità ed è proprio nel Quattrocento che la terracotta vive una stagione di centralità, o meglio potremmo definirla di vera e propria rinascita. Se nel Cinquecento la controversia sulle arti vedrà il consolidarsi dell'idea di una superiorità del marmo, ai tempi dell'Onofri, come ricorda Adalgisa Lugli nella dirimente

---

*ricostruzione e la cronologia del «Compianto» di Santa Maria della Vita*, in *Ivi*, pp. 85-108; R. D'AMICO, *Vincenzo Onofri in S. Petronio*, «Strenna storica bolognese», XLI, 1991, pp.103-114; ALESSANDRA GIANNOTTI, *Alcune proposte per la scultura emiliana del Cinquecento*, «Notizie da Palazzo Albani», XXII-XXIX, 2001, pp. 109-119; M. FERRETTI, *La scultura nel Quattrocento*, Faenza, Edit Faenza, 2011; PAOLO PARMIGGIANI, *ad vocem* "Onofri, Vincenzo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma, Istituto dell' Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 352-356; PAOLO COVA, *Il busto del Cardinale 'Gil' Albornoz del Real Colegio di Spagna: qualche ipotesi su un capolavoro "poco noto" della giovinezza dell'Onofri e alcune considerazioni sulla sua produzione plastica al tempo dei Bentivoglio*, in *Domus Hispanica: El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la historia del arte*, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 347-358; STEFANIA BUGANZA, *Vincenzo Onofri*, studi in corso di pubblicazione. Ringrazio la Dott. ssa Stefania Buganza e il Dott. Paolo Cova per avermi gentilmente portato a conoscenza degli ultimi studi ancora non pubblicati.

<sup>7</sup> GIOVANNI FILOTEO ACHILLINI, *Viridario*, Bologna, per Girolamo di Plato, 1513. L'umanista Achillini nella seconda parte del suo poema elogia gli artisti che lavorarono per la famiglia Bentivoglio; tra questi spicca il nome dell'Onofri e forse la qualità della sua arte è già racchiusa in queste poche ma significative parole: "Che dirò di Vincenzo che in scultura/fa cose da stupirne la Natura?" (c. CLXXXVIII).

<sup>8</sup> ANTONIO BUMALDO, *Minervalia Bononiensium Civium*, Bologna, Benati, 1642, p. 248.

<sup>9</sup> Il 1493 fa riferimento al pagamento dei busti dell'*Alberto Magno* e del *Raimondo di Penafort*, documento pubblicato da Supino nel 1910; è il Masini a indicare invece il 1524 come il periodo più vivo e fiorente dell'attività artistica di Vincenzo. Si vedano ANTONIO MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, V. Benacci, 1666, p. 639; I. B. SUPINO, *La scultura a Bologna nel secolo XV* cit., p. 134.

<sup>10</sup> È stata ipotizzata la presenza di marmo insieme alla terracotta nel *Monumento funerario a Cesare Nacci*, sono stati inoltre attribuiti all'Onofri opere in marmo quali il busto di *Filippo Beroaldo*, il *Monumento sepolcrale a Pietro Canonici* e due lavori in pietra d'Istria, un *San Bernardino da Siena* e un *San Pietro Martire*, conservati presso la Pinacoteca Comunale di Faenza, attribuzioni oggi superate o riviste alla luce di nuovi studi e attestazioni documentarie; si vedano: MARCO PIZZO, *Il Monumento a Giovanni Calfurnio e quello di Pietro Canonici: una possibile relazione*, «Il Santo», XXXII, 1992, pp. 101-107; ANDREA BACCHI, *Da Gian Cristoforo Romano ad Alessandro Menganti: note sulla scultura del '500 a Bologna*, «Nuovi Studi», I, 1996, pp. 65-91.; M. FERRETTI, *La scultura nel Quattrocento* cit., pp. 27-29; P. PARMIGGIANI, *ad vocem* "Onofri, Vincenzo" cit., p. 355.

monografia su Guido Mazzoni<sup>11</sup>, la lavorazione della terracotta rispecchia una piena adesione alle istanze innovative dell'estetica rinascimentale: da un lato vi è la legittimazione degli antichi (di terra è la scultura delle origini e Plinio la definisce madre di tutte le arti), dall'altro le grandi capacità mimetiche del materiale consentono di perseguire la tanto desiderata imitazione della natura, dando vita a quel 'Rinascimento realistico' che «non è solo esaltazione degli aspetti più prosaici della realtà ... ma spunto di mimesi vitale destinato a sorprendere e a imprimersi nella mente dell'osservatore per la sua efficacia»<sup>12</sup>.

Senza affrontare l'intero percorso artistico dello scultore, sul quale permangono ampie lacune e perplessità, mi preme, in questa sede, soffermarmi sulle opere di più certa attribuzione o maggiormente significative al fine di recuperare una diversa e più veritiera immagine dell'artista ed esaminarne qualità e specifiche capacità<sup>13</sup>.

La prima terracotta documentata risale al 1493, si tratta del *Sant'Alberto Magno* (fig.1), oggi depositato presso il Museo Civico Medievale di Bologna ma appartenente alla Pinacoteca Nazionale della città. L'opera venne commissionata allo scultore dai coniugi Bolognini insieme al busto di *Raimondo di Penafort*, di cui si è purtroppo perso ogni riferimento, e destinato alla cappella delle Reliquie in San Domenico; una commissione di indiscutibile prestigio retribuita sei ducati d'oro, un incarico di assoluto rilievo che suggerisce quindi come l'apprendistato di Vincenzo a queste date fosse già pienamente concluso. L'opera risulta significativa per essere la prima documentata, ma altresì per essere una delle prime opere a noi note nel contesto bolognese ad aver risentito in modo forte ed esplicito della lezione di Niccolò dell'Arca<sup>14</sup>. È opportuno ricordare che il percorso artistico di quest'ultimo terminò proprio in San Domenico: nei mesi di agosto e ottobre 1493, anno in cui è all'opera Vincenzo, si registrano infatti pagamenti per un nuovo busto di *San Domenico* (un primo busto (fig.2) era stato già eseguito nel 1474) destinato alla cappella delle Reliquie e terminato poco prima della morte nel 2 marzo 1494<sup>15</sup> (fig.3).

Se è vero che il cammino della scultura bolognese di età bentivolesca fu «per nulla lineare, e neppure ispirato a unità di programmi, a percepibili idee guida, se non in rare occasioni e convergenze»<sup>16</sup>, è però altrettanto vero che il primo grande scultore che riuscì a radicarsi in città

<sup>11</sup> ADALGISA LUGLI, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino, U. Allemandi, 1990.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>13</sup> Il catalogo dell'artista è infatti assai più ampio; tra le opere che non prenderò in considerazione ma accolte dalla critica e a mio avviso riconducibili allo stile dell'Onofri riporto una testa di *san Girolamo*, appartenente a una collezione privata, e un *Busto d'uomo in armatura* conservato presso la National Gallery di Washington; si vedano rispettivamente A. GIANNOTTI, *Alcune proposte per la scultura emiliana del Cinquecento* cit., pp. 109-119; A. GOTTSCHESKI, *Über die portraits des Caterina Sforza* cit., pp. 54, 55. Tra le opere di più incerta attribuzione riporto un paio di busti, un *Busto d'uomo* e un *Busto di giovane*, conservati presso il County Museum of Art di Los Angeles, un *Busto di giovane* presso il Bode Museum di Berlino e un *Busto d'uomo* del Museum of Fine Arts di San Francisco, opere non documentate ma attribuite all'Onofri per una simile modellazione della materia e il persistere di una vena naturalistica di matrice emiliana. E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., pp. 194, 195; P. PARMIGGIANI, *ad vocem* "Onofri, Vincenzo" cit., p. 355.

<sup>14</sup> R. GRANDI, *La scultura a Bologna nell'età di Niccolò* cit., pp. 39, 40.

<sup>15</sup> Sui busti di *San Domenico* eseguiti da Niccolò si vedano VITTORIO SGARBI, *Restauro e ritrovamenti/Bologna*, «FMR», XXXVI, 1985, pp. 56-66; M. FERRETTI, *Per la ricostruzione e cronologia del «Compianto» di Santa Maria della Vita* cit., pp. 102, 103; A. LUGLI, *Guido Mazzoni* cit., pp. 82, 83; CRISTINA GALASSI, *Niccolò dell'Arca. San Domenico*, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna*, a cura di Vittorio Sgarbi, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Milano, Electa, 2006, pp. 108-111; C. GALASSI, *Niccolò dell'Arca*, in *Da Cimabue a Morandi. Felsina pittrice*, a cura di Vittorio Sgarbi, catalogo della mostra (Bologna, 14 febbraio-17 maggio 2015), Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 82-87.

<sup>16</sup> R. GRANDI, *La scultura a Bologna* cit., p. 25.

andando a costituire un isolato episodio di eccellenza nel panorama artistico locale e riuscendo ad avviare una tradizione e un linguaggio bolognese fu proprio Niccolò dell'Arca<sup>17</sup>. Risulta indiscutibile l'influenza stilistica di Niccolò su Vincenzo, ma l'attenzione rivolta ai medesimi valori formali lascia spazio, nell'Onofri, a una personalissima rilettura degli stimoli figurativi proposti dal primo (e più in generale dagli artisti emiliani a lui coevi). L'impianto strutturale, geometrico del busto, solidamente costruito, e il naturalismo insistito dei tratti del volto, tratti fisionomici incisi nella terracotta che ci restituiscono un senso epidermico e di verità psicologica ed espressiva, sono di chiara matrice nicolesca, ma il naturalismo dell'Onofri si mostra maggiormente trattenuto e contenuto in ritmi uniformi e schematici, in una forma chiusa e compatta, in una sintetica costruzione spaziale che sembra voler evocare, tramite una più pacata e serena espressività, le qualità di saggezza, religiosità e profonda umanità di una personalità venerata dall'ordine domenicano; un delicato timbro sentimentale pervade il *Sant'Alberto* e non dobbiamo dimenticare la perdita dello strato di policromia originaria poichè, come sottolinea Paolo Cova, in caso di un suo mantenimento il busto avrebbe ulteriormente frenato i suoi eccessi espressivi e naturalistici<sup>18</sup>. Il naturalismo dell'Onofri, pur nell'icastica rappresentazione dei dettagli del volto (e si notino per esempio la lavorazione degli occhi, i solchi delle rughe, la definizione delle sopracciglia e la modellazione degli zigomi) viene disciplinato in nuove armonie compositive ed espressive, in una nuova ed elegante sintassi e già emergono le prime tracce di una personalità artistica di transito, di una sorta di traghettatore da una cultura quattrocentesca ad una parlata pienamente cinquecentesca, di uno stile che sembra volersi avvicinare a toni più classici e che raggiungerà la sua massima espressione nel *Compianto* petroniano, considerato il capolavoro realizzato dall'artista per la città di Bologna.

Di *Compianti* probabilmente ne aveva però eseguiti almeno due, quello appunto bolognese e un precedente *Compianto* destinato al contesto milanese, di cui ci è pervenuto solamente il *Cristo morto* (fig.4), oggi conservato all'interno di un altare marmoreo nella chiesa di San Vittore al Corpo a Milano; l'opera reca la firma *Opus Vincentii Onofri Bon.*, ma rimangono incerte ulteriori informazioni riguardanti la committenza, la datazione e la collocazione originaria<sup>19</sup>. Nonostante le pessime condizioni conservative non consentano accurate analisi stilistiche, il *Cristo* è plausibilmente ascrivibile a una temperie artistica ancora quattrocentesca poiché contraddistinto da una sorta di arcaismo in cui ogni possibile alito di vita pare spegnersi nell'irrigidimento della morte, in una impostazione essenziale, simmetrica, statica, rafforzata altresì dalla peculiarità delle braccia riverse a terra, scelta iconografica che si distingue da quelle di Niccolò dell'Arca o del celebre plastificatore modenese Guido Mazzoni, soliti riporle sul ventre, e che l'Onofri replicherà nel *Compianto* bolognese. Elena Morra ha proposto una datazione dell'opera all'ultimo decennio del Quattrocento in virtù di una affinità stilistica con il *Sant'Alberto Magno* e con un frammento di

<sup>17</sup> Tra i plurimi riferimenti bibliografici sull'artista si vedano CESARE GNUDI, *Niccolò dell'Arca*, Torino, Einaudi, 1942; JAMES BECK, *Niccolò dell'Arca: a reexamination*, «The Art bulletin», XLVII, 1965, pp. 335-344; C. GNUDI, *Nuove ricerche su Niccolò dell'Arca*, Roma, De Luca, 1972; *Niccolò dell'Arca, seminario di studi*, a cura di Grazia Agostini e Luisa Ciammitti, atti del convegno (Bologna, 26, 27 maggio 1987), Bologna, Nuova alfa, 1989; P. PARMIGGIANI, *ad vocem* "Niccolò dell'Arca", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto dell' Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 370-375; ANNA MARIA MATTEUCCI ARMANDI, *I capitelli bentivoleschi di casa Dalla Tuata: Niccolò Dell'Arca?*, in *Scritti per Eugenio. 27 testi per Eugenio Riccomini*, a cura di Marco Riccomini, Forlì Cesena, Edizioni Fabbri, 2017, pp. 19-29.

<sup>18</sup> P. COVA, *Il busto del Cardinale 'Gil' Albornoz* cit., p. 352.

<sup>19</sup> Si vedano in merito gli ultimi significativi studi di Stefania Buganza. STEFANIA BUGANZA, *Vincenzo Onofri*, studi in corso di pubblicazione. Come sottolinea Adalgisa Lugli "la presenza di un bolognese a Milano alla fine del Quattrocento ricomponne il territorio di sviluppo di un «genere», sottolineando una circolazione e origini comuni tra Emilia e Lombardia, da considerare come l'ossatura globale della grande produzione della terracotta realistica rinascimentale italiana". A. LUGLI, *Guido Mazzoni* cit., p. 341.

*Pietà* di Mazzoni conservato al Museo Civico di Padova<sup>20</sup>, ipotesi sposata successivamente anche da Paolo Parmiggiani<sup>21</sup>. Spetta invece a Paolo Cova, all'interno di un confronto con il busto del *Cardinale 'Gil' Albornoz* conservato nel Collegio di Spagna, recente e significativo intervento sull'Onofri di cui parleremo approfonditamente in seguito, suggerire una convincente datazione del *Cristo* agli anni Ottanta del Quattrocento, sulla base di un rapporto molto stretto con le scelte formali ed espressive adottate da Mazzoni nell'ottavo decennio del secolo e per una più ferma e austera costruzione della figura assai distante da quella che realizzerà nel *Compianto* in San Petronio<sup>22</sup>. Nella severa realizzazione del corpo, lungamente disteso e con il volto fissamente rivolto verso l'alto, l'Onofri sembra introdurre "sfumature di un arcaismo sodo e sentito che ricollega, per invisibili vie, l'artigiano del rinascimento al lontano artefice dei rilievi fittili etruschi"<sup>23</sup>, similmente alle soluzioni raggiunte nei *Compianti* mazzoniani, in particolare in quello di Busseto in Santa Maria degli Angeli del 1476-1477 e di Modena in San Giovanni Battista del 1477-1479 (fig.5), nei quali l'artista adagia il Cristo ponendo il capo precisamente in asse con il corpo e l'intera figura sembra percorsa da una decisa linea di demarcazione che la separa in due parti perfettamente simmetriche, andando a definire scriminatura e partizione della barba. Il *Cristo morto*, insieme al busto dell'*Albornoz*, andrebbe pertanto a costituire, nella lettura dello studioso, una preziosa testimonianza della presunta produzione giovanile dello scultore e una ulteriore validissima prova della sua fama raggiunta prima dell'esecuzione del *Sant'Alberto Magno*.

Interessanti si rivelano al contempo le novità documentarie scaturite dagli ultimi studi di Stefania Buganza, novità che derivano dall'intelligente intuizione di spostare le ricerche su Santa Maria delle Grazie, poiché in seguito alle soppressioni napoleoniche la chiesa risulta dipendere da San Vittore al Corpo. Sin dal 1995, un importante ritrovamento documentario ci informa che nel 1503 Alberto Bruscolo, aristocratico bolognese e capitano di giustizia di Milano, consegnò alla chiesa delle Grazie un *Compianto* composto da otto figure, da lui commissionato negli anni precedenti proprio per la medesima chiesa e spostato poi in Santa Maria dei Servi per preservarlo dall'arrivo dei francesi nel 1499. La studiosa ha pertanto ipotizzato una datazione agli anni Novanta del secolo, precisamente tra il 1495 e il 1499, ipotesi che troverebbe conferma in una somiglianza stilistica con le opere eseguite dall'Onofri in quel decennio quali il *Sant'Alberto* e il *Compianto* in San Petronio<sup>24</sup>. Alcune fonti documentarie sembrerebbero inoltre apportare ulteriori conferme della presenza del Cristo, menzionato in inventari del secondo Ottocento, nella chiesa domenicana prima di un possibile trasferimento a San Vittore, passaggio non documentato ma collocato verosimilmente ad inizio Novecento. L'affascinante figura del conte Bruscolo, ancora tutta da indagare, è di certo il punto centrale dell'intera vicenda ricostruita da Stefania Buganza: al di là delle possibili implicazioni sugli studi del rapporto tra la città di Bologna e quella di Milano, la probabile commissione del *Compianto* e quindi del *Cristo morto* da parte di una personalità di rilievo nella città sforzesca può infatti ulteriormente comprovare la notorietà e la stima attribuita al tempo al maestro bolognese. Stilisticamente però, anche a mio avviso, l'opera si discosta dai toni più soavi e dalle più morbide forme del *Sant'Alberto*, nonostante il permanere di un naturalismo esibito nei dettagli della muscolatura e nelle vene che percorrono il corpo, e soprattutto si allontana dalle più dolci euristiche che vedremo contraddistinguere il Cristo petroniano, e sono pertanto maggiormente propensa ad anticipare la datazione agli anni Ottanta del secolo o a cavallo tra la fine degli anni Ottanta e il principio degli anni Novanta.

Il *Compianto sul Cristo morto* (fig.6), capolavoro conservato in San Petronio all'interno di una nicchia ricavata nel pilastro absidale destro della Basilica, è l'opera che segna una raggiunta

<sup>20</sup> E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., p. 184, 194;

<sup>21</sup> P. PARMIGGIANI, *ad vocem* "Onofri, Vincenzo" cit., p. 353.

<sup>22</sup> P. COVA, *Il busto del Cardinale 'Gil' Albornoz* cit., pp. 351, 352.

<sup>23</sup> AGNOLDOMENICO PICA - PIERO PORTALUPPI, *La basilica porziana di San Vittore al Corpo*, Milano, Esperia, 1934, p.52.

<sup>24</sup> STEFANIA BUGANZA, *Vincenzo Onofri*, studi in corso di pubblicazione.

maturità dell'artista e il consolidarsi di quegli stilemi che rappresentano e sintetizzano, senza volontà di semplificazione, lo spessore artistico e la cifra stilistica dello scultore. Il gruppo scultoreo, formato da sette figure in terracotta policroma<sup>25</sup>, ci appare oggi come il risultato di rimaneggiamenti e ridipinture avvenute nel corso degli anni e a noi ignote risultano la committenza e la datazione originaria; fortunatamente il rinvenimento, durante un restauro di fine Ottocento, della firma sul guanciale del Cristo non lascia dubbi sulla paternità dell'opera, attribuita invero per lungo tempo a Niccolò dell'Arca dal Masini e dal Malvasia<sup>26</sup>. Una attribuzione che viene altresì smentita da una valutazione stilistica, in quanto gli accenti più espressivi, drammatici, «l'inumana violenza, la forza primitiva e selvaggia»<sup>27</sup>, che rendono il *Compianto* di Niccolò capolavoro indiscusso della scultura bolognese del secondo Quattrocento, nell'Onofri si spengono, si placano e lasciano spazio a espressioni trattenute, a un dolore tutto interiore e idealizzato, ad una compostezza che quasi faticiamo a comprendere. E persino la più sincera e predominante, nelle dimensioni, *Maddalena* (fig.7), in cui risultano espliciti i richiami alla pittura ferrarese del tempo e in particolare alla *Maddalena piangente* di Ercole de' Roberti (fig.8) eseguita per la cappella Garganelli in San Pietro<sup>28</sup>, manca in realtà di una vera commozione e il suo grido non sembra provocare alcuno sconvolgimento né sugli astanti né su di noi<sup>29</sup>. Nel silenzio di un mondo rarefatto e sospeso, in cui solo la forza interiore consente di non lasciarsi travolgere dal dolore e dalla passione, i protagonisti del dramma sacro mostrano nobiltà d'animo e al contempo di posa, nelle movenze appena accennate, nella gestualità bloccata, negli atteggiamenti fermi, composti e sostenuti. Anche i panneggi delle vesti (fig.9) risultano indubbiamente meno tormentati rispetto a quelli eseguiti da Niccolò (fig.10) e ricadono in pieghe lineari e pesanti, nella ricerca di effetti all'antica, misurati e maggiormente pausati. Come suggerisce Gottschewski<sup>30</sup> l'Onofri sceglie forse di rappresentare con tono lirico il momento in cui nel dramma sacro il dolore è ormai sedimentato e i personaggi si apprestano a contemplare serenamente la morte di Cristo; «al furore mimico, al riemergere dell'antichissimo rito funebre, è subentrata una cristiana meditazione sulla morte»<sup>31</sup>. Il tono aulico e compassato dell'Onofri emerge anche da un confronto con i già citati *Compianti* di Guido Mazzoni<sup>32</sup>, figura guida e assai influente nella elaborazione iconografica e nell'evoluzione del genere in Italia<sup>33</sup>. Nei *Compianti* mazzoniani un immediato effetto del vero, tutto calato nel teatro popolare da cui ha origine la formazione dell'artista<sup>34</sup>, percorre la fisionomia e la ricca gestualità dei protagonisti del dramma sacro. L'ampia gamma degli atteggiamenti e delle espressioni dei volti, l'estrema attenzione agli aspetti descrittivi e realistici, il linguaggio popolare desunto

<sup>25</sup> Le sette figure sono realizzate a grandezza naturale e rispecchiano la tradizionale iconografia del genere: Cristo, Nicodemo, San Giovanni, Maria di Cleofa, la Madonna, Salomè e la Maddalena.

<sup>26</sup> A. MASINI, *Bologna perlustrata* cit., p. 111; CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Monti, 1686, p. 241.

<sup>27</sup> C. GNUDI, *Niccolò dell'Arca* cit., p. 50.

<sup>28</sup> Per le problematiche relative alla cappella Garganelli si veda LUISA CIAMMITTI, *Ercole Roberti. La cappella Garganelli in San Pietro*, Bologna, Nuova Alfa, 1985.

<sup>29</sup> L'effetto raggiunto si pone quindi in antitesi con quella ricerca di teatralità e di immediatezza espressiva tipica di questi gruppi scultorei commissionati solitamente da confraternite e ordini religiosi e volti a suscitare forme di coinvolgimento e commozione nello spettatore.

<sup>30</sup> A. GOTTSCHESKI, *Über die portraits des Caterina Sforza* cit., p. 46.

<sup>31</sup> M. FERRETTI, *Per la ricostruzione e la cronologia del «Compianto»* cit., p. 96.

<sup>32</sup> Si vedano i *Compianti* di Busseto, in Santa Maria degli Angeli, quello di Modena, in San Giovanni Battista, e quello di Ferrara nella Chiesa di San Michele del Gesù.

<sup>33</sup> Per riferimenti bibliografici su Guido Mazzoni si veda *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento italiano*, a cura di Giorgio Bonsanti e Francesca Piccinini, catalogo della mostra (Modena, 20 marzo-7 giugno 2009), Modena, Franco Cosimo Panini, 2009.

<sup>34</sup> C. GNUDI, *L'arte di Guido Mazzoni, Problemi e proposte*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», VIII, IV, 1952, pp. 98-108.

dall'osservazione del quotidiano, sono aspetti dai quali l'Onofri prende le distanze: alla prosa mazzoniana viene preferito un più distaccato canto e la scena viene ricomposta da una profonda norma che possiamo definire classica.

La critica ha letto per lungo tempo le scelte stilistiche dello scultore quali esito di una modestia esecutiva<sup>35</sup>, incorrendo in un fraintendimento interpretativo, ed è il confronto con un ambiente artistico più ampio a fornirci le giuste chiavi di lettura. Lo stile di Vincenzo Onofri evidenzia un effettivo cambio di stagione, l'adeguamento a un nuovo clima culturale, il passaggio da stilemi quattrocenteschi nicoleschi a una 'bellezza nuova', cinquecentesca, in linea con la pittura coeva e in particolare con quel proto classicismo, pre-raffaellesco e peruginesco, che contraddistingue l'esperienza pittorica di Francesco Francia e Lorenzo Costa, sviluppatosi a Bologna tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo sotto lo splendido mecenatismo di Giovanni II Bentivoglio<sup>36</sup>. Non è questa la sede per addentrarci nel percorso artistico dei pittori bentivoleschi, ma è importante ricordare, quale punto di tangenza con l'arte dell'Onofri, quel rinnovamento stilistico che vide la pittura bolognese affrancarsi dalle durezza quattrocentesche e dalle irregolarità ferraresi per rinnovarsi in un linguaggio figurativo fatto di armonie e nuovi equilibri compositivi, di un approccio più sereno alla realtà, tra scenari naturali e nuovi addolcimenti formali. Le celebri pale d'altare eseguite negli anni Novanta per le nobili famiglie felsinee bentivolesche<sup>37</sup>, immagini eleganti dai «caratteri nitidi, freddi e metallici»<sup>38</sup>, lasciano il posto, nelle opere eseguite nel primo Cinquecento (e si vedano gli affreschi dell'Oratorio di santa Cecilia, ultima grande impresa patrocinata dal Bentivoglio) ad una maniera più addolcita e sfumata e maggiormente in linea con una devota atmosfera decantata dal Perugino nella *Madonna in gloria adorata da santi* giunta in San Giovanni in Monte a Bologna dopo il 1497, e solitamente collocata entro il 1499.

Onofri sceglie pertanto la piena adesione a quel «classicismo prematuro»<sup>39</sup> che porrà le basi e anticiperà la cultura figurativa rinascimentale di cui si farà portavoce in seguito Alfonso Lombardi; le novità introdotte in pittura vengono da lui assimilate e consapevolmente compenstrate con soluzioni stilistiche ancora memori di una cultura precedente, dando prova, allo scadere del secolo, di grandissime capacità e di un'ampia conoscenza delle traiettorie artistico-culturali del suo tempo. Attingendo ai riferimenti figurativi della pittura coeva anche le ipotesi di datazione del *Compianto* potrebbero aprirsi a diverse interpretazioni. L'opera è stata datata dalla critica agli ultimi anni del Quattrocento<sup>40</sup> ma è possibile, come ha proposto anche Paolo Parmiggiani<sup>41</sup>, pensare a una sua

<sup>35</sup> I. B. SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna* cit., pp. 206, 207; MARIA VITTORIA BRUGNOLI, *Problemi di scultura cinquecentesca*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, II, Bologna, Cassa di Risparmio, 1984, p. 113.

<sup>36</sup> Francesco Malaguzzi Valeri ritiene "evidente l'influsso della scuola pittorica locale, il che lascia sospettare rapporti d'arte e d'amicizia col caposcuola, Francesco Francia e col ferrarese Lorenzo Costa che a Bologna possedevano beni e credito" e il Venturi si limita a riconoscere i "tratti della scuola del Francia". F. MALAGUZZI VALERI, *Contributo alla scuola della scultura a Bologna nel quattrocento*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXII, 1899, p. 17; A. VENTURI, *La scultura del Quattrocento* cit., p. 805. Il contatto con la pittura coeva è inoltre ribadito da Elena Morra: E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., pp. 186-190.

<sup>37</sup> Per fare qualche esempio si vedano la *Pala Felicini e dei Manzuoli* e la *Pala Bentivoglio*, eseguite da Francesco Francia e conservate nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, e per quanto riguarda Lorenzo Costa, oltre alle tre celebri tempere eseguite nella cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, si veda la *Pala Rossi* in San Petronio.

<sup>38</sup> EMILIO NEGRO - NICOSSETTA ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Bologna, Artioli, 1998, p. 77.

<sup>39</sup> ROBERTO LONGHI, *Officina Ferrarese*, 2ª ed. rivista e corretta, Firenze, Sansoni, 1975, p. 81.

<sup>40</sup> E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., p. 195; P. COVA, *Il busto del Cardinale 'Gil' Albornoz* cit., p. 353.

<sup>41</sup> Già Paolo Parmiggiani ha ritenuto possibile collocare l'opera entro il primo decennio del Cinquecento; P. PARMIGGIANI, *ad vocem* "Onofri, Vincenzo" cit., p. 353.

realizzazione nei primissimi anni del Cinquecento e propongo un confronto con la *Pala di santa Cecilia*, ovvero la *Crocifissione di Cristo con san Francesco e san Girolamo* realizzata dal Francia nel 1502: osservando la *Madonna* del Francia (fig.11) e confrontandola con quella del *Compianto* (fig.12) è possibile coglierne diversi punti di contatto quale un'identica gestualità delle mani e la medesima posa, lo stesso atteggiamento raccolto e compassato e la simile realizzazione di panneggi che ricadono sul corpo creando ampi e circolari andamenti della veste<sup>42</sup>; una datazione a quegli anni non è pertanto da escludere e in tal caso si spiegherebbe anche la diversità di stile rispetto al più ieratico *Cristo morto* di Milano, se la proposta di datarlo agli anni novanta dovesse trovare conferme documentarie.

L'abilità e maestria dell'artista non si esaurisce però in un discorso prettamente stilistico, ma affiora altresì da una valutazione degli aspetti tecnico-materiali, di modellato e coloritura, dei quali gli interventi di restauro del 1984 hanno confermato l'altissimo livello qualitativo. Il restauro eseguito sul *Compianto* petroniano, e forse questo è uno dei suoi aspetti più sorprendenti, ha permesso di far emergere, sotto strati di ridipinture successive, tracce di una policromia bellissima, ricercata, costosa, presente quasi sull'intera superficie di tutte le figure, eccetto qualche parte sul retro<sup>43</sup>, policromia che completa la terracotta con aspetti descrittivi e dettagli naturalistici imprescindibili per una corretta lettura dell'opera<sup>44</sup>. Lo scultore introduce velature ad olio e patinature diffuse, similmente alle sperimentazioni tecniche che si andavano diffondendo nelle più attive e fiorenti botteghe dei pittori coevi. La veste della *Maddalena* rivela l'uso di lacche rosse luminose e di verdi brillanti, materiali il cui impiego si ritrova ad esempio nella bottega di Lorenzo Costa, considerato un innovatore nell'uso dei colori dalle fonti antiche<sup>45</sup>. Il rapporto con la pittura del tempo rappresenta quindi un nodo assai complesso, perché non riguarda solo una questione di condizionamento stilistico, chi guarda chi, se è la pittura ad influenzare la scultura o viceversa, ma concerne anche un prendere coscienza di quanto gli scultori, e possiamo ragionevolmente pensare all'Onofri in questa veste, siano capaci di applicare le moderne tecniche pittoriche alle loro opere d'arte, introducendo ombreggiature, dettagli anatomici, chiaroscuri, preziose pellicole pittoriche che rivaleggiano con le soluzioni raggiunte dai pittori coevi<sup>46</sup>.

La straordinaria sensibilità coloristica dell'Onofri non manca di stupire anche in un'opera di poco successiva al *Compianto*, l'*Altare di Sant'Eustachio* (fig.13), terracotta policroma firmata, conservata nel peribolo absidale della chiesa di Santa Maria dei Servi a Bologna. Se la questione della committenza si rivela controversa<sup>47</sup>, la datazione dell'opera è invece certa e risale al 1503: è la seconda opera, dopo l'*Alberto Magno* a fornirci un importante riferimento cronologico per definire il percorso artistico dello scultore. L'Onofri aveva già eseguito, tra il 1495 e il 1503, un precedente altare, la *Pala Crescimbeni* o *Altare di San Girolamo* (fig.14), per la cappella Crescimbeni della

<sup>42</sup> P. RANZOLIN, *Vincenzo Onofri* cit., p. 35.

<sup>43</sup> M. FERRETTI, *Per la ricostruzione e la cronologia del «Compianto»* cit., p. 96.

<sup>44</sup> Si vedano in tal senso gli occhi arrossati dal pianto nel *San Giovanni*.

<sup>45</sup> Per uno studio della policromia nelle terrecotte dell'Onofri si vedano i saggi di Rosalba D'Amico.

<sup>46</sup> Come ricorda Massimo Ferretti, le terrecotte prive di policromia vanno sempre guardate come frammenti. Alcuni scultori sono stati definiti nei documenti pervenuti "pictores" e "ciò significa che le terrecotte, oltre ad essere da loro stessi dipinte, venivano privilegiatamente percepite come forme colorate, come un tipo di pittura non vincolata alla superficie piana" M. FERRETTI, *La scultura: un filo tra le opere in mostra*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara al tempo di Borso d'Este*, a cura di Mauro Natale, catalogo della mostra (Ferrara, 23 settembre 2007 – 6 gennaio 2008) Ferrara, Ferrara Arte, 2007, p. 127.

<sup>47</sup> L'altare fu commissionato dalla famiglia Muccia che deteneva il patronato sulla cappella, come si può evincere da una notizia contenuta nel "Campione Universale" del Convento dei Servi di Bologna; la questione si rivela però assai controversa e tuttora irrisolta poiché nella predella dell'altare vi è una iscrizione commemorativa, risalente al XVII secolo, che reca scritto "Laurentius pius hoc altare divo eustachio dicavit anno salutis 1503", e che rivela quindi come probabile committente Lorenzo Pio. GIANCARLO ROVERSI, *Iscrizioni medievali bolognesi*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1982 (Testi, 2), p. 377.

chiesa di San Giacomo Maggiore<sup>48</sup>, opera sulla quale però non mi soffermo poiché gli interventi settecenteschi hanno causato evidenti danneggiamenti che ne rendono purtroppo impossibile una adeguata valutazione stilistica<sup>49</sup>; mi limito a osservare la sofisticata costruzione prospettica all'interno della quale è collocata la figura del san Girolamo, raffigurato in veste di eremita, inginocchiato e penitente<sup>50</sup>, aspetto che come vedremo Onofri ripropone nell'altare dei Servi.

L'*Altare di Sant'Eustachio* rappresenta la *Vergine con Bambino tra i santi Lorenzo ed Eustachio e due angeli adoranti* e anche in questo caso il restauro eseguito a metà degli anni Ottanta ha permesso di riscoprire una ben conservata superficie cromatica; ancora una volta la tecnica impeccabile adottata dallo scultore si accosta alla pittura lustra e lucente dei maestri bentivoleschi: si noti l'uso di colori vivaci nelle figure e nelle aperture laterali su cieli finemente dipinti, il raffinato accostamento dei diversi timbri di colore, utilizzato nelle sue diverse tonalità e sfumature e la ricerca di effetti naturalistici e consonanze tra le diverse parti realizzate; si noti inoltre l'uso del bianco patinato, forse uno dei più alti risultati del restauro, utilizzato per simulare l'effetto del marmo raramente presente nella scultura bolognese del periodo. Al di là della splendida coloritura, l'opera si mostra innovativa sotto altri aspetti. In primo luogo mi preme ricordare come la pala fittile sia strutturata, similmente alla *Pala Crescimbeni*, con una forma architettonica di forte impronta rinascimentale: la scena principale ad altorilievo, la Madonna col Bambino assisa in trono tra i santi martiri Lorenzo, a sinistra, ed Eustachio, a destra, si volge sotto una volta a botte cassettonata, in uno spazio rappresentato prospetticamente in scorcio con due aperture laterali dalle quali fuoriescono i due angeli, ed è riquadrata da colonne e lesene scanalate di stile corinzio. La scena si completa con la *Deposizione* realizzata a bassorilievo, all'interno delle lunetta racchiusa in alto dalla volta e in basso dall'elegante trabeazione.

L'innovativo impianto scenografico adottato dall'Onofri non guarda alla scultura bolognese del periodo, suggestioni possibili vanno invece ricercate in pittura, architettura o in riferimenti di ambito toscano; il razionalismo prospettico-matematico si era diffuso a Bologna intorno alla lezione di Paolo Uccello *in primis* e di Piero della Francesca in seguito, maestri che entro la metà del Quattrocento mutano le sorti del Rinascimento padano e sono soprattutto gli artisti che lavorano nei decenni successivi a recarne testimonianza con le loro opere: pensiamo alle prospettive e scorci di Marco Zoppo, alle limpide logiche architettoniche adottate da Francesco del Cossa e alle impaginazioni scenografiche ricercate da Lorenzo Costa, che pur nel retaggio di soluzioni tardogotiche si aprono al nuovo linguaggio rinascimentale e prospettico centroitaliano<sup>51</sup>. Oppure spostiamoci sulle nuove forme architettoniche di stampo fiorentino, albertinano e brunelleschiano,

<sup>48</sup> L'altare è collocato nella cappella Crescimbeni e commissionato da Paolo Alberto Crescimbeni il quale dispone, il 2 novembre 1495, che in San Giacomo si costruisca una "honorabilis capella sub vocabulo Sancti Hieronymi et Maximie o modo vel forma ut erunt vel fient aliae capellae novae in dicta ecclesia juxta et prope capellam Sancti Sebastiani" o in un altro luogo ove meglio possa essere edificata. Il 1495 è quindi da considerarsi come termine post quem dell'opera dell'Onofri e il 1503, data dell'altare dei Servi, è probabilmente il termine ante quem, poiché stilisticamente l'altare in San Giacomo ne è stato considerato un precedente. DEANNA LENZI, *Regesto*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore*, a cura di Carlo Volpe, Bologna, Padri Agostiniani, 1967, p. 239.

<sup>49</sup> L'opera, nel suo complesso, risulta deturpata a causa di rimaneggiamenti successivi e l'aspetto attuale lo si deve in gran parte ad interventi settecenteschi dello stuccatore Gaetano Raimondi.

<sup>50</sup> Per quanto riguarda la figura del san Girolamo riporto l'affinità stilistica, e si veda per esempio la medesima gestualità e le identiche pieghe della veste, tra il santo eseguito dall'Onofri e il *San Girolamo penitente* eseguito da un artista bolognese, forse Giovanni Antonio Aspertini, nella chiesa di San Giuseppe di Galliera nel 1498-1499 e ora in Pinacoteca Nazionale. CECILIA CAVALCA, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento, opere, artisti e città 1450-1500*, Bologna, Silvana, 2014, p. 192.

<sup>51</sup> Si veda M. MEDICA, *L'ombra di Piero a Bologna. La pittura e la miniatura tra sesto e settimo decennio del quattrocento*, in *La croce dipinta di Marco Zoppo e la cultura Pierfrancescana a Bologna*, a cura di Donatella Biagi Maino e Massimo Medica, catalogo della mostra (Bologna, 7 dicembre 2007-16 marzo 2008), Bologna, Edisai, 2007.

importate a Bologna dal fiesolano Pagno di Lapo Portigiani, documentato in città dal 1451 e impiegato nell'ideazione della cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore o nella progettazione della distrutta nobile dimora bentivolesca, oggi ormai invisibile testimonianza dell'antica grandezza signorile<sup>52</sup>.

Valgono inoltre per l'altare dei Servi le stesse considerazioni effettuate per il *Compianto* petroniano a proposito di un gusto classicistico che lo scultore si appresta a perseguire, pur sempre nel rispetto di un concreto sostrato naturalistico di matrice emiliana. Puri volumi e ritmi compositivi classicamente composti dominano la scena principale: si veda la posizione classicheggiante, simmetrica dei personaggi, con la Madonna in posizione perfettamente centrale tra i due santi, si notino i panneggi ampi e distesi, le semplici pieghe della veste del san Lorenzo e la precisa scriminatura dei capelli del sant'Eustachio e degli angeli laterali; una scena fatta di bilanciamenti, simmetrie, calcolati contrapposti, gli stessi equilibri compositivi che pochi anni prima aveva adottato Lorenzo Costa in San Giacomo o nella *Pala Rossi* (fig.15) in San Petronio<sup>53</sup>. Nella *Deposizione* della lunetta, sotto la volta cassettonata, l'artista cambia però interlocutore e il dialogo si fa più stretto con la pittura ferrarese; una esplicita ricerca lineare e un più alto senso di *pathos* e movimento richiama la predella del *Polittico Griffoni* eseguita da Ercole de' Roberti, in particolare nel vivace dinamismo della Maddalena, in quella irrequietezza patetica, dionisiaca, di cui l'Onofri conserva, forse solo in questo brano, lucidissima memoria. Rimanendo all'interno del contesto ferrarese propongo un ultimo credibile e, a mio avviso, affascinante confronto con le opere e lo stile del ferrarese Francesco del Cossa, e in particolare con la *Madonna con Bambino e Angeli*, la tavola Kress (fig.16), datata 1460-65 e conservata alla National Gallery of Art di Washington, tavola che pare evocare 'l'esempio e la qualità formale di Piero della Francesca'<sup>54</sup> e a cui Vincenzo sembra guardare, pur a distanza di cinquant'anni, nella saldezza plastica, monumentale della *Vergine* centrale (fig.17) e nella costruzione e nei lineamenti del volto, nel disegno degli occhi, dallo sguardo delicatamente rivolto verso il basso, nel motivo del velo perfettamente eseguito. Non possiamo quindi non riconoscere all'Onofri, insieme ad una altissima qualità esecutiva, di modellato e coloritura, la conoscenza e il dialogo costante con un mondo figurativo assai vasto e complesso, un rapporto fatto sia di avvicinamenti che di volute e consapevoli prese di distanza, la capacità e la profonda intelligenza di proporre in maniera originale, e non puramente imitativa o ripetitiva, un insieme di influssi e correnti differenti, in un singolare accostamento di naturalismo e classicismo, che ritroveremo anche nei monumenti cronologicamente successivi.

Il percorso artistico dello scultore prosegue con l'esecuzione di due importanti monumenti funerari, il *Monumento funerario a Cesare Nacci* (fig.18), posto su un pilastro che divide la cappella Rossi dalla cappella Ghiselli in San Petronio, e il *Monumento funerario ad Antonio Busi* (fig.19), conservato in una cappella nella chiesa della Madonna del Poggio a San Giovanni in Persiceto, rara testimonianza di scultura rinascimentale nel contado bolognese, opere tra le più elogiate dalla critica per il ricco ed elegante linguaggio decorativo, per gli evidenti richiami alla cultura figurativa toscana e per l'altissima qualità di esecuzione che le contraddistingue<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Si vedano VALERIA RUBBI, *L'architettura del Rinascimento a Bologna. Passione e filologia nello studio di Francesco Malaguzzi Valeri*, Bologna, Editrice Compositori, 2010; P. PARMIGGIANI, *ad vocem* "Pagno di Lapo Portigiani", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, Istituto dell' Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 336-339.

<sup>53</sup> Un ulteriore punto di contatto è ravvisabile nell'ambientazione naturalistica della scena, nelle aperture laterali che riprendono la tipologia di una ambientazione architettonica aperta sul paesaggio quale per esempio si può ritrovare in diverse opere del Costa: si veda la *Madonna in trono fra i Santi Giacomo e Sebastiano* del 1491, la *Madonna in trono fra i Santi Petronio e Tecla* del 1496, e la *Pala Ghedini* del 1497, tutti esempi che mostrano un simile dialogo tra architettura e natura.

<sup>54</sup> C. CAVALCA, *Francesco del Cossa, Madonna col Bambino e angeli*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa cit.*, p. 376.

<sup>55</sup> In particolare si vedano F. MALAGUZZI VALERI, *Contributo alla scuola della scultura a Bologna nel quattrocento* cit., pp. 17, 18; A. GOTTSCHESKI, *Über die portrats des Caterina Sforza* cit., p. 52; I. B.

Il *Monumento funerario Nacci* è databile al 1504, anno della morte del vescovo, vicegerente del Legato di Bologna e quindi sepolto in San Petronio. In assenza di una documentazione certa il problema attributivo e di datazione è stato risolto per via stilistica: il monumento si lega alle opere eseguite dall'Onofri per una particolare attenzione prospettica simile a quella presente nell'altare dei Servi del 1503, seppur risolta diversamente con l'inserimento di un edificio ottagonale di stampo rinascimentale, e per la modalità di realizzare i corpi secondo una «modellazione gonfia, soffiata, quasi pittorica del materiale»<sup>56</sup>, con volti arrotondati, simili a quelli che possiamo vedere nelle opere precedenti. Il monumento si presenta strutturato in diverse parti: in alto troviamo il defunto, in abito vescovile, giacente sul sarcofago sorretto da zampe leonine e una conchiglia alata centrale; la fronte del sarcofago presenta una decorazione con i quattro padri della Chiesa in medaglioni ricavati da un motivo ornamentale a nastro e alternati a piccole teste di cherubini. La parte sottostante prevede una scena prospettica scenografica, contraddistinta da quinte architettoniche rappresentate dai quattro pilastri scanalati sormontati da capitelli corinzi e chiusa da un edificio ottagonale, con cupola dell'epoca, davanti al quale sostano le tre virtù teologali, Fede, Speranza e Carità<sup>57</sup>. La scena è infine delimitata in alto da una trabeazione decorata con cherubini e putti che cavalcano animali mitologici e fantasiosi e in basso da un basamento con l'iscrizione tra tondi figurati, arpie o sfingi. Interessante è notare l'esplicito riferimento ai monumenti funerari eseguiti a Bologna dal fiesolano Francesco di Simone Ferrucci, il *Sepolcro di Alessandro Tartagni* (fig.20), conservato in San Domenico, e il *Monumento a Vianesio Albergati senior*, collocato in San Francesco a Bologna<sup>58</sup>. Derivano dal Ferrucci le tre virtù teologali, ma il riferimento più stringente, già avanzato sia dal Venturi che dal Supino<sup>59</sup>, riguarda il motivo della conchiglia alata e delle zampe leonine, di certa derivazione toscana, cultura figurativa importata a Bologna proprio dal Ferrucci, il quale guarda attentamente al *Monumento Marsuppini*, eseguito nella basilica di Santa Croce a Firenze da Desiderio da Settignano, e dal quale riprende anche la decorazione dello zoccolo di base ovvero il fregio con ghirlande, festoni, sfingi e vaso con fiori<sup>60</sup>. La figura del vescovo realizzata dall'Onofri, diversamente dai già citati monumenti funerari a cui si ispira, presenta la peculiarità del capo rivolto verso l'alto, in linea piuttosto con il *Monumento ad Alessandro V* eseguito dallo Sperandio mantovano in San Francesco<sup>61</sup>, in una posizione più rigida e ferma rispetto alla tradizione toscana in cui invece il defunto volge leggermente il capo richiamandone lo sguardo ed aumentandone il coinvolgimento emotivo; forse la scelta di uno schema più rigido è dovuta anche all'altezza in cui è posto il monumento, 340 cm, e quindi assolutamente distante dall'osservatore.

Dal punto di vista dell'esecuzione tecnica l'opera presenta un aspetto interessante, anche se purtroppo ancora non risolto dagli studi: nonostante gran parte della critica riporti quale materiale utilizzato esclusivamente la terracotta ricoperta da uno strato di bianco e dorature<sup>62</sup>, è plausibile ritenere fondate le ricerche del 2010 dell'Arcidiocesi di Bologna<sup>63</sup> dalle quali emerge una presenza

---

SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna* cit., p. 364; E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., pp. 190-192.

<sup>56</sup> E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., p. 190.

<sup>57</sup> Per quanto riguarda le virtù teologali e il problema di una ipotetica compresenza di virtù cardinali in relazione all'epigrafe sottostante si veda M. V. BRUGNOLI, *Problemi di scultura cinquecentesca* cit., p. 113.

<sup>58</sup> In merito consiglio la lettura di P. PARMIGGIANI, *Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore*, «Prospettiva», CXIII-CXIV, 2004, pp. 73-97.

<sup>59</sup> A. VENTURI, *La scultura del Quattrocento* cit., p. 803; I. B. SUPINO, *Chiese di Bologna* cit., p. 58.

<sup>60</sup> P. PARMIGGIANI, *Francesco di Simone Ferrucci* cit., pp. 73-84.

<sup>61</sup> Sullo Sperandio si veda MARCO SCANSANI, *ad vocem* "Savelli, Sperandio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma, Istituto dell' Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 793-796.

<sup>62</sup> Si veda per esempio E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., p.196.

<sup>63</sup> Ringrazio l'Arcidiocesi di Bologna e in particolare la Dott.ssa Barsotti per avermi fornito la scheda OA del *Monumento sepolcrale del vescovo Cesare Nacci*.

anche di parti in marmo scolpito<sup>64</sup>, tesi che attende di essere verificata e che in caso di conferma denoterebbe la grande abilità tecnica di uno scultore che è altresì in grado di confrontarsi con una lavorazione assai complessa quale quella del marmo.

Ciò che risulta di maggior interesse è però certamente lo straordinario apparato decorativo caratterizzato da una commistione di elementi naturalistici e classici, in linea col classicismo padano di fine Quattrocento e inizio Cinquecento, intriso di cultura antica ma anche di figurazioni medievali e con una predilezione per una classicità di tipo dionisiaco, ricca di una simbologia complessa e difficilmente decifrabile, insieme a un gusto per l'*horror vacui* diffuso a Bologna grazie all'attività di umanisti in strettissimi rapporti con la famiglia Bentivoglio<sup>65</sup>. La decorazione è molto raffinata e presenta dettagli figurativi fantasiosi: in particolare si osservi il motivo delle sfingi nel basamento della tomba, la cui pregevole esecuzione è stata letta dalla critica quale ulteriore conferma, ancora una volta, dell'altissima prestazione artistica e buon gusto dell'Onofri, e di una tendenza antichizzante, pur nei contraddittori indizi figurativi, che caratterizza la sua arte<sup>66</sup>. L'abilità decorativa e il repertorio figurativo proposto sembrano aver trovato anche un concreto apprezzamento nella Bologna del tempo; è il Malaguzzi Valeri ad affermare di aver visto nei cotti decorativi che ornano molte vecchie case di Bologna i motivi preferiti del nostro maestro, come per esempio quello dei putti scherzanti su cavalli marini che corrono nel fregio della trabeazione, «decorazioni ... genialissime, tratte dal repertorio classico di moda ma rinnovate dalle risorse di una fantasia senza limiti»<sup>67</sup>.

Il medesimo connubio di fantasia e ragione e gusto per l'ornamentazione si ritrova nel *Monumento sepolcrale ad Antonio Busi*<sup>68</sup>, contraddistinto da una particolarissima terminazione a goccia composta da due tritoni reggenti lo stemma della famiglia Busi, una torre sormontata da tre stelle, e nastri svolazzanti: una parte ornamentale molto ricca, in cui prevalgono ritmi flessuosi e curvilinei e tutt'altro che accessoria al monumento vero e proprio poiché ne occupa quasi un terzo della sua grandezza totale. La parte superiore del monumento sembra invece ripetere i motivi del Nacci: il sarcofago, sul quale si adagia la figura del Busi, raffigurato con toga e berretto dottorale, è sostenuto dalle stesse zampe leonine e dalla medesima conchiglia alata e identico è altresì il motivo decorativo a nastro che in questo caso circonda i personaggi biblici di Geremia, Mosè, Enoc, Elia, alternandoli a teste di putti, pregevolmente eseguiti con una modellazione fine e pittorica. Dietro il sarcofago, all'interno della nicchia, troviamo una decorazione ad affresco raffigurante *Dio Padre*

<sup>64</sup> La presenza del marmo insieme alla terracotta è stata rilevata anche da Corrado Ricci e da Guido Zucchini; si veda CORRADO RICCI - GUIDO ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, Bologna, Minerva Edizioni, 2002, p. 18.

<sup>65</sup> E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., pp. 190-192. Consiglio in merito al rapporto tra il concetto di Umanesimo e la famiglia Bentivoglio la lettura di *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di Bruno Basile, Roma, Bulzoni editore, 1984 (Biblioteca del Cinquecento, 25).

<sup>66</sup> A. GOTTSCHESKI, *Über die portraits des Caterina Sforza* cit., pp. 47, 50, 51.

<sup>67</sup> F. MALAGUZZI VALERI, *Contributo alla scuola della scultura a Bologna nel quattrocento* cit., p. 14.

<sup>68</sup> L'opera non reca la firma dell'Onofri ma l'affinità stilistica col *Monumento Nacci* è stata vista prima da Rubbiani e successivamente da Gottschewski il quale ha ribadito come le evidenti somiglianze col monumento petroniano non consentano di dubitarne la paternità. ALFONSO RUBBIANI, *Un'opera ignorata di Vincenzo Onofri*, «Archivio storico dell'arte», I, 1895, pp. 243-246; A. GOTTSCHESKI, *Über die portraits des Caterina Sforza* cit., p. 52. Per quanto riguarda la datazione e la committenza furono i nipoti di Antonio Busi a commissionare il monumento tre anni dopo la scomparsa dello zio, nel 1506, come è riportato nell'iscrizione dettata in onore del defunto: "D. Antonius decretorum doctor ac Sancti Petronj bononiensis canonico dum viveret legenti hic vita functo eius nepotes dicarunt. Anno salutis MDVI". Per ulteriori riferimenti bibliografici si vedano E. MORRA, *Per il percorso artistico di Vincenzo Onofri* cit., pp. 190-192; MONICA MAZZACORI - PIERANGELO PANCALDI, *San Giovanni in Persiceto. Guida storico-artistica*, San Giovanni in Persiceto, Maglio Editore, 2010; P. PARMIGGIANI, *ad vocem* "Onofri, Vincenzo" cit., pp. 354, 355.

*benedicente*<sup>69</sup>, tipologia importata a Bologna ancora una volta dal Ferrucci e riproposta nel *Monumento funebre di Vianesio Albergati seniore* in San Francesco, opera che rivela contatti con la scultura romana coeva<sup>70</sup>. La tomba è stata eseguita esclusivamente in terracotta anche se presenta un pesante strato di riverniciatura in tinta grigia per cui è stata talvolta ritenuta erroneamente in marmo: in una cronaca persicetana, la *Succinta cronica dell'antichità et onorificenza della terra e collegiata chiesa di S. Giovanni in Persiceto non che degl'uomini in sanità e lettere illustri nati o morti nella medesima*, stesa dall'arciprete Ludovico Gnudi nel 1795, si ritrova infatti un breve riferimento al monumento del Poggio qui definito «monumento marmoreo»<sup>71</sup>. L'opera ha inoltre nel tempo subito considerevoli lesioni poiché nel 1912 fu tagliata in parti per essere prontamente venduta, ma, grazie ad un intervento dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti, fu riassemblata e ricollocata nella sua posizione attuale e ne fu quindi impedita l'alienazione<sup>72</sup>.

Tra le opere che la critica ha collocato in una fase tarda del percorso dell'Onofri, è doveroso prendere in considerazione un busto di pregevole fattura, opera non firmata, ma riferibile con ogni probabilità al maestro, e raffigurante una personalità di grandissimo rilievo e fama per la storia della città di Bologna, il busto di *Virgilio Bargellini* (fig.21), conservato presso il Museo Davia Bargellini. Il busto permane una sorta di enigma nella produzione dell'Onofri, la documentazione che possediamo è insufficiente e gli studi in merito sono pochi e purtroppo insoddisfacenti<sup>73</sup>. Conosciamo la personalità dell'effigiato grazie a una fonte manoscritta settecentesca, la *Descrizione delli dodici quadri*, fonte che ci riporta la collocazione originaria cinquecentesca e la descrizione del busto:

nella prima galleria ornata d'archi, cornici, pilastrate, contro pilastrate, nicchi, statue, stucchi e pitture, nel nicchio sopra la finestra. Un busto posto sopra un piedistallo di Virgilio Bargellini con berretta in testa all'antica, e colle mani, che stringono i guanti. Nella cartella sotto il d°. nicchio : VIRGILIUS BARGELINI/ AETATIS ANNORUM LXX/ BONONIAE VITA FUNCTUS/ A.D. MDXXXII<sup>74</sup>.

Virgilio Bargellini è certamente una figura di grande fascino e il suo nome si lega ad alcuni celebri avvenimenti della storia politica bolognese. Nasce nel 1462 da una delle più importanti famiglie senatorie della città, la famiglia Bargellini, protagonista di una strepitosa ascesa sociale e alla quale dobbiamo uno dei più prestigiosi esempi di collezionismo storico cittadino. Virgilio ricopre le cariche di Gonfaloniere del popolo nel 1501 e di magistrato degli Anziani Consoli fra 1502 e 1527, nel 1501 è tra i protagonisti del celebre e cruento massacro della famiglia Maescotti, e nel 1513 viene accusato di connivenza con la famiglia Bentivoglio per aver favorito il tentativo di restaurazione signorile di Annibale Bentivoglio nel 1512<sup>75</sup>.

<sup>69</sup> L'affresco è stato definito da Giovanni Forni "di pochissimo pregio"; GIOVANNI FORNI, *Persiceto e San Giovanni in Persiceto: storia monografica delle chiese, conventi, edifici, istituzioni civili e religiose, arti e mestieri, industrie, ecc. dalle origini a tutto il secolo XIX*, Bologna, Cappelli, 1927 p. 292.

<sup>70</sup> Il monumento del Ferrucci presenta la medesima struttura di tomba parietale con arcosolio affrescato, attribuito a Guido Aspertini, ed è una riproposizione del *Monumento Juan Diaz de Coca*, collocato in Santa Maria Sopra Minerva, meravigliosa tomba realizzata da Andrea Bregno entro il 1473. In merito si legga P. PARMIGGIANI, *Francesco di Simone Ferrucci* cit., pp. 85-90.

<sup>71</sup> Si veda in proposito ANDREA RISI – ALBERTO TAMPELLINI, *Antiche cronache persicetane. Manoscritti dei secc. XVII-XVIII*, Bologna, Edizioni Marefosca, 2013, p. 146.

<sup>72</sup> Si veda G. FORNI, *Persiceto e San Giovanni in Persiceto* cit., p. 292.

<sup>73</sup> Nel saggio di Elena Morra, l'intervento più importante e completo sull'Onofri dopo decenni di silenzio da parte della critica, il busto non viene stranamente preso in considerazione.

<sup>74</sup> *Descrizione delli dodici quadri di funzioni principali di Monsignor Pietro Bargellini e delle pitture e statue del Senatore Vincenzo Bargellini*, Bologna, 1740, Biblioteca Universitaria, Ms. 2025.

<sup>75</sup> CARLA BERNARDINI, *Busto di Virgilio Bargellini*, in *Museo civico d'arte industriale e galleria Davia Bargellini*, Bologna, Comune di Bologna, 1987, p. 138.

Se i fatti storici sono assodati le digressioni stilistiche e principalmente di datazione rimangono purtroppo confinate ad un livello di ipotesi. Il busto è stato attribuito all'Onofri da Malaguzzi Valeri, il quale ne ha intravisto una affinità di stile con le opere certe dello scultore, in particolare nel modellato delicato, nella meticolosa realizzazione dei piani del viso, nelle naturalistiche mani 'grinzose', e nell'espressione mite e trattenuta dell'effigiato<sup>76</sup>. Diverse analogie, come ha messo in luce la critica più recente, sono per esempio riscontrabili con le figure del *Compianto*<sup>77</sup>, e in particolare lo si confronti con il *San Giovanni*: simili sono i tratti del volto e simile è l'esecuzione dei lineari panneggi della veste, anche se il busto di *Virgilio* mostra una monumentalità e una plasticità estranea alle opere eseguite dallo scultore entro il primo decennio del XVI secolo e si vedano le maniche della veste che sembrano voler amplificare, anche con effetti chiaroscurali della superficie<sup>78</sup>, il volume del corpo dell'effigiato. È forse pertanto valida la proposta della critica di ricondurre l'opera ad una fase tarda dell'attività dell'Onofri<sup>79</sup>, precisamente ai primi anni Trenta del Cinquecento, fase di cui non conosciamo opere e stile e di cui questo busto potrebbe rappresentarne un validissimo esempio. Tra le opere cronologicamente e stilisticamente attigue riporto, quale suggestivo e possibile confronto, il *Nicodemo* eseguito da Alfonso Lombardi per il *Compianto* datato 1522-1526 e oggi collocato nella cattedrale di San Pietro di Bologna, seppur risolto con maggior vigore e una nuova conoscenza degli esempi raffaelleschi ma sempre con uno sguardo rivolto alle radici emiliane<sup>80</sup>. La datazione proposta per il busto coinciderebbe pertanto con la morte di Virgilio avvenuta nel 1532, data riportata nell'iscrizione settecentesca, ma credo si debba procedere con cautela in attesa di risposte che solo una puntuale documentazione ci potrà riconsegnare poiché i tratti del volto, benché certamente riferibili a un uomo di età avanzata, non ci restituiscono il ritratto di un anziano settantenne del tempo e lasciano spazio a diverse possibili ipotesi di datazione. Il busto è stato infatti paragonato altresì alla ritrattistica di primo Cinquecento<sup>81</sup>, per l'equilibrato impianto compositivo e per i dettagli del costume, aspetti che lo riconducono al *Ritratto d'uomo* eseguito da Amico Aspertini, datato intorno al 1504 e anch'esso collocato nel Museo Davia Bargellini a pochi metri dal busto dell'Onofri<sup>82</sup>. L'uomo indossa la medesima berretta 'all'antica' indossata da Virgilio e può forse essere identificato anch'egli con un membro della famiglia Bargellini, benché l'iscrizione cancellata dal tempo non ne consenta un preciso accertamento, ma da un punto di vista stilistico il ritratto dell'Aspertini esibisce una psicologia instabile e anomalie fisionomiche molto lontane dalla serena personalità ritratta dal nostro scultore: negli occhi piccoli e ravvicinati e nei panneggi taglienti della veste Amico ci insegna che la bellezza passa attraverso il privilegio di una inquietudine profondamente umana che non va mai educata, diversamente dalla scelta dell'Onofri di raffigurare i suoi volti con toni pacati e composti e nuove armonie espressive.

Mi piace concludere questo excursus con alcune riflessioni sulla più recente acquisizione al catalogo dell'Onofri: la splendida terracotta policroma conservata all'interno dello studio rettorale del Collegio di Spagna di Bologna, il busto del *Cardinale Albornoz* (fig.22)<sup>83</sup>. Se l'evidente

<sup>76</sup> F. MALAGUZZI VALERI, *Sculture del Rinascimento a Bologna* cit., p. 372.

<sup>77</sup> P. PARMIGGIANI, *ad vocem* "Onofri, Vincenzo" cit., p. 355.

<sup>78</sup> C. BERNARDINI, *Busto di Virgilio Bargellini* cit., p. 138.

<sup>79</sup> F. MALAGUZZI VALERI, *Sculture del Rinascimento a Bologna* cit., p. 372; P. PARMIGGIANI, *ad vocem* "Onofri, Vincenzo" cit., p. 355.

<sup>80</sup> Si vedano NORBERTO GRAMACCINI, *Alfonso Lombardi*, Frankfurt am Main, Lang, 1980; SILLA ZAMBONI, *ad vocem* "Cittadella, Alfonso", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma, Istituto dell' Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 48-51; GRAZIANO CAMPANINI - DANIELA SINIGALLIESI, *Alfonso Lombardi. Lo scultore a Bologna*, Bologna, Compositori, 2007.

<sup>81</sup> C. BERNARDINI, *Busto di Virgilio Bargellini* cit., p. 138.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>83</sup> Ringrazio il Prof. Andrea Bacchi per avermi portato a conoscenza del busto durante la stesura della tesi di laurea e il Dott. Paolo Cova per essersi con me confrontato in merito alle relative problematiche durante la

realismo ritrattistico del busto aveva portato la critica ad avanzare i nomi di Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni<sup>84</sup>, il tipo di modellato e di coloritura e le caratteristiche tecniche emerse durante i restauri hanno suggerito una più convincente appartenenza dell'opera alla maniera dell'Onofri<sup>85</sup>. Il cardinale, da un punto di vista iconografico, è ritratto nel suo abito tradizionale e sostiene tra le mani un libro aperto contenente l'iscrizione *Pax Vobis*; le mani, magistralmente eseguite, fanno sfoggio degli anelli, probabili riferimenti alle cariche ricoperte all'interno della Chiesa, e rimandano, nell'esecuzione e nei dettagli, a quelle del *Virgilio Bargellini*, similmente inanellate e in tal caso relative alle cariche esercitate nel governo della città. Anche altri aspetti, quali il modellato delle maniche e la postura del busto, sembrano ricalcare la notevole fattura del Bargellini ma più in generale possiamo rilevare una affinità stilistica e tecnica con l'intero *corpus* delle opere eseguite dallo scultore. Il volto è ancora una volta ritratto con precisione fisionomica e attenzione naturalistica ai più piccoli dettagli, l'espressione è sempre trattenuta ma al contempo presente, profonda ed eloquente, la forma è ferma e regolarizzata e spartita in superfici plastiche dalla lavorazione puntuale e senza interruzioni della superficie, tutti aspetti che abbiamo visto rappresentare una costante nella sua produzione originaria; persino la coloritura presenta la medesima pigmentazione ad olio che abbiamo incontrato nel *Compianto* o nell'*Altare di Sant'Eustachio*, strumento efficacissimo per vivificare la materia introducendo dettagli realistici e per una più precisa identificazione dell'effigiato<sup>86</sup>.

Pur in assenza di una specifica documentazione, per quanto riguarda la datazione, l'opera, come ho anticipato in riferimento al *Cristo morto* di Milano, può essere ragionevolmente considerata un capolavoro della giovinezza dell'Onofri e probabilmente databile agli anni Ottanta del Quattrocento, ipotesi che viene supportata dalla lettura del Rettore Valdecasas, secondo le ricerche del quale la scritta *Pax Vobis* potrebbe riferirsi a un sopraggiunto contenzioso sorto tra i collegiali tra il 1487 e 1488 e risolto grazie alla riproposizione dei primi statuti promossi dal cardinale<sup>87</sup>. La datazione ipotizzata trova conferma in un confronto stilistico con le prime opere eseguite dallo scultore e con quei primi accenni di un naturalismo trattenuto che contraddistinguono per esempio il busto di *Sant'Alberto Magno*, che come abbiamo visto costituisce la prima opera documentata, ma certamente non la prima realizzata, e il busto del Collegio di Spagna potrebbe quindi rappresentare un valido e significativo prototipo dei busti eseguiti successivamente<sup>88</sup>.

In attesa di riscontri documentari, possiamo sicuramente considerare il busto del *Cardinale Albornoz* una ulteriore e preziosissima testimonianza dell'operato di Vincenzo Onofri nella città di Bologna, un frammento di storia di indiscutibile valore e qualità e soprattutto un'opera di fondamentale importanza per un avanzamento degli studi verso una reale percezione e una più completa e corretta conoscenza della personalità di un artista a tutti gli effetti protagonista del suo tempo.

---

pubblicazione degli atti del convegno e che ancora oggi ringrazio per la continua disponibilità. Ancora una volta rimando a P. COVA, *Il busto del Cardinale 'Gil' Albornoz* cit., pp. 347-358.

<sup>84</sup> ALVARO PASCUAL CHENEL - FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIANS *Avran da qui adelante todos dias nuevas de acasos qui avran plaser*, in *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. L'impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Clasicismo y poder en el arte espanol. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, a cura di Sandro De Maria e Manuel Parada Lopez De Corselas, atti del convegno (Bologna, 13, 14 maggio 2013), Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 33-54.

<sup>85</sup> P. COVA, *Il busto del Cardinale 'Gil' Albornoz* cit., p. 348.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 353.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 348.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 351.



Fig. 1 - Vincenzo Onofri, *Sant'Alberto Magno*, 1493, Bologna, Museo Civico Medievale.

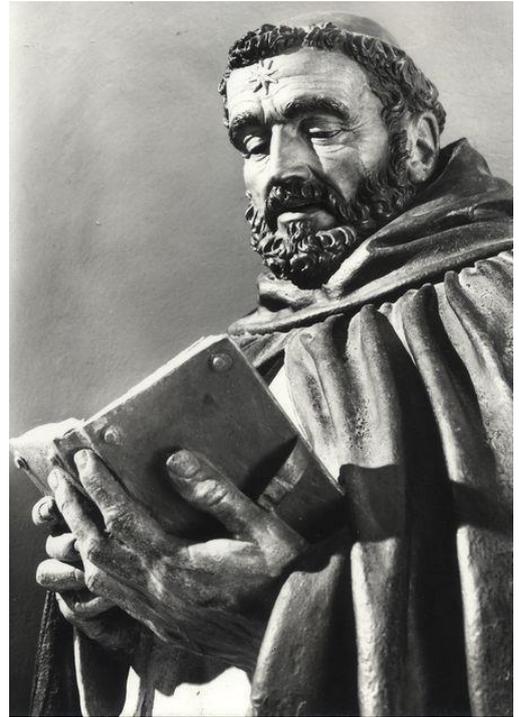


Fig. 2 - Niccolò dell'Arca, *San Domenico*, 1474, Bologna, Museo della Basilica di San Domenico. Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv.146004.



Fig. 3 - Niccolò dell'Arca, *San Domenico*, 1493, Ferrara, Collezione Cavallini Sgarbi.

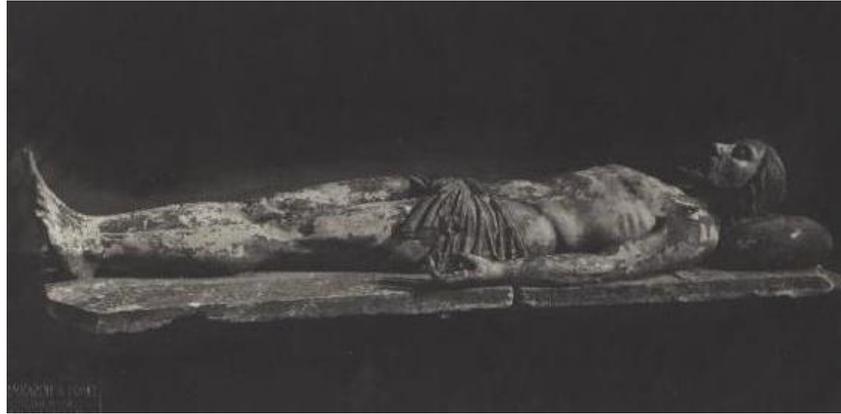


Fig. 4 - Vincenzo Onofri, *Cristo Morto*, fine XV sec., Milano, San Vittore al Corpo. Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. RI 10905.



Fig. 5 - Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo Morto*, particolare, 1477-1479, Modena, San Giovanni Battista.



Fig. 6 - Vincenzo Onofri, *Compianto sul Cristo morto*, fine XV- inizio XVI sec., Bologna, San Petronio.



Fig. 7 - Vincenzo Onofri, *Maddalena*, particolare, fine XV- inizio XVI sec., Bologna, San Petronio.



Fig. 8 - Ercole de' Roberti, *Maddalena piangente*, 1479-1486, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 9 - Vincenzo Onofri, *Maddalena*, particolare, fine XV - inizio XVI sec., Bologna, San Petronio.



Fig. 10 - Niccolò dell'Arca, *Maddalena*, particolare, 1463, Bologna, Santa Maria della Vita.



Fig. 11 - Francesco Francia, *Madonna*, particolare, 1502, Bologna, Oratorio di Santa Cecilia. Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. n. 66412.

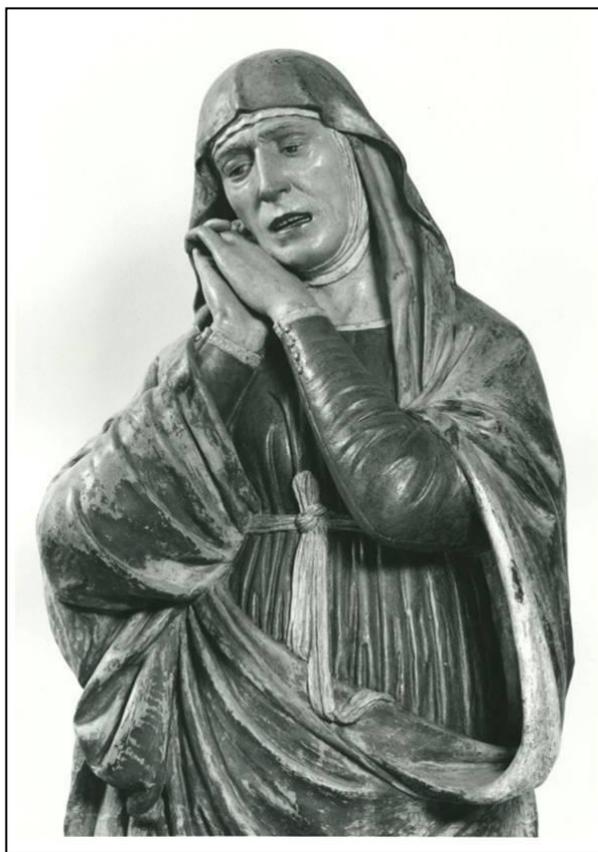


Fig. 12 - Vincenzo Onofri, *Madonna*, particolare, fine XV- inizio XVI sec., Bologna, San Petronio.



Fig. 13 - Vincenzo Onofri, *Altare di Sant'Eustachio*, 1503, Bologna, Santa Maria dei Servi.



Fig. 14 - Vincenzo Onofri, *Altare di San Girolamo*, 1495-1503, Bologna, San Giacomo Maggiore.



Fig. 15 - Lorenzo Costa, *Pala Rossi*, particolare, 1492, Bologna, San Petronio. Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 67710.



Fig. 16 - Francesco del Cossa, *Madonna con Bambino e angeli*, 1460-1465, Washington, National Gallery of Art. Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 67211.



Fig. 17 - Vincenzo Onofri, *Madonna con Bambino*, particolare, 1503, Bologna, Santa Maria dei Servi.



Fig. 18 - Vincenzo Onofri, *Monumento funerario a Cesare Nacci*, 1504, Bologna, San Petronio.



Fig. 19 - Vincenzo Onofri, *Monumento funerario ad Antonio Busi*, 1506, San Giovanni in Persiceto, Chiesa della Madonna del Poggio.



Fig. 20, Francesco di Simone Ferrucci, *Monumento funerario ad Alessandro Tartagni*, 1482-1483, Bologna, San Domenico. Genus Bononiae, inv. 101.



Fig. 21 - Vincenzo Onofri, *Busto di Virgilio Bargellini*, primi decenni del XVI sec. (?), Bologna, Museo Davia Bargellini.



Fig. 22 - Vincenzo Onofri (?), *Busto del Cardinale Albornoz*, fine anni Ottanta del XV sec. (?), Bologna, Collegio di Spagna.

## COPYRIGHT IMMAGINI

Per le fig. 1, 14, 19: Immagini dell'autore.

Per le fig. 21, 22: Foto di Paolo Cova. Tutti i diritti riservati.

Per la fig. 2, 11, 15, 16: Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca Federico Zeri. Tutti i diritti riservati.

Per la fig. 4: Milano, Civico Archivio Fotografico. Tutti i diritti riservati.

Per le fig. 7, 9, 12: Foto di Marco Baldassari. Tutti i diritti riservati.

Per la fig. 17: Foto di Elena Morra. Tutti i diritti riservati.

Per la fig. 18: Bologna, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Bologna, Ferrara, Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini. Tutti i diritti riservati.

Per la fig. 20: Genus Bononiae, Fondo Poppi, Fotografia dell' Emilia. Tutti i diritti riservati.

Per le fig. 3, 5, 6, 8, 10, 13: Immagini reperite on line:

<https://www.accainarte.it/rivista/la-collezione-cavallini-sgarbi-da-niccolo-dell-arca-a-gaetano-previati-tesori-d-arte-per-ferrara.html>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Guido\\_Mazzoni#/media/File:Mazzoni\\_Compianto\\_Modena.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Guido_Mazzoni#/media/File:Mazzoni_Compianto_Modena.jpg)

[https://it.wikipedia.org/wiki/Vincenzo\\_Onofri#/media/File:Onofri\\_Compianto\\_BO.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Onofri#/media/File:Onofri_Compianto_BO.jpg)

[https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella\\_Garganelli#/media/File:Ercole\\_de'\\_roberti,\\_maddalena\\_pian\\_gente,\\_1478-86.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_Garganelli#/media/File:Ercole_de'_roberti,_maddalena_pian_gente,_1478-86.JPG)

<https://www.soproxi.it/le-arti-del-sopravvivere/scultura/lurlo-pietrificato-di-niccolo-dellarca>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Vincenzo\\_Onofri#/media/File:Onofri\\_Altare\\_Eustachio\\_SMServi\\_BO.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Onofri#/media/File:Onofri_Altare_Eustachio_SMServi_BO.jpg)