

Mantegna e i letterati

ARMANDO BALDUINO
Università di Padova

Fra i molti consigli che, nel *De pictura*, Leon Battista Alberti elargisce agli addetti ai lavori hanno grande risalto quelli in cui egli addita loro l'utilità-necessità di munirsi anche d'una propria cultura letteraria, e per di più di non trascurare di istaurare, con i colleghi letterati, personali, stringenti rapporti: nel terzo libro (ed. Grayson, §§ 53-54) comincia infatti col dire:

Piacemi il pittore sia dotto, in quanto e' possa, in tutte l'arti liberali; ma in prima desidero sappi geometria [...] E farassi per loro dilettersi de' poeti e degli oratori: questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata.

A diretta dimostrazione, e mutuando il primo da Luciano, il secondo da Esiodo, fa a questo punto seguire due casi esemplari, per poi concludere:

Pertanto consiglio ciascuno pittore molto si faccia famigliare ad i poeti, retorici e agli altri simili dotti di lettere, già che costoro doneranno nuove invenzioni, o certo aiuteranno a bello componere sua storia, per quali certo acquisteranno in sua pittura molte lode e nome. Fidas, più che gli altri pittori famoso, confessava avere imparato da Omero poeta dipignere Iove con molta divina maestà: Così noi, studiosi d'imparare più che di guadagno, dai nostri poeti impareremo più e più cose utili alla pittura.¹

¹ Cito dal volgarizzamento d'autore, di poco posteriore all'originale latino, anche perché tra le due redazioni non c'è, nei punti in questione, nessun divario d'un qualche rilievo.

Superfluo, per ora, ricordare le protratte frequentazioni che tra l'Alberti e il Mantegna si sarebbero poi verificate in ambito mantovano.² Da parte nostra, nemmeno essendo lecito dubitare che già da anni quell'aureo e specifico tratteggio gli fosse ben noto, dovremo per l'appunto intrattenerci sul quando e sul come l'accoglienza di quegli inviti albertiani abbia finito per incidere nell'attività del nostro artista.

Prima però, per una minimale esigenza di inquadramento e come già in altra occasione m'è accaduto,³ vorrei rimettere in campo una significativa e famosa quanto impressionante pagina di Pietro Bembo che, all'incirca, dobbiamo presumere vergata a un decennio di distanza dalla morte del nostro Mantegna.

Si tratta, per l'esattezza, della dedica-proemio al terzo libro delle *Prose della volgare lingua* che, da Roma, nel 1515-'16, l'autore indirizzava al cardinale Giulio de' Medici. In essa, ricordati i tanti che all'Urbe vengono per ammirarne e magari imitarne le antiche «reliquie», si lancia in un convinto elogio di Michelangelo e di Raffaello, entrambi esaltando per l'esclusiva ragione che più d'ogni altro appaiono «prossimani» a quella «perfezion dell'arte» che alla sola classicità pertiene. Al tempo stesso, e ciò nonostante, nemmeno esita tuttavia a qualificarli come esponenti di «arti molto minori».⁴

Beninteso, nulla da eccepire sul fatto che, oculatamente e guardando da Roma, la scelta cadesse su quei due grandi. Non poco, invece, stupisce che il concetto di originalità creativa non entrasse minimamente in gioco, e che unico merito seguitasse a essere il grado di fedeltà ai modelli antichi. Ma soprattutto, si ammetterà, strabiliante riesce il declassamento per cui, nella pagina citata, pittura, scultura, architettura restano annoverate fra le cosiddette arti meccaniche.

Certo a colui che, alla civiltà del nostro Rinascimento, stava per fornire una guida fondamentale, non possiamo imputare di non aver presagito che poi Michelangelo si sarebbe anche rivelato poeta fra i più robusti e originali del secolo; quanto a Raffaello, di cui ben nota era la lunga, proficua collaborazione col Castiglione, nemmeno invece ignorava le velleità che lo spingevano talora a presentarsi come pittore-poeta, a più riprese cimentandosi in propri sonetti, spesso sì traballanti, ma tali comunque da testimoniare un'educazione alle lettere non proprio superficiale.⁵ Questi sono comunque dettagli affatto marginali. Contano

2 Sull'argomento, benché non privo forse di qualche forzatura, ancora utile M. MURARO, *Mantegna e Alberti*, negli Atti del VI Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento, *Arte pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, (Firenze-Venezia-Mantova, 27 settembre - 1 ottobre 1961), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 103-132.

3 Cfr. A. BALDUINO, *Poeti e artisti italiani fra Quattro e Cinquecento (il caso di G.A. Augurelli)*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, vol. I, pp. 433-448.

4 Cfr. P. BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960, pp. 183-184.

5 Cfr., per i testi, *La Fornarina di Raffaello*, a cura di L. Mochi Onori, Milano, Skira, 2002, pp. 128-143; qualcuno anzi si è spinto fino ad ipotizzare che spunti provenienti da sonetti di Raffaello affiorino nel Bembo rimatoro (cfr., nella miscellanea appena citata, A.M. FORTUNA, *Il Canzoniere*, pp. 111-112).

invece risultanze che, brutalmente, mi provo ora a riassumere, non senza tuttavia precisare che, con ciò, non intendo affatto assumere Pietro Bembo (di suo, si sa, anche appassionato collezionista d'arte) come una specie di capro espiatorio. Solo invece mi interessa additarne le posizioni nel presupposto che esse non fossero poi così eccentriche da risultare isolate.

Primo punto: troppo scarsa attenzione il Bembo doveva avere prestato alla fitissima serie d'attestazioni d'interesse, stima, ammirazione che, per ogni dove e senza sosta, già i letterati del XV secolo avevano manifestato pubblicamente nei confronti di grandi o meno grandi artisti contemporanei.⁶ Secondo e più significativo punto: lungo il Quattrocento, con percorsi non certo rettilinei, ma di fatto irreversibili, era via via maturata la convinzione che, ai livelli più alti, anche i professionisti delle arti figurative fossero da considerare intellettuali a pieno titolo. Si era insomma verificato un radicale mutamento di prospettiva alla cui base (mi si scusi per la sommarietà degli accenni) stavano motivazioni come le seguenti: l'ormai chiara percezione di come, in un'opera d'arte, non meno dell'abilità esecutiva contasse una più o meno accentuata genialità progettuale; specie negli ambienti di corte, fra artisti e letterati una protratta convivenza che poteva talora dar luogo anche ad esperienze di diretta collaborazione; il progressivo espandersi di una committenza laica interessata a soggetti di tipo storico e/o mitologico che, per loro stessa natura e con specifiche simbologie, presupponevano anche in pittori e scultori basi adeguate di preparazione umanistica. Ne allego qui, a conferma esemplificativa, una referencia che, per quanto indiretta, ha il vantaggio d'essere perfettamente in tema: segnalo cioè come soltanto il fatto che gli viene apertamente riconosciuta la statura del dotto intellettuale spieghi che, nel dialogo *De Iustitia pingenda* di Battista Fiera, sia Andrea Mantegna l'interlocutore del personaggio che (non senza tratti accostabili a quelli dell'omonimo di creazione albertiana) si presenta col significativo nome di Momus.⁷

Tutto ciò premesso, al caso Mantegna guardiamo ora, per l'appunto, nell'ottica dei rapporti fra arte e letteratura, cominciando col rammentare che alla sua glorificazione nemmeno mancò il contributo delle voci più prestigiose del nostro Rinascimento.

In una pagina dell'*Arcadia* (ed. Mauro, XI 35-38), Iacobo Sannazaro indica come premio da «dare al vincitore un bel vaso di legno di acero, ove per mano del padoano Mantegna, artefice sovra tutti gli altri accorto et ingegnossissimo, eran dipinte molte cose», scene cioè che sono descritte così particolareggiatamente da aver permesso a Otto Kurz di ravvisarne una (quella del piccolo satiro che poppa

6 Si tratta di molte centinaia di testi, in volgare e più spesso ancora in latino, che per varietà e quantità si configurano come un fenomeno davvero imponente. In un eccellente lavoro (del quale anch'io mi sto giovando e che mi auguro sia presto pubblicato) li ha inventariati e debitamente illustrati una mia bravissima allieva nella sua tesi di dottorato: cfr. E. NICOLAI, *Percorsi di letteratura ed arte nell'età umanistico-rinascimentale*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Italianistica, 2006.

7 Edita per la prima volta nel 1515, l'operetta è ora reperibile nell'edizione a cura di J. Wardrop, London, Lion and Unicorn Press, 1957. Ne offre una puntuale, intelligente analisi ancora E. NICOLAI, *op. cit.*, pp. 173-187; sull'autore, d'obbligo, peraltro, il rinvio a C. DIONISOTTI, *Battista Fiera* (1961), ora in *Id.*, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 57-76.

al seno di una ninfa) in un disegno sicuramente mantegnesco (Molinier n° 79), e – come già suggerito da Augusto Campana – di ritrovare i tratti della seconda (relativa a putti coperti da maschere) in un disegno di Gian Battista Palumba.⁸ A sua volta, in un ben noto passo del *Cortegiano* (CI 38), Baldassar Castiglione cita Mantegna insieme con Leonardo, Raffaello, Michelangelo e Giorgione, sottolineando che tutti «son tra sé nel far dissimili» e però sempre di una tale eccellenza per cui «si conosce ciascun nel suo stilo esser perfettissimo»: ognuno dunque si impone per una sua personale, originale «maniera», così come si osserva nei grandi scrittori del passato e dovrebbe perciò anche avvenire in quelli dell'età moderna. Finalmente, in un passo aggiunto nel *Furioso* del 1532 (XXXII 2) ed entro un nutrito, variegato elenco di pittori moderni, Ludovico Ariosto sente il dovere di inserire, *honoris causa*, fra quelli di Leonardo e di Giovanni Bellini, anche il nome di Andrea Mantegna.

Sono tutte, quelle appena ricordate, celebrazioni tardive (nel caso di Sannazaro) o addirittura postume (nel caso di Castiglione e Ariosto). Ma in realtà una considerevole fortuna anche letteraria accompagnò il nostro artista lungo tutta la sua carriera e fin dagli esordi.

Visto che siamo a Padova, cito di passata almeno il sonetto di Ulisse Aleotti che, dedicato a un giovanile e perduto ritratto mantegnesco, è rimasto famoso per la pregnanza del verso «scolpi in pictura, propria, viva e vera»; quindi la *Laus Andreae Mantegnae Pictoris Patavini*, dettagliata elegia che l'eccentrico ma non certo sprovveduto Giano Pannonio scrisse nel 1458 per celebrare il doppio ritratto di sé e dell'amico Galeotto Marzio da Narni, realizzato quando entrambi erano studenti dell'ateneo patavino; un sonetto ancora, quello in cui il padovano Marco Businello si appella insieme a Mantegna e a Donatello nella vana speranza di averne una raffigurazione conforme all'impareggiabile bellezza di cui la natura ha dotato il giovane di cui s'è invaghito; e più tardi, naturalmente, le informate, preziose pagine che, in un suo panorama dell'arte a Padova fra Trecento e primo Cinquecento, Bernardino Scardeone riserva al geniale allievo dello Squarcione nel suo *De antiquitate urbis Patavini*.⁹

In verità, se lasciassimo l'ottica provinciale, l'elenco diventerebbe vastissimo già in ambito quattrocentesco, e a rigore (penso qui, più che alle pagine 'mantoniane' dei *Fratelli d'Italia* di Arbasino, al profilo biografico che a Mantegna ha volu-

8 Cfr. O. KURZ, *Sannazaro and Mantegna*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, a cura di M. A. Scapaticci, Napoli, Arte Tipografica, 1959, vol. II, pp. 277-283; fa il punto sulla questione A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Mantegna*, Milano, Rizzoli-Skira, 2004, p. 199. Poiché del vaso sopra evocato non rimane traccia, nemmeno sarà da escludere che, come tale, esso sia invenzione sannazariana. In ogni caso, già questo primo esempio vale a segnalare l'utilità che testimonianze letterarie possono non di rado assumere a fine documentario e attributivo; ipotesi plausibile, per di più, che anche il citato Palumba avesse mutuato le sue figurazioni da un perduto antecedente esso pure mantegnesco.

9 Per quest'ultima occorre ancora rifarsi alla *princeps* di Basilea 1560 (pp. 369-379); quanto all'Aleotti, cfr. *Rimatori veneti del Quattrocento*, a cura di A. Balduino, Padova, Cleup, 1980, p. 100; per il Pannonio, *Poemata*, a cura di S. Teleky, Utrecht, 1784, pp. 276-278; e per Businello, il mio *Poeti e artisti italiani*, cit., p. 442.

to dedicare il premio Nobel Saramago)¹⁰ dovrebbe estendersi fino ai nostri tempi. Anche, benché non solo, per la loro concreta utilità (notizie su opere perdute, e vantaggi a fini attributivi o cronologici) la meritata attenzione alle referenze letterarie hanno del resto prestato gli storici dell'arte: un primo regesto documentario ne allegava, nell'edizione berlinese del 1902, la classica monografia di Kristeller; un secondo (però lacunoso e spesso impreciso) ne includeva il catalogo della grande mostra londinese del 1962; sacrosante rettifiche a quest'ultimo e, ciò che più conta, doviziosi incrementi fornisce ora un corposo libro di Giovanni Agosti, dove, e con estensione europea, è proprio la fortuna letteraria (oltre che figurativa) del Mantegna a essere il filo conduttore dominante.¹¹ A quest'ultimo solidissimo lavoro possiamo dunque tranquillamente rinviare senza ulteriori indugi.

È invece un altro, a mio parere, il fronte in cui si aprono più delicate e, di norma, assai meno pacifiche implicazioni: quello cioè delle reali o presunte fonti letterarie che sottostanno a larga parte delle più impegnative opere di soggetto profano. Ed è per l'appunto su codesto versante che, da profano, vorrei sottoporre agli esperti interrogativi ai quali (in quel poco che della bibliografia mantegnesca conosco) confesso di non aver trovato risposte del tutto persuasive.

Muovo, empiricamente, da un dato esterno: osservando uno dei capolavori del giovane Mantegna, vale a dire la Pala di San Zeno, penso si sia fra l'altro colpiti dalla constatazione che il trittico superiore pullula letteralmente di libri; sei fra gli otto santi che fanno contorno alla Vergine tengono in mano (chiuso o aperto) un volume, e libri musicali stanno utilizzando due fra gli angeli cantori. Trattavasi – si obietterà giustamente – di iconografie tradizionali e quindi obbligate. Non possono tuttavia non attirare l'attenzione l'assoluta concentrazione nella lettura palesata da Giovanni Evangelista quanto da Giovanni Battista, e, più in generale, l'eccezionale raffinatezza e varietà delle colorate rilegature. Se ne deduce, quanto meno, che con l'«oggetto libro» il nostro artista doveva già avere una sicura familiarità, di certo favorita anche dalla finitima arte della miniatura. Ma ci si chiede: libri, di suo, ne possedeva già qualcuno? E, soprattutto, qualcuno aveva la capacità di leggere e capire?

Quando a otto anni (sappiamo ora grazie ai nuovi documenti individuati da Francesca Fantini) arriva a Padova, e a dieci lascia la casa paterna per entrare nella bottega di Francesco Squarcione che lo adotta, è un contadinello analfabeta o al massimo semianalfabeta. Con un duro tirocinio, sappiamo, gli bastano pochi anni per trovarsi in possesso dei ferri del mestiere; di continuo, fra l'altro, s'è cimentato nella riproduzione delle tante anticaglie stipate nella bottega di un maestro che disegni e cimeli doveva anche aver riportato dai suoi misteriosi viaggi in Grecia; e naturalmente, con la prensile ricettività del genio, non poco imparava guardandosi intorno, e all'arte di Donatello in ispecie: una certa inarinatura di cultura classicistica l'aveva insomma acquisita. Ma, nel frattempo, chi, e quando,

10 Del fluviale romanzo di Arbasino cfr. nell'ultima edizione (Milano, Adelphi, 1993), pp. 953-955; di J. SARAMAGO, *Andrea Mantegna. Un'etica, un'estetica*, Genova, Il Melangolo, 2002.

11 G. AGOSTI, *Su Mantegna*, I, Milano, Feltrinelli, 2006, dove, specificamente su correzioni e aggiunte al catalogo londinese, cfr. pp. 71 e sgg.; degna di nota in particolare (p. 84, n. 6) la precisazione che «è opera di Alessandro Luzio» l'appendice documentaria che chiude la monografia di Kristeller.

e come, l'aveva anche spinto a una pur basilare educazione letteraria? Per intenderci, colui che tutti surclassava lavorando nella Cappella Ovetari era o meno in grado di leggere e intendere un testo latino? In proposito, ch'io sappia, la documentazione latina; né credo sia facile propendere per una risposta affermativa.

Parlo di Padova, come si vede. E, fermo restando che sempre i geni si sono rivelati tali anche per le loro capacità autodidattiche, subito mi affretto a dire che ben altro potrà progressivamente essere l'orizzonte del Mantegna mantovano, quando in effetti arriverà ad allestire una propria biblioteca (che passerà poi al figlio Ludovico, destinato a precoce morte nel 1510)¹² e sicuro accesso poteva avere alla libreria dei Gonzaga e dei vari umanisti della corte. Con tutto ciò (e meglio mi spiegherò tra breve con qualche esempio), a me resta tuttavia l'impressione che non pochi storici dell'arte siano talvolta un po' troppo corrivi nell'attribuire al nostro artista (come del resto ad altri) conoscenze e letture tutt'altro che usuali.

È risaputo, anche, che sempre il nostro Mantegna fu attratto dai letterati. Su precise basi abbiamo potuto documentarne i contatti con due giovani umanisti come Pannonio e Galeotto Marzio, ed è lecito supporre che altre frequentazioni del genere avesse in quel giro d'anni. Poco appresso eccolo al fianco di Felice Feliciano partecipare, insieme con Giovanni Marcanova e Samuele da Tradate, alla famosa escursione archeologica che, durata due giorni, dall'Antiquario stesso sarà poi fantasiosamente rievocata nella *Iubilatio*.¹³ Sul finire degli anni Cinquanta sembra collocabile il primo incontro con Leon Battista Alberti; e per restare agli scrittori più celebri, un cenno almeno (benché nel caso assai più del letterato contasse il principe-mecenate) meritano pure i rapporti con quel Lorenzo de' Medici che, nel 1483, gli avrebbe fatto l'onore di una personale visita nella sua dimora.¹⁴ Da aggiungere, beninteso, i tanti e familiari legami con umanisti dell'*entourage* gonzaghesco, a cominciare dal già menzionato Battista Fiera e, soprattutto, dal ben più dotato e prestigioso Battista Spagnoli.¹⁵ Sembra dunque ragionevole supporre che da questi o consimili dotti il Mantegna abbia davvero – come l'Alberti suggeriva – imparato «più e più cose utili alla pittura», e che del loro aiuto, all'occorrenza, abbia saputo giovare per «nuove invenzioni» e «bello componere sua storia».

12 Un cenno al riguardo in G. AGOSTI, *op. cit.*, p. 58; ma vedi soprattutto R. SIGNORINI, *New findings about Andrea Mantegna: His son Ludovico's post mortem inventory (1510)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIX, 1996, pp. 103-118. Importa qui rilevare che, entro una pur cospicua raccolta di testi umanistici e di classici latini, nessuna traccia c'era di autori greci.

13 Prova di legami che durarono ben al di là degli incontri veronesi può essere, dell'Antiquario, il sonetto *Dio te dia pace, Andrea, speranza nostra* (Cod. Ital. 1155, c. 7r, dell'Estense di Modena), in cui, lamentando la propria miseria, lo supplica di interporre i suoi buoni uffici per fargli avere una buona sistemazione presso la corte di Mantova. Sempre di pugno del Veronese, precedono (cc. 5v-6r) due altre poesie in cui elogia il nostro pittore un rimatore mantovano: cfr. R. SIGNORINI, *Due sonetti di Filippo Nuvoloni ad Andrea Mantegna*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, pp. 165-172. Mette conto ricordare, inoltre, che il Feliciano divenne anche amico di Marco Zoppo, altro allievo dello Squarcione; e cfr., più in generale, G. FIOCCO, *Felice Feliciano amico degli artisti*, «Ateneo Veneto», IX, 1926, pp. 188-199.

14 Cfr., in proposito, G. AGOSTI, *op. cit.*, pp. 46-47 e 321.

15 Di quest'ultimo, fra gli elogi più dettagliati che Mantegna abbia mai ricevuto, è da annoverare la *sylva sexta* del secondo libro, per il cui testo si rinvia a P.O. KRISTELLER, *Mantegna*, London, Longmans Green, 1902, pp. 491-493.

Quando allora, e in che misura, potremmo dare per certo il diretto, personale ricorso del Maestro a precise fonti letterarie e, in particolare, a fonti greche? Richiamerò qui, rapidamente, un paio di casi specifici, non senza però avvertire che mio punto di partenza è un'articolata relazione di Eugenio Battisti, nella quale si comincia col dichiarare «aspetto estremamente tipico della cultura di Mantegna» il suo «esclusivistico amore per le lettere greche».¹⁶

Degli innovativi affreschi di tema mitologico realizzati prima del '62 nel castello di Revere sappiamo soltanto quanto è deducibile dalla rapida descrizione offertaci da un carme di Battista Fiera, ove, nell'ordine, si citano una scena con Venere attorniata da ninfe, un'altra con Naiadi che in veste succinta si muovono entro una fonte, e una terza relativa a un giardino che, non gelando neppure in gennaio, risulta felice per il culto di Nausicaa e di Bacco: «nec algeat Hortus / Nausicae felix cultu cura una Ityphalli».¹⁷ Assodato ora che di Nausicaa nessuna menzione si ritrova in Ovidio, basterà il fuggevole e generico accenno che ho appena citato per attribuire al pittore trentenne una sia pure indiretta conoscenza del sesto libro dell'*Odissea*? Da parte sua Battisti, dopo anche aver messo in campo Diodoro Siculo, così conclude:

Il sorprendente affresco con la storia di Nausicaa si giustifica, forse, solo pensando alla celebre figurazione dell'eroina da parte di Polignoto, nella Pinacoteca dei Propilei, ad Atene; la Venere forse vuole riecheggiare la celeberrima Anadiomene di Apelle, i Baccanali sono un tema frequente nella plastica. In particolare Pausania tradotto da Guarino con la sua descrizione della Grecia antica, sembra fungere da enciclopedia iconografica a cui rivolgersi in questi casi.¹⁸

Non Omero dunque, ma un Pausania tradotto da Guarino Veronese. Da parte mia, confesso, non riesco a vincere forti perplessità.

Senza dubbio tutt'altro uomo, culturalmente parlando, era l'artista che quasi trent'anni dopo metteva mano alla più ambiziosa e complessa delle sue creazioni: a quel *Trionfo di Cesare* cioè che, oggi nella collezione della Hampton Court, senza un'adeguata informazione storica nemmeno sarebbe stato concepibile. Concordemente infatti gli studiosi hanno indicato, nell'ordine, come fonti decisive, dapprima Sallustio, e quindi, anche fondendoli insieme, Plutarco ed Appiano; e resta ovviamente quest'ultimo il riferimento che più meraviglia, sia per la relativa rarità del testo (anche se si addita per esso una traduzione di Alessandro Braccesi), sia e più per il paradossale ricorso, in materia di storia romana, a uno storico greco il quale, tra l'altro, non di Cesare parlava, bensì di Scipione l'Africano (come del resto era di Paolo Emilio che Plutarco s'era occupato). Vari riscontri, non nego, sembrano abbastanza puntuali; ma vedo anche la tendenza a giudicare le non poche discrasie, rispetto alla fonte, alla stregua di lacune o fraintendimenti di lettura. Mi chiedo allora se si debba proprio accantonare l'ipotesi di una

16 E. BATTISTI, *Il Mantegna e la letteratura classica*, in *Arte pensiero e cultura a Mantova*, cit., pp. 24-56.

17 Testo e commento in E. BATTISTI, *art. cit.*, pp. 26-28.

18 *Ivi*, p. 30.

conoscenza indiretta o magari frammentaria; al tempo stesso sottovalutando l'incidenza di altri apporti con relative contaminazioni;¹⁹ e soprattutto mi chiedo se, con l'insistere *ad abundantiam* sulle referenze classiche, non si finisca poi per immiserire quella genialità inventiva che di Mantegna è qualità precipua. A quest'ultimo proposito, che più conta, chiudo anzi con un ulteriore richiamo a un altro capolavoro della maturità: sarà magari a causa di mie fisime o chiusure mentali, ma refrattario resto pure all'idea che per decifrare e delibare le originatissime figurazioni della *Camera degli sposi* sia indispensabile, oltre che coglierne talune suggestioni provenienti da Luciano, tener conto di come, passo passo e alla lettera, il pittore si attenesse a quanto andava leggendo nel *Panegirico a Traiano* di Plinio il Giovane.²⁰

Come anticipato, ho così esemplificato i miei dubbi di dilettante. L'ho fatto – spero sia chiaro – perché da tempo mi affascina il tema dei rapporti fra artisti e letterati in età umanistica; e più ancora nella convinzione che (senza appunto escludere Mantegna) molto tuttora resti da chiarire e accertare sulla reale cultura letteraria degli artisti del secolo XV.

19 Per non pochi dettagli propizi a Mantegna potevano ben essere monumenti e reperti che aveva potuto vedere con i propri occhi nello sfortunato soggiorno romano intervenuto prima che il ciclo fosse terminato; né certo è azzardato supporre che altro potesse, per esempio, desumere dalla *Roma triumphans* di Flavio Biondo, messa a stampa nel 1472.

20 In particolare mi riferisco qui a G. MULAZZANI, *La fonte letteraria della "Camera degli Sposi" di Andrea Mantegna*, «Arte Lombarda», 50, 1978, pp. 33-46.