

CRITICA D'ARTE

21-22

NONA SERIE - ANNO LXXXII - TRIMESTRALE - N. 21-22, gennaio-giugno 2024





Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS
Presidente: Alberto Fontana
Direttore: Paolo Bolpagni

Complesso monumentale di San Micheletto
Via San Micheletto, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
www.fondazioneragghianti.it

Nona serie: Anno LXXXII
n. 21-22, gennaio-giugno 2024

Direzione e proprietà
Edizioni Fondazione Ragghianti
Studi sull'arte - ETS
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
<https://www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/>

Redazione, distribuzione e abbonamenti
Editoriale Le Lettere
Via Meucci, 19
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)
Tel. 0039 055 645103
www.lelettere.it
periodici@lelettere.it
abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

Direttore

Marco Collareta

Comitato editoriale

Paolo Bolpagni, coordinatore
Adriano Amendola, Gianluca Belli,
Claudia Bolgia, Cristina Casero, Marco
Collareta, Cristiano Giometti, Francesco
Gurrieri, Mattia Patti, Chiara Savettieri,
Michele Tomasi, Annalisa Viati Navone

Executive editor

Giorgia Gastaldon

Revisione linguistica degli abstracts in inglese

Caterina Guardini

Segreteria

Laura Bernardi

Comitato scientifico

Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio
Benzi, Andrea Branzi, Marco Brizzi,
Giorgio Busetto, Antonino Caleca,
Francesco Paolo Campione, Richard
Yerachmiel Cohen, Lorenzo Cuccu,
Gigetta Dall'i Regoli, Enrico Maria
Dal Pozzolo, María del Mar Díaz,
Francesco Di Chiara, Annamaria
Ducci, Marco Fagioli, Elena Filippi,
Francesca Flores d'Arcais, Alessandra
Galizzi Kroegel, Pietro Graziani,
Philippe Junod, Alessandra Lischi,
Cesare Molinari, Emanuele Pellegrini,
Marco Pierini, Piero Pierotti, Franco
Purini, Carlo Arturo Quintavalle,
Roland Recht, Federica Rovati,
Francesco Tedeschi, Maria Laura
Testi Cristiani, Ranieri Varese,
Timothy Verdon, Edoardo Villata,
Adachiara Zevi

Prezzo di ogni singolo fascicolo:

Italia € 35,00 - Estero € 60,00

Prezzo di ogni fascicolo doppio:

Italia € 70,00 - Estero € 95,00

Abbonamento annuo:

PRIVATI

Italia € 125,00 - Estero € 160,00

ISTITUZIONI

Italia € 150,00 - Estero € 180,00

CRITICA D'ARTE

nuova serie

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

Hanno collaborato a questo numero

Adriano Amendola, Giorgio Bacci, Silvia Bottinelli, Lucia Carrera, Laura Castellano, Martina Coccia, Marco Collareta, Caterina Corsi, Gigetta Dall'i Regoli, Francesco De Carolis, Andrea Feniello, Giorgia Gastaldon, Sergio Marinelli, Iacopo Natale, Raffaella Picello, Susanna Ragionieri, Sergio Taddei.

«Critica d'Arte», scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'abbonamento annuo può essere sottoscritto in qualsiasi periodo a mezzo versamento su CCP n. 1037409925 intestato a Editoriale s.r.l.

Pubblicazione trimestrale. La rivista esce con due numeri doppi all'anno.

Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 839 del 15 dicembre 1954.

Iscrizione R.O.C. n. 12071 del 30 settembre 2004.

L'IVA di questa rivista è condensata nel prezzo di vendita ed è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 01/00, D.M. 9 aprile 1993.

ISSN 0011-1511

La nona serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, *design*, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* testi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, con un massimo di quindici immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (da 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, con un massimo di cinque immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, proposte di interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, tutela del patrimonio etc.

Le immagini a corredo dei testi devono essere fornite dagli autori libere da diritti.

La collaborazione da parte degli autori è a titolo gratuito. Non è prevista alcuna forma di collaborazione stabile.

Sono accettati contributi in italiano, inglese, francese e spagnolo.

Le proposte di *Saggi* e *Note* – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia e indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca dello/a scrivente. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Le proposte di recensioni per la sezione *Biblioteca* e di contributi per l'*Osservatorio* sono parimenti sottoposte al vaglio del Comitato editoriale, ma non devono ovviamente essere sottoposte alla *double-blind peer review*. Per richieste d'informazioni e invio di proposte rivolgersi a laura.bernardi@fondazioneragghianti.it.

Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina *web* www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/, al *link* <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>.

Tutti i testi che appaiono nella rivista sono sottoposti al vaglio preventivo del Direttore e del Comitato editoriale, che svolge anche funzioni operative e di indirizzo.

I testi della sezione *Saggi* e della sezione *Note* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

«Critica d'Arte» è rivista di classe A per l'area disciplinare 08/E2 (Restauro e Storia dell'architettura).

I libri di cui gli autori o gli editori intendano proporre la recensione alla rivista vanno spediti al seguente indirizzo:

«Critica d'Arte»

c/o Fondazione Ragghianti

Via San Michele, 3

55100 Lucca

In copertina: Alfonso Lombardi, *San Girolamo in preghiera*, 1525-1530 circa, terracotta, cm 56×46×11,5, Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 128. Su concessione del Comune di Faenza, Pinacoteca Comunale.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

5 Editoriale

saggi

7 La tecnica dello spolvero al servizio delle sperimentazioni rinascimentali
Caterina Corsi

21 Considerazioni intorno al sigillo di Alfonso Lombardi (1497 circa - 1537)
Iacopo Natale

35 'Pittoresco', 'sublime' e 'anacoretico' nella pittura di paesaggio della Collezione Inghirami di Volterra
Sergio Taddei

51 Intorno a un ricorso gotico nella *Scène de guerre au Moyen-Âge* di Degas
Laura Castellano

65 Questioni di astrazione: la produzione di Jessica Dismorr nella seconda metà degli anni Trenta
Raffaella Picello

81 Bertina Lopes: il riferimento all'arte tradizionale mozambicana nelle opere tra gli anni Cinquanta e Settanta
Lucia Carrera

95 Modelli museali a confronto: arte contemporanea a Firenze e Livorno, tra anni Sessanta e Settanta
Giorgia Gastaldon

note

111 Breve nota sulla vetrata absidale della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno
Andrea Feniello

117 Il primo *Jacopo Foscari* di Francesco Hayez
Sergio Marinelli



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANTI - ETS

osservatorio

- 125 Meret Oppenheim, *Die Waldfrau*, 1939: una lettura
iconografica
Martina Coccia
- 133 Biblioteca
- 147 Allegoria della *Quaresima*. Postilla
Gigetta Dalli Regoli

Considerazioni intorno al sigillo di Alfonso Lombardi (1497 circa - 1537)

Iacopo Natale

Credo che al mondo non sia possibile ritrovar un vaso tanto grande che fosse capace di tutte le cose che voi volete che stiano in questo cortegiano.

(B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, 46)

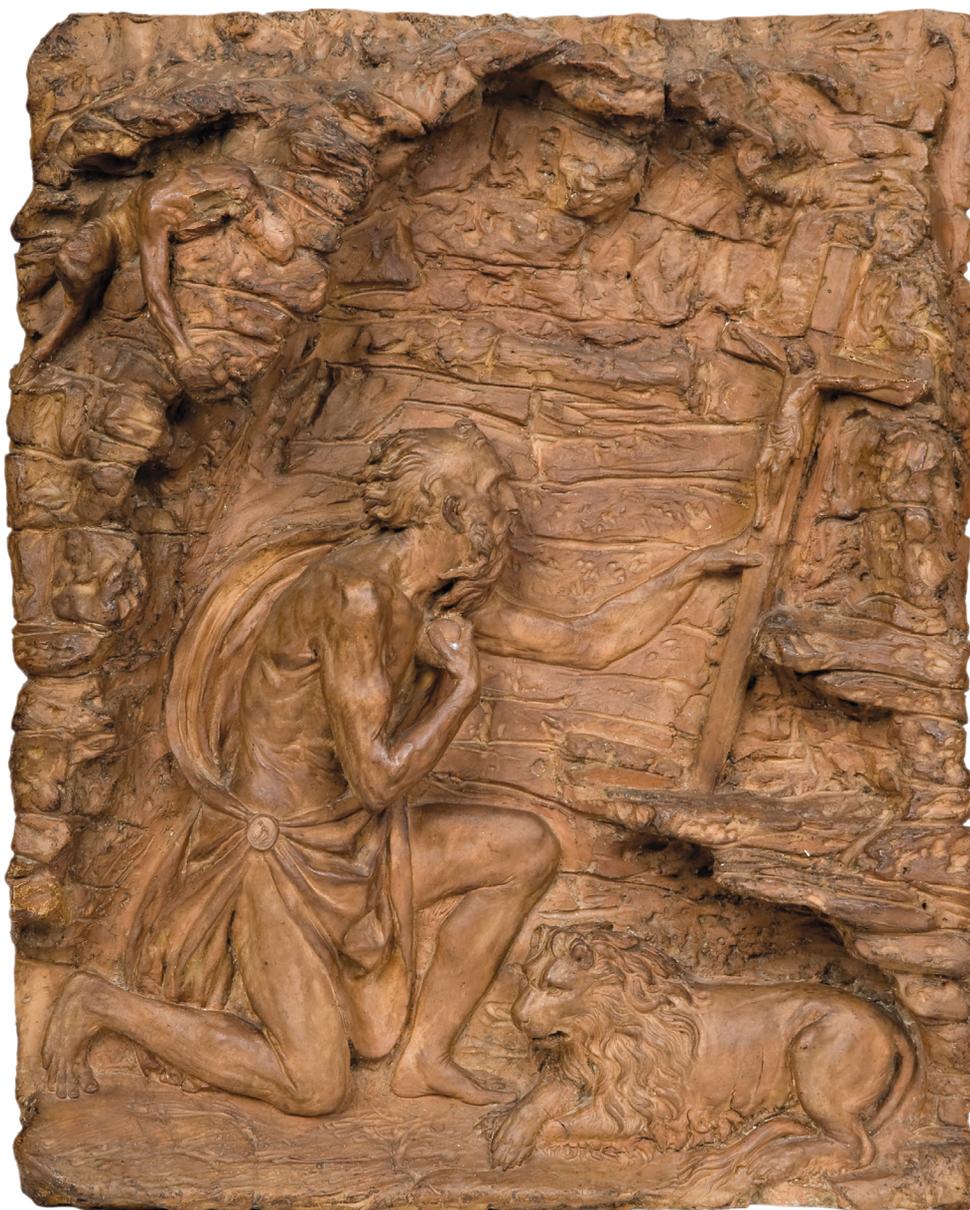
Il ritrovamento del sigillo di Alfonso Lombardi tra le carte del fondo Gonzaga dell'Archivio di Stato di Mantova è una vicenda recentissima.¹ Il merito va tutto a Marcello Calogero, il quale, fin da subito, ha inoltre saputo cogliere che la figurina inginocchiata recante tra le mani un vaso, impressa nel sigillo, si ripresenta sostanzialmente identica anche sul bottone che ferma la veste di san Girolamo, nel rilievo in terracotta che lo scultore ferrarese eseguì per l'umanista Sabba da Castiglione (1480-1554), oggi conservato alla Pinacoteca di Faenza (figg. 1-3). Modellato, questa volta, direttamente nell'argilla dalle abili mani di Alfonso, il sigillo, che sappiamo chiudere le lettere inviate a Federico II Gonzaga tra la fine del 1529 e il 1536, compare quindi sul rilievo faentino alla stregua di una firma autentica e, di sicuro, personalissima.

Se il sigillo può essere fatto risalire a una data ben precisa, non così è per il rilievo raffigurante san Girolamo in preghiera, la cui datazione può essere invece soltanto approssimativa per l'incertezza che ancora coltiviamo circa il fecondo sodalizio che intercorse tra lo scultore e l'umanista.²

Le menzioni più antiche del *San Girolamo in preghiera* si trovano nei due testamenti di Sabba da Castiglione redatti a Faenza l'uno nel 1546 e l'altro nel 1550, in entrambi i quali il materiale di realizzazione viene curiosamente confuso e il rilievo è indicato come di bronzo.³ Dello stesso esiste poi un'altra più recente menzione, proveniente dai *Ricordi* di Fra Sabba nell'edizione veneziana del 1554 – il terzo e definitivo «ampliamento» di un'opera pubblicata per la prima volta a Bologna nel 1546. Qui, nel *Ricordo 109. Circa gli ornamenti della casa*, la descrizione del rilievo si fa decisamente più precisa, tanto che apprendiamo di una «figura di un San Girolamo di terra, ma finta di bronzo, quasi di tutto rilievo, et di grandezza di un cubito, di mano di Alfonso da Ferrara, la quale arditamente può comparire tra gli altri suoi lavori più famosi».⁴

Sebbene ci sia ignoto l'avvio dei rapporti tra Sabba e Alfonso, sappiamo tuttavia che i due si incontrarono con ogni probabilità a Faenza e sicuramente dopo il 1519, anno in cui al cavaliere gerosolimitano venne affidata, nella cittadina romagnola, la chiesa della Commenda di Santa Maria Maddalena della Magione presso il Borgo Durbecco. Peraltro, intorno al 1525, a Faenza, Alfonso dovette verosimilmente portare a compimento, per l'oratorio della chiesa di San Giovanni Battista, la *Sacra Conversazione* oggi conservata nella pinacoteca cittadina: un'impegnativa commissione che se, curiosamente, non lasciò alcuna traccia nella letteratura faentina, dovette certo essere una felicissima occasione per l'evolversi di quel rapporto d'intimità e di reciproca stima tra Sabba e il «suo Alfonso».⁵ Sappiamo bene che la *Sacra Conversazione* di Faenza è l'opera di cui abbiamo il minor numero di informazioni in assoluto, ma come ha sottilmente osservato Marcello Calogero: «il gruppo rappresenta a un punto qualitativo molto alto quell'espansione delle masse

1. Alfonso Lombardi, *San Girolamo in preghiera*, 1525-1530 circa, terracotta, cm 56x46x11,5, Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 128. Su concessione del Comune di Faenza, Pinacoteca Comunale.



2. Alfonso Lombardi, *San Girolamo in preghiera*, dettaglio, 1525-1530 circa, terracotta, cm 56x46x11,5, Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 128. Su concessione del Comune di Faenza, Pinacoteca Comunale, foto: Mauro e Marco Furio Magliani.

e quell'allargamento delle superfici che caratterizza l'evoluzione dello stile di Alfonso nel corso degli anni venti».⁶ Per cui, alla luce delle evidenze sia documentarie che stilistiche, nonché della prima apparizione a noi nota del sigillo, riteniamo più che ragionevole la proposta, recentemente argomentata anche dallo stesso Calogero, di far risalire l'esecuzione del rilievo per Fra Sabba agli anni inclusi tra il 1525 e il 1530.⁷

Resta a noi ignoto, dunque, se la figurina inginocchiata che compare sul bottone della veste di san Girolamo sia precedente o successiva alla prima apparizione del sigillo che chiude le lettere inviate al Gonzaga. Indubbiamente, nel momento in cui Alfonso decise di impiegare tale rappresentazione come firma per la sua terracotta è verosimile che egli avesse già quantomeno consapevolezza della valenza iconica di essa quale emblema personale, capace di identificarlo, nel particolare, come scultore. Tuttavia non possiamo neanche del tutto escludere che la minuscola figura plasmata nella terracotta possa appartenere a una prima fase di elaborazione prettamente iconografica di quello che, solo successivamente, sarebbe diventato un vero e proprio sigillo personale.

Se non conoscessimo lo stretto rapporto che legava Alfonso a Fra Sabba sarebbe appena il caso di riflettere su certe sottigliezze. Inoltre, come apprendiamo dalla più recente letteratura su Alfonso, è ormai opinione diffu-

sa attribuire a Sabba un ruolo chiave nell'elaborazione del sigillo dell'amico scultore. In effetti sappiamo che il cavaliere gerosolimitano già nel 1508 chiudeva una delle sue lettere a Isabella d'Este imprimendovi sotto carta un sigillo personale, improntato senza dubbio da una gemma antica, ovvero antichizzante;⁸ e altri due sigilli, ricavati dall'intaglio di pietre preziose e montati su due anelli differenti, sono ricordati in entrambi i testamenti fatti redigere dall'umanista nelle vesti di commendatario della Magione di Faenza.⁹ Il primo era un diaspro intagliato con san Girolamo, forse penitente, mentre il secondo era indicato come un ritratto a intaglio dello stesso Sabba, già prontamente identificato da Dora Thornton con la sardonica incisa recante il profilo del Castiglione, oggi conservata presso il British Museum di Londra e attribuita a Giovanni Bernardi di Castelbolognese.¹⁰ Se, dunque, la trovata di un sigillo figurativo può documentarsi in Sabba come prassi di sottoscrizione pienamente acquisita, viene facile immaginare che, nel caso del *San Girolamo in preghiera*, l'umanista possa aver suggerito allo scultore l'impiego di un emblema personalizzato, capace di contrassegnarne parimenti la paternità esecutiva.

Dato per vero quanto appena detto, rimangono tuttavia da chiarire i fattori contingenti che possono aver contribuito alla definizione iconografica del sigillo, per il quale crediamo di poter finalmente aggiungere ulteriori elementi, utili a inquadrarne meglio la sua genesi ideativa. Vale allora la pena di ricordare che per adesso è stato suggerito, soltanto rapidamente, come la figura inginocchiata recante tra le mani un vaso, che compare sul sigillo di Alfonso, possa essere ricollegata a un'iconografia di Ercole molto diffusa nelle gemme antiche, e cioè quella che lo mostra nelle sue doti di scopritore di sorgenti d'acqua potabile.¹¹ La rapidità di tale suggerimento dipende forse dal fatto che la figura presente sul sigillo dello scultore non corrisponde poi così precisamente all'antica iconografia dell'Ercole alla fonte. Infatti, se in questa circostanza l'eroe viene spesso rappresentato nell'atto di trasportare vasi pieni d'acqua, mai lo troviamo in posizione inginocchiata, posa che risulta al contrario gettonatissima per il tipo dell'Ercole come arciere.¹²

Di fronte a innegabili ma sparse somiglianze, registriamo che non è ancora stata notata, invece, la maggiore affinità del sigillo con altri antichi tipi iconografici, nei quali la posa inginocchiata e l'atto del reggere un vaso concorrono tra l'altro a delineare con estrema chiarezza quel lungo piano di luce che, dalla mano in primo piano fino al piede flesso della gamba d'appoggio, permette di tracciare sulla superficie della rappresentazione una sorta di costellazione corporea, ritmicamente snodata intorno alle articolazioni del gomito, della spalla, del bacino, del ginocchio e della caviglia – una soluzione formale che è propria anche del sigillo moderno. Mi riferisco, in particolare, a quei satiri inginocchiati che, colti nell'atto di versare del vino in un cantaro da un'anfora poggiata sul ginocchio a riposo, compaiono su alcuni dei celeberrimi stateri in elettro di Cizico.¹³ Ma anche a certe mitologiche figure femminili rappresentate con un vaso tra le mani e impegnate ad attingere acqua da una fontana, come quella meravigliosamente intagliata su uno scaraboide d'agata nero-bluastro oggi all'Altes Museum di Berlino.¹⁴

Se dovessimo dunque cercare nell'antichità dei possibili precedenti iconografici per il sigillo di Alfonso, gli ultimi esempi appena citati potrebbero essere facilmente indicati come tali. Del resto, simili oggetti di piccole dimensioni potevano benissimo far parte della collezione antiquaria di Fra Sabba. Tuttavia, siamo felici di presentare qui, per la prima volta, un piccolo cammeo di calcedonio, proveniente dal Tesoro dei Granduchi e conservato negli archivi fiorentini di Palazzo Pitti con una generica datazione al XVI secolo, grazie al quale crediamo di poter finalmente chiarire molti dubbi circa l'elaborazione visiva del sigillo (fig. 4). Considerata infatti la strettissima somiglianza, la *Figura maschile con vaso* del calcedonio fiorentino ci consente non solo di ripensare i contorni sbiaditi della figura presente sul sigillo, ma an-



3. Sigillo di Alfonso Lombardi, 1535, impressione sottocarta, Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 884, c. 228v. Su concessione del Ministero della Cultura, Archivio di Stato di Mantova, foto: Marcello Calogero.



4. Anonimo, *Figura maschile con vaso*, primo quarto del XVI secolo, cammeo, calcedonio, oro, mm 10, Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 913. Su concessione del Ministero della Cultura, Gallerie degli Uffizi.

che di collocare la genesi ideativa dello stesso all'interno di un'altra precisa tradizione iconografica. Il riferimento è alla pagana figura del *victimarius* che afferra il toro per le corna, quale essa si trova sovente in scene di sacrificio su rilievi di epoca romana, conosciutissima tra Quattro e Cinquecento grazie a maneggevoli riproposizioni in stampe, medaglie e placchette, e reimpiiegata pure da Raffaello nel celeberrimo arazzo vaticano con il sacrificio di Listra.¹⁵ Rispetto a quest'ultima e più famosa variazione sul tema, la posa della figura maschile sul calcedonio fiorentino sembra in effetti richiamare molto da vicino quella del vittimario raffaellesco. Tuttavia, vi sono almeno due importanti differenze che non possono essere trascurate: l'inclinazione del capo verso il basso e la completa nudità del soggetto inginocchiato. E se per spiegare la prima potremmo semplicemente ricorrere alle varianti già presenti nell'iconografia antica, per la seconda occorre invece intraprendere un'indagine più approfondita, che ora dovrà necessariamente tener conto anche dell'inedita presenza del vaso.

A tal proposito, ci preme segnalare che su una placchetta in bronzo attribuita all'officina padovana di Andrea Briosco (1470-1532), contestualmente a uno scenario di eroico trionfo troviamo il solito vittimario inginocchiato completamente nudo (fig. 5).¹⁶ Non solo: sempre sulla stessa placchetta, ai piedi del nudo e giovane eroe accompagnato da una Vittoria alata, sta ritto un vaso all'antica riccamente cesellato, dal cui orlo fuoriescono racemi di alloro, avvinghiati dal corpo allungato di un docile serpente, intuibile rappresentazione simbolica degli ostacoli che l'eroe ha dovuto superare per raggiungere la virtù. Sia chiaro, con ciò non si vuole dire che il cammeo fiorentino derivi dal banale assemblaggio di alcuni elementi prima sparsi sulla placchetta padovana. Siamo convinti però che certe risposdenze tra le due rappresentazioni, lungi dall'essere mere coincidenze, possano aiutarci a chiarire il significato piuttosto misterioso della figura maschile con vaso intagliata sul calcedonio.

Unico fulcro visivo del cammeo fiorentino, il dialogo tra il corpo del vaso e il corpo nudo dell'uomo ci racconta, in effetti, di un'identificazione metaforica che svolse un ruolo fondamentale all'interno della poliedrica riflessione umanistica sulla condizione del genere umano.¹⁷ Il punto è cruciale, giacché l'immagine del corpo come vaso in cui è contenuta l'anima se da una parte consentiva di riallacciarsi a un *topos* alquanto diffuso presso gli scrittori greci e latini, dall'altra richiamava ormai alla mente anche il racconto della Genesi biblica, secondo cui Dio aveva creato l'uomo plasmando come un vasaio la materia inerte per poi soffiarvi dentro la vita, racconto interpretato sin dalla tarda antichità nei termini di una netta e platonica contrapposizione tra un contenitore mortale e un contenuto immortale.¹⁸ Merita allora ricordare che negli anni Quaranta del Quattrocento l'abbinamento uomo nudo-vaso era già stato proposto da Pisanello in una delle famose medaglie fuse per Leonello d'Este (fig. 6).¹⁹ Sul verso di quest'ultima compare infatti un giovane ignudo, disteso sulla roccia a fianco di un'anfora da cui spuntano le radici e le fronde di una pianta rigogliosissima. Anche qui la relazione tra il corpo umano e il corpo del vaso veniva integrata con l'altra, apparentemente paradossale, tra la sobria nudità del corpo e l'abbondante pienezza del vaso. La cosa non sorprende affatto se teniamo presente che pochissimi anni dopo nel *De dignitate et excellentia hominis* di Giannozzo Manetti (1396-1459) le molteplici operazioni della ragione e della volontà umane verranno considerate esplicitamente i frutti più propri dell'uomo, proprio come le foglie, i fiori e i frutti lo sono per le piante.²⁰ Con Giannozzo ci troviamo ancora all'interno della cornice culturale del primo umanesimo, ma considerata l'importanza del suo trattato per la rivalutazione rinascimentale del corpo umano, non è poi così azzardata l'ipotesi che anche la figura intagliata sul calcedonio consista in una traduzione visiva delle medesime convinzioni filosofico-religiose. Da questa prospettiva la relazione tra il vaso traboccante



di racemi vegetali e il corpo maschile completamente nudo potrebbe infatti rappresentare il fulcro di un'altra raffinatissima allegoria umanistica dell'*homo spiritualis*. È vero, la cornice culturale di riferimento adesso è quella di un umanesimo maturo, ci troviamo verosimilmente a cavallo tra Quattro e Cinquecento, se i dati stilistici non ci ingannano. Il messaggio però è ancora una volta chiarissimo: l'abbandono del falso sfoggio e l'autentica conoscenza di sé rappresentano la via privilegiata per il raggiungimento della virtù. Se non fosse che il dettaglio iconografico dei racemi vegetali, presente sul cammeo, sembra svanire sul sigillo di Alfonso, potremmo concludere qui il nostro intervento. L'assenza di questo piccolo ma significativo dettaglio non ci consente in effetti di collocare pienamente la figura del sigillo all'interno della medesima tradizione iconografica a cui sembra appartenere invece il calcedonio. Tuttavia, dal momento che il calcedonio risulta davvero essere una delle più verosimili fonti d'ispirazione per il sigillo ci si dovrà chiedere quali potrebbero essere le ragioni che spinsero lo scultore ad adottare qualche piccolo accorgimento per trasformare l'immagine del primo nel suo emblema personale. Tanto più che la scelta di un soggetto facilmente interpretabile come un vasaio da parte di uno scultore celebre soprattutto per le sue opere in terracotta sembra circoscrivere, com'è stato osservato, una ben precisa operazione intellettuale. Appare del tutto plausibile infatti l'ipotesi avanzata da Marcello Calogero per la quale la figura inginocchiata e ricurva sul vaso che tiene tra le mani possa celare un riferimento a Butade di Sicione, il mitico vasaio che Plinio annovera, nella *Naturalis Historia*, tra gli inventori della scultura in terracotta.²¹ Si tratta d'altra parte di un riferimento erudito

5. Andrea Briosco (attribuito), *Trionfo di un eroe*, inizio del XVI secolo, bronzo, cm 7,73 × 10,39, Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.264, già Collezione Samuel H. Kress.



6. Pisanello, *Medaglia di Leonello d'Este, verso*, 1441-1445, bronzo, Ø cm 7,9, Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.601.b.

7. Alfonso Lombardi, *Adorazione dei Magi*, 1531-1532, marmo, h cm 47, Bologna, basilica di San Domenico, Arca di San Domenico, predella. ©  Proprietà del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli affari dei culti e per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno, foto: Guido Barbi - www.guidobarbi.it.

su cui un fine umanista come Sabba potrebbe avere richiamato l'attenzione di Alfonso, forse contando anche sul valore teorico che il Gaurico riservò al passo pliniano nel suo *De Sculptura*, all'inizio del secolo.²² Per quanto plausibile, comunque, un'ipotesi rimane sempre un'ipotesi e chi scrive è convinto che prima di qualsiasi ragionevole congettura sul Sabba erudito, esistono per contro alcune riflessioni del Sabba scrittore, quali quelle che si trovano nei suoi *Ricordi*, che meritano di essere indagate con tutta l'attenzione del caso.

Forse anche per il suo lungo soggiorno a Faenza negli anni in cui la produzione locale di maioliche vantava un successo di dimensioni europee, Sabba nei *Ricordi* rivela in effetti di possedere molta dimestichezza con le peculiarità dei materiali e dei procedimenti di lavoro adottati dall'arte ceramica.²³ Ma soprattutto, in un passo annotato a conclusione del *Ricordo 74. Circa l'accommodarsi a i tempi, a i luoghi e alle persone*, mostra di saper cogliere una significativa consonanza di intenti tra l'attività del vasaio e quella a lui confacente dello scrittore: «Ohimè ch'io dubito che a me sarà intervenuto come a quello trascurato figolo, ovvero ollaro, il quale volendo formare un picciolo orzuolo, gli viene formata una grande urna. E così, ancora io volendo scrivere un picciolo ricordo, avrò composto un volume maggiore del Corio».²⁴ Il passo è di fondamentale importanza giacché l'immagine qui evocata, di ascendenza oraziana, si ritrova anche in un'epistola dell'amatissimo san Girolamo, l'unico vero protagonista del rilievo in terracotta commissionato ad Alfonso.²⁵ Da questa prospettiva non sarà inutile sottolineare che nella figurina modellata sul bottone riecheggia in controparte la medesima posizione inginocchiata che appartiene anche alla figura del santo. Si dirà allora che fu anzitutto a partire dalla sua specifica formazione di letterato che Sabba si avvicinò all'immagine del vasaio al tornio, riscoprendola quale esauriente metafora dell'inevitabile e travagliato percorso che ogni scrittore deve affrontare per rendere in parole ciò che in un primo momento viene soltanto abbozzato come idea. E, se non siamo caduti in una fitta rete di mere coincidenze, non sarà forse così azzardato ipotizzare che sotto le misteriose spoglie di quella silenziosa figurina, scelta come sigillo personale dal Lombardi, si celi piuttosto un sentito riferimento alla nota tensione dialettica tra progettazione e compimento dell'opera, tra forma formante e forma formata, quale presupposto imprescindibile di ogni produzione artistica.²⁶

La medesima consapevolezza della propria dignità lavorativa, che traspare *in primis* dalla scelta di un sigillo personale, è testimoniata anche dalla firma

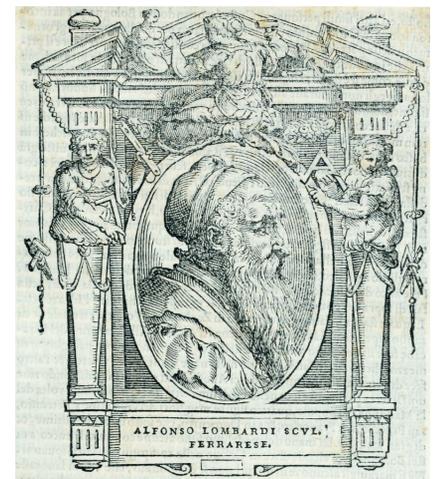




8. Alfonso Lombardi, *Adorazione dei Magi*, dettaglio, 1531-1532, marmo, h 47 cm, Bologna, basilica di San Domenico, Arca di San Domenico, predella.

che, nel medesimo giro d'anni, viene incisa dallo scultore sul trono della Vergine nell'*Adorazione dei Magi* scolpita per la predella dell'Arca di San Domenico a Bologna (fig. 7).²⁷ Alfonso doveva essere ben consapevole che la fama sovragionale dell'Arca lo avrebbe fatto entrare di diritto nel novero dei maggiori scultori in marmo del tempo, e firmandone la predella non fece altro che associare per sempre il suo nome a quelli di Nicola Pisano, Niccolò dell'Arca e Michelangelo. In questo senso vale allora la pena di soffermarci per un momento sul gruppo di figure a sinistra della Vergine e adiacente alla firma dello scultore (fig. 8). Tale gruppo non solo risulta di nuova invenzione rispetto a quello che sappiamo essere il modello principale dell'*Adorazione*, il cartone di analogo soggetto che Baldassarre Peruzzi realizzò per Giovan Battista Bentivoglio entro il 1523,²⁸ ma cattura la nostra attenzione per gli elementi insoliti che lo contraddistinguono. Per quanto mi sia sforzato non ho infatti rintracciato altre scene di adorazione in cui uno dei re Magi viene introdotto da qualcuno degli astanti. Inoltre, il giovinetto in secondo piano più che togliere la corona dalla testa del Magio inginocchiato sembra stia per mettercela, incoronandolo, proprio come accade nel famoso *status-portrait* della famiglia Medici che è l'*Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi, oggi agli Uffizi.²⁹ E se è vero, com'è vero, che pure la scena destra della predella, raffigurante la visione di Fra Guala da Bergamo, è stata messa al servizio dell'autorappresentazione dei committenti,³⁰ ci si dovrà chiedere se dietro la figura del Magio inginocchiato – una figura che dopotutto richiama quella del sigillo – non possa invece celarsi un criptoritratto dello scultore, colto appunto nell'atto di ricevere la corona che lo eleggerà tra i migliori scultori in marmo di Bologna.

L'elemento che apparentemente più stride con la nostra ipotesi è l'unico ritratto a noi noto di Alfonso, che compare nel frontespizio della *Vita* a lui dedicata dal Vasari (fig. 9),³¹ nel quale lo scultore ci viene presentato come



9. Ritratto di Alfonso Lombardi, xilografia, in *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino. Primo volume della terza parte, Giunti, Firenze 1568, p. 175.

un uomo d'età avanzata, con il viso solcato dalle rughe e una lunga barba, decisamente diverso dal giovane Magio scolpito sulla predella. La vecchiezza, che qui connota l'effigiato, potrebbe anche corrispondere al reale aspetto di Alfonso se fosse vero che egli, come sostiene Vasari, morì nel 1536 all'età di quarantanove anni.³² Tuttavia oggi sappiamo che la notizia biografica riportata dall'aretino è inesatta dal momento che lo scultore morì nel 1537 a circa quarant'anni.³³ Inoltre, come ha da tempo osservato Wolfram Prinz nel suo corposo *Beiheft* dedicato ai ritratti delle *Vite* vasariane,³⁴ la trovata di rappresentare giovani artisti secondo un aspetto senile costituiva allora il miglior espediente per tradurre visivamente un ideale che accomunava la generazione dello scultore e che consisteva nel tentativo di mostrare in giovane età quella dignità invece riservata soltanto alla vecchiaia.³⁵ Come ribadisce lo studioso, da questo punto di vista l'autenticità del ritratto non può essere messa in discussione. Sia l'inesattezza commessa dal Vasari sull'età di Alfonso, sia il modo particolare di presentare la giovinezza sotto le sembianze di una vecchiaia prematura ci dicono però molto sull'attendibilità del ritratto circa il reale aspetto dello scultore. A tal proposito è utile ricordare allora che il Vasari stesso, nel testo della *Vita*, ci fornisce mediante le parole anche un secondo più emblematico ritratto, nel quale Alfonso viene detto «assai bello di persona e d'aspetto giovanile».³⁶ Se è vero che tale descrizione si trova all'interno di un passo artificiosamente costruito,³⁷ trovo comunque interessante la discordanza evidente tra il ritratto del frontespizio e le parole che seguono nel testo. È veramente difficile provare che a Vasari fossero del tutto ignote le fattezze del Lombardi, ma le parole con cui descrive il suo aspetto e lo stesso modo artificioso che impiega per farlo ci lasciano un margine sufficiente a farci suggestionare dagli insoliti dettagli iconografici del rilievo. Ciò dipende non solo dal fatto che Alfonso, all'epoca dell'esecuzione della predella, aveva all'incirca trentacinque anni, ma anche perché dopo una parabola scultorea centrata prevalentemente sulle sue doti di plastificatore si avviava finalmente a intraprendere una nuova e fortunata carriera come giovane marmorario.³⁸ A non poter passare inosservata è, a questo punto, la terza vigorosa figura del gruppo che, in abiti classicheggianti e con fare risoluto, posa le mani sulle spalle del Magio inginocchiato, presentandolo alla Vergine. Non possiamo sapere con certezza se anche questa figura idealizzata rappresenti qualcuno di realmente esistito, tuttavia vale la pena di sottolineare la somiglianza della stessa con alcune rappresentazioni ufficiali di colui che, ai tempi della commissione della predella, sappiamo essere stato il maggiore committente di Alfonso, e cioè il duca di Mantova Federico II Gonzaga. La somiglianza non riguarda soltanto l'aspetto meramente fisionomico, ma anche il tipico abbigliamento all'antica, che sembra in effetti rimandare, dappresso, ai proficui tentativi del duca di costruire la propria immagine a partire da quella dell'imperatore romano Antonino Pio, proprio come vediamo su alcune monete e medaglie che lo ritraggono.³⁹ Purtroppo per l'ipotesi appena avanzata non possiamo contare su nessun preciso riscontro documentario, ma se è vero che la morte di Pier Jacopo Alari Bonacolsi, sopraggiunta nel 1528, rese la corte mantovana priva di uno scultore di fiducia, è altresì vero che già nel 1529 Federico Gonzaga, commissionando ad Alfonso la serie dei capitani, mostrava di aver individuato proprio nello scultore ferrarese il candidato ideale per ricoprire quel prestigioso ruolo.⁴⁰ Dopotutto è sufficiente ricordare che fu proprio in quanto artista «gonzaghissimo»⁴¹ che Alfonso, al pari di Tiziano, riuscì a guadagnarsi la commissione di un ritratto in marmo per l'imperatore Carlo V. Per questa e per altre occasioni lo scultore ferrarese non smise mai di mostrarsi riconoscente nei confronti del Gonzaga:⁴² a testimoniare sono proprio le lettere che i due si scambiarono di frequente, sulle quali lo scultore decise d'imprimere in esclusiva il suo sigillo personale. Com'è noto, Alfonso non ricevette mai uno stipendio fisso dalla corte di Mantova. Tuttavia, le strategie retori-

che che egli adottò per autorappresentarsi come uomo di corte dovettero lasciare poco spazio a interpretazioni anche per il Gonzaga, il quale, potendo percepirsi all'occasione come un abile mecenate che aveva saputo plasmare a dovere il proprio cortigiano, forse era in grado di cogliere da sé quanto per noi oggi, nella predella dell'Arca, rimane soltanto una vaga suggestione. Per quanto la nostra ipotesi appaia seducente grazie alla serie di indizi raccolti, sappiamo pure che essa deve fare i conti con altri elementi che invece non giocano pienamente a suo favore.⁴³ Notiamo allora che, rispetto al riquadro della predella dell'Arca raffigurante la visione di Fra Guala da Bergamo, le figure del nostro gruppo peccano di quella caratterizzazione fisiognomica che invece appartiene ai frati domenicani e ai rappresentanti del Senato bolognese che partecipano all'estatica visione.⁴⁴ Oltre a ciò, sembrerebbe insolita per un artista dell'epoca anche la scelta di calarsi al centro di una scena sacra, nelle vesti di protagonista, laddove solitamente venivano scelte posizioni più defilate. Ora, se l'essere al centro della scena potrebbe semplicemente spiegarsi con la personalità eccentrica e sicura di sé di Alfonso, da cui l'immediata necessità di non rendersi al contempo troppo riconoscibile, camuffandosi reverente sotto le vesti di uno dei Magi, ammettiamo che questi elementi continuano a stridere in sottofondo con la nostra ipotesi. Senza voler insistere, dunque, ricordiamo soltanto che ogni nostra speculazione trae linfa non solo da indizi di un'autocoscienza artistica in piena fase di consolidamento, ma anche dal particolare iconografico, finora passato inosservato, di quell'astante che, come un santo patrono, presenta alla Vergine uno dei Magi, la cui presenza costituisce di fatto una stranezza di non poco conto nella storia di tale iconografia.

Note

Per aver seguito con costante attenzione e grande coinvolgimento la redazione di queste pagine, che sono la messa a fuoco di un nodo filologico già affrontato nella mia tesi magistrale discussa nel 2022, sono profondamente grato al professor Marco Collareta, da sempre paziente e disponibile alle più diverse opportunità di confronto. Un ringraziamento particolare va poi a Marcello Calogero, il quale, fornendomi un'ottima riproduzione fotografica del sigillo, mi ha gentilmente anticipato alcune novità riguardo alla monografia di imminente uscita (Temi Editrice, Trento 2024), dedicata ad Alfonso e tratta dalla sua tesi di dottorato. Come si potrà facilmente notare, l'imponente tesi di Calogero costituisce lo scheletro di questo esile contributo, per cui mi spiace molto non poter aggiornare i riferimenti bibliografici alla pubblicazione più recente. Quando l'articolo verrà pubblicato, infatti, la monografia avrà probabilmente già fatto la sua uscita, ma assecondando il desiderio di presentare al lettore le novità qui presenti, spero che queste pagine riusciranno a dialogare bene anche con il nuovo testo.

¹ M. Calogero, *Alfonso Lombardi, da Ferrara ai giorni dell'incoronazione. Un dialogo fra le arti*, in M. Calogero, A. Giannotti, a cura di, *Alfonso Lombardi: il colore e il rilievo. Un dialogo tra le arti a Bologna nel segno di Raffaello*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo – 7 giugno 2020), NFC, Rimini 2020, pp. 7-25, in part. pp. 20-21.

² Per un punto sulle vicende che occorsero alla realizzazione del rilievo si rimanda alla scheda a esso dedicata da Alessandra Giannotti, in Calogero, Giannotti, a cura di, *Alfonso Lombardi. Il colore e il rilievo* cit., pp. 156-158. Si veda inoltre M. Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca.-1537) e i materiali della scultura*, tesi di dottorato (Scuola Normale Superiore, Classe di Lettere e Filosofia, ciclo 32, a.a. 2021-2022, relatori professori M. Ferretti, F. Caglioti), 2 voll., 2022, cat. 11. A oggi, la tesi è interamente consultabile nell'Archivio Istituzionale della Ricerca della Scuola Normale Superiore (IRIS SNS), all'indirizzo <<https://ricerca.sns.it/handle/11384/112106>>.

³ S. Cortesi, *I due testamenti di fra Sabba da Castiglione*, Casanova, Faenza 2000, pp. 34, 176; Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca.-1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 11.

⁴ Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, a cura di S. Cortesi, Casanova, Faenza 1999, p. 167. Una quarta menzione del rilievo si trova nell'inventario della Commenda del 1570, in cui è descritto come un quadro incorniciato da una sorta di tabernacolo ligneo. Cfr. A. Paolillo, *Fra Sabba da Castiglione, antiquario e teorico del collezionismo nella Faenza del 1500*, Casanova, Faenza 2000, p. 75.

⁵ Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca.-1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 5. L'epiteto rimanda al *topos*, dichiaratamente petrarchesco, con cui Fra Sabba, nei *Ricordi*, usa elogiare gli artisti attorno a lui gravitan-

ti. Cfr. M. Ferretti, in id., A. Colombi Ferretti, *Due amici di fra Sabba: Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, in A.R. Gentilini, a cura di, *Sabba da Castiglione (1480-1554): dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, atti del convegno (Faenza, 19-20 maggio 2000), Olschki, Firenze 2004, pp. 384-387.

⁶ Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 5, p. 224.

⁷ *Ibi*, cat. 11. Secondo Ferretti, *Due amici di fra Sabba* cit., p. 392, n. 35: «il rilievo risale [...] al 1527, o subito dopo, ovvero al tempo della lunetta di San Petronio». A tal proposito, ricordiamo che lo schema della figura inginocchiata che si porta la mano al petto, viene utilizzata anche per la figura di Gioacchino nel portale est della controfacciata di San Petronio, databile appunto tra il 1527 e il 1530: Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca.-1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 15.

⁸ C.M. Brown, S. Hickson, *Sabba ed Isabella d'Este Gonzaga. Fra Rodi e Mantova*, in Gentilini, *Sabba da Castiglione 1480-1554* cit., pp. 281-296, in part. pp. 291-292. Qui viene supposto che la gemma da cui venne improntato il sigillo potesse giustamente raffigurare Ercole e appartenere alla collezione antiquaria di Fra Sabba, della quale purtroppo abbiamo soltanto qualche traccia. Difficile, tuttavia, escludere del tutto che possa trattarsi di un intaglio moderno, a giudicare ad esempio dalla corniola raffigurante *Ercole e l'Idra di Lerna*, conservata presso il Cabinet des médailles della Bibliothèque nationale de France (inv. 58.2371).

⁹ Cortesi, *I due testamenti di Fra Sabba da Castiglione* cit., pp. 25, 163; D. Thornton, *Le mie cose: Fra Sabba da Castiglione e i suoi oggetti*, in Gentilini, *Sabba da Castiglione 1480-1554* cit., pp. 313-328, in part. pp. 326-327.

¹⁰ D. Thornton, *The Scholar in his Study; Ownership and Experience in Renaissance Italy*, Yale University Press, London and New Haven 1997, pp. 106-113, 129. Sempre sul ritrovamento della gemma, si vedano inoltre: id., *A Quest for a Renaissance Intellectual*, in «British Museum Society Magazine», Spring 1998, pp. 26-27; id., *Le mie cose: Fra Sabba da Castiglione e i suoi oggetti* cit., pp. 326-327. Per quanto riguarda il sigillo con san Girolamo, invece, non possiamo dire molto. Vogliamo però attirare l'attenzione su un'agata intagliata con la figura di san Girolamo penitente, anch'essa precedentemente montata su un anello e oggi conservata presso il British Museum di Londra (inv. SLAIntaglios.125). La cosa ci preme poiché sebbene sia qui catalogata con una datazione al XVII secolo, l'iconografia del santo rimanda invece a rappresentazioni di analogo soggetto tipiche di tardo Quattro e inizio Cinquecento; penso in particolare ad alcuni dipinti attribuiti ai fiorentini Jacopo del Sellaio e Sebastiano Mainardi, ma anche ad altri riferibili alla cerchia del Perugino, o ancora al *San Girolamo* di Cima da Conegliano oggi alla National Gallery di Washington. Purtroppo il materiale della gemma londinese non corrisponde a

quello del sigillo riportato nei testamenti, ma se è verosimile immaginare che san Girolamo fosse quivi intagliato in atteggiamento penitente, è verosimile altresì che grazie all'iconografia della gemma possiamo farci un'idea abbastanza precisa sull'aspetto del sigillo dell'umanista.

¹¹ Calogero, *Alfonso Lombardi, da Ferrara ai giorni dell'incoronazione* cit., p. 21. In nota l'autore rimanda a *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. IV.1 (*Eros-Herakles*), Zürich-München 1988, pp. 797-798.

¹² *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* cit., vol. IV.1, pp. 735-736, 779-780.

¹³ Si vedano, per esempio, i due esemplari conservati presso il Museum of Fine Arts di Boston, inv. 04.1312; 04.1313. Oppure W. Wroth, a cura di, *Catalogue of the Greek Coins of Mysia*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1964, p. 27, n. 67 (pl. VI, 13).

¹⁴ G.M.A. Richter, *The engraved gems of the Greeks, Etruscan and Romans*, Phaidon, London 1968, n. 104.

¹⁵ P.P. Bober, R. Rubenstein, *Renaissance Artists & Antique sculpture. A Handbook of Sources*, Harvey Miller, London 1987, cat. 197, pp. 230-231.

¹⁶ Oltre all'esemplare di Washington qui riprodotto, si ricorda anche quello conservato presso il Metropolitan Museum of Art, inv. 1986.319.31, già nella Erich Lederer Collection.

¹⁷ Pioneristico in questo senso, è il volume di U. Davitt Asmus, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1977. Mi sia inoltre consentito il rimando a I. Natale, *Dio Padre e Madre Natura. All'origine dello statuto artistico del vaso nella cultura rinascimentale*, tesi di laurea magistrale (Università di Pisa, a.a. 2021/2022, relatori professori M. Collareta, S. Maffei), pp. 165-184.

¹⁸ Genesi 2,7. Per le conseguenze prettamente artistiche di tale ragionamento si veda M. Collareta, *Santi, reliquie, immagini. I reliquiari a busto nell'Occidente medievale*, in S. Castrovano, V.M. Vallet, a cura di, *Ritratti d'oro e d'argento. Reliquiari medievali in Piemonte, Valle d'Aosta, Svizzera e Savoia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 5 febbraio - 30 agosto 2021; Aosta, Museo del Tesoro della Cattedrale, 2 giugno - 26 settembre 2021), L'Artistica Editrice, Savigliano 2021, pp. 11-15.

¹⁹ Si tratta di una delle sei medaglie in bronzo fuse per Leonello tra il 1441 e il 1444, per la quale si rimanda a Davitt Asmus, *Corpus quasi vas* cit., pp. 17-40. Della medaglia sopravvivono ancora numerose copie, tra le quali ricordiamo, oltre a quella di Washington qui riprodotta, anche il bell'esemplare del British Museum di Londra (inv. G3, FerrM.26). Cfr. anche N. Himmelmann, *Nudità ideale*, in S. Settis, a cura di, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II vol. (*I generi e i temi ritrovati*), Einaudi, Torino 1985, pp. 199-278, in part. pp. 262-264.

²⁰ *Clarissimi viri Ianocii de Manectis, [...] De*

dignitate et excellentia hominis libri IIII. Ex bibliotheca Io. Alexandri Brassicani iureconsulti, recens in lucem aediti, apud And. Cratandrum, Basilae 1532, vol. IV, pp. 216-217. Per una traduzione italiana vedi E. Garin, a cura di, *Prosatori latini del Quattrocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, vol. IV, pp. 468-471. Qualcosa di simile sarà ripetuto anche da Fra Sabba nel *Ricordo 47. Circa l'acquistare della virtù* (Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti* cit., p. 57).

²¹ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 151.

²² P. Gauricus, *De sculptura* (1504), a cura di A. Chastel, R. Klein, Droz, Genève-Paris 1969, pp. 248-249.

²³ M. Collareta, *Il mondo dell'arte nei ricordi di Fra Sabba*, in Gentilini, *Sabba da Castiglione 1480-1554* cit., pp. 297-311, in part. pp. 304-305.

²⁴ Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti* cit., p. 112.

²⁵ Lo ha notato per primo Collareta, *Il mondo dell'arte* cit., p. 305. I riferimenti sono rispettivamente a Orazio, *Ars poetica*, vv. 20-21: «Amphora coepit institui; corrente rota cur urceus exit?»; San Girolamo, *Epistulae*, CVII, 3, 1 [PL 22, col. 870]: «Pene lapsus sum ad aliam materiam, et corrente rota, dum urceum facere cogito, amphoram finxit manus».

²⁶ Si riveda, nel passo ricavato dai *Ricordi* di Sabba di cui alla nota 24, la tensione tra l'intenzione di 'formare' un «picciolo orzuolo» e l'accettazione di aver 'formato' una «grande urna».

²⁷ La sottoscrizione recita: «ALPHONSUS • / DE • LOMBARDIS • / FERRARIENSIS • F(ECIT) •».

²⁸ Penna, inchiostro e acquerello bruno su carta, cm 112,5×107, London, British Museum, inv. 1994, 0514.49. Un rapido sguardo è sufficiente per notare che, contrariamente al gruppo di nuova invenzione, le figure degli altri due Magi, l'uno inginocchiato e l'altro stante di fronte al trono della Vergine, così come molte altre figure della scena, ricalcano in modo quasi pedissequo le figure del cartone peruzziano.

²⁹ Tavola, pittura a olio, cm 258×243, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, 1566.

³⁰ La scena testimonia in effetti quanto sostiene anche Leandro Alberti nell'opuscolo *De divi Dominici Calaguritanus obitu et sepultura* (1535), e cioè che la predella dell'Arca è il frutto della stretta collaborazione tra il Senato bolognese e i frati di San Domenico, qui rappresentati rispettivamente dai due gruppi affrontati a destra e a sinistra dell'estatica visione. Sebbene sia difficile stabilire l'identità degli effigiati, è molto probabile che tra questi siano da riconoscere il gonfaloniere di giustizia Marcantonio Marsili e lo stesso Alberti. Il punto della questione è ben tracciato in Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, cat. 18, p. 287.

³¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e*

1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, S.P.E.S., Firenze 1987, vol. IV (testo), pp. 406-414.

³² *Ibi.*, pp. 413-414.

³³ Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, p. 2.

³⁴ W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12, 1966, pp. 3-158.

³⁵ *Ibi.*, pp. 123, 126. Come illustra l'autore, tale artificio visivo può essere facilmente colto soprattutto nei ritratti di Alfonso e di Rosso Fiorentino. Il *topos* è quello tardoantico del cosiddetto *puer senex*, particolarmente conosciuto e diffuso in epoca medievale e moderna tramite scritti sia profani che religiosi. Si veda il capitolo *Giovane e vecchio* in E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1993, pp. 115-118 (ed. orig. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, A. Francke, Bern 1948). Per rientrare in una cornice storica e geografica più vicina al Lombardi ci preme inoltre ricordare che pure il ferrarese Celio Calcagnini (1479-1541) traducendo il *De Iside et Osiride* di Plutarco combina l'infanzia e la Vecchiaia nell'espressione unica *paedogeron*, cioè «giovane vegliardo», a cui fa seguire la spiegazione «id est puer senex» (*Opera aliquot*, Froben, Basileae 1544, pp. 20, 237). Cfr. E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano 1971, pp. 123-125 (ed. orig. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Faber and Faber, London 1958).

³⁶ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* cit., p. 409. Il passo differisce leggermente dall'edizione del 1550, nella quale si legge «assai bello di persona e d'aspetto gioviale».

³⁷ Com'è stato osservato, il passo in effetti è esplicitamente costruito intorno all'equazione tra la *mollities* del carattere e la plasmabilità dei materiali prediletti da Alfonso, evidentemente sulla scia della voce «Mollis homo, molle opus» delle *Elegantiarum latinae linguae libri VI* di Lorenzo Valla. In proposito si vedano: K. Weil-Garris, «Were this clay but marble», a *Reassessment of Emilian Terracotta Group Sculpture*, in A. Emiliani, a cura di, *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, CLUEB, Bologna 1982, pp. 61-79, in part. p. 66; Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, pp. 79-80.

³⁸ Il riferimento è alla «marmoraria» da cui Gian Cristoforo Romano, disputando con la signora Emilia e il conte Ludovico da Canossa in B. Castiglione, *Il Libro del Cortigiano*, I, 50, fa derivare il primato della scultura sulla pittura. L'auto-percezione di Alfonso come giovane scultore in marmo confermerebbe ulteriormente il fatto che la sua carriera artistica avrebbe seguito uno svolgimento inverso rispetto a quello artificiosamente ricostruito nella *Vita* vasariana. Infatti, com'è stato chiarito da Calogero, le commissioni di

opere in marmo si moltiplicano proprio con il passare degli anni e non viceversa e l'idea secondo cui il plasticatore segue cronologicamente al marmorario dev'essere intesa quale espediente impiegato dal Vasari per sottolineare ulteriormente come l'abbandono ai piaceri di corte da parte di Alfonso abbia condotto pure la sua opera a una decadenza, segnata fundamentalmente dall'impiego di un materiale più facilmente plasmabile come l'argilla. Cfr. nota precedente.

³⁹ Per le monete si veda S. Balbi de Caro, a cura di, *I Gonzaga. Moneta Arte Storia*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 9 settembre – 10 dicembre, 1995), Electa, Milano 1995, in part. pp. 190 ss. Per le medaglie, invece, si veda soprattutto quella riprodotta in M. Rossi, *Le medaglie dei Gonzaga. Catalogo*, in Balbi de Caro, *I Gonzaga. Moneta Arte Storia* cit., p. 417, v. 31. In generale, per l'iconografia politica adottata da Federico Gonzaga, si

veda D. Allen *et al.*, a cura di, *Italian Renaissance and Baroque Bronzes in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2022, cat. 12, pp. 85-90.

⁴⁰ Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, pp. 30 ss.

⁴¹ L'aggettivo è quello usato da Paolo Giovio per descrivere sé stesso negli anni in cui fu più vicino ai signori di Mantova, ma colgo da Calogero, *Alfonso Lombardi (1497 ca. - 1537) e i materiali della scultura* cit., vol. I, pp. 45 ss. la trovata efficacissima di accostarlo al nome di Alfonso.

⁴² *Ibi.*, vol. II, r. 83.

⁴³ Raccolgo qui di seguito alcune delle osservazioni che mi sono state suggerite da Marcello Calogero e dall'anonimo revisore a cui è stato sottoposto il presente articolo, ringraziando entrambi per avermi consentito di migliorarne l'accuratezza argomentativa.

⁴⁴ Cfr. *supra* nota 30.

Sinossi

L'articolo propone una rilettura delle fonti figurative e letterarie, antiche e moderne, del sigillo personale dello scultore ferrarese Alfonso Lombardi, utilizzato dal maestro nelle lettere inviate a Federico II Gonzaga tra il 1529 e il 1536 e impiegato, alla stregua di una firma, anche nel bottone della veste di san Girolamo sul rilievo modellato per Fra Sabba da Castiglione nella seconda metà degli anni Venti del Cinquecento. In particolare, al centro dell'articolo è l'identificazione di un importante precedente iconografico del sigillo, un piccolo cammeo in calcedonio, conservato negli archivi fiorentini di Palazzo Pitti, sul quale è riprodotta una figura maschile nuda, inginocchiata, che regge tra le mani un vaso all'antica. Accennando all'importanza che ebbe il tema del vaso nella riflessione umanistica sulla condizione del genere umano, nonché al ruolo che esso svolse nello svilupparsi dell'idea di creazione artistica, l'articolo tenta di chiarire il significato dell'eloquente figurina impressa sul sigillo, che sembra tanto assomigliare a quella di un vasaio, e da ciò trae l'occasione per rivedere un po' tutta la riflessione che Alfonso fece della propria arte, soprattutto a partire dal rapporto di amicizia intrattenuto con Fra Sabba. In relazione al maturare di una solida autocoscienza artistica, da cui la firma che, nel medesimo giro d'anni, compare sul trono della Vergine nel rilievo con l'Adorazione dei Magi scolpito per la predella dell'Arca di San Domenico a Bologna, chi scrive propone inoltre di identificare, tra i personaggi della scena appena citata, l'autoritratto dello scultore e il ritratto di Federico Gonzaga, facendo leva sulla presenza di un dettaglio iconografico abbastanza insolito, finora passato inosservato.

Summary

This article offers a reinterpretation of the figurative and literary sources, both ancient and modern, pertaining to the personal seal of the Ferrarese sculptor Alfonso Lombardi. This seal was used by the master in letters he sent to Federico II Gonzaga between 1529 and 1536 and was also employed, like a signature, on the button of Saint Jerome's robe in the relief modeled for Fra Sabba da Castiglione in the late 1520s. Particularly, the focus of this article is the identification of an important iconographic precedent of the seal: a small chalcedony cameo, preserved in the Florentine archives of Palazzo Pitti, which depicts a nude male figure kneeling and holding an all'antica vase. Thus, the article attempts to clarify the meaning of the eloquent figure impressed on the seal, which seems so similar to that of a potter, by mentioning the importance of the vase theme in the humanist reflection on the human condition, as well as the role this theme played in the development of the idea of artistic creation. From this, the author takes the opportunity to re-examine Alfonso's reflections on his own art, especially considering his friendship with Fra Sabba. It is thus suggested that the signature that appears on the Virgin's throne in the relief with the Adoration of the Kings sculpted for the predella of the Arca di San Domenico in Bologna derived from

the development of a solid artistic self-consciousness in those same years. Based on this, the author also proposes to identify, among the characters of the scene just mentioned, a self-portrait of the sculptor and a portrait of Federico Gonzaga, relying on the presence of a rather unusual iconographic detail, which has thus far gone unnoticed.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI DICEMBRE 2024
DALLA TIPOGRAFIA ABC
CALENZANO (FIRENZE)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE

Hanno collaborato a questo numero

Adriano Amendola

Giorgio Bacci

Silvia Bottinelli

Lucia Carrera

Laura Castellano

Martina Coccia

Marco Collareta

Caterina Corsi

Gigetta Dalli Regoli

Francesco De Carolis

Andrea Feniello

Giorgia Gastaldon

Sergio Marinelli

Iacopo Natale

Raffaella Picello

Susanna Ragionieri

Sergio Taddei