

LE ALLEGORIE DEL CORREGGIO PER LO STUDIOLO DI ISABELLA D'ESTE A MANTOVA

di Peter Porçal

I

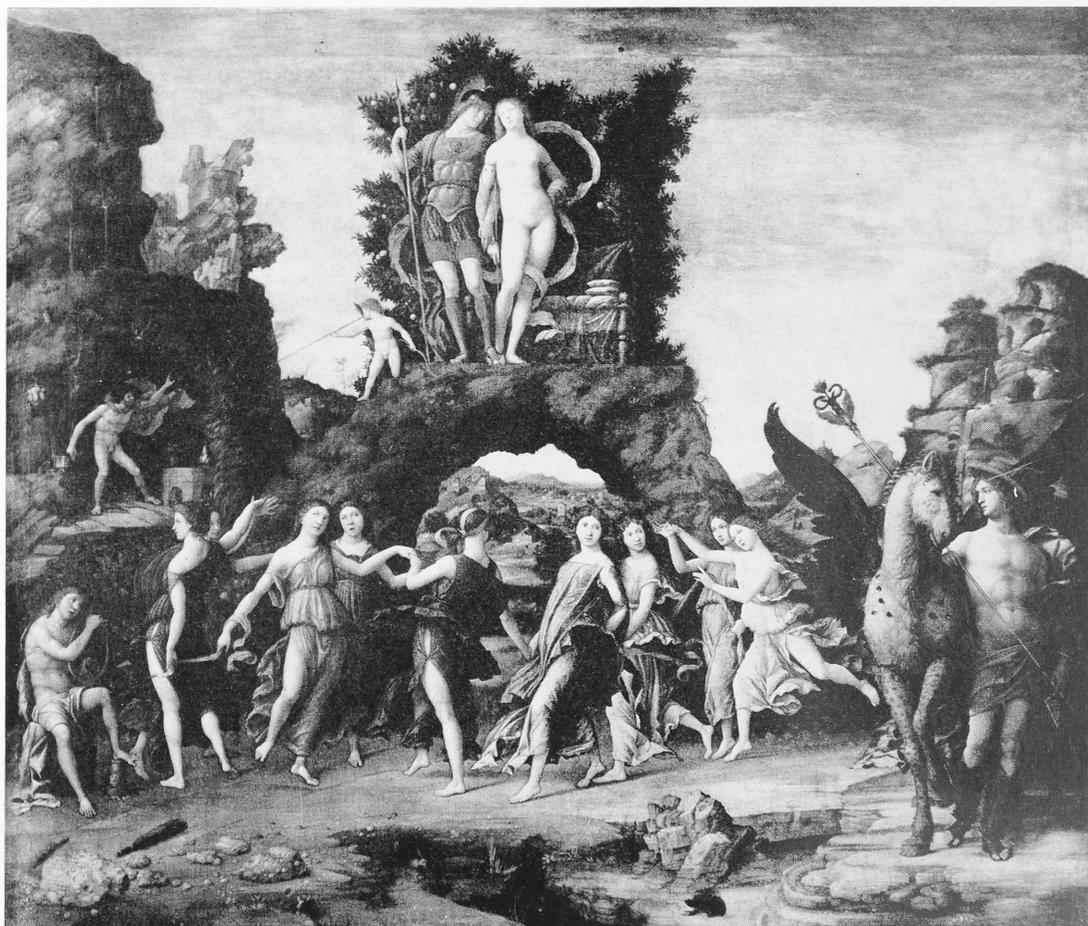
Erwin Panofsky osservò una volta con ironia, che l'industria accademica della storia dell'arte non è esente da certe assurdità, che non a caso assomigliano alle leggi paradossali di Parkinson. Una di queste, così dice Panofsky, è che più ricerche si eseguono su un piccolo nucleo di opere d'arte, più la nostra comprensione di queste sembra diminuire. Così, se uno storico d'arte ha scritto quattro pagine di un certo problema, ci vuole ad un suo collega sedici pagine per rifiutare la tesi precedente, mentre il terzo impegnerà sessantaquattro pagine soltanto per ristabilire lo status quo. A questo punto è bene dire che mi devo considerare uno di questi, perché impegnerò circa cinquanta pagine per risolvere quello, che un famoso francese del '600 cercò di sbrigare non in quattro pagine ma in quattro righe. Il soggetto del presente studio è la ricerca del significato degli unici due quadri di soggetto allegorico dipinti da Antonio Allegri detto il Correggio per lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova (figg. 1, 2). Il caso delle interpretazioni di questi due quadri assomiglia alla regola citata dal Panofsky per quello che riguarda la progressiva diminuzione della nostra comprensione. A partire già dalla metà del '600 non v'è alcun dubbio che Correggio abbia voluto dipingere nei due quadri l'allegoria della Virtù e l'allegoria del Vizio e possiamo rafforzarcì in questa convinzione scorrendo diverse interpretazioni fino alle più moderne. Eppure, c'è qualcosa che non torna di fronte al numero di questi tentativi. La necessità di una nuova spiegazione di un'allegoria, così crediamo almeno noi, in genere non può nascere che dal sospetto della validità della tesi precedente. Ma esaminando quello che è stato scritto sui due quadri, nessuno troverà, senza eccezione, alcuna discordia sul téma globale, perché tutti sono perfettamente d'accordo che i due quadri rappresentano la Virtù vittoriosa sopra i Vizi.¹ E allora, che bisogno c'era di fabbricare sempre nuove interpretazioni? La verità è, che ci sono nei nostri quadri le personificazioni minori, la identità e funzione delle quali continuavano a sfuggire alle spiegazioni e allora pur credendo di aver ormai afferrato il téma principale si proseguiva a discutere sui personaggi minori. Un tale paradosso non potrebbe affiorare meglio che nelle parole di uno storico d'arte che recentemente ha scritto su Correggio, il quale dice: "...circa il senso di queste complicate allegorie, esso risulta abbastanza chiaro per quanto riguarda il riferimento generale al Vizio e alla Virtù, ma appare di più difficile e controversa l'interpretazione relativamente alle singole figure".² Uno si può chiedere: si può davvero aver la sicurezza sul significato globale quando dobbiamo riconoscere, che ci sono degli elementi in queste allegorie il cui significato continua a



1 Correggio, *Allegoria della Sapienza* (141 × 86 cm). Parigi, Louvre.



2 Correggio, Allegoria delle passioni dell'animo (141 × 86 cm). Parigi, Louvre.



3 Mantegna, Parnaso. Parigi, Louvre.

sfuggire? Così, per concludere, di fronte a tali perplessità, oggi alcuni studiosi non asseriscono neanche più che le due tele del Correggio rappresentano la Virtù e il Vizio ma preferiscono parlare di allegorie sì a soggetto moralistico, ma aggiungono subito oscuro³ e perfino dubitano che qualcuno sarà mai in grado di capire il loro significato originale. E così, dopo numerosi tentativi durante gli ultimi trecento anni, invocando la legge paradossale di Panofsky, le allegorie del Correggio sono state relegate in quel piccolo nucleo di opere d'arte, il cui significato ancora continua a sfuggire.

Quando le due tele del Correggio siano state ordinate e quando eseguite non si sa con esattezza. Comunemente ambedue i quadri vengono datati verso la fine degli anni venti, verso il 1529, e cioè nel periodo, nel quale il Correggio era ancora impegnato nei lavori nella cupola del Duomo di Parma.⁴ Quello che si sa però con certezza è l'ubicazione originale delle due allegorie poichè nel 1542, a tre anni di distanza dalla morte di Isabella d'Este, un inventario delle proprietà dei Gonzaga descrive le due tele situate sui muri da ambedue i lati dell'entrata nello studiolo di Isabella d'Este in Corte Vecchia a Mantova.⁵ Comunque



4 Mantegna, *Minerva scaccia i vizi dal giardino della virtù*. Parigi, Louvre.

le allegorie del Correggio non erano i soli quadri nello studiolo tuttavia gli ultimi di una serie di sette quadri. La storia di questa decorazione comincia verso il 1495, quando Isabella concepisce l'idea per la decorazione pittorica del suo studiolo. Questo primo studiolo, perché Isabella ne ebbe durante la sua vita due il che ogni tanto viene dimenticato, era una piccola stanza nella controtorre del medioevale castello San Giorgio a Mantova, dimora principale dei Gonzaga.⁶ Si sa, che Isabella ebbe lo studiolo nel Castello San Giorgio circa dal 1491, ma soltanto alcuni anni più tardi concepì l'idea per la nuova decorazione: era suo desiderio avere rappresentati nello studiolo i migliori pittori in quel tempo in Italia.⁷ Per questo nel 1496 tratta con Giovanni Bellini ma queste trattative, come si sa, non avranno nessun esito, anche se riprese in seguito. Bellini in fine invece di un quadro a soggetto allegorico eseguì un quadro a soggetto religioso. Verso il 1497 Isabella d'Este contatta il Perugino ma ci vorranno altri cinque anni prima di smuovere il pittore e concludere un contratto. Così, il primo quadro allegorico per lo studiolo nel Castello San Giorgio lo eseguì il Mantegna nel 1497, che era pittore ufficiale alla corte dei Gonzaga a Mantova e come tale difficilmente poteva sottrarsi alla richiesta di Isabella. Dopo un po' di tempo lo stesso pittore

esegue un altro quadro a soggetto allegorico per lo studiolo ma anche se conosciamo ambedue i quadri, non si sa con esattezza quale dei due fosse stato eseguito per primo. Essi rappresentano “ Marte e Venere ” ovvero il cosiddetto Parnaso (fig. 3) e la famosa “ Minerva mentre scaccia i vizi dal giardino della Virtù ” (fig. 4). Concluso nel 1503 il contratto con il Perugino, ci vollero altri due anni prima che questi eseguisse il terzo quadro allegorico per lo studiolo, “ La battaglia della Castità con la Lascivia ” (fig. 5). Dal 1501 Isabella cerca di avere il contributo di Leonardo da Vinci, ma senza esito.⁸ Con soli tre quadri sui muri dello studiolo verso il 1505, a quasi otto anni di distanza da quando il Mantegna aveva cominciato a dipingere il primo quadro, Isabella, ormai stanca, abbandona, così almeno sembra, il progetto originale di avere rappresentati in Castello San Giorgio i pittori più rinomati a quel tempo in Italia, e decide di sperimentare i pittori meno noti per vedere il suo studiolo, come dice con ironia, compiuto durante la sua vita.⁹ Così, tramite conoscenze nel 1504 contattò Lorenzo Costa che a quel tempo lavorava a Bologna, il quale nel 1505 eseguì il quarto quadro allegorico, la cosiddetta “ Coronazione ” (fig. 6). Finalmente il Costa, il quale dopo la morte del Mantegna divenne pittore ufficiale alla corte di Mantova, verso il 1509-10 creò l'ultima e quinta allegoria, il cosiddetto “ Comus ” (fig. 7). Con questi cinque quadri le mura del piccolo studiolo nel Castello erano coperte. Ma il risultato, cosa della quale anche Isabella si doveva rendere conto, non era che un compromesso. Avere a disposizione i pittori desiderati non era facile e anche quando si erano trovati quelli ben disposti a dipingere, il tempo per avere le opere finite era stato lungo, quasi tredici anni.



5 Perugino, Battaglia della Castità con Lascivia. Parigi, Louvre.

Nel 1519 il marito di Isabella d'Este marchese Gianfrancesco Gonzaga muore ed il potere esecutivo passa al suo primogenito, Federico Gonzaga (nato nel 1500), che in futuro sarà nominato duca di Mantova. È in questa circostanza del passaggio del potere esecutivo al figlio che Isabella d'Este decide di spostare i suoi appartamenti dal Castello San Giorgio nella parte della Reggia mantovana conosciuta come la Corte Vecchia.¹⁰ Verso la fine del 1522 Isabella sta per terminare nella Corte Vecchia i suoi nuovi appartamenti ristrutturando spazi già esistenti ed è grazie alla sua assenza da Mantova (Isabella infatti soggiorna fra la metà dell'ottobre 1522 fino al 20 novembre dello stesso anno alla corte ferrarese), che siamo dettagliatamente informati dalle lettere speditegli a Ferrara da Carlo Ghisi sul proseguimento dei lavori nel nuovo studiolo. È la necessità di certi cambiamenti, documentati accuratamente nelle lettere del Ghisi, e in concreto la decisione di spostare e cambiare l'entrata nello spazio che custodirà lo studiolo nuovo, che sta potenzialmente all'origine della commissione delle due allegorie del Correggio. Un portale di marmo bianco ornato con porfido e serpentino, tolto dai vecchi camerini di Castello San Giorgio, viene murato nella parete più corta del futuro studiolo, dividendo così il muro in due segmenti. Dopo, che il Ghisi si è assicurato che le cinque allegorie dello studiolo vecchio andranno disposte sui due muri laterali, le allegorie del Correggio verranno in seguito dipinte per gli unici spazi rimasti vuoti, da ambedue i lati della entrata.¹¹

Sembra sicuro, che verso la fine del novembre 1522 (e non più tardi, nel 1523, come si supponeva), il portale dello studiolo nuovo fosse in situ, il che stabilisce effettivamente il



6 L. Costa, *Coronazione*. Parigi, Louvre.

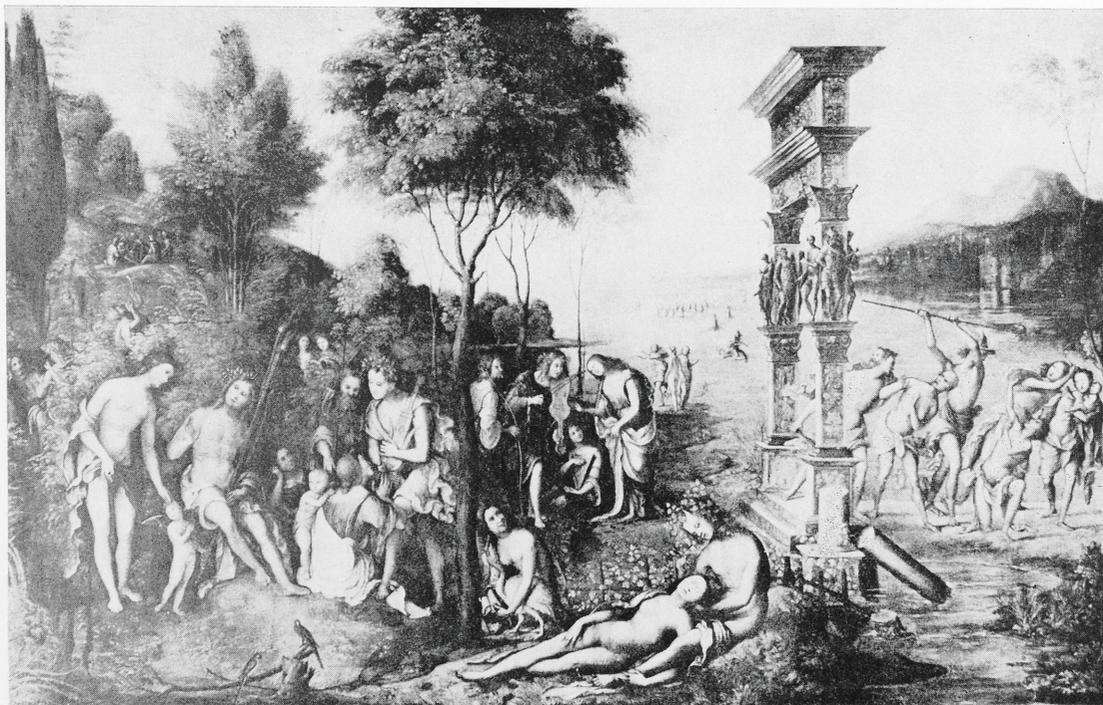
terminus post quem per la commissione delle due allegorie del Correggio, perché soltanto allora le misure per i nuovi due quadri potevano essere stabilite.¹² Coincide poi con questa potenziale necessità di riempire i due spazi vuoti ai lati del portale un avvenimento nella vita del Correggio: verso la fine del 1522 la prima parte dei suoi affreschi nel monastero di San Giovanni Evangelista a Parma fu finita ed il Correggio, improvvisamente, diviene famoso.¹³ Si può constatare infatti come, dopo che gli affreschi sono stati svelati, il Correggio abbia ottenuto una dopo l'altra commissioni, pubbliche e private, che riempiono la sua attività fino al 1530. Il 14 ottobre 1522 Alberto Pratonero, nativo di Reggio, commissionò per la sua cappella nella chiesa di San Prospero a Reggio l'altare successivamente conosciuto come la Notte. Due settimane più tardi, il 1 novembre, i frati del monastero di San Giovanni Evangelista a Parma hanno aggiunto al contratto del lavoro che il Correggio già eseguiva un'altra parte cioè i fregi della navata della chiesa. Soltanto due giorni più tardi, il 3 novembre 1522, le autorità del Duomo di Parma hanno commissionato al Correggio gli affreschi del Duomo. Ma altre opere presumibilmente furono ordinate nello stesso periodo: l'altare conosciuto come il Giorno, la Madonna della Scodella, la decorazione della cappella della famiglia Del Bono nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma e così anche, si suppone, le due mitologie, "L'educazione del Cupido" oggi alla National Gallery a Londra e "Venere, Cupido e Satyro" al Louvre, ordinate da Federico Gonzaga.

A causa di questa improvvisa popolarità del pittore viene prospettata l'ipotesi che anche Isabella d'Este, venuta a conoscenza del successo del Correggio a Parma e avendo necessità di ornare due spazi nel suo nuovo studiolo, si sia rivolta al pittore in questo periodo per commissionargli le due allegorie. Se si dovesse accettare questa ipotesi sul periodo della commissione, secondo l'accordo generale degli storici d'arte sulla data dell'esecuzione delle tele verso il 1529-30, dovrebbe trascorrere ancora un lungo periodo di sette-otto anni nei quali il Correggio avrebbe rimandato nuovamente l'esecuzione delle allegorie per Isabella d'Este. Le ragioni di questo ritardo vengono spiegate, a parte l'estrema occupazione del pittore in questo periodo, dalla consegna di due quadri mitologici al figlio di Isabella, Federico, probabilmente verso il 1525 (con questa consegna il Correggio poteva considerare il suo impegno verso la corte mantovana per il momento compiuto), dal declino dell'influenza politica di Isabella d'Este a Mantova dopo il 1519 e finalmente dalla sua assenza da Mantova per quasi due anni, fra il 1525-27, epoca del soggiorno romano. Si suppone, che soltanto l'imminente visita nel 1530 a Mantova di Carlo V spinga il pittore a tenere fede alle sue promesse.¹⁴ Così almeno secondo le teorie pubblicate negli ultimi anni. Eppure, sebbene il Correggio potesse essere occupato durante questi otto anni nel lavoro della cupola del Duomo di Parma e con altre commissioni private, e malgrado l'assenza di Isabella da Mantova per quasi due anni, appare poco probabile, che egli abbia fatto aspettare la marchesa per tanto tempo. Due sono gli argomenti che contraddicono il lungo rinvio da parte del pittore e così anche la commissione dei due quadri subito dopo che il portale del nuovo studiolo era in situ. Anche se le copialettere del soggiorno romano di Isabella d'Este sono andate perdute, quello che sorprende è l'assoluto silenzio nella sua successiva corrispondenza in merito ai due quadri durante il periodo, nel quale il Correggio avrebbe rimandato la loro esecuzione. Se il pittore per qualche ragione avesse veramente fatto aspettare Isabella d'Este così a lungo, è impensabile che Isabella, che si sapeva in tali casi essere ostinata, non abbia tempestato il pittore con le sue lettere, delle quali una traccia sia pur minima sarebbe rimasta nelle sue copialettere.¹⁵ In più, per scoraggiare il pittore ad un ulteriore ritardo, Isabella avrebbe fatto ricorso, come tante volte era successo in passato, a qualche persona autorevole vicina al pittore. Sicuramente in tal caso uno dei migliori mediatori sarebbe stata Veronica Gambara, la moglie del defunto signore di Correggio Giberto I. da Correggio, la quale era vicina ad Isabella ed in rapporti familiari con il pittore. È del settembre 1528,

e cioè quando le due tele non dovevano essere ancora dipinte, la lettera da parte di Veronica Gambara per Isabella d'Este, che getta un po' di luce su questo problema. Il contenuto della lettera fu interpretato da Gould come discreta risposta alla domanda di Isabella sul progresso dei lavori dei suoi due quadri.¹⁶ Eppure, leggendola attentamente, non poteva essere così.

Veronica Gambara a Isabella d'Este, da Correggio, 3 settembre 1528:

Illustrissima et Excellentissima Signora mia osservantissima, il signor Don Lope mi scrive per expresso dalla Mirandula che Messer Thomaso fornaro e arrivato li hieri alle hore 23. Et io per eseguire li predetti suoi comandamenti le scrivo subito questa mia per advisarnela. nel tempo stesso crederia di manchar molto del debito mio inverso di Vostra Eccellentia se non mi advisasi di darle qualche notitia intorno al capo d'opra di pictura che il nostro Messer antonio Allegri ha hor hora terminato, sapendo io maximamente che Vostra Excellentia come intendissima di simili cose molto si dilettar. rappresenta il medesimo la Maddalena nel deserto ricovrata in un'orrido speco a fare penitentia, sta essa genuflexa dal lato dextro con le mani gionte alzate al Cielo in atto di domandar perdono de peccati, il suo bell'atteggiamento, il nobil, et vivo dolore che exprime il suo bellissimo viso la fanno mirabil si, che fa stupore a chi la mira. in questa opra ha expresso tutto il sublime dell' Arte della quale e gran Maestro. Le baso le mani, et quanto piu posso me raccomando. Da Correggio li iii settembre 1528, di Vostra Eccellentia servitrice Veronica G. de C, manu propria.¹⁷



7 L. Costa, Comus. Parigi, Louvre.



8 Correggio, *Allegoria della Sapienza*. Roma, Galleria Doria.



9 Correggio, *Allegoria della Sapienza*, radiografia. Parigi, Louvre.

È difficile immaginarsi, che la lettera sia stata scritta come risposta alla domanda sul progresso delle due allegorie. Se il Correggio a questo punto avesse veramente tardato nella loro esecuzione di qualche anno, il ché Veronica Gambara certamente avrebbe saputo sia da Isabella sia dall'ambiente del pittore, non si soffermerebbe sicuramente così dettagliatamente sul quadro con la Maria Maddalena che il Correggio ha appena finito di dipingere, invece di informare Isabella d'Este riguardo alle sue due allegorie. Un tale comportamento significherebbe far sapere ad Isabella, che il Correggio di nuovo avrebbe preferito soddisfare un altro cliente e il tono di ammirazione con il quale Veronica Gambara parla di quel quadro sarebbe un atteggiamento di poco o nessun tatto verso Isabella d'Este. Piuttosto, se si accetta la data della esecuzione dei due quadri fra il 1529-30, quello che può risultare dalla lettera di Veronica Gambara è che a quel tempo, e cioè nel settembre 1528, non soltanto non si poteva parlare di un ritardo da parte del pittore, ma perfino, che le allegorie per lo studiolo di Isabella d'Este non erano ancora state ordinate.

occasione di questa sua visita a Mantova Isabella d'Este abbia incontrato Tiziano personalmente. È comunque sicuro, che qualche mese dopo, fra il 16 maggio ed il 5 giugno 1523, durante il suo soggiorno a Venezia dove era accompagnata dal fratello duca di Ferrara Alfonso I. d'Este, Isabella improvvisamente iniziò le trattative per acquistare un quadro del Tiziano, un quadro, che era stato dipinto originariamente per l'oratore cesareo Hieronymo Adorno e che a causa dell'inaspettata morte dell'ambasciatore nel marzo 1523 a Venezia, venne a trovarsi sul mercato.¹⁹ Ma non è questa la sola cosa che avvala l'ipotesi della visita di Isabella d'Este allo studio di Tiziano a Venezia, che era a cinque minuti di distanza dalla dimora veneziana della marchesa.²⁰ Poiché a quel tempo Tiziano stava lavorando al terzo quadro mitologico per lo studiolo del fratello di Isabella, il Bacchanale degli Andriani, è molto probabile che il quadro di Adorno Isabella lo abbia scoperto durante la visita con il fratello nello studio di Tiziano per vedere insieme il progresso della terza mitologia da collocare nello studiolo ferrarese del duca. Già in precedenza, in due occasioni,



11 Étienne Picart (da Correggio), Allegoria delle passioni dell'animo.

nel 1520 e 1522, essendo ospite a Ferrara, Isabella d'Este aveva avuto senz'altro la possibilità di vedere i quadri mitologici, ritoccati o dipinti da Tiziano, come la Festa degli dei di Giovanni Bellini, ritoccata in seguito appunto da Tiziano, oppure la sua Festa di Venere, consegnata ad Alfonso I d'Este dal pittore nel novembre del 1519.²¹ Questi quadri, per la loro qualità superiore, non avevano pari nel genere mitologico in quel periodo nell'Italia settentrionale, il ch  non doveva sfuggire ad Isabella. C'  dunque una certa logica nel ragionamento, che se Isabella avesse dovuto scegliere un pittore per i nuovi due quadri da collocare nel nuovo studiolo in quel momento, subito dopo il 1522, avrebbe preferito Tiziano al Correggio, anche perch  gli affreschi che avevano reso noto il Correggio erano a Parma dove Isabella, per quello che si sa, non era stata di persona. Anche se non sappiamo, se Isabella verso il 1522-23 abbia conosciuto Correggio personalmente e abbia visto qualche altra sua opera a soggetto religioso (con eccezione degli affreschi nella Camera di San Paolo a Parma non si conoscono, prima del 1524-25, altre opere del Correggio a soggetto mitologico), da come stanno i fatti, non   eccessivo asserire che Isabella in quel preciso momento del 1522-23 sarebbe stata pi  influenzata dall'esperienza diretta delle opere mitologiche di un Tiziano che non dalla fama di un Correggio trasmessale da altri. La mancata commissione dei due quadri a Tiziano quando gi  esisteva un potenziale bisogno ed Isabella aveva stabilito un contatto personale con il pittore suggerisce, che Isabella non avesse ancora concepito l'idea di riempire i due spazi vuoti accanto al portale con quadri nuovi. Il Correggio a quel tempo doveva essere relativamente sconosciuto alla corte di Mantova e sar  soltanto qualche anno pi  tardi, verso il 1525, quando Isabella soggiorna gi  a Roma per due anni, che far  la sua entrata alla corte mantovana con i due quadri mitologici per Federico Gonzaga. E cos  forse soltanto dalla conoscenza diretta di queste mitologie dipinte per il figlio Federico, si pu  presumere, nasca, dopo il 1528, la commissione da parte di Isabella d'Este per i nuovi due quadri dello studiolo.

Durante l'esecuzione dei due quadri   accaduto qualcosa che non si riesce bene a spiegare: esiste nella galleria Doria a Roma un'altra versione del quadro con la Minerva trionfante, una versione che   presso a poco vicina nella composizione e nelle singole figure al quadro definitivo, ma incompiuta (fig. 8). La sua lavorazione   stata abbandonata e non si riesce a capire perch . Sia il Morelli, che considerava il quadro una copia francese del '600, sia il Berenson si sono rifiutati di riconoscere nel quadro della galleria Doria la mano del Correggio, ma ci sono nello specimen della galleria Doria importanti divergenze dal quadro del Louvre, le quali indicano piuttosto una prova di mano del Correggio che poteva riguardare sia la distribuzione nel quadro delle singole figure, sia un esperimento con la tempera, mezzo, con unica eccezione dei cosiddetti Sportelli di Napoli, inconsueto per il pittore.²² Inoltre, le possibilit  adesso di confrontare il quadro della galleria Doria con le radiografie eseguite dalla versione compiuta al Louvre, ed il fatto, che il quadro della galleria Doria   gi  reperibile nell'inventario del 1603 della collezione Aldobrandini dove viene gi  menzionato come Correggio, escludono la probabilit  di una copia francese del '600 e rafforzano quella di un originale di mano del Correggio. Il Ricci, nel 1930, fu il primo a notare la differenza nelle misure delle due versioni — quella della galleria Doria   8 cm pi  alta del quadro al Louvre — e secondo la sua opinione un tale sbaglio poteva essere la ragione dell'abbandono della tela gi  iniziata. Ma guardando bene la distribuzione delle figure,   inconcepibile come una tale differenza nell'altezza potesse essere decisiva dato che si poteva invece accorgersi del quadro alla misura giusta.²³

Quello che segue   poi ben noto. Cent'anni circa dopo la morte di Isabella la collezione di quadri del suo studiolo fu dispersa.²⁴ Le cinque allegorie di Mantegna, Perugino e Costa furono regalate al cardinale Richelieu. Le due allegorie del Correggio poi furono vendute, con la parte pi  pregiata della collezione dei Gonzaga, al re Carl  I d'Inghilterra, per sa-

nare la disastrosa situazione economica che aveva colpito la corte mantovana. Le due tele del Correggio furono nell'aprile del 1628 portate personalmente dall'agente del re, Nicola Lanier, a Londra.²⁵ Nel 1649 Carlo I d'Inghilterra fu giustiziato e la maggior parte della sua favolosa collezione fu venduta poco dopo all'asta a Londra. In questa occasione il "trionfo della Minerva" fu acquistato da De Kritz, da Latham poi "l'uomo tormentato" ed in seguito ambedue le tele furono vendute al tedesco Jabach.²⁶ È a questo punto che le allegorie furono temporaneamente separate: sembra, che la "Minerva trionfante" sia stata da Jabach venduta direttamente a Luigi XIV, mentre "l'uomo tormentato" sia passato prima per la collezione di Mazarin. Non ci volle però tanto che ambedue quadri si trovassero l'uno accanto l'altro riuniti nella collezione di Luigi XIV, e di lì finissero nel nuovo Musée Louvre, dove sono tutt'oggi.²⁷

Fra i passaggi da una all'altra proprietà ambedue i quadri sono stati prima alterati, poi, a causa dello stato di conservazione, restaurati, senza che però la loro integrità iconografica abbia subito cambiamenti (fig. 9). Fra le alterazioni nel quadro con la Minerva trionfante, nella parte superiore, vi sono le modifiche apportate ai veli delle compagne della Vittoria, i quali sono stati deliberatamente allungati, inoltre sono state aggiunte a questi personaggi chiome fluttuanti al vento. Anche il fondo uniforme situato nella parte superiore del quadro è stato allargato, tutti questi cambiamenti difficilmente sono attribuibili al Correggio stesso. Purtroppo, l'effetto pittorico del Correggio è stato gravemente appesantito dai seguenti restauri: il viso della Minerva è ritoccato come lo è quello dell'Astrologia a destra della dea, senza che però risulti alterata la tinta scura della carnagione che è presente già nel quadro della galleria Doria a Roma. Neppure è stata risparmiata l'espressione di sofferenza dell'uomo torturato nel pendant, alterata dalle ridipinture e visibile nell'originale soltanto nelle radiografie. Un dettaglio di una certa importanza per gli interpreti risulta chiaramente dalle radiografie e cioè l'azione della donna seminuda a destra dell'uomo torturato non è di legare la sua gamba, ma piuttosto di strappargli la pelle, argomento questo che portò in primo tempo all'erronea interpretazione del soggetto come Apollo e Marsia.²⁸

II.

La prima interpretazione ufficiale delle due allegorie del Correggio apparve nel 1677 nel catalogo dei quadri di Luigi XIV, stampata sotto le incisioni di Étienne Picart tratte dai due quadri, ed è il sovrintendente alle antichità del re, Félibien, l'autore di queste righe, nelle quali si tenta di spiegare il significato delle allegorie correggesche (figg. 10, 11). *Virtus heroica vitiorum victrix, aliis virtutibus comitata et Gloria coronata* è la spiegazione del quadro con il trionfo della Minerva, estesa poi in un lungo discorso interpretativo stampato separatamente dalla riproduzione nel catalogo dei quadri del re. *Icon hominis mollis quem mulcet Voluptas, ligat prava Consuetudo, cruciat Synderesis* è l'interpretazione dell'altro quadro (Synderesis sta per i rimorsi di coscienza).²⁹ Certo, Félibien, dotto come era, difficilmente può essere imputato d'ignoranza per quello che riguarda il linguaggio delle personificazioni allegoriche, eppure nella sua interpretazione sono già compresi tutti gli errori fondamentali che saranno ereditati da quasi tutti gli interpreti fino a quelli più recenti. Con una unica eccezione, tutti gli studiosi sono arrivati d'accordo con il Félibien alla conclusione che le due allegorie rappresentano la Virtù vittoriosa sopra i vizi e se le interpretazioni discordano l'una dall'altra, è per la diversa identificazione dei protagonisti minori dei due quadri.³⁰

Uno che si chieda che cosa in realtà rappresentano le due allegorie, non può che iniziare la sua indagine col domandarsi per quale ragione Minerva nel primo quadro del Correggio sia coronata dalla Vittoria con il lauro, gesto tradizionalmente riservato al trionfo. È chiaro che questo gesto simbolico è il motivo di maggior importanza nel dipinto. E saper dare



12 Mantegna, San Giorgio. Venezia, Accademia.

la risposta a questa domanda implica per un interprete la conoscenza del concetto astratto che Minerva in questo caso deve personificare. Questo però non è tutto: una volta l'interprete abbia stabilito di quale concetto si tratti, dovrà ricavare da questa conoscenza un punto fermo del quale si potrà avvalere quando dovrà occuparsi delle identità e dei ruoli dei personaggi minori, come ad esempio le due donne sedute ai lati della Minerva. Varie saranno le probabilità ma una volta conosciuto il significato del trionfo di Minerva, ciò sarà allo studioso d'aiuto per scegliere fra le diverse possibilità.

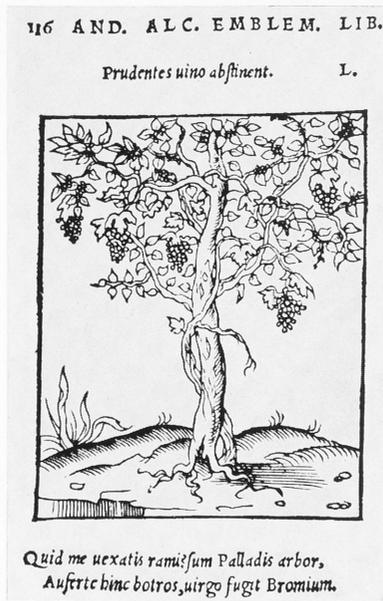
Ebbene, dove Félibien ed in seguito gli altri sbagliano, è nella individuazione del concetto legato in questo caso specifico al trionfo di Minerva. Minerva, come si sa, viene tradizionalmente rappresentata nell'armatura (secondo la tradizione è già nata con l'armatura dalla testa di Giove), ed i concetti che di solito esprime nelle personificazioni allegoriche del '400 e '500 vanno dalla Prudentia, Sapiencia fino alla Custodia delle vergini.³¹ Correggio



13 C. Crivelli, San Giorgio.
The Metropolitan Museum
of Art, Rogers Fund, 1905.

ha dipinto nel suo quadro Minerva seduta, in una posizione che è simile più o meno a quella delle sue madonne col bambino degli anni venti, e cioè con una gamba tirata in su, gamba, che la dea sorregge appoggiandosi alla coda di un drago, con il casco appoggiato su questa gamba e con la lancia spezzata che la dea mostra nella mano sinistra. Ai suoi piedi il Correggio ha posto gli attributi che tradizionalmente appartengono a Minerva: lo scudo con la testa della Medusa, la pelle di capra ove si distingue chiaramente lo zoccolo (allusione questa alla castità della dea) e finalmente il drago. Devo anticipare, che non tutti gli interpreti sono d'accordo che si tratti del drago e subito si vedrà il perché.

Un interprete, cercando di rispondere alla domanda quale potrebbe essere la ragione per la quale Minerva viene nel quadro coronata con il lauro, non può che lasciarsi tentare dalla soluzione che gli si offre a prima vista e che si impone alla mente con grande forza logica. Visto la lancia spezzata nella mano della dea e l'animale ai suoi piedi, visto ancora



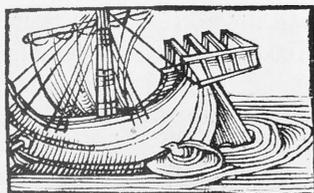
14 A. Alciati, *Prudentes uino abstinent*. *Emblematum liber*, ed. Parigi 1542.

il piede che la Minerva appoggia sulla coda del drago — tradizionalmente anche questo gesto è simbolo di trionfo — nessuno degli interpreti, cominciando dal Félibien, si è saputo sottrarre alla tentazione di veder raffigurato in questa immagine l'esito del combattimento fra la dea e l'animale ai suoi piedi. Effettivamente, come vedremo, questa immagine inconsueta è una trappola per qualsiasi interpretazione. L'interprete, in poche parole, si immagina, che la Minerva abbia affrontato il combattimento con l'animale, durante il quale la sua lancia si sia spezzata e l'animale sia stato battuto, e si suppone che proprio per questa vittoria la dea venga nel quadro del Correggio incoronata col lauro. Devo anticipare che una tale lettura non è corretta ma prima di arrivare alla giusta interpretazione, cercherò di analizzare il meccanismo e le conseguenze di questo errore.

Due sono le ragioni che incoraggiano ad interpretare la figura della Minerva in questo modo: la prima è l'apparente impossibilità di immaginare in quale altro modo si potrebbe giustificare la lancia spezzata e l'animale ai piedi e non mancano poi ad un storico d'arte gli esempi che mostrano considerevole analogia con il nostro caso. Si tratta specialmente di quelle formule rappresentative, dove di regola l'avversità dei due concetti morali viene visualizzata nei termini di un combattimento, e fra questi specialmente si addicono al nostro caso quei tipi, dove l'avversità viene espressa già a conflitto concluso, l'entità vincente viene rappresentata con le armi — in diversi casi lo è appunto con la lancia rotta — e con l'entità combattuta ai piedi, mentre ricorre al gesto simbolico di calpestare l'avversario vinto (figg. 12, 13). La seconda ragione è che il gesto simbolico della incoronazione col lauro e cioè essere premiati per qualche impresa vittoriosa, crea per un interprete aspettative precise, e cioè una vittoria ormai conquistata, perché un trionfo riguarda sempre una occasione retrospettiva: uno viene premiato nel presente per l'impresa del passato. E il tipo

della Minerva seduta, in atto di calpestare l'animale e mostrare l'arma spezzata quadra perfettamente con il contesto creato dal gesto simbolico di trionfo. È chiaro, che in una tale logica Minerva per forza deve rappresentare il concetto positivo, il bene, la Virtù, mentre l'animale ai suoi piedi il concetto negativo, il male, il Vizio, e poco importa che gli interpreti spesso discordino sull'identità dell'animale: visto, che gli si è una volta per tutte aggiudicato uno status negativo, se viene chiamato il lupo a coda di drago con la pelle di capra o in un altro modo (i sette peccati capitali, secondo il Popham), non importa purché sia chiaro che un tale animale non possa che uscire dalle scuderie del diavolo.³²

Una volta che l'interprete si sia mosso da queste supposizioni, e cioè identificando Minerva con la Virtù vittoriosa sopra il Vizio, avrà già in partenza commesso un errore, in conseguenza del quale non arriverà più al significato originale dei quadri del Correggio. Ma peggio ancora: con un tale preconetto nella mente, perché di preconetto si tratta, si troverà nella situazione di dover per forza adattare al concetto Virtù-Vizio il resto delle allegorie. Così, l'uomo nudo legato al tronco dell'albero per forza dovrà diventare l'uomo vizioso, mentre i suoi vizi vengono a loro volta identificati nelle tre donne che lo circondano come Voluptas, Ignoranza, Cattiva abitudine, Rimorsi di coscienza etc.³³ E procedendo in questa maniera l'interprete avrà ormai la vista offuscata e non vedrà più gli attributi esatti e precisi, e tutta la chiarezza concettuale, con la quale il Correggio ha voluto definire la vera identità delle tre donne seminude e con questa anche quella dell'uomo nudo. Inoltre, se Minerva dovesse veramente rappresentare la Virtù, basterà tentare di spiegare la presenza della donna seduta a sinistra della Minerva, e le contraddizioni emergeranno subito. Essa porta i quattro attributi delle virtù cardinali: il serpe piazzato sulla testa sta per la Prudentia, il morso sta per la Temperantia, la spada sta per la Justitia e la pelle di leone per la Fortitudo. Se questo personaggio è chiaramente la personificazione della Virtus quadripartita, a che scopo, uno si può chiedere, il Correggio avrebbe dovuto raddoppiare



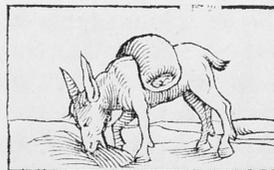
Parua uelut limax remora spreco impeti uenti,
Remorumq; ratem sistere sola potest.
Sic quosdam ingenio & uirtute ad sidera uectos,
D'inet in medio tramite causa leuis.
Anxia lis ueluti est, uel qui meretricius ardor,
Egregijs iuuenes seuocat à studijs.

PRUDENTES VINO AB-
STINENT.



Quid me uexatis rami? sum Palladis arbor,
Auferite hinc botros, uirgo fugu bromium.

IN AVAROS.

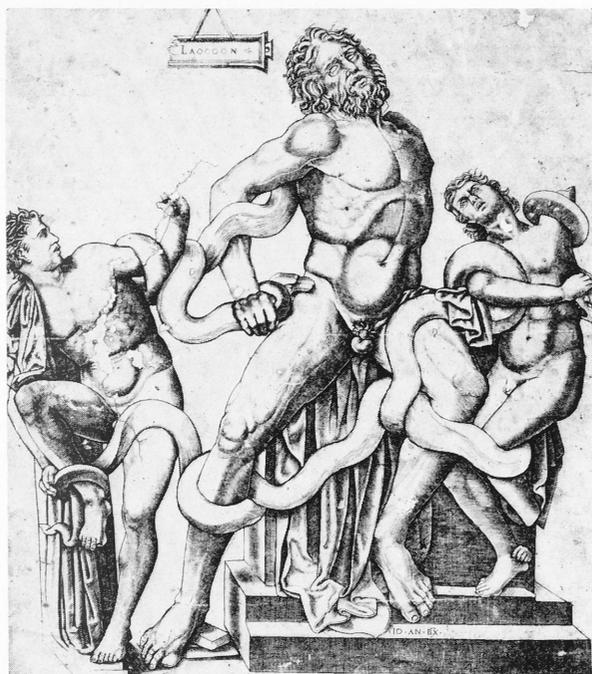


15 A. Alciati, *Prudentes vino abstinent*. *Emblematum liber*, ed. Augsburg 1531.

il concetto della Virtù dipingendone un'altra nella guisa di Minerva? Le spiegazioni soddisfacenti non si sono mai trovate e l'unico modo di nascondere le perplessità è di ricorrere alle generalità o perfino banalità, come quando Félibien, affrontando questo problema, lo risolve dicendo semplicemente che la Virtù vittoriosa, e cioè Minerva, è accompagnata dalle altre Virtù.³⁴

Nelle due allegorie il ruolo della donna seduta a destra della Minerva è certo fra i più problematici. Essa è raffigurata dal Correggio come un tipo piuttosto esotico, con la carnagione scura, con la mano protesa verso il cielo, con il compasso infitto nella sfera celeste, e che si tratta della sfera celeste risulta chiaramente dalla fascia zodiacale e dai contorni appena visibili della cauda draconis, una delle costellazioni minori. Questa figura veniva identificata con una entità rappresentante la conoscenza oppure la scienza, come l'*Encyclopedie des Sciences*, cognizione delle cose celesti e terrestri (questo probabilmente scambiando il globo celeste per terrestre), Sapiencia, Astronomia, Astrologia, Urania, e in via eccezionale Madre Virtù, intellectual virtue e finalmente, a causa della somiglianza con la famosa incisione del Dürer, come Melancolia.³⁵ Bisogna dire, che specialmente nelle interpretazioni più recenti, a causa del suo aspetto "egiziano" per dirlo con Van der Doort, che allude probabilmente alla origine egiziana del principe degli astrologi Tolomeo, e a causa dei suoi attributi astronomici, ha prevalso l'opinione che si tratti dell'Astrologia, il ché è più che giusto. Anche in questo caso capire la ragione per la quale il Correggio abbia incluso accanto alla Minerva trionfante e la Virtus quadripartita appunto la personificazione dell'Astrologia non è semplice. Soltanto nelle ultime interpretazioni si scorgono i tentativi di spiegare questo possibile nesso logico: indicare in questa personificazione l'Astrologia e parlare delle scienze più elevate, le scienze celesti, vuol dire effettivamente individuare in essa un'arte, una disciplina ben precisa, sviluppatasi assieme alla matematica e alla medicina ed insegnata nel '400 e '500 negli studi astrologici. Anche se occasionalmente qualche interprete dei nostri quadri nel passato fa cenno alla essenza deterministica di questa arte (...le destin de l'homme est déterminée par les astres...Béguin), non viene chiaramente fuori in che modo il determinismo astrale potrebbe entrare con il sistema etico, con la Virtus quadripartita e con il trionfo di Minerva, e questo probabilmente anche perché c'è confusione circa il concetto preciso che si nasconde dietro il trionfo della Minerva. E per uscire poi da questa situazione piuttosto delicata, le interpretazioni del ruolo dell'Astrologia nelle nostre allegorie non possono che muoversi sulle orme delle generalizzazioni. Così si prospetta che l'Astrologia sia stata rappresentata dal Correggio per "assistere assieme alle virtù morali al regno della Minerva", oppure, come dice Liebenwein, il quale identifica questa donna con la musa dell'Universo Urania, investendola del significato cosmologico come la musa che indica l'armonia celeste o dell'Universo, essa "...verleiht dem Triumph der Minerva den kosmischen Bezug" e cioè l'elevazione tramite la gloria e sapienza verso la contemplazione delle cose più alte.³⁶

Alla fine di questa breve analisi illustrerò uno degli errori, che con un po' di cura poteva essere evitato, riguarda il motivo della vite che si avvolge attorno all'albero dietro l'uomo nudo. Si dice, che questo motivo sia simbolico e riguardi naturalmente il concetto Virtù-Vizio. Secondo questa interpretazione avanzata dal Verheyen e da quel tempo accettata da tutti³⁷, il Correggio avrebbe derivato questo motivo dal famoso libro emblematico di Andrea Alciati e in particolare dall'emblema con il motto "Prudentes vino abstinent" (fig. 14).³⁸ Non è necessario dire che la mancanza di Prudenza sta bene nel contesto dell'uomo vizioso, così almeno in questa ottica. Ora, ogni volta che questa interpretazione viene prospettata, sarà illustrata con l'immagine dell'emblema che si trova nell'edizione parigina del 1542, simile per quanto riguarda l'immagine a quella della prima edizione parigina del 1534, che assomiglia al motivo nel quadro del Correggio con eccezione, che Correg-



16 Giovanni Antonio da Brescia, Laocoonte.

gio non ha posto sui rami i grappoli d'uva che però si trovano nella mano del Satirino. Eppure basta leggere l'epigramma esplicativo sotto l'emblema per rendersi conto che l'albero descritto nell'Alciati "Palladis arbor" e cioè l'ulivo, non è l'albero dipinto nel quadro del Correggio. E come se non bastasse, se il Correggio fosse veramente ricorso all'Alciati, non avrebbe potuto mai servirsi dell'edizione parigina del 1542 e neanche di quella del 1534, che sono ambedue uscite dopo la sua morte. Al massimo avrebbe potuto usufruire delle quattro prime edizioni dell'Alciati, tutte e quattro stampate ad Augsburg, con incisioni di Jorg Breu il quale, come si vede, rappresenta come un ulivo l'albero circondato dalle viti in concordanza con testo latino dell'epigramma (fig. 15).³⁹

A mio avviso per rispondere correttamente alla domanda per quale vittoria Minerva nel quadro del Correggio viene incoronata con il lauro, conviene piuttosto indagare nel pendant con l'uomo legato e circondato dalle tre donne seminude. Ho già anticipato, che il Correggio ha definito questi tre personaggi femminili con estrema chiarezza concettuale ed espressiva. Si capisce subito che assistiamo ad un atto di violenza nei confronti dell'uomo nudo e questo spiega, perché il Correggio per l'atteggiamento delle figure si sia ispirato alla composizione del Laocoonte, probabilmente tratta da un'incisione. Spesso viene indicata come fonte del nostro quadro l'incisione fatta di Laocoonte da Marco Dente, ma si deve trattare piuttosto di quella eseguita da Giovanni Antonio da Brescia che è l'unica incisione conosciuta rovesciata rispetto al marmo originale, il che corrisponderebbe perfettamente con l'immagine dipinta dal Correggio (fig. 16). Non è possibile poi identificare le tre donne con i vizi come si credeva, perché esse sono personaggi ben noti della letteratura antica, le tre Furie infernali, Alecto, Tisifoné e Megera. Nella mitologia antica il ruolo delle

Furie non era per niente negativo, ma al contrario positivo: appaiono prima nella veste di protettrici delle leggi date alla famiglia e alla società umana dagli dei. Soltanto con le tragedie, le quali si basano sull'idea del crimine e della espiatione, le Furie assumono il ruolo punitivo, punendo di solito la morte violenta della madre o del padre, ed è soltanto nelle tragedie che il numero delle Furie si stabilizza su tre. Il loro aspetto è dipinto nel quadro del Correggio conformemente alle descrizioni della letteratura classica, dove vengono chiamate *cerastae* oppure *serpentocrinitae*, avendo i serpenti nei capelli.⁴⁰ In diversi luoghi i loro vestiti sono descritti come "cinguitur angue" — cinti da un serpente — esattamente come nel quadro del Correggio, dove la Furia che strappa la pelle all'uomo legato veste un drappo rosso cinto da un serpente.⁴¹ Similmente è tratta dalle fonti classiche l'azione dell'altra Furia che è rappresentata in atto di attaccare i serpenti al petto della sua vittima, a sinistra dell'uomo nudo.⁴² Due motivi comunque decisamente non provengono dalle fonti classiche: il motivo della Furia che strappa la pelle dalla gamba dell'uomo legato ed il flauto con il quale la terza Furia suona nell'orecchio dell'uomo, che con la testa inclinata, presa letteralmente dall'incisione del Laocoonte, esprime qui un disperato quanto inutile tentativo di sottrarsi alle conseguenze disastrose del suono.⁴³

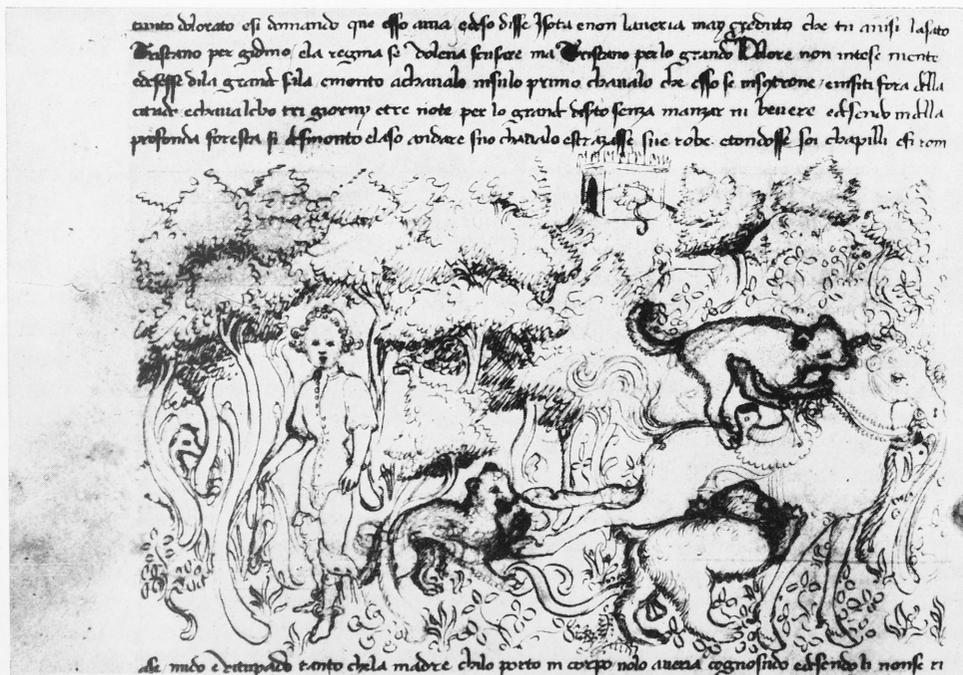
È noto che gli effetti che le Furie ottengono nei perseguitati non riguardano il corpo ma la mente: sconvolgono tutti i sensi delle loro vittime, le inducono al furore e alla pazzia. E così, l'uomo legato non è tanto un uomo vizioso, come si credeva, quanto un uomo in preda a violente commozioni dell'animo che sconvolgono le sue capacità razionali e che distruggono totalmente il suo equilibrio. La letteratura classica è piena di uomini che vengono puniti, ognuno per diverse ragioni, dalle tre Furie: Athamas per ordine di Juno è reso pazzo dalle tre Furie, Alcmaeon è punito perché ha ucciso sua madre Eriphyle, Ajax è impazzito per ordine di Minerva, Clytaemnestra manda le Furie contro il figlio Oreste, Pentheus è fatto impazzire per ordine di Bacco, similmente impazziscono Telemachus, Hercules e Turnus. Ma a guardare bene, l'uomo nudo dipinto dal Correggio non si presta ad essere identificato con nessuno di questi personaggi e nessun testo particolare greco o latino sta all'origine di questa scena.

Questa funzione punitiva delle tre Furie nelle tragedie comunque non rimarrà immutata. Basta aprire i manuali mitografici correnti nel '500 per scoprire che lo "status" delle Furie è diventato decisamente negativo, interpretazione questa moralizzante che già si trova in Cicerone. Gli effetti che provocano nella mente umana si staccano ora dalla funzione punitiva e come tali le Furie assumono un ruolo negativo, come personificazioni allegoriche del male, delle passioni che alterano la mente umana. I loro effetti non sono più descritti come invocati dalla necessità di ristabilire giustizia, ma diventano aggressione gratuita, afflizione della mente da evitare a tutti i costi.⁴⁴ La teoria delle passioni che assalgono l'animo si trova già nel Phaedro di Platone, il quale fu il primo a riconoscere un tale pericolo per l'animo dell'uomo. Ma soltanto con gli stoici questa nozione viene elaborata in un sistema: le passioni vengono differenziate secondo la loro natura fra le passioni perverse e le passioni gaudiose: ci sono passioni che riguardano il presente come il dolore ed il piacere, e ci sono passioni che riguardano il futuro come la speranza ed il timore.

Basterebbe credo questo che si è appena detto per capire quale sia il soggetto originale del quadro del Correggio. Non è però del tutto escluso, che anche i personaggi individuali, le tre Furie e nel contesto delle passioni anche il Satirino o Panisco rappresentato in maniera così evidente dal Correggio, siano intesi dal pittore o da chi per richiesta di Isabella d'Este gli abbia delineato il programma da tradurre in immagini, come espressione di passioni ben precise. Così per esempio attaccare un serpe al petto viene occasionalmente descritto come l'atto di riempire l'animo di gelido timore. Anche se non proviene da una fonte classica il motivo della Furia che strappa all'uomo nudo la pelle, questo tipo di aggressione può

molto bene essere il modo di visualizzare il dolore. Più difficile è intuire cosa potrebbe significare il suono del flauto nell'orecchio, motivo anche questo inventato ad hoc dal pittore. Nelle tragedie comunque il suono del canto delle Furie, senza sosta e stonato, fa impazzire il cervello della vittima, avvolge il suo animo di inquietudine che si intensifica progressivamente così che l'effetto di un tale trattamento si potrebbe identificare come ira. Questa triade delle passioni, timore, dolore ed ira viene concepita da Cicerone come l'effetto delle tre Furie.⁴⁵ In questo contesto altri due motivi potrebbero significare le passioni gaudiose, che ugualmente influiscono sull'equilibrio dell'animo: il turgore del piacere (*gaudium*, *cupiditas*, *libido*) che appare sotto il drappo blu che avvolge il ventre dell'uomo legato, e i grappoli d'uva che il Satirino o Panisco tiene nella sua mano, allusione possibile alla follia bacchica. Inoltre il Satirino o Panisco rappresenta con tutta probabilità anche il terrore, conformemente alla tradizione che Satiri, Satirisci o Panisci come esseri hanno una potenza straordinaria per indurre al furore od al terrore.⁴⁶

Del resto, le condizioni nelle quali è rappresentato dal Correggio l'uomo nudo ed il suo aspetto sono emblematici del suo stato mentale. Il fatto che sia legato e seduto sulla pelle di ariete altro non è che la rappresentazione di due metafore correnti nei testi sulle passioni: un uomo in preda al turbamento della mente viene caratterizzato come "legato dalle passioni", si parla delle corde con le quali è legato l'animo dei furenti.⁴⁷ L'impeto della passione sulla mente umana viene paragonato all'impeto dell'ariete, "impetus arietans", perché ariete in "sensu malo" tradizionalmente sta per la follia, perdita della ragione ed intemperanza.⁴⁸ Finalmente, che l'uomo venga rappresentato nudo non è indice nel nostro caso, come si pensava, della sua sensualità quanto della sua condizione mentale: "corporis de-



17 Bonifacio Bembo (attr.), Tristano impazzito si strappa le vesti. Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Pal. 556.



18 Venezia, Palazzo Ducale, capitello rappresentante Giove.

nudatio" generalmente era considerato un segno fra i più palpabili della perdita dell'equilibrio.⁴⁹ Inoltre il pittore rappresenta quest'uomo con la carne tutta arsa dal sole e la barba folta e incolta. Se non si trova un tale tipo nella letteratura classica, spesso lo troviamo nei romanzi cavallereschi della Tavola rotonda del 12 o 13 secolo, che raccontano dei cosiddetti paladini di Francia, dei cavalieri erranti della corte del Re Artù, romanzi questi molto di moda alle corti italiane del '400 e '500 e certamente presenti anche nella biblioteca personale di Isabella d'Este. Succede in questi racconti — e fra i più noti in Italia dobbiamo includere anche l'Orlando furioso dell'Ariosto — che talvolta un cavaliere per ragioni che vanno dalla gelosia alla smemorataggine o per il dolore per la perdita dei fratelli, vada fuori di sé, perdendo le sue capacità razionali. Ancora prima della fioritura dell'epica cavalleresca, il Mago Merlino, dopo aver visto cadere in una battaglia i suoi fratelli, per disperazione esce di senno; così anche Yvain, Lancillotto, Tristano, Daguesnet e Orlando. La manifestazione di una tale perdita della ragione è in tutti i casi sempre la stessa: una volta perduto l'equilibrio, in preda a violenti turbamenti dell'animo, questi uomini si ritirano nei boschi e strappatisi le vesti, nudi e arsi dal sole vagano follemente senza meta precisa nelle foreste, ambiente divenuto congeniale al loro stato di follia (fig. 17).⁵⁰ In questa ottica non è perciò del tutto escluso che Correggio o l'autore del programma che il pittore doveva tradurre nelle immagini, quando abbia voluto definire un tipo d'uomo in preda a violenti turbamenti dell'animo, si sia ispirato per tale immagine all'epica medioevale e rinascimentale (Orlando furioso). Infatti, nell'allegoria del Correggio ci troviamo dinanzi tutti gli elementi usati



19 Sperandio, rovescio della medaglia di Alessandro Tattagni. Washington, National Gallery of Art.



20 Sperandio, rovescio della medaglia per Antonio Sarzanella De' Man-Fredi. Washington, National Gallery of Art.

per descrivere la pazzia nei romanzi cavallereschi: la nudità, la carne arsa dal sole, la barba folta⁵¹, la selva e finalmente il gregge; questo, rappresentato anche nella allegoria sullo sfondo dietro l'uomo nudo, significa che i pastori costituiscono occasionalmente l'unico contatto sociale per i nostri cavalieri vaganti nei boschi.

Secondo la vecchia tradizione, ampiamente discussa nei trattati morali, l'uomo che sa affrontare e vincere le passioni dell'animo viene chiamato l'uomo sapiente e deve essere per tale vittoria che Minerva viene nel quadro del Correggio incoronata con il lauro. Ma di qui nascono le perplessità. Se è così, come si spiega la lancia rotta nella mano di Minerva ed il drago ai suoi piedi? Il drago e la civetta, il primo per la sua vista acuta, l'altra per la sua capacità di vedere di notte, sono animali dedicati a Minerva. Il drago nelle personificazioni allegoriche di Minerva nel tardo '400 e nel '500 simboleggia le qualità ausiliari della Prudenza e della Sapienza e cioè la Custodia e la Vigilanza: ...qui igitur vitae et sapientiae curam gerit, plurimo tempore vigilat..., come dice un anonimo annotatore dei Geroglifici di Pietro Valeriano.⁵² Il drago dipinto ai piedi di Minerva del Correggio e interpretato da tutti gli studiosi delle nostre due allegorie come uno "status" negativo può senza difficoltà essere restituito al suo ruolo positivo di un attributo: osservate bene la coda del drago come è dipinta dal Correggio: è arrotolata e sospesa in aria il che presuppone la forza dei muscoli di un animale vivo e forte e osservate la sua testa con l'occhio aperto — allusione questa alla sua vista vigilante — e notate l'estremità della sua ala che sporge dietro la gamba alzata di Minerva. Non ci vuole tanto per capire che il drago del Correggio è un animale vivo, pieno di forza e che Minerva vi è seduta sopra, circostanza questa molto importante. Vi sono nel '400 e nel primo '500 formule espressive per indicare il rapporto fra una personificazione ed il suo attributo, e quando l'attributo è un animale, come l'elefante, il leone, l'aquila o il drago, la personificazione viene spesso rappresentata seduta su di esso. Sembra, che il prototipo di questa tradizione derivi dai capitelli del Palazzo Ducale di Venezia, dove sono rappresentati pianeti seduti sui loro rispettivi segni zodiacali.⁵³ Ma

questa tradizione fiorisce specialmente sui rovesci delle medaglie rinascimentali dove spesso viene usato il linguaggio concettuale (figg. 18, 19, 20, 21, 22). Lo stesso Correggio ha adottato già in precedenza una simile soluzione quando, costretto dalla mancanza di spazio, rappresenta nei pennacchi di San Giovanni Evangelista a Parma gli apostoli seduti sui loro rispettivi attributi: San Luca seduto sul bue, San Giovanni sull'aquila e San Marco sul leone (figg. 23, 24). D'altronde che il drago non sia inteso come avversario di Minerva risulta anche dai disegni preparatori per la prima allegoria (figg. 25, 26). Se il Correggio avesse avuto il compito di rappresentare Minerva vittoriosa sopra il drago-vizio, questa circostanza sarebbe stata uno dei problemi maggiori da risolvere per il pittore: trovare una situazione concettualmente chiara per esprimere l'avversità delle due entità, allusione al combattimento ed alla vittoria finale. Ma a vedere i disegni preparatori, l'elaborazione dei quali è piuttosto avanzata, appare chiaro che il pittore non si preoccupa minimamente del drago, né vi è nessun accenno dell'animale abbattuto, cosa della quale il pittore avrebbe dovuto preoccuparsi per rappresentare la conclusione di un combattimento.

Se è vero dunque che il drago altro non è che l'attributo della Minerva-Sapienza, come si spiega la lancia spezzata nella mano della dea? Fortunatamente abbiamo a nostra disposizione una fonte preziosa d'informazione sul tipo di Minerva con la lancia spezzata, di questa immagine insolita se ne trovano a mia conoscenza, con la nostra allegoria compresa, solo quattro esempi (figg. 27, 28). In tutti questi quattro casi Minerva viene rappresentata con la lancia rotta in mano sebbene non esista nessun nesso logico fra un combattimento e la dea e non si possa dunque concludere, che l'arma sia stata di qualche utilità in questo senso. Sicuramente il più importante fra questi esempi, il prototipo di questa tradizione limitatissima, è Minerva con la lancia spezzata dipinta verso il 1500 nella allegoria del Man-



21 A. Dürer, Sol iustitiae.

tegna, destinata per lo stesso studiolo di Isabella d'Este a Mantova come le due allegorie del Correggio (fig. 4). Questo quadro del Mantegna illustra, come già spiegò il Panofsky, il concetto dell'etica socratica che considera l'ignoranza la fonte di tutti i mali: l'ignoranza piuttosto che la malvagità e cioè il non sapere quello che è giusto invece del non voler quello che è giusto, è la causa di tutto il male. Tradizionalmente l'allegoria viene chiamata "Minerva mentre scaccia i vizi dal giardino della Virtù" ma già lo storico d'arte tedesco Foerster osservò all'inizio del nostro secolo che un tale titolo non è pertinente, perchè Minerva, come del resto le sue caste compagne, non pongono nessuna attenzione ai vizi nel giardino della Madre Virtù.⁵⁴ Eppure Minerva viene rappresentata dal Mantegna con la lancia spezzata, la cima della quale però è per terra un passo dietro la dea. Si ha l'impressione, che la lancia si sia rotta pochi istanti prima ma manca nel quadro qualsiasi accenno ad uno scontro. Infatti si deve trattare di un motivo emblematico, inventato dal Mantegna stesso visto che non si conoscono antecedenti di questo motivo. Minerva nel quadro rappresenta la somma delle virtù cardinali, la Prudenza (le altre tre virtù guardano dal cielo), la quale viene spesso identificata anche con la Sapienza stessa (la Sapienza come la somma guida delle Virtù cardinali). Il concetto che molto probabilmente Mantegna ha voluto rappresentare con il motivo emblematico della lancia rotta (e che già Panofsky spiega in questo modo)⁵⁵ è che la Prudenza-Sapienza vince l'Ignoranza ed i vizi con la superiorità della ragione e lo sdegno piuttosto che con una opposizione attiva. Non è necessario dire che un tale concetto della superiorità della Virtù e della Sapienza, che non necessita di opposizione attiva, viene spesso sottolineato nei trattati morali che descrivono il personaggio fermo, magnanimo e costante. Egli non si oppone mai alle avversità con la forza, ma sostiene gli



22 Marcantonio Raimondi, Prudentia seduta sul leone e drago.

attacchi provenienti dal di fuori e vince con la sua imperturbabilità. Spesso l'animo dell'uomo sapiente viene paragonato con la sfera la quale non si modifica sotto la sollecitazione di nessuna forza esteriore, ma rimane sempre intatta, sempre illesa. Oppure l'uomo sapiente viene paragonato alla pietra dura e quadrata la quale, se attaccata, vince con la sua impenetrabilità. Ovviamente, da questo contesto il Mantegna ha inventato il motivo della dea con la lancia rotta, per esprimere il concetto che l'uomo prudente e sapiente per vincere non ha bisogno di attaccare e molto probabilmente il Correggio o l'inventore del programma che il pittore doveva dipingere, ha ripreso e incorporato questo motivo emblematico nelle sue allegorie.

Come un uomo può raggiungere una tale superiorità e cioè la sapienza? La sapienza nella concezione del tardo '400 e del '500 non viene più definita come somma di conoscenza ma piuttosto come il saper destreggiarsi negli avvenimenti della vita quotidiana.⁵⁶ Poiché un saggio secondo l'etica aristotelica non può cadere già perfetto dal cielo, due sono gli elementi indispensabili attraverso i quali l'uomo può raggiungere lo stato del sapiente: le cosiddette inclinazioni o doti naturali e ciò che viene chiamata la virtù propria. La natura ci dà dalla nascita certe inclinazioni che per tutta la vita resterebbero allo stato potenziale, se non fossero individuate e poi coltivate, e perciò in questo senso l'educazione e la guida opportuna sono sempre elementi indispensabili. Curato ed esercitato di continuo nella direzione giusta, quello che era in noi allo stato potenziale, poco a poco diverrà una disposizione stabile della mente e di poi un'abitudine che influenzerà la scelta delle nostre azioni ed emozioni. Un tale abito mentale, permanente e stabile, viene chiamato virtù.

Ritornando alle due allegorie del Correggio, se è ormai chiaro che Minerva trionfante non può che essere la saggezza raggiunta e cioè la vittoria sopra i moti dell'animo, una tale vittoria non sarebbe possibile senza quell'abito permanente della mente, la virtù, che è nel quadro del Correggio rappresentata in guisa di Virtus quadripartita a sinistra di Minerva-Sapienza. E se poco ci sia ancora da aggiungere sulla Sapienza e sulla Virtù, il vero "giallo" inizia nella spiegazione della presenza della figura dell'Astrologia.

Il Correggio la rappresenta con una certa preminenza che si scorge già nei disegni preparatori (fig. 25): in essi il pittore progettò l'Astrologia sovrapposta alla dea, ma nella soluzione finale essa è seduta accanto a Minerva e guarda con insistenza lo spettatore mentre indica con gesto emblematico il cielo. Il piccolo genio che le sta accanto attira anch'esso l'attenzione dello spettatore sul globo celeste nel quale l'Astrologia ha infitto il compasso. Per un interprete dinanzi a questo motivo si aprono tre possibilità per capire la presenza preminente dell'Astrologia nel contesto della vittoria sopra le passioni dell'animo, possibilità, che derivano tutte e tre da quale apporto espressivo l'interprete proietta nel gesto della mano dell'Astrologia che indica il cielo. Due di queste possibilità potrebbero essere caratterizzate dalla comparazione "post eventum" del trionfo, paragone fra lo stato d'animo raggiunto dopo la vittoria e il cielo, e l'apporto espressivo, che in tal caso l'interprete proietta nella mano protesa verso il cielo, sarebbe dunque dal sotto in su: *Sic itur ad astra* oppure *Virtutibus itur ad astra* è una espressione corrente nel '400 per indicare, basandosi sul motivo dell'Eneide di Virgilio, che il cammino della Fama passa attraverso la Virtù.⁵⁷ Questo "dictum" che indica la rinomanza, somma gloria che toccherà le stelle, lo troviamo fra l'altro rappresentato nelle tarsie dello studiolo di Federico da Montefeltro ad Urbino (morto nel 1482), oppure sul rovescio della medaglia eseguita da Lysippo il giovane per Raffaello Maffei da Volterra (fig. 29). Io comunque escludo questa possibilità. Non si capisce, perché un tal gesto debba esser compiuto dall'Astrologia e non dalla Virtù stessa, come sarebbe naturale in questo caso e come lo vediamo infatti rappresentato nella medaglia per Raffaello Maffei dove è appunto la Virtù che indica il cielo.⁵⁸ La seconda possibilità riguarda il paragone fra la tranquillità dell'animo dell'uomo sapiente e la serenità



23 Correggio, San Giovanni Evangelista e San Agostino, Parma, S. Giovanni Evangelista.

della volta celeste, nelle parole di Seneca *...talis est animus sapientis qualis mundus super lunam, semper illic serenum est.*⁵⁹ Se questa possibilità sembra nel caso del nostro trionfo più probabile della precedente, induce però una certa perplessità il fatto, che tale confronto non sia stato fatto fare alla Sapienza stessa invece che all'Astrologia. Io comunque tralascio queste due possibilità per la terza e la ragione della mia scelta sta nella Etica Nicomachea di Aristotele, nella parte dedicata allo sviluppo delle inclinazioni naturali verso la Virtù, parte che, applicata poi nei trattati astrologici, ci offre l'unico nesso logico di come l'Astrologia potrebbe entrare con il sistema etico e cioè con la Virtus quadripartita e il raggiungimento della Sapienza.

In questo terzo caso l'apporto espressivo proiettato nella mano dell'Astrologia protesa verso il cielo non sarebbe dal sotto in su benché indica qualcosa che viene dal di sopra, come un gesto che significhi qualche influenza determinante, che precede il raggiungimento dell'abito stabile della mente, la Virtù, e il trionfo come la sua condizione naturale, deter-

minata dal cielo. Infine si capisce che abbiamo a che fare qui con l'Astrologia. Si è già detto che le virtù morali (come anche i vizi) ci sono dati dalla natura in stato potenziale: nessuno nasce, secondo Aristotele, già virtuoso o vizioso, ma soltanto nel futuro le potenziali virtù o vizi si realizzeranno nelle nostre azioni. Ci sono alla nascita insiti nell'anima i germi delle virtù (*virtutum semina, coelestia semina, virtutum semina concessa natura*) oppure i germi dei vizi, perciò l'uomo può essere naturalmente inclinato verso l'uno o l'altro. Per arrivare alla Virtù vera e propria è necessario il ruolo-guida dell'educazione, occorre individuare ed esercitare oppure correggere di continuo quello che era in noi fin dall'inizio allo stato potenziale. Queste qualità, doti naturali, insite in noi al momento della nascita⁶⁰, nell'astrologia vengono individuate dalla posizione reciproca dei due pianeti, Mercurio e la Luna: *...per qualitate igitur animae considera locum Mercurii et Lunae...* Mercurio rappresenta la parte razionale dell'anima mentre la Luna quella sensitiva.⁶¹ Considerate che un uomo del '500 credeva nel determinismo astrale; quando nel suo oroscopo Mercurio era più forte della Luna, non si poteva che credere che egli avesse ricevuto nel momento della nascita la parte razionale più forte della sensitiva e con ciò, secondo l'etica, aveva le migliori possibilità di sviluppare la propria virtù. In conseguenza di ciò poteva essere convinto che, una volta sviluppata la propria virtù, quando avesse dovuto nella vita essere esposto a squilibri ed agli attacchi della Fortuna, avrebbe affrontato le avversità con equanimità e costanza d'animo, requisiti necessari per potersi chiamare l'uomo sapiente.

Essendo ambedue le allegorie dipinte per Isabella d'Este che, come si sa, credeva fermamente nel determinismo astrale, questo spiega perché la Minerva-Sapienza nel quadro del Correggio sia affiancata a destra dalla personificazione dell'Astrologia, la quale indica le doti naturali insite nell'anima al momento della nascita, requisito naturale per sviluppare la propria Virtù, che è anche essa rappresentata nel quadro a sinistra di Minerva-Sapienza. E così, concludendo questa parte pre-iconologica della mia interpretazione, le due allegorie del Correggio per Isabella d'Este non si dovrebbero chiamare come tutt'ora "l'allegoria della Virtù" e "l'allegoria del Vizio", ma piuttosto il loro titolo corretto dovrebbe essere "il trionfo della Sapienza" e "l'allegoria delle passioni dell'animo".

III.

Il concetto della sapienza come immunità dalle passioni dell'animo è il tema che accompagna Isabella d'Este per quasi tutta la vita. Infatti, fra le imprese isabelliane intagliate sul legno del soffitto che una volta faceva parte del suo primo studiolo nel Castello San Giorgio e che in seguito fu trasportato e utilizzato nella Grotta adiacente allo studiolo nuovo, si può scorgere una certa gerarchia: ovviamente, le due imprese, il motto latino "Nec Spe Nec Metu" ed il numero "XXVII" saltano all'occhio come le due imprese principali (fig. 30).⁶²

Il motto latino "Nec Spe Nec Metu" è la citazione che Isabella, che ben conosceva il latino, doveva trovare leggendo il trattato di Seneca "De constantia sapientis", quando Seneca afferma, che il sapiente è colui "qui nescit nec in spem nec in metum vivere".⁶³ Il concetto stesso viene spiegato così: Seneca, discutendo di due offese contro le quali l'uomo sapiente è invulnerabile, l'ingiuria e la contumelia, dice, che l'uomo in genere non può ricevere l'ingiuria senza qualche detrimento o della dignità personale, o del corpo, o di quei beni che sono posti al di fuori di noi. Ma il saggio, al quale viene fatta un'ingiuria, non può perdere nulla, perché ha depositato ogni cosa in sé stesso: ha tutti i suoi beni al sicuro e non teme di perdere nulla di cui possa sentire la mancanza. Possiede infatti soltanto la virtù, della quale non può essere spogliato mai e salvata la virtù, unico bene che per il saggio conta, son salve tutte le sue cose. Non temendo di poter essere diminuito, il saggio simil-



24 Correggio, San Luca e San Ambrogio, Parma, S. Giovanni Evangelista.

mente non può essere aumentato: non pone la sua fiducia nelle cose favorevoli, perché nessuno, dice Seneca, gli può giovare. Non gli manca nulla che possa ricever come beneficio. Non avendo dunque la necessità di ricever giovamento (*spes* è l'aspettativa delle cose positive), e non potendo esser danneggiato (*metus* è l'aspettativa delle cose sfavorevoli), perché l'unico bene del saggio, la sua virtù, non può essere né aumentata né danneggiata dal di fuori (*Nec Spe Nec Metu*), l'animo del saggio gode della tranquillità, stabilità, impenetrabilità e costanza.

Si sa con certezza, che il motto "*Nec Spe Nec Metu*" fu adottato da Isabella d'Este come impresa già prima dell'ottobre 1504. Risale a questa data infatti il curioso episodio, nel quale Margherita Cantelmo, duchessa di Sora, interviene in favore dell'ambasciatore cesareo Philiberto Naturelli, che aveva chiesto ad Isabella d'Este il diritto di poter anche lui adottare lo stesso motto "*Nec Spe Nec Metu*".⁶⁴ Con grande probabilità però, il motto Isabella lo doveva avere assunto anche prima del 1500, perché è in questo periodo, in cui



25 Correggio, disegno preparatorio per l'Allegoria della Sapienza, Parigi, Louvre, Inv. 6530 recto.

la marchesa consolida la sua immagine di donna sapiente, come risulta dalla allegoria dipinta per lei dal Mantegna (Minerva), dalla sua medaglia astrologica, e infine dai suoi motti, l'origine dei quali affiora occasionalmente dalla corrispondenza fra Isabella ed il suo familiare, noto poeta Niccolò da Correggio.⁶⁵ Infine, esiste perfino un tentativo di interpretazione del motto "Nec Spe Nec Metu" da parte dell'umanista Mario Equicola, a quel tempo sempre alla piccola corte di Margherita Cantelmo a Ferrara, ma che più tardi doveva divenire segretario alla corte di Mantova. Equicola ovviamente stese il trattato dedicato all'impresa durante il suo soggiorno a Blois nel 1505⁶⁶ e lo regalò ad Isabella d'Este in occasione del suo compleanno l'anno seguente. Questo opuscolo, oggi rarissimo e conosciuto soltanto nella edizione del 1513⁶⁷, anche se ad Isabella piaceva tanto, era da lei considerato troppo sofisticato nella moltitudine delle spiegazioni attribuite al motto dall'Equicola, il chè, come Isabella esprime nella lettera alla Cantelmo, va oltre il significato attribuito al motto dalla stessa Isabella, la quale ripeteva esserne l'autrice.⁶⁸



26 Correggio, disegno preparatorio per l'Allegoria della Sapienza, Parigi, Louvre, Inv. 6530 verso.

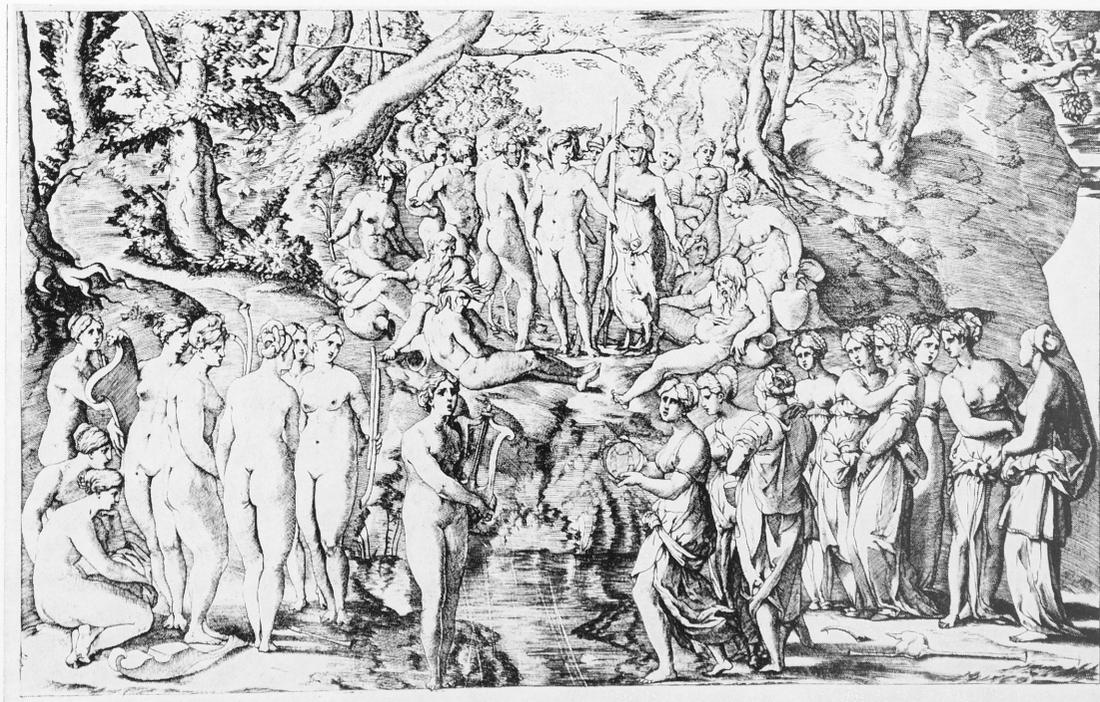
Dalla lettera con la quale da Blois Equicola annuncia ad Isabella il compimento del suo trattato sul motto “*Nec Spe Nec Metu*” appare, che era in procinto di comporre i discorsi anche sulle altre imprese isabelliane e da qui risulta, come anche la seconda impresa più importante, il numero XXVII, doveva a quel momento già esistere.

Equicola rivela infatti che un trattato sul numero XXVII era in “*statu nascendi*”, anche se nessun testo in proposito è pervenuto fino a noi.⁶⁹ Così, la fonte unica per la nostra conoscenza di questa impresa rimane una fonte che si sa, era stata scritta e pubblicata circa 50 anni dopo, “*Il Dialogo dell'impresie militari e amoroze*” di Paolo Giovio.⁷⁰ Sarebbe troppo fuorviante per il lettore analizzare a questo punto il testo di Giovio dedicato alle imprese di Isabella d'Este e per quelli che avranno abbastanza pazienza rimando alla nota seguente.⁷¹ È vero che esiste una vaga confusione nel modo in cui Giovio allaccia l'origine delle imprese di Isabella ad una situazione storicamente vera, la rottura fra Isabella ed il suo figlio, Federico Gonzaga, a causa dell'amore del giovane marchese per una donna spo-

sata, Isabella Boschetto, esistito però circa 20 anni dopo le fonti sopra citate, dalle quali risulta l'esistenza del numero XXVII già nel 1505. Ed anche se non si può dare credito a tutte le affermazioni che sostengono che Isabella avesse adottato certe sue imprese in un'occasione che non poteva essere quella citata dal Giovio, il Giovio rimane sempre la fonte preziosa ed inestimabile per la nostra conoscenza del significato del numero XXVII.

Si tratta di un gioco di parole: pronunciando XXVII nei dialetti sia ferrarese sia mantovano come vint-e-site oppure vint-e-siyte, si ottiene il significato metaforico di vincere le saette, vincere le frecce.⁷² A prima vista si offre una soluzione che si addice ad una donna: ostentare l'immunità, la vincita sopra le frecce, potrebbe significare l'immunità contro le frecce dell'amore, cioè la castità. Invece non è così. Giovio indica chiaramente nel suo scritto, che si tratta delle frecce scoccate contro Isabella dai suoi nemici. Infatti, esiste una ben nota tradizione, secondo la quale le calunnie o offese vengono paragonate alle frecce, mentre la bocca che le pronuncia viene paragonata all'arco.⁷³ Piuttosto che di frecce d'amore si tratta dell'immunità contro le calunnie le quali, come si sa, distruggono la tranquillità di colui che ne viene colpito. E qui si arriva ancora una volta a Seneca ed al suo "De constantia sapientis". L'uomo saggio è esposto come gli altri agli attacchi esterni, alle ingiurie ed alle calunnie, spesso metaforicamente da Seneca comparati con i dardi o le frecce, e ne viene colpito, ma quello che è importante è la sua impenetrabilità: non riporta nessuna ferita. Infatti, se attaccato, questi attacchi egli lascia invendicati, perché si difende unicamente con la sopportazione e la grandezza d'animo.⁷⁴

Così, verso il 1505, Isabella, nelle due imprese correlate una con l'altra, dichiarava la sua sapienza, la sua costanza e la tranquillità dell'animo. Ma da dove proviene questa certezza della sapienza contenuta nelle due imprese in due diverse sfumature? La risposta si trova



27 G. Caraglio, (da Rosso Fiorentino), Gara tra le Muse e le Pieridi.



28 G. Sanuto (da Correggio?), Apollo e Marsia, particolare.

nella medaglia astrologica di Isabella d'Este, la quale precede l'adozione di ambedue le imprese di qualche tempo (fig. 31). Bisogna ammettere, che fino ad oggi tutti i tentativi di ridurre il programma della medaglia ad un consistente programma iconografico non sono stati coronati da successo.⁷⁵ È certo, che la medaglia era stata disegnata e fusa nel 1498 da Gian Cristoforo Romano.⁷⁶ Il suo rovescio, così importante come vedremo per capire meglio l'adozione delle due imprese, porta sopra il segno del Saggittario, sotto il quale si trova la figura della donna alata con una bacchetta in mano, ai suoi piedi poi il serpente vivo ed intorno il motto latino " Benemerentium Ergo ". Nell'archivio Gonzaga a Mantova si trova una lettera dalla quale risulta, che era stato il parente di Isabella, noto poeta Niccolò da Correggio, ad inventare il motto latino per questa medaglia.⁷⁷

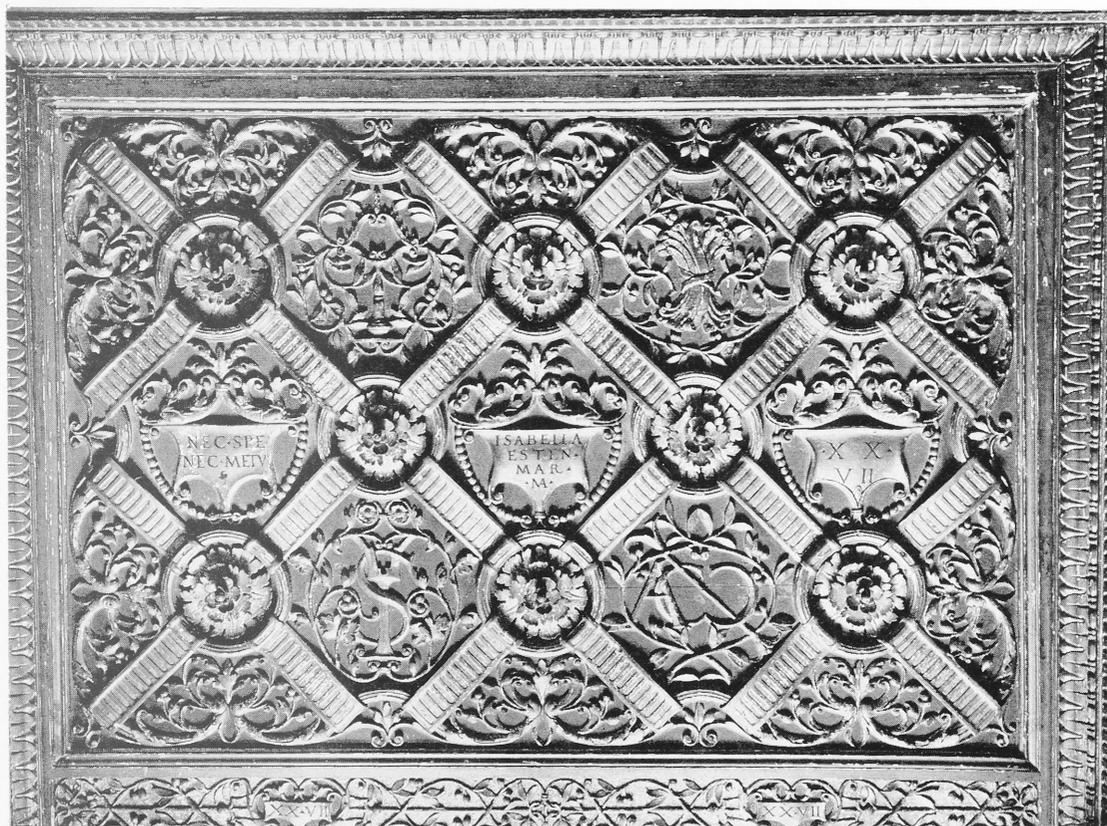
Non è tanto difficile trovare l'identità per la donna alata, alla quale nel passato sono state aggiudicate le identità più diverse⁷⁸, perché essa è letteralmente derivata dalla personificazione dell'Astrologia dei cosiddetti Tarocchi del Mantegna (fig. 32). La bacchetta è

lo strumento col quale l'Astrologia di solito domina i corpi sublunari ed il serpente, visto le sue condizioni di vita — “va per terra” come si soleva dire — sta tradizionalmente per la Terra.⁷⁹ Il significato di questa immagine, l'Astrologia con la bacchetta in mano ed il serpente ai suoi piedi, sarebbe dunque il dominio delle stelle sopra le cose terrestri.

Il motto latino “Benemerentium Ergo” veniva interpretato in diversi modi. Alcuni credevano per esempio che Isabella d'Este si rivolgesse con la sua gratitudine ai suoi servitori o agli artisti che lavoravano per lei.⁸⁰ Secondo me non vuol essere altro che un'espressione di gratitudine “Per chi ben merita”. Attenendomi a questa traduzione del motto più generica possibile, mi sono chiesto, a chi si rivolga la gratitudine della marchesa. Si è già detto in precedenza, che Niccolò da Correggio è stato l'autore di questo motto. Dalla lettera con la quale comunica ad Isabella il motto, risulta che “Benemerentium Ergo” non era la prima ed unica possibilità suggerita. Già in precedenza, Niccolò da Correggio ha proposto come motto per la medaglia “Benemerentium Causa”, il che vuol dire pressapoco “Benemerentium Ergo”, ma Isabella, capricciosa come era, ha deciso di non adottare il primo motto perché si ricordava di averlo veduto applicato da qualche parte. Forse nel timore che anche questo secondo motto non potesse piacere ad Isabella, Niccolò da Correggio, circostanza questa curiosamente sfuggita alla attenzione degli interpreti della medaglia, ha aggiunto nel postscriptum della sua lettera altre due alternative le quali, come dice, esprimono esattamente lo stesso concetto del motto “Benemerentium Ergo”: queste sono “Naturae Officium” e “Gratitudinis Studio”.⁸¹ Ora se questi quattro motti, come dice esplicitamente Niccolò da Correggio, esprimono lo stesso concetto, uno di questi, il motto “Naturae Officium”, indica con chiarezza, che la gratitudine espressa dalla marchesa non era rivolta alle persone, servitori o artisti come si credeva, ma piuttosto alla Natura, buona e sapiente madre degli uomini, mater optima, dux et genitrix optima, la creatrice



29 Lysippo il giovane, rovescio della medaglia per Raffaello Maffei da Volterra.



30 Mantova, Palazzo Ducale, particolare del soffitto nella Grotta di Isabella d'Este.

benigna che dirige l'Universo. Non è poi molto improbabile, che Niccolò da Correggio abbia trovato questo motto in Petrarca, del quale era fervente ammiratore ed emulo: "Linguite suum officium Naturae" consiglia il poeta nel suo "De remediis utriusque fortunae".⁸²

Se a questo punto appare chiaro che Isabella si rivolge con il motto "Benemerentium Ergo" alla Natura oppure quello che è ancora più probabile, visto il contesto astrologico ed il nesso concettuale con la Natura, alle stelle, per capire tutto il programma del rovescio della sua medaglia è necessario capire anche *il perché* di questa gratitudine. La chiave è nell'immagine del Sagittario. Fino ad oggi nelle migliaia di pagine scritte su Isabella d'Este, la data della sua nascita oscillava fra il 17 e il 20 maggio 1474. Da due documenti conservati uno a Mantova e l'altro a Modena risulta comunque, che Isabella d'Este nacque il 17 maggio 1474 e per nostra fortuna in ambedue i casi è inclusa anche l'ora della sua nascita, con esattezza di più o meno 30 minuti. Nacque "martedì passato sule due hore" dice la madre di Isabella, Eleonora d'Aragona, nella lettera che scrive due giorni dopo il parto ad una sua amica a Mantova.⁸³ In un disegno poi che si trova nel manoscritto della Cronografia dei principi d'Este, oggi alla Biblioteca estense a Modena, un anonimo disegnatore ci informa, che Isabella era nata martedì 17 maggio 1474 "ad hore una e meza de nocte" (fig. 33).⁸⁴ Quello, che sembrano due indicazioni dell'ora di nascita diverse, in realtà sono soltanto due modi diversi di contare nel '400 le ore del giorno: l'espressione "naque sule due hore"



31 Gian Cristoforo Romano, medaglia di Isabella d'Este.



32 Cosidetti Tarocchi di Mantegna, Astrologia.



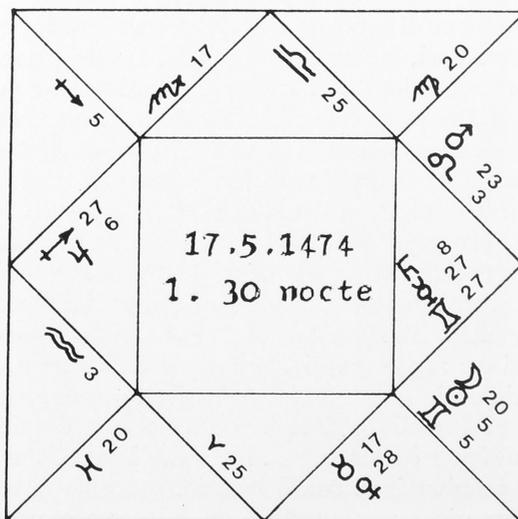
33 Modena, Biblioteca Estense, Genealogia dei principi d'Este, codice α L. 5, 16.

si deve capire così, che si tratta di seconda ora del giorno nuovo, che nel sistema corrente cominciava con il tramonto. Così, secondo sua madre, Isabella nacque circa due ore dopo il tramonto del sole sull'orizzonte locale di Ferrara. L'indicazione poi che nacque "ad hore una e meza de nocte" vuol dire pressappoco lo stesso: la notte nel sistema corrente cominciava con il tramonto del sole e secondo il disegnatore anonimo Isabella era nata circa un'ora e mezzo dopo il tramonto del 17 maggio 1474. La differenza fra le due indicazioni dell'ora della nascita è di 30 minuti circa. Con questi dati il Prof. Otto Neugebauer è stato così gentile di redigere per me l'oroscopo di Isabella d'Este (fig. 34). Il suo ascendente è il Saggiario, che si trova rappresentato anche sul rovescio della sua medaglia astrologica.

Ma solo da questo non si può ancora dedurre per che cosa Isabella esprima la sua gratitudine alla Natura oppure alle stelle. Quello che da la risposta a questa domanda, è nell'oroscopo di Isabella la posizione reciproca di Mercurio e della Luna, pianeti così importanti quando si devono determinare le doti naturali: Mercurio, che costituisce la parte razionale dell'anima, nell'oroscopo di Isabella d'Este è posto nel suo domicilio, Gemini, ed ancora sulla cuspide, perciò la sua forza è aumentata. La Luna invece, che costituisce la parte sensitiva dell'anima, è sì in congiunzione con Mercurio, ma è rispetto a lui debole, perché si trova nel domicilio di Mercurio e per questo è da lui completamente dominata. "Anima rationalis vincet sensitivam" e visto, che Mercurio è in congiunzione con la Luna, "mirabilis

ingenii acrimonia ”, tale doveva essere la conclusione degli astrologi che conosceva Isabella d'Este. Curiosamente, il suo oroscopo, per quello che riguarda la posizione reciproca e la locazione di Mercurio e della Luna nei Gemini, assomiglia all'oroscopo del famoso matematico tedesco Johannes Müller alias Regiomontano, pubblicato in seguito in tanti trattati astrologici come celebre esempio fra gli oroscopi straordinari. Si sa, che qualche tempo prima della creazione della medaglia, Isabella d'Este cercò di contattare gli astrologi illustri anche fuori Mantova. Nonostante il rapporto di fiducia che aveva con l'astrologo alla corte di suo padre duca Ercole d'Este a Ferrara, Pietro Bono d'Avogario, Isabella si rivolge ad Ottaviano Ubaldini ad Urbino, il quale a sua volta la mette in contatto con due illustri astrologi, Johannes von Speyer e il noto matematico fiammingo Paolo da Middelburgo. Delle loro risposte, purtroppo, non si è conservato niente.⁸⁵

Appare chiaro che con il motto “ Benemerentium Ergo ” iscritto sul rovescio della sua medaglia astrologica, Isabella d'Este si rivolge alla Natura o alle stelle con gratitudine per le straordinarie doti ricevute nel momento della nascita. Confortata probabilmente in questa idea dai responsi astrologici che la ritenevano dotata dei requisiti migliori per sviluppare la propria virtù ed alla fine potersi chiamare donna sapiente, Isabella d'Este, a distanza di pochi anni dalla fusione della medaglia adotta le due imprese, “ Nec Spe Nec Metu ” e “ XXVII ” le quali, come abbiamo visto, sono l'espressione dell'immunità contro le passioni dell'animo e dunque della sapienza raggiunta. E finalmente, per concludere, non è improbabile, che le due allegorie dipinte per lo studiolo a Mantova dal Correggio siano concepite come l'allegoria personale di Isabella d'Este stessa: la personificazione dell'Astrologia nel quadro indica le sue straordinarie doti naturali, requisito indispensabile nella via verso lo sviluppo della propria virtù, anche essa rappresentata nel quadro come personificazione della Virtus quadripartita, e finalmente, tutta l'allegoria significa la saggezza raggiunta nell'immunità contro le passioni dell'animo. A conoscenza dei requisiti straordinari di Isabella d'Este doveva essere pure l'Ariosto, suo amico, che nell'Orlando furioso fa profetizzare al Mago Merlino il futuro di Isabella d'Este con queste parole: ...ella avrà, per dono del cielo e sua virtù ciò ch'è di buono.⁸⁶



34 Oroscopo di Isabella d'Este.

NOTE

Le ricerche per questi studi sono state effettuate grazie al *Nederlandse organisatie voor zuiver wetenschappelijk onderzoek (ZWO)*; i miei ringraziamenti vanno ai seguenti amici e colleghi per il loro aiuto: Dr. S. Béguin, Dr. M. Hours, Prof. Dr. O. Neugebauer, Prof. Dr. E. K. J. Reznicek, Prof. E. de Jongh, Prof. Dr. A. W. A. Boschloo, Prof. Dr. G. Ewald, Dr. L. Basellini, Drs. D. Stiebral, Dr. A. Bellù, Dr. A. M. Lorenzoni, Dr. V. Juren, Dr. C. M. Tazelaar, Prof. Dr. G. Contini, Dr. J. Sterk. Questo studio è stato presentato nella conferenza del *Kunsthistorisches Institut*, Firenze l'11 ottobre 1983.

- ¹ L'unica eccezione è J. B. Dubos il quale, nel suo trattato *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, ed. Utrecht 1732, Tome I, p. 107, discutendo in generale sulle composizioni allegoriche, nel capitolo intitolato "Des actions allégoriques et des personnages allégoriques par rapport à la Peinture", porta come esempio le nostre due allegorie, il significato delle quali giustamente, in una frase, interpreta così: "... de ce genre [sc. del genere puramente allegorico] sont deux pastels [sic!] du Corrège qu'on peut voir dans le Cabinet du Roi. Dans l'un, le Peintre a représenté l'homme tyrannisé par les passions; et dans l'autre, il exprime d'une manière symbolique l'empire de la vertu sur les passions".
- ² G. Ercoli, *Arte e fortuna del Correggio*, Modena 1982, p. 32. Vedi anche C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976, p. 240: "... In consequence, though the general theme of the picture, alike intrinsically, in contrast with its pair, and in relation to the other pictures [by Mantegna, Costa and Perugino] from Isabella d'Este's studio, certainly pertains to the virtues, the exact and specific significance of each component element is likely to remain in dispute". Ibid., p. 241: "... Though some doubt must remain both as to the identity of the figures [sc. le personificazioni del quadro con l'uomo nudo tormentato] and to the exact meaning of the allegory, its general sense and its relation to the other pictures in Isabella d'Este's studio... leave no doubt of the applicability of the traditional title of Allegory of Vice".
- ³ Così Ch. Hope nel catalogo della mostra: « Splendours of the Gonzaga », Victoria and Albert Museum, London 1981-82, p. 75.
- ⁴ Ultimamente Gould (n. 2), p. 128, data le due allegorie 1529.
- ⁵ Il trionfo di Minerva era posto a sinistra della porta e il suo pendant a destra, guardando ambedue i quadri dall'interno dello studiolo; l'inventario di Odoardo Stivini non enumera i quadri nello studiolo di Isabella d'Este nell'ordine giusto; vedi nota n. 29.
- ⁶ Per la storia e le vicende del primo studiolo di Isabella d'Este nel Castello San Giorgio vedi E. Verheyen, *The paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971, con la bibliografia. Allo studiolo di Isabella d'Este fu dedicata la mostra "Le Studiolo d'Isabelle d'Este", Paris, Louvre, 1975 (catalogo n. 10 nella serie: "Les dossiers du département des peintures"). Recentemente un'altro lavoro offre il sommario della concezione e della decorazione dei due studioli di Isabella d'Este: W. Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977, pp. 103 ss.
- ⁷ Isabella d'Este a Francesco Malatesta, 15 settembre 1502: "... desiderando noi havere nel camerino nostro picture ad historia de li eccellenti pictori che sono al presente in Italia"; vedi Verheyen (n. 6), p. 9 nota 14.

- ⁸ Isabella d'Este aveva comunque difficoltà anche con il Mantegna, come risulta dalla sua lettera del 7 aprile 1500, indirizzata al priore di Santa Maria de Vado: "... ma de mane del Mantinia non sera possibile, perche nui non potemo cavarli de mane alcune cose che gia bon tempo ha principate a nostro nome"; vedi C. Gould (rec. di Verheyen [n. 6]), in: Art. Bull. 1973, pp. 300 ss.
- ⁹ Isabella d'Este a Galeazzo Bentivoglio, 27 novembre 1504: "... La signoria vostra modo che la intende el disegno, bisogno, et desyderio nostro se dignara metterlo ad exegutione, secundo che per humanita sua ce ha promesso: pregandola ad intendersi talmente col pictore [sc. Lorenzo Costa che doveva dipingere la sua prima allegoria per lo studiolo di Isabella] che non siamo da lui stanghezate, come siamo state dal Perusino, et Zoanne Bellino....." (AS Mantova, F. II. 9, busta 2994, libro 17, c. 50 v., doc. 143).
- ⁵ Isabella d'Este a Paride da Ceresara, 10 novembre 1504: "Messer Paris: non sapemo che habbi in magior fastidio la longheza de li pictori o nuy che non vediamo finito el nostro camarino o vui che ogni di haveti ad fare nova inventione, quale poi per la bizaria dessi pictori non sono ne cossi presto ne cossi integramente designate, como voressimo, et per questo havemo deliberato sperimentare novi pictori per finirlo alli giorni nostri....". (AS Mantova, busta 2994, copialettere 17, p. 46 v., doc. 135). Comunque non era solo ai pittori che Isabella d'Este imputava il ritardo nell'eseguire i quadri per il suo studiolo. Nella lettera del 14 dicembre 1504 che Isabella scrive a Galeazzo Bentivoglio a Bologna in riguardo al primo quadro di Lorenzo Costa, si rivela il suo atteggiamento fatalistico, la sua fede astrologica nell'imputare i ritardi della decorazione all'ascendente che regna sopra lo studiolo stesso: "... Monsignore, per la risposta che ni ha fatto la Signoria Vostra cognosciamo che la fa l'officio di buono factore, nel quale la usa piu diligentia che non facemo noi che non e gia per pocho desyderio di esser presto servite, ma per la constelatione che regna sopra la perfectione dil nostro camerino nel quale tutte le opere si fanno cum tardita ma speriamo che lo ascendente de la Signoria Vostra piu benivolo dil nostro, causara che la tavola che lei fa fare a nome nostro non serra sottoposta ala constelatione de le altre picture che si fanno in esso camerino..." (AS Mantova, F. II. 9, Busta 2994, libro 17, p. 54, doc. 156). Tutti e tre documenti sono stati pubblicati da A. Luzio, Isabella d'Este e Giulio II (1503-1505), in: Riv. d'Italia, XII, 1909, pp. 863-4.

- ¹⁰ F. Gerola, Trasmigrazioni e vicende dei camerini di Isabella d'Este, in: Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova, 1929, passim; Verheyen (n. 6), pp. 52 ff.
- ¹¹ Carlo Ghisi a Isabella d'Este, 7 novembre 1522: "Illustrissima madama et patrona excellentissima: La camera grande che e finita como per altre mie gliho scritto: pare ad alcuni che sia molto impedita per tanti ussi che li sono et maxime quello usso grande che venne da Roma che entra nel studio che e usso troppo grande per intrare in un locho cusi picholo Et il parere di quelli seria de metere quello usso nel Cantone dove se intra nel andito che va alli camerini il quale e fatto largo et bello: et poi che per ditto andito se intrasse nel studio la qual intrata faria piu effetti boni et prima che piu facilmente se potria a comodare li ussi del studio et grotta che non se farranno l'altra che facendo dita intrata dal capo: la fazada dove e lusso adesso restaria integra: dove se ge acomodaria tutti tre li quadri medesimamente come sono al presente in opera: cum quello aere medesimo: et ditto studio seria conpito et non seria bisogno di farli ne acomodarli altro quadro non ritrovandosse esserge: ma seria solum bisogno adornare a canto lusso cum piu facilitade et presteza che pareria poi ala excellentia vostra: El ge anchora una altra cosa che si crede non piazeria a vostra excellentia: che e lusso che sie tolto in nel camerino in Castello como comisse quella il qual misso in opera: ma non dove v.s. comisse per non poterssi acomodare in dito locho: Ma misso in opera pur nela camera grande predeta nel Cantone che intra nel andito: pare che molto offende logio per esse cusi picholo: et cusi se pensa che vedendolo vostra excellentia lo fara levare et ge mettere o quello che dito di sopra ovvero se ge ne fara fare uno altro che in ogni modo non manchara locho dove esso usseto se potra metere in opera como seria ne li camerini dove si fanno sicche a vostra excellentia se li pare che se habbi creda acio a fare qual che cosa nanti che quella vengha vostra signoria advisi che tanto si fara..." (AS Mantova, busta 2503, doc. no. 8).

Isabella d'Este a Carlo Ghisi, da Ferrara, 11 novembre 1522: "Carlo hauemo recevuto due vostre de 6 et 7 instantis alle quali non ni accadde far altra risposta, se non alla parte del usso grande che ni fo condotto da Roma, qual ni scriveti a iudicio dalcuni esser troppo grande per entrar in uno loco tanto piccolo quale e quello deli quadri, dove vi dicemo che quando L'antiquo et il Brianza del Cardinale siino di questo parere Siamo contenti chel ditto usso si levi dal loco dove e sta posto: et se remetti nel cantone dove si entra nel andito che va alli Camerini: L'altro usso posto nel Cantone che scriveti essere reputato troppo piccolo: Laudamo si ponga da capo il studio entra landito nel cantone ma de fuori via: et quando li predicti iudicassero non si convenissi in quello loco: Lo fareti metter ad uno deli dui Camerini che lavora maestro Lorenzo ma di fori via:..." (AS Mantova, busta 2998, libro 41, fol. 25 r-v).

Carlo Ghisi a Isabella d'Este, 14 novembre 1522: "Illustrissima et excellentissima madama: zio che e venerdì e tardo ho hauto la littera di vostra excellentia in risposta de due mie et ho visto quanto la scrive creda acio remetendome al iudicio e de lo antico et brianza: li quali subito letta la littera di quella mandai per essi esponendo li quanto li aveva scritto a vostra excellentia circha ala mutatione de li ussi et che quella mi remeteva al iudicio di lor dui Il che inteso il tutto et visto et considerato

ogni cosa si del locho Como e Como et ha da esse et havendo visto misurato il studio et li quadri che sono in castello hanno concluso et laudato anzi esse quasi de necessitate ha fare ditta proposta: siche forsi dimane se levarà almancho lusso di roma et se reportara nel cantone et se serveva lusso del studio et se ronepra per testa dove andara: et tutto quello che si potrà fare se fara: . . . ” (AS Mantova, busta 2503). Tutti e tre documenti sono già stati pubblicati da Gerola (n. 10), pp. 269-70.

- ¹² Nel dicembre 1522 Isabella d'Este ordinò, tramite Giovanni Battista Malatesta, a Venezia dallo scultore Tullio Lombardo una porta di marmo, che, per le caratteristiche simili a quelle della porta attuale dello studiolo nuovo nella Corte Vecchia — decorazione col porfido e serpentino — si è supposto essere la medesima. Diverse lettere sono state scambiate fra Mantova e Venezia a causa della commissione della porta: vedi AS Mantova, busta 2998, libro 41, fol. 33 v-34 r; idem, fol. 36 r; idem, fol. 84 r, v-85 r; busta 1457, doc. 22; busta 1456, lettera del 4 marzo 1523; busta 1456, lettera del 7 marzo 1523; busta 2998, libro 41, fol. 98 r-v; busta 1456, lettera del 16 marzo 1523; busta 1457, lettera del 27 aprile 1523; busta 2998, libro 42, fol. 49 r. Nella sua lettera del 17 aprile 1523, Tullio Lombardo informa Isabella d'Este che il suo lavoro è a buon termine e annuncia il compimento della porta per il mese prossimo, ma non si sa con esattezza quando la porta fu effettivamente finita e quando e dove fu adoperata nei camerini di Isabella d'Este a Corte Vecchia. Identificando la porta di Tullio Lombardo con l'entrata dello studiolo, e supponendo che lo scultore veneziano abbia terminato il suo lavoro verso il maggio 1523, il terminus post quem per la commissione delle due allegorie al Correggio viene posto tradizionalmente nella prima metà del 1523, perché le misure per i futuri due quadri potevano essere prese soltanto a condizione che la porta fosse già in situ. Rileggendo attentamente la corrispondenza riguardante la commissione di Tullio Lombardo, risulta decisamente, che la porta ornata col porfido e serpentino e murata nell'entrata dello studiolo nuovo non può essere la stessa eseguita nel 1523 a Venezia, questo a causa delle differenze nelle misure specificate nella lettera di Isabella d'Este a Giovanni Battista Malatesta del 10 marzo 1523: “ . . . questa riga di legno e la misura che Maestro Tullio ni ha dimandata delli spaghi l' alteza deve essere tanta quanto è longa cinque volte essa riga et tanto quanto corre il taglio che gli vedereti cio è la parte piu longa. La larghezza deve essere tanto quanto due volte è longa la riga in luce. . . ” (AS Mantova, busta 2998, libro 41, fol. 98 r-v). Risulta dunque, che la larghezza della porta di Tullio Lombardo doveva essere 2 x in luce, mentre l'altezza 5 x plus y, ed y doveva essere più grande x/2. Misurando ambedue le porte nello studiolo nuovo, e cioè quella nell'entrata e quella che conduce dallo studiolo nella Grotta, le misure specificate da Isabella d'Este a Tullio Lombardo corrispondono effettivamente alla larghezza e altezza della porta che conduce nella Grotta piuttosto che alla porta dell'entrata che ci interessa tanto riguardo alle due allegorie del Correggio. Simile opinione, senza però introdurre l'argomento delle misure, è stata espressa da C. M. Brown (con la collaborazione di A. M. Lorenzoni), *The Grotta of Isabella d'Este*, in: *Gaz. B.-A.*, 1977, maggio-giugno, p. 158, fig. 2; vedi anche C. M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genève 1982, p. 212, nota 5. Così il termine ideale di quando effettivamente Isabella d'Este aveva commissionato le due allegorie al Correggio deve essere spostato indietro verso novembre-dicembre 1522, epoca nella quale la porta dello studiolo nuovo, già esistente perché tolta probabilmente dai camerini precedenti di Isabella nel Castello San Giorgio, fu murata secondo le proposte di Carlo Ghisi, col consenso di Isabella d'Este.
- ¹³ Gould (n. 2), pp. 128-129.
- ¹⁴ *Ibid.*, pp. 128-129; E. J. Olszewski (rec. di Gould [n. 2]), in: *Art Journal*, Winter 1978-79, XXXVIII, 2, pp. 141-142.
- ¹⁵ Così Isabella d'Este una volta caratterizzò la sua natura: “ . . .perche essendo nui de natura appetitosa, le cose ne sono piu chare quanto piu, presto le hauemo. . . ” (Isabella d'Este a Nicolao de Cori-gia, 18 giugno 1491; AS Mantova, busta 2991, libro 1, fol. 6 r).
- ¹⁶ Gould (n. 2), pp. 27-28, 129.
- ¹⁷ AS Mantova, serie autografi, busta M 8, doc. 141, già pubblicato da L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, 1822, pp. 110-1, ora anche da Gould (n. 2), p. 186.
- ¹⁸ C. Gould, *The School of Love and Correggio's Mythologies*, National Gallery London, s.a., con la bibliografia.
- ¹⁹ Anche se si conoscono le circostanze nelle quali avvennero le trattative per il quadro di Tiziano che alla fine Isabella d'Este si rifiutò di acquistare, si teneva per certo, e questa opinione si può trovare anche nella bibliografia più recente su Tiziano, che il quadro rappresentasse San Gerolamo, questo però soltanto grazie alla errata trascrizione della corrispondenza di Isabella d'Este con l'ambasciatore a Venezia Giovanni Battista Malatesta. Vero è che Isabella nella sua lettera tre volte allude non a “ il quadro di San Hieronymo ” bensì a “ il quadro di Ser Hieronymo ”. Ovviamente Isabella era in procinto di acquistare un quadro di Tiziano che originariamente apparteneva ad un certo Ser Hieronymo e che ora, per qualche ragione, si trovava libero sul mercato. Dall'esame attento dei dispacci diplomatici fra Mantova e Venezia nel periodo fra il dicembre 1522 ed il marzo 1523, e delle circostanze della sua morte prematura, il Ser Hieronymo non poteva essere che il genovese Hieronymo Adorno, nominato nella corrispondenza mantovana sempre appunto il Ser Hieronymo, morto inaspettatamente a Venezia nel marzo 1523 (due mesi prima che Isabella scoprisse a Venezia il suo quadro) mentre conduceva le trattative fra Carlo V e la repubblica veneziana e del quale, si sa, Tiziano aveva eseguito un ritratto. A questa vicenda verrà dedicato un articolo.

- ²⁰ Isabella d'Este soggiornò a Venezia a Ca' Barbaro, vedi I Diarii di *Marino Sanuto*, vol. XXXIV, Venezia 1892, rist. Bologna 1969, col. 156: "...Vene l'orator di Mantova a la Signoria, dicendo la Marchesana vecchia è venuta in questa terra alozata a cha' Barbaro a S. Stefano...". Lo studio di Tiziano a quel tempo era nella Ca' del Duca, nel distretto di San Samuele, a cinque minuti di distanza dalla Ca' Barbaro; vedi: *J. Schulz*, *The Houses of Titian, Aretino and Sansovino*, in: *Titian. His World and His Legacy*, ed. by *D. Rosand*, New York 1982, pp. 73 ss.
- ²¹ *C. Gould*, *The Studio of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne. A re-examination of the chronology of the Bacchanals and of the evolution of one of them*. National Gallery, London, s.a.
- ²² *G. Morelli*, *Italian Painters...Borghese and Doria-Pamfilii Galleries, 1892*, pp. 312 ff. *A. E. Popham*, *Correggio's drawings*, London 1957, p. 99 nota 2: "... it is, I find, very difficult to account for except as a copy, though certainly of the sixteenth, not as Morelli held, of the eighteenth century". *C. Ricci*, *Correggio*, London-New York 1930, p. 119.
- Le differenze fra lo specimen della galleria Doria e la versione definitiva al Louvre sono le seguenti: la figura di Minerva è dipinta quasi nuda ma appare chiara l'intenzione del pittore di vestire in un secondo tempo la dea con l'armatura, uguale procedimento si può dedurre dalle radiografie della allegoria al Louvre. La parte inferiore della gamba destra della dea è visibile nel quadro della galleria Doria mentre è nascosta nella versione del Louvre. Lo sguardo della Minerva è diretto verso l'alto nel quadro della galleria Doria mentre fissa lo spettatore nel quadro del Louvre. Le due figure volanti a sinistra in alto nel quadro al Louvre, non esistono in quello della galleria Doria e il disegno preparatorio sulla tela per esse non corrisponde alla versione definitiva. Il paesaggio nello sfondo delle due versioni è differente. Vedi *Gould* (n. 2), p. 272.
- ²³ Vedi *Gould* (n. 2), p. 272.
- ²⁴ *A. Luzio*, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, ed. orig. 1913, rist. Roma 1974. Per i quadri mantovani nella collezione di Carlo I d'Inghilterra vedi il catalogo della sua collezione da *Van der Doort*, pubblicato da *O. Millar*, in: *Walpole Society*, 1958-60, pp. 156 s.
- ²⁵ Daniel Nys a Endimion Porter, da Venezia 27 aprile 1628: "...il Signor Lanier parte questa sera con duo quadri del Correggio, li più belli che siano al mondo, et quelli soli vagliono li danari che si ha pagato del tutto"; vedi: *Luzio* (n. 24), p. 155.
- ²⁶ *The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651*, edited, with an Introduction by *O. Millar*, *The Walpole Society*, 1970-72.
- ²⁷ *Gould* (n. 2), pp. 240-242.
- ²⁸ Vedi: *Laboratoire de Recherche des Musées de France. Annales*, 1975, pp. 3 ss; vedi anche *Cat. Louvre* 1975 (n. 6), pp. 57 ss.
- ²⁹ Precedono Félibien tre documenti, i quali contengono già i primi tentativi di descrivere il contenuto dei due quadri del Correggio: la prima notizia in assoluto sulle due allegorie si trova nell'inventario delle proprietà ducali a Mantova, eseguito fra 1540 e 1542 dal notaio Odoardo Stivini, cioè dopo la morte sia di Isabella d'Este (1539) sia di suo figlio, duca Federico Gonzaga (1540). La descrizione di due quadri fatta da Stivini è da imputare soltanto alla sua confusione dinanzi alle personificazioni dei nostri quadri: "...dui quadri... di mano del già Antonio da Correggio, in uno de' quali è dipinto l'istoria di Apollo et Marsia" [cioè l'uomo nudo tormentato dalle tre donne], mentre il quadro con il trionfo di Minerva ne esce così: "...ne l'altro è tre Vertù, cioè Giustizia et Temperantia, le quali insegnano ad un fanciullo misurare el tempo, a ciò possa esser coronato di lauro et acquistare la palma". (AS Mantova, archivio notarile, estensione K 10, Atti notaio O. Stivini: Studio che è in Corte Vecchia appresso in Grotta). Vedi anche *C. d'Arco* (n. 5), pp. 324 ss. La seconda descrizione del soggetto dei due quadri, anche se breve, si trova nella corrispondenza del 1627 fra la corte del Re Carlo I d'Inghilterra e Daniel Nys, l'agente incaricato delle trattative durante la vendita della galleria dei Gonzaga in Inghilterra: "...duo quadri del Correggio nella Grotta: Marsia e Apollo et a l'imposto tre deità"; vedi: *Luzio* (n. 24), p. 139. Finalmente, nel catalogo della collezione di Carlo I d'Inghilterra compilato da *Van der Doort*, le due allegorie vengono descritte così: "A mantua pece Done by Antho: Coregio: ...one larg and famous picture painted upon Cloath in water Cullors — kept shutt in a wooden Case where they are a tormenting and fleaing Marcheus, whereby one sitting and stinging him with vipers, and another blowing in his left eare with a Pipe and the Third fleaing him, and beneath it a little young Satirrs head being in all, 4 intire figures lesse then halfte soe bigg as the life besides the young Satirrs head being painted in a Lanskipp in an all over gilded frame in a dowble dore shutting Case. Item the Second another the like abovesd fellow pece in water Cullors of Antho: Coregio being and unknowne story conteyning 4 intire figures in a Lanskipp and 4 Angells in the Clouds - Conteyning in all 8 figures whereof one is sitting with the signe of Prudence, Obedience, fortitude et iustice the other figure being sitting in the manner of a Goddess of warr with a pece of a red broken staff of a Launce haveing a monster with a woolls head and a dragons Tayle under her feete, and the Third being an Egiptian measuring with a paire od Compasses on a Gloabe signifeing astronomie, thereby standing a naked Child to be teachen in the Sciences in a wooden Case and in all gilded frame". Vedi *Luzio* (n. 24), pp. 169-70. *Van der Doort* (n. 24), pp. 156-157. *A. Félibien*, *Tableaux du Cabinet du Roy, Statues et bustes antiques des maisons royales*, Tom premier, Paris 1677, p. 3:
I. Tableau: La Vertu Héroïque victorieuse des Vices, du Correge.
Le sujet de ce Tableau est tout misterieux et emblematicque. On voit que le Correge qui en est l'auteur, a voulu représenter la Vertu Héroïque victorieuse des Vices. Il est aisé de la reconnoistre

à sa contenance et à ses vestements. D'un main elle tient une Lance brisée, et de l'autre un Casque. Elle foule sous ses pieds les Vices, qui paraissent sous la forme de diverses Monstres. A ses costez sont deux Figures de Femme, dont l'une represente les Vertus Morales, scavoir la Prudence parle Serpent qui est dans sa coiffeure; la Force par une peau de Lyon sur laquelle elle est assise; la Justice par l'Espée qu'elle tient d'une main; et la Temperance par une Bride qu'elle tient de l'autre. L'autre Figure de Femme qui est accompagnée d'un jeune Enfant, et qui d'une main montre le Ciel, et de l'autre semble avec un Compas prendre des mesures sur un Globe, est vraisemblablement mise pour l'Encyclopedie des Sciences. Derrière la Vertu Héroïque est une jeune Femme qui a des ailes au dos: d'une main elle tient une Palme, et de l'autre une Couronne de Laurier qu'elle met au dessus de la teste de la Vertu. Cette Figure représente la Gloire qui couronne la Vertu Héroïque. L'on peut croire que le Peintre ne l'a mise ainsi derrière, que parce qu'elle ne va jamais devant; mais au contraire, qu'elle fuit toujours les grands Hommes, et court mesme après ceux qui la fuient, quand ils l'ont méritée par leurs belles actions. Ces trois figures qui volent en l'air, et qui paroissent dans une grande lumière, sont des Renommées qui publient en diverses manières les louanges deues à la Vertu. L'ordonnance, les expressions des visages, et la disposition des lumières sont les parties que l'on peut davantage considerer dans cette Estampe, mais qui paroissent avec beaucoup plus d'éclat dans la peinture, parce que la partie principale du Correggio, et celle dans laquelle on peut dire qu'il a excellé, a esté le maniment du pinceau, et la belle entente des couleurs; et bien que ce Tableau ne soit qu'à détrempé il ne laisse pas d'estre peint avec beaucoup de force. Il est du nombre de ceux que le sieur Jabac a vendue au Roy. Il les avoit achetez en Angleterre, où après la mort funeste du Roy Charles I. le Parlement, qui vouloit dissiper tous les meubles de ce Prince, les fit vendre publiquement. Le Roy d'Angleterre les avoit eus du Duc de Mantoue, qui avant que sa Ville fust pillée par les Imperiaux, prévoyant ce qui arriva, luy vendit pour deux millions de livres de Tableaux, de Statues, et autres raretez.

- ³⁰ Per le interpretazioni delle allegorie di Correggio vedi: *Dubos* (n. 1), Tom I, p. 107. *A. R. Mengs*, *Opere*, Tomo secondo, *Memorie* concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri denominato il Correggio, Parma 1780, pp. 147 ss. *Stendhal*, *Le Correggio*, ed. Parma 1977, pp. 75-76. *J. Meyer*, *Correggio*, Leipzig 1871, pp. 253 ss. *C. Ricci*, *Antonio Allegri da Correggio. Sein Leben und seine Zeit*, Berlin 1897, pp. 342 ss. *R. Foerster*, *Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga*, in: *Jb. d. preuss. Kslgn.* XXII, 1901, pp. 154 ss. *Ricci*, (n. 22), pp. 117 ss. *E. Wind*, *Bellini's feasts of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge/Mass. 1948, pp. 52 ss. *Popham* (n. 22), pp. 98 ss. *S. Bottari*, *Correggio*, Firenze 1961, pp. 43, 126-127. *L. Soth*, *A note on Correggio's allegories of virtue and vice*, in: *Gaz. B.-A.* LXIV, 1964, pp. 297 ss. *Verheyen*, (n. 6). *E. Szepes*, *Correggio's Melancholy: Specific meaning of an allegory*, in: *Acta Historiae Artium*, XIX, 1973, pp. 77 ss. *Cat. Louvre 1975* (n. 6), nos. 150-154. *S. Béguin*, *Remarques sur les deux allégories de Correggio du studiolo d'Isabelle d'Este*, in: *Revue du Louvre*, 1975, pp. 221 ss. *Gould* (n. 2), pp. 127-129, 239-242. *Liebenwein* (n. 6), pp. 117 ss, *Cat. London* (n. 3), p. 75 et passim. *Ercoli* (n. 2), pp. 32, 224. 226.
- ³¹ Vedi: *R. Witthover*, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, in: *Warburg Journal*, II, 1938-39, pp. 194 ss. *G. de Tervarent*, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*, Genève 1958, col. 270-271: *Minerve II — La sagesse. M. T. d'Alverny*, *Quelques aspects du symbolisme de la Sapientia chez les humanistes*, in: *Atti del V. convegno internazionale di studi umanistici*, Padova 1960, pp. 321-333. *A. Alciati*, *Emblematum liber*, ed. Augsburg 1531: *emblemata Custodiendas virgines*.
- ³² *Van der Doort* (n. 24): ...having a monster with a wolfs head and a dragon's tail under her feet. *Félibien* (n. 29): ...elle foule sous ses pieds les Vices, qui paraissent sous la forme de diverses Monstres. *Meyer* (n. 30): ...die Füße auf den eben bezwungenen Drachen gestemmt... *Ricci* (n. 30): ...Tugend bewaffnet dasitzt und mit den Füßen einen Drachen niedertritt... *Foerster* (n. 30) ...Virtus in der Gestalt der Minerva... den Fuss auf einen Drachen setzend... *Ricci* (n. 22): ...Virtue is seated armed, trampling a dragon with her feet... *Popham* (n. 30): ...seven deadly sins. *Verheyen* (n. 6): ...Minerva's left foot rests on the tail a dragon next to skin of a goat and the head of a wolf. *Cat. Louvre 1975* (n. 6): ...elle piétine le dragon à peau de chèvre et tête de loup. *Béguin* (n. 30): ...le monstre hybride que piétine Minerve.
- ³³ Nelle prime descrizioni il pendant con l'uomo nudo sicuramente a causa della donna che gli strappa la pelle dalla gamba, e anche a causa del flauto, veniva interpretato come la storia di Apollo e Marsia: vedi *Stiivini* (n. 29), *D. Nys* (n. 29), *Van der Doort* (n. 24); *Félibien* (n. 29) identifica le tre donne seminude come la Voluptas, Cattiva abitudine e Rimorsi di coscienza. *Dubos* (n. 1) giustamente, pur non dando spiegazioni identifica il soggetto del quadro come...l'homme tyrannisé par les passions. *Mengs* (n. 30): ...il compagno di questo rappresenta l'uomo vizioso tormentato dalle sue passioni, accarezzato dal Piacere, inceppato dall'Abitudine e Rimorso di coscienza. *Stendhal* (n. 30): ...l'homme vicieux tourmenté par ses passions, caressé par le Plaisir, enchainé par l'Habitude et tourmenté par le Remords. *Meyer* (n. 30): l'uomo nudo viene identificato come l'uomo vizioso, mentre le tre donne come die Gewohnheit, das Gewissen, die Wollust. *Ricci* (n. 30): das Gewissen, die Gewohnheit, die Freude. *Foerster* (n. 30): l'uomo nudo viene interpretato come Prometheus, le tre donne come der Neid, die Schmeichlerei, die Verdummung. *Ricci* (n. 30): Conscience, Passion, Habit. *Soth* (n. 30): non identifica le tre donne ma interpreta l'uomo tormentato, in concordanza

- con le primissime descrizioni, come Marsyas-Silenus. *Verheyen* (n. 6): considera l'uomo nudo come Vulcano tormentato dai Vizi. *Szepes* (n. 30): giustamente ma senza approfondire e trarre conclusioni dalla sua interpretazione, identifica le tre donne seminude come Erinni e cioè le Furie, purtroppo l'uomo tormentato significa per lei sempre Marsyas. Cat. Louvre 1975 (n. 6): le tre donne seminude ...rappellent les Ménades ou les Érynies. *Béguin* (n. 30): le tre donne sono... les suivantes ivres de Dionysos, couronnées de serpents. ..., la donna con il flauto significa la mancanza di armonia nel mondo dove regna il male. *Liebenwein* (n. 6): l'uomo vizioso tormentato dai vizi.
- ³⁴ *Soth* (n. 30): flanked [Virtue] by figures symbolizing the two aspects of that quality. *Verheyen* (n. 6): ...representation of a world governed by Minerva and the Virtues... Cat. Louvre 1975 (n. 6): là où règne Minerve [Isabelle] assistée des Vertus et des Sciences les plus hautes [les sciences célestes] la vie peut harmonieusement se dérouler dans un monde que l'homme domine par son effort créateur... *Béguin* (n. 30): ...le destin de l'homme est déterminée par les astres... là où règne Minerve assistu des vertus, la vie peut harmonieusement se dérouler dans un monde que l'homme domine par son effort créateur.
- ³⁵ *Van der Doort* (n. 29): ...the third being an Egyptian measuring with a pair of Compasses on a Globe signifying astronomy... *Félibien* (n. 29): ...l'autre Figure de Femme qui est accompagnée d'un jeune Enfant, et qui d'une main montre le Ciel, et de l'autre semble avec un Compas prendre des mesures sur un Globe, est vraisemblablement mise pour l'Encyclopedie des Sciences. *Mengs* (n. 30): ...alla parte opposta è altra Figura, che con un compasso in una mano misura un globo, e coll'altra addita il Cielo, volendo significare le Scienze, cioè la cognizione delle cose celesti e terrestri. *Stendhal* (n. 30): ...cette figure paraît indiquer la connaissance des choses célestes et terrestres. *Meyer* (n. 30): ...etwas mehr zurück gleichfalls sitzend eine jugendliche Frau von zarterer Anmuth, mit der einen Hand mittelst eines Zirkels einen Globus messend, mit der anderen hinausdeutend auf die im Hintergrunde leuchtende landschaftliche Ferne, wol die Weisheit welche mit ihren Geberden die Kenntniss der göttlichen und irdischen Dinge andeutet. *Foerster* (n. 30): Wissenschaft. *Ricci* (n. 30): ...at her left side is seated a figure symbolizing sacred and profane Knowledge. *Wind* (n. 30): ...intellectual virtue on the right... *Bottari* (n. 30): ...le Scienze celesti e terrestri. *Soth* (n. 30): ...Intellectual virtue with compass and globe, instructing a naked youth. *Verheyen* (n. 6): Mother Virtue. *Szepes* (n. 30): Melancholy. Cat. Louvre 1975 (n. 6): ...c'est sans doute l'Astrologie. *Béguin* (n. 30): ...personification de l'Astrologie. *Liebenwein* (n. 6): Urania.
- ³⁶ Identificare la donna dalla pelle scura come Urania, come fa Liebenwein, non è poi molto lontano dalla interpretazione di essa come l'Astrologia, come riconosce Liebenwein stesso. Vedi: Guarino da Verona a Lionello d'Este, 1447, nel suo progetto per un ciclo dei dipinti consistente dalla serie delle muse ed eseguito nello studio di Lionello d'Este da Angelo da Siena e Cosme Tura [distruito nel 1483], caratterizza la Urania: ...let Urania hold an astrolabe and gaze at a starry heaven above her head, for she found out its system, namely Astrology (vedi *M. Baxandall*, Giotto and the Orators. Humanist observers of paintings in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450, Oxford 1971, p. 89 la traduzione inglese, p. 158-60 l'originale latino). Liebenwein assegna alla musa Urania il ruolo cosmologico, secondo il concetto dell'armonia delle sfere celesti quindi dell'armonia universale. La fonte di questo concetto sicuramente deriva dall'armonia musicale delle sfere celesti di Platone, concetto che è stato ripreso da Macrobio nel *Somnium Scipionis*, secondo il quale a ciascuna delle muse fu aggiudicata una sfera celeste che viene mossa in armonia con le altre. Urania però non può rappresentare l'armonia universale in toto come deduce Liebenwein dallo schema di Gafurio, poiché l'armonia universale nello schema di Gafurio viene rappresentata dalla mente di Apollo, nella guisa di simbolo pitagorico dell'uno. Per quanto riguarda la gerarchia fra le muse, basta aprire la consueta letteratura per vedere che non è Urania, come dice Liebenwein, ma Calliope, considerata la maggiore fra le muse.
- ³⁷ *Verheyen* (n. 6), fig. 8.
- ³⁸ *A. Alciati*, *Emblematum liber*, ed. Paris 1542.
- ³⁹ Per le prime edizioni di Alciati vedi: *H. Green*, *Andrea Alciati and his Books of Emblems. A biographical and bibliographical study*, London 1872, nuova ed. New York 1969. *Idem*, *Andreae Alciati Emblematum Fontes Quatuor*; namely an account of the original collection made at Milan, 1522, and photo-lith. facsimiles of the editions, Augsburg 1531, Paris 1534 and Venice 1546. (*Publications of the Holbein Society* 4), Manchester-London 1870. *Bosanquet*, *The First Paris Edition of the Emblems of Alciati*, 1534, in: *The Library*, IV, 1924.
- ⁴⁰ *Ovidius*, *Metamorphoses*, X, 349: ...atro crinitas angue sorores... *L. Ariosto*, *Orlando furioso*, canto XXXII, 17: ...quelle Furie crinite de serpenti. Vedi: *Orlando furioso* secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di *S. Debenedetti* e *C. Segre*, Bologna 1960; il verso citato corrisponde alla edizione del 1532.
- ⁴¹ *Ovidius*, *Metamorphoses*, IV, 481:
Tisiphone... fluidoque cruore rubentem
induitur pallam, tortoque incingitur angue...
Claudiamus, *In Rufinum*, I, 117:
...illa [sc. Megaera] ubi caeruleo vestes
connexuit angue.....

- ⁴² Alecto fa impazzire Amata facendo scivolare il serpente nel suo petto: vedi *Vergilius*, Aeneis, VII, 341 (with an English translation by H. Rushton Fairclough, Cambridge/Mass.-London 1967-69, The Loeb class. library):

... On her the goddess flings a snake from her dusky tresses and thrust it into her bosom, into her inmost heart, that maddenes by the pest... gliding between her raiment and smooth breasts, it winds its way unfelt, and, unseen by the frenzied woman, breathless into her its viperous breath... it thrills her senses and wraps her bones with fire, nor yet her soul has caught the flame throughout her breast.

Tisifoné similmente fa impazzire Athamas e Ino: vedi *Ovidius*, Metamorphoses, IV, 495 (with an English translation by Frank Justus Miller, London-Cambridge/Mass. 1966-68, The Loeb class. library):

... then she tears away two serpents from the midst of her tresses and with deadly aim hurls them at her victims. The snakes go gliding over the breasts of Ino and Athamas and breathe upon them their pestilential breath. No wounds their bodies suffer, 'tis their minds that feel the deadly stroke.

Vedi anche *Ariosto*, Orlando furioso (n. 40), canto XLII, 50, la Furia che fa impazzire Rinaldo:

Il mostro [sc. Furia] al petto il serpe ora gli appicca, che sotto l'arme e sin nel cor l'agghiaccia...

- ⁴³ *Aeschylus*, Eumenides, 305-6 (with an English translation by H. W. Smyth, Cambridge/Mass.-London 1963, The Loeb class. library):

... and thou shalt now hearken to our song to bind thee with its spell...

ibid. 321: ... this is our song — fraught with madness, fraught with frenzy, crazing the brain, the Furies hymn, spell to bind the soul, untuned to the lyre, withering the life of mortal man.

Per l'aspetto negativo del flauto vedi: *E. Wintemitz*, The Curse of Pallas Athena, in: Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida, New York 1959, pp. 186-195. Nei Cinque Canti di *L. Ariosto*, canto I, LVI (vedi *L. Ariosto*, Opere minori, a cura di C. Segre, Verona 1964, p. 601), così vengono descritte le azioni delle tre Furie:

Al cor pon delle serpi la piggior,
un'altra onde l'udita si riceve,
la terza agli occhi, onde di ciò che pensa,
di ciò che vede et ode ha doglia immensa.

- ⁴⁴ Conciosia che gli affetti stessi dell'animo siano quelli, che più ci travagliano di qual'altra si voglia cosa, quando torcono dal dritto, et diventano disordinati; né altro sono in noi le Furie infernali: che di quelli intesero i Poeti sotto il nome di queste. Onde Lattantio così dice: Finsero i Poeti che tre fossero le Furie, le quali venissero a turbare le menti humane, perche tre sono gli affetti, che tirano gli huomini a fare ogni male senza pur hauer alcun rispetto, ne alla propria fama, né alla famiglia, da che si scende, ne alla propria vita; la Ira che cerca vendetta: la Cupidigia, che brama ricchezze, et la Libidine che si dà in preda a dishonesti piaceri. *Cartari*, Immagini... ed. Venezia 1647, p. 153.

Sic vero de Furiis scribit Isidorus: Aiunt et tres Furas antiqui, foeminas crinitas serpentibus, propter tres effectus, qui in animis hominum multas perturbationes gignunt, et interdum cogunt ita delinquere, ut nec famam, nec ad periculum sui respectum habere permittant. Ira, quae vindictam cupit. Cupiditas, quae desiderat opes. Libido, quae appetit voluptates, quae ideo Furiae appellantur, quod stimulis suis mentem feriant, et quietam esse non smant. *Gyraldus*, De Deis Gentium libri sive syntagmata, ed. Basel 1560, pp. 204 ss.

- ⁴⁵ *Cicero*, Tusculanae disputationes, 3, 5, 11: ... quem nos furorem, *μελαγχολιαν* illi [Graeci] vocant: quasi vero atra bili solum mens ac non saepe vel iracundiam graviore vel timore vel dolore moveatur: quo genere Athamantem, Alcmaeonem, Ajacem, Orestem furere dicimus...

- ⁴⁶ Vedi *Gyraldus* (n. 44), p. 246. Vedi anche *E. Panofsky*, The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo, London 1961, pp. 39-45. *V. Juven*, Pan terrificus de Politien, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 33, 1971, pp. 641-645.

- ⁴⁷ Vedi come viene caratterizzato Ajax infuriato dalle Furie nella tragedia di *Sophocles*, Ajax, I, 121 (with an English translation, by *F. Storr*, London-Cambridge/Mass. 1967-68, The Loeb class. library):

... bound, hand and foot to fatal destiny...

Vedi anche *Aeschylus*, Eumenides, 305-306 e 321, (n. 43):

... and thou shalt now hearken to our song to bind thee with its spell...

... this is our song- fraught with madness... the Furies hymn, spell to bind the soul...

- ⁴⁸ *L. A. Senecae* De tranquillitate animi, I, 11: ... ubi aliquid animum insolitum arietari percussit...
- ⁴⁹ *J. Pontano*, Commentaria in centum Ptolomaei sententias, ed. Basel 1531, ad verbum 70: ... insaniam, mentisque externationem motus incompositi, rerum familiarium dissipationes, corporum denudationes, execrationes et alia huiusmodi lymphationem et humidi exagitationem consequuntur Furiae, numinum afflatus, verberationes, quaeque huiusmodi ostentui sunt.

⁵⁰ Mago Merlino, diventato furioso e fuggito nei boschi, si strappa i panni:

...Pulveribus crines sparsit, vestes que rescidit
et prostratus humi nunc hac illac que volutat...

Vedi: J. J. Parry, *The Vita Merlini*, University of Illinois Studies in Language and Literature, Vol. X, Urbana/Illinois 1925, p. 33.

Similmente Yvain:

...Lors li monta uns torbeillons
El chief si granz que forsane,
Lors se descire et se depane...

Vedi: *Christian von Troyes*, *Der Löwenritter* [Yvain], herausg. von W. Foerster, Halle 1887, pp. 115-116.

Tristan: ...que puis que Tristans se fu departis de la
damoiselle...et il ot del lot perdu le sens
et la memoire, q'il ne savoit q'il fesoit,
il conmenca tot maintenant a deromp
sa robe q'il avoit vestue, come home
forsene q'il estoit.

Vedi E. Löseth, *Le Roman de Tristan, le Roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise*, ed. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, vol. 82, Paris 1890, p. 83.

Orlando diventa furioso: *Ariosto*, Orlando furioso (n. 40), canto XXIII, 133:

E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
l'ispido ventre e tutto 'l petto e'l tergo,
e cominciò la gran follia, sì orrenda,
che de la più non sarà mai ch'intenda...

134: In tanta rabbia, in tanto furor venne,
che rimase offuscato in ogni senso...

136: I pastor che sentito hanno il fracasso,
lasciando il gregge sparso alla foresta...

Vedi anche: P. Rajna, *Le Fonti dell'Orlando furioso*. Ricerche e studi, Firenze 1900, spec. cap. XII, pp. 390-408. U. Leo, *Ritterepos-Gottesepos*. Torquato Tassos Weg als Dichter, Köln 1958 (Studi Italiani Bd. 2). H. Frenzel, *Ariost und die Romantische Dichtung*, Köln 1962 (Studi Italiani, Bd. 7).

⁵¹ Così viene descritto Orlando dall'*Ariosto*, Orlando furioso (n. 40), ediz. 1516 e 1521, canto XXVII, 59-60, dopo che impazzito vagò nei boschi:

Che fusse Orlando, nulla le sovenne:
Tropo è diverso da quel ch'esser suole.
Da indi in qua ch'in tanto furor venne,
Era sempre ito ignudo all'ombra e al sole:
se fusse nato in la aprica Sienne,
o dove la fenice apparir suole,
o presso ai monti onde il gran Nilo spiccia,
non dovrebbe la carne aver più arsiccia.
Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa,
la faccia magra, e come un osso asciutta,
la chioma rabuffata, orrida e mesta,
la barba folta, spaventosa e brutta...

⁵² *Hieroglyphicorum Collectanea*... Joannis Pieri Valeriani, et eruditi anonymi, *Sexaginta Hieroglyphicorum Libris Addita*, ed. Francofurti 1678, p. 229.

⁵³ Vedi E. Panofsky, *Meaning in the visual arts*, Garden City, N.Y. 1955, pp. 256 ss, spec. p. 264.

⁵⁴ Foerster, (n. 30).

⁵⁵ D. and E. Panofsky, *Pandora's Box*, New York 1956, pp. 43 ss.

⁵⁶ E. F. Rice Jr., *The Renaissance Idea of Wisdom*, Westport/Connect. 1973.

⁵⁷ Vergilius, *Aeneis*, IX, 641.

⁵⁸ Per la medaglia vedi recentemente U. Middeldorf, *D. Stiebrl*, *Renaissance Medals and Plaquettes*, Firenze 1983, no. XV.

⁵⁹ L. A. Senecae, *Epistolae*, LIX, 16. De Ira, III, 6, 1.

⁶⁰ La nozione delle doti infuse nella nascita dal cielo esce fuori dalla lettera di Guido da Abbazia a Isabella d'Este che commemora la madre di Isabella, Eleonora d'Aragona: ...*Unde havendone compilato un capitulo intitulado al inclyto genitore di Vostra Celsitudine, ho anche voluto destinarlo ad epsa v. come a fructo benedetto dil suo ventre* [sc. della madre di Isabella], *germinante di le infinite singular grazie e virtù che in lei regnavano et come a quella che è rimasta vera sua herede e succeditrice di tutte le divine dote che da li cieli nel nascimento gli furono infuse*. (Guido da Abbazia a Isabella d'Este, da Ferrara, 24 dicembre 1493, AS Mantova, busta 1232, doc. 823).

⁶¹ *Girolamo Cardano*, De Astrorum Iudic. Lib. III, Textus LXV; ... si Mercurius sit robustior Luna, anima rationalis vincet sensitivam... contrariis causis sensibilis imperat rationali, ... ut si videas in illis genituris iam adductis quantumvis sapientissimorum virorum, in omnibus ferme praeterquam Erasmi et patris nostri Luna Mercurio dominatur.

Francisco Juncino, *Florentino Speculum astrologiae*, Lugduni 1583, I, p. 545: De qualitate animi: ... Ex animae qualitatibus, et ea quae proprie ad intellectum et rationem pertinent, generaliter a Mercurio inquiruntur, qui est planeta prudentiae, ratiocinationis, et disciplinae. Nam ex eo dependent virtutes intellectuales nati, ut sunt ingenium, diligentia, et facilitas in dicendo et intelligendo. Sed dispositionem animae irrationalis, scilicet vegetativae et sensitivae ex loco Lunae, nec non ex stellis, quae in figura ei associantur, vel ad eam applicant, vel ab ea separentur, cognoscimus.

Ibid., p. 545: De ingenio: Non amittetis sensum in cuius nativitate Luna inerat ad Mercurium. Significationes autem ingenii et intellectus, ex positu Mercurii desumuntur, qui si in aliqua suarum, vel Saturni domorum, precipue in Aquario, domicilio Saturni, vel in Geminis fortunatus cum Capite Draconis Lunae, vel Cauda Draconis in bono aspectu Saturni, Jovis, Solis, Veneris et Lunae, magnum ingenium et doctrinam solidam in omni scientia donat. Mercurius et Luna conjuncti, in quocumque signo, ingeniosos reddunt... unde haec conjunctio mirabilem ingenii acrimoniam decrevit.

⁶² Per le imprese di Isabella d'Este vedi: *A. Luzio*, *R. Reiner*, Il lusso di Isabella d'Este, in: Nuova Antologia, Serie IV, LXII, 1896, p. 451. *A. Luzio*, *R. Reiner*, La cultura e relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga, in: Giornale Storico della Letteratura Italiana, XXXIII, 1899, passim. *G. Gerola*, Un'impresa ed un motto di casa Gonzaga, in: Riv. d'arte, XII, 1930, p. 381 ss. *F. Hartt*, Gonzaga symbols in the Palazzo del Te, in: Warburg Journal, 1950, pp. 155 ss. *W. Scherliess*, Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, Hamburg 1972, p. 51 ss. *C. H. Clough* (rec. di *Verheyen* [n. 6]), in: Apollo, XCVII, 135, 1973, pp. 533-36. *I. L. Mumford*, Some decorative aspects of the imprese of Isabella d'Este (1474-1539), in: Italian Studies, XXXIV, 1979, pp. 60-70. *M. Praz*, The Gonzaga devices, in: Cat. London 1981-1982 (n. 3), pp. 65 ss.

⁶³ *L. A. Senecae* De constantia sapientis, IX, 2.

⁶⁴ 7 ottobre 1504 così scriveva Isabella d'Este all'oratore Cesareo Philiberto Naturelli: "... *Ne di questo volemo gia che la pigli argomento dal dono gli facemo de la impresa nostra de Nec Spe Nec Metu, quale in nome suo ni ha rechiesto la Duchessa di Sora, perche reputamo ad non pocho favore et reputatione che la signoria vostra se sii dignata a riceverlo, et haveremo grande piacere che la lo accepti che noi ge lo donamo molto voluntieri cum ampla auctorita de usarla, scriverla, depingerla, portarla et farla portar alli familiari soi in quel modo et forma che noi potemo, et facemo, che siamo state la inventrice, et habiamola facta nostra impresa peculiare. La quale come havemo dicto concedemo spontaneamente alla signoria vostra...*" (AS Mantova, F II 9, busta 2994, copialettere reg. 17, carta 40 v., doc. 117). Joos Sterk era così gentile da farmi notare, che Philiberto Naturelli era prevosto di Utrecht; vedi: *Negotiations diplomatiques entre la France et l'Autriche durant les trente premières années du XVI siècle*, publiées par *M. Le Glay*, Paris 1845, Tome I, p. XXII ss.; *K. Heeringa*, Inventaris van het Archief van het Kapiteel ten Dom, Utrecht 1929, nos. 2426, 2428.

⁶⁵ Di Niccolò da Correggio come inventore si serviva anche il marito di Isabella d'Este, marchese Gianfrancesco Gonzaga; vedi la sua lettera a Niccolò da Correggio dal 15 agosto 1491, AS Mantova, busta 2904, libro 139, carta 20 v. Dopo, che Niccolò da Correggio ha fornito a Isabella il motto per la sua medaglia astrologica, Isabella si rivolse di nuovo al poeta per un altro motto: Niccolò da Correggio a Isabella d'Este, 25 ottobre, 1498: "... *non scio se la colpa è mia che me lo habbia dimenticato o pur del Prete che non mi facesse lambasciata di la excellentia vostra. Io non ho in memoria haver inteso cosa alcuna di quello motto, che ella mi adimanda... ma se la Excellentia vostra mi chiariva in questo meglio l'intento suo circha questo motto, io mi affaticavo con ogni studio per satisfarla, che niun altra fatica mi pare cusi ben spesa, como quelle che io posso fare per lei, pure chella mi comandì spesso, in gratia di la quale mi racomando sempre*". (AS Mantova, busta 1313, E XXXVII, no. 2).

⁶⁶ Mario Equicola alla marchesa Isabella d'Este, da Blois, 22 novembre 1505. La lettera fu pubblicata integralmente dal *d'Arco*, (n. 5), doc. LXXVIII, pp. 313-314.

⁶⁷ *Marii Equicoli Olivetani, Nec Spe Nec Metu Dialogus, ad Iulianum Medicem*, Mantuae 1513. Di questo opuscolo esistono oggi a mia conoscenza solo due esemplari: l'uno nella Biblioteca comunale di Mantova, l'altro nella Bibliothèque National a Parigi.

⁶⁸ Il 17 maggio 1506, Margherita Cantelmo mandò quello che doveva essere il manoscritto del trattato di Equicola a Isabella d'Este. Vedi la sua lettera in AS Mantova, E XXXI, busta 1182, doc. 325. Isabella replicò il 18 maggio 1506: "... *il libro composto per il vostro Messer Mario sopra la impresa nostra Nec Spe Nec Metu, perchè da la alteza dil ingegno suo serrà sublevato un motto che da noy cum tanto misterii non fu facto cum quanti luy gli attribuisse*". (AS Mantova, F II 9, busta 2994, copialettere reg. 18, carta 97 r, doc. 268).

⁶⁹ Vedi la lettera cit. (n. 66): Equicola ad Isabella d'Este: "... *Aspecto, piacendoli, risposta de la sua voluntà, certificando che a li XXVII è quasi finita in altre tante iscrizioni, poi farò le pause [sc. un'altra nota impresa isabelliana]. Se altra impresa ha che la ame me farà summa gratia se la degnarà farmela veder pincta...*".

⁷⁰ Vedi ora la edizione critica a cura di *M. L. Doglio*, Roma 1978 (ed. Biblioteca del cinquecento), pp. 129-130.

⁷¹ "Non merita d'esser passata con silenzio la signora Isabella, Marchesana di Mantova, che sempre fu per li suoi onorati costumi magnificentissima e in diversi tempi della vita sua ebbe varii afronti

di fortuna, i quali le diedero occasione di fare più d'un'impresa. E fra l'altre accade che per soverchio amore che portava il figliuolo suo il duca Federico ad una gentildonna, alla quale voltava tutti gli onori e favori, essa restò come degradata e poco stimata, talmente che la detta innamorata del Duca calcava superbamente accompagnata per la città dalla turba di tutti i gentiluomini ch'erano soliti accompagnare lei, e di sorte che non restarono in sua compagnia se non uno o due nobili vecchi che mai non la volsero abbandonare; per lo quale affronto essa signora Marchesa fece dipingere nel suo palazzo suburbano, chiamato Porto, e nella corte vecchia, una bella impresa a questo proposito, che fu il candelabro fatto in triangolo, il quale ne' divini ufficii oggidì s'usa per le chiese la Settimana Santa, nel quale candelabro misteriosamente ad uno ad uno si levano i lumi da' sacerdoti finché un solo vi resta in cima, a significazione che il lume della fede non può perire in tutto, alla quale mancò il motto e io che fui gran servitore della detta signora ve l'aggiunsi, ed è questo: Sufficit unum in tenebris, alludendo a quel di Vergilio Unum pro multis. Portò similmente questa nobilissima signora per impresa un mazzo di polizze bianche, le quali si traggono dall'urna della sorte volgarmente detta lotto, volendo significare che aveva tentato molti rimedii e tutti l'erano riusciti vani, ma pur alla fine restò vittoriosa contra i suoi emuli, tornando nella sua grandezza di prima, e portò per impresa il numero XXVII, volendo inferire come le sette, le quali l'erano state fatte contra, erano tutte restate vinte e superate da lei". Vedi ed. *Doglio*, (n. 70), pp. 129-30. Giovio, come si vede, non include tutte le imprese di Isabella d'Este e non si sa perché. Manca fra l'altro il motto *Nec Spe Nec Metu*. Quelle imprese però che ha scelto di presentare nel suo testo, il Giovio le mette in ordine come se la loro invenzione corrispondesse agli stati d'animo di Isabella, causati dalla rottura fra lei ed il suo figlio primogenito, Federico Gonzaga, a causa del di lui eccessivo amore per una donna sposata, Isabella Boschetto. Così Isabella, nel racconto del Giovio, perde prima la grandezza cosicché rimane isolata alla corte mantovana. In questo stato tenta diversi rimedii e alla fine resterà vittoriosa contro i suoi nemici e riacquisterà la sua grandezza di prima. Notate, che Giovio rafforza la sua credibilità dicendo "e io che fui gran servitore della signora" accennando al motto *Sufficit unum in tenebris*, che ha inventato per la impresa del candelabro. Che Isabella d'Este avesse frequenti contatti con Giovio durante la sua vita, specialmente durante il suo soggiorno a Roma fra il 1525-27, è ben noto. Eppure la presentazione di Giovio delle imprese isabelliane è falsa. Poiché sulla rottura fra Isabella e suo figlio si sa poco, il testo presente di Giovio è sempre servito agli storici interessati alla rottura come fonte principale. È comunque da notare, che l'amore di Federico Gonzaga [nato nel 1500] per la Boschetto non poteva, a causa della giovinezza del marchese, cominciare che verso il 1516. È infatti di quell'anno una lettera di mano del dotto Paride da Ceresara, ancora non pubblicata, indirizzata a Federico Gonzaga, con la quale Ceresara inventa per il giovane marchese una impresa che chiaramente, essendo gioco di parole, allude al nome della Boschetto; vedi AS Mantova, F II 8, busta 2494, settembre 1516. È impossibile, che le imprese di Isabella citate dal Giovio potessero essere inventate dopo il 1516: la parte del soffitto che rappresenta già tutte le imprese insieme (fig. 30) si suppone fosse stata eseguita qualche anno dopo il 1500. La impresa "XXVII", come si è già detto, è documentata già nel 1505. Infine, *Gerola* (n. 62) ha pubblicato nel 1930 una lettera, dalla quale risulta un'altra volta — dopo il soffitto — l'esistenza nel 1512 dell'impresa con il candelabro, anche se senza il motto *Sufficit unum in tenebris*, il quale, ovviamente, è stato aggiunto da Giovio stesso in seguito, probabilmente dopo il 1520.

⁷² Vedi *F. Arrivabene*, Vocabolario Mantovano-Italiano, Italiano-Mantovano, 2 vol., Mantova 1882, nuova ed. 1969. *C. Azzi*, Vocabolario domestico ferrarese-italiano, Ferrara 1857. Il Prof. Gianfranco Contini è stato così gentile da farmi notare gli esempi negli antichi dialetti italiani settentrionali: sita, sitare, sagitta, sagittare; vedi: *A. Mussafia*, Beitrag zur Kunde der norditalienischen Mundarten, (ed. orig., p. 206) rist. Bologna 1964, p. 106. Sita, saetta, *ibid.*, p. 123. Nell'antico mantovano siyta, siytar, seitta da sa[g]itta, vedi: *Ghinassi*, Studi di Filologia italiana, XXII, p. 93.

⁷³ *L. A. Senecae* De constantia sapientis, I, 1: "Stoici, virilem ingressivam non ut amoena ineuntibus videatur curae habent, sed ut quam primum non eripiat et in illum editum verticem educat, qui adeo extra omnem teli iactum surrexit ut sopra frotnam emineat". *Ibid.* III, 5: "Hoc igitur dico, sapientem nulli esse iniuriae obnoxium. Itaque non refert quam multa in illum coiciantur tela, cum sit nulli penetrabilis". *Ibid.* VII, 6: "Multa enim incidere possunt quae summoveant iniuriam: ut intentatam manum deicere aliquis casus potest et emissa tela declinare".

⁷⁴ *Ibid.*, III, 3: "Invulnerabile est non quod non feritur, sed quod non laeditur: ex hac tibi nota sapientem exhibebo". *Ibid.* IX, 4: "Non ut vobis facere non liceat iniuriam agimus, sed ut ille omnes iniurias inultas dimittat patientiaque se ac magnitudine animi defendat". *Ibid.* XII, 3: "Ergo et illud solum scies, quod nobis opponitur: quare, si non accipit iniuriam sapiens nec contumeliam, punit eos qui fecerunt? Non enim se ulciscitur, sed illos emendat".

⁷⁵ *Ettlinger* (recensione cit. più avanti), p. 133: "... its meaning [sc. del rovescio della medaglia di Isabella d'Este] is far from clear". *J. T. Martineau*, Cat. London 1981-82 (n. 3), p. 160: "... the revers has never been satisfactorily explained". Per la medaglia di Isabella d'Este vedi: *Hill*, no. 221 (Hill cita 15 esemplari noti della medaglia). *P. Valton*, Gian Cristoforo Romano, médailleur italien, in: *Revue Numismatique*, Juillet, 1885, pp. 316-329; *idem*, Der Medailleur Gian Cristoforo Romano, in: *Der Kunstfreund*, 15 Juli, 1885. *A. Venturi*, Gian Cristoforo Romano, in: *Arch. storico dell'arte*, I, 1888, pp. 107 ss. *A. Luzio*, *R. Renier*, Niccolò da Correggio, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XXI, 1893, pp. 254. *A. Luzio*, Arte retrospettiva: I ritratti di Isabella d'Este, in: *Emporium*, XI, 1900, pp. 344 ss. *G. Habich*, Die Medaillen der italienischen Renaissance, Stuttgart-Berlin

- 1924, p. 90. G. F. Hill, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection*, enlarged and revised ed. by G. Pollard, London 1967, no. 76 (vedi la recensione di L. D. Ettlinger, in: *Italian Studies*, XXIV, 1969, pp. 131-34, spec. p. 133). C. Brown, *Gleanings from the Gonzaga documents in Mantua* — Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna, I: Gian Cristoforo Romano and the impresa del crogiuolo, in: *Flor. Mitt.*, XVII, 1973, pp. 153-159. Cat. Louvre 1975 (n. 6), no. 3. G. Hill, *Medals of the Renaissance*, revised and enlarged by G. Pollard, London 1978, p. 50, vedi anche eccellente nota 99 (p. 173) di Pollard. Cat. London 1981-82 (n. 3), no. 109.
- ⁷⁶ La medaglia di Isabella d'Este doveva essere eseguita fra il maggio 1498, quando Niccolò da Correggio inventa il motto *Benemerentium Ergo*, ed il settembre dello stesso anno. Esiste infatti la testimonianza, datata 10 settembre 1498, che la medaglia a quel tempo già circolava: un oscuro poeta veronese, Jacopo Filippo Faella, così scriveva quel giorno da Cazano a Isabella d'Este: "...essendo venuto il Tebaldeo [sc. poeta neolatino da Ferrara, Antonio Tebaldeo, 1456-1538] qui a piacere per qualche zorno et havendo cum se la medaglia de la excellentia vostra..." (AS Mantova, busta 1599 Brescia e stato, anno 1498). La lettera fu pubblicata assieme con il sonetto composto sulla medaglia da Faella, che oggi però non si trova più: *d'Arco* (n. 5), p. 299, doc. LXVI.
- ⁷⁷ AS Mantova, busta 1313, E XXXVII, doc. 2.
- ⁷⁸ *Habich* (n. 75) identifica la donna alata come Hygieia. Hill, no. 221, la identifica giustamente con la personificazione dell'Astrologia. Nel catalogo della mostra tenuta al Louvre (n. 6) viene confermata la sua identità come l'Astrologia, ma si ipotizza anche l'identità della Vittoria. Finalmente *Ettlinger* (n. 75) nega la possibilità dell'Astrologia e suggerisce Ratio. La derivazione letteraria della personificazione sul rovescio della medaglia dai cosiddetti Tarocchi del Mantegna non fu mai, curiosamente, presa in considerazione. Per la bacchetta vedi *Ripa*, *Iconologia*, ed. Padua 1611, p. 33: "Astrologia". "...lo scettro... dimostra che le stelle in un certo modo hanno spetie di dominio sopra li corpi sublunari...".
- ⁷⁹ Per il serpente come significato della Terra vedi: *Joannis Pierii Valeriani Hieroglyphica sive de sacris aegiptiorum aliarumque gentium literis commentariorum libri LVII*, ed. consult. Francofurti 1678, Liber XV, Cap. XLIV, De Terra: "...Quod vero terrae signum sit anguis, plerisque historiarum locis, sed eo praecipue reperias, ubi Croesus adversus Cyrum bellum suscepit... etc...". *Ripa*, (n. 78), p. 259: "Intelligenza". Vedi anche *Tervarent*, (n. 31) col. 343, no. IV. Per la discussione della personificazione della Terra, rappresentata con il serpente in testa dal Correggio nella sua Camera di San Paolo vedi: *Panofsky* (n. 46), pp. 83 ss.
- ⁸⁰ *Chabouillet* (*Trésor de numismatique et de glyptique. Médailles coulées et ciselées en Italie au XV et XVI siècle*, Paris 1836) curiosamente interpreta il motto come "pour ceux qui la pleurent". *Valton*, Juillet 1885 (n. 75), p. 320 concepisce il motto come allusivo alla protezione accordata da Isabella alle lettere ed alle belle arti. In concordanza con questa opinione è il catalogo della mostra al Louvre 1975 (n. 6), p. 5. *Venturi* (n. 75) è di parere che si tratti della riconoscenza dello scultore per la marchesa. Hill, no. 221, riconoscendo le difficoltà della interpretazione del motto, secondo lui spesso tradotto male, suggerì la traduzione: For those who do her service. Finalmente, *J. T. Martineau* nel Cat. London 1981-82 (n. 3) traduce il motto: For those who deserve well.
- ⁸¹ Niccolò da Correggio a Isabella d'Este, 19 maggio 1498: "...Illustrissima et excellentissima domina mea observandissima. Puoi che la excellentia vostra como ella mi scrive ha ritrovato in altro loco il motto de la medaglia sua. Io mi accordo seco, che epsa non debbe fare cosa prima fatta da altri, certificandola chio non l'haueuo veduto mai, anzi pure mi occorre in simile proposito. Ma in cambio di quello piacendoli, potera dire in quello medesimo significato Benemerentium Ergo, che vene a dire Benemerentium Causa... Postscriptum: Me ne sono occorsi dui altri pure di quello significato chio ho voluto subgiungere benchè tutti pocho cuncti, et iterum a la Excellentia Vostra mi raccomandando: Naturae Officium, Gratitudinis Studio. La lettera fu pubblicata da *Luzio/Renier* (n. 75), p. 254.
- ⁸² *Petrarca*, De remediis utriusque fortunae, II, 90. Per il concetto della Natura vedi *K. Heitmann*, *Fortuna und Virtus, Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit*, Köln 1957, pp. 42 ss.
- ⁸³ AS Mantova, busta 1182, E XXXI, doc. 2, lettera dal 19 maggio 1474: "...significando adonque a quella come marti passato sule due hore, La divina clementia ni concedette una bella Donzeleta, et dopo il parto siamo rimasta bene conservata et in boni termini". La lettera fu pubblicata da *A. Luzio*, *Isabella d'Este e Francesco Gonzaga promessi sposi*, in: *Arch. Stor. Lomb.*, XXXV, 1908, pp. 36-7.
- ⁸⁴ Biblioteca estense, Modena, codice estense α L. 5,16. Per la Cronografia estense vedi: *G. Bertoni*, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I. 1471-1505*, Torino 1903, p. 259.
- ⁸⁵ AS Mantova, F II 9, busta 2991, copialettere reg. 4, carta 57 v, doc. 186: Isabella d'Este a Ottaviano Ubbaldini, 1 maggio 1494: "...mando qui inclusa a la Signoria Vostra la nativita mia cio che la possi far fare el iudicio como me ha promesso...". Busta 850, Ottaviano Ubbaldini a Isabella d'Este, 28 giugno 1494: "...io non ho mandato el iudicio ala Excellentia Vostra per qualche occupation che ha hauuto Maestro Paulo [sc. Paolo da Middelburgo] et maestro Jacomo male a liochi [sc. Johannes von Speyer] che e sento casone che non se e finito ma subito de le cose che quella ha de bisogno faro che la ne seva satisfacta...". Vedi la risposta di Isabella, 18 luglio 1494, busta 2991, copialettere 4, fol. 84 v., doc. 290. Vedi: *A. Luzio, R. Renier*, *Mantova e Urbino (1471-1539)*, Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche, Torino 1893, pp. 81-82.
- ⁸⁶ *Ariosto*, Orlando furioso; nella stesura del 1516 e del 1521 si tratta del canto XI, 61, nell'edizione definitiva del 1532 del canto XIII, 61. I versi citati qui corrispondono alle edizioni del 1516 e 1521. Vedi *Ariosto* (n. 40).

ZUSAMMENFASSUNG

Das Hauptthema dieser Studie ist eine Untersuchung des Inhalts der beiden von Correggio gegen 1529-30 für das Studiolo der Isabella d'Este in Mantua gemalten Allegorien. Die Gemälde, welche sich heute im Louvre in Paris befinden, wurden 1628 zusammen mit der Sammlung der Gonzaga an Karl I. von England verkauft, schon damals deutete man sie fälschlicherweise als "Triumph der Tugend über die Laster" und "Apoll und Marsyas". Nach der Hinrichtung des englischen Königs wurden beide Bilder in London versteigert und gelangten nach mehrfachem Besitzerwechsel schliesslich in die Sammlung Ludwigs XIV. Der Konservator der königlichen Antikensammlung, André Félibien, versuchte 1677 den Inhalt der beiden Bilder als "Allegorie der Tugend" und "Allegorie des Lasters" zu interpretieren, seine Interpretation sollte bis heute richtunggebend bleiben für die zahlreichen Deutungsversuche. Eine exakte Prüfung der in den beiden Allegorien wiedergegebenen Personifikationen ergibt jedoch, dass der von Correggio im ersten Bild dargestellte Triumph nicht, wie man geglaubt hat, den Sieg über die Laster, sondern vielmehr den Sieg über die den menschlichen Geist bedrängenden Leidenschaften betrifft, während im zweiten Bild die Leidenschaften in Gestalt der drei Furien Alekto, Tisiphone und Megaira dargestellt sind. Die genauen Titel der beiden aufeinander bezogenen Gegenstücke müssten somit heissen: "Allegorie der Leidenschaften des menschlichen Geistes" und "Allegorie der Weisheit, Siegerin über die Leidenschaften des Geistes". Ausserdem kann man vermuten, dass das Programm der beiden Allegorien Correggios in Allusion auf die Weisheit der Auftraggeberin konzipiert worden ist, eine Annahme, welche Bestätigung findet durch die Hauptimpresen der Isabella d'Este, durch die Darstellung auf der Rückseite ihrer astrologischen Medaille und schliesslich durch die in ihrem Horoskop vorhandene Stellung von Merkur und Luna zueinander.

Provenienza delle fotografie:

Musées Nationaux, Parigi: figg. 1-4, 25, 26. - Alinari: figg. 5, 6. - Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma: fig. 8. - Laboratoire de Recherche des Musées de France: fig. 9. - Bibliothèque Nationale, Parigi: figg. 10, 11. - Oswaldo Böhm, Venezia: fig. 12. - Metropolitan Museum, New York: fig. 13. - Autore: figg. 14, 15, 17, 29, 30, 34. - British Museum, Londra: figg. 16, 21, 22, 31, 32. - National Gallery, Washington: figg. 19, 20. - Foto Vaghi, Parma: figg. 23, 24. - Warburg Institute, Londra: fig. 27. - Gabinetto Fotografico, Firenze: fig. 28.