

# OSSERVAZIONI CIRCA DUE ALLEGORIE DEL MANTEGNA

di

V. TÁTRAI

## I. Il Parnaso

E' da molto ormai che si discute intorno al Parnaso, capolavoro del tardo periodo del Mantegna, che ornava una volta lo studio mantovano di Isabella d'Este. Nella polemica in corso, una svolta è stata segnata dal documento pubblicato nel 1965 da Eugenio Battisti.<sup>1</sup> I versi di Battista Fiera umanista mantovano hanno chiarito inequivocabilmente uno dei problemi più importanti, rimasti fino allora insoluti, col dimostrare che il Parnaso era un'allegoria cortigiana intesa ad esaltare Isabella d'Este e il marito Francesco Gonzaga. Data la necessità di rifarsi in seguito a certi particolari del componimento, lo si riproduce qui per esteso.

Formosam Venerem noster tibi pinxit Apelles  
Et tantum formam pinxit Elisa tuam.  
Pinxerat et dulci posito modulamine Musas,  
Te gratum iunctis undique adire choris.  
Hinc Venerem lepido fassus te carmine Vates  
Mavortis proprios dixit habere toros.  
Coetera subticuit tabulae veneratus honorem  
Iamque loquuturum forte putabat opus?  
Sed tamen incautus Fabri non viderat Iras  
In Martem ultrices sollicitare manus.  
Aestuat ad flammas Steropes, Bronte Etna remugit  
Vincula versabat dextra piracmonia.  
Sic perridiculse consurgunt Iurgia litis.  
Nec quid in tota blandius Urbe sonat.  
Ille dolet dictam Venerem te candida Elisa  
Sed fuerat Vati lusu imago tua.  
Num Venus es casto Martii si iuncta cubili es?  
Num Venus es de te si facit hic Venerem?

Il valore documentario della poesia — che è di valore artistico sarebbe troppo parlare — aumenta ancora se si consideri che oltre alla descrizione di una pittura, la poesia rappresenta quattro momenti dell'azione di un trattenimento di corte. La marchesa commissiona al Mantegna un dipinto in cui essa appare come Venere. L'esecuzione del dipinto offre al Fiera l'occasione di un atto di encomio: egli compone infatti una poesia — che

viene da lui citata come *lepidum carmen* — nella quale osa paragonare Isabella come Venere. Alla marchesa però tale accostamento non piaceva, e quindi reagisce respingendola con sdegno. E allora l'umanista compone i versi citati per chiedere perdono. Quando si voglia indagare circa la destinazione originaria della pittura, la stessa "scusa" del Fiera per cui la visione Venere-Isabella «*lusu fuerat*» costituisce già una notizia significativa.

La tesi del Parnaso quale allegoria cortigiana trovava dei sostenitori già nel passato. Vi accennava in sostanza già il Thode,<sup>2</sup> ma la prima impegnarsi per una documentazione fu la Tietze-Conrat.<sup>3</sup> Quale analogia al programma del Parnaso, ella citò un epitalamio composto per le nozze di Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este. In questo poema del Salimbeni, nella descrizione della festa la coppia principesca entra in scena rispettivamente nella veste della dea della bellezza e del dio della guerra. Anche Ilse Blum scorse nel Parnaso un'allegoria di corte.<sup>4</sup> Pur senza riferirsi all'opera del Mantegna, Panofsky citò nel suo studio sul movimento neoplatonico diverse composizioni veneziane che ritraggono gli sposi nella forma di Marte e di Venere.<sup>5</sup> A ciò si può aggiungere, per ora limitandosi ai soli attributi superficiali, che un'allegoria di tipo simile si riscontra ad esempio nell'opera del Bronzino che presenta l'ammiraglio Andrea Doria nelle vesti di Nettuno divinità marittima (Milano, Brera).

Per il Wind, l'ispirazione di prima mano viene al Parnaso da un episodio dell'VIII. canto dell'Odissea (261—369) in cui appunto Demodoco accompagnato dal liuto narra la storia di Ares e Afrodite, gli amanti presi in trappola da Efaisto, il dio fabbro tradito.<sup>6</sup> Nelle Muse egli scorse le analogie dei giovani danzanti al suono del liuto di Demodoco, mentre riteneva di poter motivare la presenza di Apollo e di Ermete col fatto che in Omero i due furono i difensori degli amanti. Tuttavia un verso del carme di Fiera indica nettamente che

la fonte di cui questi si serviva era Ovidio anziché Omero. Infatti il verso «Nec quid in tota blandius Urbe sonat» concorda con quanto Ovidio dice della favola omerica: «Haec fuit in toto notissima fabula coelo» (Metamorfosi, IV. 189). In Ovidio la vicenda si ritrova in due luoghi: una volta nelle Metamorfosi (IV. 167—189) e un'altra nell'Ars Amatoria (II. 561—590). Vedremo in seguito come il fatto dell'utilizzazione di Ovidio non comporti affatto la svalutazione delle numerose considerazioni del Wind tratte dalla sua tesi omerica; infatti la «risata omerica», l'elemento umoristico del racconto, non solo non scompare in Ovidio, ma, specie nell'Ars Amatoria, si va arricchendo di nuovi elementi, e la scoperta dei motivi del dipinto venati di umorismo è dovuta al Wind. Nel suo volume di saggi pubblicato nel 1968 lo Hirschfeld tenta di addurre un nuovo argomento per dimostrare che il programma dell'allegoria possa direttamente ricondursi ad Omero.<sup>7</sup> Egli richiama l'attenzione sul fascio di fili di ferro sottili che si scorge dietro la figura di Vulcano e che dovrà fornire la materia per la rete magistrale. Ma, ovviamente, la rete non manca neppure nella narrazione ovidiana. Non sarà forse senza interesse, a tal proposito, richiamare il dialogo svoltosi verso la metà del Quattrocento alla corte ferrarese di Lionello d'Este, pubblicato con commenti da Baxandall.<sup>8</sup> Quando il discorso cade sul confronto tra poesia e pittura, tema frequente degli umanisti, una delle prove evidenti della superiorità della poesia sarà costituita proprio dalla descrizione fatta da Ovidio di quella rete finemente lavorata. Dati gli stretti legami tra Ferrara e Mantova è molto probabile che il dialogo di Decembrio sia giunto ad Isabella la quale avrà esortato il Mantegna alla nobile gara con il poeta romano.

Sul Parnaso Venere, Apollo, Mercurio e perfino Vulcano presentato in una parte ingrata sono tutti quanti, in una forma o in un'altra, divinità protettrici dell'arte: «Pinxerat et dulci posito modulamine Musas / Te gratum iunctis undique adire choris»: protettrice delle Muse è Isabella, che in tal modo compare nel dipinto non solo come dea dell'amore, ma anche come mecenate che accoglie in casa le Muse e crea un regno favoloso per gli artisti e studiosi. Un certo Francesco Roello da Rimini, nobile in cerca di protezione, lusingherà la marchesa con la stessa similitudine che ha trovato già espressione artistica nel Parnaso.<sup>9</sup> Egli si sentirà incoraggiato a chiedere aiuto, sapendo che Isabella «è doctissima, che è stata al monte de Parnaso

et a la fonte pegasea» e che è «tutta dedita a le Muse». E' un altro discorso invece quanto risulti piatta questa formula di complimento rievocata in relazione ad un capolavoro. Pur tuttavia, anche luoghi comuni come questo possano avere loro importanza quando si tratta dell'interpretazione di un'allegoria.

Isabella conquista la corona d'alloro nella sua qualità di mecenate anche nel Parnaso mantovano dovuto al pennello di Lorenzo Costa. Questa volta siamo già più lontano dalle forme prettamente mitologiche. Il quadro di Costa è un idillio che accoglie insieme figure mitiche e personaggi contemporanei idealizzati. E' evidente il richiamo anche al particolare genere poetico delle bucoliche. Le due figure femminili sedute, che incoronano l'una un bue e l'altra un agnello, sono personaggi della poesia bucolica. Le loro figure che rievocano visioni arcadiche della serena età aurea, come pure la dolce calma dell'intero boschetto formano un netto contrasto con la battaglia equestre che ferve nello sfondo. Perciò non ci sembra probabile che la scena d'amore in secondo piano a destra e la battaglia equestre a sinistra corrispondano alle due figure — forse di Apollo e di Diana — vigilanti in primo piano (Wind),<sup>10</sup> nè che la nave ed i combattenti siano da identificarsi con i soggetti della poesia (Kristeller).<sup>11</sup> Molto spiritosa e ardita l'ipotesi del Varese per cui la scena di battaglia «è null'altro che un aspetto del gioco amoroso».<sup>12</sup> Questa interpretazione si adatterebbe molto meglio all'ordine d'idee che collega i cinque dipinti dello studio. Pur tuttavia neppure questa soluzione ci sembra definitiva; d'altra parte, valga solo come ipotesi questa nostra idea: se cioè non sarebbe il caso di mettere in relazione questa scena con le espulsioni dei vizi ritratte nel boschetto del dio Como e nell'allegoria di Minerva del Mantegna? Se così fosse, allora, in conformità del carattere di tutto il dipinto, il ruolo delle divinità antiche e delle personificazioni sarebbe assunto da persone reali del mondo esistente. Siccome i cavalieri aggrovigliati nello scontro vengono aggrediti dalle schiere ordinate di un terzo nemico, il gruppo dei combattenti potrebbe simboleggiare il peccato della Discordia aliena dalla pace del boschetto, mentre il gruppo che avanza minaccioso potrebbe essere chiamato a scacciare tale Discordia.

L'elogio del canto, della musica, dell'arte e quindi del mecenatismo è il soggetto pure del dipinto che il Mantegna non arrivò che a ideare, mentre il compimento ne sarebbe toccato al Costa.



Fig. 1. Andrea Mantegna: Parnaso. Parigi, Louvre

Como, presentato da Filostrato (*Imagines*, I. 2) come dio protettore delle orge notturne, è configurato blandamente come rappresentante della «honesta voluptas». Arte e virtù vengono identificate, il che si rivela non solo dall'eliminazione dei Vizi, ma anche nell'interpretazione umanistica di Arione che avanza dallo sfondo cavalcando un delfino, interpretazione desumibile da una medaglia datata 1457. La raffigurazione di Arione vi è accompagnata dal seguente testo: *Virtuti omnia parent*.<sup>13</sup> Dipingendo sul soffitto della Camera degli Sposi la leggenda di Orfeo e di Arione, il Mantegna avrà avuto come movente la stessa identificazione tra virtù e arte. Nella Camera degli Sposi si può vedere anche l'episodio di Periandro che punisce i pirati per aver attentato essi alla vita di Arione: paragone mitologico del mecenatismo principesco.<sup>14</sup>

E' da vedere se si possano riscontrare, e a che punto e in quale misura, caratteri erotici e umori-

stici nel Parnaso. Anche a tale quesito, le risposte degli studiosi che si sono occupati dell'argomento sono varie. Interpelliamo prima di tutto il Fiera:

Hinc Venerem lepido fassus te carmine Vates  
Mavortis proprios dixit habere toros.  
Coetera subticuit tabulae veneratus honorem  
Iamque loquutum forte putabat opus?

Leggendo questo brano si ha la certezza definitiva che l'autore del programma — e così anche il Mantegna — intendeva esprimere un contenuto erotico. Il dipinto racconta qualcosa che conviene tacere — dice scherzando il Fiera. Nella letteratura scientifica la Tietze Conrat era sostenitrice del «*tabulae honos*», il Wind invece del «*loquutum opus*». Conoscendo la poesia acquista un particolare interesse la polemica dei due sull'*Art Bulletin*. La Tietze Conrat, ferma nella sua teoria dell'allegoria cortigiana, mette in dubbio che l'esaltazione

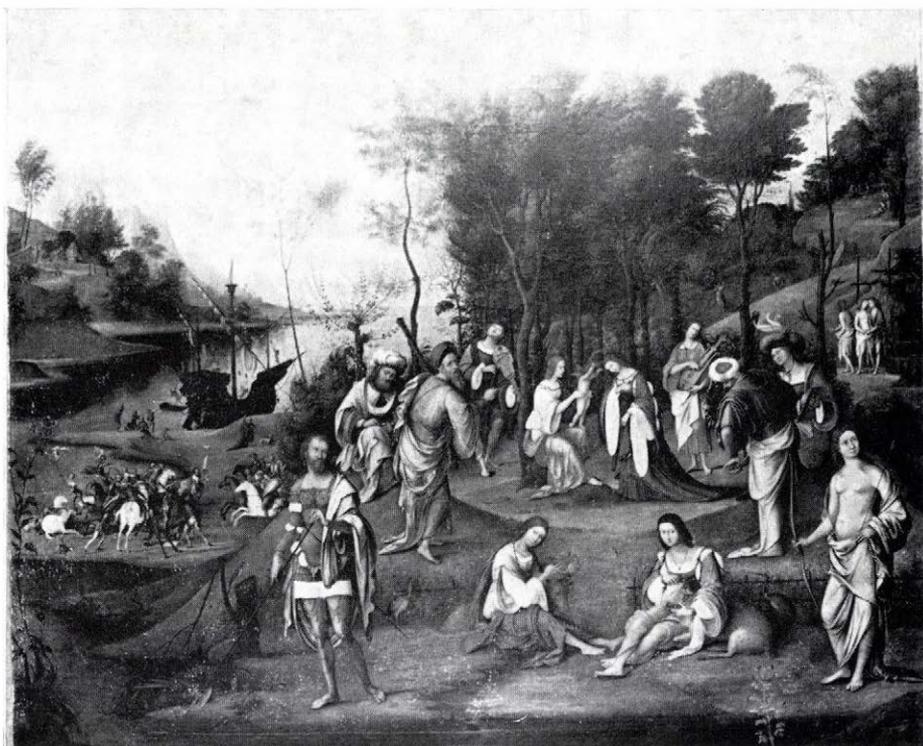


Fig. 2. Lorenzo Costa: Isabella incoronata dal genio della Poesia. Parigi, Louvre

del principe e della consorte, argomento solenne e sublime, possa essere accompagnata da motivi umoristici od erotici.<sup>15</sup> Già in uno studio del 1917 ella superò la difficoltà che poteva sorgere dall'interpretazione di Marte e Venere quali amanti, sia nell'epitalamio del Salimbeni che nel Parnaso, con la seguente argomentazione: «Venus ist Lucrezia (d'Este), Mars ist Annibale (Bentivoglio), die Göttin der Liebe und der Gott des Krieges sind das vorbildliche Paar, an deren Illegitimität die Zeit keinen Anstoß nimmt. In ihren wesentlichen Eigenschaften sieht und verknüpft sie der Dichter und sein Publikum, und denkt nicht an die böse Vorbedeutung, die dieser klassische Bund des Ehebruchs dem oben geschlossenen im Hause Bentivoglio-d'Este bringen könnte.»<sup>16</sup> Il Wind invece contesta la teoria dell'allegoria di corte mettendo in rilievo la differenza tra i fondamenti mitici del Parnaso e dei versi del Salimbeni. Asserisce che mentre nell'epitalamio sopravvive la variante mitica desunta da Esiodo in cui Marte figurava come sposo legittimo di Venere, nel Parnaso, sulla scorta di Omero, Marte e Venere sono dati inequivocabilmente come amanti, e questo fatto non muta neppure quando la filosofia umanistica (Leone Ebreo), considerando tale legame come una metafora delle forze della natura, lo

nobilita attribuendogli un senso allegorico. E' invece da escludersi — sempre secondo Wind — che i principi vengano presentati nel ruolo lascivo di amanti.<sup>17</sup> Risultato principale della conoscenza della poesia del Fiera è la soluzione definitiva dell'alternativa allegorica di corte — mitologia erotica nella formula «allegoria erotica di corte». Isabella poteva permettersi di non apparire, come dea, sotto una maschera delle più maestose. Da tutto ciò si può concludere che il nesso tematico tra il Parnaso e la Festa degli dei del Bellini (Washington, National Gallery of Art) è ancora più stretto di quanto lo abbia originariamente ritenuto il Wind. Grazie alle ricerche del Wind condotte su larga scala, si risulta che il dipinto belliniano dello studio di Alfonso d'Este venne eseguito per le nozze del futuro duca ferrarese e di Lucrezia Borgia e che le sembianze di più d'uno dei personaggi mitologici possono identificarsi con i ritratti di personaggi storici tra cui quelli della coppia principesca.<sup>18</sup> Anche se a Lucrezia Borgia e ad Alfonso d'Este, raffigurati come Gaia e Nettuno, è toccata un ruolo più castigato che non ad Isabella e al marito nel Parnaso, il carattere di tutta la scena è ancora più profano e meno sublime di quello dell'opera del Mantegna, e l'episodio di Priapo e Lotis che si svolge nel consesso



Fig. 3. Andrea Mantegna—Lorenzo Costa: Il boschetto del dio Como. Parigi, Louvre

degli dei non è per nulla più verecondo della storia omerica (Fasti I. 391—440, in altra variante, episodio di Priapo e Vesta, VI. 319—348.)

La Tietze-Conrat ha inoltre respinto del tutto l'osservazione del Wind che rilevava il gesto erotico-giocoso delle mani delle due Muse collocate sull'estremo lato destro, e la reazione delle altre due Muse nell'atto di girare la testa.<sup>19</sup> Eppure, d'accordo con lo Hirschfeld, ci pare che la tesi del Wind non richieda altra prova oltre ad una semplice osservazione.<sup>20</sup> Sarà tuttavia opportuno integrare il richiamo del Wind ad un passo di Apuleio e ad uno del Rabelais con due altri esempi.<sup>21</sup> Essi non corrispondono esattamente alla coreografia vista nel Parnaso, ma contengono comunque un accenno alla mimica amorosa. Uno è un suggerimento ovidiano circa la possibilità di comunicare all'amante un pensiero tenero in presenza del marito (Amores I. 4., 19—22):

«Verba superciliis sine voce loquentia dicam:  
Verba leges digitis, verba notata mero.  
Cum tibi succurret Veneris lascivia nostrae  
Purpureas tenero pollice tange genas...

L'altra citazione è di Lorenzo de' Medici; a tale proposito, se si pensa alla danza delle Muse, non è da trascurare il fatto che si tratta dei versi di una Canzone da ballo (XXVIII).

«E mi messe un pie in sul mio,  
sì che impolverò la cotta;  
poi mi disse aver disio

di parlar meco a cert'otta,  
soli al buio e non in frotta;  
io da prima non lo intesi,  
poi pe'suoi cenni compresi,  
e rimbeccai la ballata.»

A brani del genere corrisponde nel tono la trovata scherzosa segnalata dal Varese nel dipinto di Lorenzo Costa: «le tre Grazie, non dobbiamo dimenticare il significato di cui veniva caricata questa rappresentazione, sono molto semplicemente un amante con le due amiche.»<sup>22</sup> Nella belliniana «Festa degli dei» poi, il gesto di Nettuno = Alfonso d'Este è già qualcosa di più di una allusione o un'azione mimata: è proprio un atto evidente, senza veli.

La tesi del Foerster secondo cui Apollo, Mercurio e le Muse, quali difensori della morale, si scosterebbero in segno di disapprovazione dal gruppo di Marte e Venere simboleggiante l'amore peccaminoso, non potè sostenersi a lungo.<sup>23</sup> Ma la Tietze-Conrat non desistette da quella sua convinzione che il carattere sacro delle Muse avesse escluso, fin dal principio, dal dipinto ogni riferimento a motivi frivoli od erotici nei loro riguardi.<sup>24</sup> Che invece le Muse non avessero sempre conservato nell'antichità tutta la loro dignità è stato inconfutabilmente dimostrato dal Wind con richiami ad Ovidio, al Simposio di Platone e ad Ausonio.<sup>25</sup> Chi scrive intende piuttosto rilevare che per quanto le Muse fossero generalmente considerate sacre e pure, ciò non solo non escludeva, ma poteva anzi essere una spinta a dar loro un carat-

tere erotico. Il Medici, proprio all'inizio del suo poema drammatico che tratta la storia raffigurata nel Parnaso (Amori di Venere e Marte) chiama le Muse a celebrare l'amore: «Le sacre Muse dal licor castalio/ di dolci carmi piene inviterete» (10—11).<sup>26</sup> E quindi le Muse, anche se sono sacre, possono essere al corrente del segreto appuntamento di Venere. E chi è che per ordine di Venere dovrà chiamare le Muse? Sono le ninfe, compagne di Diana e avverse all'amore. Esse compaiono nei primi due versi: «Su, ninfe, ornate il glorioso monte / di canti e balli e resonanti lire». Quest'introduzione stessa, accompagnata da canto, danza e liuto è un parallelo degno di considerazione del nostro dipinto. Ma ora si tratta piuttosto di motivare la presenza delle pudiche ninfe e delle Muse nella scena d'amore. Perché mai nel poema mediceo Apollo-Sole chiama prima di chiunque altro proprio le ninfe a osservare lo spettacolo edificante degli amanti presi nel laccio? Al passo di Omero dove si legge che «Le dee pudiche rimasero nella loro casa» (VIII. 324) vengono ora a sostituirsi questi versi del poema mediceo: (76—78)

«Correte, o ninfe, a veder sol quest'una  
adulterata Venere impudica  
e 'l traditor di Marte: o stelle! o luna!»

E' lo stesso Medici che chiarisce i rapporti tra Ninfe, Muse, divinità pudiche e l'amore. In uno dei suoi sonetti così egli illustra la bellezza e il fascino della sua donna:

«Delle timide ninfe a' petti casti  
qualche molle pensiero Amore infonde,  
se trae riso o sospir la bella bocca»

Dal commento che accompagna il sonetto si apprende poi quanto segue:

«ma mettere una impressione contraria in uno subietto è maggior cosa, come è fare che le ninfe timide e caste ammettino nella durezza del core loro qualche molle e dolce pensiero d'amore, perchè l'amore è al tutto contrario alla timidità e castità.»<sup>27</sup>

E' quindi questo gusto del contrasto che assicura un posto alle ninfe nella variante medicea dell'episodio omerico, e ciò spiega meglio nello stesso tempo perchè alle Muse del Mantegna è stata assegnata la funzione ugualmente galante del linguaggio mimico.

La Tietze-Conrat rifiuta l'interpretazione del Wind anche per quanto concerne un altro motivo

singolare. Quest'ultimo infatti considerava la roccia frastagliata sopraelevata alla grotta di Vulcano come un segno dell'ira del dio fabbro, avanzo di una eruzione vulcanica.<sup>28</sup> Secondo la Tietze-Conrat invece ci si potrebbe limitare ad una spiegazione basata sull'interesse del Mantegna per formazioni rocciose, evidente anche in altri suoi quadri.<sup>29</sup> La poesia del Fiera dà ragione anche questa volta al Wind:

Sed tamen incautus Fabri non viderat Iras  
In Martem ultrices sollicitare manus.  
Aestuat ad flammas Steropes, Bronte Etna remugit  
Vincula versabat dextra piracmonia.

L'ira di Vulcano assetato di vendetta è accompagnata dal rombo dell'Etna.

Chi scrive non è riuscito a rintracciare che quattro esempi approssimativamente contemporanei al Parnaso della rappresentazione artistica della favola omerica. Un'illustrazione letteralmente fedele è offerta da una medaglia bronzea della collezione Kress, dell'ultimo quarto del XV. secolo.<sup>30</sup> Lo Hind data intorno allo scorcio dell'ultimo secolo il niello che trasforma l'episodio in un allegro corteo trionfale. Il carro trionfale su cui viaggia Marte tenendo Venere sulle ginocchia, è tirato da leoni. I due dei «consenzienti» a Marte procedono dietro il carro, tenendo in mano la catena che legava gli amanti. Vulcano cammina accanto ai leoni e indica col dito il cielo dove il Sole rivelatore dell'adulterio guida il proprio carro. Sul carro trionfale si trova anche Amore con gli occhi bendati, e che sparge le sue frecce. In testa al corteo compagno Giove e Giunone.<sup>31</sup> Nell'incisione di Jacopo de' Barbari Vulcano non è presente, ma la rappresentazione ha lo stesso carattere ameno e perfino satirico. Venere parla all'orecchio a Marte, Cupido succhia il dito con aria d'innocenza.<sup>32</sup> Il quarto esempio è un'opera della quale non rimane che un accenno scritto. Dopo la morte del Perugino la vedova del pittore offerse ad Isabella una tela che aveva come argomento «Vulcano che sorprende Marte e Venere». Ma la marchesana, già scontenta del quadro precedentemente eseguito per lei dallo stesso Perugino, non accolse l'offerta.<sup>33</sup> E' comunque indicativo che l'offerente contasse di ottenere un risultato proprio con questo soggetto.

Ritengo perlomeno problematici i tentativi che si accostano al programma del Parnaso dal lato della filosofia anche se nel caso di un'allegoria umanistica non si possa escludere in linea di massi-



Fig. 4. Giovanni Bellini: Festa degli dei. Washington, National Gallery of Art

ma la possibilità di un secondo o anche di un terzo significato. E' lo Hirschfeld che azzarda a tale proposito la tesi più temeraria mettendo in luce la connessione nella filosofia neoplatonica tra le dottrine della musica e dell'armonia dello spirito e l'identificazione delle nove sfere con le nove Muse.<sup>34</sup> Il suo punto di partenza è un'impresa di Isabella composta di battute e di pause, di evidente ispirazione neoplatonica. «Seine nach dem Takt tanzende Musen sind in Wahrheit von Rhythmus und Anmut in Platons Sinne erfüllt» — così egli scrive parlando del dipinto, pur ammettendo, riferendosi al Wind, che anche la funzione naturale dell'amore abbia la sua parte.<sup>35</sup> Il Gombrich, mentre sottolinea ugualmente l'importanza dell'umorismo della superficie, intravede sotto un'idea più profonda.<sup>36</sup> Cita Eraclito, maestro di retorica del I. secolo, il quale replicava a chi aveva accusato Omero di incoraggiare l'immoralità scoprendo il significato più recondito della vicenda, che cioè Omero avrebbe voluto cantare la riconciliazione dei due vecchi avversari, l'Amore e la Discordia, e l'Armonia nata dal loro connubio. Perciò nel dipinto Apollo, Mercurio e le Muse si sarebbero

radunati per festeggiare la nascita dell'Armonia. Resta a vedere però se Isabella veramente sentisse il bisogno di giustificare così Omero. Il vero sapore del quadro consiste proprio nel conservare intatta la freschezza originaria della favola e nell'aver dato alla marchesa l'occasione di interpretare un personaggio del mito a lei forse più caro. L'interpretazione dello Hirschfeld ci richiama alla memoria la reazione di Isabella al volumetto che l'Equicola aveva scritto per commentare il motto di lei «nec spe nec metu». Nella lettera diretta il 18 maggio 1506 al Sacchetta essa osserva che il motto «da noi cum tanti misterii non fu factu, cum quanti lui gli attribuisce».<sup>37</sup>

Contro l'interpretazione neoplatonica sta anche la mancanza assoluta nel dipinto del concetto di Venere Vincitrice, per cui Venere soggioga e ammansisce Marte, facendo trionfare l'Amore sulla Discordia. Il più bell'esempio ne viene offerto nell'antichità dall'inno a Venere di Lucrezio (*De rerum natura*, I. 30—41), il cui effetto si rivela chiaramente nelle rappresentazioni di Venere e Marte del Botticelli (Londra, National Gallery) e di Piero di Cosimo (Berlino, Staatliche Museen).



Fig. 5. Maestro della leggenda di Orfeo: Marte e Venere guardati da Orfeo e da altri dei. Kress Collection

L'immagine di Marte legato e inginocchiato davanti a Venere si ritrova sia nei Trionfi del Petrarca sia nell'affresco di Palazzo Schifanoia (allegoria di Aprile).<sup>38</sup> Nel frammento di poesia già citato, il Medici fa dire a Marte (43—45):

«Non qual nimico alle tue stanze vengo,  
Vener mia bella, ma senz'arme o dardo;  
che contro a' colpi tuoi null'arme tengo.»

Invece il Marte del Parnaso è armato di elmo, corazza e dardo; il suo carattere di prode guerriero non viene dimenticato nemmeno nella presenza di Venere.

Ricercando il significato più recondito della storia omerica non è da tralasciare un richiamo a Ovidio. Infatti, tutte due volte racconta la favola non per un puro gusto gratuito, ma per trarne qualche insegnamento. Il primo viene formulato nell'*Ars amatoria* in questi termini: «crescit amor prensis» (I. 559). Il secondo si esprime indirettamente: l'amore è onnipotente, nemmeno il dio Sole riesce a sottrarsi al suo impero. Non per una benevolenza verso Vulcano, ma per gelosia nei confronti di Marte egli abbandona gli amanti all'ira di Vulcano (Met. IV. 169—174):

«Hunc quoque, siderea qui temperat omnia luce,  
Cepit amor Solem. Solis referemus amores.  
Primus adulterium Veneris cum Marte putatur  
Hic vidisse deus: videt hic deus omnia primus.  
Indoluit facto: Junonigenaeque marito  
Furta tori, furtique locum monstravit...»

L'amore reciproco dei due così sorpresi non fa che aumentare, e l'amore è onnipotente: è da credere proprio che Isabella abbia domandato al suo pittore l'espressione di idee più serie?

Per poca che sia la presenza della filosofia, è tanto più notevole l'influsso degli esempi letterari nel Parnaso. Il programma non prevedeva l'illustrazione di una qualche parte di un'unica determinata opera letteraria, e perciò è legittimo citare anche dei paralleli che rivelano analogie più che altro nell'atmosfera o in certi motivi singoli. Più d'una delle letture di Isabella e dei suoi umanisti avrà contribuito alla formazione della concezione definitiva. E' da annoverare sicuramente tra le fonti ispiratrici la danza delle Muse al principio della Teogonia di Esiodo (1—8). Ritengo tuttavia ancora più importanti dal punto di vista del Parnaso i quattro versi magistrali di Orazio che stimolano con la loro potenza vivificatrice la fantasia imponendo quasi la loro trasformazione in immagine di spettacolo immediato (Carm. I. 4. Ad Sestium):

«iam Cytherea chorus ducit Venus imminente luna  
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes  
alterno terram quatunt pede dum gravis Cyclopum  
Vulcanus ardens visit officinas.»

Il Gombrich ritrova un'atmosfera analoga in un passo del contemporaneo Pontano, che descrive un incontro idillico degli dei.<sup>39</sup> Ci pare opportuno citare anche un brano delle *Selve d'amore* del Medici che rievoca in una visione poetica il momento della nascita dell'amore (I. 17—19):<sup>40</sup>

«Quando tessuta fu questa catena,  
l'aria, la terra, il ciel lieto concorse:  
l'aria non fu giammai tanto serena,  
nè il sol giammai sì bella luce porse:



Fig. 6. Peregrino: Trionfo di Marte e Venere. Niello

di fronde giovanette e di fior piena  
la terra lieta, ov' un chiar rivo corse:  
Ciprigna in grembo al padre il di si mise,  
lieta mirò dal ciel quel loco, e rise.

Dal divin capo ed amoroso seno  
prese con ambe man rose diverse,  
e le sparse nel ciel queto e sereno:  
di questi fior la mia donna coperse.  
Giove benigno, di letizia pieno,  
gli umani orecchi quel bel giorno aperse  
a sentir la celeste melodia,  
che in canti, ritmi e suon dal ciel veniva.

Movevan belle donne al suono i piedi,  
ballando, d'un amor gentile accese:  
l'amante appresso la sua donna vedi,  
le disiate man insieme prese:  
sguardi, cenni, sospir, d'amor rimedi:  
brevi parole e sol tra loro intese:  
dalla donna cascati i fior ricorre,  
baciati prima, in testa e in sen riporre.»

Questa visione lieta si accosta benissimo al Parnaso. Al sorriso di Venere la natura si rasserena, suona una melodia celeste, belle donne si mettono a ballare, e gli amanti si stringono la mano. Nessun dubbio: la potenza di Venere che trasforma e abbellisce tutto è in Medici un'idea neoplatonica. Ma con i mezzi magici della poesia, la teoria si trasforma in immagine, in visione percepibile. Chi potrebbe negare che Isabella, leggendo questi versi, — dalla sua biblioteca infatti non mancavano le opere del Magnifico Lorenzo — fosse perfettamente al corrente del loro significato filosofico? Visto il Parnaso dobbiamo tuttavia ritenere che ella fosse molto più sensibile a ciò che era poesia e non dottrina.

Si è già accennato al contesto in cui figura, nel dialogo del Decembrio sulle questioni dell'arte, la rete fatale per Marte e Venere. Leonbattista Alberti invece ricorda in un luogo il dio fabbro, raccomandando ai pittori di mettere quanto più possibile in evidenza la sua zoppaggine.<sup>41</sup> Il Muraro, che documenta con numerosi esempi la conoscenza che il Mantegna aveva degli scritti albertiani, ci rimanda al grande teoretico per una soluzione formale: in uno dei suoi suggerimenti l'Alberti si intrattiene sulla scelta dei colori per i costumi delle ninfe partecipanti alla carola guidata da Diana, ai fini di raggiungere la varietà e l'armonia volute.<sup>42</sup> Le Muse del Parnaso sono la prova del buon conto che il Mantegna tenne del consiglio dell'Alberti.

Un articolo comune del Baxandall e del Gomb- rich ha richiamato l'attenzione di chi scrive su un



Fig. 7. Jacopo de' Barbari: Marte e Venere

passo di Apuleio che può essere in rapporto anche con la tela che c'interessa. Si tratta della descrizione della decorazione nella grotta che si trova nella casa di Birrena (*Metamorfosi*, II. 4):<sup>43</sup>

«Pone tergum deae saxum insurgit in speluncae modum muscis et herbis et foliis et virgultis et alicubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus. Sub extremo saxi margine poma et uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit.»

Nel commento di Filippo Beroaldo alle *Metamorfosi* pubblicato nel 1500, questo brano ha dato l'occasione di un elogio dell'arte di Francesco Francia. Non potevano queste parole indurre il Mantegna, consigliato da Isabella, a gareggiare nella sua arte con la natura, e non è forse ciò che spiega la presenza dei grappoli d'uva appesi sul lato della grotta circondata da piante e frache spuntate dalla roccia, di fianco alla figura di Vulcano?

Una delle essenziali novità formali del Parnaso viene rilevata da Ilse Blum quando dice che nell'arte del Mantegna sono le Muse danzanti che tradiscono la prima influenza dei rilievi neo-attici.<sup>44</sup> Meriterebbe un'indagine a parte il problema se il Mantegna avesse avuto occasione di vedere opere del genere a Roma, o se invece Isabella stessa possedesse qualche rilievo analogo. Potrebbe anche darsi il caso che l'ispirazione fosse venuta solo da un disegno eseguito su un'opera dell'antichità, ma non è nemmeno da escludere che durante il suo soggiorno romano il pittore abbia conosciuto qualche lavoro contemporaneo che gli offrisse la possibilità di studiare una soluzione formale conforme alle opere plastiche della tarda romanità. Intendo rimandare a questo punto ad un affresco del Botticelli nella Cappella Sistina (La purificazione del lebbroso) in cui la figura della serva recante una fascina di ramaglia costituisce un esempio caratteristico dell'utilizzazione del modello classicheggiante. E' merito del Warburg di essere stato il primo a occuparsi della funzione di tali modelli nell'arte fiorentina, estendendo le sue indagini anche sulla letteratura. Egli è giunto alla conclusione che il Botticelli era soprattutto attratto, nei modelli antichi, dalla rappresentazione speciale del movimento. Del Poliziano poi cita certi brani i quali, sempre nei caratteri peculiari della descrizione del moto, si richiamano ad Ovidio.<sup>45</sup> E' questo elemento stilistico indicato dal Warburg come formula del moto che costituisce la novità del Parnaso rispetto alle opere anteriori del Mantegna. Il modello letterario ha una grande importanza anche a tale riguardo. Ad Isabella piacevano certamente le descrizioni ovidiane il cui fascino principale è dato dalle mosse leggiadre e graziose, dai capelli sventolanti, dallo svolazzo ondeggiante dei veli e dalle carni che si snudano nell'impeto della corsa o della danza. Una scena del genere è contenuta nell'episodio di Ippomene e Atalanta. La bellezza della fanciulla corrente viene presentata da Ovidio in questi versi (Met. X. 588—596):

«Quae quamquam Scythica non secius ire sagitta  
Aonio visa est iuveni, tamen ille decorem  
Miratur magis: et cursus facit ipse decorem.  
Aura refert oblata citis talaria plantis:  
Tergaque iactantur crines per eburnea, quaeque  
Poplitibus suberant picto genualia limbo;  
Inque puellari corpus candore ruborem  
Traxerat: haud aliter, quam quum super atria velum  
Candida purpureum simulatas inficit umbras.»

Pare di leggere la descrizione della Musa che viene correndo per accompagnarsi al ballo tondo del Parnaso. Ma se la Fortuna che influisce sulla conservazione e sulla rovina delle pitture fosse stata benigna, la gara di Atalanta e di Ippomene si potrebbe osservare anche in un dipinto del Mantegna. Si deve al Battisti la scoperta di una poesia che informa di questa tela del Mantegna che tratta l'argomento.<sup>46</sup> Poichè autore della poesia fu quel Falco Mantovano che morì nel 1505 all'età di 26—27 anni, il quadro deve essere stato eseguito press'a poco alla stessa epoca del Parnaso e comunque per ordine di Isabella. L'elogio del «cursus decor» si ritrova anche in Falco Mantovano. Ciò sarà stato anzi il vero soggetto del dipinto.

«Virgineum succincta latus, nudata lacertos  
Obvia cui teneros verberat aura sinus  
Cuique dat aura comas retro (S)coeneia virgo est.»

Oltre al Parnaso e a questo documento scritto l'allegoria dell'Occasione e della Penitenza (Mantova, Palazzo Ducale) offre un nuovo contributo al problema dell'impiego della formula del moto nell'arte del Mantegna. Se non l'esecuzione, la composizione è indiscutibilmente dovuta all'artista. Sulla figura dell'Occasione appoggiata con un piede su un globo la veste sembra vibrare; mentr'essa si volta di scatto, i capelli le ricadono in faccia. Anche questa figura rivela l'influenza del gusto di Isabella mecenate sulla formazione dei mezzi artistici del Mantegna.

## II. Minerva espelle i Vizi dal Giardino della Virtù

La lotta tra le virtù e i vizi è un tema tipicamente medievale nelle arti figurative, nella letteratura e sul palcoscenico. Giacchè ben due delle pitture che ornavano lo studio della più colta principessa umanista del rinascimento presentavano la lotta tra le personificazioni del peccato e della virtù, è facile pensare che sotto la forma tradizionale vi sia un contenuto certamente nuovo. Tale ipotesi viene presto confermata almeno per quanto concerne una delle due opere, la lotta tra la Castità e la Lascivia del Perugino, sia attraverso l'osservazione del quadro che attraverso la lettura del programma, fortunatamente conservato.<sup>47</sup> E' difficile immaginare una *Psychomachia* medievale in cui sia dato tanto ampio spazio agli amori divini delle *Metamorfosi*, in cui gli avversari della Castità



Fig. 8. Andrea Mantegna: Minerva espelle i Vizi dal giardino della Virtù. Parigi, Louvre

riescano con tanta efficacia a legare e tormentare le loro vittime, o che preseriva di rappresentare i due avversari «eguali nella vittoria». Un programmatore strettamente osservante i punti di vista teologici non avrebbe enumerato dei motivi unicamente «per la maggior vaghezza». <sup>48</sup>

Quanto all'allegoria del Mantegna la situazione non è così nettamente definibile. I vizi, che gareggiano in bruttezza con i mostri infernali della plastica romanica fuggono vinti davanti alla lancia di Minerva. La loro identità è rivelata da didascalie che si leggono su nastri: sistema che sembra anacronistico all'inizio del XVI. secolo. Dal cielo, quale sacra visione, discendono tre virtù cardinali. <sup>49</sup> Dobbiamo dunque dare ragione alla Tietze-Conrat la quale, a parte la scoperta di alcune bellezze di dettaglio e di novità formali, trova che l'opera in sostanza ci riporta al passato? «What a relapse into the era of Gothic tapestries!» — così

ella esprime il suo giudizio sul quadro. <sup>50</sup> Chi scrive suggerirebbe però una maggiore cautela. Conviene perciò partire dall'ipotesi che anche questa volta la vecchia forma sia l'espressione di un nuovo contenuto e che il programma e l'idea fondamentali dell'opera si possano interpretare entro la sfera dell'ideologia umanistica.

Sia l'antichità che nel rinascimento facevano largo uso delle personificazioni. Vedendo i mostri del Mantegna viene in mente la descrizione ovidiana della Fame e dell'Invidia (Met. VIII. 801—808, Met. II. 775—782). Le spaventose figure dell'Inferno appaiono in gruppo nel Canto VI. dell'Eneide di Virgilio (274—281), e come nel dipinto i Vizi fuggono protetti da Venere, così Ovidio fa accompagnare Tisifone dal Luctus, dal Pavor e dall'Insania (Met. IV. 480—488). Anche l'attributo «trepido vultu» dell'Insania si addice a più d'una figura del Mantegna. Personificazioni appar-

tenenti al seguito di Venere si possono riscontrare tra l'altro negli Amores di Ovidio (I./II. 35), nel Trionfo dell'Amore del Petrarca (cap. III) e nella Giostra del Poliziano (I. 73—76). Sfilano le pene d'amore in tante varianti: la speranza vana, la dolce ira, la Gioia e la Tristezza in compagnia l'una dell'altra. Ma non sono queste le figure che circondano la Venere di Mantegna, il quale si spiega con l'avversaria di turno di Venere: Minerva. Venere rappresenta qui il demone che fa abbandonare i valori spirituali per i desideri carnali, che diventa l'accidia della ragione. Ciò non vuol dire che il dipinto resti estraneo al patrimonio ideale dell'elegia, poesia dell'amore, alla sfera d'idee degli «esperti» antichi e rinascimentali dell'amore. Nè la citazione scelta come insegna e presa dal *Remedia amoris* «*Otia si tollas periere Cupidinis arcus*» consente tale congettura (*Rem. amoris* 139). Sia Isabella che i suoi consiglieri umanisti dovevano rendersi conto di come i *Remedia amoris* fossero privi di ogni considerazione morale. Sotto la figura di Venere che ostenta con mossa civettuola le proprie grazie e tiene nascosta la freccia sotto il velo avrebbero potuto giustamente essere trascritti i seguenti versi della Giostra del Poliziano:

«Chi può soffrir di donna il fiero orgoglio  
Che quanto ha il volto più di beltà pieno  
Più cela inganni nel fallace seno» (I. 15)

Per la coppia Ozio-Inerzia invece si possono rievocare le parole della Giostra stessa con le quali Giuliano tenta di scacciare il sentimento dell'amore:

«Non nutrir di lusinghe un van furore  
Che di pigra lascivia e d'ozio sorge» (I. 13)

D'ispirazione elegiaca sono anche le dame incoronate di fiori che fuggono nello sfondo tenendosi a braccetto, vittime del cieco errore e del mal giocondo. Piccoli Amoretti fuggono in volo disordinato con ali di libellula e di farfalla. Uno tiene in mano un arco con la freccia, un altro la corda della dolce prigionia, un terzo serra nel pugno il fazzoletto che rende ciechi, e c'è chi sparge i fiori dell'isola di Cipro. Frutto di fantasia giocosa è l'Amore che discende sulle spalle del satiro sguazante nella palude e che sventola con ambe le mani, con gesto trionfante, la fiaccola nuziale. Si tratta dei fratelli di Cupido, la cui schiera birichina viene così cantata dal Poliziano:

«Lungo le rive e' frati di Cupido  
Che solo uson ferir la plebe ignota,  
Con alte voci e fanciullesco grido  
Aguzzon lor saette ad una cota.»

Sono essi che Isabella volle rivedere nel dipinto del Perugino: «et questi amori a rispetto di quel primo debbono essere più piccholi con archi non d'argento, nè cum strali d'oro, ma di più vil materia come di legno o ferro o d'altra cosa . . .»<sup>51</sup>

La composizione di Minerva che espelle i Vizi non è del tutto esente da caratteri di pesantezza. Gli innumerevoli motivi e figure — considerati a parte, esempio splendido ciascuno della concretizzazione visiva di un concetto poetico — non si compongono in un insieme così impeccabilmente chiaro come quelli per cui si fa riconoscere il Mantegna.<sup>52</sup> Ma si ritiene che di ciò si debba attribuire la responsabilità anziché al pittore, all'ideatore del programma non dotato di una fantasia sufficientemente visiva e allo schema della composizione da lui eventualmente fornito. Non è il caso tuttavia di pensare che il Mantegna fosse contrario a trattare quell'argomento. A parte il fatto che tutta la sua opera reca l'impronta della sua rigorosa indole moraleggiante, un gruppo delle sue composizioni dimostra con tutta evidenza tale indole nella forma di allegorie e personificazioni. Fa parte di questa serie — almeno parzialmente — anche l'allegoria dello studio. Passiamo brevemente in rassegna le opere appartenenti al genere in questione.

A proposito del disegno conservato nel British Museum la cui variante completa in due parti ci viene tramandata nell'incisione di Zoan Andrea, fu il Foerster a dimostrare per primo come il Mantegna avesse voluto con esso idealizzare l'arte e insieme la propria superiorità morale. Questo motivo personale è confermato sia dalla scritta decifrata «*Virtuti semper adversatur Ignorantia*», la stessa che si riscontra in ben due lettere del pittore, sia dalla figura di Mercurio messa in primissimo piano, che nella descrizione di Galeno citata dal Foerster è contrapposta alla Fortuna quale protettore delle arti e delle scienze, sia dalla presenza del lauro prima ardente, poi rinverdito pur nell'abbandono, albero della gloria dell'artista.<sup>53</sup> Il Battisti attribuisce un'importanza autobiografica all'incisione raffigurante la Lotta delle divinità marine, dove la discordia viene alimentata dall'Invidia. E' questo vizio dell'Invidia che il Mantegna biasima in una sua lettera, come pure nell'iscrizione del trionfo di Cesare (*strata invidia*).<sup>54</sup> Ma in questa

sfera moraleggiante e che rivela direttamente la personalità del Mantegna vanno classificate altre due opere. Si tratta da una parte del disegno di Apelle calunniato, se non sicuramente autografo, dovuto indiscutibilmente all'invenzione del maestro, e dall'altra del Trionfo di Scipione, monocromo appartenente alla National Gallery di Londra.<sup>55</sup> Difficilmente si potrebbe trovare un soggetto più affascinante dell'Apelle calunniato per un artista qual'era il Mantegna, sempre impressionato da immaginarie minacce e convinto di essere circondato da nemici. Sembra perciò molto suggestiva l'affermazione della Tietze-Conrat e del Battisti che cioè l'incisione *Virtus combusta* non sia stata ispirata dalla sola fonte del Galeno — comprendente unicamente la contrapposizione della Fortuna a Mercurio — ma anche dal particolare dell'aneddoto di Luciano relativo ad Apelle che presenta l'ignoranza sotto le sembianze di un uomo che brancola cieco nell'oscurità.<sup>56</sup> Viene chiarito in tal modo il modello letterario della figura femminile nuda e cieca condotta nell'abisso dai vizi. Anche nel trionfo di Scipione sono l'invidia e la calunnia che restano sconfitte. Non può essere se non l'invidia calunniatrice il personaggio del dipinto dai lineamenti ributtanti che avanza con impeto, e addita Claudia Quinta, la cui innocenza tuttavia sarà accertata poco dopo. (Livio XXIX, 14; Ovidio, *Fasti*, IV, 305—348). Nei gesti e nell'aspetto risulta molto affine a questa figura l'Invidia del disegno di Apelle. Entrambe poi ricordano un tipo di strega che compare nel disegno della *Virtus combusta*, in guardia alla destra della Fortuna, solo che quest'ultimo è ancora di più asciutto e scomposto.<sup>57</sup>

Le figure fuggenti della composizione «Minerva espelle i Vizi» si accostano già in partenza a certe figure delle opere menzionate per il loro carattere ibrido e deforme. Esiste un legame diretto tra la Fortuna coronata, grassa figura seduta su un globo e l'Ignoranza del dipinto in questione, come pure tra il satiro Lussuria che suona lo zupfelo e il satiro anch'esso dalla faccia animale che stringe a sé il figlio. Un motivo comune è costituito anche dal lauro che assume forma umana. Il bieco Odio e l'Ozio grasso, privo delle braccia, dall'aspetto idiota sono di una bruttezza che resta probabilmente senza paragone nell'arte italiana di tutta l'epoca. Tra i mostri marini colui che sta per colpire l'avversario con un osso equino si accosta di più al centauro del dipinto. Entrambi incarnano gli istinti e gli impulsi sfrenati.

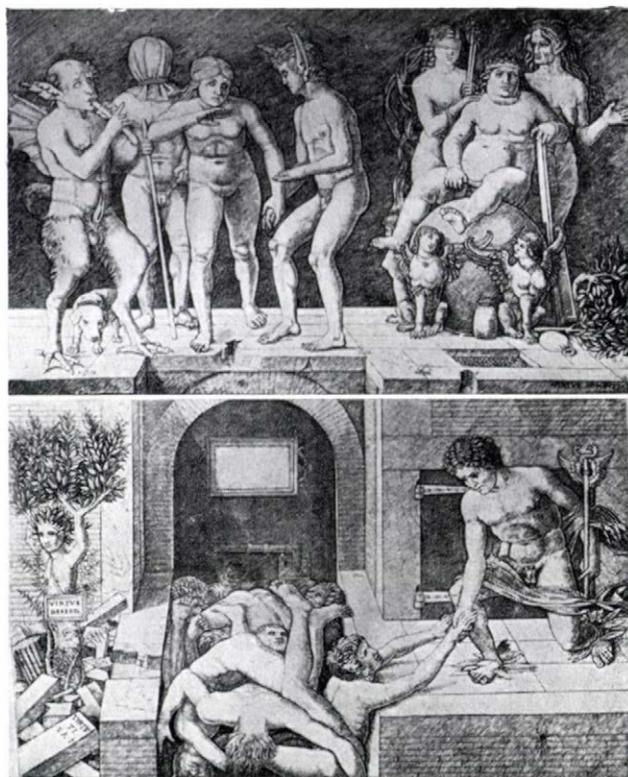


Fig. 9. Stampa su Andrea Mantegna: *Virtus combusta* — *Virtus deserta*

Tutte queste opere sono connesse tra loro anche cronologicamente. L'allegoria dello studio fu terminata nel 1502. L'ultimazione del trionfo di Scipione cade nel 1504. Per la calunnia di Apelle ci richiamiamo alla Tietze-Conrat che la colloca all'inizio del Cinquecento.<sup>58</sup> Il terminus post quem della composizione *Virtus combusta* risulta dalla presenza del motto «*Virtuti semper adversatur ignorantia*» in una lettera datata del 1489, in cui il maestro si lamenta con Francesco Gonzaga della taccagneria del pontefice, suo mecenate romano. La stessa frase ricorre anche nella lettera datata il 28 novembre 1491.<sup>59</sup> Il modello del Nettuno che nella scena della lotta delle divinità marine si vede di spalle è stato riconosciuto dalla Sig.ra Edit Balás-Pogány nel gruppo scultorio dei Dioscuri di Monte Cavallo.<sup>60</sup> Perciò anche questa stampa non può essere se non posteriore al soggiorno romano e quindi all'anno 1490.

Si può concludere che il programma affidato all'esecuzione del Mantegna per lo studio offrì nel suo aspetto moraleggiante particolari affinità all'indole dell'artista. Anche se non nel senso più rigoroso della parola si può senz'altro affermare che mentre gli amorini svolazzanti, le divinità delle virtù avvolte in veli sbattuti dal vento e dalla

corsa, la Venere dei poeti elegiaci o il mito di Deucalione e Pirra presentato in secondo piano riflettono soprattutto l'interesse e il mondo fantasioso di Isabella, le personificazioni dei vizi in quella determinata forma e in relazione ad alcune altre opere tradiscano in primo luogo i pensieri che aveva in mente il Mantegna. Si può essere certi che l'artista, se la morte sopravvenuta non gli avesse impedito la realizzazione completa dell'opera, avrebbe ugualmente raffigurato come creature ibride i vizi espulsi dal boschetto del dio Como. Se poi il pennello del Costa ha dato vita a personificazioni dall'aspetto compiutamente umano ciò vale solo a dimostrare che la funzione determinante del programma non fu spinta fino al punto di far violenza sulle intime inclinazioni e sui gusti fondamentali degli artisti. Isabella si sarà certo reso conto dell'incapacità del Costa di rappresentare il grottesco con tanta efficacia.<sup>61</sup>

Dopodichè siamo giunti al punto di poter tentare di scoprire il concetto fondamentale della composizione «Minerva espelle i vizi», e di individuare le idee principali che la marchesa desiderava venissero sviluppate allegoricamente dal Mantegna.

Il Toffanin si accosta al problema dal punto di vista della filosofia neoplatonica.<sup>62</sup> Per lui, il dipinto del Mantegna dovrebbe essere l'illustrazione del concetto della «docta pietas» di Marsilio Ficino. La docta pietas non è se non la coincidenza della scienza e della religione, la loro identità essenziale, vale a dire, nel pensiero del Ficino, la presa di possesso dei valori assoluti, divini, mediante l'apprendimento della filosofia platonica. Ciò comporterebbe il riconoscimento che tutti i grandi filosofi e teologi della storia — prima e dopo Platone — contribuirono in sostanza alla realizzazione delle idee di Platone. La Verità che nel dipinto appare ancora abbandonata, rinchiusa tra mura, sarà, come scrive il Toffanin, «signora del mondo quando la sapienza avrà vinto l'ignoranza e potrà celebrare il suo connubio con la Rivelazione».<sup>63</sup> La difficoltà di consentire con tale interpretazione sta nella mancanza assoluta nel quadro di qualsiasi accenno alla rivelazione, alla pietà o alla religione. E' ovvio bensì che in quell'epoca la sapienza voleva dire anche sapienza religiosa e la dottrina significava anche dottrina religiosa. Ma il concetto della «docta pietas» è qualcosa di più e di più definito di questa osservazione generalmente valida, e la sua illustrazione si rivelerebbe con riferimenti più concreti. Infatti, nessuna traccia, nel quadro, delle virtù teologali!<sup>64</sup>

Per avviare il problema alla soluzione riteniamo opportuno esaminare il raggruppamento dei Vizi e il significato che da ciò si potrà derivare. Il legame di reciproca solidarietà tra l'Ozio e l'Inerzia è naturale essendo i due concetti sinonimi l'uno dell'altro. Il gruppo centrale è composto da Venere ritta sulla schiena del centauro, dall'«immortale Odium» e dal satiro dalla testa di leone che fugge con il figlio. Tutte queste sono personificazioni degli istinti selvaggi e bestiali insiti nell'uomo. Il regno di questa Venere anziché ispirare amore crea il cupo odio; anziché al bello artistico, dà vita ai bassi appetiti della carne.

Non è altrettanto chiaro a prima vista l'aiuto dato all'Ignoranza proprio dall'Avarizia e dall'Ingratitudine, dal momento che questi due vizi non hanno un legame obbligatorio con l'assenza della saggezza. Il nesso tra i tre vizi si scorderà solo ove si tenga conto della funzione che aveva nell'epoca la munificenza dei principi a favore delle scienze e delle arti. Che cosa indusse il Mantegna a scrivere, lamentandosi da Roma con Francesco Gonzaga, la frase consacrata anche dall'uso del latino «Virtuti semper adversatur Ignorantia»? Nient'altro se non la taccagneria del suo mecenate provvisorio: «Avisandola che io non ho dal nostro Sre altro che le spese così da tinello, in modo che io staria meglio a casa mia, la vostra Exa sa bene che chi teme vergogna non può star bene a questi di ma li prosuntuosi e bestiali trionfano più presto. Quoniam virtuti semper adversatur ignorantia.»<sup>65</sup> Chi cioè si dimostrasse ingrato e avaro nei riguardi dell'artista era nemico della virtù ed era da classificarsi ignorante. Vediamo ora un'altra lettera scritta il 4 febbraio 1492 da Francesco Gonzaga a proposito del dono di un terreno (il bosco della Caccia) da lui fatto al maestro in riconoscimento dei suoi meriti. Non c'è nulla che più convenga ad un uomo saggio cui meritatamente è affidato il governo degli altri — così scrive il Gonzaga — che di far sì che egli «studeat suos ad bonas artes convertere, studiosis omnibus usui esse, bonos dignis honoribus honestare et virtute preditos extollere ac muneribus et gratiis amplificare.»<sup>66</sup>

La Minerva della pittura perciò non è semplicemente la protettrice delle arti e delle scienze, ma la dea dei mecenati regnanti i quali vincendo ingratitude e avarizia trionfano dell'ignoranza e per cui l'appoggio dato all'arte è un dovere che costituisce un titolo di gloria per il principe.

Proseguendo nell'esame delle idee schiettamente umanistiche alla cui espressione si è prestata,



Fig. 10. A. Mantegna (?): Apelle calunniato. Londra, British Museum

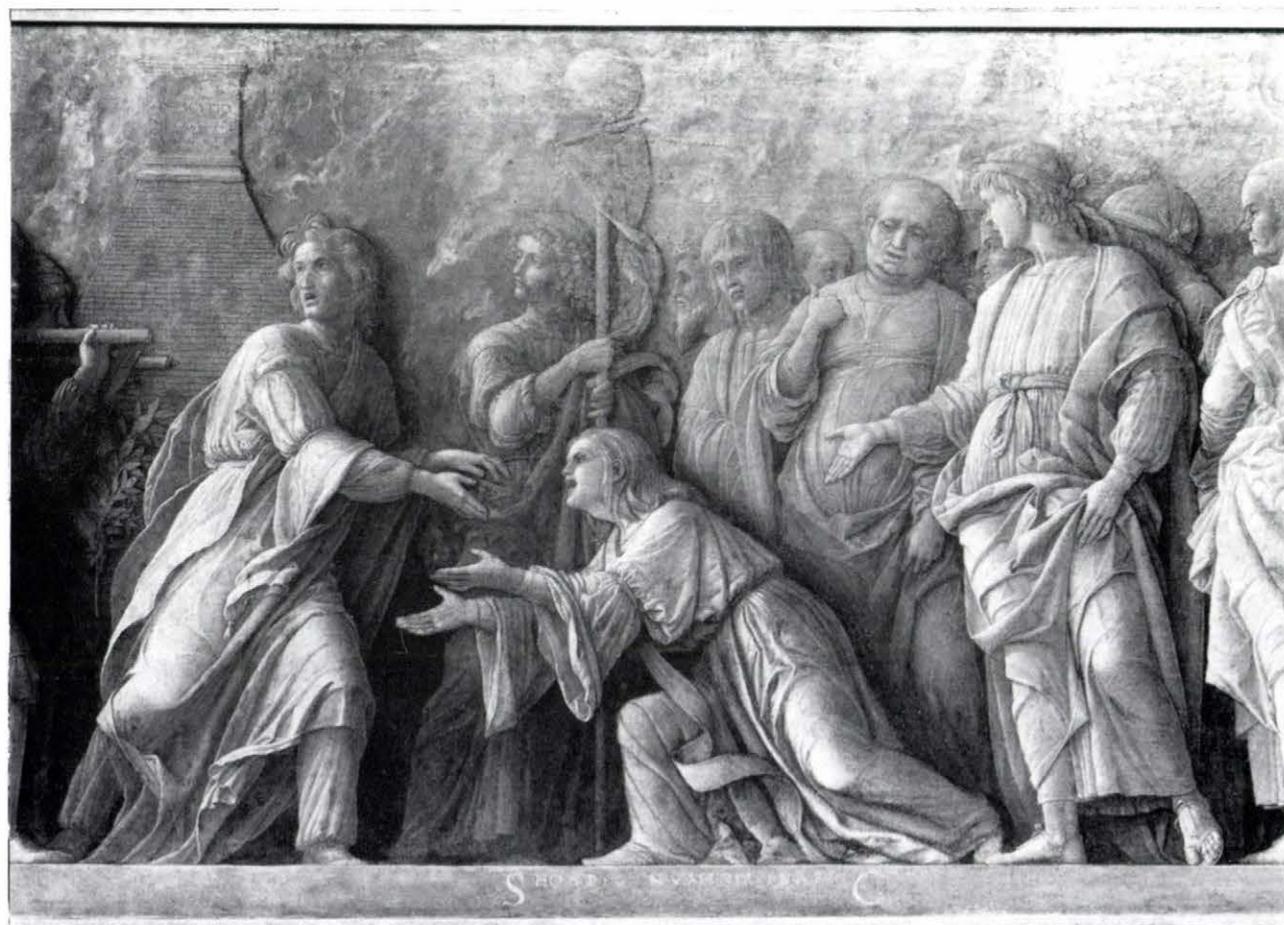


Fig. 11. A. Mantegna: Introduzione a Roma del culto di Cibele. Londra, National Gallery. Particolare

nello studiolo della marchesa, la forma della *Psychomachia* medievale, sarà istruttivo osservare più attentamente il gesto di Venere, nemica di Minerva. Questo strano gesto, e il velo che si gonfia al vento, mostra un'evidente analogia tipologica con la maniera in cui viene rappresentata una dea che si riscontra frequentemente nel rinascimento. Si tratta della Fortuna «velata» sulla cui funzione nel pensiero dell'umanesimo il Warburg fornisce ampie informazioni.<sup>67</sup> Egli cita anche una lettera del Ficino che offre un'indicazione importante in merito al dipinto in questione. Si trascrive qui appresso la parte conclusiva della lettera diretta a Giovanni Rucellai:

«Tenendo queste cose di sopra trattate, ci accosteremo alla segreta et divina mente di Platone nostro, principe de' philosophi, et finiremo la pistola in questa morale sentenza: che buono è combattere colla fortuna col'armi della prudenzia, pazienza et magnanimità. Meglio è ritrarsi et fuggire tal guerra, della quale pechissimi hanno vittoria, et quelli pochi con intellettuale (intollerabile) fatica et extremo sudore. Optimo è fare collei o pace o triega, conformando la volontà nostra colla sua, et andare volentieri dov'ella accenna, acciochè ella per forza non tiri. Tutto questo faremo, se s'accorda in noi potenzia, sapienza et volontà. Finis. Amen.»

Se la nostra ipotesi basata sull'affinità tipologica è giusta possiamo asserire che Isabella abbia scelto la prima tra le alternative del Ficino: quella cioè di combattere la Fortuna con le armi della saggezza e con la forza dell'intelletto. Abbiamo già avuto occasione di incontrare la Fortuna un'altra volta quale nemica dell'arte e della scienza, e precisamente nell'incisione della *Virtus combusta*. Ma anche quella volta, non si presentava come la sola Fortuna, ma mostrava anche le sembianze della grassa Ignoranza.<sup>68</sup> Nel quadro Mercurio viene sostituito da Minerva, e la Fortuna-Ignoranza dalla Venere-Fortuna, ma con la presenza, sotto la tutela di lei, anche dell'Ignoranza. Se la Fortuna compare come dea dell'amore, simboleggerà anche la fortuna in amore. Sentiamo infatti le querele che contro di lei muove il Medici (Rime, XVIII):<sup>69</sup>

«Amor promette darmi pace un giorno  
e tenermi contento del suo regno:

rompe Fortuna poi ciascun disegno,  
e d'ogni mia speranza mi da' scorno.  
Un bel semblante di pietate adorno,  
fa che contento alla mia morte vegno;  
Fortuna, che ha ogni mio bene e sdegno,  
pur gli usati sospir mi lascia intorno.»

Da quanto si è detto finora appare già come il programma della «Minerva che espelle i Vizi» sia molto più complesso e molteplice del Parnaso che può essere classificato nella categoria del «giocosco». Riteniamo anche possibile che alla formulazione del programma abbia contribuito ancora un'altra sfera di concetti relativa all'età d'oro. E ciò in base a due motivi: l'uno, la comparsa delle Virtù che ritornano sulla terra. Ricordano le parole messe da Ovidio in bocca a Giano, nei *Fasti*: (I. 247—250)

«Tunc ego regnabam, patiens quum terra Deorum  
Esset, et humanis numina mixta locis.  
Nondum Iustitiam facinus mortale fugarat:  
Ultima de Superis illa reliquit humum.»

Nel dipinto invece Minerva si è già messa ad espellere i vizi dei mortali, e la Giustizia fa ritorno accompagnata dal Coraggio e dalla Temperanza. Si spiegherà forse col regno di Giano nell'età aurea il fatto che è proprio lui che con l'aiuto di Mercurio tiene lontano i vizi dal boschetto del dio Como. L'altro motivo connesso con l'età d'oro è la scena del fondo: Deucalione e Pirra ricreano l'umanità dopo che il diluvio universale aveva sommerso la selvaggia generazione dell'età di ferro. La presenza di questo mito motiverà le fisionomie umane assunte dalle nuvole. Ovidio descrive le terribili nuvole apportatrici del diluvio personificate con dei lineamenti umani (*Met.* I. 264—267). E' vero altresì che in Ovidio la coppia cui Giove concede di sopravvivere non farà ritornare l'età d'oro, ma darà vita alla generazione presente, al «genus durum experiensque laborum» (*Met.* I. 394—415). In relazione al nostro quadro, con l'espulsione deivizi e il ritorno delle virtù, ad essa viene assegnata una funzione più degna: comparirà come simbolo di una nuova età d'oro, di una rinascita, nel mondo ideale umanistico racchiuso entro le pareti dello studiolo di Isabella.

## NOTE

<sup>1</sup> *Battisti, E.*: Il Mantegna e la letteratura classica. Atti del VI Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze—Venezia—Mantova, 1961) Firenze 1965, p. 42—43.

<sup>2</sup> *Thode, H.*: Mantegna (Künstler-Monographien) Bielefeld u. Leipzig, 1897, p. 104.

«War dieses Bild eine schmeichelnde Verheißung der Friedensfreuden, welche Isabella ihrem auf beständigen Kriegenunternehmungen fern weilenden Gatten in ihrem Musenhofe bereitet?»

<sup>3</sup> *Tietze-Conrat, E.*: Zur höfischen Allegorie der Renaissance. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1917, p. 25—32.

<sup>4</sup> *Blum, I.*: Andrea Mantegna und die Antike. Strassburg, 1936, p. 87.

<sup>5</sup> *Panofsky, E.*: The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy. In: Studies in Iconology. New York, 1962, p. 163.

<sup>6</sup> *Wind, E.*: Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism. Cambridge, Massachusetts, 1948, p. 9—20.

<sup>7</sup> *Hirschfeld, P.*: Isabella d'Este Gonzaga und Mantegna. In: Mäzene. Deutscher Kunstverlag, 1968, p. 118.

<sup>8</sup> *Baxandall, M.*: A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1963, p. 323. «Quis inquam in natura rerum archetypus tanta subtilitate retia demonstrabit a se laborata ut Ovidius noster a Vulcano fabro claudoque ferrario conflata depinxit quae ipsa etiam araneorum fila tenuitate superarent.»

Ovidio dedica molto più ampio spazio alla descrizione della rete che non Omero (Met. IV. 176—181):

«...Extemplo graeciles ex aere catenas  
Retiaque, et laqueos, quae lumina fallere possint  
Elimat. Non illud opus tenuissima vincant  
Stamina, non summo quae pendet aranea tigno.  
Utque leves tactus, momentaque parva sequantur,  
Efficit, et lecto circumdata collocat apte.»

<sup>9</sup> *Luzio, A. e Renier, R.*: La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. Torino, 1903, p. 382.

<sup>10</sup> *Wind, E.*: op. cit. 1948, p. 50.

<sup>11</sup> *Kristeller, P.*: Andrea Mantegna. London, New York, Bombay, 1901, p. 349.

<sup>12</sup> *Varese, R.*: Lorenzo Costa. Milano, 1967, p. 55.

<sup>13</sup> *Hill-Pollard*: Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection. London, 1967, fig. 139. La medaglia è opera di Giovanni Boldu.

<sup>14</sup> E' suggestiva come la Tietze-Conrat mette in relazione il dio Como, la Venere vestita e seduta e il gesto invitante al silenzio di una figura femminile del fondo con il gruppo di Bacco e Arianna del primo piano ossia con la scena descritta da Filostrato in cui i compagni di Bacco fattisi silenziosi si avvicinano all'Arianna dormiente (Imagines XV). (*Tietze-Conrat, E.*: Mantegna, London, 1955, p. 196). A proposito della tela di Tiziano «Gli Andrii» (Madrid Prado) il Battisti si richiama allo stesso passo di Filostrato per spiegare perchè dai bozzetti preparatori fino alla tela eseguita vadano gradualmente scomparendo gli strumenti musicali. Anche nel primo piano degli Andrii si trova l'Arianna dormiente distesa. Così tanto il boschetto del dio Como quanto il programma della tela tizianesca sono nati dall'utilizzazione e dalla nuova interpretazione di due passi di Filostrato. (Su Como: Imagines I, 2; sugli Andrii: Imagines I, 25). (*Battisti, E.*: Mitologie per Alfonso d'Este. In: Rinascimento e Barocco, 1960, p. 139). Un altro rapporto tra il dipinto mantovano e quello ferrarese consiste nel rilievo dato da entrambi all'aspetto esteticamente e moralmente sublime della mitologia bacchica. Il Saxl ebbe a sottolineare che la leggenda degli Andrii aveva subito già in Filostrato questa trasformazione tendente alla generalizzazione in senso allegorico. *Saxl, F.*: A Humanists Dreamland. In: Lectures, London, 1957, p. 217).

<sup>15</sup> *Tietze-Conrat, E.*: Mantegna's «Parnassus». A Discussion of a Recent Interpretation. Art Bulletin 1949, p. 130. «But no picture containing such piquant allusions as Wind suggests to the reader, is painted for the studio of a princess,

the grand daughter of Naples and daughter of Ferrara, closely related to all noble courts of Italy, the First Lady of her age.»

<sup>16</sup> *Tietze-Conrat, E.*: op. cit. 1917, p. 31.

<sup>17</sup> *Wind, E.*: Mantegna's Parnassus. A Reply to some recent Reflections. The Art Bulletin, 1949, p. 228—229. A proposito della variante del mito che figura nell'epitalmio del Salimbeni egli scrive quanto segue: «Needless to say, the poet was not so ill-advised as to compare the marriage to an «illicit affair» concerning which he had «reached» an «attitude devoid of any moral criticism». In contrast to the Lemnian legend adopted by Homer in which Venus was the wife of Vulcan, there was a Theban legend, known to Hesiod which claimed that Venus was married to Mars. For wedding celebrations this was the only acceptable version of the story; and Vulcan did not appear on these occasions as a betrayed and angry husband, but as the god of artisans producing marriage gifts.»

<sup>18</sup> *Wind, E.*: op. cit. 1948, p. 36—44.

<sup>19</sup> *Wind, E.*: op. cit. 1948, p. 10.

<sup>20</sup> *Hirschfeld, P.*: op. cit.

<sup>21</sup> *Wind, E.*: op. cit. 1949, p. 226.

<sup>22</sup> *Varese, R.*: op. cit. p. 55.

<sup>23</sup> *Foerster, R.*: Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga. Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen, 1901, p. 154—159.

<sup>24</sup> *Tietze-Conrat, E.*: op. cit. 1949, p. 128. «In the classic tradition the Muses were sacrosanct.»

<sup>25</sup> *Wind, E.*: op. cit. 1949, p. 226—227.

<sup>26</sup> *Lorenzo de' Medici*: Opere (Scrittori d'Italia) 1914, vol. II, p. 15.

<sup>27</sup> *L. de' Medici*: Opere, vol. I, p. 117—120. Il sonetto XLVIII parla di una ninfa, che «lasciò Diana, il suo disio s'è volto ad ubbidir la terza stella» vol. I, p. 189.

<sup>28</sup> *Wind, E.*: op. cit. 1948, p. 10.

<sup>29</sup> *Tietze-Conrat, E.*: op. cit. 1949, p. 128. «It is difficult to believe that an «arrested volcanic eruption» could have any mocking meaning for the public of the fifteenth century.»

<sup>30</sup> *Pope-Hennessy, J.*: Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. London, 1965. testo: p. 48, fig. 86. Maestro della leggenda di Orfeo: Marte e Venere sono osservati da Vulcano ed altri dei.

<sup>31</sup> *Hind, A. M.*: Nielly chiefly italian of the XV Century. London 1936. testo: p. 48, fig. 198. Opera segnata di Peregrino.

<sup>32</sup> *Hind, A. M.*: Early Italian Engraving, London 1948. Testo: vol. V, parte II, p. 153. Vol. VII, fig. 708.

<sup>33</sup> *Cartwright, J.*: Isabelle d'Este, Marquise de Mantoue, Paris 1912, p. 192.

<sup>34</sup> *Hirschfeld, P.*: op. cit. p. 123—125.

<sup>35</sup> *Hirschfeld, P.*: op. cit. p. 125.

<sup>36</sup> *Gombrich, E. H.*: An Interpretation of Mantegna's Parnassus. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1963, p. 196—198.

<sup>37</sup> *Luzio—Renier*, op. cit. p. 50—51.

<sup>38</sup> *Petrarca*: Trionfo dello Amore, Cap. I. I Trionfi di Francesco Petrarca, Roma 1891. «Vedi Venere bella e con lei Marte/Cinto di ferro i pie, le braccia, el collo». *G. Pico della Mirandola*: Commento dello illustrissimo signor conte Janni Pico Mirandolano sopra una canzone de amore composta da Girolamo Benivieni cittadino fiorentino secondo la mente et opinione de'platonici. Libro II. Cap. VIII (nell'edizione fiorentina del 1942 delle sue opere, p. 496). «E perchè in essa costituzione delle creature è necessario che l'unione superi la contrarietà, altrimenti la cosa si dissolverebbe perchè dal loro insieme si separerebbono e' suoi principi, però è detto da'poeti che Venere ama Marte, perchè quella bellezza la quale si chiama Venere, come noi di sotto diremo, non sta senza quella contrarietà; e che Venere doma e mitiga Marte perchè quel temperamento restringe e retunde la pugna e l'odio che è fra quelle nature contrarie.»

<sup>39</sup> *Gombrich, E. H.*: op. cit. p. 198.

<sup>40</sup> *L. de Medici*: Opere, vol. I, p. 247.

<sup>41</sup> *Alberti, L. B.*: Della pittura, Libro II. — *Janitschek*,

H.: Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, Wien 1877, p. 115. «Facevano ancora che a Vulcano sotto la veste pareva il suo vizio di zopicare: tanto era in loro studio exprimere officio, spetie et dignità ad qualunque dipignessero.»

<sup>42</sup> Alberti, L. B.: op. cit. Libro II p. 139 «... se dipignierai Diana guidi il coro, sia ad questa Nympha panni verdi, ad quella bianchi, a l'altra rossati, al altra crocei et così ad ciascuna diversi colori, tale che sempre i chiari sieno presso ad altri diversi colori oscuri. Sarà questa comparatione, ivi la bellezza de'colori piu chiara et piu leggiadra. Et truovasi certa amicitia de'colori, che l'uno giunto con l'altro li porge dignita et gratia.» — Muraro, M.: Mantegna e Alberti. In: Atti del VI Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, Venezia, Mantova, 1961) Firenze 1965, p. 130.

<sup>43</sup> Baxandall, M. e Gombrich, E. H.: Beroaldus on Francia. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1962, p. 113—116.

<sup>44</sup> Blum, I.: op. cit. p. 96. L'esempio antico riportato da Ilse Blum è quello delle danzatrici Borghese nel Louvre. Ella vede la differenza sostanziale nel fatto che mentre le danzatrici Borghese si muovono con passi lunghi, regolari piuttosto rapidi, le Muse del Parnaso «führen im Rahmen des hüpfenden Tanzschrittes jeden nur möglichen Grad der Bewegung vor...»

<sup>45</sup> Sui prototipi antichi della raffigurazione del movimento, v. Warburg, A.: Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling». In: Gesammelte Schriften, Leipzig—Berlin, 1932, p. 1—60. Saxl, F.: Rinascimento dell'antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1922, p. 221—224.

<sup>46</sup> Battisti, E.: op. cit. p. 55. Secondo il Battisti, «Il tema psicologico era essenziale al dipinto del Mantegna, almeno a giudicare dalla poesia che lo illustra...» Chi scrive ritiene più importante il rapporto con le Muse del Parnaso, con la formula del movimento.

<sup>47</sup> Seznec, J. agisce in maniera troppo rigidamente schematica nel contrapporre le psychomachie dello Studio con i soggetti puramente mitologici, senza considerare che a volte anche i temi tradizionali diventano espressioni di un nuovo contenuto. Seznec, J.: The Survival of the Pagan Gods. Pantheon Books, 1953, p. 109. «This traditional aspect of fifteenth — and sixteenth — century mythology is in fact, less striking and less well-known than any other.» E successivamente: «But alongside or above this mythical realm within which nature and the flesh have come into their own again, there exist another realm, less familiar if not less seductive, where reign the great planetary deities, the heroes and the allegories.» E più avanti: «... we easily recognise in the combat of Diana and Pallas with Venus and her train, which in Mantegna's painting represents the triumph of Wisdom over Vice, one of the spiritual dramas (Psychomachiae) dear to the preceding age.»

<sup>48</sup> Citato da Foerster, op. cit. p. 167. «Et Diana al contrasto de Venere devene mostrarsi eguale nella vittoria; et che solamente in la parte extrinsecha del corpo come ne la nitra e la girlanda, ovvero in qualche velettino che abbi intorno sia da lei saettata Venere, et Diana dalla face di Venere li habbia brusata la veste et in nulla altra parte sian fra loro percosse.» Ibid.: «Ma per magior vaghezza li vorrebbe uno acomodato lontano, cioè uno fiume o vero mare dove si vedessero passare in sochorso d'Amore fauni, satiri e altri amori, e chi di loro natando passasse el fiume e chi volando, e chi sopra bianchi cigni cavalcando se ne venissero a tanta amorosa impresa.»

<sup>49</sup> Tietze-Conrat, riferendosi a più riprese ai rapporti del «Parnaso» e della «Minerva espelle i Vizi» col teatro, ricorda una festa del 1502 a Ferrara, quando alla fine dello spettacolo le quattro Virtù si calarono giù sedute su globi

dorati. Tietze-Conrat: Mantegna, London, 1955, p. 29. I legami col teatro sono messi in rilievo anche dal Mellini e dal Quintavalle, in Critica d'Arte 1962, fasc. 52 p. 19—20.

<sup>50</sup> Tietze-Conrat: op. cit. 1955, p. 29.

<sup>51</sup> Cit. Foerster: op. cit. p. 167.

<sup>52</sup> Anche se accenniamo a una certa debolezza della composizione, non possiamo consentire con il giudizio ingiustificabilmente severo di Niny Garavaglia. Bellonci—Garavaglia: L'opera completa del Mantegna, Milano 1967, p. 118: «Antologia dei più consueti motivi mantegneschi, riuniti forse per sopperire alla mancanza d'ispirazione: le figure si articolano, impacciate e il loro ritmo si esaurisce nello scorcio alla Bosch, ansioso di occupare il vertice prestabilito entro lo schema a triangolo del primo piano.» Non si può prescindere fino a questo punto dagli impegni imposti dal programma nè dalle bellezze di dettaglio.

<sup>53</sup> Foerster, R.: op. cit. p. 78—87. Mercurio fu presentato come padre spirituale del Mantegna già in una poesia di Giano Pannonio che ringraziava l'artista per un doppio ritratto, andato in seguito smarrito, in cui il poeta era rappresentato insieme con Galeotto Marzio (1458): «Num te Mercurius divina stirpe creavit?» Citato in: Balogh, J.: Mantegna magyar vonatkozású portréi (Ritratti del Mantegna con riferimento all'Ungheria) in: Századok, 1925, p. 250.

<sup>54</sup> Battisti, E.: op. cit. p. 33.

<sup>55</sup> Sul disegno «Apelle calunniato» Girolamo Mocetto ha eseguito una stampa che ne differisce solo in alcuni dettagli.

<sup>56</sup> Tietze-Conrat, E.: op. cit. 1955, p. 206.

<sup>57</sup> L'Alberti in base a Luciano lo descrive come uomo e lo chiama Livore, ma l'Invidia del Mantegna corrisponde nondimeno nel carattere alla descrizione. «Et eravi uno huomo palido, bructo, tutto lordo, con aspetto iniquo, quale potresti assimilare ad chi ne' campi dell'armi con lunga fatica fusse magrito et riaceso.» (Della pittura).

<sup>58</sup> Tietze-Conrat, E.: op. cit. 1955, p. 206.

<sup>59</sup> Kristeller, P.: op. cit., Appendice, lett. n. 51, p. 481.

<sup>60</sup> Pogány-Balás, E.: Mantegna metszetek hatása Leonardónál (L'influsso delle stampe del Mantegna su Leonardo), Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Nr. 31.

<sup>61</sup> Brown, C. M.: Comus, dieu des fêtes. Allegorie de Mantegna et de Costa pour le studio d'Isabelle d'Este-Gonzague. La Revue du Louvre, 1969, p. 31—38. Dall'analisi dei documenti egli conclude che il Mantegna non arrivò a eseguire che lo schema della composizione e lo schizzo sulla tela. Nè l'esame radioscopico ha dimostrato le tracce del pennello del Mantegna.

<sup>62</sup> Toffanin, G.: Storia dell'Umanesimo dal XIII al XVI secolo. Napoli, p. 222—224.

<sup>63</sup> Toffanin, G.: op. cit. p. 223.

<sup>64</sup> Toffanin, G.: op. cit. p. 223. Sicchè non è da considerare fortuito l'errore del Toffanin quando scrive di virtù teologali invece di cardinali: «In alto, in una gloria di nubi le virtù teologali assistono al trionfo della sorella terrena, che guiderà il mondo verso di loro...»

<sup>65</sup> Cit. Foerster, R.: op. cit. p. 86.

<sup>66</sup> Kristeller, P.: op. cit. Appendice, p. 486.

<sup>67</sup> Warburg, A.: Francesco Sassetis letztwillige Verfügung. In: Gesammelte Schriften, Leipzig, 1932, vol. I, 145—152.

<sup>68</sup> Foerster, R.: op. cit. p. 85. La lettera di Ficino è citata in Warburg, A.: op. cit. p. 147—148. Un altro esempio della contrapposizione della Fortuna e della Sapienza: Amerigus Corsinus: Compendium in vitam Cosmi Medicis ad Laurentium Medicum. Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Lipsiae, 1934. «Sapientia solum Libera Fortunae contemnit jura potentis.»

<sup>69</sup> L. de Medici: Opere, vol. I, p. 159.