Recibido en: 22/06/2016
Aceptado en: 16/09/2016

TRA FORMA E CONTENUTO: UN'IDEA PER IL SEPOLCRO DEL GIOVANE BONIFACIO A NAPOLI

BETWEEN SHAPE AND SIGNIFIANCE: AN IDEA FOR THE TOMB OF THE YOUNG BONIFACIO IN NAPOLI

LETIZIA GAETA
Università del Salento (Lecce, Italia)

Riassunto
Del sepolcro di Andrea Bonifacio attribuito a Ordóñez viene data una inedita lettura iconografica in sintonia con il carattere formale dell'intera composizione. L'opera risulta inserita in una complessa trama culturale e figurativa che richiamerebbe, anche attraverso le immagini botticelliane, la filosofia neoplatonica del Ficino di cui il poeta Sannazaro, autore dell'iscrizione e consulente artistico della nobile famiglia napoletana, era profondo conoscitore. Il tema centrale potrebbe, pertanto, essere quello della bellezza come espressione di valori spirituali nella sua versione contemplativa. L'ipotesi sembra sostenuta dalla presenza di filosofi e da una figura saturnina accostabile alla *Melanconia* di Dürer.

Parole chiavi
Scultura. Cinquecento. Bartolomé Ordóñez. Napoli. Iconografia. Bellezza neoplatonica. Sannazaro. Cultura fiorentina.

Abstract
The present essay provides a new iconografical interpretation, linked to the formal features of the whole composition, to Andrea Bonifacio's tomb attributed to Ordóñez. This marble work is involved in a cultural and figurative context that recalls, also through Botticellian images, Ficino's Neo-Platonic philosophy deeply known by the poet Sannazzaro, artistic consultant of the noble neapolitan family and also author of the inscription on the tomb. The main theme could be Beauty in its contemplative meaning as expression of spiritual values. This interpretation is corroborated by the presence in the representation of some philosophers and a saturnian figure close to Dürer's Melancholia.

Keywords
Sculpture. 16th century. Bartolomé Ordóñez. Naples. Iconography. Neo-Platonic beauty. Sannazaro. Florentine culture.

©2016. Universidad de Valladolid

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 9 15/11/2016 12:27:21

NATE, PATRIS MATRISQUE AMOR, ET SUPREMA VOLUPTAS
EN TIBI, QUAE NOBIS TE DARE SORS VETUIT
BUSTA, EHEU, TRISTESQUE NOTAS DAMUS, INVIDA QUANDO
MORS IMATURO FUNERE TE RAPUIT

ANDREAE FILIO DULCISSIMO QUI VIXIT ANN. VI
MENS. II DIEB. XIX HOR. IV.
ROBERTUS BONIFACIUS ET LUCRETIA CICARA
PARENTES OB RARAM INDOLEM

(*Figlio, amore del padre e della madre e immensa gioia, ecco a te quello che ci ha impedito il destino di donarti i roghi ahimè e le tristi note doniamo poiché la morte invidiosa ti rapì con fine immatura. Al dolcissimo figlio Andrea che visse sei anni, due mesi diciannove giorni e quattro ore, i genitori Roberto Bonifacio e Lucrezia Cicara per le rare qualità innate).*[1]

Questo il senso dell'epigrafe che Jacopo Sannazaro dedicò ad Andrea Bonifacio morto prematuramente nel 1515. L'umanista era legato da amicizia e parentela alla famiglia del defunto[2], divenuto nel 1514 nipote acquisito. Ciò spiega la presenza dell'iscrizione in latino alla base del monumento e, considerata la complessità iconografica del sepolcro marmoreo, c'è da credere che l'assistenza offerta dal poeta coinvolgesse per intero il programma figurativo dell'opera. Ma procediamo con ordine pur nella brevità del presente contributo.

Per quanto riguarda le questioni specificamente storiografiche la fortuna di questa tomba a parete (fig. 1) collocata nella chiesa napoletana dei Santi Severino e Sossio[3] è connessa all'attribuzione -non così scontata come si potrebbe credere- allo scultore iberico Bartolomé Ordóñez.

[1] Ringrazio Valentina Rossi per aver tradotto l'epigrafe e Luigi Coiro per alcune foto del sepolcro in questione. La foto n. 6 è di Luciano Pedicini.

[2] Sulla famiglia Bonifacio si rimanda a NALDI, R., *Girolamo Santacroce, orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Electa Napoli, Napoli, 1997, p. 16; ID., "Tra Pontano e Sannazaro: parola e immagine nell'iconografia funeraria del primo Cinquecento a Napoli", in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, actes d'un colloque International sur les Académies humanistes, Paris-Sorbonne 2003, M. DERAMAIX *et alii* (eds.), Ginevra, 2008, pp. 256-261. Lo studioso riprende aspetti delle ricerche di Luciano Migliaccio (vedi nota 5 più avanti) con approfondimenti importanti.

[3] L'attuale collocazione nella zona adiacente alla sagrestia non è quella originaria, come ricorda NALDI, R., "Tra Pontano…", p. 265, nota 29). Essa infatti assieme alla Tomba Cicaro di Andrea Ferrucci era ubicata nella cappella della famiglia Cicaro nella chiesa inferiore.

BSAA arte LXXXII (2016), pp. 9-24
ISSN 1888-9751
©2016. Universidad de Valladolid

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 10 15/11/2016 12:27:21

Fig. 1 *Tomba Bonifacio*. Chiesa dei Santi Severino e Sossio. Napoli.

Attribuzione che si fa strada negli studi con Wethey nel 1943[4], dopo un difficile passaggio nel *corpus* di quel Diego Ordóñez, figlio di Bartolomé, cui Ottavio Morisani aveva dedicato pagine a mio parere non del tutto peregrine, poiché rimarcavano, contemporaneamente agli interventi di Gomez Moreno nel

[4] WETHEY, H. E., *The Early Works of Bartolomé Ordoñez and Diego de Siloe*, in "The Art Bulletin", XXV (1943), pp.226-238, 325-345.

©2016. Universidad de Valladolid
ISSN 1888-9751

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 11 15/11/2016 12:27:21

1941, il ruolo degli scultori spagnoli a Napoli nel primissimo Cinquecento[5]. Ciò che appare sorprendente nello studioso iberico è il non aver rilevato sul piano stilistico il rapporto inequivocabile con il coro ligneo della cattedrale di Barcellona eseguito da Bartolomé intorno al 1518.

L'opera ha faticato a configurarsi con adamantina determinazione come opera chiave nel percorso di Ordóñez tra l'Italia e la Spagna, sebbene Ferdinando Bologna nel 1950[6] abbia dato del sepolcro una lettura emozionata, intrecciando le due immagini mediterranee di Napoli e Barcellona: "…il calore interno di questo gruppo combacia… con la ritmata sepoltura nel coro di Barcellona… in cui il trasvolare pungente e acceso dei sottili ritmi delle figure le consuma e le assorbe in una affettuosità perduta, liquescente, mentre vi si riconoscono i tipi, gli scarti improvvisi del gruppo napoletano". Nel *Compianto* del suppedaneo vi leggeva un "… ardore pungente che si muta davvero in finissima disperazione pittorica". Lo stile della predella napoletana (fig. 2) è pertanto sovrapponibile ai rilievi del coro di Barcellona (fig. 3), specie laddove la mano del maestro emerge senza interferenze, nonché ai due rilievi con le scene di *Sacrificio* poste al di sotto dei basamenti delle nicchie della nota e celebrata *cona* marmorea della Cappella Caracciolo di Vico nella chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli[7].

[5] L'opera nelle fonti napoletane seicentesche veniva ricondotta al nome di Pietro della Plata. Sugli aspetti relativi alla storia della critica intorno agli scultori iberici chi scrive di recente ha dato una lettura complessiva nell'ambito del convegno internazionale svoltosi a Napoli l'11 marzo del 2016, presso Palazzo Zevallos Stigliano dal titolo: *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Gli artisti, le opere, la storiografia*. Sui fatti della scultura sono intervenuti oltre a chi scrive con una relazione intitolata: *Una certa fortuna di due o tre spagnoli a Napoli e lo scultore della Sagrestia dell'Annunziata a metà secolo* anche Pierluigi Leone de Castris (*Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla cappella di Caterina Pignatelli e l'attività napoletana di Diego de Siloe*), Joan Bosch Ballbona (*Bartolomé Ordóñez* e *l'inventiva)*, Mariano Carbonell Buades (*Gregorio Pardo,* '*Burgensi sculptori clarissimo'*: *una hipótesis italiana para el hijo de maestre Felipe*). Inoltre è stato sollecitato Luciano Migliaccio ad inviare una relazione specifica sulla Tomba Bonifacio (*La tomba di Andrea Bonifacio nella chiesa dei santi Severino e Sossio a Napoli. Un'opera tra Napoli e la Spagna*) letta in quell'occasione da Nicola Cleopazzo. La pubblicazione degli esiti di questo incontro è prevista per dicembre 2016. Di quest'ultima relazione si darà conto solo parzialmente e nella misura in cui i suoi contenuti sono già noti negli scritti di Migliaccio del 1988 ("I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica nel primo Cinquecento attraverso gli ultimi studi: bilancio e prospettive", in "Cultural exchanges between southern Italy and Spain in the Early Cinquecento. 2. Sculpture", *Storia dell'Arte*, 64 (1988), pp. 225-231*)* e del 1989-1990, *Studi su Bartolomé Ordoñez e la sua bottega tra l'Italia e la Spagna*, Tesi di Dottorato di ricerca, Università degli studi di Pisa, a.a. 1989-1990. Mentre nella presente circostanza chi scrive propone delle novità stilistico-iconografiche. Non riportiamo in questa sede interamente la bibliografia sulla scultura napoletana, tuttavia va detto che la Tomba Bonifacio non è menzionata nel fondamentale studio del 1941 da GÓMEZ-MORENO, M., *Las aguilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silòe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete 1517-1558*, Madrid, 1941 (ed. cons., Madrid 1983).

[6] BOLOGNA, F., *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli,* in *Scultura lignea nella Campania*, catalogo della mostra, Napoli 1950, a cura di Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, pp.153-182.

[7] Ricordiamo che la cona con l'*Adorazione dei magi* è opera attribuita a Ordóñez e De Siloe anche sulla scorta della testimonianza dell'umanista Summonte. Ampia è la bibliografia al riguardo, si rimanda in ultimo a NALDI, R., *Bartolomé Ordoñez*, *Diego de Siloe e la scultura a Napoli nel primo*

©2016. Universidad de Valladolid
ISSN 1888-9751

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 12 15/11/2016 12:27:21

Il giovane a torso scoperto nella predella napoletana (fig. 2), che compare anche nel pannello del coro di Barcellona con la scena del *Cristo trasportato dagli angeli* (fig. 3), svela una conoscenza diretta, senza passaggi intermedi, della *Centauromachia* e della *Madonna della Scala* di Michelangelo. Ordóñez fa un uso disinvolto e appassionato non solo delle tipologie dell'artista fiorentino ma altresì del linguaggio formale, espresso ricorrendo ad una "sprezzatura" che rende facile il modo di trattare il rilievo palpitante e bassissimo. Tale aspetto tecnico è comune all'intaglio barcellonese dove, sebbene lo stato conservativo del legno mostri una maggiore consunzione del materiale, il digradare delle figure assembrate rimanda alla *Madonna della Scala*. Sicché nel coro di Barcellona e nei rilievi del sepolcro Bonifacio Donatello e Michelangelo sono per lo scultore iberico "misure di maestria".

Fig. 2. *Tomba Bonifacio*. Particolare: *Deposizione*. Bartolomé Ordóñez.
Chiesa dei Santi Severino e Sossio. Napoli.

Cinquecento: una linea, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna",* catalogo della mostra, Giunti, Milano 2013, pp.120-131. Qui tutta la bibliografia precedente. Quanto ai due rilievi con scene di sacrificio, dobbiamo almeno dire che dopo l'energico restauro degli anni novanta del Novecento, si scorgono con molta difficoltà.

©2016. Universidad de Valladolid
ISSN 1888-9751

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 13 15/11/2016 12:27:21

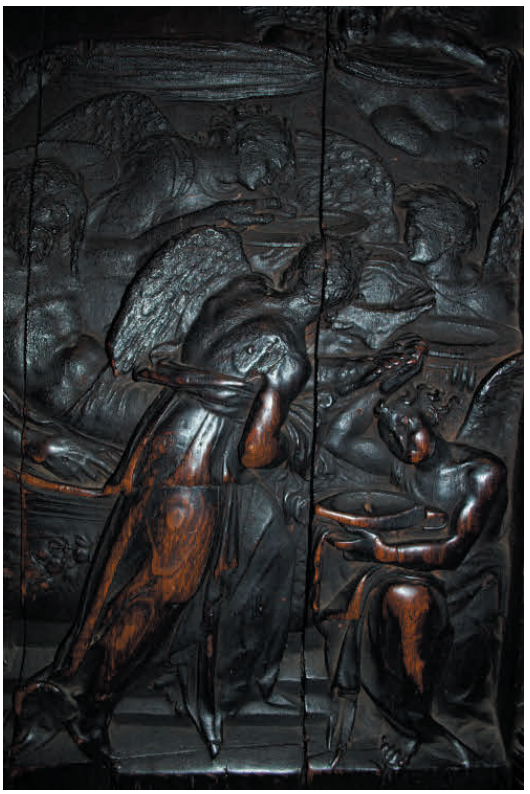

Fig. 3. Coro. Particolare: *Cristo t rasportato dagli angeli*
Bartolomé Ordóñez.
Cattedrale. Barcellona

Il sepolcro Bonifacio può essere stato eseguito tra la fine del 1515 e il 1520, anno di morte dello scultore a Carrara. Il giro di commissioni nel quale risulta impegnato presuppone necessariamente l'utilizzo di allievi e collaboratori di bottega. Difficile del resto immaginare che potesse far fronte a tante opere contemporaneamente, impegnandosi in prima persona in un arco temporale così ristretto. Cionondimeno ora non si insisterà troppo su eventuali variazioni qualitative o differenze di mano, quantunque sia opportuno evidenziare la tendenza di Ordóñez a fare uso di un doppio registro stilistico che distingue le finitezze calligrafiche di alcune parti rispetto a quel fare veloce e febbrile e pittorico riscontrabile nei rilievi, dando dello stiacciato donatelliano, attraverso la lezione di Michelangelo l'interpretazione più emotiva e coinvolgente. L'aveva inteso bene Bologna che ritornato sull'opera nel 1989, scrivendo in ricordo del compianto amico Giovanni Previtali, aveva parlato di "… un'eccezionale e intensamente emotiva interpretazione del dolore"[8]. Di fatto, scegliere Ordóñez in quegli anni di

[8] BOLOGNA, F., "Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografia di "Gesù bambino portacroce e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordoñez a Napoli", *Prospettiva,* 53-56 (1988-1989), *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali,* I, pp. 353-361. Sul coro di Barcellona vedi lo studio di CARBONELL I

ISSN 1888-9751
©2016. Universidad de Valladolid

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 14 15/11/2016 12:27:21

impegni incalzanti non dovette riguardare solo questioni di prestigio sociale legato alle mode dell'aristocrazia cittadina. Lo scultore iberico sapeva trasferire nel marmo, ma altresì nel legno, il palpito della vita; il sentimento dei moti dell'animo con quel senso di verità che va oltre la sapienza accademica della *mimesi*.

La tomba Bonifacio è posta di fronte ad un altro monumento funebre eseguito dal fiorentino Andrea Ferrucci per la famiglia Cicaro qualche anno prima dell'opera di Ordóñez. Proprio siffatta vicinanza misura il grado di differenza operato dall'arte che lascia dietro di sé l'algido accademismo incapace di esprimere il sentimento del dolore e dell'amore di genitori che, non potendo donare altro al dolcissimo Andrea, donano un'opera d'arte consolatoria. Fino a questo momento non è stato scritto nulla di specifico sul sepolcro Bonifacio; le pur importanti interpretazioni e informazioni si ricavano da studi a carattere più complessivo sugli argomenti riguardanti la scultura. La ricerca di definizione di una trama stilistica ha permesso di individuare le esperienze culturali e figurative della dirompente *maniera moderna* che vede Ordóñez ed altri iberici lungo l'asse Firenze-Roma-Napoli, e Spagna, naturalmente. E' acquisizione imprescindibile l'aver messo in rapporto le risultanze formali del nostro scultore con la *Sistina* di Michelangelo e le *Stanze di Raffaello*; senza tacere di una possibile precoce presenza di Bartolomé a Firenze a studiare il giovane Michelangelo della *Madonna della scala,* opera più di ogni altra, a mio avviso, oggetto di un'elaborazione quasi ossessiva sempre ravvisabile nei rilievi ordoneziani.

Sicché la pensiamo come Francesco Abbate quando afferma, a proposito del sepolcro Bonifacio, che si tratta di "…una delle sculture più sconvolgenti di tutto il Cinquecento… straripante di idee bellissime"[9]. Spetta a Migliaccio e Naldi aver precisato il contesto culturale entro cui maturano le scelte di gusto dei committenti di Ordóñez; nel valore dell'opera d'arte e della sua dignità sociale espressa già nel trattato *De Magnificentia* del Pontano che orienta la cultura figurativa napoletana: l'aristocrazia partenopea sembra sostenuta da colti consulenti artistici che dettano sofisticati programmi culturali. E' Naldi a chiedersi, a proposito dei monumenti funebri di questo periodo, in che modo il testo epigrafico interagisca con la figurazione. Si sofferma sulla radicalità aniconica del Pontano il quale propone soluzioni che fanno a meno della presenza fisica del defunto per privilegiare "il muto dialogo con lo spettatore"[10]. La forza della parola scolpita, tuttavia, non poteva che giungere a forme di mediazione meno intellettuali e radicali per andare incontro al bisogno di non fare a meno della figura del giacente. Sembrerebbe sia stato proprio il Sannazaro a dare risposte in merito.

BUADES, M., "Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona", *Locus Amoenus,* V (2000-2001), pp. 117-147.

[9] ABBATE, F., "Appunti su Bartolomé Ordoñez e Diego de Siloe a Napoli e in Spagna", *Prospettiva,* 44 (1986), pp. 27-45.

[10] NALDI, R., "Tra Pontano e Sannazaro...", vedi particolarmente pp. 260-262.

©2016. Universidad de Valladolid
ISSN 1888-9751

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 15 15/11/2016 12:27:21

Il caso più rappresentativo sarebbe la *Tomba Bonifacio* che reca l'epigramma raccolto *In Tumulum pueri* dato alle stampe a Venezia nel 1535. Nell'opera scultorea la parola poetica scolpita interagirebbe con l'immagine in una significativa reciprocità. In tale reciprocità verrebbe recuperata la figura del defunto non rappresentato realisticamente, scrive Naldi, ma come "una trasfigurazione in chiave eroica." L'accostamento al mito di Adone o al compianto sul corpo di Meleagro è senz'altro plausibile. I soggetti erano ricavabili dai sarcofagi antichi già indicati da Migliaccio[11], e argomentati dal Naldi, ma non credo sia l'interpretazione più aderente all'opera che ha alla base un complesso programma iconografico dettato dal Sannazaro e non risolvibile solo riferendosi a tali tematiche che anche sul piano compositivo mantengono una totale distanza dalla nostra raffigurazione.

Nella rarità dei documenti di questo periodo, la notizia della presenza a Napoli di Ordóñez nel dicembre del 1517 è senz'altro preziosa; specie se la mettiamo in rapporto al fatto che pochi mesi prima era a Carrara e nell'aprile del 1518 lo ritroviamo a Barcellona; mentre nell'ottobre è di nuovo a Carrara. Non è escluso che il *Sepolcro Bonifacio* sia stato eseguito contemporaneamente alla *cona* Caracciolo 1516 o addirittura poco prima. Di certo per entrambe le opere gioca un ruolo fondamentale il Sannazaro, emotivamente coinvolto e probabilmente intenzionato a far realizzare un monumento funebre intriso di simboli che solo una interpretazione iconologica potrebbe chiarire. Ma le interpretazioni hanno bisogno di gradualità nell'approccio alla lettura.

Quella finora suggerita dai due studiosi ha una sua attendibilità, ciononostante i temi e i motivi scolpiti sulla fascia inferiore non sono stati evidenziati come meritano. Proviamo pertanto a porre l'accento sugli elementi della rappresentazione. La prima illustrazione della *Tomba Bonifacio* è rintracciabile nella guida di Pompeo Sarnelli del 1685[12] che inserisce una stampa fortemente semplificata proprio nella parte con la scena del *Compianto* (fig. 4) e dove vi sono figure che dovettero apparire incomprensibili a colui il quale ne approntò il disegno da riportare a stampa.

Come si può verificare, la predella con il rilievo si trova al di sopra dell'epigrafe del Sannazaro ed è costituita, partendo da sinistra, da una figura di vecchio barbuto poggiato mestamente su un'ara priva di decorazioni; in basso compare una donna seduta che poggia la mano sul mento e guarda in basso con uno sguardo melanconico (fig. 1 e 12).

[11] Si è già detto delle argomentazioni proposte da Migliaccio e Naldi, ma rimandiamo altresì alla relazione del Migliaccio letta in occasione del citato convegno di marzo 2016.

[12] Consultato dal sito Memofonte: P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Napoli, presso Giuseppe Roselli, a spese di Antonio Bulifon, 1685, ed. Memofonte, dicembre 2008, a cura di G. Acerbo, pp. 210-211, tav. XXVII, p. 130.

©2016. Universidad de Valladolid
ISSN 1888-9751

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 16 15/11/2016 12:27:21

Fig. 4. *Guida de' forestieri…*, di P. Sarnelli, 1685.

Fig. 5. *Tomba Bonifacio*. Particolare: *Compianto*.

La scena del presunto *Compianto su Cristo* si svolge al centro: il giovinetto-Gesù ha il capo cinto da una ghirlanda di fiori mentre viene deposto nel sarcofago che ripropone la tipologia dell'urna con pesanti festoni che sovrasta la struttura della tomba a parete. Alle spalle l'immagine della donna che si dispera: sorta di Maddalena o di prefica alla quale è affidato il compito di esternare il dolore disperato. Sulla parte destra due putti dolenti, realizzati con la tecnica di un raffinato stiacciato: si intravvedono mentre sorreggono il coperchio che dovrà chiudere l'urna, per sempre.

La scena scolpita prosegue con due misteriose figure maschili: un giovane ammantato che sembra ascoltare quanto il più anziano gli dice con atteggiamento concitato (fig. 6), ben sottolineato dal contrapposto del corpo. Chiude la figurazione un vecchio muscoloso e pensoso, anch'egli rappresentato seduto con la mano portata al mento; compreso nella sua meditazione (fig. 7). Cosa lega tutte queste figure? Esse alludono a persone reali? Potrebbe essere, ma per ora, guidati dagli insegnamenti di Panofsky, restiamo nell'ambito della descrizione di un'iconografia difficile da decifrare, limitandoci ad isolare quegli elementi che potrebbero in un prossimo futuro diventare più eloquenti[13].

[13] Da ora il rimando agli studi di Panofsky è prevalentemente in *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento,* Torino 1975, pp. 184-235. In questa dimensione iconologica, colgo l'occasione per ringraziare Bruno Fermariello con il quale ho avuto uno scambio di vedute. Anch'egli ha pensato al dipinto del Botticelli *Venere e Marte* (fig. 9) per la posa del giacente nella Tomba Bonifacio (fig.10).

©2016. Universidad de Valladolid
ISSN 1888-9751

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 17 15/11/2016 12:27:21

Fig. 6. *Compianto*. Particolare: *Due filosofi.* (Foto di Luciano Pedicini)

Fig. 7. *Compianto*. Particolare: *Figura maschile in meditazione*.

I due registri della composizione, che presuppone una lettura ascensionale, presentano anche sul piano stilistico una considerevole distanza. Ma si tratta probabilmente di una scelta per meglio esprimere un contenuto simbolico. Per tutti gli studiosi che si sono occupati di questo sepolcro, la difficoltà maggiore consiste nella incongruenza tra l'età del defunto (Andrea aveva sei anni) e la sua rappresentazione come un giovane adolescente[14]. Che si voglia alludere alla figura dell'eroe tragico in una versione moralizzata della fonte ovidiana è possibile. Sannazaro conosceva bene le implicazioni letterarie e conosceva bene le opere d'arte a lui contemporanee che avevano fatto ricorso ai sarcofagi riportandone il loro contenuto in un adattamento cristianizzato. Cionondimeno la figura giacente che i putti inconsolabili accompagnano nel buio dell'urna (fig. 8) sembra esemplata su immagini evocanti l'idea neoplatonica di bellezza. Come non pensare alle immagini poetiche e direi neoplatoniche che la Firenze della famiglia Medici aveva dedicato alla giovane Simonetta Vespucci (fig. 9).

[14] Migliaccio fa a giusta ragione riferimento oltre all'Adone anche al possibile richiamo ad Eros e Antheros nei due putti seduti ai lati del sepolcro nella parte centrale. Evidenzio tuttavia che proprio tali figure di putti sono abbastanza distanti dallo stile dello scultore spagnolo. Aggiungo altresì che la presenza del sant'Andrea fu considerata da Bologna un inserimento tardivo. Il santo, ad ogni modo, che è vicino, a parer mio, all'Abramo del *Sacrificio di Isacco* nel coro di Barcellona, è una figura indispensabile alla religiosità cattolica. Vedi al riguardo le osservazioni di NALDI, R., *Tra Pontano*..., p. 259) a proposito dell'assimilazione dei concetti di santità e nobiltà.

©2016. Universidad de Valladolid
ISSN 1888-9751

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 18 15/11/2016 12:27:21

Del resto tra le fonti che parlano del piccolo Andrea ritroviamo De Lellis, storico della famiglia Bonifacio, come opportunamente ricorda Migliaccio, il quale sottolinea la bellezza del defunto, adombrata altresì dai versi del Sannazaro.

Fig. 8. *Tomba Bonifacio*. Particolare: sarcofago con giacente.
Chiesa dei Santi Severino e Sossio. Napoli.

Fig. 9. *Venere e Marte.* Sandro Botticelli. National Gallery. Londra.

ISSN 1888-9751
©2016. Universidad de Valladolid

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 19 15/11/2016 12:27:21

Il giovane bellissimo (fig. 10) è stilisticamente vicino a mio parere alle figure botticelliane (fig. 11). La dolcezza del volto, esaltata dall'acconciatura dei riccioli delicati, si armonizza con la veste fatta di pieghe replicate e raffinate come nei vestimenti leggeri mossi dal vento delle immagini femminili del Botticelli neoplatonico (ma non solo). A quei modelli sembra essersi ispirato Ordóñez forse su suggerimento del suo consulente artistico ben addentro alle vicende dell'arte laurenziana. Del resto nell'universo neoplatonico le forme celesti non sono corruttibili. Per la filosofia neoplatonica esistono diverse anime: la prima e la seconda. La prima è l'anima superiore, la seconda è l'anima inferiore, determinata dal *fato* tenendo in debita considerazione Marsilio Ficino.

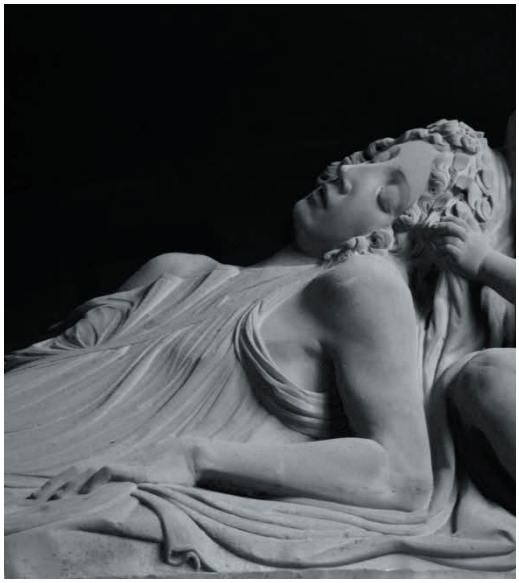

Fig. 10. *Tomba Bonifacio*. Particolare: Sarcofago con giacente. Bartolomé Ordóñez.

Fig. 11. *Madonna del Magnificat* (part.). Sandro Botticelli. Galleria degli Uffizi. Firenze.

I personaggi del rilievo inferiore nel sepolcro napoletano non sappiamo chi rappresentino, ma dal loro comportamento silenzioso e compunto crediamo di poter ricavare una disposizione alla contemplazione di natura filosofica non lontana dai dettami di Ficino ricavabili dal *De Vita*. La donna seduta (fig. 12), una chiara figura saturnina, guarda in basso, così come l'uomo barbuto appoggiato all'ara: non esternano il dolore che invece sembra essere stato affidato, come si diceva, alla *prefica* che si agita scomposta, e ai tanti putti piangenti. Dietro la donna saturnina potrebbe esserci il modello della *Melanconia* (fig. 13) che Dürer aveva inciso nel 1514 e che un personaggio come Sannazaro poteva conoscere facilmente.

©2016. Universidad de Valladolid

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 20 15/11/2016 12:27:21

Fig. 12. *Tomba Bonifacio*. Particolare: Donna in meditazione. Bartolomé Ordóñez.

Fig. 13. Albrecht Durer, La Melanconia (Melencolia I).

Se la contemplazione è il tema dominante di questa scena, per tale via si spiega anche la presenza del vecchio all'estrema destra: una sorta di profeta per le somiglianze con il *Geremia* di Michelangelo nella *Volta Sistina.* Qui Ordóñez elabora quel modello che aveva studiato e appuntato, ricordandosene in un un'opera da poco restituita allo scultore spagnolo: il rilievo ligneo raffigurante il *Compianto sul Cristo morto*[15]. In questo caso non ne riprende il volto bensì la concezione plastica della muscolatura. Il profeta nel rilievo Bonifacio è posto accanto al vecchio e al giovane ammantato (fig. 6), quest'ultimo sembra, come si diceva più sopra, ascoltare quanto con animazione gli dice il vecchio. Di cosa discutono i due? Un interrogativo che mi sono posta ogni qual volta mi sono trovata di fronte all'opera. Se il sepolcro Bonifacio invita ad una lettura in chiave filosofico -spirituale, non è improbabile ritenere i due personaggi dei filosofi. Un anziano barbuto identificato con Socrate che discute con Senofonte[16] si ritrova nella *Scuola di Atene* di Raffaello (fig. 14), ma l'iconografia che mi ha convinto maggiormente si ritrova in una formella del Campanile di Giotto (fig. 15), attribuita a Luca della Robbia, che rappresenterebbe una disputa tra Platone e Aristotele.

[15] Il rilievo ligneo rappresenta il *Compianto su Cristo* attribuito da R. Naldi al nostro scultore. Vedi principalmente NALDI, R., Una proposta per "Bartolomé Ordoñez tra Napoli e Barcellona: un quadro di noce con il Compianto sul Cristo morto", *Nuovi Studi*, 20 (2014), pp. 69-81. Si richiama il confronto tra l'uomo barbuto del rilievo oggi a Monaco e il *Geremia* della Sistina.

[16] Nella *Scuola di Atene* compaiono queste due figure l'identificazione di una delle quali con Senofonte non è unanime. Ciò che importa in questa sede è il fatto che siano due filosofi.

©2016. Universidad de Valladolid
ISSN 1888-9751

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 21 15/11/2016 12:27:21

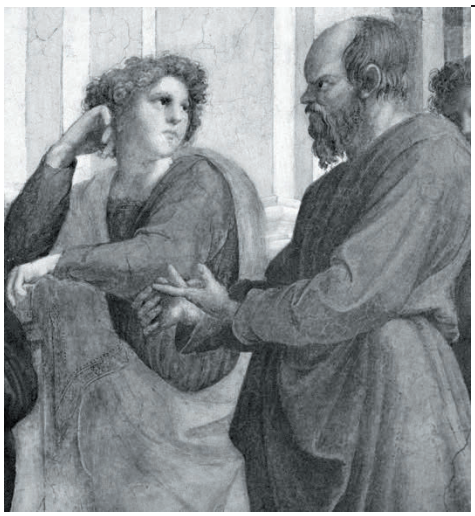

Fig. 14. *Scuola di Atene.* Particolare: Due filosofi. Raffaello. Palazzi Apostolici. Vaticano.

Fig. 15: *La Filosofia* (formella, Campanile di Giotto). Luca della Robbia (atr.). Museo dell'Opera del Duomo. Firenze.

Sul piano iconografico Ordóñez sceglie un registro drammatico trasmesso allo spettatore attraverso uno stile concitato che elabora e combina dei motivi tratti da Raffaello, Michelangelo e, se la mia ipotesi è corretta, anche da altre fonti figurative per sostenere un contenuto che pone al centro l'amore, la bellezza nella dimensione contemplativa; nello scambio tra immanenza e trascendenza. Idealizzazione di una bellezza visibile come espressione di valori morali. Si spiegherebbe così la ragione per cui il dolcissimo e bellissimo Andrea di sei anni venga rappresentato non realisticamente, bensì come idea di bellezza, strumento stesso per Marsilio Ficino di elevazione verso il divino in una tensione ideale espressa in forma poetica e artistica. La bellezza è, sempre per Ficino, lo splendore del volto di Dio.

Le citazione e i prestiti dai grandi maestri sono tradotti con disinvoltura da Ordóñez che dovette appuntare, in una generosa serie di disegni non pervenutici, quanto visto, studiato, e dunque copiato, tra Firenze e Roma. Gli angeli piangenti nelle cartelle laterali (fig. 16) sono, come non mancò di evidenziare Ferdinando Bologna, tratti da opere di Raffaello. Anche gli altri bambini inconsolabili sono una felice riproposizione degli angiolotti raffaelleschi che ritornano altresì nel coro di Barcellona. Nel sepolcro napoletano il modellato fluido rievoca inoltre le figurette infantili della *Madonna della scala* da cui riprende la prima idea della torsione del busto infantile che diventerà un motivo ricorrente nell'arte dello scultore iberico.

©2016. Universidad de Valladolid

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 22 15/11/2016 12:27:21

Fig. 16. *Tomba Bonifacio*. Particolare: Putti piagenti. Bartolomé Ordóñez.

Non vi sono prove, per ora, per affermare che il Sepolcro Bonifacio sia stato realizzato prima della *cona* Caracciolo e del coro di Barcellona, ma l'urgenza di eternare memoria e bellezza del fanciullo Bonifacio fanno propendere per questa ipotesi. Immaginiamo, inoltre, che Sannazaro mantenesse con l'artista una fitta corrispondenza epistolare nella quale vi saranno confluiti il progetto, i disegni e le idee. Considerata la cronologia dell'attività di Bartolomé va parimenti valutata la possibilità che il monumento venisse lavorato direttamente a Carrara dove, come è noto, lo scultore aveva il suo

ISSN 1888-9751
©2016. Universidad de Valladolid

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 23 15/11/2016 12:27:21

quartier generale[17]. Trasportato quindi a Napoli via mare, forse per quel dicembre del 1517. Aggiungiamo che gli spostamenti, così come suggeriscono i documenti a noi pervenuti, lasciano supporre una tendenza da parte di Ordóñez a muoversi di continuo; ad entrare in contatto con gli artisti del suo tempo che ruotavano intorno a Raffaello alla vigilia dell'esecuzione delle Logge. Quella suggestione che sembra derivare da questa impresa romana non esclude una conoscenza di disegni preparatori; non esclude scambi e dialoghi tra gli artisti. Di fatto se conserva validità l'attribuzione a Machuca della scena con *Isacco che benedice Giacobbe*, possiamo spiegarci le assonanze con l'opera di Ordóñez. Nel suppedaneo napoletano dove si trova la scena del Compianto scorgiamo la medesima sensibilità pittorica e impellenza comunicativa fatta di occhi trepidi e spiritati, capelli e abiti agitati da un fare veloce. Infine, la figura di uomo barbuto appoggiato al basamento sulla sinistra evoca il *Noè* delle Logge vaticane. E' l'arte che cresce su se stessa.

[17] Per un'analisi dell'intensa attività carrarese riguardo ai monumenti funebri spagnoli si rimanda a REDONDO CANTERA, M. J., "Los sepulcros de la Capilla Real de Granada", in *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno,* a cura di ZALAMA, M. Á., Valladolid, 2010, particolarmente pp. 205-209.

ISSN 1888-9751
©2016. Universidad de Valladolid

BSAA arte 82-2016 - Maqueta.pdf 24 15/11/2016 12:27:21