

PARENTINO A NEW YORK.
UN ANTEFATTO DEL *POLIFILO*

Francesco Guidi

Un disegno tardo quattrocentesco raffigurante una scena all'antica - la *Scena di Trionfo*, il cosiddetto *Trionfo di Giove* (fig. 1) conservato alla Morgan Library di New York, attribuito a Bernardino da Parenzo (1450?-1498?)¹ - può leggersi in rapporto con la *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (Venezia, 1499), dove una xilografia illustra la stessa sconcertante epigrafe con la dedica al dio ambiguo che si legge nel disegno.



Fig. 1, Bernardino da Parenzo, *Scena di trionfo*, cosiddetto *Trionfo di Giove*, 1490 circa, New York, The Morgan Library & Museum, inv. I, 80. Purchased by Pierpont Morgan (1837-1913) in 1909.

1. Bernardino da Parenzo, noto anche come Bernardo Parentino, è un artista sul quale è stata fatta molta confusione cronologica, e nonostante la questione sia stata chiarita definitivamente nel 1969 da Maria Pia Billanovich², ancora oggi alcuni studi sembrano non averlo presente. L'errore discende da una affermazione di Marcantonio Michiel, secondo cui «l'inclaustrato secondo che contiene l'istoria di S. Benedetto fu de man de Lorenzo da Parenzo che poi diventò eremita»³. Michiel si riferiva - correttamente - agli affreschi dipinti da Parentino nel chiostro maggiore di Santa Giustina a Padova, ma confondeva Bernardino, pittore istriano, con Lorenzo, assai più celebre eremita che con l'artista ebbe in comune solo il luogo d'origine. La portata dell'errore è notevole, perché il Parentino eremita morirà solo nel 1531, un trentennio abbondante dopo il Parentino pittore. In seguito Domenico Maria Federici riprese e aggravò il fraintendimento di Michiel, includendo l'artista nella sua raccolta di trevigiani illustri e fornendo a 'prova' delle sue

Ho discusso il testo di questo articolo con Giulia Brusori; Sonia Cavicchioli mi ha come sempre prestato aiuto. Gli errori sono miei.

¹ La discussione su Parentino è spesso confinata nelle schede di catalogo, con la notevole eccezione della monografia di ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo: un pittore "antiquario" di fine Quattrocento*, Padova, Antenore, 1989; di altri contributi verrà dato conto nelle note successive.

² Cfr. MARIA PIA BILLANOVICH, *Una miniera di epigrafi e di antichità. Il Chiostro Maggiore di Santa Giustina a Padova*, «Italia medioevale e umanistica», XII, 1969, pp. 201-224.

³ *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI...*, pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli, seconda edizione riveduta e aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Bologna, Zanichelli, 1884, p. 27.

congetture la lapide vicentina di un omonimo⁴. Se quest'ultima riportava la data di morte 1531 per il novantaquattrenne Bernardino, allora doveva essere nato nel 1437: illazioni superate dalle ricerche della Billanovich, ma dure a morire.

La questione attributiva del foglio che qui ci interessa è complessa. I lavori grafici di Parentino sono divisi in due gruppi, il primo dei quali comprende due opere in collezione Morgan (*figg. 1-2*)⁵, il disegno al Teylers Museum di Haarlem (*fig. 3*)⁶ e il foglio dell'Harvard University Art Museum (*fig. 4*)⁷; il secondo include i lavori ad Oxford (*figg. 5-6*)⁸, al British Museum⁹ e quello in collezione privata pubblicato da Peter Windows¹⁰.

Alberta de Nicolò Salmazo ha collegato il *Trionfo con elefante* Morgan (*fig. 2*) e il *Trionfo di Marte* Teylers (*fig. 3*), riferendoli non a Parentino ma all'artista del «Codice del Mantegna» a Berlino¹¹. Proprio la connessione berlinese è stata respinta da Farinella, che separa il foglio olandese, attribuendolo a Parentino, e il *Trionfo con elefante*, che assegna ad altra mano¹². Infine, Peter Windows ha unito i due disegni sotto la stessa mano, ma a suo avviso non quella di Parentino: riprendendo una nota di Konrad Oberhuber sulla *Scena di sacrificio* ad Harvard (*fig. 4*), Windows li inserisce nel catalogo - ancora da costruire - del «Master of the Scholz Triumphal Procession»¹³.

⁴ DOMENICO MARIA FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal Mille e cento al Mille ottocento...*, 2 voll., Venezia, 1803, I, pp. 103-104.

⁵ *Trionfo di Giove*, New York, The Pierpont Morgan Library, inv. I, 80, <https://www.themorgan.org/drawings/item/142035>; *Trionfo con elefante*, New York, The Pierpont Morgan Library, inv. 1981.87, <https://www.themorgan.org/drawings/item/142264>.

⁶ *Trionfo di Marte*, Haarlem, Teylers Museum, inv. K III 7, <https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/k-iii-007-triomf-van-een-veldeheer-mars>; cfr. CAREL VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teylers Museum*, Doornspijk-Haarlem-Ghent, 2000, 64-65.

⁷ *Scena di sacrificio*, Cambridge, MA, Harvard University Art Museum, inv. 1932.274, <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/298987?position=0>; cfr. PAUL J. SACHS, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1940, 3 voll., I, n. 26 (Scuola di Mantegna).

⁸ *Scena allegorica (Ercole al Bivio?)*, Oxford, Christ Church Picture Gallery, inv. 0267; *Allegoria di un trionfo romano*, Oxford, Christ Church Picture Gallery, inv. 0268, cfr. JAMES BYAM SHAW, *Drawings by old masters at Christ Church, Oxford*, Oxford, Clarendon Press, 1976, pp. 186-187, nn. 696-697. La tradizionale ipotesi secondo cui il soggetto del primo disegno sarebbe *Ercole al Bivio* è stata corretta da CATERINA FURLAN - LUDOVICO REBAUDO, "*Hercules tristis insaniae poenitentia*". *Su un disegno all'antica di Bernardino da Parenzo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, 7, 2002, pp. 321-41, che hanno correttamente identificato il tema nella *Follia di Ercole*.

⁹ *Prigionieri seduti e Vittoria che scrive su uno scudo*, London, British Museum, inv. 1919,0510.1, https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=717429&partId=1&searchText=parentino&page=1; cfr. HUGO CHAPMAN, *Padua in the 1450s: Marco Zoppo and His Contemporaries*, catalogo della mostra (London, British Museum), London, British Museum Press, 1998, n. 24.

¹⁰ *Trionfo con buoi condotti al sacrificio*, Germania, collezione privata; riprodotto in PETER WINDOWS, *An important, unpublished drawing by Bernardo Parentino*, «Master drawings», vol. 55, n. 3, pp. 291-310.

¹¹ A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo* cit., p. 38, n. 89.

¹² VINCENZO FARINELLA, *Disegni all'antica fra Padova e Mantova: un riesame del "Codice del Mantegna" di Berlino (con alcune osservazioni sulla cultura antiquaria di Bernardino da Parenzo)*, in Francesco Squarzione *pictorum gymnasiarcha singularis*, a cura di Alberta De Nicolò Salmazo, atti delle Giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), Padova, Il Poligrafo, 1999, p. 253, n. 28: Farinella toglie dal corpus di Parentino anche la *Scena allegorica* di Oxford, che assegna a Giovanni Antonio da Brescia, ipotizzando che quest'ultimo sia l'autore del Codice Destailleur OZ 111 di Berlino; cfr. anche LUCA LEONCINI, *Il Codice detto del Mantegna: codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993, pp. 78-80, che non si esprime sulla paternità del Codice, ma respinge l'apertura in favore di Bernardino da Parenzo.

¹³ P. WINDOWS, *An important, unpublished drawing* cit., p. 302 e p. 310, n. 62.



Fig. 2, Master of the Scholz Triumphal Procession (?), *Trionfo con elefante*, 1490 circa, New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1981.87. Gift of János Scholz.

Il foglio che qui ci interessa, la *Scena di trionfo Morgan* (fig. 1), attribuito a Bernardino da Parenzo da James Byam Shaw¹⁴, è ignorato da De Nicolò Salmazo e da Farinella, mentre Windows lo accorpa a quelli da assegnare all'anonimo maestro. Per quanto mi riguarda, se concordo nel riferire il *Trionfo con elefante* e la *Scena di sacrificio* al «Maestro della processione Scholz», ritengo invece, pur con alcuni dubbi dati dalla complessità della situazione, il disegno olandese e il cosiddetto *Trionfo di Giove Morgan* di mano di Parentino. La linea della bocca delle figure, la definizione anatomica, il gusto per gli elmi tondeggianti e il repertorio decorativo mi sembrano parentiniani. Certo, rimane la difficoltà di conciliare il primo gruppo di disegni con il secondo: a mio giudizio, l'ostacolo può superarsi solo con il tentativo di differenziarli nella cronologia, arretrando i disegni di Oxford e del British Museum alla prima parte degli anni Ottanta, mentre il gruppo Teylers-Morgan deve essere posto negli anni Novanta. Windows nota che per alcuni aspetti le *Allegorie* di Oxford sono vicine ai frammenti degli affreschi dipinti da Parentino nel chiostro di Santa Giustina¹⁵, ma non mi sembra un motivo sufficiente per considerarle coeve alle *Storie di san*

¹⁴ JAMES BYAM SHAW, *A Lost Portrait of Mantegna, and a Group of Paduan Drawings*, «Old Master Drawings», IX, 1934, pp. 1-7, poi in ID., *J.B.S. Selected Writings*, London, Colnaghi, 1968, p. 12, n. 35.

¹⁵ P. WINDOWS, *An important, unpublished drawing* cit., p. 300; sugli affreschi si vedano almeno M.P. BILLANOVICH, *Una miniera di epigrafi* cit.; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino Parenzano e le storie di s. Benedetto del chiostro maggiore di S. Giustina*, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, a cura di A. De Nicolò Salmazo e F.G. Trolese, catalogo della mostra (Padova, Abbazia di S. Giustina, ottobre-dicembre 1980), Treviso, Canova, 1980, pp. 89-120; EAD., *Bernardino da Parenzo* cit., pp. 8-17.



Fig. 3, Bernardino da Parenzo, *Trionfo di Marte*, 1490 circa, Haarlem, Teylers Museum, inv. K III 7.

Benedetto, dipinte per i coltissimi monaci della Congregazione fondata da Ludovico Barbo¹⁶. È chiaro che, affrontando la più grande impresa della sua carriera, l'artista poteva fare ricorso a tutto il 'repertorio'¹⁷. Bernardino segnò due date negli affreschi da lui eseguiti, il 1494 e il 1489 o 1498. L'incertezza su quest'ultima indicazione è dovuta al fatto che era poco chiara già all'epoca dell'*Elucidario*, manoscritto steso da Girolamo da Potenza, monaco in Santa Giustina, all'inizio del Seicento e più importante fonte sugli affreschi padovani¹⁸; la Billanovich in un primo momento aveva proposto un fraintendimento di Girolamo per la data 1493¹⁹, per poi correggere la sua interpretazione in 1498 una volta pubblicati i documenti attestanti la chiamata a Mantova nel 1496 di Parentino, fortemente voluto da Isabella d'Este²⁰. L'anno di inizio dei lavori è ugualmente dibattuto. I documenti testimoniano la presenza di Bernardino in Santa Giustina dal 1492, ma Girolamo da Potenza scrive che l'avvio delle pitture fu nel 1482, sotto il governo dell'abate Gasparo Giordani da Pavia, presente a Padova dal 1481 al 1498, anche se non

¹⁶ Non è possibile rendere conto in questa nota di tutti gli studi sulla Congregazione di Santa Giustina: mi limito a segnalare MASSIMO ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, 3 voll., Firenze, Olschki, 2003. Recentemente sono stati avviati approfonditi studi su cultura e committenza dei monaci; in particolare si vedano *Arte nei Monasteri, arte per i Monasteri. Scrittura, arte e architettura presso i Benedettini e altri ordini religiosi*, a cura di Sonia Cavicchioli e Vincenzo Vandelli, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016; *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, a cura di Sonia Cavicchioli e Vincenzo Vandelli, Modena, Franco Cosimo Panini, 2017.

¹⁷ È d'altronde lo stesso P. WINDOWS, *An important, unpublished drawing* cit., p. 293 a notare come l'uomo che conduce il bue nel disegno in collezione privata tedesca sia molto vicino alla figura intenta ad analoga attività nel frammento della decima scena affrescata nel chiostro di Santa Giustina, ma non per questo colloca il foglio in prossimità dell'attività padovana, datandolo agli anni Ottanta.

¹⁸ GIROLAMO DA POTENZA, *Elucidario et vero ritratto della pittura del chiostro del Monastero di Santa Giustina di Padova fatto da Eccellentissimi Pittori, con la dichiarazione delle Figure e Figurati, Favole de Poeti, Historie, Lettere Egiptiache, Simboliche, et altre cose ingegnose*, Padova, Biblioteca Civica, ms. B.P. 4898, c. 59v.

¹⁹ Cfr. M.P. BILLANOVICH, *Una miniera di epigrafi* cit., p. 222.

²⁰ Cfr. M.P. BILLANOVICH, *Bernardo da Parenzo, pittore e Bernardino (Lorenzo) da Parenzo, eremita*, «Italia medioevale e umanistica», 24, 1981, p. 397; per la corrispondenza tra Isabella d'Este, Gasparo Giordani, Simone da Pavia, Giorgio Brognolo e Parentino cfr. CLIFFORD M. BROWN, *Little known and unpublished documents concerning Andrea Mantegna, Bernardino Parentino, Pietro Lombardo, Leonardo da Vinci and Filippo Benintendi*, «L'arte», vol. 72, n. 6, 1969, pp. 152-164.



Fig. 4, Master of the Scholz Triumphal Procession (?), *Scena di sacrificio*, 1490 circa, Cambridge, MA, Harvard University Art Museum/Fogg Museum, Bequest of Charles A. Loeser, inv. 1932.274.

© President and Fellows of Harvard College

continuativamente. Se la decorazione fosse effettivamente stata realizzata a partire dal 1492, implicherebbe che l'abate fosse Simone da Pavia, che però per tutto il periodo che interessa gli affreschi si alternò con Giordani. Prudentemente, si può suggerire che gli affreschi furono iniziati attorno al 1492, proseguendo discontinuamente fino al 1496, quando Parentino andò a Mantova, e poi fino al 1498; in totale dipinse undici episodi della vita del santo, sull'ultima arcata ad occidente, tutto il lato settentrionale - tranne la prima arcata a sinistra dell'ingresso - e la prima ad oriente.

Per Farinella gli affreschi di Santa Giustina non si spiegano senza presupporre un viaggio a Roma del loro autore²¹. Ma il soggiorno non è documentato e leggere le citazioni antiquarie romane (il fregio di San Lorenzo fuori le mura, epigrafi dall'Arco di Costantino, la *Victoria scribens* tolta dalla Colonna Traiana) come prove della visione diretta delle stesse sarebbe una forzatura. I 'geroglifici' del fregio di San Lorenzo

ripresi da Parentino furono poi reimpiegati anche nel *Polifilo*²², ma ancora una volta la Billanovich notava come gli affreschi padovani e le xilografie del romanzo fossero più strettamente legati tra di

²¹ V. FARINELLA, *Disegni all'antica fra Padova e Mantova* cit., pp. 262-263.

²² Il testo fondatore degli studi sui geroglifici nel Rinascimento è KARL GIEHLOW, *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Una ipotesi*, Torino, Arago, 2004 (titolo originale *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch*, Wien, Tempsky, 1915); si vedano anche JURGIS BALTRUŠAITIS, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi, 2010² (1985¹; titolo originale *La Quête d'Isis: essai sur la légende d'un mythe*, Paris, Olivier Perrin, 1967); PATRIZIA CASTELLI, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze, Edam, 1979; ROBERTO CALASSO, *I geroglifici di Sir Thomas Brown*, Milano, Adelphi, 2018, pp. 71-107; ERIK IVERSEN, *Hieroglyphic studies of the Renaissance*, «The Burlington Magazine», C, 658, 1958, pp. 15-21; ID., *Obelisks in Exile*, 2 voll., Copenhagen, G.E.C. Gad publishers, 1968; MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo*, Milano, Abscondita, 2014 (prima edizione Firenze, Sansoni, 1946); RUDOLF WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987 (titolo originale *Allegory and the Migration of Symbols*, London, Thames and Hudson, 1977), pp. 223-249.



Fig. 5, Bernardino da Parenzo, *Follia di Ercole*, 1480 circa, Oxford, Christ Church, inv. 0267. Immagine: Warburg Institute Iconographic Database.

loro che non con la fonte romana, e concludeva proponendo per entrambi la comune matrice di un disegno giunto in Veneto da Roma²³.

Negli affreschi di Santa Giustina - complicatissimi da leggere dato lo stato di conservazione - lo stile si addolcisce, diventa più morbido e ritmico²⁴, lontano dalla durezza della *Follia di Ercole*: secondo Farinella la traiettoria si deve alla conoscenza di Pintoricchio²⁵, ma non mi pare si possa parlare di conoscenza diretta. Sarà semmai una conoscenza dell'arte centro italiana mediata (magari attraverso Mantegna, che a Roma era andato tra il 1488 e il 1490) che pure consentì un cambiamento nello stile.

Su questa base mi sembra che i disegni di Oxford, a cominciare dalla *Follia di Ercole* (fig. 5), data la loro maniera così seccamente grafica, non debbano datarsi immediatamente prima dell'inizio degli affreschi, intorno al 1490, ma ai primi anni Ottanta. La *Follia di Ercole* è presentata come copia di uno stucco nel «Palaco de Antoniano a Roma», ovvero le Terme di Caracalla, così definite fin dal 1478²⁶. *L'Allegoria di un trionfo romano* (fig. 6) mostra un prigioniero legato a un albero prossimo al *San Sebastiano* di Hampton

²³ Cfr. M.P. BILLANOVICH, *Una miniera di epigrafi* cit., pp. 265-273. Disegni tratti dalle antichità romane circolavano in Veneto e nella cerchia di Mantegna: il 24 ottobre 1476 il mercante fiorentino Angelo Tovaglia scrisse a Ludovico Gonzaga chiedendo in prestito «uno libro del ritracto di certe sculture antiche, le quale la più parte sono bataglie di centauri, di fauni e di satiri», ottenendo in risposta che il quaderno era stato prestato da Mantegna a un pittore anonimo e quindi non più reperibile, cfr. CLIFFORD M. BROWN - ANNA MARIA LORENZONI, *Gleanings from the Gonzaga Documents in Mantua - Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 17, 1973, pp. 158-159. I geroglifici di San Lorenzo furono inseriti anche dallo stesso Mantegna nel consistente bagaglio antiquario dei *Trionfi di Cesare* (1485-1494, Hampton Court, Royal Collection, tela IX), ma ANDREW MARTINDALE, *The triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London, Miller, 1979 non ritiene certo il rapporto tra il fregio romano e le figure che compaiono nei *Trionfi*.

²⁴ Cfr. A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo* cit., p. 33.

²⁵ V. FARINELLA, *Disegni all'antica fra Padova e Mantova* cit., p. 264; cfr. la cronologia dei lavori di Pintoricchio proposta da CLAUDIA LA MALFA, *Dating Pintoricchio's Roman Frescoes and the Creation of a New «All'Antica» Style*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 70, 2007, pp. 119-141; v. anche EAD., *La cappella Bufalini e lo stile all'antica nelle pareti dipinte di Pintoricchio a Roma*, in *Pintoricchio*, a cura di Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini, catalogo della mostra (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria; Spello, Pinacoteca Comunale, 2 febbraio-29 giugno 2008), Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 59-67.

²⁶ Il documento è citato in A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Bernardino da Parenzo* cit., p. 50, n. 126.



Fig. 6, Bernardino da Parenzo, *Allegoria di un trionfo romano*, 1480 circa, Oxford, Christ Church, inv. 0268.
Immagine: Warburg Institute Iconographic Database.

Court (1480 circa, *fig. 7*), condotto su modelli che sono tra Mantegna e Zoppo²⁷, di fronte al quale sta la Vittoria che scrive sullo scudo²⁸. Quest'ultimo è un tipo antiquario che Bernardino impiega anche nel foglio al British Museum, oltre che più tardi nelle candelabre dipinte a separare le scene affrescate nel chiostro di Santa Giustina, e che poteva conoscere attraverso la numismatica antica e la miniatura a lui coeva. Nell'ambito delle monete, la Vittoria scrivente fu impiegata sotto Vespasiano nel 71 d.C. per celebrare la campagna giudaica, nella quale il figlio Tito distrusse Gerusalemme (*fig. 8*)²⁹; sul fronte della decorazione dei libri, Gaspare da Padova, in quel momento a Roma, realizzò intorno al 1485-88 con Bartolomeo Sanvito una copia della *Chronica* di Eusebio per Bernardo Bembo, e il frontespizio presenta una 'doppia' Colonna Traiana, dove la figura è usata per separare due diversi momenti narrativi (*fig. 9*)³⁰.

Il *Trionfo* in collezione privata tedesca deve essere posto intorno alla metà degli anni Ottanta³¹, punto di svolta verso quella

²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 23; la studiosa ancora l'opera tra quelle di apertura del catalogo parentiniano, insieme all'*Adorazione dei Magi* (Paris, Musée du Louvre), da collocarsi tra il 1475 e il 1480.

²⁸ La Vittoria scrivente a Padova avrà fortuna al Santo nel Candelabro pasquale di Andrea Riccio, commissionato a dicembre 1506 e collocato nel 1516; il committente di quei bassorilievi fu Girolamo Donà, amico di Ermolao Barbaro, Pietro Bembo, Aldo Manuzio e Marsilio Ficino. Il rapporto tra le Vittorie di Parentino e quella di Riccio è già stato notato da GIULIO BODON, *Archeologia e produzione artistica fra Quattro e Cinquecento: Andrea Riccio e l'ambiente padovano*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, catalogo della mostra (Trento, 5 luglio-2 novembre 2008), Trento, 2008, pp. 126-127, *fig. 90*; cfr. anche DAVIDE BANZATO, *Il Candelabro pasquale di Andrea Riccio. Note sulla storia, la committenza, la lettura, le derivazioni dall'antico e da altre fonti figurative*, in *Rinascimento e passione per l'antico cit.*, pp. 97-119.

²⁹ Cfr. HAROLD MATTINGLY - EDWARD A. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage. Vespasian to Hadrian*, vol. II, London Spink & Son, 1968, p. 71, n. 468.

³⁰ EUSEBIO, *Chronica*, London, British Library, Royal Ms. 14C.III, fol. 2r; sul manoscritto si veda *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination, 1450-1530*, a cura di J.J.G. Alexander, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 27 ottobre 1994-22 gennaio 1995 e New York, The Pierpont Morgan Library, 15 febbraio-7 maggio 1995), Munich-New York, Prestel, 1994, pp. 156-157, *cat. 73*; *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, a cura di Giovanna Baldassin Molli, Giordana Mariani Canova e Federica Toniolo, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999), Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 324-325, *cat. 131*. Sulla fortuna della Colonna Traiana nel Rinascimento cfr. soprattutto GIOVANNI AGOSTI - VINCENZO FARINELLA, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in *La Colonna Traiana*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1988, pp. 549-588.

³¹ Cfr. P. WINDOWS, *An important, unpublished drawing cit.*, p. 295.



Fig. 7, Bernardino da Parenzo, *San Sebastiano*, 1480 circa, Hampton Court, Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.



Fig. 8, Aureo di Tito.

maniera - meno dura e più pacata nella definizione propria del *Trionfo di Marte* Teylers e del foglio oggetto di questo studio - degli anni centrali dell'ultimo decennio del secolo, quelli del lavoro in Santa Giustina.

2. Un'ulteriore osservazione preliminare a proposito dell'opera grafica di Parentino: a mio giudizio, qualsiasi lavoro sul suo *corpus* di disegni deve tenere come caposaldo uno dei disegni del Louvre a lui attribuiti. La *Copia da bassorilievo bacchico con nove figure* (inv. RF 438, fig. 10), già riferita a Squarcione, poi a Mantegna, va senza più dubbio assegnata a Bernardo, sia per questioni stilistiche che geografiche. Un aspetto che non mi risulta essere mai stato notato è l'indicazione VRSARIAE sul cartiglio: Vrsar, italianizzato Orsera, è una

piccola cittadina croata a 10 chilometri da Parenzo, conosciuta per i resti romani e le cave di pietra d'Istria, posta sotto il dominio veneziano. Se eseguito sul posto, o comunque con il ricordo delle antichità del paese natale ancora vivo - sappiamo che Bernardo portò con sé una piccola silloge di iscrizioni istriane, e la impiegò nelle epigrafi del chiostro di Santa Giustina³² - sarebbe quindi da considerare come una delle prime prove nella cronologia del *corpus* grafico di Parentino; ma, al di là di ipotesi di questo genere, stilisticamente il foglio sembra essere da collocare attorno al *Trionfo* ora in Germania, e quindi risalente alla seconda parte degli anni Ottanta.

3. Un particolare mai considerato del disegno Morgan (fig. 1) introduce un elemento di possibile interesse. In alto a destra una figura alata tiene in mano un cartiglio con la scritta D. | AMBIG. | D.D., la stessa del monumento al dio ambiguo dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (c. b5r, fig. 11). Giovanni Pozzi scioglieva l'abbreviazione in «Deo Ambiguo Dedicatum» e, sulla base del contesto allegorico del monumento che si vedrà più avanti, riferiva la dedica a Giano bifronte, simbolo del

³² Cfr. M.P. BILLANOVICH, *Bernardino Parenzano e le origini di Capodistria*, «Italia medioevale e umanistica», 14, 1971, p. 263.

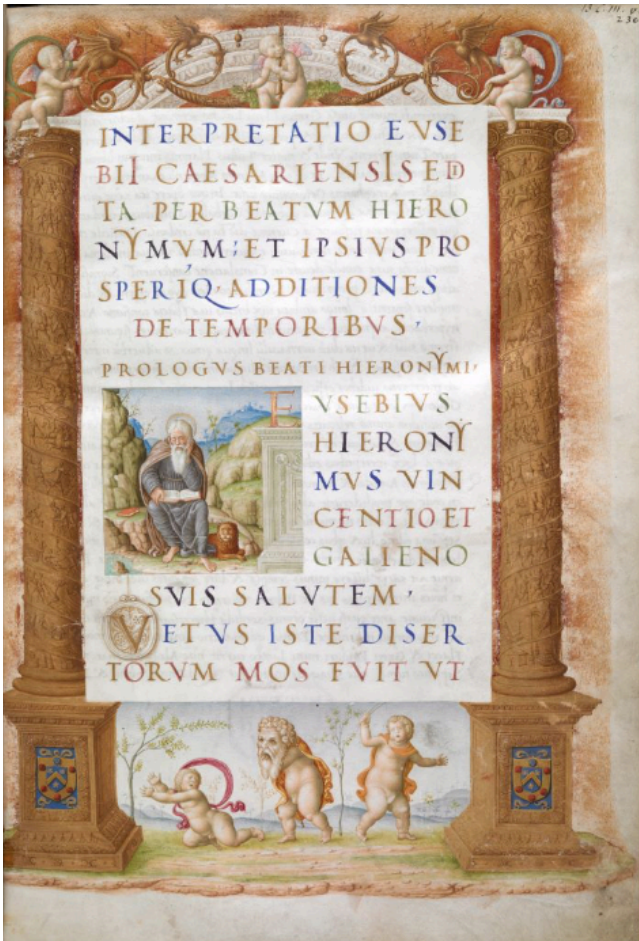


Fig. 9, Eusebio, *Chronica*, Roma circa 1485-88, London, The British Library, Royal MS 14 C. III, fol. 2r.

Tempo³³. Nel disegno, un animale porta al collo un medaglione ugualmente iscritto TEMPVS; proprio la parola TEMPVS compare, secondo il resoconto di Polifilo, nello stesso monumento con la dedica al dio ambiguo. Non conosco altri casi in cui viene operata una simile associazione, evidentemente del tutto particolare, ed essendo il foglio di Parentino sicuramente precedente all'*Hypnerotomachia*, merita di essere guardato da vicino.

L'opera, accuratamente rifinita e destinata quindi al mercato, non un foglio di bottega, è inequivocabilmente un trionfo; assai più equivoco è chi sia a trionfare. L'unico dato certo è che ad essere sconfitto è il Tempo.

In primo piano, sulla sinistra, connotato come prigioniero, siede un uomo barbuto, nudo, trattenuto da un soldato (riconoscibile come tale, in verità, solo dall'elmo). Il prigioniero ha legato al piede destro, in primissimo piano, un attributo altamente qualificante, un falchetto: si tratta del Tempo. In realtà, l'arte antica non riconosceva al Tempo la nudità, l'anzianità, e nemmeno la falce, dato che sono tutte aggiunte successive alla sua iconografia. Erwin Panofsky dedicò al Padre Tempo un capitolo degli *Studies in Iconology*, dividendo le sue

antiche rappresentazioni in a) quelle come Kairos, od Occasione (il *singolo* momento favorevole in un dato arco temporale)³⁴, e quindi con caratteri di rapidità e precarietà di equilibrio, e b) quelle iraniche dove i caratteri sono la potenza e la fertilità³⁵. Panofsky procedeva poi ad indicare il momento in cui il Tempo ottenne gli attributi con cui ancora oggi è identificato nel passaggio dal culto religioso alla speculazione filosofica, con il fondamentale snodo dell'astrologia, quando il

³³ Cfr. FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili* [d'ora in poi *HP*], a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, 2 voll., Milano, Adelphi, 2004⁴ (1998¹), p. 32, n. 7 e p. 40, n. 2; FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, 2 voll., Padova, Antenore, 1964, vol. I, p. 25, n. 5.

³⁴ Nelle prime righe di un articolo ormai classico in cui studiava le intersezioni figurative di Occasione, Tempo e Virtù, Rudolf Wittkower notava come per i greci dell'età classica il «tempo» inteso come una serie di momenti favorevoli fosse identificato nella divinità Kairos, legata al concetto di εὐκαιρία. Già in età ellenistica questo senso venne meno, e Kairos si distaccò da εὐκαιρία per assumere il senso di χρόνος. La sovrapposizione tra Kairos e Chronos proseguì - notava Wittkower - in ambito bizantino, fino ad arrivare agli umanisti: Erasmo, negli *Adagia*, traduce καιρός con «tempus», cfr. RUDOLF WITTKOWER, *Chance, Time and Virtue*, «Journal of the Warburg Institute», vol. 1, n. 4, 1938, p. 313.

³⁵ ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009 (titolo originale *Studies in Iconology*, Oxford University Press, 1939¹; Harper & Row, New York 1962²), pp. 91-94.



Fig. 10, Bernardino da Parenzo, *Copia da bassorilievo bacchico con nove figure*, Paris, Louvre, Cabinet des dessins, inv. RF 438
© RMN

greco Chronos fu assimilato al Kronos (Saturno) romano - che portava con sé il falchetto - in virtù della fortuita prossimità delle due parole³⁶.

È chiaro quindi che il prigioniero del foglio in collezione Morgan è Saturno-Kronos-Tempo, identificazione che passa per il falchetto e per il medaglione inscritto TEMPVS al collo di un bue, che visto il contesto è animale sacrificale. Quest'ultimo si torce atterrito alla comparsa nel cielo della Fama alata, che reca il cartiglio con la dedica al dio ambiguo.

Alla figura protagonista del trionfo, che incede al centro aprendosi la via tra una miriade di elementi che si affastellano, tutti indistintamente a connotare la vittoria dandole al contempo un carattere sacrale, è più complesso dare un nome. Chi è il dio ambiguo che trionfa sul Tempo?

Nei *Trionfi* di Petrarca la sola a vincere il Tempo è l'Eternità, ma l'ipotesi è da scartare. L'aggettivo «ambiguus» non appare di frequente in riferimento ad una divinità. Se ne registra un'occorrenza in relazione ad Ermafrodito in un epigramma di Ausonio, che recita: «Hermaphroditus, | concretus sexu, sed non perfecto utroque: | ambiguae veneris, neutro potiendus amoris»³⁷. La grande poesia quattrocentesca annovera tra le sue prime prove l'*Ermafrodito* di Antonio Beccadelli, opera che riportava in auge gli epigrammi antichi, ma con un tono ostentatamente sconcio, volgare, turpe, così chiamata, come spiega l'autore stesso nell'epigramma di dedica dell'opera a Cosimo de' Medici, proprio in ragione della bisessualità delle pratiche descritte. Nicola Gardini ritiene, a ragione, che il

³⁶ *Ivi*, p. 94; su Saturno, la sua vicenda nelle tradizioni letterarie antica e medievale, fino all'Umanesimo, si vedano anche RAYMOND KLIBANSKY - ERWIN PANOFSKY - FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi, 2002 (titolo originale *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1964), pp. 125-183.

³⁷ AUSONIO, *Epigrammi*, 111, 2-4, edizione consultata a cura di Luca Canali, Catanzaro, Rubbettino, 2007, pp. 104-105.

concetto abbia origine da Platone³⁸. Uno dei protagonisti del *Simposio*, Pausania, distingue - ed è un passaggio cardine per il discorso amoroso rinascimentale - tra l'amore terreno, carnale, che dipende dalla «Aphrodite pandemos» e l'amore celeste, protetto dalla «Aphrodite ouranios»; di esse, la prima ha doppia natura, maschile e femminile, proprio come l'Ermafrodito. Un'opera simile poteva ben incorrere nella censura, ma fu invece difesa da due giganti del primo umanesimo, Guarino Veronese e Poggio Bracciolini. Dietro alle lettere apologetiche, che non ripercorro, si intravede in filigrana il nucleo dell'amore per quelle divinità che riassumono in sé i caratteri di più abitanti dell'Olimpo. D'altronde, fu forse per lo stesso circolo che si riuniva intorno a Cosimo che Donatello scolpì l'ambiguo Cupido ora al Bargello.

Leggendo in questo modo la dedica al dio ambiguo nel disegno, l'immagine del trionfatore, peraltro ambiguo anche nell'anatomia, rappresenterebbe l'imprevisto ed ironico trionfo dell'Amore sul Tempo, ma di un amore terrestre, carnale, dei sensi.

Tra le molte divinità antiche, un'altra sembra essere incline all'inafferrabile mutevolezza, all'ambiguità che gli antiquari del tardo Quattrocento amavano: Vertumno. Come ha notato Edgar Wind, spesso l'accenno fugace era interpretato come più importante della lunga trattazione, perché si riteneva che proprio nel silenzio e nella reticenza andassero cercati i misteri³⁹. La letteratura latina non ha dedicato ampio spazio a Vertumno, ma esiste una raffinata elegia di Propertio in cui il dio addirittura parla in prima persona, e svela l'etimologia del suo nome:

mendax fama, noces: alius mihi nominis index:
de se narranti tu modo crede deo.
opportuna mea est cunctis natura figuris:
in quamcumque voles verte, decorus ero [...]
at mihi, quod formas unis vertebar in omnis,
nomen ab eventu patria lingua dedit.

[Ma la fama è bugiarda, sta' attento! Altro è ciò che il mio nome indica.
Devi credere solo al dio che parla di se stesso:
la mia natura si adatta a tutti i sembianti,
volgimi in quello che vuoi, farò bella figura
[...]
Poiché, pur rimanendo uno, sapevo volgermi in qualsiasi forma
da questo la patria lingua mi dette nome]⁴⁰

Nel proseguimento dell'elegia, Vertumno si rivela come capace di ogni tipo di metamorfosi: egli può essere fanciulla, cittadino togato, falciatore, soldato e così via, fino addirittura ad assumere le sembianze di altri dei, Bacco o Apollo, se opportunamente vestito con la mitria, o con un plettro in mano. Certo, *ambiguus* non è attestato come aggettivo riferito a Vertumno. È però impiegato in riferimento a Proteo⁴¹, anch'egli dio della metamorfosi continua - seppur differente dalle trasformazioni di Vertumno⁴² - e conoscendo il procedere sincretistico degli antiquari non

³⁸ IL PANORMITA, *Ermafrodito*, a cura di Nicola Gardini, Torino, Einaudi, 2017, p. VII.

³⁹ EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971 (titolo originale *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1958), p. 245.

⁴⁰ PROPERTIO, *Elegiae*, IV, 2, 19-22 e 47-48, edizione consultata a cura di Rudolf Hanslik, Leipzig, Teubner, 1979; ho utilizzato qui la traduzione di MAURIZIO BETTINI, *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*, Torino, Einaudi, 2015, p. 75.

⁴¹ OVIDIO, *Metamorphoseon libri XV*, 2, 9, edizione consultata a cura di William S. Anderson, Leipzig, Teubner, 1977.

⁴² Sulla diversa natura delle metamorfosi di Vertumno e Proteo cfr. M. BETTINI, *Il dio elegante* cit., pp. 77-83.



Fig. 11, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, fol. b5r.

stupirebbe l'uso di un aggettivo che, riferito ad un altro dio, ma così vicino nel comune carattere multiforme, ben si adatta a Vertumno.

Egli può essere ogni cosa, ma certamente era soprattutto noto come dio dei campi, così come ce lo ha consegnato Arcimboldo⁴³. Anche il Saturno romano era in origine patrono dell'agricoltura - da qui il falchetto - e il trionfo di Vertumno si potrebbe leggere come una sorta di passaggio di consegne tra i due patroni degli orti. Ovviamente una interpretazione di questo tipo è debole, e certo un simile contesto agrario non giustificerebbe un trionfo così ricco e solenne. Per di più, non avrebbe senso il medaglione al collo del bue sacrificale e l'identificazione di Saturno-Kronos-Tempo.

Vertumno compare anche nella *Hypnerotomachia*, trionfante sul suo carro insieme a Pomona, con una clessidra ai piedi. Nuovamente l'interprete è soccorso dal dio che parla di se stesso attraverso Properzio⁴⁴. Da vero dio ambiguo, non propone solo l'etimologia del suo nome citata poco sopra:

egli è Vertumno anche «quia vertentis fructum praecimus anni», «poiché al volgersi dell'anno uso ricevere le primizie dei frutti»⁴⁵. In questo senso Vertumno avrebbe un carattere legato al tempo, le stagioni che regolano la vita dei campi, ma rimane fragile qualsiasi giustificazione di un suo trionfo su Saturno.

Appare difficile sottrarre l'appellativo «ambiguo» anche a Giano, per quanto non sia mai definito così nella tradizione letteraria, mentre il suo valore di simbolo del tempo è noto. Proprio nel poliflesco trionfo di Vertumno appena citato Giano compare legato, prigioniero dietro al carro. Mino Gabriele legge nella singolare invenzione di Colonna la sconfitta del caos degli elementi (il dio bifronte) da parte di Vertumno e Pomona, che regolano «l'ordinata cura delle coltivazioni e dei loro cicli»⁴⁶. Nel caso del nostro disegno però a essere legato è inequivocabilmente Saturno, non Giano, e non è possibile identificare nello sconfitto la trionfante figura al centro.

4. La verità è che, forse, nel disegno newyorchese non è possibile identificare il dio ambiguo, e potrebbe anche non essere completamente necessario.

La stessa espressione rende complicata la ricerca e la difficoltà è voluta. Per il mercato di collezionisti-antiquari a cui era rivolto il disegno, la vittoria del dio ambiguo sul Tempo era il trionfo ultimo e insuperabile di un modo di pensare. Il problema non deve essere affrontato con gli occhi di uno storico contemporaneo, ma occorre sforzarsi di entrare nella mente di un antiquario padano dello scorcio del Quattrocento. Giovanni Pico della Mirandola nell'orazione *De hominis*

⁴³ Giuseppe Arcimboldo, *Rodolfo II d'Asburgo come Vertumno*, 1590, Skokloster Castle, Håbo.

⁴⁴ Questa la lettura di Giovanni Pozzi in F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili* cit., p. 185, n. 1; v. anche *HP*, p. 191, n. 3.

⁴⁵ PROPERZIO, *Elegiae*, IV, 2, 11; anche qui seguo la traduzione di M. BETTINI, *Il dio elegante* cit., Appendice 1, p. 193.

⁴⁶ *HP*, p. 194, n. 11.

dignitate si domandava «quis hunc nostrum chamæleonta non admiretur?»⁴⁷, intendendo che la grandezza dell'uomo è nella sua mutabilità, che gli consente di poter diventare qualsiasi cosa voglia, poiché lasciato libero dal Creatore di autodeterminarsi in riferimento ad ogni altra realtà di una scala dell'essere, scala che l'uomo può percorrere in ogni senso. Da qui la venerazione per la duplicità degli dei: Minerva, dea della pace, sa essere guerriera⁴⁸; Achille Bocchi, vissuto nel pieno Cinquecento, ma in una civiltà che affonda le sue radici nel pensiero quattrocentesco, trasferisce il segno del silenzio di Arpocrate al dio dell'eloquenza Ermes⁴⁹ e impiega l'ambigua Hermathena ciceroniana come simbolo della sua Accademia sotto il segno di Eros⁵⁰; e gli esempi potrebbero moltiplicarsi, nell'infinita rifrazione di ogni dio all'interno degli altri.

Con le parole di Isaiah Berlin diremmo che umanisti come Giovanni Pico - uomini per cui le infinite manifestazioni ibride sono declinazioni visibili dell'Uno ultimo e invisibile, seguendo la logica che Wind ha chiamato della «dissimulazione»⁵¹ - erano ricci. Recuperando un verso di Archiloco, «la volpe sa molte cose, ma il riccio ne sa una grande», Berlin delineava due grandi gruppi: coloro «che perseguono molti fini [...] non unificati da un principio morale o estetico», ovvero le volpi; e coloro «che riferiscono tutto a una visione centrale, a [...] un principio ispiratore, unico e universale, il solo che può dare un significato a tutto ciò che essi sono e dicono», ovvero i ricci⁵². Colonna appartiene a quest'ultimo gruppo: le infinite allegorie e complesse macchinazioni della sua opera sono tutte da ricondurre a una sola entità, Amore.

La teologia orfica, di cui il *Polifilo* è un monumento, si fondava sull'ambiguità di ogni divinità nella misura in cui ciascuna partecipava del carattere delle altre, dando così luogo alla *coincidentia oppositorum* in ognuno degli dei. Ciascuno rappresentava certamente una parte della natura umana, ma allo stesso tempo nulla della natura umana veniva a mancare in essi. Questo, che può considerarsi un insegnamento esplicitamente presente in Platone, per cui gli abitanti dell'Olimpo «sono alternamente divisi e congiunti da un movimento dialettico che mette in evidenza la loro 'identità' e 'alterità'»⁵³, apriva alla possibilità di infinite combinazioni tra le divinità e su questa base gli umanisti iniziarono a costruire nuove immagini mitologiche.

La duplicità - che spesso è anche triplicità - divina della teologia orfica dava luogo a bizzarri ibridi, che certo non erano immuni da un elemento giocoso, ma allo stesso tempo erano caratterizzati da una aura di sacralità derivante dalla loro stessa unicità. È anche il caso del *Polifilo*: un'opera unica, con un titolo dal tono burlesco che richiama alla classica *Batrachomyomachia*, ma che al contempo

⁴⁷ GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *Oratio (De hominis dignitate)*, edizione consultata ID., *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Valsecchi, 1942, p. 106; l'*Oratio*, scritta come 'introduzione' alle *Conculsiones nongentae* del 1486 e mai pronunciata, fu pubblicata dal nipote Giovanni Francesco Pico nella edizione dell'*Opera* dello zio da lui curata, edita a Bologna nel 1496, dove la citazione qui riportata è a c. 131v.

⁴⁸ Cfr. RUDOLF WITTKOWER, *Transformations of Minerva in renaissance imagery*, «Journal of the Warburg Institute», vol. 2, n. 3, 1939, pp. 194-205.

⁴⁹ ACHILLE BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo genere*, Bologna, 1574 (prima edizione Bologna, 1555), lib. III, symb. LXIII, <https://archive.org/details/achillisbocchiib00bocc/page/138>.

⁵⁰ *Ivi*, libro III, simbolo CII, pp. CCXVI-CCXVII <https://archive.org/details/achillisbocchiib00bocc/page/216>. Non sfuggirà da questo punto di vista l'attinenza con il *Polifilo*, romanzo d'iniziazione ai misteri di Venere. Prima di Bocchi, dedicando il *Politico* di Platone a Federico da Montefeltro, già Marsilio Ficino richiamava la combinazione di Hermes e Athena, cfr. MARSILIO FICINO, *Opera omnia*, 4 voll., Basilea, H. Petrus, 1576 (ristampa anastatica Torino, Bottega d'Erasmo, 1962), vol. I.2, p. 855 e vol. II.1, p. 1294; v. anche E. WIND, *Misteri pagani* cit., p. 249, n. 47.

⁵¹ E. WIND, *Misteri pagani* cit., p. 251.

⁵² ISAIAH BERLIN, *Il riccio e la volpe*, Milano, Adelphi, 1998 (titolo originale *Russian Thinkers*, London, The Hogarth Press, 1978), pp. 71-72.

⁵³ E. WIND, *Misteri pagani* cit., p. 243, ma nel trattare la questione dell'ambivalenza nella teologia orfica ho tenuto presente tutto il capitolo, pp. 235-266.

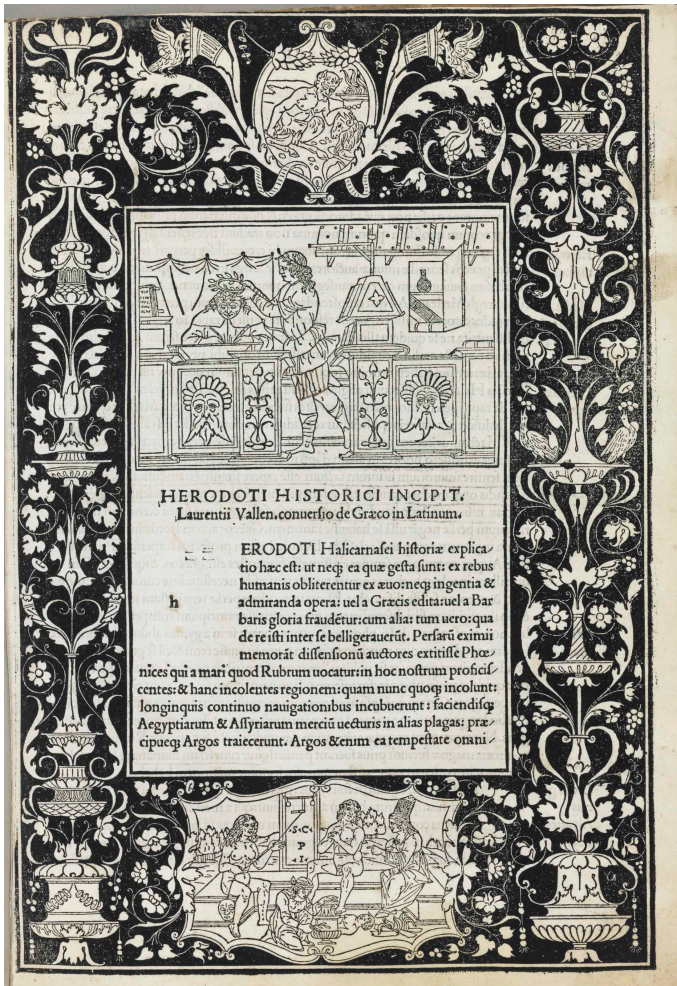


Fig. 12, *Herodoti historici [Historiarum] incipit, Laurentii Vallensi conversio de Graeco in Latino*, per Gregorium de Gregoriis, Venetiis 1494, c. 2.

al «dio ambiguo», mancanti nel più reticente disegno.

Certo, il fatto che quest'ultimo preceda cronologicamente il romanzo, e che i fogli di Parentino siano documentati circolare nel mondo della stampa veneziana - peraltro senza che sia immediatamente perspicuo il nesso tra il disegno e la sua derivazione - porta ad interrogarsi sul reimpiego di due suoi elementi nella *Hypnerotomachia*. Una versione semplificata e con alcune modifiche della *Follia di Ercole* di Oxford (fig. 5), prova tra le più conosciute del *corpus* grafico parentinano, fu riprodotta in un importante frontespizio xilografico, quello dell'Erodoto latino stampato da Gregorio de Gregoris nella primavera del 1494 in Venezia⁵⁶ (fig. 12). Concludendo l'articolo con cui hanno rivelato il senso di quella che fino ad allora era genericamente definita *Scena allegorica*, Ludovico Rebaudo e Caterina Furlan esplicitavano la difficoltà di comprendere la vignetta da essa derivante: perché illustrare il frontespizio delle *Historiae* proprio con una versione modificata di quel disegno, che Parentino voleva copia di un bassorilievo antico? Anche in quel

racconta agli iniziati, in grado di andare oltre i 'velamenti' della poesia, i misteri antichi. Per gli umanisti orfici, il segreto, l'occulto, l'accennato erano più vicini all'essenza del mito che le figure più famose, e sviscerate, della tradizione. Questo spirito aleggia sul romanzo di Colonna e sulla fantasia antiquaria di Parentino, prodotta negli anni in cui il *Polifilo* si andava costruendo e frutto di quella stessa temperie culturale. È la stessa contraddittorietà che stupisce nella *coincidentia oppositorum* del motto *festina lente* a cui sono consacrati il romanzo di Colonna e una parte delle decorazioni simboliche dipinte nelle candelabre del chiostro di Santa Giustina⁵⁴.

È l'Ambiguità personificata - attraverso cui nei molti e negli opposti si dà l'Uno - a vincere nel trionfo sul Tempo, e dunque su ogni cosa: volendo dare un titolo al disegno, sarà proprio *Trionfo del dio ambiguo*⁵⁵.

5. Discorso diverso per il *Polifilo*, dove la presenza di molti elementi sembra complicare la soluzione della macchina allegorica, ma in realtà aiuta a trovare gli appigli per identificare il senso della dedica

⁵⁴ Su questo punto tornerò in una futura pubblicazione, dedicata alle candelabre dipinte che separavano le scene della vita di san Benedetto viste alla luce della *Hypnerotomachia Poliphili* e al motto *festina tarde o lente*.

⁵⁵ Non è quindi il *Trionfo di Giove*, come proposto dalla scheda di catalogo della collezione Morgan, cfr. <https://www.themorgan.org/drawings/item/142035>.

⁵⁶ *Herodoti historici [Historiarum] incipit, Laurentii Vallensi conversio de Graeco in Latino*, per Gregorium de Gregoriis, Venetiis 1494, c. 2.

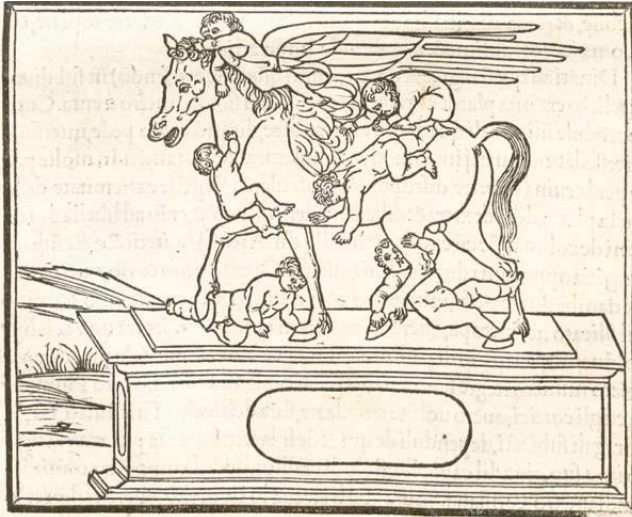


Fig. 13a, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, fol. b4v.



Fig. 13b, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, fol. b5v.

caso, la risposta è «nel modo in cui l'editore e lo stampatore lo hanno letto [l'Erodoto], nel senso che ne hanno tratto. Modo e senso che potrebbero anche non coincidere con i nostri [...]»⁵⁷. Si rivendica qui un punto essenziale, la necessità di comprendere il modo di pensare di un'epoca, come sottolineato altrove anche da Marc Fumaroli, che rivendicando l'importanza della ricerca filologica e d'archivio ammoniva:

on oublie volontiers que la rigueur même de cette méthode implique un mode de lecture et de réception des oeuvres d'art tout à fait singulier, propre à des spécialistes modernes qui forment eux-mêmes une société et un milieu optique sans commune mesure avec la façon dont autrefois, dans un monde moins rigoureusement discipliné par la division du travail, les oeuvres d'art étaient lues, goûtées, comprises⁵⁸.

Il nostro disegno poteva ben innescare la fantasia antiquaria di Colonna, che fedele al suo procedimento sincretistico, ne riprese alcuni elementi che lo affascinavano per l'apparente antichità - il dio ambiguo, nella sua unicità ed indeterminatezza, doveva esercitare una particolare attrazione, e il medaglione inscritto TEMPVS - e per ricombinarli in una nuova allegoria, alla quale aggiunse degli ulteriori particolari funzionali al contesto del suo romanzo. Inoltre, il più celebre tra gli incisori che parteciparono all'illustrazione della *Hypnerotomachia*, Benedetto Bordon, era padovano e lavorava per i monaci di Santa Giustina, gli stessi che furono in quegli anni Novanta committenti di Bernardino da Parenzo: è un altro possibile percorso della cultura veneta attraverso cui i disegni potevano circolare tra Padova e Venezia, tra Bernardino e Colonna⁵⁹.

Occorre ricordare brevemente il contesto del romanzo. Polifilo addormentandosi inizia la sua *hypnerotomachia* - la battaglia d'amore in sogno - in una silente pianura, che presto lascia spazio ad

⁵⁷ C. FURLAN - L. REBAUDO, "*Hercules tristis insaniae poenitentia*" cit., p. 341.

⁵⁸ MARC FUMAROLI, *L'école du silence. Le sentiment des image au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 37.

⁵⁹ Anche su questo punto, che mi pare meritevole di approfondimento, tornerò in una prossima pubblicazione. Bordon lavorò per Santa Giustina lungo tutto l'arco della sua carriera, dalle miniature agli incunaboli giuridici ora a Gotha - il *Digestum novum* di Giustiniano (Landesbibliothek, Mon. Typ. 1477, 2^o, 13) e le *Decretales* di Gregorio IX (Landesbibliothek, Mon. Typ. 1479), rispettivamente del 1477 e del 1479 - fino all'*Evangelario* a Dublino (1523, Chester Beatty Library, cod. W 107), passando per le illustrazioni ai testi delle *Regulae quattor*, stampate nell'aprile del 1500 a Venezia da Johannes Emerich da Spira per le cure editoriali di Lucantonio Giunta.



Fig. 13c, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, fol. b6r.

una selva oscura. All'ombra di una quercia si addormenta nuovamente, dando luogo alla complessa struttura a incastro che fa della sua avventura un sogno dentro ad un sogno, coerentemente con il sottotitolo, fondamentale chiave di lettura dell'opera: tutte le cose umane altro non sono che sogno⁶⁰. Il luogo cambia ancora: è una valle, chiusa ad una estremità da una massiccia piramide, sulla cui sommità svetta altissimo un obelisco, «conclusura»⁶¹, chiave di volta tra i due monti. Polifilo si lancia in una attenta e ammirata descrizione del prodigioso monumento, attribuito da un'enigmatica iscrizione all'architetto libico Lichas⁶², dove vede prima la porta medusea e una gigantomachia scolpita, poi un cavallo alato sul quale invano tentano di arrampicarsi

dei fanciulli dolenti; nella base marmorea dello straordinario gruppo, fuso invece in bronzo, descrive una corona in marmo verde, di appio amaro mescolato a foglie di finocchio porcino, con all'interno la dedica al dio ambiguo. Dalla parte opposta del basamento, un'altra corona, questa di foglie di acònito velenoso, con la scritta EQVVS | INFOELI | CI | TATIS; sul lato destro, una danza di sette uomini e sette donne, ciascuno con due volti, ridente e piangente, disposti in modo che felicità e mestizia siano sempre alternate; tutta la scena è raccolta in un medaglione ovale, sotto cui legge la parola TEMPVS. Infine, sull'altro lato, un gruppo di ragazzi intento a raccogliere fiori, che vengono loro sottratti da scherzose ninfe; a commentare la scena la parola AMISSIO (figg. 13a-c).

Il monumento con la dedica al dio ambiguo non è da intendersi per sé, ma va inquadrato nella serie di portentose raffigurazioni che Polifilo incontra in questa prima parte del suo viaggio di iniziazione ai misteri di Venere: al cavallo seguiranno il colosso abbattuto e l'elefante con l'obelisco.

Per questo l'esegesi più corretta mi sembra essere quella presentata da Mino Gabriele nel commento al romanzo⁶³, che diverge in parte da quella sostenuta da Marco Ariani in quella stessa sede⁶⁴. Senza ripercorrerla nel dettaglio, il cavallo alato è da intendersi come Pegaso, che genera la fama del virtuoso cavaliere d'amore, precluso agli eroti-amorini ancora prede della *libido* infantile per i quali l'animale è certo *equus infoelicitatis*; il «deus ambiguus» - qui è possibile dirlo - sarà Ermafrodito «il dio fanciullo imperfetto nella sua ambiguità sessuale»; il dualismo «tempus/amissio» trova posto nella danza dei quattordici giovani ridenti/piangenti incapaci di vivere il tempo loro concesso perché vittime delle passioni mondane, al pari dei ragazzi ai quali le ninfe rubano i fiori. Avremo

⁶⁰ *HP*, p. 1: POLIPHILI HYPNEROTOMACHIA, VBI HV | MANA OMNIA NON NISI SOMNIVM | ESSE DOCET. ATQVE OBITER | PLVRIMA SCITV SANE | QVAM DIGNA COM | MEMORAT. [La battaglia d'amore in sogno di Polifilo, dove si mostra | che tutte le cose umane altro non sono che sogno | e dove, nel contempo, si ricordano | molte cose degne in verità | di essere conosciute]. Titolo e sottotitolo sono ripetuti dopo il ricco paratesto con la variante «ostendit» per «docet». Sull'architettura del romanzo si veda EUGENIO REFINI, *Leggere vedendo, vedere leggendo. Osservazioni su testo iconico e verbale nella struttura della Hypnerotomachia Poliphili*, «Italianistica», vol. 38, n. 2, 2009, pp. 141-147.

⁶¹ *HP*, p. 22; il termine deriva da VITRUVIO, *De Architectura*, 6, 8, 3, cfr. *HP*, p. 22, n. 1; sui prestiti vitruviani in Colonna v. MARIA TERESA CASELLA - GIOVANNI POZZI, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, 2 voll., Padova, Antenore, 1959, II, pp. 33-52.

⁶² Il nome è probabilmente invenzione di Colonna, cfr. *HP*, p. 28, n.7.

⁶³ *Ivi*, p. 40, n. 2.

⁶⁴ *Ivi*, p. 32, n. 7.

quindi la fama del virtuoso cavaliere d'amore opposta al desiderio immaturo chiuso «nel vizioso circolo del tempo mondano» e, nel contesto più ampio dell'*iter* poliflesco, la tripartizione anima concupiscibile (cavallo) - anima irascibile (colosso) - anima razionale (elefante).

6. In conclusione, vorrei richiamare l'attenzione su un fondamentale punto metodologico, il problema del tempo e delle intersezioni temporali nelle opere d'arte del Rinascimento. Alexander Nagel e Christopher Wood introducono il principio di sostituzione, in base a cui «an image or a building was a token of a type, invoking and perpetuating an originary authority though participating in a sequence of similar tokens»⁶⁵. La funzione primaria dell'arte governata dal principio di sostituzione era «to effect a disruption of chronological time, to collapse temporal distance»⁶⁶. Per illustrare questo principio i due autori già in un articolo del 2005 utilizzavano la celebre *Visione di sant'Agostino* di Carpaccio (1502-3, Venezia, San Giorgio degli Schiavoni), dove molti degli oggetti dipinti nello studio del santo sono cronologicamente incoerenti⁶⁷. Un esempio è la statua di Cristo posta sull'altare privato in fondo alla stanza, copia di un prototipo moderno ora al Museo Poldi Pezzoli commissionato negli anni Novanta del XV secolo dal gioielliere veneziano Domenico di Piero. Ma il prototipo moderno era a sua volta derivante da un modello antico, perduto, descritto da Eusebio e poi confluito nella *Legenda aurea*: per Carpaccio l'opera moderna non stava per il suo modello, ma era il modello⁶⁸.

Il paradigma con cui gli uomini del Rinascimento si relazionavano al tempo era completamente diverso da quello attuale e gli oggetti anche del recentissimo passato potevano essere impiegati come antichi; anche i disegni parentiniani potrebbero avere avuto questo senso agli occhi dell'ambiente tipografico veneziano in cui vennero immessi e riutilizzati. È interessante notare come questo sia accaduto soprattutto in Veneto, forse anche in relazione alla relativa scarsità di reali prototipi antichi. Patricia Fortini Brown, in un libro dedicato proprio al tema del rapporto di Venezia con l'Antichità, ha identificato «a level of copying - the deliberate faking of an antiquity - in which the present virtually becomes the past»⁶⁹. L'insegnamento petrarchesco non può essere dimenticato in questa storia di antiquari padani e nel ragionamento sul rapporto con l'Antichità⁷⁰. Il paradigma della *mellificatio* avanzato da Petrarca per regolare il rapporto con i grandi esempi antichi è il meccanismo alla base del funzionamento dell'antiquaria umanistica, senza cui non si possono

⁶⁵ ALEXANDER NAGEL - CHRISTOPHER WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010, p. 49.

⁶⁶ *Ivi*, p. 32

⁶⁷ Cfr. ALEXANDER NAGEL - CHRISTOPHER WOOD, *Toward a New Model of Renaissance Anachronism*, «The Art Bulletin», vol. 87, n. 3 (Settembre 2005), pp. 403-407.

⁶⁸ Eusebio in realtà aveva descritto un gruppo bronzeo composto da due figure, ridotto nella *Legenda aurea* alla singola figura di Cristo, cfr. *Ivi*, p. 405.

⁶⁹ PATRICIA FORTINI BROWN, *Venice and Antiquity*, New Heaven, Yale University Press, 1996, pp. 22-23.

⁷⁰ Arnaldo Momigliano ha chiarito che «antiquario» nei secoli XV e XVI non aveva il senso varroniano di sistematico indagatore di tutti gli aspetti della vita di una nazione, in particolare la storia politica (le *Antiquitates divinae et humanae* di Varrone si annunciano fin dal titolo come un testo chiave per la storia degli studi antiquari), ma un amante, collezionista, studioso dell'antichità e delle sue vestigia - non uno storico. In questo senso la 'archeologia' degli umanisti era vicina a quella delineata da Platone nell'*Ippia maggiore* (285 d): uno studio volto alle genealogie di dei ed eroi, alle tradizioni connesse ai miti fondativi delle città, insomma una archeologia che oggi chiameremmo antiquaria, cfr. ARNALDO MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 13, n. 3/4, 1950, pp. 287-290.

comprendere le opere degli antiquari: «apes in inventionibus imitandas, que flores, non quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt»⁷¹.

L'idea bembiana di selezionare un solo modello tra quelli possibili era, nel tardo Quattrocento, ancora lontana. In una lunga lettera a Giovan Francesco Pico della Mirandola⁷², Pietro Bembo, convinto che fosse meglio avere un solo punto di riferimento, ovvero Cicerone, proponeva una immagine architettonica:

Quasi tu pensassi che, costruendo un solo edificio, molte sorti di immagini diverse di edifici e di manufatti possano esservi rappresentati interamente. Se tu poi dicessi di voler intendere nell'altro modo - prendere una sola delle numerose parti che costituiscono lo stile di ciascuno - come tu hai fatto per lo più, non è propriamente imitare: puoi certo prendere da molti ma creerai uno stile tuo. Piuttosto che imitare diremo saccheggiare, o se preferisci anche mendicare: infatti, quando mendicano il cibo, gli uomini sono soliti comportarsi in modo da chiedere a molti e non a uno solo quello di cui hanno bisogno per vivere⁷³.

Dalla stroncatura di Bembo emerge un quadro importantissimo per la comprensione dei meccanismi profondi alla base dell'antiquaria tardo quattrocentesca. Uomini come Bernardino da Parenzo lavoravano in una fase ancora senza leggi, prima della norma artistica imposta a partire dal 1508 dal Raffaello delle Stanze vaticane, prima della norma linguistica delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (1525). In quella fase la *mellificatio* era il modello anche nelle arti: da questo deriva un'interazione tra diversi livelli - l'Antichità, le sue copie, le opere moderne - che origina la circolarità della fantasia ricreativa esercitata sull'Antico.

È la circolarità che si origina nel rapporto tra il foglio newyorchese e la xilografia poliflesca, concepiti negli stessi anni e nella stessa matrice culturale, che vivono in un vicendevole rapporto ricreativo di un passato forse mai esistito sotto il segno del dio ambiguo.

⁷¹ «Nelle invenzioni occorre imitare le api, che non rendono i fiori quali li hanno ricevuti, ma li elaborano con una meravigliosa mescolanza in fiori e miele», FRANCESCO PETRARCA, *Familiare*, I 8, edizione consultata a cura di Vittorio Rossi, Firenze, Sansoni, 1968, vol. I, pp. 39-44; la teoria della *mellificatio* è riproposta in una celebre lettera, venata di ironia, indirizzata a Boccaccio, ID., *Familiare*, XXIII 19, edizione consultata cit., vol. IV, pp. 203-207.

⁷² Lettera di Pietro Bembo a Giovan Francesco Pico, 1° gennaio 1513, cit. in *Rinascimento e classicismo: materiali per l'analisi del sistema culturale di antico regime*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 167-197.

⁷³ *Ivi*, pp. 175-76; il dibattito umanistico e rinascimentale su quale degli antichi fosse opportuno imitare proseguirà poi nella disputa degli Antichi e dei Moderni, dove si verificherà un consistente slittamento: la superiorità dei primi non verrà più accettata e l'oggetto della discussione riguarderà se i secondi possano o meno ritenersi superiori. Sul tema cfr. MARC FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005 (titolo originale *Les abeilles et les araignées*, Paris, Gallimard, 2001), che segue lo spostamento topografico della discussione dall'Italia alla Francia tra '600 e '700.