

---

## Abito e persona. Il *Ritratto di Leonello d'Este*

Chiara Buss

Il ritratto di Leonello d'Este dipinto da Pisanello non mostra solamente un principe che indossa abiti sfarzosi e stranamente fuori moda per gli anni 1435-1444<sup>1</sup>, ma rappresenta piuttosto un compendio di informazioni sulla persona veicolati in maniera simbolica dalle foggie dei diversi capi di abbigliamento, dalle testurizzazioni dei materiali, dai decori e dai colori dei tessuti, da leggersi insieme ai motivi e ai colori dello sfondo. Attraverso tutti questi elementi del dipinto il ritratto offre riferimenti puntuali relativamente alla *persona* del principe: il nome, la data di nascita, il quadro astrale, le qualità morali, le attitudini e le preferenze, l'educazione ricevuta, oltre a riferimenti alla sua ascendenza. In linea con i principi della ritrattistica antica e della filosofia rinascimentale, il ritratto è lo specchio del volto inteso non solo come fisionomia, ma anche come volontà (*vultus* da *volo*) dell'uomo, e dunque sua identità.

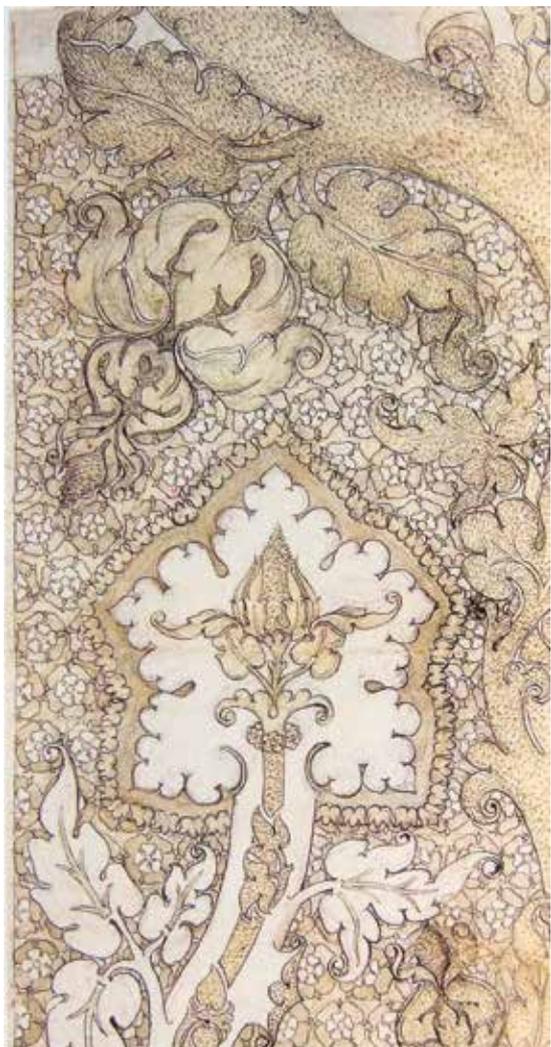
Sarà bene iniziare riconoscendo ognuno degli indumenti che Leonello ha scelto di indossare per l'importante ritratto, al fine di individuarne il lessico storico, che permetterà di far riferimento all'inventario della sua guardaroba, iniziato nel 1442 e annotato sino al 1447 (si veda la trascrizione di G. Ameri in questo volume).

Partendo dallo strato più interno, immaginiamo una camicia di tela di lino bianca alla quale è attaccato un *collaretto* di lino finissimo del Reno (*di renso*), molto più fine di quello della tela impiegata per la camicia, e del quale vediamo il sottile profilo, nonché il complesso nodo di lacci bianchi profilati ad ago con *puntine* che spunta da dietro la spalla. Sopra la camicia Leonello indossa un farsetto (*zipone* o *zupone*): indumento attillato al tronco che scende poco sotto la vita, leggermente imbottito, con maniche lunghe e aderenti nel quale un gentiluomo non si mostra in pubblico, come fanno invece paggi o giovanissimi. Del farsetto vediamo solo il colletto rigido in *brochato d'oro* su fondo di seta, dello stesso colore della sopravveste. Sopra il farsetto il nobiluomo indossa una veste corta (*vestina* o *gonnella*) che, dal poco che vediamo, potrebbe già essere una giornea (*zornia*)<sup>2</sup>, cioè la veste chiusa sul davanti e aperta sui

fianchi, prediletta dai soldati in quanto offre gran libertà di movimento, ma che nel pieno Quattrocento diviene l'elemento vestimentario più diffuso fra i giovani, sia uomini che donne. Nel nostro caso si tratta di una veste in tessuto piuttosto pesante, che dopo il restauro appare come un velluto tagliato oppure un *pannofino* di lana, di color rosso cremisi. A seguire, verso lo strato più esterno, una sopravveste sontuosa che assomiglia molto alla *oppelanda* di trecentesca memoria, ma che in base alla lista di guardaroba del 1442 è un moderno *vestido*<sup>3</sup> aperto davanti con le falde rivoltate. La porzione di falda rivoltata è ricoperta con tessuto di seta unito, verde scuro, ben diverso dalla foderatura della sopravveste che compare in piccola parte e che si direbbe costituita da pance di *petit-gris* (*panze sgrisade*)<sup>4</sup> rasate<sup>5</sup>; le falde sono tenute risvoltate da un sistema di asole e bottoni. Le asole sono coperte e rinforzate da grandi e articolate *magete*, ossia copri-asole in metallo<sup>6</sup>, che in questo caso sono di una tipologia anomala, come vedremo più avanti; alle *magete* corrispondono grosse perle che fungono da bottoni. Perle e *magete* non sono funzionali, come vedremo.

I diversi messaggi veicolati attraverso questo complesso di foggie, tessuti, colori e decori attingono a tre fonti culturali diverse che si accavallano e intersecano tra loro: l'ambito della letteratura cortese e araldica, che è il più ovvio e destinato al numero più alto di fruitori; l'ambito della cultura classica, intellegibile a un numero più ristretto di sapienti, presumibilmente il circolo di umanisti di cui si circonda Leonello e alle cui discussioni presiedono lui stesso e il suo precettore e maestro, Guarino da Verona<sup>7</sup>; l'ambito dell'astrologia, ancora più ermetico e rivolto a pochi addetti a quella disciplina, fra i quali lo stesso marchese e il suo astrologo di corte, Giovanni Bianchini.

Il messaggio più ovvio, relativo al suo nome di battesimo, è affidato al capo più sontuoso e più visibile nel ritratto, il *vestido*. Questo è confezionato con il tessuto tra i più ricchi prodotti nel XV secolo, quel *brochato d'oro*, con parti del disegno broccate in oro bouclé (*oro rizado*), talvolta in due misure diverse (*rizzo* e *sopra rizo*)



1. Pisanello, motivo per *brochato d'oro* o *velluto a griccia*, penna e inchiostro su carta, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques



2. Jacopo Bellini, *Madonna dell'Umiltà*, 1445 ca. circa, Paris, Musée du Louvre

zo)<sup>8</sup>. Il disegno è quello della grande foglia pentalobata che racchiude una infiorescenza ricca di semi – in questo caso il fior di cardo – originariamente simbolo di eternità e appannaggio esclusivo di re e sacerdoti – che da secoli era venuto a rappresentare il ciclo vitale che nobiltà, clero e ricca borghesia ormai sfoggiavano all'unisono e che divenne il motivo più diffuso nelle due tipologie auro-seriche che rappresentavano lo *status symbol* nel Quattrocento. Le molteplici versioni possono essere ancora oggi viste nelle collezioni tessili, uguali a quelle raffigurate nei dipinti o nei disegni degli artisti, come quando, caso raro, il disegno tessile nel ritratto corrisponde perfettamente a un disegno dello stesso Pisanello (fig. 1). Il *brochato d'oro rizzo* e il *velluto a griccia* che vediamo nella sopraveste indossata da Leonello nel dipinto *La Madonna dell'Umiltà* di Jacopo Bellini<sup>9</sup> (fig. 2), erano le due stoffe auro-seriche più preziose

prodotte nel XV secolo, e in quanto tale venivano tessute solo con la miglior seta e le migliori sostanze coloranti e dunque, nella maggior parte dei casi, in rosso di cremisi<sup>10</sup>, primo fra i coloranti preziosi. Seguivano le tinture con indaco (turchino, alessandrino e verde<sup>11</sup>) e infine quelle in *vero nigro*<sup>12</sup>, a creare la paletta cromatica dello *status*, che prescindeva dai colori delle *divise*, degli stemmi o delle imprese delle casate nobili. Questo perché sia i velluti *a griccia* che i broccati d'oro *rizzati d'oro* erano tessuti corposi e pesanti che duravano decenni – anche secoli – e dunque non potevano permettersi tinture che sarebbero scolorite dopo poco tempo. E dunque non si tessevano tali opulenti sete con filati tinti con coloranti di poco pregio e con significato simbolico men che nobile, o addirittura negativo, come il grigio (*beretino*), il giallo (*zalo* e *paiato*), il beige (*tanè*), il marrone (*cavelino*). Nel caso del nostro ritratto l'eccezione è

più che ovvia poichè il broccato è decisamente in un colore "minore", cioè quella tonalità fulva, intermedia tra il rosso, il giallo e il bruno che richiede tinture in bagni successivi di tre diverse sostanze non particolarmente pregiate, ma che era nobilitata dalla sua somiglianza al colore della criniera del leone e che le valeva la nobile denominazione di *color lionato*<sup>13</sup> (fig. 6). Sin dalla metà del Quattrocento, quando l'arte della tintura serica ha ormai raggiunto livelli di eccellenza, il *color lionato* gode di una certa fortuna per parti decorative dell'abbigliamento che accompagnano quelle principali grazie alla sua tonalità intermedia, che ben si accompagna a quelle primarie e, soprattutto, grazie alla regale simbologia. Infatti troviamo il *color lionato* ricorrere spesso nell'ultimo quarto del secolo nelle liste di guardaroba della nobiltà, e soprattutto nelle vesti dei nobili impegnati in parate, giostre e tornei, spesso abbinato al *pavonazzo*, al turchino, al verde, in abiti sontuosi e apparati principeschi<sup>14</sup>. Oltre un secolo più tardi, quando tante altre colorazioni intermedie, presentate con nomi nuovi, avranno arricchito la paletta del guardaroba signorile e borghese, il *color lionato* sarà ancora in uso, con il suo vecchio nome e con il suo vecchio significato: «d'animo invitto è il Leonato esempio, [...] poichè chiaramente si scorderà questo colore avere avuto l'origine, Et il nome dal Leone, poscia che Leonato non significa altro che essere nato leone, cioè forte, Et perchè questo animale fra gli altri animali per la sua fortezza tiene il primo luogo [...] (e l'uomo così vestito) con fermezza d'animo, mai abbandonerà impresa per mancanza di coraggio e d'amore verso la sua dama»<sup>15</sup>. Con questa definizione De Rinaldi, ancora nel 1559 sta citando concetti cari alla letteratura cortese di origine francese, stessa origine del nome Leonello, molto più diffuso in ambito anglo-normanno che a sud delle Alpi. Il colore della sopravveste di Leonello indica dunque il suo nome di battesimo, così come la capigliatura del marchese, sia nella acconciatura corta e arricciata, che ricorda la foggia trecentesca più di quella tipica dei condottieri del suo tempo, sia nel colore fulvo, entrambi forse opera di cosmesi come era piuttosto usuale in quegli anni quando gli uomini di potere si facevano "acconciare con ricci" e tingere i capelli affinché il loro aspetto corrispondesse ad alcuni prototipi classici e/o cortesi dell'eroismo maschile<sup>16</sup>. Nel caso del colore, questo avvicina l'immagine del marchese al prototipo nordico<sup>17</sup>, ma anche ribadisce l'assonanza con la natura leonina del personaggio, caratterizzata dalle qualità di fermezza d'animo e coraggio, come declinate nella tradizione della letteratura cortese francese. È infatti noto l'interesse nutrito per i romanzi cavallereschi alla corte di Ferrara, come in altre corti padane del Quattrocento, ed è documentata la presenza di alcuni di questi testi nella Biblioteca Estense, sin dai tempi di Ni-



3. Venezia o Firenze, meta XV sec., velluto operato a 1 corpo, tagliato e riccio, lanciato e broccato bouclé con oro filato (*velluto a griccia*), Milano, collezione privata

colò III<sup>18</sup>. Questi testi erano ben noti e molto amati dalle sorelle di Leonello, Lucia e Ginevra, Beatrice e Bianca, come provano tutte le *litterae* e motti (*brevij*) ricamati sulle loro vesti<sup>19</sup> e che Leonello stesso non doveva disdegnare se nel 1436 si fa ricamare dieci lettere d'oro su un *vestido* di panno turchino e verde<sup>20</sup> e se nel 1447 il famoso Frambaja gli ricama sulla spalla di un *vestido* un bersaglio trafitto da frecce, con numerose altre frecce intere e spezzate lungo l'intera manica, tutto in argento filato in un campo completamente coperto da tremolanti in argento dorato<sup>21</sup>. Sembrerebbe dunque il riferimento cromatico quasi dovuto alle mode culturali del tempo, anche se sappiamo da Angelo Decembrio che alla letteratura in lingua volgare Leonello preferiva di gran lunga quella latina, che aveva appreso con tale efficienza da permettergli di scrivere e presentare orazioni in quella lingua<sup>22</sup>.



4. Maestro di Santa Anastasia, *Cangrande I della Scala*, Arca di Cangrande, 1329- 1340 circa, Verona, Museo di Castelvecchio

Il *vestido* fornisce un altro riferimento al carattere valoroso del marchese. Come detto sopra, le falde della sopravveste, rivoltate e fissate da finta abbottonatura doppia, risultano alquanto desuete nella ritrattistica del secolo XIV e XV. Se ne conosce un precedente visibile nella scultura tombale di Cangrande della Scala (Fig. 4) e menzione relativamente alle numerose *oppelande affaldate* tanto amate dal padre di Leonello, Niccolò III<sup>23</sup>, oltre a trovare indicazioni su questo uso da parte degli uomini d'arme che tenevano così aperte le falde della sopravveste corta per permettere l'agio di movimenti indispensabile nell'esercizio dell'arte della guerra, con l'uso di doppia bottoniera speculare, impiegata sia per tenere aperte che chiuse le falde, così come vedremo attestarsi nelle uniformi militari di tre secoli dopo. Con questo dettaglio si vuole ricordare che, benché Leonello sia da tutti conosciuto per la sua cultura umanista e la ben nota assenza dai campi di battaglia, egli ha ricevuto un'ottima educazione militare, come si conviene ad un principe. Leonello fu infatti istruito all'arte della guerra dal famoso condottiero Braccio da Montone che lo ebbe sotto la sua tutela a Perugia dal 1422 al 1424, anno in cui il giovane diciassettenne tornò a Ferrara dove la sua educazione militare continuò sotto l'egida del fiorentino Nanni Strozzi<sup>24</sup>. Con la citazione vestimentaria molto precisa e desueta, inoltre, Leonello

potrebbe anche voler ricordare la sua discendenza da un valoroso condottiero, Cangrande Della Scala, suo prozio<sup>25</sup>, una scelta mirata anche a ribadire la nobile ascendenza di Leonello, in una linea dinastica che contava tre eredi al titolo illegittimi in sole tre successioni<sup>26</sup>.

Un altro messaggio di carattere cortese/araldico è sicuramente rappresentato dall'accostamento cromatico del verde nel risvolto di seta della falda della sopravveste con il bianco della pelliccia che fodera la stessa e il rosso della giornea: il tricolore verde/bianco/rosso era distintivo di numerose casate nobili italiane, e in particolare lo era della casa d'Este<sup>27</sup>, come della Gonzaga. Ma i tre colori erano anche simbolo delle Virtù Teologali: Fede, Speranza e Carità. Dunque, con questo accostamento il ritratto riesce a evocare due diversi livelli simbolici, come spesso accade nelle opere rinascimentali, quello civile e quello religioso: l'allineamento del principe con le virtù cristiane, che possono anche essere sue virtù personali, la sua appartenenza alla casata degli Este, di cui lui è divenuto dal 1425 primogenito<sup>28</sup>, e il suo legame con la famiglia Gonzaga, sancito dal matrimonio con Margherita Gonzaga avvenuto nel 1435, legame che continuerà anche dopo la vedovanza e il secondo matrimonio, grazie alla fraterna amicizia con il due-volte cognato Carlo Gonzaga<sup>29</sup>.

A un altro dettaglio del ritratto è affidato un importante messaggio che può essere letto sui due stessi livelli, quello della letteratura cortese e quello della simbologia cristiana: le rose che si stagliano sullo sfondo azzurro cupo, dietro il capo del marchese. Il messaggio più immediato è affidato, come sempre, al colore, con le foglie verdi e i petali bianchi screziati di rosso che vanno a ribadire la triade cromatica di cui sopra. Sempre nell'ambito della simbologia religiosa, rose bianche in campo azzurro erano, ormai da più di due secoli, il simbolo mariano che aveva visto la tradizione cavalleresca francese dare impulso al culto della Vergine, in un apparentamento di fortunata alleanza. Ma le rose non sono totalmente bianche e, come segnalato da Keith Christiansen la rosa bianca screziata di rosso è simbolo di Venere e come tale simbolo dell'amore e della conquista dell'innamorata nel giardino di delizie, come declamato nel *Roman de la Rose*, romanzo sicuramente noto alla corte Estense<sup>30</sup>. Inoltre, le rose bianche screziate di rosso erano simbolo venusiano in quanto riferimento al mito secondo cui Venere si punse con lo spino di una rosa nel roseto di Adone e il suo sangue, colando sul fiore bianco lo screziò di rosso. Il riferimento dunque non è solo alla letteratura cortese che, come abbiamo visto, il marchese non apprezza troppo, ma al tema classico delle metamorfosi<sup>31</sup>, e dunque l'introduzione di queste rose particolari aveva una terza valenza, meno ovvia e destinata a quei pochi eruditi di cui il marchese si era circondato e che facevano capo a lui stesso e al suo maestro, Guarino da Verona.

Inoltre, la Venere evocata da quelle rose screziate potrebbe essere – e siamo al quarto livello simbolico, il più ermetico – la dea che nell'astrologia rinascimentale presiedeva al segno della Bilancia (fig. 5), insieme a Vulcano<sup>32</sup>. Leonello era nato il 21 settembre, giorno che nel XV secolo cadeva ancora al grado zero di quel segno zodiacale<sup>33</sup>. Se l'interesse di Borso d'Este per l'astrologia è ampiamente dimostrato dagli affreschi a palazzo Schifanoia, va ricordato che attorno alla corte estense e allo *Studium ferrarese* gravitarono sin dai primi anni del Quattrocento, e soprattutto dagli anni trenta, importanti studiosi di astrologia-astronomia<sup>34</sup> e che Leonello partecipava in prima persona a questi studi. Infatti, oltre ai libri a tema astrologico che risultano conservati nella Biblioteca Estense nella prima metà del secolo<sup>35</sup>, sappiamo che nel proprio studiolo privato il marchese conservava non solo i suoi amati testi latini di poesia e storia, ma anche «libri de astrologia, geometria aritmetica, negromantia et altre cose»<sup>36</sup>, fra i quali le opere di Guido Bonatti, il cui testo aveva commissionato nel 1445<sup>37</sup>. Era dunque uno studioso in prima persona, circondato da astronomi/astrologi di grande fama, come Giovanni Bianchini, illustre lettore allo Studio di Ferrara e autore della *Compositio instrumentorum* che nella sua veste originaria porta la dedica al marchese Leonello<sup>38</sup>. E i suoi studi dovevano essere molto approfonditi se, come scrive Angelo Decembrio, «Nam in veste non decorem et opulentiam solum, qua caeteri principes honestari solent, sed mirum dixeris pro ratione planetarium, et dierum ordinem colorum quoque coaptationem excogitavit»<sup>39</sup>. Riporto questa frase per intero perché è stata liberamente tradotta in «il marchese adeguava quotidianamente il proprio abbigliamento alle influenze astrali»<sup>40</sup>. Ritengo invece che la frase di Decembrio, in latino aulico e forbito, dica molto di più a chi conosca il linguaggio astrologico. La traduzione corretta, anche se meno sciolta, dovrebbe essere: «Infatti, relativamente alle vesti, creò non solo bellezza e ricchezza, di cui tutti gli altri signori usavano nobilitarsi, ma – straordinario a dirsi – (creò) un sistema in rapporto alla successione giornaliera dei transiti e anche dei colori dei pianeti»<sup>41</sup>. Sapeva cioè abbastanza di astrologia da conoscere il significato dei transiti e anche dei colori abbinati a ciascun pianeta (e non alle vesti) e in base a questa conoscenza aveva creato (*excogitavit*) una sorta di regola vestimentaria (*veste, coaptationem*) che andava molto al di là del passivo adeguamento giornaliero del suo abbigliamento ai transiti planetari. Che il ritratto di Leonello sia composto anche in funzione del suo quadro astrale viene poi ribadito, ad un livello ancora più raffinato, dal lapislazzuli che copre il fondo del ritratto (si veda il contributo di L. Biondi in questo volume), il quale oltre a fornire il colore blu scuro e una decisa preziosità all'opera, rappresenta anche "il cielo stellato", cioè



5. Scuola lombarda (Cristoforo de Predis?), *Venus* dal codice *De Sphaera* (tavola XVI / c. 9v), 1450-1470 circa, Modena, Biblioteca Estense

notturno. Scrive a questo proposito Lodovico Dolce «Lo zumelazoli, latinamente detto lapislazoli [...], ha per entro alcuni punti d'oro [...], e della sua bellezza è chiamato pietra celeste, ovvero stellata»<sup>42</sup>. E anche questo dettaglio può essere letto come riferimento alla data di nascita di Leonello, a cavallo tra l'ultimo grado del segno della Vergine e il grado zero del segno della Bilancia<sup>43</sup>: le rose venusiane (Bilancia) si stagliano contro il cielo stellato di Mercurio, astro che «ottiene la notte»<sup>44</sup>, e che governa il segno della Vergine.

La simbologia venusiana viene poi ribadita dalle grosse perle con funzione di bottoni poiché la perla e Venere nascono entrambe dalla conchiglia e dunque una può rappresentare l'altra<sup>45</sup>. Questa lettura da sola risulterebbe alquanto debole, soprattutto alla luce del fatto che nel corso di tutto il XV secolo assistiamo ad una dilagante passione per le perle che compaiono ovunque, grandi e dalle forme diverse a pendere da spille e fermagli, sferiche e forate a formare collane e bordi (*margheritini*) che decorano vesti femminili quanto maschili o ricami impiegati sia sulle vesti che su oggetti preziosi, sia in ambito civile sia religioso. Ma un altro dettaglio in quei desueti risvolti del *vestido* sembra rinforzare la tesi del rimando a Venere in quanto dea che sovrintende il segno



6. Campione di *taffetas color lionato*, in *Mostre de Drappi Forastieri...*, carta 5v, Milano, 1628



7. Pisanello, *Ritratto di Leonello d'Este*, particolare della falda rivoltata, fissata da *magete* e perle

zodiacale della Bilancia e la sfera estetica dell'esistenza. Si tratta delle *magete*, o copri-asola, così importanti nell'economia dell'abbigliamento in questo ritratto e così anomale se confrontate con quelle che possiamo vedere nell'opera pittorica del Quattrocento, dal ricco collarino della dama dipinta dal maestro franco-borgognone nei primi anni del secolo, tavola conservata alla National Gallery di Washington<sup>46</sup>, alla Ginevra dei Benci<sup>47</sup> di Leonardo, alle diverse opere di Crivelli<sup>48</sup> e sino al doppio ritratto dei coniugi Doni che Raffaello dipinse nel primo decennio del Cinquecento<sup>49</sup>. Oltre a vederle nei dipinti come copri-asole e nei ricami rimasti come applicazioni, le troviamo molto spesso citate nelle liste di corredo di laici e religiosi. Ma le *magete* sulla sopravveste di Leonello sono molto più grandi di tutte le altre rappresentate nei ritratti o ritrovate nei ricami giunti sino a noi<sup>50</sup>, molto più articolate e, per di più, brunite (fig. 7). Dai documenti pittorici, dai ricami esistenti e dalla copiosa documentazione inventariale<sup>51</sup> risultano quattro tipologie relativamente alla forma e due relativamente al colore del metallo. Le *magete* più in uso erano di colore *alburn*, cioè in argento o metallo argentato oppure *gialdo*, cioè in metallo dorato o in ottone; le forme più comuni erano quella semplicemente bombata (*mageta redonda*), come nel corpetto di Ginevra de' Benci, oppure con decoro a piccole bugnature (*coronate*), come le vediamo sulle vesti dei coniugi Doni e della Musa Erato (figg. 8-10). Più rare e ricercate erano le *magiete a zardino*, che avevano forma di fiore (fig. 11), come quelle che vediamo in alcuni ricami lombardi di fine secolo<sup>52</sup> e che più si avvicinano a quelle di Leonello. Un uso, questo delle *magete* come copri asola e nelle applicazioni a ricamo molto raro nell'

talia centrale e meridionale e invece diffuso nelle corti padane e che lega queste alla cultura nordica e rappresenta dunque un secondo forte riferimento al Nord Europa nel ritratto di Leonello. Ma a nessuna delle tipologie descritte possiamo far rientrare le *magete* indossate da Leonello, che sono troppo grandi, troppo scure e abbinata non ad una allacciatura, ma ad una abbottonatura, destinazione d'uso ovviamente contraddittoria<sup>53</sup>. Forma, colore e dimensione desueta, nonché l'abbinamento alle perle inducono a leggere il binomio come simbolo di Venere (nata dalla conchiglia) e Vulcano (fabbro che forgiò le armi di Achille ed Enea), pianeti/dei che governano il segno della Bilancia, segno zodiacale del sole di Leonello, in questo modo illustrando anche la duplice natura del marchese, esteta e mecenate delle arti ma anche soldato. Ma il binomio *magete/perle* è anche riferimento a Venere e Vulcano sposi, riferimento al matrimonio che ritroviamo nell'iconografia della Musa Erato (fig. 8), dipinta da Angelo Maccagnino tra il 1450 e il 1460 su commissione di Borso d'Este, ma parte di un programma iconografico ideato da Guarino da Verona tra il 1447 e il 1450 per lo studio di Leonello nel palazzo di Belfiore. Erato, Musa della poesia erotica, nel progetto di Guarino era stata prevista come patrona dell'amore coniugale<sup>54</sup> e dunque il bordo di grosse perle allo scollo della sua veste, che va a concludere una allacciatura fornita di importanti *magete incoronate* (fig. 9), mentre la Musa tiene nella mano destra un ramo di rose, costituisce un chiaro riferimento venusiano (perle e rose) ai sentimenti d'amore, ma di tipo coniugale (le *magete/Vulcano*). Rimarrebbe dunque valida l'interpretazione dell'atto di slacciare la veste, quale evocazione dell'uso di allentare le allaccia-



8. Angelo Maccagnino (?) e cerchia di Cosmé Tura, *La Musa Erato*, 1450 circa e 1458 circa, Firenze, in deposito presso la Soprintendenza B.A.S.

ture nel corso della gravidanza<sup>55</sup>, ma anche del gesto più consueto e coniugale necessario a liberarsi dalla veste. Sarebbe dunque ben presente la memoria di Leonello in questo dipinto anche nell'evocazione della fertilità della terra, e dunque esaltazione dell'agricoltura, ovviamente rappresentata dal *paduro*, impresa di Borso, ma riferibile anche a Leonello che già nel 1442 aveva dato inizio alla bonifica agricola del delta del Po<sup>56</sup>.

Ad un ulteriore livello astrologico, perle e *magete* indicano uno dei capisaldi dell'astrologia, e cioè la teoria che le divinità poste a soprintendere ogni segno zodiacale indicano doti e difetti, gusti e abilità che gli esseri umani nati sotto quel segno svilupperanno durante la loro vita: in questo caso Venere/estetica governa il carattere del principe che tutti i cronachisti descrivevano dotato soprattutto di "grazia", oltre che amante della poesia e della musica e mecenate delle arti<sup>57</sup>, e Vulcano/fabbro che determina la passione collezionistica del marchese per oggetti di piccole dimensioni fra i quali figurano numerosi i reperti metallici, come monete, medaglioni, borchie, fermagli<sup>58</sup>.



9. *La Musa Erato*, particolare del *margheritino* allo scollo e delle *magete* incoronate che coprono le asole dell'allacciatura

Naturalmente, a un livello più ovvio e meno compromettente, le grosse perle e le grandi e complesse *magete* possono semplicemente rappresentare l'opulenza e il potere del principe in generale e, a livello più personale, i gusti specifici del marchese.

Non possiamo però escludere un'altra lettura simbolica delle perle, legata alla loro denominazione latina: *margarita*. Un uomo che sapeva discettare in latino e appassionato alla poesia come Leonello, certamente conosceva bene questa denominazione, ancora in uso nella lingua volgare durante tutto il XIV secolo<sup>59</sup> e dunque il riferimento alla prima moglie, Margherita Gonzaga è del tutto probabile<sup>60</sup> e, insieme alle rose venusiane, compone quel messaggio di matrice cortese e medievale che poteva essere letto da molti e che confermerebbe una datazione tra il 1435 e il 1444, prima del matrimonio a Maria d'Aragona, oltre a far rientrare la struttura simbolica del ritratto entro un'altra categoria della cultura rinascimentale, la grande passione per motti, sciarade e giochi di parola.

Partendo dall'opinione espressa da Leonello relativamente a una gerarchia dei saperi, da cui risulta che pittori e scultori erano da lui relegati alla condizione di semplici artigiani, non dotati di *ingenium*, e dunque di molto inferiori a poeti e letterati in genere<sup>61</sup>, appare evidente che il progetto iconografico del suo ritratto non sarebbe stato affidato al solo Pisanello, benché il marchese ne ammirasse molto l'opera. La struttura simbolica del ritratto appare infatti essere frutto della collaborazione fra il marchese e i membri della cerchia di eruditi attivi a corte e allo *Studium*, alcuni dei quali, e fra loro il marchese stesso, versati anche nello studio della disciplina astrologica che dunque venne a partecipare dell'iconografia stratificata del suo ritratto. Questo fu probabilmente il risultato dell'apporto corale di un numero di umanisti, forse guidati dallo stesso Leonello, dal suo tutore Guarino da Verona e dall'astronomo e astrologo Giovanni Bianchini. Tutti loro crearono un'immagine del principe concepita da eruditi e che in parte era solo a loro destinata, ma che al contempo potesse



10. Paliotto della Vergine delle Rocce, 1486-1493, Sacro Monte di Varese, Museo Baroffio, particolare del ricamo: *magete incoronate*



11. Ambrogio Bevilacqua, *Anconetta con la Vergine e il Bambino*, 1490-1494, Milano, Museo Bagatti Valsecchi, particolare del ricamo: *magete redonde e magete a zardino*

apparire come un semplice ritratto delle fattezze del principe, del suo spirito, delle sue attitudini e, non ultimo, del suo potere. Ne risultò una immagine dove la simbologia pagana (miti classici e astrologia) conviveva con quella cristiana (virtù teologali e culto mariano) e quella cortese e medievale (l'uomo d'arme, il leonino principe, il giardino di delizie) si intersecava con quella umanista e rinascimentale (la cultura latina, il collezionismo) in una sintesi di culture non necessariamente in contrasto tra loro, poiché tutte si erano sovrapposte e intrecciate nel lungo percorso dalla cultura greca a quella quattrocentesca, passando per l'Egitto tolemaico, l'India, Bagdad, e Toledo<sup>62</sup>. Ne risultò un ritratto dai molteplici e stratificati significati, destinato ai molti che lo avrebbero letto come simbolo del potere e delle doti di un principe, che era di fatto stato un umanista di valore, poeta, amante della musica e mecenate delle arti, oltre che buon cristiano «amatore de la iusticia, de honestissima vita, amatore de la pietade, de la divina religione devotissimo ..., de le Sacre Scripture studioso auditore»<sup>63</sup>. Ma rivolto anche ai pochi che ne avrebbero

saputo decodificare i messaggi più ermetici, quelli legati alla mitologia ibridata con l'astrologia, messaggi questi ultimi ben dissimulati dagli altri, in modo da essere al riparo da spiacevoli sanzioni ecclesiastiche. Infatti la Chiesa di Roma accetterà ancora a lungo che il ciclo dei mesi, collegato al lavoro dell'uomo, possa essere rappresentato attraverso elementi zodiacali, gli antichi decani preposti alle scadenze temporali, come vedremo tre decenni dopo nel ciclo di affreschi che decoreranno palazzo Schifanoia<sup>64</sup>. Diverso era il caso del ritratto singolo, dove il raffigurato non poteva rischiare l'accusa di eresia soprattutto se, come Leonello, era a capo di un principato si ereditario ma che era pur sempre vicariato dello Stato Pontificio. A metà Quattrocento l'enorme seguito che l'astrologia aveva raccolto negli ultimi due secoli cominciava a far percepire questa disciplina come pericoloso contraltare al Cristianesimo e già serpeggiavano i segni della ennesima ondata di condanna, ma questa volta più dura, rappresentata dalle invettive del Savonarola, solo pochi decenni più tardi, e infine concretizzata dall'opera sistematica di Pico della Mirandola.

<sup>1</sup> L'abbigliamento di Leonello in questo ritratto è "antiquato" sia che lo si dati al 1441 o qualche anno prima, sia al 1444 (si veda la scheda di K. Christiansen in questo stesso volume), soprattutto se confrontato con quello dipinto da Giovanni da Oriolo, conservato alla National Gallery di Londra, che Beverly L. Brown data al 1447 (B.L. BROWN, *Portraiture at the Courts of Italy*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, edited by K. Christiansen-S. Weppele, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2011, p. 32).

<sup>2</sup> Nella porzione di guardaroba trascritta in appendice non figurano camicie, collaretti e farsetti, ma solo i capi più importanti dell'abbigliamento maschile: *vestidi, zornee, mantelli, tabarri, cappelli*. L'assenza dei capi più correnti e solitamente numerosi nel guardaroba e il fatto che le giornee siano solo sei induce a credere che solo i capi confezionati con materiali preziosi siano stati inventariati, in quanto beni appartenenti alla casata, più che beni strettamente personali del principe, come troviamo invece in alcuni "libri" (vedi "Libero da interada de la guardaroba...", 1440-1441", c. 32).

<sup>3</sup> Nei primissimi anni Quaranta, quando il ritratto fu presumibilmente eseguito, l'*oppelanda* dalle ampissime e articolate maniche cominciava ad essere un indumento fuori moda, più in uso tra uomini anziani, mentre le sopravvesti indossate dai giovani uomini, già caratterizzate da maniche meno ampie e, soprattutto, dalla foggia più lineare, erano denominate *vestido*, come troviamo nella lista del 1442 (si veda il saggio di G. Ameri in questo stesso volume). Il numero davvero molto alto dei *vestidi* preziosi, quaranta, e la data dell'inventario inducono a credere che la lista comprenda tutte le *oppelande* ereditate dal padre, che risultano essere state 36 nell'inventario del 1436 (L.A. GANDINI, *Saggio degli usi e delle costumanze della corte di Ferrara al tempo di Nicolò III (1393-1442)*, in «Deputazione di Storia patria delle Province di Romagna», (1869-1894), pp.163-165), assommate alle proprie. Che si tratti spesso di sopravvesti ereditate sembra confermato dalla reiterata nota a margine "tuti defacti", a indicare che le fogge non erano di gradimento di Leonello e pertanto i materiali venivano riciclati in vesti confezionate su misura per il nuovo marchese (*al doso de NS*), e spesso l'abbondante stoffa delle maniche dell'*oppelanda* veniva regalata alla chiesa per farne vesti liturgiche (*dato a la giecica per fare paramentj de altaro*).

<sup>4</sup> Molto apprezzata era la pelliccia di scoiattolo grigio (*vaio*), che poteva essere impiegata intera oppure nelle sue due parti di colore e lunghezza di pelo diverse: solo la schiena grigia (*dosso*) con pelo mediamente lungo oppure, nei casi più raffinati, solo le pance in pelo bianco (*panze sgrisdade*), molto più corto. Dei 40 *vestidi* di Leonello, 23 sono foderati con martora (marturj) i sei in pannolana o pelle scamosciata (*camozzo*) sono foderati con lince (*lovo cerviero*), volpe o *dossi*, ma i più preziosi, quelli in velluto o broccato d'oro sono foderati con *panze sgrisdade*.

<sup>5</sup> Da confronti con altre opere di Pisanello, risulta evidente che la foderatura bianca non è pelliccia a pelo lungo, come l'ermellino o la lince (lupo cer-

viero), che il pittore sa rendere con estremo realismo, come possiamo vedere negli affreschi di Santa Anastasia a Verona. Né si tratta di pannofino, che sarebbe riconoscibile dalla superficie opaca, ma liscia. E non si tratta di tessuto di seta poiché il pittore si dà cura di mostrare una superficie che non è levigata e lucente come lui sa ben rappresentare quando si tratti di taffetas o raso.

<sup>6</sup> Nell'Italia settentrionale il termine *mageta*, *magetta* o *magieta*, indicava un anellino metallico che aveva la funzione di coprire e proteggere l'asola attraverso cui passavano le stringhe delle "allaccature" che in quegli anni avevano sostituito i bottoni. Per la grande varietà di queste *magete*, più diffuse nelle corti padane che altrove in Italia, si veda C. Buss, *Seta oro e cremisi*, in *Seta oro e cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 51-53.

<sup>7</sup> Guarino da Verona è chiamato alla corte di Ferrara quale precettore di Leonello nel 1429 e vi rimarrà ancora dopo la sua morte nel 1450, umanista di spicco dello *Studium* ferrarese e della corte di Borso.

<sup>8</sup> Rizzudo e inanelato sono i termini che troviamo nell'inventario del 1436, mentre in quello del 1442 qui trascritto i pochi tessuti auroserici con bouclé presenti vengono definiti dall'aggettivo *ri-zuti* che segue *fiori* o *pomi granati*.

<sup>9</sup> Il dipinto, datato tra il 1440 e il 1445, è conservato al Musée du Louvre. Leonello è rappresentato come unico donatore (dunque nel periodo della vedovanza, 1439-1444?), inginocchiato alla sinistra della Vergine. Indossa un ricco *vestido* in velluto del tipo detto "a griccia" (pelo tagliato e riccio su fondo lanciato in oro filato e broccato bouclé) color rosso cremisi, foderato di pelliccia di colore grigio (dossi).

<sup>10</sup> Per le diverse qualità delle tinte animali pregiate, le cocciniglie, con cui ottenere il rosso di kermes o di grana si veda Buss, *Seta oro ... cit.*, pp. 48-50 e 63-100.

<sup>11</sup> Turchino, alessandrino e verde di qualità venivano ottenuti con l'impiego dell'indaco orientale, quasi altrettanto prezioso delle cocciniglie (*Ivi*, pp. 106-109).

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 110-111.

<sup>13</sup> Per note storiche sulla denominazione leonato/ionato e riscontri con le ricette tintorie impiegate per ottenere questa tinta, si veda C. Buss, *Seta. Dizionario delle mezzetinte, 1628-1939. Da avinato a zizzolino*, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 84-85. Per le sostanze coloranti usate nel XV secolo, si rimanda a G. GARGIOLLI, *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV*, 1868, p. 160.

<sup>14</sup> Numerosi esempi del color lionato impiegato come simbolo di coraggio leonino in P.C. FERRIGNI, *Giostre e tornei 1313-1883*, Siracusa, 2012.

<sup>15</sup> G. DE' RINALDI, *Il Mostruosissimo Mostro di Giovanni de' Rinaldi. Diviso in due Trattati: nel primo dei quali si ragiona del significato de' colori. nel secondo si tratta de l'herbe Et. Di nuovo ristampato Et con somma diligenza corretto. In Venetia,*

1626. (prima ed., Brescia, 1559; seconda ed. Venezia, 1602), p. 22r.

<sup>16</sup> A metà Quattrocento era uso comune tra i nobiluomini acconciare i capelli, solitamente lunghi sino alle spalle, «con artificio» e anche tingerli, così come era uso comune depilare parti del corpo, e fra queste le guance, sempre, ma anche la nuca e la fronte (R. LEVI-PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964, II, p. 359), come appare il caso di Leonello.

<sup>17</sup> Si veda *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo Castelvecchio), a cura di P. MARINI-D. CORDELLIER Milano, 1996, alla scheda n. 88 di F. Rossi, p. 389 e alla scheda n. 118 di D. CORDELLIER, pp. 448-449.

<sup>18</sup> Parisina Malatesta, seconda moglie del marchese Nicolò III, nel 1423 ordinò al cartolaro Bartolomeo «un libro in fracexe che se chiama Tristano» (ASM, ASE, *Cancellaria*, Registri dei mandati, 1424, f. 53: citato da GANDINI, *Saggio degli usi ... cit.*, p. 152).

<sup>19</sup> G. BERTONI, *Poesie, leggende, costumanze del medio evo*, Modena, 1917, pp. 198-199.

<sup>20</sup> ASMO, *Mandati*, 1436-1438, c. 32, trascritto in BERTONI, *Poesie ... cit.*, p. 199.

<sup>21</sup> «... qual recamo si è uno bresalgio da balestrare con frize dentro e frize rote e jntere per suso tuda la manega, fato de arzeno filato e charge tute dite manege de tremolanti de arzeno dorato» (ASMO, *Guardaroba, Debitori e creditori*, 1447, c. 129).

<sup>22</sup> *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti*, a cura di G. PARDI, Bologna, 1928, pp. 5, 13-14, 17.

<sup>23</sup> Si veda la lista di 36 *pellande* di Nicolò III nel *Libero da interada de la guardaroba ...*, 1440-1441, trascritto da GANDINI, *Saggio degli usi ... cit.*, pp. 162-163.

<sup>24</sup> Come annotato con date precise in *Diario ferrarese ... cit.*, p. 17.

<sup>25</sup> Verde Della Scala sposò il marchese Nicolò II, fratello del marchese Alberto, nonno di Leonello.

<sup>26</sup> Nicolò III (marchese 1393-1441), Leonello (marchese 1441-1450) e Borso (marchese 1450-1471 e poi duca) erano tutti figli illegittimi. La legittima ereditarietà di Leonello era stata sancita dal Papa nel 1429 e fu di fatto pienamente riconosciuta il 28 dicembre 1441 quando egli fu "electo principe" dal popolo di Ferrara (*Diario ferrarese*, cit. p.26).

<sup>27</sup> La presenza dei tre colori insieme ricorre spesso nelle vesti e negli arredi di casa d'Este, come notato da numerosi studiosi, tutti citati da K. Christiansen in *The Renaissance Portrait ... cit.*, scheda n. 70 alle pp. 205-207.

<sup>28</sup> Il fratello maggiore Ugo fu giustiziato dal padre nel 1425 per tradimento. Il giovane fu accusato di adulterio con la seconda moglie di Nicolò III, Parisina Malatesta.

<sup>29</sup> Leonello e la sorella Lucia sposarono, rispettivamente, Margherita e Carlo Gonzaga, nel 1435 e nel 1437. Margherita morì nel 1439 e nel 1444 Leonello sposò Maria d'Aragona.

- <sup>30</sup> K. CHRISTIANSEN, in *The renaissance Portrait ... cit.*, p. 207.
- <sup>31</sup> Ricordiamo anche le contaminazioni cortesie del tema classico, come per esempio rappresentate dalla miniatura francese di fine Trecento che vediamo nell'*Ovide moralisé* (A. WARBURG, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara* (1912), in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrude Bing*, Firenze, 1966 (ristampa anastatica, ed. 1980), p. 260).
- <sup>32</sup> I testi di astrologia scritti in Italia dopo il 1417 si rifanno alla tradizione greco-indiana che pone Venere a governare il segno della Bilancia/Libra, ma talvolta le affiancano il suo sposo Vulcano, facendo riferimento al poema astrologico di età imperiale, composto da Manilio dove il segno risultava governato dal solo dio fabbro: «fabricataque (est) Libra Vulcani» (WARBURG, *Arte italiana ... cit.*, p. 259).
- <sup>33</sup> Nell'astrologia moderna il 21 settembre cade negli ultimi gradi del segno della Vergine/Virgo, ma secondo le efemeridi del XV secolo, quando l'anno contava ancora solo 360 giorni, il segno della Bilancia/Libra iniziava "dopo la metà settembre", cambiando il giorno secondo i calcoli specifici ad ogni anno. Nel 1407 il 21 settembre sembra cadere proprio tra il 28° grado della Vergine e il grado 0 della Bilancia (Liber Physiognomiae... Virgo, c.5v e Libra, c.6r, in *Astrologia. Arte e cultura in età rinascimentale*, a cura di D. BINI, Modena, 1996, p. 219).
- <sup>34</sup> E. MILANO, *La cultura astrologica, cenni storici*, in *Astrologia. Arte e cultura ... cit.*, p. 39.
- <sup>35</sup> I diversi inventari della biblioteca Estense mostrano strane fluttuazioni, probabilmente dovute a perdite o furti, ma anche a volute omissioni, come quando si descrivono le coperture dei libri e non il contenuto, che secondo Venturi celano titoli scabrosi, o addirittura proibiti. Per esempio, l'inventario stilato nel 1436 per Nicolò III, elenca 276 libri, mentre quello compilato per Borso nel 1467 ne comprende solo 148. Comunque, dal catalogo redatto nel 1495 da Girolamo Ziliolo, che segue un metodo più scientifico, risultano presenti dodici volumi di natura astrologica (A.R. VENTURI, *La libreria ducale e gli studi astrologici nella rinascita ferrarese*, in *Astrologia. Arte e cultura ... cit.*, pp. 169-171).
- <sup>36</sup> D. FAVA, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena, 1925, p. 94.
- <sup>37</sup> MILANO, *La cultura astrologica ... cit.*, p. 39.
- <sup>38</sup> L'opera fu infatti ideata alla corte estense, anche se poi dedicata al Pontefice Giulio II (VENTURI, *La libreria ducale ... cit.*, p. 171).
- <sup>39</sup> A. DECEMBRIO, *Politiae Literariae Angeli Decembrii Mediolanensis Oratoris Clarissimi, ad Summum Pontefice Pium II libri septem, Augsburg, 1540, f.1.v.*
- <sup>40</sup> Così è stata tradotta da tutti gli autori che hanno trattato l'argomento, da Gandini nel 1869 (cit.) sino a Venturi nel 1996 (cit.).
- <sup>41</sup> Questa traduzione è confermata dal Prof. Umberto Timossi, latinista, che ringrazio per la preziosa collaborazione.
- <sup>42</sup> L. DOLCE, *Trattato delle gemme che produce la natura*, Venezia, 1617, p. 124.
- <sup>43</sup> Vedi nota n. 33.
- <sup>44</sup> DOLCE, *Trattato ... cit.*, p. 141. Ricordiamo che le divinità olimpiche erano state abbinare ai sette pianeti in una sorta di reggenza che, nel percorso dalla cultura ellenica a quella indiana e poi di ritorno, attraverso i testi arabi ed ebraici, e attraverso la penisola iberica, sino all'Europa occidentale, avevano perso alcune delle loro caratteristiche originali, e si erano arricchite di attributi che variavano da luogo a luogo, e continueranno a variare nel tempo. Questo percorso è molto ben riassunto da WARBURG, *Arte italiana ... cit.*
- <sup>45</sup> Si veda a questo proposito E. ARDENTE, *Tesoro delle gioie. Trattato curioso*, Venezia, 1676, pp. 181-188.
- <sup>46</sup> Ritratto di Dama, attribuito alla cerchia dei Fratelli Limbourg, datato 1410-1425, conservato alla National Gallery of Art di Washington (A.W. Mellon Collection).
- <sup>47</sup> Ritratto di donna (Ginevra de' Benci?), 1474-1476 (?), conservato alla National Gallery of Art di Washington.
- <sup>48</sup> Crivelli sembra affascinato dalle diverse combinazioni di posizionamento delle asole - e relative magete - come nel faretto del San Sebastiano nella *Madonna della rondine*, conservata alla National Gallery di Londra, chiuso da tre serie di sei occhietti l'una, dove appare evidente che le magete hanno ruolo più decorativo che funzionale.
- <sup>49</sup> Le magete di una foggia particolare, dette *incoronate*, che notiamo al corpetto di Maddalena Doni ritornano, identiche e di misura più grande, ad allacciare la sopravveste di Agnolo. La coppia di ritratti dei coniugi Doni, datati al 1506 circa, è conservata presso la Galleria Palatina di Firenze.
- <sup>50</sup> Per i ricami lombardi ancora esistenti e pubblicati si veda BUSS, *Seta oro ... cit.*, pp. 46-48 e M. Carmignani, in *Seta oro ... cit.*, schede nn. 40-41, 44-45; per i ricami esistenti in collezioni del Brandeburgo si veda E. WETTER, *Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg*, a cura di H. REIHLEN, Regensburg-Riggisberg, 2005, pp. 67-92. In particolare cat. 24, 26, 33 e p. 373.
- <sup>51</sup> L'inventario più esemplificativo è quello del mercante milanese Paolino de Mazenta, redatto nel 1477, che comprende, tra l'altro: *miliare I magietarum incoronatarum albarum, item ... gialdarum, item miliare II magietarum retondarum...*, in M.P. ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti. Organizzazione del lavoro e conflitti sociali nella Milano Sforzesca (1450-1476)*, Firenze, 1996, p. 111, nota 39.
- <sup>52</sup> Si veda BUSS, *Seta oro ... cit.*, pp. 50-53 e la scheda n. 45 di M. Carmignani in *Seta oro ... cit.*: alcune applicazioni sulla Anconetta con la Vergine e il Bambino di Giovanni Ambrogio Bevilacqua, 1490-1494, conservata al Museo Bagatti Valsecchi, Milano hanno la forma di una corolla. Magete impiegate nel ricamo sono citate in un inventario dei beni della casa, come ornamento di giornee e
- farsetti di fustagno per i paggi (GANDINI, *Saggio degli usi ... cit.*, p. 159).
- <sup>53</sup> Le magete venivano usate per coprire asole destinate alle stringature, asole che non dovevano essere elastiche e che necessitavano di rinforzo in quanto venivano sottoposte a notevole tensione. Al contrario, le asole demandate alle abbottonature dovevano avere una certa elasticità e dunque non potevano venire irrigidite dalla copertura con mageta.
- <sup>54</sup> Per la bibliografia aggiornata relativamente alla lettura iconografica del dipinto di Maccagnino, si veda D. Benati, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, a cura di A. MOTTOLA MOLFINO-M. NATALE, Bologna, 1991, scheda n. 93, pp. 383-384, e il saggio di J. Anderson nella stessa pubblicazione.
- <sup>55</sup> *Ivi*, p. 383.
- <sup>56</sup> Relativamente al coinvolgimento di Leonello nelle bonifiche agrarie, vedi W.L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton University Press, Princeton, 1973. Ed. Italiana: *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, 1988, p. 60. A questo proposito, ricordiamo che anche l'altra impresa rappresentata nel dipinto, l'impresa dell'unicorno, fu impiegata da entrambi i fratelli.
- <sup>57</sup> Leonello fu un umanista eclettico, attento alla costruzione e decorazione di palazzi e altrettanto alla miniatura di libri manoscritti, non solo religiosi, e al collezionismo di opere d'arte. A questo proposito si veda M. FOLINI, *Rinascimento estense*, Roma-Bari, 2004.
- <sup>58</sup> Oltre al noto interesse per le medaglie, le collezioni di Leonello includevano medaglioni, *maspilli*, *tremolanti* (in GUNDERSHEIMER, *Ferrara ... cit.*, p. 93).
- <sup>59</sup> «Margarita è una pietra bianca a la qual fi dito perla. E nase nel corpo della ballena, ch'è pesse da mare» (Lapidario estense, fine XIV, cap. 48, p. 162, in *Tesoro della lingua italiana dalle origini*, a cura di P.G. BELTRAMI, 1997, n. 17).
- <sup>60</sup> Nel ritratto di Dama estense conservato al Louvre e attribuito a Pisanello, L. Syson riconosce nell'impresa del vaso ricamata interamente con perle sulla manica sinistra della dama, Margherita Gonzaga proprio in virtù dell'antico nome dato alla perla (in *Pisanello ... cit.*, pp.104-106).
- <sup>61</sup> Riportato da DECEMBRIO, *Politiae Literariae ... cit.*, libro. 7, e commentato da GUNDERSHEIMER, *Ferrara ... cit.*, nota 46 a p. 129.
- <sup>62</sup> Per un resoconto puntuale di tale percorso si veda A.T. MANN, *The Round Art*, London, 1979, pp. 23-34.
- <sup>63</sup> *Diario ferrarese ... cit.*, p. 33.
- <sup>64</sup> Il ciclo di affreschi "dei mesi" fu progettato da Pellegrino Prisciani che ne seguì anche l'esecuzione (WARBURG, *Arte italiana ... cit.*, p. 264). Prisciani non fu solo storiografo ufficiale, bibliotecario e diplomatico di Borso d'Este, ma anche astrologo di corte (in A. ROTONDO, *Pellegrino Prisciani, 1435 ca.-1518*, in «Rinascimento», XI, 1 (1960), pp. 69-110. Anche MILANO, *La cultura astrologica ... cit.*, p. 41).