

## INNHALDSFORTEGNELSE

<b>1.</b>	<b>Innledning</b>	<b>1</b>
<b>1.1</b>	<b>Problemstilling</b>	<b>3</b>
<b>1.2</b>	<b>Metode</b>	<b>4</b>
<b>1.3</b>	<b>Proveniensi</b>	<b>8</b>
<b>2.</b>	<b>Kunstneren, oppdragsgivere og verk</b>	<b>13</b>
<b>2.1</b>	<b>Gonzagafamilien som oppdragsgivere og deres herredømme i Mantova</b>	<b>18</b>
<b>3.</b>	<b>Andrea Mantegna, biografi</b>	<b>23</b>
<b>3.1</b>	<b>Isabella d`Este, biografi</b>	<b>28</b>
<b>3.2</b>	<b>Francesco Gonzaga, biografi</b>	<b>32</b>
<b>4.</b>	<b>Isabellas d`Estes` studiolo i Mantova</b>	<b>34</b>
<b>5.</b>	<b>Isabella d`Este som oppdragsgiver</b>	<b>41</b>
<b>5.1</b>	<b>Francesco Gonzaga som oppdragsgiver</b>	<b>46</b>
<b>6.</b>	<b>Innledende kommentarer til billedbeskrivelse og billedanalyse</b>	<b>49</b>
<b>7.</b>	<b>”Parnassus” Billedbeskrivelse</b>	<b>52</b>
<b>7.1</b>	<b>”Parnassus” Billedanalyse</b>	<b>56</b>
<b>8.</b>	<b>”Minerva” Billedbeskrivelse</b>	<b>67</b>
<b>8.1</b>	<b>”Minerva” Billedanalyse</b>	<b>74</b>
<b>9.</b>	<b>”Caesars triumfer” Billedbeskrivelse</b>	<b>85</b>
<b>9.1</b>	<b>”Caesars triumfer” Billedanalyse</b>	<b>95</b>
<b>10.</b>	<b>Sammenligning av ”Parnassus”, ”Minerva” og ”Caesars triumfer”</b>	<b>102</b>
<b>10.1</b>	<b>Sammenligning av ”Parnassus” og ”Minerva”</b>	<b>109</b>
<b>10.2</b>	<b>Venusfigurene i ”Parnassus” og ”Minerva”</b>	<b>113</b>
<b>11.</b>	<b>Konklusjon</b>	<b>118</b>
<b>12.</b>	<b>Litteraturliste</b>	<b>124</b>
<b>13.</b>	<b>Billedkatalog</b>	<b>141</b>
<b>14.</b>	<b>Illustrasjoner</b>	<b>147</b>

## 1. Innledning

Jeg har valgt å skrive om Andrea Mantegna<sup>1</sup> som var hoffmaler for Gonzaga familien i Mantova i tre generasjoner. Hans to siste oppdragsgivere var Isabella d'Este<sup>2</sup> og Francesco Gonzaga<sup>3</sup>. Isabella d'Este bestilte to malerier av Andrea Mantegna som hun skulle ha i sitt private studiolo [10] - [10.2] i Palazzo Ducale.[8] – [8.3] Hennes mann, Francesco Gonzaga fikk Andrea Mantegna til å male et monumentalt verk på ni store malerier, ”Caesars triumfer”.<sup>4</sup> Billedserien viser Caesars triumftog inn til Roma.[3] – [3.8] ”Caesars triumfer” ble først plassert på forskjellige steder i Palazzo Ducale, men i 1506 fikk Francesco bygget en egen sal til serien i sitt nybygde palass, Palazzo di San Sebastiano.<sup>5</sup> [14] – [14.2] Billedserien, som er ansett som et av Mantegnas hovedverk, ble påbegynt rett etter at Francesco II var blitt den fjerde marki ved hoffet i Mantova i 1484. Andrea Mantegnas verk: ”Caesars triumfer” ble antakelig malt i tidsrommet 1485/86 - 1494. Dokumentene som finnes i forbindelse med prosjektet kan tolkes på ulike måter. Det hersker derfor noe tvil i forbindelse med hvem som var oppdragsgiver for billedserien, også i hvilken rekkefølge maleriene ble malt. Billedserien ”Caesars triumfer” er en del av the Royal Collection og befinner seg i Lower Orangerie i Hampton Court Palace rett utenfor London. [17] – [17.3] Hampton Court Palace bruker disse titlene på billedserien<sup>6</sup> :

I: *Standard-bearers*, II: *Bearers of statues of gods, of an image of a captured city, siege engines, inscribed tablets and trophies*, III: *Bearer of military trophies and spoils of silver vessels*, IV: *Bearers of golden vessels and precious marble vase, sacrificial oxen and trumpeters*, V: *Trumpeters, sacrificial oxen and elephants*, VI: *Bearers of spoils of golden vessels and trophies and crowns*, VII: *Captives, buffoons, a soldier and a standard-bearer* VIII: *Musicians and standard-bearers*, IX: *Julius Caesar on his triumphal chariot*.<sup>7</sup>

Andrea Mantegna malte to allegoriske verk med mytologisk innhold for Isabella d'Estes' private studiolo ved Palazzo Ducale : ”Parnassus” (1497)[1]-[1.7] og ”Minerva” (1502) [2] –[2.14] Stephen Campbells refererer til sistnevnte maleri som ”*Pallas and the Vices*” i sin

<sup>1</sup> Andrea Mantegna(1430/1431-1506) (se \* i litteraturlisten)

<sup>2</sup> Isabella d'Este (1474-1539) (se \* i litteraturlisten)

<sup>3</sup> Francesco Gonzaga II (1466-1519) (se \* i litteraturlisten)

<sup>4</sup> ”The Triumphs of Caesar” (”*Trionfo de Giulio Cesare*”)

<sup>5</sup> Palazzo di San Sebastiano ble bygget av Francesco Gonzaga mellom 1506-1508, bygningen ble fra 1800 årh. brukt som en kaserne, deretter ble den bygget om til et sykehus som besto helt til 1900 tallet. Da ble det bygget om til offentlige og private kontorer. I 2002 ble bygningen restaurert og i 2004 ble Palazzo di San Sebastiano åpnet som museum. ( se: Rino Rosano, ”*Mantua through the ages*” Mantova , 2006, s.13)

<sup>6</sup> Serien ”The Triumphs of Caesar” (”*Trionfo de Giulio Cesare*”) befinner seg i London. Den ble kjøpt av Daniel Nys for egen risiko, for Charles I av England. Serien ble skipet til England og plassert i Hampton Court 15.mai 1629. se: Paul Kristeller *Andrea Mantegna* London 1901, s. 280- 283

<sup>7</sup> Christopher Lloyd, *Andrea Mantegna, The Triumphs of Caesar*, Hampton Court Palace. London 1991 s.14

bok *"The Cabinet of Eros"*.<sup>8</sup> Den greske gudinnen Pallas, Pallas Athene, har sitt motstykke i Minerva, som er den romerske gudinnen for visdom. Det at tittelen på maleriet varierer i forskjellige oppslagsverk kan virke forvirrende. Jeg velger å bruke de romerske navn på figurene i bildet da det er mest sannsynlig at det er disse betegnelse som ble brukt av Mantegna. Derfor benevner jeg heretter maleriene som "Parnassus" og "Minerva."

Selv om "Caesars triumfer" kronologisk ble malt før "Parnassus" og "Minerva", kommer jeg til å omtale de to sistnevnte først. "Parnassus" og "Minerva" ble malt av Andrea Mantegna på bestilling fra Isabella d'Este for hennes studiolo. Derfor er det også naturlig å omtale hennes studiolo som fremdeles befinner seg i Palazzo Ducale i Mantova.

Både Palazzo Ducale [8]-[8.3] og Palazzo di San Sebastiano [14]-[14.1] befinner seg i Mantova. Byen ligger ikke så langt fra Padova, der Mantegna kom fra før han ble ansatt som hoffmaler hos Gonzagafamilien. Mantova ligger i Lombardi - provinsen, halvveis mellom Milano og Venezia. [8]

Andrea Mantegnas malerier som blir omtalt her, befinner seg rent geografisk på forskjellige steder: Ved Hampton Court i London og i Louvre i Paris.

De fleste av Andrea Mantegnas verk befinner seg ikke lenger i Mantova. Arbeidene hans er representert i mange muséer både i Europa og i USA. Den siste store retrospektive utstillingen som dekket Mantegnas karriere ble holdt i 1992 i London og i New York.<sup>9</sup>

I 2006 ble det arrangert en rekke mindre utstillinger og arrangementer i Nord-Italia i forbindelse med å markere at det var 500 år siden Mantegna døde. De fleste av Mantegnas arbeider befinner seg i Frankrike, inklusive maleriene fra Isabellas studiolo.

I begynnelsen av 1990 begynte Dominique Thiébaud (sjefskurator ved Louvre) et langsiktig prosjekt med å arrangere en utstilling av Mantegnas arbeider. Utstillingen skulle vise hans utvikling som kunstner fra 1448 (Ovetari kapellet) til hans død 1506. Denne utstillingen baserte seg hovedsakelig på verk fra franske samlinger.<sup>10</sup> "Parnassus" og "Minerva" ble vist, men bare ett lerret: [3.1] av maleriene i serien "Caesars triumfer", var med.<sup>11</sup> Utstillingen ble holdt i Louvre 26. september 2008 til 5. januar 2009. Både disse utstillingene og

---

<sup>8</sup> Stephen Campbell *"The Cabinet of Eros"* Yale Univ. press New Haven, London 2004 s.146 ill. 83.

<sup>9</sup> Jane Martineaus bok *"Andrea Mantegna"* ble publisert av the Royal Academy of Arts i 1992, i forbindelse med utstillingen ved Royal Academy of Arts i London, 17.januar- 5. april 1992 og ved Metropolitan Museum of Art i New York som var 9. mai til 12. juli samme år.

<sup>10</sup> Couilleaux, Benjamin . *Exposition Mantegna au Musée du Louvre*, La tribune de l'Art, Paris, 16. desember 2008

<sup>11</sup> Grunnen til at det bare ble vist et av bildene i serien "Caesars triumfer" er at de fleste lerretene er i såpass dårlig forfatning, og det kunne vært risikabelt å frakte bildene fra Hampton Court til Louvre.

markeringen av 500 års-jubileet har bidratt til fornyet forskning og studier av Andrea Mantegnas arbeider.<sup>12</sup>

## 1.1 Problemstilling

Problemstillingen i min oppgave er å beskrive og sammenligne ”Caesars triumfer” og ”Parnassus” og ”Minerva”, og analysere hvordan Andrea Mantegnas unge oppdragsgivere, Francesco Gonzaga og Isabella d’Este, kan ha påvirket hans malerstil, innhold og tematikk. Det jeg også synes er interessant å belyse i min oppgave er hvordan Mantegna maktet å billedliggjøre det humanistiske tankegodset med røtter tilbake til antikken som kjennetegner renessansen. Det finnes svært mye materiale som beskriver Mantegnas kunstverk og hans kunstneriske kvaliteter. Mantegna var en etablerte og anerkjent kunstner som hadde tjent Gonzaga familien gjennom generasjoner da Francesco Gonzaga og Isabella d’Este ble hans oppdragsgivere.

I renessansen var det vanlig at oppdragsgiverne gjennom kunstnerisk utsmykning ønsket å synliggjøre sin status, makt og rikdom. De fleste kunstnerne arbeidet på oppdrag fra forskjellige oppdragsgivere. De var bundet av kontrakter, men disse kontraktene inneholdt vanligvis ikke føringer vedrørende ikonografi og stil. Kontrakten inneholdt vanligvis en plan for arbeidet som skulle utføres, et overslag over materialkostnadene og prisen på selve arbeidet. I motsetning til mange av sine samtidige var Mantegna fast ansatt som hoffmaler. Isabella d’Este var en av de få oppdragsgivere på den tiden som ikke bare ønsket et nøyaktig overslag over materialkostnader og pris på arbeidet. Hun ga også svært detaljert og presis instruksjoner i forhold til hvordan hun ønsket at maleriene hun bestilte skulle se ut. De mest kjente oppdragene var for hennes studiolo. Hun hadde egne rådgivere som hjalp henne med å utforme ideene til blant annet de mytologiske scenene som hun ønsket å få utført.<sup>13</sup> Når det gjaldt Francesco Gonzaga som oppdragsgiver ble, ”Caesars triumfer” referert til i brevveksling mellom ham og Mantegna, men her har jeg ikke funnet noen føringer i forhold til selve verket. Her kan det virke som om Mantegna har fått ”frie hender” til å utforme både innhold og stil.

---

<sup>12</sup> Blant annet : Dominique Thiébaud og Giovanni bok : Agostin, *Mantegna*, Musée du Louvre/Hazan, 2008 og Giovanni Agosti, *Récit de Mantegna* og Joséphine Le Foll, *L’Atelier de Mantegna*. 2008

<sup>13</sup> Mary Hollingsworth *Patronage in Renaissance Italy*, London, 1994, s.6

## 1.2 Metode

Når det gjelder metode har jeg valgt å bruke Erwin Panofsky<sup>14</sup> som utgangspunkt for analyse av verkene.<sup>15</sup> Panofsky bruker en tretrinns metode for å beskrive kunstverk.

I den *pre-ikonografiske* billedbeskrivelsen blir selve motivet, det som betrakteren faktisk ser beskrevet. I følge Panofskys tabell er det primære eller naturlige som danner motivet i det kunstneriske bildet som beskrives. Tolkningens forutsetninger er betrakterens praktiske erfaringer, det vil si kjennskap til objektet og begivenheter. Under den pre-ikonografiske beskrivelsen kommer også korreksjonsprinsippene for tolkningen inn, stilartens historie som innebærer kjennskap til den måten spesielle temaer og begrep ble skildret under forskjellige historiske betingelser. I den pre - ikonografiske analysen er det viktig å ha kjennskap til stil, historie og kjennskap til den måten spesielle temaer og begrep ble uttrykket i gjenstander og bekledning. Det er beskrivelse av linjer, former, farge-sammensetninger og fremstillingen av naturlige objekter som mennesker, dyr og planter, arkitektur og landskap. En oppregning av disse motivene vil være en pre - ikonografisk beskrivelse av kunstverket. Objektene og begivenhetene som er avbildet, blir i den pre - ikonografiske analysen bestemt på grunnlag av vår praktiske erfaring. Enhver kan gjenkjenne mennesker, dyr og planters form og kunne se forskjell på et grettent og et fornøyd ansiktsuttrykk. Dette er identifikasjon av det primære innholdet i bildet.

---

<sup>14</sup> Erwin Panofsky ( født i Hannover, Tyskland, i 1892, døde i Princeton, USA, i 1968) Panofsky studerte i Berlin, München, og i Freiburg der han tok sin doktorgrad i 1914. 1926-33 var han professor i Hamburg, men flyttet til USA da nazistene kom til makten. Han ble professor ved Princeton University. Panofsky var influert av Aby Warburg ( som også var tysk kunsthistoriker f.1866-1929, som forsker konsentrerte han seg om antikkens etterliv på forskjellige områder frem til renessansen, han etablerte ikonologien som en selvstendig gren i kunstvitenskapen) Erwin Panofsky er best kjent for begrepene ikonografi (\*1) og ikonologi (\*2). Disse begrepene ble først omtalt i innledningen til *Studies in iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance* (først utgitt i 1939) siden gjentatt i *Meaning in the Visual Arts* ( 1955) Før Panofskys tid var den kunsthistoriske tradisjon mest å se på form og stil. Panofsky satte fokus på bildets innhold. Panofsky la vekt på at bildene er uttrykk for den historiske situasjonen som de er laget i. I *Studies in Iconology* ( s. 14-15 ) gir han en systematisk oversikt over bildets forskjellige betydningslag. Han har satt opp en tabell der analyseformene er beskrevet: Tolkningens objekt, tolkningens aktivitet, tolkningens forutsetninger og korreksjonsprinsipper for tolkningen, ( Tradisjonshistorien) Denne firedelingen er deretter delt i tre kolonner: 1: Den pre - ikonografiske analysen som er den primære eller naturlig betydning, dvs. de faktiske kunnskaper som danner de kunstneriske motivene -. 2: Den ikonografiske analysen som er det sekundære som danner billedverdenens fortellinger/ det allegoriske -. 3: Den siste delen er den indre betydningen eller innholdet som danner de symbolske verdiene – det er den ikonografiske (\*1) / eller ikonologiske(\*2) fortolkningen. (\*1) og (\*2) , begge benevnelser er brukt i forskjellige versjoner av Panofskys tabell, i *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance* (s. 14-15 ) er det benevnelsen ikonografisk (\*1) som er brukt: ”*Iconographical interpretation in a deeper sense (Iconographical synthesis)*” I Panofskys bok :*Meaning in the Visual Arts* (s.40) er det benevnelsen ikonologisk (\*2) som er brukt : (*Iconological interpretation*) i den samme tabellen. Jeg velger å holde meg til den siste tabellen, slik at tredelingen blir: 1.Pre-ikonografisk beskrivelse ( og pseudo-formal analyse) 2. Ikonografisk analyse. 3. Ikonologisk fortolkning.

<sup>15</sup>Erwin Panofsky: *Studies in iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance* , N.Y. 1967, s.14-15, *Meaning in the Visual Arts*, N.Y. 1955, s. 40 og *Billedkunst og billedtokning : udvalgte artikler*, København 1984,s.29

Det neste nivået, den *ikonografiske analysen*, går ut i fra at en kjenner historien bak kunstverket. Denne delen av analysen er basert på kunnskap om allegoriske, mytologiske og historiske verk og andre aktuelle skriftlige kilder.<sup>16</sup> I den ikonografiske analysen vil det allegoriske og mytologiske innholdet i de to verkene som Mantegna laget for Isabellas studiolo: ”Parnassus” og ”Minerva”, bli analysert. Disse to maleriene kan sees i sammenheng på grunn av den mytologiske og allegoriske tematikken og fordi begge maleriene var bestilt av Isabella d’Este for å dekorere hennes studiolo. Dette forutsatte at betrakteren på den tiden bildet ble laget var kjent med symbolbruken i bildet. Som eksempel på denne symbolbruken kan jeg nevne sengen som er plassert på toppen av den halv- bue formete klippeformasjonen i ”Parnassus.” Denne sengen som ikke har naturlig tilhørighet i billedfremstillingen, er iøyenfallende. Venus og Mars står på et smalt platå på den øverste delen av halv - buen foran den draperte sengegavlen. I tillegg til disse to figurene er det plassert flere sitrus trær som danner en bakgrunn for både sengen og de to figurene. Denne sengen kan antyde Venus’ utroskap med Mars. Vulkanus, den forsmådde ektemannen, er plassert i sin smedhule til venstre i bildet der han ser sint opp på paret med knyttet neve. Nettet som han skal fange de to i er hengt på et lite tre rett utenfor hulen hans.

I den ikonografiske analysen kan det også være litterære eller historiske kilder. Slik jeg ser det er det for eksempel nødvendig å ha kjennskap til de historiske begivenhetene rundt Julius Caesars liv for å kunne foreta den ikonografiske analysen av Mantegnas verk : ”Caesars triumfer”. Mantegnas billedserie som skildrer Caesars seiersparade inn i Roma. ”Caesars triumfer” er ment å sees som en sammenhengende parade der selve verket består av ni store malerier. Historisk sett hadde Caesar flere seire, og det er grunn til å tro at han hadde flere seiers parader. I den ikonografiske analysen må en derfor ha kjennskap til begivenhetene som blir skildret: Caesars seiersparader. Mantegna har skildret Caesars forskjellige seiersparader som en parade i billedserien. Det er flere motiver i denne billedserien som tyder på at denne seiersparaden har elementer som henviser til Caesars forskjellige seire, med etterfølgende triumftog inn til Roma. Det er for eksempel flere folkeslag representert, blant andre gallere, *frygere* og arabere. Antrekkene og hodeplaggene disse figurene bærer kan tyde på dette. Det er også andre folkeslag representert, blant annet en svart mannsfigur ( midt - forgrunnen i

---

<sup>16</sup> slik jeg forstår det ut i fra Erwin Panofskys tabell s. 40-41 *meaning in the visual Arts*, 1955.

lerret I) som kan tyde på en maurisk<sup>17</sup> eller afrikansk opprinnelse. Representantene for disse folkegruppene kan ha vært enten slaver, fanger eller de kan ha vært leiesoldater.

Det er den historisk skikkelsen Julius Caesar, fremstilt på lerret IX : ”Julius Caesar tronende på sin triumf vogn.”<sup>18</sup> som er hovedpersonen i verket. Selve serien ville vært uten mening om dette bildet ikke hadde vært med. Derfor har jeg valgt hovedsakelig å beskrive og analysere lerret IX. Dette lerret ”Julius Caesar tronende på sin triumf vogn” må sees i sammenheng med de åtte andre maleriene i serien. I beskrivelsen og analysen er det derfor naturlig å trekke inn elementer fra de andre bildene i serien fordi disse ni monumentale maleriene er ment å sees i sammenheng.

For å finne frem til den skjulte symbolikken i bildene har jeg brukt Panofskys modell som ”hjelpemiddel” Den ikonologiske tolkningen søker etter det symbolske innholdet i bildet, det bakenforliggende og den indre betydningen av maleriet. I den ikonologiske analysen defineres det sentrale symbolinnholdet og bildets tema. Et eksempel på symbolbruk i ”Parnassus” er de to grønne sammenbuntete kvistene som ligger i til venstre forgrunnen i bildet. Disse kvistene kan identifiseres som koster. Koster kan tolkes som symbol på ekteskapet og på renselse. I middelalderen og i tidlig renessanse, spesielt i flamske malerier ble slike hverdagsgjenstander ofte brukt i malerier med sakralt innhold i for eksempel bebudelses - scener. Da kunne symboler for Marias renhet være en liten kost eller et håndkle i tillegg til andre tydeligere attributter. De sammenbuntete kvistene i ”Parnassus” kan også symbolisere avstraffelsesredskaper, i dette tilfelle kan det være et symbol på Vulkanus` ønske om å straffe Venus for hennes utroskap med Mars.

Dette er et eksempel på symbolbruk der betrakteren må ha kjennskap til den mytologiske historien for å kunne forstå budskapet. I den ikonologiske tolkningen skal bildets dypere mening eller innhold avdekkes. En forutsetning for å komme til en slik konklusjon er at den er i overensstemmelse med de generelle tendensene i kunstverkets samtid i følge Panofsky .

For å kunne ha forutsetning til å tolke bildet ikonologisk, må betrakteren kunne avkode symbolbruken og kjenne til historien og samfunnsforholdene som eksisterte på den tiden da kunstverket ble til. Derfor er det nødvendig å få tak i historisk relevante dokumenter som

---

<sup>17</sup> Mantegna kan ha hatt kjennskap til maurerne, som er en betegnelse på de muslimske innbyggerne som kom fra Den iberiske halvøy i Maghreb ( i Nord-Afrika ) og tok herredømmet over Spania og Portugal fra 711 til 750. Da begynte den kristne gjenerobringen som endte med at maurerne drevet ut av Spania i 1212 ble og i 1492 kapitulerte den siste herskeren Boabdil, de gjenværende muslimene ble tvunget til å konvertere til kristendommen eller forlate Spania. På Caesars tid var denne folkegruppen brukt som leiesoldater i Caesars hær. Fellesbetegnelse for leiesoldat på Caesars tid var *Gaesater*. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>18</sup> Christopher Lloyd *Andrea Mantegna, “The Triumphs of Caesar”* Hampton Court Palace, 1991, s.30 Canvas IX, “*Julius Caesar on his triumphal chariot.*”

viser til politiske, poetiske, filosofiske og sosiale tendenser for å kunne belyse både kunstnerens og oppdragsgiverens personlighet sett i forhold til verket. En kulturell betingelse kan for eksempel være oppdragsgiverens ønske om at kunstverket skulle representere ham eller henne på en fordelaktig måte. Panofsky hevder at de forskjellige humanistiske disipliner møtes på samme plan når en søker etter verkets egentlige mening eller innhold. Panofsky påpeker at det ikke alltid er slik i det praktiske arbeidet med å identifisere og beskrive et verk at det at en kan skille strengt mellom de tre trinnene. Det vil være flytende overganger, spesielt mellom den ikonografiske og den ikonologiske analysen. Han sier videre at i hvilket lag vi enn beveger oss vil våre fortolkninger være avhengig av vår subjektive utrustning, og nettopp derfor er det nødvendig å korrigere ved å søke innsikt i de historiske prosessene som en kan kalle tradisjon. I følge ham bør en tolke et kunstverk i henhold til perioden, til de kulturelle forutsetningene og det geografiske område det ble skapt.<sup>19</sup>

For å kunne se kunstverkene i kunstverket i den historiske konteksten kommer jeg også til å bruke Michael Baxandall.<sup>20</sup> Aby Warburgs<sup>21</sup> ideer videreføres i større grad av Baxandall enn av Panofsky. Slik jeg forstår det tar Baxandall, i likhet med Warburg, mer hensyn til det kulturelle miljøet der bildene ble skapt. Både Baxandall og Panofsky var tilknyttet Warburg Institutt i London. I sin bok *"Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures"* skriver Michael Baxandall at bildets og kunstnerens intensjon og siktemål er et middel for å se kunstverket med klarere øyne. Baxandall diskuterer malerens intensjon med verket, hva som var ønsket av ham. Dessuten ser han på de filosofiske og vitenskaplige ideene som kan ha hatt innvirkning på hvordan bildene ble til. Baxandall brukte begrepet *"visual skill"*. Tanken er at kunstneren var med på å utvikle bestemte formale og estetiske egenskaper og at arbeidene hans var med på å bestemme hvordan det kulturelle miljøet i et samfunn utviklet seg. Han reflekterer over hvor mye det er mulig å forstå av verket ut i fra et historisk synspunkt. Når han snakker om å forstå andre kulturer, deler han det inn i to kategorier, "deltagende" eller "observatør." Disse ulike rollene gir ulik forståelse.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Erwin Panofsky, *Billedkunst og billedtolkning: udvalgte artikler*, København, 1983 s. 29-34

<sup>20</sup> Michael David Kighley Baxandall ( 1933-2008) engelsk, professor i klassisk kunsthistorie, tilknyttet Warburg Institute, London University, Oxford University, University of California og Berkley m. fl. (se \* i litteraturlisten)

<sup>21</sup> Abraham Moritz Warburg, kalt Aby Warburg(1866-1929) var tysk kunsthistoriker og han grunnla Warburg Institute i London. Han etablerte ikonologien som selvstendig gren i kunstvitenskapen . Den ikonologiske metoden ble først brukt av Aby Warburg i Strasburg i en avhandling fra 1892 på to bilder av Sandro Botticelli. Begrepet ikonologiske analyse ble benyttet i Palazzo Schifanoia i Ferrara, der Warburg brukte metoden til å tyde det kompliserte astrologiske billedprogrammet i freskomaleriene. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>22</sup> Baxandall,Michael *"Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures"* London, 1985, s.109-111



Deltageren vi kunne forstå sin egen kultur med en impulsivitet som betrakteren ikke kan dele. En må forsøke å finne frem til regler for ”avkoding” for å kunne forstå 1400-1500 talls kulturen, fordi våre ”regler” aldri vil være de samme som tilskuerne i samtiden brukte. Slik jeg forstår det mener Baxendal at ingen kulturer vi oppfatte et bilde helt likt, og fordi vi er påvirket av den kulturen vi lever i, vil vi ikke være verken verdi eller teorinøytrale. På den annen side har vi, som ”observatører”, fått et annet perspektiv og en distanse til den perioden som vi ønsker å analysere. Mantegnas verk må sees i sammenheng med den tiden de ble skapt, i renessansen, og i verkene må også sees i forhold til hans posisjon som hoffmaler for Gonzaga familien i Palazzo Ducale i Mantova. Derfor er det viktig at den informasjonen som innhentes hele tiden blir sett i relasjon til de aktuelle bildene som skal analyseres. Jeg kommer tilbake til dette i kapittel 6.

### 1.3 Proveniens<sup>23</sup>

Mantegna fikk i oppdrag å male ”Caesars triumfer” av Francesco Gonzaga, i følge Lightbrown, i 1484.<sup>24</sup> Det stemmer rent kronologisk at det var Francesco som ga Mantegna dette oppdraget i 1485/86. Francesco hadde vært markis i to år ved Palazzo Ducale da ”Caesars triumfer” ble påbegynt. Mantegna holdt på med billedserien i 1490 da Isabella flyttet til Mantova og giftet seg med Francesco Gonzaga. Det finnes korrespondanse mellom Mantegna og Francesco som refererer til ”Caesars triumfer”.<sup>25</sup> I følge Paccagnini<sup>26</sup> skulle billedserien ”Caesars triumfer” sannsynligvis i utgangspunktet dekorere tre av veggene i Sala della Esposizione, det største rommet i Castello di San Giorgio. Castello di San Giorgio er en del av Palazzo Ducale. Sala della Esposizione eksisterer ikke i dag. Sent på 1400 tallet var det tre store vinduer vendt mot Piazza Castello Mantegnas serie på ni malerier skulle henge på tre vegger, med vertikale pilastere<sup>27</sup> mellom hvert motiv. Rommet skulle illudere en *loggia*.<sup>28</sup> I følge Christopher Lloyd ved Hampton Court<sup>29</sup> hadde denne salen en slik utforming at tilskuerne skulle kunne betrakte paraden som foregikk i ”fri luft” utenfor den overdekte

---

<sup>23</sup> Proveniens, fra latin, herkomst ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>24</sup> Lightbrown, *Mantegna*, Oxford, 1986, s. 144-145

<sup>25</sup> Mantegna skrev til Francesco fra Roma 31. januar 1489 at Francesco måtte passe på og lukke vinduene der de sto oppbevart, fordi ” jeg skammer meg ikke over å ha laget bildene og jeg håper å lage flere om Gud og Deres Eksellense tillater det ” (egen oversettelse) Paul Kristeller *Andrea Mantegna* London 1901, s. 292)

<sup>26</sup> Paccagnini, *Andrea Mantegna*, Milano, 1961 s. 88-89

<sup>27</sup> Pilaster av latin *pilla*- søyle, en dekorativ flat veggpilar vanligvis med basis og kapitél, ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>28</sup> *Loggia*, buegang eller søylehall, *loggione* – galleri ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>29</sup> I følge Christopher Lloyd, *Andrea Mantegna, The Triumphs of Caesar* Hampton Court Palace, London 1991, s16.

søylegangen. Lerretene synes å være laget slik at landskapet i bakgrunnen ble delt av pilastrene som innrammet hvert maleri.

Charles I kjøpte en stor del av samlingen til Gonzaga familien. Denne samlingen inkluderte også viktige verk av Tizian, Rafael, Correggio, Annibale Carracci, Reni og Caravaggio. Det var Daniel Nys som var Charles I agent og han forhandlet først med Vincenzo II og deretter med hans etterfølger Carlo I. Carlo I kommenterte at siden han ikke hadde ”Caesars triumfer” i sin samling hadde han ingen ting, fordi denne billedserien ble betraktet som de ypperste verkene i Gonzagas samlinger. Da Vincenzano II begynte med å kjøpslå om salg av Gonzaga samlingen i 1625, holdt han ”Caesars Triumfer” utenfor forhandlingene. Av økonomiske grunner valgte Vincenzano II likevel å selge verkene. Serien ”The Triumphs of Caesar” – ”*Trionfo de Giulio Cesare*” ble kjøpt av Daniel Nys, på egen risiko, for Charles I. Serien ble skipet til England og plassert i Hampton Court 15.mai 1629.<sup>30</sup>

Da Charles I ble henrettet i 1649 ble kunstsamlingen hans spredt, men ”Caesars triumfer” forble ved Hampton Court. Inntil 1689 hang maleriene i The Kings` Gallery, som befinner seg i Tudor palasset, som er en del av Hampton Court Palace. Denne delen ble ombygget av William III (1646-1723) og Mary II (1662-1694)<sup>31</sup> da de regjerte sammen fra 1689-William III regjerte til 1702. Etter denne ombygningen ble maleriene flyttet til forskjellige steder i Hampton Court Palace, men i 1919 ble serien installert i The Lower Orangerie hvor maleriene fremdeles befinner seg.<sup>32</sup> [17.1]-[17.2] De ni monumentale lerretene i billedserien ”Caesars triumfer” dekker en lang vegg. Hvert lerret måler 268 cm x 278 cm<sup>33</sup> og Andrea Mantegnas marmor byste *Faustina* [17] og [17.2] befinner seg også i lokalet.

Charles I ønsket i tillegg å kjøpe ”Parnassus” og ”Minerva”. Han kontaktet hoffet i Mantova gjennom sin agent Nys 24.april 1627, men da var maleriene allerede gitt som gave til kardinal de Richelieu. Kardinalen fikk bildene i 1624-9, og de ble etter hvert plassert i hans palass Château de Richelieu, i Cabinet du Roy.<sup>34</sup> De befant seg der til 1800 da den franske stat overtok både Mantegnas :”Parnassus” og ”Minerva”. Dessuten maleriet som Perugino hadde malt og de to bildene som Costa hadde laget for Isabellas studiolo. [20.1], [20.2] og [20.3] Bildene ble først utstilt ved Musée Central des Arts siden ved Musée Napoléon. Nå befinner

<sup>30</sup> se: Paul Kristeller *Andrea Mantegna* London 1901, s. 280- 283

<sup>31</sup> William III (1646-1723) Mary II (1662-1694) ( se\* I litteraturlisten)

<sup>32</sup> Christopher Lloyd, *Andrea Mantegna, The Triumphs of Caesar* Hampton Court Palace.1991 s.20.

<sup>33</sup> Maleriene varierer litt i størrelse: for eksempel Lerret I 266x 278cm og lerret III måler: 268 x 278cm.

<sup>34</sup> Château de Richelieu ble bygget i 1632, slottet eksisterer ikke lengre. Lightbrown, *Mantegna*, 1986, s.443

de seg i Musée de Louvre i Paris.<sup>35</sup> Der kan alle Isabellas bilder som befant seg i hennes studiolo beskues. De syv maleriene fra Isabella d'Estes studiolo i Mantova, som befinner seg i Louvre, er: Andrea Mantegnas "*Parnaso*"<sup>36</sup> som er den italienske tittelen. Louvres tittel er: "*Mars et Vénus dit Le Parnasse*" (1497) [1] og "*Minerva che cassia i vizi*" Louvres tittel er: "*Minerve chassant les Vices du Jardin de la Vertu*"<sup>37</sup> (1502) [2] Pietro Perugino med "*Lotta tra Amore e Castità*" [20.1] Lorenzo Costa med "*Isabella d'Este a Corte*" [20.2] og "*Il regno del dio Como*" [20.3] Antonio detto Correggio / Niccolò da Correggio med "*Allegoria della Virtù*" [20.4] og "*Allegoria del Vizio*" [20.5] Alle maleriene som Isabella dekorerte sitt studiolo med hadde mytologisk og allegorisk innhold,<sup>38</sup> med symbolske referanser, de var nøye instruert av Isabella og hennes rådgivere.<sup>39</sup>[1] og [2] og [20]-[25] Mantegnas "*Parnassus*" var det første oppdraget og dette bildet ble ferdigstilt i 1497. De andre maleriene ble ferdigstilt etter 1500, det siste av Correggio så sent som 1530.<sup>40</sup> Isabella d'Este var oppdragsgiver for alle maleriene som ble malt for hennes private studiolo. I Cecil Goulds artikkel i "*The Art Bulletin*"<sup>41</sup> om Egon Verheydens bok "*The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*" skriver han at maleriene for Isabellas studiolo ble malt over et langt tidsrom. Derfor kan en i følge Gould gå ut i fra at den originale ideen eller "*programma*" for malerienes innhold kan ha endret seg over tid. Det at Isabellas studiolo, som ble flyttet fra Castello di San Giorgio til Corte Vecchia i 1522, mener Gould kan ha innvirket på de originale ideene.

<sup>35</sup> Lightbrown, *Mantegna*, London, 1986, s.443

<sup>36</sup> I følge Antonio Pauolucci i Museums katalogen for *Palazzo Ducale a Mantova* (1988) er tittelen på maleriet: "*Parnaso*" s. 94

<sup>37</sup> "Minerva jager lastene og umoralen ut i fra sannhetens hage" eller "Minerva forviser umoralen og lastene fra hagen av forstand og visdom" egen oversettelse. Den italienske tittelen er: "*Minerva che cassia i vizi*" i følge Caroline Orlandini i *Andrea Mantegna* Portofolio E-Ducation.it, s. 30 i følge Antonio Pauolucci i Museums katalogen for *Palazzo Ducale a Mantova* er tittelen på maleriet: "*Trionfo della Virtù*" s.95 – "Sannhetens triumf" egen oversettelse.

<sup>38</sup> Det hersker litt forvirring om når og hvem som har malt "*Allegoria della virtù*" det samme bildet blir av noen kilder tilskrevet Antonio detto Correggio (1489-1534), han var samtidig, men noe yngre enn Niccolò da Correggio (1450-1508,) I følge kilder ved Louvre ble maleriet vært malt ca. 1530 av Antonio detto Correggio: "*Allegoria della virtù*" blir også benevnt: "*Raffigurazione allegorica di Isabella d'Este comme Minerva*" Lorenzo Costa (1460-1535) malte to bilder det ene ble sannsynligvis påbegynt av Mantegna: "*Il regno del dio Como*" Han overtok som hoffmaler for Gonzaga familien etter Mantegnas død i 1506. Pietro Perugino (1446-1524) "*Lotta tra Amore e Castità*" Alle maleriene befinner seg nå i Louvre, Paris.

<sup>39</sup> Elizabeth Gilmore Holt "Literary Sources of Art History" *The Burlington Magazine*, Vol. 91, No. 554 ( mai 1949 S.146 : Blant andre Paride da Ceresara (1466-1532), som var en humanist tilknyttet hertugpalasset i Mantova og Battista Spagnoli (1447-1519) som var sønn av en Gonzaga courtier. Han var tilknyttet hoffet i Mantova og ble etter hvert innlemmet i Carmelite ordenen 1463. (Denne katolske munkeordenen ble stiftet i 1150 av Berthol fra Calabria.)

<sup>40</sup> I følge Egon Verheyden i *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Matua*, N.Y. 1971, ble både "*Allegoria della Virtù*" og "*Allegoria del Vizio*", malt i 1530.

<sup>41</sup> Cecil Gould, (The National Gallery London)- *The Art Bulletin*, vol. 55, no. 2, juni 1973, s 300-301

Maleriene, som var ment plassert rundt veggene i Isabellas studiolo, er nå satt i en rekke etter hverandre langs høyre vegg når en kommer inn i utstillings - salen i Louvres annen etasje, 1e étage Grande Galerie, Salle 5, der tidlig italiensk renessanse er representert.<sup>42</sup> ”Parnassus” og ”Minerva” er plassert sammen med de andre maleriene som var bestilt til Isabellas studiolo.<sup>43</sup>

Isabellas studiolo befant seg opprinnelig i Castello di San Giorgio. Sala della Esposizione, der ”Caesars triumfer” først ble plassert, førte inn til det kvadratiske rommet Camera degli Sposi. Camera degli Sposi befinner seg i hjørnet av bygningen. [8.1] I tilknytning til Camera degli Sposi er en tilstøtende sal, Stanza di Soli. Herfra er det inngang til den opprinnelige *appartamento* til Isabella d’Este, der hennes første studiolo og grotta var plassert.<sup>44</sup> [10.11] Det er i denne delen av Palazzo hvor en fremdeles kan beundre Mantegnas fresker i Camera degli Sposi også kalt Camera Picta.<sup>45</sup> [11]-[11.7] Hennes *appartamento* eller leilighet ble siden flyttet til Corte Vecchia etter Francesco Gonzagas død i 1519. Isabellas *appartamento* var ferdig innredet i Corte Vecchia 1522. [9] og [9.1] Corte Vecchia er den eldste delen av Palazzo Ducale. Det var mulig for meg å studere Isabellas studiolo, grotta og *Sala delle Scalcheria* i Corte Vecchia. [10]-[10.16]

De opprinnelige intarsia<sup>46</sup> motivene dekorerte et av rommene, grotta, [10.3] – [10.4] men de originale intarsia brystpanelene som befant seg i Isabellas studiolo er skiftet ut med enkle treplater. [10] De opprinnelige dørkarmene, relieffer murt inn i veggene, finnes fremdeles. [10.1] Isabellas insignia er malt i fresketeknikk i gangen utenfor hennes studiolo og grotta. [10.11-10.13]. Det utskårete tre - kassett taket befinner seg også fremdeles i Isabellas *appartamento* i Corte Vecchia. [10] og [10.10] Det finnes åpne innrammede felter der

---

<sup>42</sup> Alle maleriene fra Isabellas studiolo befinner seg i Louvre: 1e étage Grande Galerie, Salle 5. ( 26.september.2008-5.januar 2009 var det en utstilling av Mantegnas arbeider i Hall Napoléon, Louvre, utstillingen inkluderte: ” Parnassus”- ”*Mars et Vénus dit Le Parnasse*” og ”Minerva”- ” *Minerve chassant les Vices du Jardin de la Vertu*” men ikke :”The Triumphs of Caesar” - ” Caesars triumfer”)

<sup>43</sup> ”Parnassus” måler 150x192 cm og ”Minerva” 160x192cm. De andre maleriene som Isabella bestilte var omtrent like store, slik at de skulle passe sammen og passe inn i hennes studiolo. Det samme gjaldt størrelsen på figurene. I tillegg var alle scenene utspilt i et landskap og tema var mytologisk og allegorisk.

<sup>44</sup>Isabella d’Estes første studiolo og grotta i Castello di San Giorgio var ikke tilgjengelig for publikum på grunn av oppussing da jeg var der i juli 2007

<sup>45</sup> *Camera Picta*, også kaldt *Camera degli Sposi* ble malt av Mantegna på oppdrag av Ludovico III Gonzaga i fresko teknikk (1471-1474)

<sup>46</sup> Intarsia fra arabisk *tarsia*- skormedannelse. Dette er en form for tremosaikk, som ble brukt i Italia som dekorasjon på veggpaneler og korstoler bl.a. Motivene var oftest figurative , og den perspektiviske *trompe l’œil*-effekten ble ofte anvendt ( *Trompe l’œil* fra fransk – bedrar øyet, fordi vanligvis et stilleben ble fremstilt slik det så ut i virkeligheten, ved hjelp av forskjellige illusjonistiske virkemidler.)

maleriene, som skulle dekorert hennes studiolo, mangler.[10] Maleriene befant seg i Isabellas studiolo, Corte Vecchia i Palazzo Ducale til 1630.<sup>47</sup> [10.2]

Selv om hele Palazzo Ducale er fylt av kunstskatter, er det mange av de opprinnelige gjenstandene som ikke lenger befinner seg i Mantova. Kunsten ble solgt på 1600 og 1700 tallet på grunn av nedgangstider. De aller fleste av Andrea Mantegnas arbeider som han gjorde på oppdrag for Gonzagafamilien ble etter hvert solgt. Resultatet av dette er at Mantegnas bilder finnes i muséer og gallerier over hele verden.<sup>48</sup>

Et av de få arbeidene fra Mantegnas hånd som fremdeles befinner seg i Mantova er Camera degli Sposi<sup>49</sup> i Castello di San Giorgio.<sup>50</sup> Mantegna dekorerte dette rommet med fresker på oppdrag av Lodovico Gonzaga<sup>51</sup> og hans kone Barbara av Brandenburg. Camera degli Sposi var deres private soverom, men det ble også brukt i offisielle sammenhenger, som ved undertegning av ekteskapskontrakter, derav navnet.<sup>52</sup> Mantegnas oppgave var å forherlige familien Gonzaga, og spesielt marki Lodovico og markise Barbara.<sup>53</sup> [11.7] Figurene er tegnet opp i klare ”toskanske” farger, ikke i myke fargeskiftninger med gyllent lys som de ”venetianske” maleriene var kjent for.<sup>54</sup> Grunnen til at dette rommet fremdeles befinner seg i Castello di San Giorgio i Palazzo Ducale er at utsmykningen av dette rommet ble malt i freske (*a secco*) teknikk<sup>55</sup> og kunne derfor ikke fjernes fra veggene.

---

<sup>47</sup> Alle maleriene som var bestilt til Isabella's studiolo befant seg i Palazzo Ducale, Corte Vecchia i Grotta til 1630, da ble Mantegnas to malerier: ”Parnassus” og ”Minerva” og Antonio da Correggios: ”Allegoria della vitu” og Lorenzo Costas: ”Il regno di Como” og Pietro Peruginos: ”Battaglia tra Amore e Castità” kjøpt av kardinal Richelieu. Verkene ble flyttet til Château Plessis-Richelieu, for deretter å havne i Louvre, Paris, der de fremdeles befinner seg. Se: Robert de La Sizeranne *Celebrities of the Italian Renaissance in Florence and in the Louvre* 1969, s. 201.

<sup>48</sup> Verkene befinner seg blant annet i Louvre, Paris, Hampton Court Palace, og ved bl.a. National Gallery, London, og andre samlinger i Europa som Rijksmuseum, Amsterdam, Kunsthistorisches Museum, i Wien, selvfølgelig i Galleria degli Uffizi i Firenze og andre museum i Italia. Mantegnas verk befinner seg også i U.S.A. blant annet ved Metropolitan Museum i New York, Paul Getty Museum i L.A. m. fl.

<sup>49</sup> Camera degli Sposi - brudeparets rom

<sup>50</sup> Castello di San Giorgio er en del av Palazzo Ducale

<sup>51</sup> Lodovico Gonzaga (1412 – 1478) Lodovico var marki i Mantova fra 1444-1478. han var gift med Barbara av Brandenburg. Hans sønn Frederico (1441-84) gift med Margaret av Bavaria, og sønnesønn Francesco (1466-1519) gift med Isabella d'Este. (se \* i litteraturlisten)

<sup>52</sup> Opprinnelig var det en seng plassert i rommet, dette rommet ble også brukt som et audiens - rom.

<sup>53</sup> Andrea Mantegna: *La famiglia e la corte di Lodovico III Gonzaga* (ca. 1465-1474) (Salmazo, *Mantegna*, 1997, s. 77 og 70-71)

<sup>54</sup> Som for eksempel, brødrene Bellini, som var Mantegnas svoger og samtidige med ham. Giovanni Bellini (ca.1430-1516) var den betydeligste av brødrene og en av de fremste representantene for tidlig renessanses maleri i Venezia. Hans betydeligste etterfølgere var Giorgione (1477-1510) og Tizian (1480/90-1576) Marit Lange og Knut Ljøgdott, *Venetianske Mesterverker fra Palazzo Pitti Firenze* (utstillings katalog for Nasjonalgalleriet nov.1999-feb.2000)

<sup>55</sup> Freske fra italiensk *al fresco* (*muro*) maleri utført vanligvis med jordfarger eller mineralske farger på våt kalkvegg. Pigmentene blander seg med vann og bindes kjemisk til kalken. Grunnen blir først *granulert*, som dekkes av et kalklag (*arriccato*) der det lages en skisser i rødbrun kalkfarge (*sinopia*) men bare såpass mye våt kalk (*intonaco*) som en kan forvente å male på en dag rettelse må deretter foretaes i *fresco secco*. (*secco*-tørr.) (se: \* i litteraturlisten)

## 2. Kunstneren, oppdragsgivere og verk

Kunstnerens rolle har forandret seg siden Andrea Mantegna arbeidet som hoffmaler for Gonzaga familien i Mantova. Da Mantegna ble ansatt ved Palazzo Ducale i Mantova i 1460 var det vanlig at det var en hersker i hver by som dominerte både politikken, kulturlivet og økonomien. Lodovico Gonzaga hadde store utgifter til å holde hoffet i stand, lønninger til tjenerne og han brukte store summer på å vise sin status gjennom dekorasjon og bygging av slott, palasser, villaer, kirker, sykehus, kapeller og kloster. I tillegg veier, kanaler og forsvarsverk. I likhet med Mantova gjaldt dette Italias hertugdømmer, men ikke i pavestaten i Roma. I Firenze og Venezia var byene styrt av en elite kjøpmenn og bankierer. Medici familien i Firenze satt på toppen av dette hierarkiet. Firenze assosieres spesielt med renessansens kultur og tankegods. Firenze fikk status som renessansens vugge og det var mye på grunn av Lorenzo de`Medici.<sup>56</sup> I likhet med Mediciene i Firenze hadde andre familier, blant annet Gonzagaene i Mantova og d`Este familien i Ferrara, fremragende kunstnere knyttet til hoffet sitt. Andrea Mantegna var ansatt ved hoffet i Mantova, og Cosimo Tura<sup>57</sup> var ansatt hos d`Este-familien i Ferrara. Malerne som var ansatt som hoffmalere ble betalt fast lønn. I tillegg til vin, olje og ved fikk de sin ofte egen bolig. [16]-[16.2] I mange av Italias byer blant andre Milano, Napoli, Genova, Urbino, Rimini og Sienna, var det også hertughoff, men ikke alle disse hadde sin egen hoffmaler. I *Quattrocento* Italia var det oppdragsgiveren som ble representert gjennom kunsten. Det var oppdragsgiveren som var ”hjernen” bak verket. Kunstverket ble sett som oppdragsgiverens produkt, selv om det var kunstneren som hadde utført kunstverket. Renaissanceens oppdragsgivere og kunstsjønnerere var ikke passive betraktere av kunsten, men aktive ”forbrukere”. På den tiden var kunstverkets funksjon å skape et inntrykk av oppdragsgiverens velstand og makt. Renaissanceens herskere visste å bruke kunsten som propaganda. Det å bruke kunsten i propagandaøymed kjennetegnet ikke bare renessansen, men også i antikkens Roma ble arkitektur og kunst brukt for å demonstrere

---

<sup>56</sup> Lorenzo de`Medici (1449-1492) florentinsk statsmann, politiker, poet og oppdragsgiver. Han var sønn av Piero I Medici, sønnesønn av Cosimo de`Medici. Lorenzo, var en stor mesèn og han støttet mange av renessansens kunstnere blant andre Michelangelo og Leonardo da Vinci. Macchiavelli (*Niccolò di Bernardo dei Machiavelli*( 1469-1527) florentinsk forfatter, statsmann, poet, filosof.) kalte Lorenzo Medici ”den største beskytter av litteratur og kunst noen sinne”. Lorenzo bar tilnavnet *il Magnifico*( ” den prektige”) ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>57</sup> Cosimo Tura ( 1430-1495) fra Ferrara, hadde en særpreget kombinasjons stil av gotisk og antikk. Han ble ansatt ved hoffet i Ferrara av d`Este familien, og grunnla ”Ferrara skolen” Han var samtidig med Mantegna, og den skulpturale behandlingen av skikkelsene til maleriene hans tyder på at han har vært påvirket av Mantegnas stil. ( se: \* i litteraturlisten)

makt. Alberti<sup>58</sup> refererer til den greske historikeren Thukydides<sup>59</sup> som viser til at disse storslagne byggverkene demonstrerte at herskeren ønsket å vise at han hadde mer makt en han kanskje hadde i realiteten. Kunsten ble sett som et ”verktøy” til å fremme egen posisjon og kunstverk ble også blant annet brukt som gaver. Mantegna fikk for eksempel i oppdrag i 1492 å male et portrett av Isabella d`Este, som hun skulle forære til sin venninne Isabella del Balzo.<sup>60</sup>

En av mytene om renessansen er at kunstnerne var fri til å utdype sine egne ideer og sitt talent, og at kunstmesener var passive nytere av kunstnerens genierklærte verk. Denne myten kan ha blitt forsterket av at kunsthistorikere har studert kunsten ut i fra kunstnerens synspunkt, uten å ta i betraktning at det i renessansen var oppdragsgiverne som vanligvis var initiativtageren. Det var oppdragsgiveren som spilte hovedrollen både når det gjaldt innhold og form både innen arkitektur, skulptur og billedkunst i *Quattrocento* Italia, dette kom til å forandre seg i *Chinquecento*.

Medici - familien i Firenze var typisk for renessansens oppdragsgivere. De var penge utlånere og bankfolk. Mediciene var de mest berømte av de store familiene som opptrådte som kunstens velgjørere i Firenze på slutten av 1400 tallet. Cosimo de`Medici (den eldre) (1389-1464)<sup>61</sup> brukte de rikdommene som hans bankiers virksomhet innbrakte til å gi datidens lærde og kunstnere oppgaver. Cosimo de`Medici hadde klare ideer om hva han ønsket utført og kunstnerne ble ansatt som håndverkere for å utføre hans oppdrag. Hans etterkommere fortsatte å knytte kunstnere til sitt hoff. De ledende familiene i andre italienske byer etterlignet og forsøkte å overgå mediciene. Galeazzo Maria Sforza, Ved Sforzaenes hoff i Milano levde blant andre Leonardo da Vinci.<sup>62</sup> Este-familien gjorde Ferrara til et kunst sentrum. Mange av de store byene og forskjellige delene av Italia fremlesket sin egen malerstil.

---

<sup>58</sup> Leon Battista Alberti (1404-1472) arkitekt, billedhugger, gullsmed, kunsthistoriker. Født i Firenze, bodde i eksil i Genova. Han kjente Donatello, Ghiberti; Luca della Robbia, Masaccio og dedikerte sin viktigste avhandling om malerkunsten *Della Pittura* (1436) til dem. Denne avhandlingen omhandler beskrivelse av perspektivisk gjengivelse, og sentralperspektivets teoretiske oppbygning. I sitt verk *De re aedificatoria* (1452) formulerer Alberti en teori om arkitektur som er knyttet til Vitruvius. Alberti er også kjent for antikk inspirerte byggverk som kirken San Francesco (1450) i Rimini, Palazzo Rucellai (1458) i Firenze, Sant` Andrea kirken i Mantova ( bygget for Ludovico Gonzaga 1472) Fasaden til San Marco ved Piazza Venezia i Roma tilskrives også Alberti. (se \* i litteraturlisten)

<sup>59</sup> Thukydides, ca 460 - 400 f.Kr. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>60</sup> Isabella del Balzo ( født ?- død -1533)

<sup>61</sup> Cosimo de`Medici ( den yngre) også kalt Cosimo den Store (1519-1574) regjerte fra 1537-1574. Han fikk blant annet bygget Uffizi, som var ment å huse regjeringen, men nå er et av verdens største kunstgallerier. Han støttet blant andre Vasari og Cellini. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>62</sup> Leonardo di ser Piero da Vinci (1452-1519) kom fra Vinci i nærheten av Firenze. Leonardo ble ansett som et universalgeni, han var maler, billedhugger, arkitekt og vitenskapsmann. Det er først og fremst som maler Leonardo er kjent, bl. a. ”Mona Lisa” (Louvre) ”Nattverden” i Milano, ”Den vitruviske mann” viser hans interesse for den menneskelige anatomi. Hans ideer lå langt forut for sin tid bl.a.: Helektropter, stridsvogn,

Humanismen anvendte antikken som verktøy for å uttrykke de nye idealene.<sup>63</sup> Antikkens idealer hadde aldri helt sluppet taket i Italia. De fleste humanistene beholdt sin religiøse overbevisning, men de gikk samtidig tilbake til antikken for å finne inspirasjon i den hedenske mytologi og i antikkens tankesett.<sup>64</sup> Fra begynnelsen av 1400 tallet ble de gamle greske og romerske kulturidealene gjenoppdaget.<sup>65</sup> Det var samtidig en ny oppblomstring av byene, særlig Firenze var toneangivende innen kunst og arkitektur.<sup>66</sup> Cosimo de Medici, som var fyrsten i Firenze, sammenkalte til kirkekonsilet i Ferrara. Dette ble avholdt i årene 1437-39. Våren 1439 holdt den greske filosofen Plethon, som også deltok i konsilet, en forelesning om Platon. Denne forelesningen inspirerte Cosimo de Medici til å opprette det Platonske akademi i Firenze i 1462. Han begynte å samle på greske manuskripter. I 1460 oppsporet hans agenter et fullstendig manuskript av *Corpus Hermeticum* i Makedonia. Marsilio Ficino<sup>67</sup> fikk i

---

solenergi, kalkulator, dobbeltkrog, med mer, han forbedret i stor grad vitenskapen innenfor anatomi, astronomi, sivilingeniørfag, optikk og hudrodynamikk (studiet av vann) ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>63</sup> De som viet sitt liv til den klassiske litteraturen ble kalt humanister, fordi de verdsatte *humanitas* så høyt. Denne endrede holdningen ga seg utslag i troen på enkeltmenneskenes muligheter, humanismen av latin, *humanus*- menneskelig. Humanistene forsøkte å oppnå et fullkomment kjennskap til klassiske litteratur på latin og gresk. (se \* i litteraturlisten)

<sup>64</sup> Giovanni Villani Giovanni Villini ( 1300- 1348) var mer en krøniker enn en historiker, han skrev om historiske hendelser opp til 1347. Han reiste både i Italia og Frankrike og skrev om det meste, ikke bare om politikk og krig, men også om banale ting som hvor mye soldatene fikk betalt, men hans historier er ofte belemt med fabler og direkte feil, spesielt om ting som hadde skjedd i hans egen tid, derfor er hans skrifter ikke så interessante som historiske dokumenter for ettertiden. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>64</sup> Han var en italiensk filosof hevdet at i hans levetid var malerkunst, dikterkunst, arkitektur og musikk igjen blitt levende. Den middelalderske tenkemåten var, i motsetning til renessansen, å bestrebe seg på å omfatte separate fenomener i generelle kategorier, for å kunne passe inn i den geistlige dogma, der både innhold og form var forut bestemt. Denne forandrende innstillingen fikk konsekvenser for datidens kunstnere. I renessansen ble det individuelle fremhevet, de kunne utvikle sin egen personlige stil. Hvorfor dette nye tankesettet oppsto i nord Italia på dette tidspunktet kan henge sammen med renessanse samfunnets struktur. Det hadde visse fellestrekk med samfunnene i det gamle Roma og Athen. Det at begge samfunn var by kulturer. By statene dominerte i nord - Italia, og byene fikk stadig større betydning over alt også ellers i Europa. På 1300-1400 tallet var byenes innflytelse blitt så sterk at de kom til å representere et tredje samfunnsideal ved siden av kirken og føydalismen. Mens kirkens makt baserte seg på religionen og føydalismen på jorden, var byenes maktgrunnlag kapitalen. Det forutsetter at middelalderen som renessansen sprang ut i fra var en tid med stagnasjon. I middelalderen hadde kirken vært allmektig, det individuelle var underordnet, men kirken var også med på å videreføre antikkens institusjoner. I klostrene ble det oppbevart litteratur fra antikken, og ved universitetene lærte studentene å tenke selvstendig. Se: Kristeller, "Mantegna" 1901, s.4-5

<sup>65</sup> En av de første av renessansens lærde var Francesco Petrarca (1304-1374) studerte den og latinske litteratur. Han oppdaget at denne klassiske litteraturen hadde et livssyn som speilet hans eget, en voksende tro på menneskenes muligheter (se \* i litteraturlisten)

<sup>66</sup> Ordet renessanse betyr gjenfødelse fra latin *renaci*. ( se: \* i litteraturlisten) På 1300-1400 tallet var byenes innflytelse blitt så sterk at de kom til å representere et tredje samfunnsideal ved siden av kirken og føydalismen. Mens kirkens makt baserte seg på religionen og føydalismen på jorden, var byenes maktgrunnlag kapitalen. Det forutsetter at middelalderen som renessansen sprang ut i fra var en tid med stagnasjon. I middelalderen hadde kirken vært allmektig, det individuelle var underordnet, men kirken var også med på å videreføre antikkens institusjoner. I klostrene ble det oppbevart litteratur fra antikken, og ved universitetene lærte studentene å tenke selvstendig.

<sup>67</sup> Marsilio Ficino, født 1433, død 1499, italiensk filosof og forfatter, den italienske renessansens første platoniker. Grunnla et filosofisk akademi i Firenze etter gresk mønster. Hans hovedverk, *Theologia platonica*, er et forsøk på å bygge bro mellom den kristne doktrine og de platonske, eller mer presist, nyplatoniske ideer. Ficino



oppdrag å oversette dette verket fra gresk til latin, slik ble disse skriftene tilgjengelige for vestens lærde. Det at Gutenberg oppfant boktrykkerkunsten i 1453<sup>68</sup> medvirket til at manuskripter ble lettere tilgjengelige for de lærde på hele kontinentet. Det er grunn til å tro at Andrea Mantegna også var kjent med *Corpus Hermeticum* og at dette verket kan ha hatt innvirkning på hans arbeider. Ledende personligheter innen kunst og vitenskap som Rafael, Leonardo da Vinci, Copernicus, Mirandola, og mange flere intellektuelle, hadde det til felles at de hadde lest *Curpus Hermeticum*.<sup>69</sup>

Interessen både for historiske og for mytologiske og allegoriske emner blomstret opp og dette gjenspeilte seg i kunsten. Det var Firenze og Padova som var de største kulturelle sentrene på denne tiden når det gjaldt utvikling av nye ideer innen vitenskap og for historisk filosofiske fag i tidlig renessansen. Det er i Padova Andrea Mantegna fikk sin opplæring under maleren Francesco Squarcione.<sup>70</sup> Andrea var bare sytten år da han i 1448 fikk i oppdrag gjennom sin læremester Squarcione å male freskene i Ovetari kapellet i Eremitani kirken i Padova.<sup>71</sup> Det var i Padova og Firenze hvor de nye humanistiske tankene fikk sitt første fotfeste.<sup>72</sup> Etter hvert ble det vanlig å ha filosofer og poeter tilknyttet hoffene. Isabella d'Este brukte rådgivere med humanistisk bakgrunn til å hjelpe henne med å utarbeide sine "*invenzione*" og "*fantasia*", blant andre Paride da Ceresara<sup>73</sup> og Niccola da Correggio<sup>74</sup> når det gjaldt ideer til bildene i hennes studiolo. Hun skrev detaljerte spesifikasjoner både når det gjaldt materialkostnader, komposisjon og innhold var Isabella d'Este. I *Quattrocento* var det mest vanlig å verdsette kunstverkets i forhold til materialkostnader og arbeidsmengde. En

---

oversatte alle Platons skrifter til latin og bidrog dermed effektivt til platonismens og nyplatonismens gjenfødelse. Blant hans elever var Giovanni Pico della Mirandola ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>68</sup> 1453 var samme år som Konstantinopel falt (se \* i litteraturlisten)

<sup>69</sup> *Corpus Hermeticum*, eller "De hermetiske skrifter" ble nedtegnet i det første århundre etter Kristus, men inneholder essensen av egyptisk visdomslære fra de eldste tider.. eller "De hermetiske skrifter" er oppkaldt etter visdomsguden Hermes, og Hermetikk er avledet av Hermes, innholdet er skjult og lukket for den ytre verden. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>70</sup> Francesco Squarcione. Født i Padova, 1394 eller 97-død 1468 (se \* i litteraturlisten)

<sup>71</sup> Capella Ovetari i Eremitani kirken ble bombet den 11 mars 1944, det finnes bare svart hvit fotografier av Andrea Mantegnas arbeider i kapellet. ( se: Lightbrown, s. 387)

<sup>72</sup> I Firenze ville Giovanni Pico della Mirandola<sup>72</sup> forene kristendommen og kabbala, den jødiske gnostisismen. Han og Ficino smeltet den hermetisk-nyplatonistiske mystikk sammen med kabbalaen, kristendommens doktriner Pytagoras og Platons filosofi, dette ble kjent som den kristne nyplatonismen. Ved å vise at alle religioner har en felles kjerne og å skape en bedre religion i erstatning for pavekirken, går det en linje til Luthers reformasjon, med vekt på "*sola fide*", troen. Pico della Mirandola ble lyst i bann av paven, men denne kristne nyplatonismen ble selve kjernen i det som ble et tidsskille i Europas historie, renessansen. Disse tankene som stammet fra antikken fikk også betydning for naturvitenskapens fremvekst. (se \* i litteraturlisten)

<sup>73</sup> Paride da Ceresara (1466-1532) var en adelsmann og humanist bosatt i Mantova. Hans familie kom opprinnelig fra Ceresara, der de drev den føydale domstolen. Paride da Ceresara bygget et palass i Mantua, han var med i sirkelen rundt Mantegna på den tiden "Parnassus" og "Pallas" ble malt. ( se: Amadei II s. 556-9 og Luzio-Renier *La cultura* )

<sup>74</sup> Niccola da Correggio var også hoff poet ved hertugpalasset i Mantua. ( se: Julia Cartwright, *Isabella d'Este Marchioness of Mantua...*, London, 1913, s.70-74)

bronseskulptur ville for eksempel koste mer enn det dobbelte av en tilsvarende marmorskulptur.<sup>75</sup> De fleste kunstnerne på denne tiden var selvstendige næringsdrivende og påtok seg oppdrag fra forskjellige oppdragsgivere. De var bundet av formelle kontrakter, men vanligvis inneholdt disse kontraktene lite informasjon om stil og ikonografi. De fleste kontraktene inneholdt bare tre spesifikasjoner, hva som skulle lages, hvor dyre materialer som skulle brukes og hvor mye arbeidet skulle koste. Kunstneren laget vanligvis en skisse med beskrivelse av verket før kontrakten ble undertegnet. Selve malerstilen på det ferdige kunstverket ble bestemt av maleren. De forskjellige malerne hadde sin egen stil, og oppdragsgiverne bestemte seg for hvilken kunstner de skulle velge ut i fra den stilen de ønsket. I begynnelsen av 1400 ble kunstnerens kreative evne, hans geni, ikke verdsatt, slik vi gjør det i dag. Den vanligste stilen var internasjonal gotisk stil,<sup>76</sup> men den nye stilen *all'antika* som Mantegna representerer ble utviklet rundt 1500. Denne stilen var sterkt inspirert av klassisk litteratur, spesielt av Vitruvius.<sup>77</sup> Portretter, byster og klassiske mytologiske temaer i malerier og fresker ble vanlig. Alberti<sup>78</sup> ønsket å påvirke oppdragsgivere til å bruke antikke forbilder i arkitekturen med sin avhandling *de re aedificatoria* skrevet i 1452, som var ment for å vise oppdragsgivere den antikke stil og gi dem ideer når de skulle oppføre sine kirker og sekulære bygninger.

Poeter og forfattere var lenge blitt sett på som likeverdige av de ledende klasser, og etter hvert begynte også bildende kunstnere å bli anerkjent som jevnbyrdige av de ledende klassene. Grunnen til dette kan være at den bildende kunsten på samme måte som poesien begynte å bli friere og mer ekspressiv. Mantegna virket som hoffmaler hos Gonzaga familien i tre generasjoner. Han kan kanskje sees som en forgangsfigur fordi han ikke bare kunne sitt håndverk, men hans kunst ble også verdsatt i forhold til hans talent og kreativitet. Denne forandringen av kunstnerens posisjon i forhold til sin oppdragsgiver og til betrakteren forandret kunstnerens status. Ved å redefinere de klassiske ideene om estetikk la humanistene

---

<sup>75</sup> Bronse statue 1000 floriner, tilsvarende marmor statue 200 floriner Fresker var rimelige, 25 floriner for en stor scene, mens gobeliner var dyre Borso d'Este, Isabellas bror, betalte 9000 dukater for et gobeleng (til sammenligning betalte Kongen av Napoli 24 dukater i årslønn til sine fotsoldater) (se: \* i litteraturlisten)

<sup>76</sup> Den internasjonal gotiske stilen var vanlig i Nord-Italias hoffmiljøer fra slutten av 1300 tallet. Kunstnerne skildret blant annet folkelive og bibelske beretninger ble fremstilt med naturlig bakgrunn og perspektiv. (se: \* i litteraturlisten)

<sup>77</sup> Pollio Vitruvius (20-100 f. Kr.) var en arkitekt som virket på Julius Caesar og Augustus tid. Han fikk stor betydning for arkitekturen i renessansen i Europa, da han ble gjenoppdaget i på 1500 tallet. Hans syn på arkitektur påvirket ikke minst utformingen av teaterbygg i renessansen. (se: \* i litteraturlisten)

<sup>78</sup> Leone Battista Alberti (1404-1472) virket som arkitekt i renessansen. Han skrev flere verker om kunst blant annet: "Om malerkunsten" og "Ti bøker om arkitektur". Han studerte antikken, og mente at den klassiske arkitekturen fra den romerske antikken avspeilet lover for orden og proporsjoner.

grunnlaget for utviklingen av den moderne tenkemåte og for språket som ble brukt for å beskrive kunsten. Da Michelangelo startet å male taket i det Sixtinske<sup>79</sup> kapell i 1508, hadde innstillingen til kunstnere forandret seg fullstendig.

## **2.1 Gonzaga familien som oppdragsgivere og deres herredømme i Mantova**

Mantova<sup>80</sup> ble opprinnelig bygget på en øy som lå i elven Mincio, som rant fra Gardasjøen til Po. Byen var omringet av sumpområder på tre sider, fuktig og tåkete om vinteren, varmt og klamt om sommeren.[8] Mantova var et strategisk knutepunkt for handelen mellom Italia og Tyskland gjennom Brennerpasset. Etter romerrikets fall ble byen en del av det føderale territoriet til Lombard regionen styrt av keiseren, men i 1183 ble Mantova løsrevet etter freden i Konstanze og fikk retten til lokalt selvstyre. Pinamonte Bonacolsi tok makten i 1273, men i 1328 tok Lugio Ganzaga kontrollen over byen. Han var en lokal landeier i Mantova. Lugio Gonzaga etablerte det som skulle bli Gonzaga's herredømme. Gonzaga-familien tok makten i Mantova, og den dominerte byen i over 300 år, til 1627.<sup>81</sup>

Gonzaga-familien etablerte et hertugdømme med Palazzo Ducale som sentrum. Palazzo Ducale som opprinnelig var Palazzo del Capitano. Etter at Gonzaga-familien tok over makten ble palasset utvidet av Francesco I<sup>82</sup> med Castello San Giorgio, og et vakttårn som vendte mot Ponte San Giorgio, broen som knyttet Mantova til fastlandet.

Mantova var på omtrent samme størrelse som Ferrara, og i likhet med Ferrara var Mantova en politisk stabil by og et kulturelt sentrum. Både Mantova og Ferrara var små og hadde mye mindre makt enn sine naboer Milano og Venezia, men gjennom ekteskap og diplomatiske allianser, og ikke minst kulturelt, maktet begge byene å opparbeide høy prestisje.

---

<sup>79</sup> Det sixtinske kapell er et pavelig huskapell hvor blant annet valget av nu pave finner sted ved konklave. Kapellet ligger i Vatikanpalasset. Kapellet består av et langt kirkerom under tønnehvelv med vindusåpninger. Det ble påbegynt i 1473 under pave Sixus IV, som inviterte en rekke kunstnere til å bidra til utsmykningen. Blant dem var Sandro Botticelli og Pinturicchio, men mest kjent er Michelangelo som malte taket (1508-1512) med scener fra skapelseshistorien, og alterveggen med en stor freske som forestiller Dommedag. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>80</sup> Mantova er nevnt i William Shakespeares "Romeo og Julie" Romeo ble sendt til Mantova i eksil etter drapet på Tybalt Capulet i en sverdkamp. Romeo reiser fra Mantova til Verona da han får vite at hans elskede Julie er død. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>81</sup> I 1627 ender arvelinjen til Gonzaga-familien med Vincenzo II. Byen gikk inn i nedgangstider under de nye herskerne, Gonzaga-Neveres, som var en yngre fransk gren av familien. En krig om makten fulgte i 1630, leiesoldatene førte pest med seg, og Mantova kom seg ikke etter katastrofen. Ferdinand Carlo IV tok over som hersker, men han var mer interessert i å more seg. Han fjernet over tusen malerier før han flyktet da habsburgerne overtok styret av byen. I 1796, under napoleonskrigene ble Mantova omringet, byen kom under fransk styre. I 1814 kom byen igjen under Østrikes styre og ble en del av *Quadrilatero*, festningsbyer i Nord-Italia. I 1851-55 gjorde Innbyggerne opprør mot det østriske styret, opprøret startet i Belfiore, der en gruppe opprørere ble hengt av østrikerne. I 1866 ble Mantova en del av Italia, under kongen av Sardinia. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>82</sup> Francesco I Ganzaga (1384-1407) (se \* i litteraturlisten)

Francesco I ble etterfulgt av Gianfrancesco<sup>83</sup> som ble utnevnt til marki av Mantova.<sup>84</sup> Denne utnevnelsen markerte et vendepunkt for både Gonzaga familien og for Mantova. I motsetning til hertugene i Ferrara og Milano søkte Gonzagaene politiske forbindelser med Det Hellige Romerske Imperium. Gianfrancescos sønn Lodovico<sup>85</sup> giftet seg med Barbara av Brandenburg i 1433. Lodovico var *condottiere*<sup>86</sup> han var anerkjent som en dyktig soldat og politiker. Denne virksomheten var også med på å bygge opp Mantovas rikdom. I den perioden som Lodovico Gonzaga var marki ble byen forandret. Palazzo Ducale ble oppgradert og fornyet. Lodovico forandret Mantova til å bli en sunnere by og et kulturelt senter. Han hadde et ambisiøst program, en del av hans brev finnes fremdeles i Mantovas arkiver. Her kommer det frem at Lodovico hadde en personlig interesse i sine prosjekter. Lodovico var en oppdragsgiver som viste stor personlig interesse i sine prosjekter, både når det gjaldt utsmykningsarbeider og arkitekturen. I Palazzo Ducale bygget han blant annet leiligheter i Castello San Giorgio. Han hadde ambisiøse planer om å forandre hele senteret av Mantova. Dette kommer frem av korrespondanse som befinner seg i de tidligere nevnte arkivene i Mantova.<sup>87</sup> Alberti var da etablert som en ekspert på klassisk arkitektur. Han var arkitekten bak to kirker i Mantova med Lodovico som oppdragsgiver: San Sebastiano og St. Andrea. Samarbeidet mellom Lodovico og Alberti var med på å forme det som kom til å bli forholdet mellom en arkitekt og hans oppdragsgiver.

Lodovico engasjerte også andre kunstnere. Pisanello<sup>88</sup> fikk i oppdrag å dekorere resepsjonshallen i Palazzo Ducale. Pisanello var kjent for sin elegante internasjonale gotiske stil<sup>89</sup> som var den mest brukte stilen i italienske hoff på den tiden. Rundt 1450 forandret Lodovico sin stil. I stedet for å velge den til da mest brukte stilen, den internasjonale gotiske, valgte han den klassiske som var basert på den romerske antikken, *all`antica*. Grunnen til denne forandringen kan muligens ha vært innflytelse fra Sigismondo Malatesa som var hertug i Rimini. Han hadde begynt å fornye kirken San Francesco i Rimini i 1450 etter Albertis

---

<sup>83</sup> Gianfrancesco ( 1407-44) (se \* i litteraturlisten)

<sup>84</sup> Gianfrancesco ble utnevnt til marki av Det Hellige Romerske Imperium i 1433 (se \* i litteraturlisten)

<sup>85</sup> Lodovico ( marki : 1444-78) (se \* i litteraturlisten)

<sup>86</sup> *Condottiere* hærfører ( leiesoldat) som tok seg betalt for å lede hæren for sine oppdragsgivere. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>87</sup> *Archivio di Stata*, Mantova

<sup>88</sup> Antonio di Pucci Pisano,( 1359-1455) var bedre kjent som Pisanello. Han var elev av Gentile da Fabriano. Han malte i en naturalistisk stil, de fleste av Pisanellos fresker er dessverre blitt ødelagt. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>89</sup> Gotisk kunst fra fransk *gothique* og italiensk *gotico* er betegnelsen på denne stilperioden som begynte i Frankrike på 1100 og var representert i hele Europa på 1500 tallet. På 1300 tallet hadde den gotiske stilen blitt internasjonal og beveget seg mot en verdslig og naturlig stil som fortsatte inn i 1400 tallet til den gikk over i og ble avløst av renessansen. ( se: \* i litteraturlisten)

tegninger som var basert på antikkens arkitektur. På samme måte som Sigismondo Malatesa, var Lodovico hersker i en relativt liten stat. Lodovico trengte å forsterke sin status og maktposisjon i konkurranse med for eksempel Francesco Sforza i Milano. Francesco Sforza brukte den gotiske stilen, mens Lodovico skiftet til den antikke stilen, *all'antica*, som skulle fremstå som annerledes og imponerende, samtidig som denne stilen var knyttet til det romerske makt imperiet. I 1457 kontaktet han Andrea Mantegna, som da var bosatt og arbeidet i Padova. Mantegna arbeidet innenfor denne stilen *all'antica*.

Lodovico var så opptatt av den antikke stilen og han begynte å samle på antikke bronse mynter, etter ide fra hertugen i Ferrara Leonelle d'Este. Lodovico fikk overtalt Mantegna til å flytte til Mantova og arbeide som hoffmaler for seg.

Da Mantegna kom til Mantova og ble ansatt som hoffmaler i 1460, kunne dette vært et sjansespill både for Lodovico Gonzaga og for Andrea Mantegna. Mantova var ikke et inspirerende kunstnerisk sentrum slik Padova var den gangen.<sup>90</sup> Den eneste oppdragsgiveren for Mantegna i denne byen ville være Gonzaga- familien. Mantegna var på den andre side en ung maler lite kjent utenfor Po-sletten. Hans malerstil var realistisk og inspirert av florentinerne og antikken. Derfor hadde Mantegnas arbeider lite til felles med den kunstretningen som rådet i hoffmiljøene på den tiden. Den gotiske stilen som var mer grasiøs og mykere enn *all'antica*.<sup>91</sup> Som respons til sine humanistiske oppdragsgivere i Padova hadde Mantegna utviklet sin *all'antica* stil. Figurene var inspirert av antikke relieffer med arkitektonisk bakgrunn som var tydelig preget av antikkens byggverk fra det gamle Roma. Mantegnas første oppdrag for Lodovico var en serie av paneler for kapellet i Castello San Giorgio: "Tilbedelsen av de tre vise menn"- "*Adoration of the Magi*" og "Omskjæringen" - "*The Circumcision*" og "*The Ascension of the Death of the Virgin*"- "Jomfru Marias død" - [21.1] Sistnevnte verk viser jomfru Maria, liggende foran et vindu på et rødt klede. Hun er omringet av elleve helgener, med tydelig gull glorier på hodet. I bakgrunnen har Mantegna malt et landskap, med Mantova som motiv. I følge Alberta De Nicolò Salmazo er dette panorama utsikten fra vinduet i Camera degli Sposi.<sup>92</sup>

Mantegnas største oppdrag for Lodovico var utsmykningen av Camera degli Sposi<sup>93</sup> i Castello San Giorgio. Dekorasjonen av rommet skilte seg klart ut i forhold til hva som var vanlig ved hoffene på den tiden. I stedet for motiver av heroiske rytterscener, eller historiske

---

<sup>90</sup> (Padova var en universitets by med mange kunstnere tilknyttet byen, blant andre Donatello (1386-1466), han laget blant annet rytterstatuen av hærføreren Gattamelata i 1443) ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>91</sup> Kristeller, *Mantegna*, s. 467-72 og Lightbrown, 1986 s.76-8

<sup>92</sup> Salmazo, *Mantegna*, 1997, s. 62-63

<sup>93</sup> Camera degli Sposi ( 1465-74) (det står litt forskjellige datoer i forskjellige kilder!)

høydepunkter, fremstilte disse freskene Lodovico og hans kone Barbara av Brandenburg og barna, omgitt av sitt hoff, alle kledd i Gonzagas farger.<sup>94</sup> [11.5] og [11.7] Lodovico er også avbildet med et brev i hånden mens han konfererer med sin sekretær. Han har hunden ved sin side. På motsatt vegg er det en scene der Lodovico møter sine sønner kardinalen Francesco Gonzaga og Federico og de to sønnesønnene. Den eldste av barna er Francesco II Gonzaga. Med i denne scenen er også to av Europas herskere, Fredrick III av det hellige romerske imperium,<sup>95</sup> og kong Christian I av Danmark som var Barbara av Brandenburgsvoger.<sup>96</sup> [11.6] Ved å inkludere disse to i fremstillingen skulle Gonzaga-familien befeste sin tilknytning til de europeiske maktsentra. I tillegg til disse to adelige var det malt buer mot taket som imiterte *stukko*,<sup>97</sup> der portrettsmedaljonger av de åtte første keiserne er avbildet, der også Caesar var inkludert. Medaljongene i taket som fremstiller romerske keisere, er malt slik at det gir illusjon av relieff.<sup>98</sup> [11.3] og [11.4] Freskene i taket var formet som en *oculus* som kunne minne om Panteon, der *trompe-l'oeil* teknikken er brukt og figurene er fremstilt i sterk forkorting som gir en illusjon av at det er en åpning i taket og at himmelen kan sees utenfor. Dessuten er balustradene malt i *sotto-in-sù*<sup>99</sup>, som gir et ekstremt illusjonistisk perspektiv. [11.2] I en av rankene som markerer et skille mellom freskene, har Mantegna plassert et lite portrett av seg selv. Denne lille detaljen, med å plassere et selvportrett finnes i flere av hans arbeider. [11] og [11.1] Til og med i Isabellas studiolo er et lite portrett av Mantegnas skåret i hvert hjørne av rommet, inne i de forgylte rammene. [10.14] Mantegnas oppgaver ved hoffet var varierte og inkluderte blant annet i å lage motiver til billedtepper, oppføre tablåer, arrangere historiske opptog og til å male diverse portretter som skulle dekorere både Palazzo Ducale og Gonzagaenes slott og jakt villaer i Marmirolo, Cavariana, Saviola, Goito og San Martino di Gusnago. Brevvekslingen mellom Lodovico og

---

<sup>94</sup> Gonzagas stemma hadde rødt, hvitt, gull og sort.

<sup>95</sup> Fredrick III av Det Hellige Romerske Imperiet var aldri i Mantova, Mantegna måtte få tilsendt tegninger av ham for å få en vis likhet. Se: Mary Hollingsworth, *Patronage in Renaissance Italy*, London, 1994, s. 213–15

<sup>96</sup> Chambers, D.S. "Patrons and Artists in the Italian Renaissance Italy" (serie: History in depth) s.109

<sup>97</sup> *stukko*- stukkatur eller stukk, er murmasse av gips eller lesket kalk, sand og vann samt marmorpulver som er brukt som styrkemiddel. Materialet er lett og forme og blir hardt når det tørker. Stukk ble brukt både på indre og ytre utsmykning av murverk og vegger. Stukk ble formet/ modellert på stedet og teknikken er kjent helt fra antikken. Denne teknikken fikk en kraftig oppblomstring på 1500-tallet i Italia, og deretter spredte den seg til resten av Europa og til Nord-Amerika. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>98</sup> Ettore Camasca, *Mantegna*, Firenze, 1981. s.33 og Antonio Paolucci, i *Gonzaga e l'Antico, Percorso di Palazzo Ducale a Mantova*, Roma, 1988, s. 88

<sup>99</sup> *sotto-in-sù* - ( nedenfra og opp) perspektiv. Takdekorasjonen i Camera degli Sponsi ( de nygiftes rom) er malt i .( nedenfra og opp) perspektiv som fikk arkitekturen og maleriet til å smeltet sammen i den malte himlingene som åpnet taket mot himmelen. ( se: \* i litteraturlisten)

Mantegna, som finnes i arkivene i Mantova, avslører at lønnen ikke alltid ble betalt i tide. De viser også til at Mantegna hadde et vanskelig lynne.<sup>100</sup>

Francesco var tredje generasjon Gonzaga som var oppdragsgiver for Mantegna. Hans bestefar marki Lodovico, som Mantegna hadde tjent under i tjue år, døde 12.juni 1478. Marki Federico som etterfulgte sin far var da blitt trettiåtte år. Han hadde den samme humanistiske bakgrunn som sin far og også den samme positive innstillingen til Mantegnas kunstneriske talent som faren hadde hatt.<sup>101</sup> Marki Federicos styre varte ikke så lenge, bare i seks år, og han døde førtifire år gammel i 1484. Gianfrancesco, som vanligvis ble kalt Francesco tok over etter sin far, bare atten år gammel. I følge Kristeller ble dette en vanskelig omstilling for Mantegna.<sup>102</sup> Han hadde mistet to trofaste oppdragsgivere, markise Barbara, Francescos bestemor som døde i 1481<sup>103</sup> og hans onkel kardinal Francesco som døde i 1484. Disse to hadde stått Mantegna nær og hadde vært av hans mest entusiastiske tilhengere. Mantegna var engstelig for sin posisjon ved hoffet, og han skrev til Lorenzo de' Medici i Firenze i august 1484 for å få støtte av ham.<sup>104</sup> Det er ikke kjent om Mantegna fikk den støtten han ønsket, men hans engstelse for sin posisjon ved hoffet i Mantova viste seg å være ubegrunnet.

Mantegnas prestasjoner ble anerkjent nesten mer av Francesco enn av hans far og bestefar. Det at kunstnerne ble sett som likeverdige av de ledende klassene bidro til at Mantegna fikk anerkjennelse for sin kunst på en helt annen måte fra den unge marki' Francesco, enn han hadde fått fra hans forgjengere. Mantegna s prestasjoner ble anerkjent nesten mer av den unge Francesco, som så ham som sin likeverdige, i motsetning til hans forgjengere som ønsket å eie kunsten for sin egen personlige tilfredsstillelse. Da Mantegna var i Roma for å lage en utsmykning til Vatikan palassets kapell for pave Innocent VIII,. sendte Francesco med et med ham et introduksjons brev der han skrev: ”..en fremragende maler, hans like har vi ikke sett i vår tid.” Det at Mantegna hadde fått den prestisjefylte oppgaven det var å dekorere kapellet i Vatikanet hos paven kunne også reflektere fordelaktig tilbake på Francesco selv.

---

<sup>100</sup> Mantegna anklaget til og med en av naboene sine for å stjele 500 epler fra ham, og gikk til retts sak mot ham. Han anklaget også en av sine gravører for utroskap, fordi han trodde at han hadde stjålet en ideskisse fra ham.

<sup>101</sup> Kristeller. *Andrea Mantegna*, 1901, s. 266 . ( Markis' Federico hadde fått sin humanistiske utdanning hos Ogniebene da Lonigo, i følge brev fra Matteo Bossi til markis' Federico: *Recuperationes Faesulanae*, Bononie, 1483. Luzio e Renier, ”Il Fielfo e Lúmanesimo alla corte die Gonzaga“ i *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, xvi, (1890)

<sup>102</sup> Federico overtok som marki etter sin fars død, og han fortsatte som oppdragsgiver for Mantegna fra 1478 til 1484. Hans sønn Francesco ble den nye marki bare atten år gammel i 1484. Med ham blomstret Mantova opp kulturelt og økonomisk. Han var en viktig oppdragsgiver, både for Mantegna og andre av samtidens kunstnere. Med ekteskapet til Isabella d'Este i 1490 ble dette forsterket fordi hun også var involvert i beslutningsprosessen og hun hadde sine egne prosjekter som trengte kunstnerisk utsmykning. Både Francesco og Isabella hadde kontakt med andre samtidige kunstnere, som Bellini-brødrene og Leonardo da Vinci. Kristeller, *Andrea Mantegna*, 1901, s. 268

<sup>103</sup> Barbara av Brandenburg ( 1423- 1481) giftet seg med Lodovico Gonzaga bare ti år gammel i 1433.

<sup>104</sup> Crowe og Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy*, s. 398, note 2.

Det var ved hans hoff at Mantegna var ansatt. Mantegna styrket sin posisjon som en av de ledende kunstnerne i sin tid, med Francesco som sin mesen.<sup>105</sup>

Francescos mange brev til Mantegna kan underbygge denne påstanden. Han skrev blant annet til Mantegna da han var i Roma, 23 februar 1489:

*” Selv om disse maleriene er et produkt av Deres hånd og Deres intellekt, tenker vi allikevel at maleriene vil gjøre oss berømte fordi vi har dem i vårt hus, der de vil være et verk som gjenspeiler Deres trofasthet og flid.”*<sup>106</sup>

### 3. Andrea Mantegna, biografi

Andrea Mantegna ble født sent i 1430 eller i 1431 i Isola di Cartura, nær Pizzola noen mil nord for Padova. Hans far Blaise var mestersnekker<sup>107</sup> som døde i 1450, men da hadde Andrea allerede blitt adoptert av maleren Francesco Squarcione.<sup>108</sup> I 1441 ble Mantegna tatt inn i lære som den adopterte sønnen til Francesco Squarcione i Padova. Det at Andrea ikke bare ble tatt inn som lærling, men at han ble adoptert av Squarcione, gjorde at han kunne bli medlem i maler lauset (*fraglia*) i Padova.<sup>109</sup> Som sønn av en mester slapp han å betale for fullt medlemskap i lauset.<sup>110</sup> Han ble hos Squarcione i seks år.<sup>111</sup> I følge Kristeller var Squarcione en kontroversiell kunstner, hovedsakelig fordi han adopterte barn og unge menn i den hensikt å utnytte dem. Mantegna var ikke den eneste adoptivsonnen<sup>112</sup> til Squarcione. Dokumentene som omhandler tvisten mellom Mantegna og Squarcione, der han forlangte fire hunder dukater i dispensasjon for sine arbeider, er ikke bevart. Det er kjent, i følge Kristeller, at Mantegna forlot Squarcione da han var sytten år og han etablerte seg som selvstendig kunstner<sup>113</sup> i Padova. Mantegnas interesse for antikken kan spores tilbake til hans tid i Squarciones lære.<sup>114</sup> Francesco Squarcione hadde blant annet besøkt Hellas og hadde en stor samling antikke gjenstander. Squarcione overlot en del av fresko utsmykningen i kirken Ermitani i Padova til sine elever. Han forventet at de skulle følge de klassiske idealene, her ble grunnlaget lagt for Mantegnas interesse for de klassiske formene med plastisk utforming

---

<sup>105</sup> Mantegna fikk også oppdrag andre steder for eksempel i hertugpalasset i Ferrara i 1499, hos Isabellas far Ercole d'Este.. se: Cittadella, ”Notize relative a Ferrara”, Ferrara, 1868, iii, s.69

<sup>106</sup> Kristeller, ”Andrea Mantegna” 1901, s. 270 (egen oversettelse) D'Arco ii.s.20,no.23.

<sup>107</sup> *Margarone*, mestersnekker. ( se \* i litteraturlisten)

<sup>108</sup> Francesco Squarcione. Født i Padova, 1394 / eller 1397-død 1468 ( se \* i litteraturlisten)

<sup>109</sup> Andrea var ca. 10 år da han ble adoptert av Francesco Squarcione. Andrea tok etter navnet Squarcione som han beholdt til ca. 1457.

<sup>110</sup> Som sønn av en mester slapp en å betale for fullt medlemskap i lauset. Se: M. Urzi, ”I pittori registrati negli statuti della fraglia padovana dell'anno 1441” i *Archivio veneto*, s. 5 xii, 1932, s. 209-37.

<sup>111</sup> E.Tietze-Conrat ”Mantegna” 1955, s.1

<sup>112</sup> adoptivsonnen ble kalt -*fiuilo*( se \* i litteraturlisten)

<sup>113</sup> selvstendig kunstner(*contrata*) ( se \* i litteraturlisten)

<sup>114</sup> P.Kristeller, *Mantegna*, 1901, s. 243-253.



av figurene.<sup>115</sup> Francesco Squarcione var grunnleggeren av det som ble betegnet Padova skolen. I følge forfatterne Vasari og Scardeone var Squarcione og denne skolen med på å forme en stil som ble betegnet Padova stil, selv om ingen av dem kunne karakterisere denne stilen eller hva denne malemetoden gikk ut på. Mantegna selv omtalte seg som *Patavus, civis Patavinus*.<sup>116</sup> Hvis man ser på Mantegna som en eksponent for denne Padova stilen, kan det virke litt paradoksalt fordi andre kunstnere som også virket i Padova kom fra forskjellige steder i Italia. For eksempel Giotto,<sup>117</sup> som kom fra Firenze, Altichiero<sup>118</sup> og Avanzo<sup>119</sup> kom fra Verona og Jacobo Bellini og hans sønner som kom fra Venezia. Alle brakte med seg sin egen stil som ble tilpasset oppdragsgivernes ønsker og de lokale håndverkerne i Padova. Mantegna fikk mange oppdrag gjennom sin mester. Han malte blant annet freskene i Ovetari kapellet i Padova. Disse ble siden ødelagt under et bombeangrep i 1944.[7] Mantegna malte også et alterstykke av St. Lukas i Santa Giustia, Padova. Det befinner seg nå i Pinacoteca Brera i Milano. Disse arbeidene gjenspeilet den ”Padovanske skolen”, men Mantegna ble etter hvert påvirket av den Venetianske skolen da han begynte å arbeide sammen med Bellini-brødrene. Mantegna giftet seg med Jacobo Bellinis datter i 1453.<sup>120</sup> Denne forbindelsen var en

---

<sup>115</sup> Rolf Toman, *Die Kunst der italienischen Renaissance (Kunsten i den italienske renessansen)*, Oslo, 2007 s. 366

<sup>116</sup> Kristeller, ”Andrea Mantegna” 1901, s.19 . Det var kanskje mest naturlig for Mantegna å kalle seg Paduan, siden hans adoptiv far var derfra, selv om han var født i Vicenza.

<sup>117</sup> Giotto di Bondone ( 1267-1337) født i Vespignano i nærheten av Firenze. Han var maler, billedhugger og arkitekt. Han ble oppdaget ved en tilfældighet av Ciambue, som tok ham i lære. Giotto regnes som nyskapende fordi han malte individuelle figurer som virket sammen i et perspektivisk rom. Hans figurer har skulpturelt preg, denne nye malerstilen ga ham mange beundrere allerede i hans egen levetid, bl. a. Dante og Boccaccio. Hans mesterverk er *Capella degli Scrovegni* eller *Arena kapellet* i Padua. Her er det 100 scener som fremstiller Jomfru Marias liv og Kristi lidelseshistorie. *Corettinene*, panelene, er malt som en øvelse i perspektivmaling. Bygningen har ingen annen dekor enn Giottos fresker. Arkitekturen er en rektangulær hall med tønnehvelv og gotiske trelansettvinduer på fasaden og små vinduer på sørsiden. Inntreøret har en polygonal apside. Freskene har tre temaer: Scener fra livet til Joakim og Anna (Jomfru Marias foreldre) scener fra livet til Jomfru Maria og scener som omhandler Kristus liv og død. Inngangsveggen har tema Dommedag, over alteret er bebudelsen fremstilt, der Gud sender engelen Gabriel til Maria. På hver side av kor åpningen er Gabriel og Maria fremstilt. Malerstilen er en direkte inspirasjon for Michelangelos takmalerier i det Sixtinske kapell 200 år senere. (ferdigstilt 1508) Det interessante i forhold til Mantegna er den nederste delen av veggene som har en serie allegoriske fremstillinger av dyder. Det er grunn til å tro at Giottos allegoriske fremstilling var kjent for Mantegna, og at denne fremstillingen kan ha vært til inspirasjon for ham. ( se: Anna Maria Spiazzi, *Giotto, The Scrovegni Chapel in Padua*, Milano, 2004 s. 9-82)

<sup>118</sup> Altichiero, var fresko maler, virksom i Verona og Padua siste halvdel av 1300. Han var en av forløperne til Masaccio. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>119</sup> Jacopo Avanzo ( fra annen halvdel av 1300 tallet) Han var Altichieros elev og arbeidet i Padua, Altichiero var virksom i Verona og Padua i siste halvdel av 1300 tallet, han var en forløper for Masaccio. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>120</sup> Andrea Mantegna giftet seg med Nicolosia, bare 20 år gammel. Jacobo Bellinis datter, Nicolosia, søster av Bellini brødrene: Gentile, Geovanni og Niccolò Bellini. Andrea og Nicolosia flyttet til Mantova I 1460, der Andrea ble ansatt som hoff kunstmaler hos Gonzaga familien. Mantegna produserte mange arbeider for Gonzaga familien, et av de mest kjente verkene er I Palazzo Ducale, *Camera Picta* ” Det dekorerte rom” og *Camera degli Sposi* ”Brude rommet /bryllups rommet” disse rommene ble malt på oppdrag av Ludovico og hans kone Barbara Gonzaga ( mellom 1465-1474) rommet ble brukt til undertegne blant annet ekteskaps kontrakter og andre offisielle og juridiske dokumenter, derav navnet *Camera degli Sposi*

av grunnene til at Francesco Squarcione brøt med sin adoptiv sønn. Mantegnas ønske om å komme fri fra sin læremester endte i en rettssak.

Hans svogere Gentile og Giovanni Bellini ble tydelig påvirket av Mantegnas malerstil, men Bellini brødrene hadde begge en mykere bruk av lyset, der dybde virkningen er skapt av luftperspektivet, mens Mantegna bruker et mer geometrisk perspektiv. Denne forskjellen i malemåte kan sees tydelig i de to versjonene av "Kristus i Getsemane". Tilfeldigvis malte både Andrea Mantegna og Giovanni Bellini hver sin versjon av "Kristus i Getsemane"<sup>121</sup> begge brukte sterk forkortning som element. [21] og [22] Mantegnas landskap har kantete klippeformasjoner, mens Bellini viser et mykere landskap. Mantegna belyser skyene ovenfra, selv om solen er plassert på undersiden av skyene, mens Bellini belyser skyene nedenfra. Bellini betraktet seg som en dårligere maler enn sin svoger, det var stor konkurranse dem imellom.

Den venetianske stilen var mindre opptatt av den skulpturelle utformingen og la mer vekt på farger og lysnyanser. Mantegnas stil er mer i tråd med den florentinske tradisjon der det klassiske og vitenskaplige ble etterstrebet. Mantegnas former og farger er ofte grove i all sin plastisitet, samtidig som de var krystallklare. Fargene er tydelige og skikkelsene kan minne om statuer, som er meislet ut av bakgrunnen. Mantegna oppfattet seg som konservativ, ikke original, men hans arbeider viser at han var en overgangs kunstner, med originale ideer. Mantegnas arbeider kan sees som strenge og monumentale. Den skarpe linjeføringen og koloritten har bidratt til at han gjerne fremstår som en mindre moderne maler enn han på mange måter var. Mens hans samtidige kollegaer fortsatt malte i sengotisk stil der de utstyrte sine figurer med samtidens klessdrakter, bar Mantegnas figurer toga. Mantegnas bidrag til maleriets utviklingen gjennom en periode på tretti fem år kan tydeliggjøres ved å sammenligne hans madonnafigur "Madonna med engler" fra 1485 med samtidige madonna bilder. Mantegnas Madonna er omgitt av individuelle englehoder som synger i kor. Madonna lener kroppen forover i billedflaten, som om skikkelsen strekker seg ut av bildet. Dette får betrakteren til å bli involvert i den avbildete scenen. Mens for eksempel Jacopo Bellini "Madonna med kjeruber"<sup>122</sup> er malt som om hun sitter livløs bak en glassplate. Før Mantegna flyttet til Mantova hadde han også fått i oppdrag å male altertavlene i San Antonio i Padova og San Zenos altertavle i Verona. I 1460 begynte Mantegna som hoffmaler i

---

<sup>121</sup> "Kristus i Getsemane" begge versjoner ble malt 1460 og henger nå i National Gallery i London. (se \* i litteraturlisten)

<sup>122</sup> "Madonna med kjeruber" Jacopo Bellini 1450 befinner seg i Venezia, Accademia. (se \* i litteraturlisten)

Mantova hos Gonzaga familien under Lodovico Ganzaga.<sup>123</sup> Lodovico<sup>124</sup> betraktet ham som medlem av familien, Andrea Mantegna fikk rett til å bruke Gonzaga familiens våpenskjold.<sup>125</sup> Det finnes få arbeider igjen av Mantegna i Mantova, men det spesielle rommet, Camera degli Sposi, befinner seg fremdeles i Castello di San Giorgio i Palazzo Ducale.<sup>126</sup> [11]-[11.7] Mantegna var ansatt som hoffmaler hos Gonzaga-familien med Lodovico, Federico og til slutt Francesco Gonzaga, og Isabella d'Este som oppdragsgivere. Han arbeidet hovedsakelig i Mantova ved Palazzo Ducale. Mantegna utførte oppdrag som freskene i Camera degli Sposi (ca. 1465-74) for Lodovico, "Caesars triumfer" (ca.1485-94) for Francesco og "Parnassus" og "Minerva" for Isabellas studiolo (1497-1502). Selv om Mantegna var ansatt som hoffmaler hos Gonzaga familien, arbeidet han også i Roma en periode (1488-1490) for pave Innocent VIII. Mantegna fikk også andre oppdrag blant annet for Isabellas far Ercole d'Este ved hertugpalasset i Ferrara.<sup>127</sup>

Francesco som var sønnesønnen til Lodovico Ganzaga, fortsatte i samme tradisjon som oppdragsgiver for Mantegna. Strømningene i tiden var gjenoppdagelsen av den klassiske litteraturen og den klassiske kunsten. Mantegna var opptatt av begge dele. Han hadde også en samling med antikviteter som Lorenzo de' Medici fikk se da han besøkte Mantova i 1483. Mantegna hadde gode kunnskaper innen mytologi, arkeologi og han var svært opptatt av antikken. Mantegna interesse for antikken og arkeologi og hans beherskelse av perspektiv og forkortning bidro til at han ble et forbilde for mange av sine samtidige. Han brukte perspektiv og forkortning for å få frem dybde i sine fremstillinger av det menneskelige legemet. Et eksempel på denne ekstreme forkortningen er "Den døde Kristus"<sup>128</sup> [21.3] Sin perspektiviske dyktigheten viser han blant annet i fresken i taket i Camera degli Sposi i Palazzo Ducale. Det er malt i *trompe l'œil*-teknikken, motivet illuderer et utsyn mot himmelen gjennom en tenkt åpning i kuppelen. Motivet skulle symbolisere guddommelig overvåkning av seremoniene som ble utført i rommet.<sup>129</sup> [11.2] Mantegnas bruk av

---

<sup>123</sup> Lodovico Ganzaga (1412 – 1478) Lodovico var markis i Mantova fra 1444-1478. han var gift med Barbara av Brandenburg. Hans sønn Frederigo (1441-84) gift med Margaret av Bavaria, og sønnesønn Francesco (1466-1519) gift med Isabella d'Este.

<sup>124</sup> Mantegna ble ansatt ved hoffet under Lodovico Gonzaga (1412-1478)

<sup>125</sup> Våpenskjoldet bar mottoet: *Par un désir* i gotiske bokstaver. I 1475-1492 forandret Mantegna våpenskjoldet sitt til en avbildning av Julius Caesars hode, i 1505-06 brukte han bare initialen M. se: C.Elam, "Splendours of the Gonzaga", *museumskatalog for V&A Museum*, London, 1981-82, s.25, n.9.

<sup>126</sup> Camera degli Sposi i Castello di San Giorgio i Palazzo Ducale ble malt for Lodovico.

<sup>127</sup> Dette oppdraget fikk han i 1499. Cittadella, *Notiza relative a Ferrara*, Ferrara, 1868, iii, s.69.

<sup>128</sup> "Den døde Kristus" også kjent som *Cristo in scurtu*. Dette bildet er ulikt datert, både fra Mantegnas periode i Padova (1457) og så sent som 1500- formspråket, med de myke tøyfoldene, og den sterke forkortningen kan tyde på en tidlig datering.

<sup>129</sup> Camera degli Sposi, dette rommet ble brukt ved undertegning av kontrakter og vigselssermonier, derav navnet, takmaleriet skulle understreke den juridiske funksjonen dette rommet hadde. Det himmelske nærvær

perspektivet til å skape en illusjon fikk også innflytelse på 1500-tallets kunstnere som for eksempel Raphael og Correggio. Dette er den første utsmykningen i den vestlige kunsthistorien som illuderer en åpning mot himmelen. [11.2] Den representerer dermed en innledning på en ikonografisk tradisjon som skulle komme til å dominere barokkens muralkunst. Mantegna individualiserte alle skikkelsene i rommet og historiske hendelser, scenene gjenskaper også noe av livet ved Gonzagas hoff. I tillegg til den *trompe l'œil* åpningen i taket er det malt illusjonistiske byster av ni keisere blant annet Julius Caesar. [11.4]

Mantegna hadde også utviklet sin egen stil som han perfektionerte en form for *grisaille* som var monokrome malerier som imiterte et steinrelieff, både i virkning og i farge. Selve strukturen minner om stein, men figurene er malt "levende" ikke som skulpturer, et eksempel på dette er "L'introductio[n] du culte de Cybèle à Rome" (1505) [4.1] og "Judit og Holoferenes"<sup>130</sup>

Han kombinerte sin intellektuelle kapasitet og sine kunnskaper med sine tekniske ferdigheter. Hans interesse for antikken avspeiler seg i hans verk. Mantegna ble beundret av sine samtidige, selv om han også ble kritisert for å ha en tørr og linjer stil. Fordi Mantegnas stil er linjer var det lett å overføre hans malerier til tegninger og trykk. Hans grafiske arbeider ble kopiert over hele Europa, selv nord for Alpene av blant andre Albert Dürer. Albrecht Dürer kom til Italia i 1506 for å besøke Mantegna, men da var han allerede død.

Mantegna hadde vært ansatt som hoffmaler ved Palazzo Ducale i Mantova i tretti år da Isabella d'Este giftet seg med Francesco II Gonzaga som sekstenåring i 1490 og kom til hoffet i Mantova som den nye markise. Isabella ønsket at Mantegna skulle male to bilder som hun skulle henge i det studiolo som hun planla å bygge.<sup>131</sup> Mantegna arbeidet langsomt og metodisk og dette ble ikke alltid like godt mottatt av hans oppdragsgivere. Mantegna arbeidet ofte med mange prosjekter samtidig. Derfor kunne det ta tid å fullføre de maleriene som han fikk i oppdrag av familien å male.

Da Isabella ga Mantegna i oppdrag å male "Parnassus" for hennes studiolo skrev Silvestro Calandra, som var Isabellas sekretær, til henne den 4.mars 1492 at "*det var viktig å presse*

---

skulle symboliseres ved baldakinen, som var en nødvendig del av riuale og kulthandlinger. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>130</sup> "Judit og Holoferenes" malt av Mantegna i 1495-1500 ( 48 X 37 cm) Han malte samme motiv i farger i 1495 ( den "fargede" versjonen befinner seg i Washington, den monokrone er i Dublin) (se \* i litteraturlisten)

<sup>131</sup> I 1492 bestilte Isabella et portrett av seg selv, som hun skulle sende i gave til sin venninne Isabella del Balzo. Portrettet ble ikke vellykket, i følge modellen Isabella, hun skrev til sin venninne i april 1493 at hun var svært lei seg for at hun allikevel ikke kunne sende portrettet, fordi det ikke lignet på henne. Men denne uheldige hendelsen ødela ikke for forholdet mellom Isabella og Mantegna. ( se Julia Cartwright, *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, 1497-1539, A study of the Renaissance* London, 1915, s. 91-93)

*Mantegna til å begynne å arbeide med maleriet, slik at det kunne være ferdig når selve studiolo var ferdigbygget.*”<sup>132</sup>

Mantegna fikk etter hvert sitt eget hus i Mantova, der han kunne vise frem sine arbeider. [16]-[16.2] Mantegna arbeidet som hoffmaler for Gonzaga familien ved Palazzo Ducale i 46 år inntil sin død i 1506. Mantegna fikk også et eget gravkapell i St. Andrea kirken i Mantova der han ligger begravet. Etter Mantegnas død ble det ansatt en ny offisiell hoffmaler, det var Lorenzo Costa.<sup>133</sup>

### 3.1 Isabella d'Este, biografi

Isabella d'Este ble født 18. mai 1474 i Ferrara.<sup>134</sup> Hun var det eldste barnet til hertugen av Ferrara, Ercole d'Este<sup>135</sup> og Leonora<sup>136</sup> av Argon. Den sommeren Isabella var tre år, tok Leonora med seg henne og søsteren Beatrice<sup>137</sup> til sin far kong Ferrante i Napoli. Isabellas onkel Federico, som siden ble konge av Napoli ble så betatt av sin unge niese at han kunne ønsket å forlove seg med henne, om hun ikke hadde vært søsterens datter. Den gamle kongen ønsket at barna skulle bli i Napoli. Leonora lot den yngste datteren bli igjen der i åtte år mens Isabella ble med tilbake til Ferrara. Isabella fikk en humanistisk utdannelse ved palasset i Ferrara.

Hertughoffene i nord Italia, Milano, Ferrara og Mantova hadde nær tilknytninger både gjennom vennskap og ekteskap. Hertug Ercole d'Este og marki Lodovico av Mantova var gode venner. Lodovicos sønn Federico besøkte Ferrara ved flere anledninger. I april 1480 sendte han sin betrodde tjener Beltramino Cusatro med ekteskaps tilbud mellom sin eldste sønn Francesco, som da var fjorten år gammel, og hertugens lille datter som da var seks år gammel. Et portrett av Isabella, malt av hoffmaleren ved Ferrara: Cosimo Tura, ble sendt til Mantova på samme tid. Cusatro skrev et medfølgende brev ” *Jeg sender et portrett av Madonna Isabella, slik at Deres Høyhet og Don Francesco kan se hennes ansikt, men jeg*

---

<sup>132</sup> A.Luzio, “ I Precettori d'Isabella d'Este” s. 12 i *La coltura e le relazioni letteraire d'Isabella d'Este*, Torino, 1913 ( en artikkelserie opprinnelig publisert i ” Giornale storico della letteratura italiana” fra 1899-1903) (egen oversettelse)

<sup>133</sup> Lorenzo Costa ( 1460-1535) kom fra Ferrara. Han hadde vært i lære hos Cosimo Tura, som var hoffmaler ved hoffet i Ferrara ( Ferrara skolen) men det er også hevdet at han tilhøre skolen i Bologna, fordi han hadde bodd der da han var noen og tyve år gammel. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>134</sup> I et brev til Barbara , markisen av Mantova skriver Leonora at barnet ble født tirsdag 17.mai, og hun takker Gud for sin datter som hun omtaler :“ *Bella donzelata*”, se: Julia Cartwright, *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua*, London, 1915, s. 1.

<sup>135</sup> Ercole I d'Este (1431-1505) Han var hertug av Ferrara fra 1471-1505 ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>136</sup> Leonora eller Eleonora, begge navn er brukt i forskjellige kilder.

<sup>137</sup> Beatrice, et år yngre enn Isabella og brødrene Alfonso 1476 , Ferrante 1477, Ippolitto 1479, og Sigismondo 1480. I 1474 dro Leonora til Napoli, og alle barna ble igjen der, bortsett fra Isabella , som var morens favoritt.

forsikrer dere om at hennes kunnskaper og intelligens er mer verd å beundre.”<sup>138</sup> Isabella ble forlovet med Giovanni Francesco Gonzaga i 1480. I Ferrara var det hvert år en stor feiring av St. Georg. Hertugen av Milano, Lodovico Sforza<sup>139</sup> kom til Ferrara samme år i forbindelse med festivalen. Han ønsket også å be om Isabellas hånd, men siden hun allerede var forlovet, tilbød Ercole d’Este sin et år yngre datter Beatrice.<sup>140</sup> Hennes bestefar, kongen av Napoli var begeistret for denne alliansen mellom hertugen av Milano og barnebarnet. Den 28.mai ble begge døtrenes forlovelser offentliggjort av Ercole d’Este på Piazzaen foran Castello i Ferrara. Francesco kom kort tid etter til Ferrara, og Isabella tilbrakte julen i Mantova samme år. Etter dette korresponderte de ofte og sendte hverandre gaver, brev og dikt skrevet av hoffpoetene.<sup>141</sup> Etter marki Federicos død, skrev Isabella et kondolansbrev til Francesco. Hun skrev at han måtte tørke tårene og søke trøst for hennes skyld. Isabella hadde også kontakt med Francescos søster Elisabetta.<sup>142</sup> I februar 1488 kom hun, på vei til Urbino for å gifte seg med hertugen av Urbino, Guidobaldo. Hun ble godt mottatt i Ferrara, av Leonora og Isabella. De to svigerinnene ble nære venninner, Isabella var nå blitt fjorten år. Hun ble beskrevet av Mario Equicola<sup>143</sup> som en vakker pike med mørke skinnende øyne, lyst hår og ren hvit hud. Francesco var også oppmerksom i forholdet til sine kommende svingerforeldre. Isabellas mor ønsket å eie et maleri av Madonna fra Andrea Mantegnas hånd. Hun skrev til Francesco om dette ønsket, han la ved brevet fra Leonora og skrev gjentatte ganger til Mantegna for å få fortløp i arbeidet med maleriet. Hun fikk det til slutt. Mantegnas madonna maleri ble beskrevet som et maleri av ”*Madonna col Bambino e un coro di cherubini*”<sup>144</sup> i Leonoras inventar liste, som ble laget etter hennes død.<sup>145</sup>

<sup>138</sup> A.Luzio, “I Precettori d’Isabella d’Este” s. 12 i *La coltura e le relazioni letteraire d’Isabella d’Este*, Torino, 1913 ( en artikkelserie opprinnelig publisert i ” *Giornale storico della letteratura italiana*” fra 1899-1903)

<sup>139</sup> Lodovico Sforza ( 1452-1508) (se \* i litteraturlisten)

<sup>140</sup> Beatrice d’Este (1475-1497) (se \* i litteraturlisten)

<sup>141</sup> En del av disse brevene er bevart i Gonzaga Arkivene i Mantova.

<sup>142</sup> Elisabetta Gonzaga (1471-1526) (se \* i litteraturlisten)

<sup>143</sup> Mario Equicola ( 1470-1525) var en italiensk humanist. Han var Isabellas sekretær fra 1519, etter hennes mann døde. Mario Equicola brev refererer til hans reiser sammen med henne. I 1505 skrev Mario Equicola ” *Nec spe nec metu*” - (”verken håp eller frykt”) som kom til å bli Isabellas favoritt motto. Han skrev også : ” *De nature de amore*” på slutten av sitt liv. Denne boken viser renessansens Neo-Platoniske innflytelse fra bl. a. Mario Ficino (1433-1499) som var en italiensk filosof som virket under Cosimo de Medici. Han ledet bl. a. det Platoniske Akademiet i Firenze. ( se : \* i litteraturlisten)

<sup>144</sup> Serafer er engler uten kropp, rent åndelige vesener. I Det Gamle Testamentet nevnes to typer engler: serafer og kjeruber mens i Nye testamentet nevnes syv grupper engler: erkeengler, makter, fyrster, krefter, troner, troner og engler ( fra gresk *angelos*-budbringer) I Bibelen, Johannes Åpenbaring er engler beskrevet i Kapittel 7- 10.

<sup>145</sup> A.Luzio, “I Precettori d’Isabella d’Este” s. 12, Andrea Mantegna ” *Madonna col Bambino e un coro di cherubini*” ”*Vår Frue og hennes Sønn med serafer*” (egen oversettelse) malt med tempera på plate, ( 89x71 cm) i 1485, befinner seg nå ved : Pinacoteca di Brera, Milano.

I 1490, etter ti års forlovelse giftet Isabella seg med Francesco. Da hadde Isabella fylt seksten år og hennes mor Leonora samtykket at hun kunne få lov til å gifte seg med Francesco Gonzaga. De ble enige om bryllup våren 1490. Han var tjuefire år og hadde allerede vært regjerende marki i Mantova i seks år. Både i Ferrara og i Mantova var dette en viktig begivenhet som ble feiret med stor overdådighet. Den 11. februar 1490 ble bryllupet feiret i Ferrara, etter en seremoni i hertugkapellet. Deretter kjørte bruden sammen gjennom gatene i byen i en ny vogn drapert med stoffer av gull brokade. Ved hennes høyre side red hertugen av Urbino og ambassadøren for Napoli red ved hennes venstre side.

Banketten som fulgte var en av de største som hadde vært holdt i Castello i Ferrara.

Sala Grande var pyntet med gull - broderte veggtepper som Leonora hadde brakt med seg fra Napoli. Bordet var dekket med gull og emalje tallerkener, spesialbestilt fra Venezia, med motiver etter Cosimo Turas design. To hundre og femti bannere med Este og Gonzagas våpenskjold malt av Ferrara kunstnere dekorerte hele byen. Dagen etter denne seremonien dro bryllupsfølget opp elva Po, mot Mantova i en *bucintoro*<sup>146</sup> bucentaur, et stort skip, fulgt av fire galei - skip<sup>147</sup> og femti mindre fartøyer. Den 15. februar gjorde Isabella med følge en triumf ferd gjennom Mantova. Over 17 000 mennesker var samlet for å se begivenheten og hele byen var pyntet med blomster girlandere og broderte tepper av brokade. Paraden ble møtt av forskjellige kunstneriske opptredener som hvit kledde barn som sang og danset ved Porta Pradella og ved Ponte S. Jacobo var det utklede musikere og dansere som underholdt. Elisabetta Gonzaga, Francescos søster møtte bruden ved Castello di Corte der det ble holdt en stor bankett. Fontenene og sisternene på Piazza utenfor Castello di Corte var fylt med vin. Her vare det også pyntet med plakater som fremstilte byer, slott, kirker og dyr i alle variasjoner. Palazzo Ducale var det pyntet med store gobelenger lånt fra hertugen i Urbino, Guidobaldo, som fremstilte den Trojanska krigen. Festen ble forlenget slik at den avsluttet samtidig med karneval feiringen.

I renessansen var det vanlig med slike store fester og ankomst parader i forbindelse med bryllup mellom de velstående familiene. Mantegnas triumfbilder, som også fremstiller en parade har en del av de samme elementene som Isabellas bryllups ferd inn til Mantova, som for eksempel de utklede musikerne og plakatene med fremstillinger av berømte byer og bygninger.

---

<sup>146</sup> Bucentaur har to betydninger: Det er et stort skip med en spiss front og butt akterende og en annen betydning: Bucentaur, fra gresk, er også navnet på et fabelvesen med overkropp av et menneske og bakpart som en okse. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>147</sup> Galei fartøy er et smalt grunt gående ro og seilfartøy, (historisk rodd av galeislaver, men det vet jeg ikke om var tilfelle ved Isabella og Francescos bryllupstur til Mantova) ( se: \* i litteraturlisten)

Et skår i gleden for Francesco var at Mantegna ikke kom til hans bryllup. Mantegna befant seg i Roma. Han var syk og kunne ikke reise. Mantegna hadde vært i Roma sine 1488, der han arbeidet for pave Innocent VIII i hans nye kapell ved Belvedere. Paven selv informerte Francesco med sin dypeste beklagelse at Mantegna var forhindret fra å komme fordi han var blitt syk. Antakelig fikk Francesco og Isabella hjelp fra annet hold til sine dekorasjoner.

I renessansen var både Ferrara og Mantova viktige senter for kunst og kultur. Isabella lærte tidlig å sette pris på kunst, hennes familie var oppdragsgivere for både italienske og utenlandske kunstnere. Hun møtte datidens berømte mennesker ved hoffet i Ferrara. Da Isabella flyttet fra et viktig senter for kultur, Ferrara, til et annet, Mantova, videreførte hun den humanistiske arven hun brakte med seg fra Ferrara. I likhet med andre prinsesser på den tiden fikk Isabella en klassisk utdanning av blant andre Battista Guarino.<sup>148</sup> Hun var omgitt av kunst. Morens rom var fulle av kunstverk av de beste flamske og italienske mestere, og over farens skrivebord var et krusifiks malt av Jacopo Bellini. Det var fresker av Pisanello og Piero della Francesca. Cosimo Tura<sup>149</sup> var Ferraras hoffmaler. Han malte portretter av både Isabella og Beatrice. I 1487, da Cosimo Tura ikke lengre kunne arbeide, ble en annen Ferrara maler ansatt, Ercole Roberti.<sup>150</sup>

Gonzaga familien i Mantova dyrket hestesport og livnærte seg som krigere. Francesco var *condottiere* og kommandør av Ligaen av Combrai og fanebærer for den Romerske kirke.[13] I 1509 ble Francesco tatt til fange og brakt til Venezia. Isabella tok over styringen av hoffet og de militære styrkene som skulle forsvare byen Mantova. Isabella regjerte bra i sin manns fravær. Da han returnerte etter et fredsforlik i 1512, skapte dette problemer i ekteskapet. Isabella forlot Mantova like etter og dro til Roma. Hun bodde ved pave Leo X's hoff. Da Francesco døde i 1519 dro hun tilbake til Mantova. Sønnen, Federigo II ble marki, men det var Isabella som satt med den reelle makten ved hoffet. I 1525 dro Isabella tilbake til Roma. Da var det en ny pave, Medici paven Clemens VII som regjerte. Hun ble i Roma i to år. På

---

<sup>148</sup> Battista Guarino (1434-1513) var en av de viktigste humanistene på den tiden i Nord Italia. Han var sønn av en kjent intellektuell, Guarino da Verona (1370-1460) som hadde studert gresk i Konstantinopel. Han ble professor i gresk ved universitetet i Verona og Firenze. I Ferrara underviste han i gresk under Isabellas onkel, Leonello d'Este (1407-1450) (se: \* i litteraturlisten)

<sup>149</sup> Cosimo Tura (1430-1495) også kjent som Cosimé Tura, var kjent som grunnleggeren av "Ferrara skolen", han var i likhet med Andrea Mantegna elev i Padua under Francesco Squarcione. Han arbeidet under hertug Borso d'Este (1412-1471) (som var den uekte sønnen til Niccolò d'Este) og under Ercole d'Este, Isabellas far. Tura dekorerte Leonello d'Estes (Isabellas onkels) studiolo i Ferrara med en serie av allegoriske figurer blant annet "muser" "Calliope" (1460) som nå befinner seg i National Gallery i London. (se: \* i litteraturlisten)

<sup>150</sup> Ercole de' Roberti, (1450-1496) også kjent som Ercole d'Antonio de' Roberti, eller Ercole da Ferrara.



grunn av Charles V s invasjon var det umulig å forlate byen. Etter de to årene reiste hun tilbake til Mantova. Isabella gjorde Mantova til et kulturelt senter. Hennes samtidige kalte henne ” Verdens førstedame” og ” En sjelden Phoenix” . Isabella døde da hun var sekstifire år gammel i 1539.<sup>151</sup>

### 3.2 Francesco Gonzaga, biografi

Francesco Gonzaga ble født 10. august 1466. Han var eldste sønn av Federigo Gonzaga<sup>152</sup> og Margaret av Bavaria.<sup>153</sup> Francesco ble regjerende marki av Mantova bare atten år gammel etter sin fars død i 1484. Han giftet seg med Isabella d`Este i 1490 etter ti års forlovelse. Da Francesco og Isabella skulle gifte seg, befant Mantegna seg i Roma. Der arbeidet han for pave Innocent VIII. Francesco ønsket at Mantegna skulle være til stede ved bryllupet, fordi han ønsket Mantegnas hjelp til utsmykningsarbeider i forbindelse med bryllupet. I freskene i Camera degli Sposi hadde Mantegna vist at han kunne transformere et lite rom til et luftig og imponerende rom , med farger og elegant ornamentikk. [11]-[11.7]

Francesco Gonzaga var en ung mann med mange talenter som livnærte seg som *condottiere*.<sup>154</sup> Han var den fødte general, en dyktig rytter og han var kjent for å være en av de modigste på slagmarken. Han hadde kommandoen over den venetianske hæren fra 1489 til 1498. Han kjempet både for Ludvig XII av Frankrike og pave Julius II. Han spilte en viktig rolle i slaget ved Fornovo i 1495 mot den franske hæren til Carl VIII. Dette markerte slutten på Carl VIII og den franske hærens aktiviteter i Italia. Francescos makt og prestisje ble markert ved at Mantegna malte ham i full uniform, knelende ved en Madonna figur, med de to helgenene St.Georg og St. Mikael på hver side. ”Madonna della Vittoria” ble malt i 1496.<sup>155</sup> [6.2 ] Det skulle plasseres i det ”votive”<sup>156</sup> kapellet San Simone, og dedikeres *Madonna della Vittoria*, den seirende Madonna. Dette kapellet ble imidlertid aldri fullført. Francesco ønsket å forevige sin seier i Fornovo. For å feire denne seieren bestilte også Francesco en byste av seg selv fra Gian Cristoforo Romano [ 6] Han sendte en maler dit for å lage en presis beskrivelse av området. Han ønsket å forevige både sin egen og forfedrenes seire. De første maleriene i

---

<sup>151</sup> Hollogsworth, 1994, s. 211-19, ler: 331-32 nn 1-37

<sup>152</sup> Federigo Gonzaga (1441-1484) (se \* i litteraturlisten)

<sup>153</sup> Margaret av Bavaria ( 1442-1479) gift med Federico I Gonzaga mai 1463 Hun var datter av Albert III av Bavaria-München, ( 1401-1460) og Anna of Brunswick-Grubenhagen-Einbeck ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>154</sup> *Condottiere*, Italiensk anfører for leietropper som var vanlig å bruke i Italia i den 14. og 15. årh. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>155</sup> Madonna med Kristus sittende på en trone med inskripsjonen: REGINA CELI LET AELVIA . ( den hellige treenighet)

<sup>156</sup> Votiv kapellet, offer kapellet, votive gaver ble ofret til Gud ofte som følge av et løfte. ( se: \* i litteraturlisten)

billedserien var en dramatisk gjengivelse av Gonzaga familiens seier over Bonacolsi familien som brakte Gonzagaene til makten i 1328..

Mantova var plassert og strategisk viktig i forbindelse med de langvarige krigene der maktballansen svingte mellom de forskjellige provinsene. Gonzaga familien utnyttet disse konfliktene ved å tjenestegjøre som uavhengig *condottieri*. Samtidig som de tok oppdrag som *condottieri*, befestet de sin maktposisjon ved å ha gode kontakter til det føydale overherredømmet til paven i Roma. Mantegna arbeidet også en periode i Roma for Pave Innocent VIII (1488-1490) Det at Mantegna, Gonzaga familiens hoff maler, arbeidet på oppdrag for paven i Roma var med på å bygge kontakten i Roma og å gi prestisje til familien.<sup>157</sup> De bygget også opp allianser med andre ledende familier i Italia ved inngifte, som Este familien i Ferrara, (Francesco II Gonzaga og Isabella d'Este) og i Tyskland, (Lodovico Gonzaga og Barbara av Brandenburg)<sup>158</sup>

I tillegg til *condottiere* virksomheten var Gonzaga-familien kjent for sitt hesteoppdrett , og i 1415 sendte Francesco fire hester i gave til Henrik den VIII av England.<sup>159</sup> Francesco var også anerkjent for sitt kloke og energiske lederskap, ikke bare som *condottiere*, men også i politiske sammenhenger og som en pådriver av kunst og vitenskap. Han var glad i poesi og ønsket å utvikle sitt talent som poet.<sup>160</sup>

Francesco fortsatte arbeidene med Sant Andrea og familiens slott i Marmiro. Han fullførte ikke bygget Domus Nova som faren hadde påbegynt, men konsentrerte seg i stedet om å bygge seg et nytt palass i Mantova, Palazzo di San Sebastiano.[14.1] Han brukte materialene som var tiltenkt Domus Nova til sitt nye palass. Han hadde en ekstravagant smak Sengen for eksempel pyntet med perlebrodert purpurfarget fløyel. Et av rommene hadde fresker som avbildet hestene hans. Ved jaktslottet i Marmirolo var veggene prydet med bilder av antikke byer. Disse motivene ble senere kopiert av pave Innocent VIII i hans villa Belvedere i Vatikanet.<sup>161</sup>

---

<sup>157</sup> Dette er tatt med fordi jeg mener at det er relevant i forhold til å utnytte kunst og kunstnere som en form for propaganda.

<sup>158</sup> Christopher Lloyd, *Andrea Mantegna, The Triumphs of Caesar*, Hampton Court Palace. London 1991, s.6-10

<sup>159</sup> Chambers D.S. ( red.) "*Patrons and artists in the Italian Renaissance*" Burlington Magazine, 125 London 1986, s.103

<sup>160</sup> Luzio , i *Precettori d'Isabella d'Este*, Ancons, 1887, s.55.

<sup>161</sup> Innocent VIII fikk bygget Belvedere i 1485-87. Mantegna dekorerte villa Belvedere med fresker, inkludert "Kristi dåp". Villaen var plassert på en høyde med utsikt mot St.Peters kirken. Da pave Julius II kom til makten i 1503 flyttet han sin samling antikke skulpturer dit, inkludert "Laocoon". Villaen ble del av Museo Pio-Clementino. Da pave Pius VI ( pave fra 1775-99) fikk bygget på Museo Pio-Clementino ødela han Mantegnas fresker. ( se: \* i litteraturlisten)

Francescos viktigste oppdrag til Mantegna var ”Caesars triumfer”. I følge Kristeller var Isabellas far, Ercole d’Este, på besøk i Mantova i 1486 og Kristeller skriver at han ble imponert over Mantegnas arbeid med billedserien.<sup>162</sup> Serien gjenspeiler Francescos militære interesse og Mantegnas entusiasme for den romerske antikken. Innstillingen til kunst og kunstnere hadde forandret seg siden Lodovico ansatte Mantegna som sin hoffmaler i 1460. Francesco dro paralleller mellom seg selv som oppdragsgiver for Mantegna, og Alexander den store som var oppdragsgiver for antikkens maler Apelles og skulptøren Lysippus.<sup>163</sup> Han var inspirert av den klassiske litteraturen som anerkjente kunstnere som kreative talenter eller genier. Det innebar at kunstnerens rolle forandret seg fra å være en ren håndverker til å spille den sentrale rollen i å kreere det visuelle innholdet i maleriet. Oppdragsgiverens prestisje var avhengig av malerens talent, ikke omvendt. Francesco viste at det var en stor ære for ham å ha en såpass anerkjent maler som Mantegna tilknyttet sitt hoff. Francesco fikk glede av Mantegnas ”Caesars triumfer ” i sitt palass Palazzo di San Sebastiano i elleve år . I 1519 døde Francesco Gonzaga, han ble femtiture år gammel.

#### **4. Isabella d’Estes studiolo i Mantova**

Mange av dokumentene referert til i forbindelse med Isabellas studiolo finnes fremdeles i Mantova i *Archivio di Stato*, men maleriene som ble malt på oppdrag for Isabellas studiolo befinner seg i Louvre, Paris. Isabellas studiolo og grotta representerer et av de mest kjente *camerino*<sup>164</sup> med en kvinnelig oppdragsgiver som finnes i kunsthistorien.

Isabella hadde to store interesser, å samle på antikviteter og kunst og å dekorere sitt studiolo. Det Isabella d’Este er mest kjent for, er dekorasjonen av grotta og studiolo eller *camerino* i hertugpalasset, Palazzo Ducale i Mantova.

Da Isabella flyttet til Mantova, begynte hun nesten med en gang å planlegge sin private leilighet. Hennes første studiolo befant seg i Castello di San Giorgio, i samme etasje som *Camera degli Sposi*. For å komme inn i hennes studiolo måtte en gå gjennom en korridor opplyst av et lite vindu, mens *grotta* ble bygget i etasjen under studiolo. [10.11]

Disse to rommene ble forandret da Isabella flyttet sitt studiolo i 1522. [9] og [9.1]

---

<sup>162</sup>Kristeller, s.483

<sup>163</sup> Kristeller, s. 486-7 og Elam, 1981, s. 15

<sup>164</sup> *camerino it.* – liten leilighet (se \* i litteraturlisten)

Isabella hadde planer om å flytte sitt studiolo allerede i 1515, hevder noen kilder. Det finnes dokumenter datert så tidlig som 1515 som kan tyde på at hun allerede da var innstilt på å flytte sin leilighet til den gamle delen av palasset.<sup>165</sup>

Isabella regjerte hoffet sin i manns fravær. Hun måtte styre hoffet fordi Francesco var mye borte i forbindelse med sin *condottiere* virksomhet. Dette kan ha skapt problemer i ekteskapet. Han satt også i fangenskap i Venezia en periode, men ble satt fri etter et fredsforlik i 1512. Like etter Francesco kom tilbake fra Venezia forlot Isabella Mantova. Hun dro til Roma og bodde der ved pave Leo X's hoff til 1519.<sup>166</sup> Isabella kom ikke tilbake til Mantova før Francesco døde samme år. Det er nærliggende å tro at hennes beslutning om å flytte sitt studiolo og grotta fra Castello di San Giorgio til Corte Vecchia, den gamle delen av hertugpalasset i Mantova, ble tatt etter Francescos død i 1519.<sup>167</sup>

Sønnen, Federico II, ble markis etter sin fars død, men det var fremdeles Isabella som satt med den reelle makten ved hoffet. Isabellas gamle studiolo i Castello forble uforandret til 1522. Da tok Federico II Gonzaga over rommene og innredet dem til seg selv. Den nye leiligheten til Isabella i Corte Vecchia besto av to små rom, studiolo og grotta, dessuten et større rom *Sala della Scalcheria* og en liten hage, *Giardino Segreto* som er formet som et atrium med to små tilstøtende rom. På muren som omkranser hagen er det en meget lang inskripsjon datert 1522.<sup>168</sup> Disse rommene, inkludert studiolo og grotta, og den lille hagen, befinner seg fremdeles i Corte Vecchia, i Palazzo Ducale. Plantegning [9] og [9.1] viser hvordan Isabellas *appartamento della grotta* er plassert i Corte Vecchia.

Det er interessant å merke seg at Isabella har dekorert sin *Sala della Scalcheria* eller *Camera grande* med *oculus* i taket med lignende teknikk *sotto in su* som Andrea Mantegna hadde gjort i *Camera degli Sposi*. [10.15] og [11.2] Det er Lorenzo Leonbruno<sup>169</sup> som har malt disse freskene. *Sala della Scalcheria* er en del av Isabellas leilighet og befinner seg rett ved siden av studiolo og grotta med hagen nederst i korridoren.

---

<sup>165</sup> Dokumenter med beskrivelse av Isabellas flytting av sitt studiolo fra Castello til Corte Vecchia *Le Arti*, Mantova 1962 vol. II, s.378 som er basert på se: G. Gerola, *Trasmigrazioni e vicende dei camerini di Isabella d'Este*, Atti e memoire della R.Accademia Virgiliana, 21, 1929/30, s. 253 og Gerola, *Camerini*, *Le Arti*, Mantova., 1962, vol. II, s.378

<sup>166</sup> I 1525 dro Isabella tilbake til Roma, da var det en ny pave, Medici paven Clemens VII som regjerte.

<sup>167</sup> Blant andre Egon Verheyden i *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantova*, N.Y., 1971, s.6

<sup>168</sup> ISABELLA ESTENSIS REGVM ARAGONVM NEPTIS DVCVM FERRARIENSIVM FILLA ET SOROR MARCHIONVM GONZAGARVM CONIVX ET MATER FECIT A PARTV VIRGINIS MDXXII se: Egon Verheyden *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, N.Y. 1971, s. 52

<sup>169</sup> Lorenzo Leonbruno (1489-1537) (se \* i litteraturlisten)

Tradisjonen med å ha et studiolo begynte på femtenhundretallet. Studiolo ble betraktet som et privat værelse, et studie rom hvor en kunne dyrke sine egne interesser uten å bli forstyrret av utenforstående. Studiolo var det viktigste rommet i den private leiligheten, selve ordet studiolo betyr "lite studie værelse". På den tiden Isabella begynte med sin nye leilighet<sup>170</sup> var det skarpt skille mellom rommenes funksjon. Det var først på sekstenhundretallet at betegnelsen *grotta* ble brukt for alle rommene, inkludert studiolo.

Det var ganske vanlig blant aristokratiet at kvinnen og mannen bodde hver for seg selv om de var gift.<sup>171</sup> Isabella og hennes mann Francesco bodde i hvert sitt palass. Isabella bodde i hertugpalasset i Mantova, Palazzo Ducale, og Francesco flyttet inn i Palazzo di San Sebastiano i 1506.

Isabella fulgte tradisjonen i sin familie med å installere et studiolo i sin leilighet. Hennes onkel Leonelle d'Este besluttet i 1447 å dekorere sitt studiolo i Belfiore med malerier av dansende musen. Han hadde kontaktet hoffshumanisten Guarnio i Ferrara for å få utarbeidet dette temaet. Isabella fulgte sin onkels tradisjon med å bruke allegoriske bilder i sitt studiolo.<sup>172</sup> I Mantegnas bilde "Parnassus" er det også avbildet dansende musen. Bildet som hang i Leonelle d'Estes studiolo var sannsynligvis kjent for Isabella.<sup>173</sup> Onkelens studiolo fungerte på samme måte som Isabellas studiolo, det var et privat rom reservert for noen få utvalgte gjester. Det var også et studiolo i Ferrara som er forsvunnet i dag, men det som er kjent er at dette studiolo var dekorert med malerier som viste allegoriske figurer.<sup>174</sup>

Isabellas ønske var å eie det beste innenfor alle former for kunst. Hun ville ha de fineste og det mest eksklusive kunstverk og gjenstander. Denne innstillingen hadde hun både når det gjaldt kunst og antikviteter, men også når det gjaldt litteratur, poesi og musikk. Isabella innredet sitt studiolo med antikviteter og hennes mangesidige interesser, litteratur, musikk, kunst, antikviteter, avspeilet seg i samlingene som hun oppbevarte i sitt studiolo. Hun hadde en enorm kolleksjon av antikviteter.<sup>175</sup> Hun kjøpte blant annet en antikk marmor byste av Mantegna, *Faustina*. Da Mantegna hadde kommet i finansielle vansker bare noen måneder før sin død, ble han tvunget til å selge bysten.<sup>176</sup> Mantegna hadde et nært forhold til denne bysten

---

<sup>170</sup> *camerino nostro*- vår leilighet (se \* i litteraturlisten)

<sup>171</sup> Se: "History of Studio and Studiolo" i W. Liebenwein *Studiolo : die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, 1977.

<sup>172</sup> selv om hun antakeligvis i utgangspunktet hadde tenkt å dekorere sitt studiolo med portretter av familie og venner..i følge Egon Verheyden, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, N.Y. 1971, s. 10-11

<sup>173</sup> Maleriene var sannsynligvis kjent for Isabella fra den tiden hun bodde i Ferrara . Se : Baxandall, *Journal of Warbourg and Courthauld Institute, XXVII*, s. 186-8 og s. 201-2.

<sup>174</sup> P.Rotani, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, 1950, s.335, note 202.

<sup>175</sup> Det finnes brev med beskriver og en inventarliste fra 1542 over hennes kolleksjon som inneholdt 1620 objekter. Se: Chambers & Martineaus. 159-79 (Kat. 108-40) C.M. Brown 1976, Fletcher 1981: Mallet, Radcliffe.

<sup>176</sup> Lawrence Gowing, *Mantegna*, (Jane Martineau *Andrea Mantegna*, London, 1992) s.25

og ønsket ikke å selge den. Han foreslo å få laget en bronsekopi til henne, men etter et personlig besøk fra Isabella ble han tvunget til å gi i fra seg originalen.<sup>177</sup> Bysten *Faustina* befinner seg nå i Hampton Court Palace, the lower Orangerie. [17]

Da Isabella begynte å restaurere den delen som skulle bli hennes leilighet,<sup>178</sup> måtte tregulvet i det som skulle bli hennes studiolo rives på grunn av plager med rotter under gulvet. Dermed besluttet Isabella å legge fliser på gulvet i stedet. Hun bestilte en bestemt type fliser, majolica-fliser<sup>179</sup> som ble dekorert med Gonzagas emblem. [13.2] Denne type fliser ble også brukt i Francescos villa Marmirlo. Han var akkurat ferdig med å restaurere villaen da Isabella begynte arbeidet med gulvet i sitt studiolo.<sup>180</sup> Isabella måtte spesialbestille disse flisene, og mål av hennes studiolo ble sendt til Ferrara, kanskje fordi hun ønsket å rådføre seg med kunstnere og humanister ved sin fars hoff i Ferrara? Majolica-flisene ble produsert i Pesaro.<sup>181</sup> Isabella var opprinnelig en prinsesse av Ferrara, men nå ville hun sannsynligvis ønske å markere at hun var den nye markise av Mantova. Derfor brukte hun både sitt eget monogram: [12.1] ,[10.12] og Gonzaga *devise* og *motto* som motiver både i gulvflisene og som dekorasjon i kasett-taket. [10.10] Gonzaga *devise* og *motto* dekorerte taket, slik at det skulle bli plass til kunst på veggene. Arbeidet med leiligheten ble påbegynt i 1495.

Studiolo ble møblert med skap der dørpanelene ble dekorert på innsiden av maleren Gianluca Liombeni,<sup>182</sup> som også malte en frise på øverste del av veggen. Liombeni fikk lov av Isabella å male det han ville på innsiden av skapdørene, men motivene på frisen på veggen ble nøye instruert av Isabella. Frisen løp langs veggene på hver side av rommet og langs den ene kortveggen på hver side av inngangspartiet. Det er i dag lite igjen av det opprinnelige studiolo. I grotta eksisterer det fremdeles et forgylt tre tak, datert 1506-1508.[ 10.11]

Isabella begynte å planlegge sin leilighet (*camerino* også kalt *appartamento*) i 1492 og der var studiolo og grotta også inkludert. Fra 1496 til 1506 ble en serie på fem malerier laget på

---

Bysten: "Faustina" befinner seg nå i Hampton Court, i samme rom som "Caesars triumfer" i Orangeriet.

<sup>177</sup> Mantegna hadde opprinnelig to byster som han hadde kjøpt i Roma. Den ene bysten hadde stor likhet med Isabella av Aragon, Mantegna ønsket å lage en kopi av bronse til henne, men Isabella d'Este tvang ham til å gi i fra seg originalen, det samme skjedde med Faustina, som hun kjøpte fra ham august 1506, for 100 dukater. Isabella ønsket å presse ned prisen ytterligere. Se: Lawrence Gowing, *Mantegna*, (Jane Martineau *Andrea Mantegna*, London, 1992) s.25

<sup>178</sup> *Camerino*, it. Liten leilighet. (se \* i litteraturlisten)

<sup>179</sup> Majolica eller maiolica ( Italiensk) fliser var vanligvis opak, med glasur av karbondioksyd, vanligvis var disse malt i forskjellige farger. I Palazzo di San Sebastiano var det bl.a. brukt fliser i Francesco Gonzagas *L'impresa* [13.4] og i et våpenskjold laget for Gabriel Girini, 1494 [14.2]

<sup>180</sup> Stephen Campel, *The Cabinet of Eros*, London, 2004, s. 62

<sup>181</sup> Fragmenter av dette gulvet befinner seg i dag i museer i London, Paris, Berlin, Milano og Toledo (USA) se: G. Gerola, *Trasmigrazioni e vicende dei camerini di Isabella d'Este*, Atti e memoire della R.Accademia Virgiliana, 21, 1929/30, s. 253

<sup>182</sup> Gianluca Liombeni, var opprinnelig fra Padova. Han malte heraldiske emblemer. Stephen Campel, *The Cabinet of Eros*, London, 2004, s.61-62

oppdrag av Isabella. Disse maleriene skulle henge i hennes studiolo. Det var arbeider av Andrea Mantegna, Pietro Perugino og Lorenzo Costa. Alle maleriene var basert på mytologiske og allegoriske temaer som var utarbeidet av blant andre Paride da Ceresara.<sup>183</sup> Han var en humanist tilknyttet hertugpalasset i Mantova.

En serie av intarsia paneler ble installert i underkant av maleriene. I tillegg ble en del andre kunst gjenstander stilt ut på hyller og i skap. Isabella bestilte marmor fra Carrara til vindusrammene og dørkarmene for studiolo. Denne dør portalen eller marmor dørkarmen - *marmo stipite* ble laget av Gian Cristoforo Romano.<sup>184</sup> [10.1] Medaljongene i hvit marmor rundt dørkarmen forestiller Minerva og tre av musene, Clio, Euterpe og Thalia. Dessuten er det relieffer med forskjellige fugler og dyr som motiver.<sup>185</sup> Dør portalen befinner seg fremdeles i Corte Vecchia, men nesten ingen av kunstobjektene som tilhørte Isabella finnes i Mantova, også intarsiaen som befant seg på brystpanelet i studiolo er fjernet. [10] og [10.2] I Isabellas studiolo er maleriene ment å være del av en syklus som influeres av hverandre. Mantegnas malerier satte ”standarden” slik at de maleriene som kom til senere måtte tilpasses både i forhold til størrelsen til figurene på bildene og dimensjonen på selve maleriene ( fire av de fem maleriene er like store, det femte er litt bredere, men har samme høyde). Det var ikke tilfeldig hvor hvert enkelt maleri skulle plasseres. Hvordan lyset falt i maleriene og lyssettingen i selve rommet, det naturlige lyset, som kom fra vinduet var viktige faktorer i forhold til hvor verkene skulle plasseres i studiolo. ”Parnassus” var malt slik at lyset kom inn fra høyre mens i ”Minerva” kommer lyset fra venstre side i bildet. Mantegnas to bilder må sees i sammenheng, ”Parnassus” med en klar og oversiktlig komposisjon, og motstykket ”Minerva” med en komplisert oppbygning av figurene. Ikonografisk har begge maleriene røtter i den antikke mytologi og med allegoriske referanser. Det samme gjelder de andre maleriene som befant seg i Isabellas studiolo. Ved å forsøke å finne sammenhengen og meningen bak disse maleriene og de litterære kildene som ble brukt som inspirasjon til bildene, vil oppdragsgiverens personlighet kunne avspeiles. Både Isabella og hennes sønn Federico II Gonzaga bestilte malerier med allegorisk innhold, spesielt med temaet ”kjærlighetsforhold mellom gudene.” Både Isabella og hennes sønn brukte Ovids nedtegnelser som beskrev gudenes svermerier. Isabella hadde bare ti år igjen å leve etter at hennes nye studiolo ble ferdig. I 1542, etter Isabellas død, ble det skrevet en inventarliste som også inneholdt en beskrivelse av hvordan maleriene var plassert i studiolo. Mantegnas to

---

<sup>183</sup> Paride da Ceresara (1466-1532) (se \* i litteraturlisten)

<sup>184</sup> Gian Cristoforo Romano (1470-1512) (se \* i litteraturlisten)

<sup>185</sup> Fuglene: Trane med en slange i nebbet, svale, ugle, to duer, påfugl, en nattergal Dyrene: en tiger og en ape med et speil. Stephen Cappel, *The Cabinet of Eros*, London, 2004, s.140-144

malerier hang på motsatte vegger, ”Parnassus” hang på høyre side og ”Minerva” på venstre, når en kom inn døren til studiolo fra korridoren. [9] og [10]

”Minerva” hang side om side med Costas: ”Comos styresett” på den venstre side av rommet. Det at de maleriene som representerte dårlige egenskaper og laster ble plassert på venstre vegg, ”*sinistro muro*”, var kanskje ikke helt tilfeldig. *Sinistra* eller *sinistro* representerer den onde og forkastelige siden. Minerva skal forvise umoralen og lastene fra hagen for forstand og visdom: ”*Minerva chassant les Vices du Jardin de la Vertu*” [ 2] De dårlige lastene er plassert både rundt og i det mudrete bassenget. Den kvinnelige satyr og hennes avkom, de svevende amorene eller cupidene, [2.2] og [2.5], representerte laster som begjær. Den samme lasten som Venus *Luxuria* representerterer. Hun balanserer på en kentaur [2.3]. Venus *Luxuria* og kentauren er flankert av en satyr med to cupider, kan også representere denne lasten. Hermafrodite [2.4]representerer ondskaper, ” *Mala*”. Figuren bærer ondskapens frø i små poser festet med lær remmer til kroppen: Hermafrodite figuren har fem poser med inskripsjoner festet til kroppen med smale bånd. ”*SEMINA, MALA, PEIORA, PESSIMA*” ”*ondskap, mer ondskap og mest ondskap, og vrake/forlate*” og ”*Ζηλοσ*” - ”sjalusi”. Otium, dovenskap og Inertia , latskapen [2.6] og Avāritia griskheten og Ingrattitudo, utakknemmeligheten, står i den mudrete dammen helt til høyre og bærer Ignorencia, likegyldigheten eller uvitenheten mellom seg. [12.13] I ”Minerva” er de fire kardinaldydene også med, tre av dem Justitia- rettferdighet/ rettskaffenhet, Fortitudo- mot/ sjelestyrke, Temperantia- avhold/ måtehold, er plassert i en sky, og kan bare betrakte scenen som utspiller seg i hagen, uten å makte å gripe inn. Den fjerde kardinaldyden Prudentia-dydighet / klokskap, er hjelpeløst fanget inne i muren til høyre, bare et hvitt flagrende bånd med påskriften: ” *ET MIHI VIRTVT”V MATRI / SVCCVRRTE DIVI*” [2.9] viser at hun befinner seg her. Den kyske og dydige Daphne er fanget i et laurbærtre. Hun betrakter scenen helt fra venstre i bildet [2.10] mens de to nymfene Diana ,med buen, og *Castus* (kyskhet), med fakkelen, [2.11] stormer frem for å bekjempe syndene og lastene som har invadert hagen for forstand og visdom.

I motsetning til den venstre veggen som viste malerier med lastene, skulle den høyre veggen, *destro muro*, vise den intellektuelle og dydige siden. På denne veggen hang opprinnelig Mantegnas ”Parnassus” helt til høyre, rett ovenfor ”Minerva”. Costas ”Kroning av en dame” hang i midten [20.2] mens Perugino, ”Kampen mellom kyskheten og kjærligheten” [20.1] hang helt til venstre på veggen.[10.2]



I Andrea Mantegnas ”Parnassus” er de gode egenskapene og ferdigheter representert gjennom de musene, som representerte kunstartene,<sup>186</sup> [1.2] og gjennom Apollon, som var guden for musikk, medisin og bue skytterkunsten. [1.4] Merkur eller Hermes var guden for handel, men også musikk fordi han oppfant lyren. Han er flankert av den bevingete hesten Pegasus, som blant annet representerte poesi. [1.3] Venus var gudinnen for skjønnhet, kjærlighet og fruktbarhet, og Mars var krigs guden, men også far til Romas grunnlegger Romulus.<sup>187</sup> [1.1]

Isabellas studiolo var ment å vise hennes forsett om å være en respektabel kvinne og i tillegg presentere hennes filosofiske og litterære interesser og hennes artistiske smak. Selv om hun ikke fikk Bellini eller Leonardo da Vinci<sup>188</sup> til å male for sitt studiolo da de ble forespurt om de kunne male etter hennes *invenzioni*, av slo de av forskjellige grunner. Leonardo da Vinci laget et pastell portrett av Isabella i profil i 1499. [5] Isabella ønsket seg et malt portrett fra Leonardos hånd, men det ble det ikke noe av. Filippino Lippi og Sandro Botticelli<sup>189</sup> var også kunstnere som ble foreslått for henne. Rundt 1500 kan det virke som om Isabella ønsket en mykere malestil enn Mantegnas presise klare stil, som også Filippino Lippi og Botticelli<sup>190</sup> representerte. Det kan ha vært grunnen til at hun ikke kontaktet Filippino Lippi eller Botticelli fordi deres stil kunne minne om Mantegnas, og den stilen var ikke lenger etter Isabellas smak. Tizian<sup>191</sup> representerte en mykere stil der lyset og fargene gjenspeiler hans lidenskaplige allegoriske temaer, som for eksempel ”Bacchus og Ariande” som han malte på oppdrag for Isabellas bror Alfonso d’Este.<sup>192</sup> Den venetianske kunstneren malte et portrett av Isabella i

---

<sup>186</sup> Kalliope -episk poesi, Polyhyminia -pantomime, Klio-historie, Evterpe- fløytespill, Erato-lyrisk sang og poesi, Melpomene -tragedier, Thalia - komedier, Urania - astronomi, Terpsikore- lyrisk poesi og dans Malcom Day, 100 Characters from Classical Mythology, 2007, s.42

<sup>187</sup> Romulus og Remus, fikk Mars med Rhea / Silvia, I tillegg fikk han fire barn med Venus/ Afrodite.: Eros, Deimos, Phobos, Harmonia er de greske navnene. ( se \* i litteraturlisten)

<sup>188</sup> Leonardo da Vinci(1452-1519), tegnet portrett av Isabella, en Rød / gul pastell, 63x46 cm i ( 1499) som befinner seg i Louvre, Paris ( se\* i litteraturlisten)

<sup>189</sup> Filippino Lippi (1457-1504), Sandro Botticelli (1444-1510) Firenze( se\* i litteraturlisten)

<sup>190</sup> Sandro Botticellis bilde ”Venus fødsel” 1484 (172,5 x 278,5 cm) tempera på lerret befinner seg nå i Firenze ved Uffizi. Det var revolusjonerende for sin tid, fordi det var det første renessansemaleri i så stor målestokk med et verdslig / mytologisk motiv. Typisk for Bottocelli i likhet med Mantegna var hans rene skarpe omriss, fulle av energi og spenning. Botticellis Venus representerte et klassisk skjønnhetsideal, som ble beundret i den tidlige renessansen, særlig i intellektuelle kretser i Firenze.. Se : Robert Cumming, *Annotated Art*, 1995 s. 22

<sup>191</sup> Tiziano Vecello ( 1487-1576) (se \* i litteraturlisten)

<sup>192</sup> Alfonso d’Este(1486-1534) var Isabellas bror. Han giftet seg med Lurenzia Borgia, som var datter av paven. Han var oppdragsgiver for bl. a. Giovanni Bellini og Tiziano Vercello ( 1487-1576), Titian malte ”Bacchus og Ariande” og ”Gudenes fest” for hans studiolo av alabast i hans sommer residens. ( se: Robert Cumming “ *Annotated Art*”, London, 1995 s.36)

1534-36. [5.1] Tizian var også en av de første malerne som signerte sine verker og arbeidet aktivt for å høyne malernes sosiale og intellektuelle status.<sup>193</sup>

## 5. Isabella d'Este som oppdragsgiver

I 1492 bestilte Isabella et portrett av seg selv fra Mantegnas hånd, som hun skulle sende i gave til sin venninne Isabella del Balzo.<sup>194</sup> Portrettet ble ikke vellykket i følge modellen Isabella. Hun skrev til sin venninne i april 1493 at hun var svært lei seg for at hun ikke kunne sende portrettet fordi det ikke lignet på henne. Men denne uheldige hendelsen ødela likevel ikke for forholdet mellom Isabella og Mantegna. Isabella d'Este engasjerte Andrea Mantegna til å male et bilde hun skulle ha i sitt studiolo. Isabellas sekretær, Silvestro Calandra skrev til Isabella den 4.mars 1492 at det var viktig å presse Mantegna til å begynne å arbeide med maleriet, slik at det kunne være ferdig når selve studiolo var ferdigbygget. Mantegna brukte Isabellas utarbeidete programmer eller invensjoner for å skape scenene i maleriene. Moralene i maleriene skulle gjenspeile eieren av studiolo, Isabella, hennes ærbarhet og hennes seier over de dårlige lastene.

Det at Isabella ble kalt "Verdens førstedame" var ingen tilfeldighet. Hun hadde en usedvanlig personlighet. Hun ønsket å utmerke seg i konkurranse med andre kjente kvinner på den tiden. Hun var opptatt av smykker og klær som var moderne på den tiden, men ville gjerne fremstå som en kultivert kvinne. Isabella ønsket å bli akseptert som en humanistisk oppdragsgiver og beskytter av kunst og kultur. Isabella ønsket seg alltid det mest eksklusive, i alle former for kunst. Dette gjaldt både for litteratur, poesi, maleri og musikk. Hun ansatte lærere for få undervisning i latin. Isabella ble beskrevet som skarp, vittig og kultivert. I et brev fra Battista Guarino<sup>195</sup> roser han Isabella for hennes iver etter å lære nye språk.. Han sier at det er uvanlig for en kvinne å vise slik iver etter å lære. Isabella var også ivrig etter å lese samtidens poesi, jo mer "privat" jo bedre. Hun ønsket å samle disse tekstene i sitt studiolo. Isabella korresponderte med de mest anerkjente italienske poetene i samtiden.<sup>196</sup> Isabella skrev mange brev, til forfattere og poeter om at hun ønsket litteratur fra deres hånd, skrevet på "vulgare", vanlig italiensk, eller på latin. Isabella holdt også huskonserter. Intarsiaen i Isabellas grotto viser eksempel på renessanseinstrumenter. [10.3]

---

<sup>193</sup> Robert Cumming, *Annotated Art*, 1995 s. 37

<sup>194</sup> Isabella del Balzo ( født ?- død -1533) (se \* i litteraturlisten)

<sup>195</sup> brevet var skrevet 17.juli 1492 til Isabella far Battista Guarino. Han skrev igjen til henne 8. august 1493, hvor han berømmet henne for hennes iver etter å lære. ( se: Luzio- *I Precettori d'Isabella d'Este*, Torino, 1913, s. 21-23)

<sup>196</sup> Isabella korresponderte med Antonio Tebaldeo, Niccolo da Correggio, Pietro Bembo og Vincenzo Calmeta. ( se: Julia Cartwright, *Isabella d'Este Marchioness of Mantua...*, London, 1913, s.70-74)

Sammenhengen mellom de forskjellige kunstformene kommer til uttrykk i maleriene. Mantegnas "Parnassus" er et eksempel på den nære kontakten mellom poesi, dans og musikk, vist i visuell form. Persongalleriet i maleriet representerer de forskjellige kunstformene, for eksempel musene for dans og poesi. Forbindelsen mellom maleri og poesi var tett fordi i begge kunstformer ble det brukt allegoriske figurer. Denne nære alliansen mellom poesi og maleri ble særlig anerkjent i renessansen. Både i maleri og poesi ble figurene tillagt attributter. Poetene beskrev de mytiske figurene i skriftlig form og malerne brukte et visuelt formspråk. Leon Battista Alberti<sup>197</sup> fremhever spesielt denne sammenhengen. Han rådet malerne i sin bok "*Della pittura*" til å lese poesi for å lære seg til å male "historier". Alberti mente at poesi besto av beskrivelser av allegorier og at malerne hadde mye til felles med poetene, ikke minst når de beskrev det ornamentale.

Isabellas favoritt poet var en karmelitt munk som het Battista Spagnoli.<sup>198</sup> Spagnoli skrev om Mantegna at han beundret ham for hans vitalitet. I følge Spagnoli<sup>199</sup> sto malerkunsten like mye i gjeld til Mantegna, som poesien til Homer og Virgil.

En av disse poetene, Antonio Tebaldeo,<sup>200</sup> underviste Isabella i verseskrijving på "*vulgare*", italiensk. Han var i Mantova fra 1495 til 1500 og virket som hoff poet. Dette var samtidig med at "Parnassus" ble påbegynt. Tebaldeo beskrev fremstillingen av musene i "Parnassus" som hellige, vakre, virtuose og udødelige gudinner. Han refererte til Isabella på samme måte. Hun ble beskrevet av ham som grasios, klok og med et edelt sinn, og at hun overgikk seg selv og avsto fra sine andre plikter for å støtte kunsten og skjerme det skrevne ord. Tebaldeo ble spurt av Isabella om han kunne hjelpe henne med råd når det gjaldt "*invenzione*."<sup>201</sup> Det å skape disse historiene, "*invenzione*," eller fablene som Isabella kalte dem, og å gi råd om hvilke motiver som skulle brukes i maleriene var en rådgivers oppgave. Rådgiverne skulle beskrive i ord de spesifikke figurene som skulle representeres i maleriene. Skikkelsene og deres nødvendige attributter måtte beskrives. Denne beskrivelsen inkluderte også landskapet der figurene skulle plasseres. Selv små detaljer som skulle fremheve det allegoriske innholdet ble nøye beskrevet. Figurene og motivene som ble brukt var "lånt" fra klassisk mytologi.

---

<sup>197</sup> Beardley *Aesthetics from Classical Greece to the Present* 1966, s. 121- 136

<sup>198</sup> Battista Spagnoli (1447-1516) var født i Mantua, sønn av en Gonzaga courtier. Han gikk inn i Carmelite ordenen i 1463. Spagnoli fikk etter hvert en høy rang i sin orden. Han hadde tette relasjoner til hoffet i Mantua. Han skrev om Franciscos seier over franskmennene i et av sine dikt "Trophaeum Gonzagae" der han også lovpriste Isabella. Spagnoli roste Mantegna og beskrev ham som den største av malerne, som kunne imitere naturen perfekt. ( se \* i litteraturlisten)

<sup>199</sup> Kristeller, 1902 s. 491-3 nr. 10 "Silva" første utgave trykket i 1499 i *Opera omnia* s.48b og 49b.

<sup>200</sup> Antonio Tebaldeo (1463-1537). (se \* i litteraturlisten)

<sup>201</sup> Luzio-Renier *La cultura* 1900 s. 193-206

Isabella måtte godkjenne ”*invenzione*”, ideen til motiv valget. Deretter sendte hun bud på en maler som skulle lage en arbeidstegning som kunstneren skulle arbeide ut i fra.

Isabella brukte som oftest å rådføre seg med sine venner når det gjaldt ideer til motivene som skulle brukes i maleriene. Disse vennene var vanligvis ikke profesjonelle poeter eller humanister, men adelsmenn med litterære eller humanistiske interesser. Kunstneren skulle gjenskape disse ideene visuelt. Både Isabella og hennes mann Francesco spurte vennen Niccola da Correggio<sup>202</sup> om råd til sine ”*invenzione*.” Når det gjelder maleriene i Isabellas studiolo er det antatt at hun også spurte Paride da Ceresara til råds.<sup>203</sup> Ceresara beskrev kontrakten som Isabella ga til Peguino som ”*La poetica nostra invenzione*”<sup>204</sup> Det som kan underbygger teorien om at det var Paride som hjalp Isabella med ideene til maleriene som hun ønsket å dekorere sitt studiolo med, var at han beskrev ”*invenzione*” som ”våre”- *nostra*. Det andre som indikerer at det var Paride som kom med forslag til motivene i maleriene til Isabella var de greske og hebraiske inskripsjonene som finnes i ”Parnassus”. Paride var et sant renessanse menneske. Han hadde mange interesser: kosmografi,<sup>205</sup> poesi og vitenskap. Han leste latinsk litteratur og hadde god kjennskap til det hebraiske og syriske alfabet. I denne sammenhengen er Parides interesse for det hebraiske alfabet en pekepinn på at han har vært med på lanseringen av ”Minerva” fordi det finnes hebraiske inskripsjoner på dette bildet av Mantegna. Paride ga også Isabella en gave i form av det hebraiske og det syriske alfabet. Hun skrev og takket ham for gaven. Dette takkebrevet ble skrevet den 30. september 1498.<sup>206</sup> Det er også blitt diskutert om det var Mario Equicola som sto bak ideene til de to maleriene som Mantegna malte for Isabellas studiolo. Han ble brukt som rådgiver i forbindelse med at hertugen av Ferrara, Alfonso d’Este, skulle dekorere sitt studiolo i Hertugpalasset i Ferrara.. Dessuten ble Mario Equicola brukt som rådgiver i 1522 i forbindelse med dekorasjonsarbeider for Palazzo del Tel i Mantova.<sup>207</sup> Det at Mario Equicola skulle ha vært

---

<sup>202</sup> Niccola da Correggio var også hoff poet ved hertugpalasset i Mantua. ( se: Julia Cartwright, *Isabella d’Este Marchioness of Mantua...*, London, 1913, s.70-74)

<sup>203</sup> Paride da Ceresara (1466-1532) var en adelsmann og humanist bosatt i Mantova. Hans familie kom opprinnelig fra Ceresara, der de drev den føydale domstolen. Paride da Ceresara bygget et palass i Mantua, han var med i sirkelen rundt Mantegna på den tiden ”Parnassus” og ”Pallas” ble malt. ( se: Amadei II s. 556-9 og Luzio-Renier *La cultura* )

<sup>204</sup> ”*La poetica nostra invenzione*”- ”vår poetiske invensjon”

<sup>205</sup> *Kosmografi* fra gresk, sammenfattende beskrivelse på diskriptiv astronomi og geografi (se \* i litteraturlisten)

<sup>206</sup> Luzio-Renier *Niccolo da Correggio* s 227, 230-31, 252-54.

<sup>207</sup> Palazzo de Tel ble bygget av Federico 2 Gonzaga, Isabellas sønn. Han var den første i slekten som fikk hertugtittel. Navnet Tel henspiller på et lokalt stedsnavn byggetiden va ca. ti år, , men etter fem år kunne han invitere den nykronte Karl 5 på besøk i 1530.. Det var han som forfremmet Federico fra markgreve til hertug. Atle Næss, *Italienske bilder-en reise i malerkunsten* 1999, Oslo s. 138-148

involvert i dekorasjons- ideene for Isabellas studiolo passer ikke inn i hans kronolog. Det er derfor er det mest sannsynlig at det var Paride da Ceresara som var ansvarlig for motivvalget i Isabellas malerier malt av Mantegna.<sup>208</sup>

Det at Mantegna skulle ha fått i oppdrag å male ”Parnassus” i 1492 blir tilbakevist av Egon Verheyden.<sup>209</sup> Han hevder at dette oppdraget ikke hadde noe å gjøre med verken ”Parnassus” eller ”Minerva”, men at det refererer til et annet maleri. Han fremholder at Isabellas første forslag var å dekorere sitt studiolo med portretter av venner og slektninger. Verheyden mener at det ikke var før våren 1495 at Isabella fikk ideen om å lage dekorasjoner for sitt studiolo i form av malerier med allegorisk innhold. I følge Clifford Brown fikk Mantegna i juli 1494 i oppdrag å male ”Parnassus”.<sup>210</sup> Arbeidet med maleriet ble påbegynt 1496, og det var med sikkerhet installert i studiolo den 3. juli 1497. Alberto da Bologna fortalte i et brev til Isabella at rammeverket for maleriet var ferdig montert på veggen i hennes studiolo og at hun ville finne maleriet installert der når hun returnerte fra sitt besøk i Ferrara.<sup>211</sup> Isabella ønsket sitt private studiolo i Castello di San Giorgio dekorert av berømte kunstnere i samtiden. Hun kontaktet blant andre Giovanni Bellini i november 1496. Han var Mantegnas svoger.<sup>212</sup> Isabella ønsket å ha malerier av de beste kunstnerne i Italia i sitt studiolo. Hun ønsket å gi ham i oppdrag å male et bilde som kunne være et motstykke til Mantegnas ”Parnassus,” men han ønsket ikke å arbeide etter hennes detaljerte instruksjoner for hvordan maleriet skulle se ut, og takket nei til dette oppdraget.

Dessuten kan det være at Bellini ikke ønsket å ta dette oppdraget fordi han muligens var engstelig for at hans bilde ville bli sammenlignet med Mantegnas bilde på en ufordelaktig måte. Bellini var kanskje redd for at hans bilde ikke ville ha samme standard som svogerens bilde. Isabella kontaktet Pietro Perugino<sup>213</sup> i april 1497. Ingen av dem ønsket å ta oppdraget fra Isabella, og hun la hele prosjektet ”på is” noen år. I september 1500 henvendte hun seg igjen

---

<sup>208</sup> Mario Equicola (1470-1525) og Isabella kan ha møtt hverandre da hun besøkte sin fars hoff i Ferrara. Equicola korresponderte med Isabella fra mai 1503, han flyttet til Mantova i 1508. Basert på disse datoene kan man ikke anta at Equicola kunne hatt innflytelse på motiv valget i Mantegnas to bilder for Isabellas studiolo.

<sup>209</sup> Verheyden *The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua* 1971 s. 10

<sup>210</sup> Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Paria: documents for the history of Art and Culture in the Renaissance Mantua*, (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 189) Geneve 1982 s. 44.

<sup>211</sup> Verheyden, 1971, s. 13 n 5 her er ”*pedestalli*” nevnt i et brev som Alberto skrev til Isabella den 3. juli 1497. ”*Pedestalli*” som er nevnt i *brevet kan* kan oversettes med de pilastrene som utgjorde rammen rundt maleriet.

<sup>212</sup> Giovanni Bellini (1430-1516) bror av Gentile (1429/30-1507) deres far het Jacopo (1400-1470) Jacopo malte antakeligvis et portrett av Lionello d'Este (Isabellas onkel) i 1441. Dette portrettet er senere blitt tilkjent Pisanello ( se: P. og L. Murray *Art and Artists*, 1997, s. 39-40.) Andrea Mantegna giftet seg med Nicolasia Bellini i 1453, søster av Gentile og Giovanni Bellini, datter av Jacopo Bellini. Giovanni Bellini regnes som en av de mest fremragende mestere i tidlig renessansen, til den Venetianske skolen hørte også Tizian og Giorgione.

<sup>213</sup> Pietro Perugino (1445/59 – 1523) Raphael var hans elev fra 1500-04. ( se \* i litteraturlisten)

til Perguino, og hun tok kontakt med Bellini i mars 1501. Det er sannsynlig at de ble kontaktet fordi hun nå hadde gitt Mantegna i oppdrag å male nok et bilde til for sitt studiolo, ”Minerva.” Dette maleriet ble sannsynligvis ferdig i desember 1502. Pietro Perguino malte ”Kampen for kjærlighet og ærbarhet” i tidsrommet 1503-1505 for Isabellas studiolo. [20.1] Det er antatt at Isabella ønsket at motstykke til ”Parnassus” som skulle males av Bellini, men det ble Mantegna som utførte oppgaven da han malte ”Minerva”.<sup>214</sup>

I følge Chambers, ønsket Bellini ikke å male noe bilde for Isabella etter hennes detaljerte instruksjoner. Han ønsket å skape sine egne motiver. Chambers hevder at det var annerledes for Mantegna og at han trengte ”hjelp” til å skape sine motiver og figurer.<sup>215</sup>

Mantegna brukte mange forskjellige typer symboler og attributter. I ”Parnassus” holder for eksempler Venus den gylne pilen i hånden. Denne pilen skulle symbolisere hennes sønn Cupido. Cupido eller Amor, som var kjent for å sende gylne piler i hjertet på forelskede par. Et annet eksempel finnes i ”Minerva” der Mantegna brukte skriftruller og flagrende bånd. De flagrende båndene skulle representere Prudentia,<sup>216</sup> som sto for moral og klokskap.

Inskripsjonen skulle også peke på det moralske innholdet i bildet.

Både ”Parnassus” og ”Minerva” var preget av Mantegnas ønske om å moralisere over livet. Hans interesse for å personifisere egenskaper kommer også frem i hans tegninger. Samtidig som han malte ”Minerva” tegnet han ”Allegori over Uvitenhet”<sup>217</sup> - ”Virtues Combusta”.<sup>218</sup>

Mantegna følte seg utsatt for sjalusi og uvitenhet. Han mente at den verste menneskelige last var uvitenhet og at menneskene ikke brydde seg om andre.<sup>219</sup>

Mantegnas bilder ble betraktet på som forbildelige idealer, og de satte en standard for resten av de maleriene som skulle henge i Isabellas studiolo. Isabella var fornøyd med at de andre malerne følte at de måtte strekke seg til det ytterste og ble tvunget til å gjøre sitt beste for henne. Hun skriver i november 1502, at Perguino vil gjøre sitt beste for henne ”spesielt fordi

---

<sup>214</sup> Chambers *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, s. 124-30

<sup>215</sup> Forespørselen om Giovanni Bellinis oppdrag for å male et bilde for Isabellas studiolo gikk gjennom hennes agent i Venezia, Michele Vianello. Isabella hadde allerede gjort en forespørsel til Bellini i 1496, da hennes mann befant seg i Venezia. Bellini likte ikke Isabellas allegoriske fantasier, han ønsket å skape sine egne motiver uten å få dette styrt av sin oppdragsgiver. ( se: Chambers *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* s. 125)

<sup>216</sup> *Prudentia*, Klokskap og rettferdighet. En av kardinaldydene i katolisismen, det å skjelne rett fra galt, og handle deretter. (se \* i litteraturlisten)

<sup>217</sup> Ignorantia-uvitenhet (ignorant- eng. ) ( se: \* i litteraturliset, latinsk ordbok s.278)

<sup>218</sup> *Virtues Combusta* – Dyden i flammer. ( se \* i litteraturlisten)

<sup>219</sup> Mantegna skrev et brev til Francesco Gonzaga 31.januar 1489 hvor han uttrykket den bitterheten han følte. Brevet ble skrevet på latinsk: ”VIRTUTI SEMPER ADVERSATUR IGNORANTIA” I dette brevet skrev han om den krenkelsen han var utsatt for ved at de innbilske og rå ble belønnet i livet mens menneske med hans egen natur, mer beskjedene og tilbaketrukket, måtte leve på en ubehagelig måte. Denne ydmykelsen som han følte er uttrykket i figuren Ignorantia i ”Minerva”. ( se : Andrew Martindale *The Triumphs of Caesar*, London, 1979, s. Kristeller: Andrea Mantegna, London. 1901, ( E, Doc.46)

*hans arbeider vil bli sammenlignet med dem av Mantegna*<sup>220</sup> Det er flere som skryter av Mantegna. Lorenzo da Pavia skriver til Isabella og sier at Mantegna er en enestående ”*inventore*”<sup>221</sup> som bruker raffinerte og komplekse symboler. Han satte en standard for malerkunsten i sin samtid.<sup>222</sup> Mantegna makter å skape uttrykksfulle figurer som personifiserte hans konsept. Figurene som Mantegna fremstilte ble sett som betydningsfulle av de andre kunstnere som fikk i oppdrag å lage malerier for Isabellas studiolo, ikke bare på grunn av ideene som de representerte, men også fordi selve fremstillingen var forbildelig. Sent i 1503 spurte Perugino om størrelsene på figurene som han holdt på å male, og han ønsket å få vite hvilke mål det var på figurene i Mantegnas bilder. Isabella sammenlignet også Peruginos maleri med Mantegnas. Hennes første reaksjon var ikke udelt positiv. Hun skrev til Perugino, etter å ha mottatt maleriet fra ham, at han kunne ha gjort et grundigere arbeid, spesielt fordi maleriet skulle henge ved siden av Mantegnas bilder.<sup>223</sup>

### 5.1 Francesco Gonzaga som oppdragsgiver

Da Federigo Gonzaga døde den 14. juli 1484 og ble etterfulgt av sin atten år gamle sønn Francesco ble han beskrevet som : ”*tutta inclenato ale virtù*”, men han hadde til da ikke vist noe interesse for Mantegna.<sup>224</sup> Han var i likhet med sin far og sin bestefar avhengig av de inntektene som han kunne tjene som *condottiere*. Gonzaga familien i Mantova hadde en ring av mindre hoff, som også leiet ut sine tjenester som *condottiere*. Mantovas territorium var ikke stort nok til at Gonzaga familien og deres hoff kunne opprettholde den standarden som de ønsket uten å få inntekter på denne måten.<sup>225</sup> Dette ble betraktet som en nobel profesjon. I tillegg til sin interesse i krigføring, drev Francesco med hesteoppdrett og jakt med falke og med hunder. Forskjellen mellom Francesco og hans forfedre var hans entusiasme for

---

<sup>220</sup> Verheyden, s. 14 n. 30, Canuti II, s. 210 nr. 312. Brev fra Isabella, 22. november 1502.

<sup>221</sup> ”*inventore*” oppfinner

<sup>222</sup> Kristeller, 1902 s. 584 dok. 193.

<sup>223</sup> Isabella skrev et brev til Perugino 30.juni 1505 : ” *Vi er fornøyd med fargene og utførelsen, men det skulle et vært utført med en større grundighet, siden maleriet skal henge ved siden av bildene til Mantegna som er fremragende vakre, da ville det vært mer til Deres ære og til vår tilfredsstillelse*” Campell, *The Cabinet of Eros*, 2004, s. 298

<sup>224</sup> Publius Ovidius Naso (f. 43 f. Kr. –17 e. Kr. ) Romersk poet som etter hvert ble kjent som Ovid. Han skrev om kjærlighet og mytologiske emner. Spesielt Ovids *Metamorphoses* fikk stor innflytelse på vestlig kunst og litteratur. Ovid var en stor inspirasjonskilde både for Dante, Chaucer og Shakespeare bl. a. *Metamorphoses* inneholdt poesi omhandlende 250 myter Ovid *Metamorphosis* bok I s. 313-19. Se : Anderson, W. *Metamorphoses, bok I-V* (1996), VI-X (1972). Colavito, M. *The Pythagorean Intertext in Ovid's Metamorphoses*. 1989

<sup>225</sup> Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Ingleterra nel 1627-28*, Milano, 1913, s.57

<sup>225</sup> De italienske byene befestet sin stilling tidlig renessansen, pengeøkonomien fikk større innpass. Men fremdeles var det typiske trekk for føydalismen som var igjen. I Mantova var det hertugdømmet som eide mye av jorden, under ham vasallene som fikk tildelt et stykke jord, men til mot ytelse skulle vasallene gjøre krigstjeneste for markien. ( se\* i litteraturlisten)

krigføring og militær makt og hans ambisjoner om å bli en stor general. I 1490 skrev Francescos sekretær Jacopo d'Arti om hans seire i Fornovo i syd Italia,<sup>226</sup> og Ercole Strozzi hedret Francesco med et seiersdikt der Francesco blir omtalt som ”*nuovo Cesare*”<sup>227</sup>

Han ga ikke inntrykk av å være interessert i å verken å samle på kunst eller å være oppdragsgiver, men i likhet med sine forfedre interessert i å vise sin makt ved å føre opp nye bygninger og bygge på eksisterende. Han bygget blant annet Palazzo di San Sebastiano i Mantova og et nytt landsted palasset i Poggio Reale. Disse nye byggverkene trengte utsmykninger. Uansett hvilke utsmykninger han bestilte, om det var for *sala* i Marmiolo, i Castello i Mantova eller i Palazzo di San Sebastiano, var temaet alltid det samme, seier eller triumf. ”Caesars triumfer” betraktes som en oppsummering av Mantegnas erfaring og interesse for arkeologi og antikken. Mantegna hadde da vært i Gonzaga familiens tjeneste og utført mange arbeider for familien. Hans hovedprosjekter var utsmykningen av slottskapellet, Camera degli Sposi, ”Caesars triumfer” og utsmykningen av Isabellas studiolo. De tre første prosjektene ble berømte over hele Italia. Besøkende kom til Mantova, allerede fra 1490 årene for å beundre disse verkene. ”Caesars triumfer” representerer et skille i forhold til arbeidene i Camera degli Sposi. Disse arbeidene fulgte tidlig renessanse tradisjonen mens ”Caesars triumfer” pekte mot høy renessansen. Fremstillingen av figurene i Camera degli Sposi er mer statiske, mens figurene i ”Caesars triumfer” synes å ha bevegelse og dynamikk i figurene. Vasari skrøt av dette verket og sammenlignet Mantegna med kunstnere som Masaccio,<sup>228</sup> Uccello<sup>229</sup> og Castagno.<sup>230</sup>

I følge Tietze-Conrat<sup>231</sup> er det merkelig at Mantegna kan ha hatt en slik rask utvikling som dette verket representerer, i forhold til fremstillingen i Camera degli Sposi. *Julii Cæris triumphum*, som først ble nevnt av Guidobaldo av Urbino 26. august 1486, da han kom for å

---

<sup>226</sup> Jacopo d'Artis artikkel ble publisert i 1879 av C.E. Visconti, og gjengitt av Ronald Lightbrown, *Mantegna*, Oxford 1986, s.141

<sup>227</sup> Luzio-Renier ”*I Filelfo e l'umsnismo alla corte dei Gonzaga*” i *G.S.L.L.xvi* 1890, s 119-217

<sup>228</sup> Tommaso di Ser di Simone Guidi Cassi, bedre kjent som Masaccio (1401-1428) var italiensk ung- renessansens fremste maler, hovedsakelig virksom i Firenze. Han malte freskene i *santa Maria del Carmine* med motiv fra apostelen Peters liv. Masaccios karriere ble kort, han døde bare 27 år gammel. Hans realistiske stil og sentralperspektivet fikk stor innflytelse på kommende generasjoner. Han brøt med den gotiske tradisjon, med å erstatte ornamentikken med hverdagslige detaljer, og han lot skikkelsene opptre i et ”virkelig rom” (ikke med gullgrunn) (se: \* i litteraturlisten)

<sup>229</sup> Paolo di Dono bedre kjent som Uccello (1397-1475) tidlig renessansemaler, virket i Firenze. Han malte utallige kampscener, men han var også opptatt av perspektivtegning, og han malte portretter. (se: \* i litteraturlisten)

<sup>230</sup> Andrea del Castagno (1421-57) han var bl.a. kjent for sine fresker i St. Appoliana i Firenze. (se \* i litteraturlisten)

<sup>231</sup> E.Tietze-Conrat, *Mantegna paintings and drawings*, N.Y 1955, s.21



betrakte verket som Mantegna holdt på å male i Corte Vecchia.<sup>232</sup> I følge Paul Kristeller beskrev Mantegna "Caesars triumfer" som sitt hovedverk. Kristeller blir mye brukt som referanse i andre kilder som beskriver Mantegna, hans liv og hans kunstverk.<sup>233</sup> Kristeller hevdet at Mantegna arbeidet med denne serien i ti år, avbrutt av andre oppdrag for blant andre pave Innocent VIII.<sup>234</sup> Mantegna skrev til Francesco fra Roma 31. januar 1489 at Francesco måtte passe på å lukke vinduene der maleriene sto oppbevart, fordi "jeg skammer meg ikke over å ha laget bildene og jeg håper å lage flere om Gud og Deres Eksellense tillater det"<sup>235</sup> Kristeller mente at denne serien markerte en grense mellom en realistisk til en idealistisk fremstilling av den ny oppvåknete interessen for humanistiske og antikke ideer. Denne serien fremstiller en historisk begivenhet, Caesars triumftog inn til Roma.<sup>236</sup> I triumftog finnes det referanser til mange folkegrupper og kulturer, derfor er det nærliggende å tro at Mantegnas fremstilling av denne triumfparaden representerer flere av Caesars parader for å feire sine seire over andre folkegrupper. Caesar kjempet også mot romere, som for eksempel i slaget mot Pompeius ved Pharsalos, men det er ikke sannsynlig at Caesar hadde et triumftog etter et slag mot andre romere.<sup>237</sup> Serien blir igjen nevnt 4. februar 1492 i et dekret som beskrev Mantegnas arbeid og virke for Gonzaga familien. Som tittelen på serien antyder er dette flertalsformen *Trionfi di Cesare, Iulii Caesaris Triumphus*. Den offisielle tittelen på

<sup>232</sup> Julia Ady, *Isabella d'Este*. London, 1915 s.42.

<sup>233</sup> *Andrea Mantegna* av Paul Kristeller ble utgitt i London 1901, oversatt av Arthur Strong.

<sup>234</sup> Paul Kristeller *Andrea Mantegna* London 1901, s. 297

<sup>235</sup> Paul Kristeller *Andrea Mantegna* London 1901, s. 292 (egen oversettelse)

<sup>236</sup> Den fremstilte paraden kan også være en fremstilling av flere triumftog som Caesar foretok etter seierene over mange forskjellige folkegrupper blant dem gallerne, helvetierne, sueberne, belgiere, beglovakerne, nerdvierne, usipeytere, tenkteterne, morinerne og menapiere. ( se: Peter Ørsted, *Gajus Julius Caesar*, København, 1994, s. 150-257)

Peter Ørsted *Gajus Julius Caesar, Politikk og moral i det romerske imperium* København, 1994, s. 179, 207, 233. Caesar nedkjempet : Helvetierne og sueberne, (Helvetii-(Sveits) i 58 f.Kr. Belgere, bellovakene og nerdvierne i 57 f.Kr., Bretagne, Normandie og Aquitqnen i 56 f. Kr, Britannia og over Rhinen mot usipeytere, tenkteterne, morinerne og menapiere i 55 f. Kr. belgiske stammer og nerdvierne gjorde opprør i 53 f.Kr. Erobringer av Avaricum og Alesia i 52 f. Kr.( Frankrike i dag) i 51 f.Kr stæes de siste restene av gallisk oppstand ned. Caesar velges som diktator i 49 f. Kr. Pompeianerne flykter til Spania, Massilia inntas samme år, 48 f. Kr velges Caesar for konsul for annen gang. Han slår Pompeius ved Pharsalos. Caesar velges som diktator for andre gang. Han og Kleopatra møtes i Alexandria samme år. I år 47 slår han kong Pharnaces i Lilleasia. Året etter velges han igjen som konsul, og diktator for ti år, slaget ved Thapsus i Afrika ( dagens Tunisia) År 45 f.Kr. står slaget ved Munda i Hispania ( sør i dagens Spania) , Caesar blir diktator for livstid, han

<sup>237</sup> Jeg har ikke noen bekræftelse på dette, bare min egen antakelse.

220 Charles Hope : "The Chronology of Mantegna's Triumphs" i " *Andrea Mantegna* " ed. Jane Martineau, museums katalog for Metropolitan Museum of Art, N. Y. 1992. Roberto Valturio (1405–1475) Flavio Biondo ( 1392-1463) Disse to var begge humanister. Valturio skrev: " *De re militari* " en bok med illustrasjoner som beskrev militære effekter som ble brukt i Caesars tid. Biondo var historiker og ble betraktet som en av de første arkeologer. I 1447 ga Alfonso of Aragon, kongen av Napoli Biondo Flavio I oppgave å skrive en latinsk bok om kjente italienske menn, resultatet ble " *Italia Illustrata* "

221 Gaius Plinius Secundus (den eldre) ( 23 –79) født i Novum Comum ( Como) Han var en romersk offiser og forfatter av et naturhistorisk verk oversatt av John .F. Healy " *Pliny the Elder on science and tecnology* " Oxford University Press, 1999 s. 36- 62.

222 Italiensk: *Trionfante*- den triumferende

maleriene ble gitt i dekretet skrevet av Francesco.<sup>238</sup> Serien nevnes også 10. desember samme år i et brev til Isabella d'Este: "...et le cose de m'andrea mantegna vz li triumphhi et altre sue gentileze..."<sup>239</sup>

Francesco Gonzaga betraktet Andrea Mantegna som sin likeverdige. Francescos mange brev til Mantegna underbygger denne påstanden. Francesco skrev blant annet til Mantegna da han var i Roma: "*Selv om disse maleriene er et produkt fra Deres hånd og Deres intellekt, tenker vi allikevel at maleriene vil gjøre oss berømte fordi vi har dem i vårt hus, der de vil være verk som gjenspeiler Deres trofasthet og flid.*"<sup>240</sup>

Selv om Mantegna ofte beklaget seg til sine oppdragsgivere over blant annet pengeproblemer hadde han allikevel et nært forhold til dem. Dette kommer frem av blant annet i brevveksling mellom Francesco og Mantegna.

Francesco skrev et introduksjonsbrev til pave Innocent VIII der han beskrev Mantegna som: "*en fremragende maler, hans like har vi ikke sett i vår tid*"<sup>241</sup>

Mantegna fikk et prestisjefylt oppdrag hos paven med å lage en utsmykning for Vatikanpalassets kapell og sakristiet. Det kunne sette Francesco i et fordelaktig lys fordi det var ved Palazzo Ducale i Mantova Mantegna var ansatt. Dessuten ønsket Francesco at hans bror Sigismondo Gonzaga skulle bli utnevnt til kardinal.<sup>242</sup> Mantegna styrket sin posisjon som en av de ledende kunstnere i sin tid, med Francesco Gonzaga som sin mesen. Francescos holdning til Mantegna som kunstner markerte en stor forskjell i innstillingen til kunstnere fra oppdragsgiverne i forhold til hvordan arbeidet skulle utføres.

## **6. Innledende kommentarer til beskrivelsene av verkene**

For lettere å kunne beskrive og identifisere alle de forskjellige figurene som er fremstilt i "Parnassus", "Minerva" og "Caesars triumfer" ville jeg prøve å følge Panofskys metodeanvisning.<sup>243</sup> Dette fordi det er en metode som sikrer en grundig undersøkelse av maleriene. Slik jeg forstår det ut i fra Panofskys tabell skal den pre-ikonografiske tolkningen

---

<sup>238</sup> Mantova, Archivo Gonzaga, Libro dei Decreti no.24 f.56 et seq, fra marki Francesco til Andrea Mantegna, skrevet 4. februar 1492: "...et que molo Iulii Cesaris triumphu prope vivis et spirantibus adhuc imaginibus noblis pingit adeo ut nec representari: sed fieri res vidatur.... Hele dekretet står i Kristeller dokument 115. se også: Martindale, *The Triumphs of Caesar*, London 1979, s. 182

<sup>239</sup> Mantova, Archivo Gonzaga, serie autografici casetta 10 f.2 Brev fra marki Francesco til sin kone Isabella, Martindale, *The Triumphs of Caesar*, London 1979, s. 182

<sup>240</sup> Kristeller, *Andrea Mantegna*, 1901, s. 270 (egen oversettelse) D Arco ii.s.20, no. 23.

<sup>241</sup> Kristeller, s. 270 (egen oversettelse)

<sup>242</sup> Sigismondo Gonzaga (1469-1525) Brev fra Francesco II Gonzaga av 20. februar 1489 antyder at Mantegnas oppdrag skulle være å promotere Sigismondos kandidatur, denne innstillingen skjedde ikke før i 1505. Da ble han kreert til kardinal av pave Julius II's konsistorium. Originalbrevet befinner seg i: Mantova, Archivo Gonzaga, Libro dei Decreti no.24 f.56 et seq, Se: Lance Gowing, *Mantegna*, i Andrea Mantegna ed. Jane Marineau, London 1992, s.20

<sup>243</sup> Panofsky, *Studies in Iconology*, 1967, skjema: s. 14-15 og kapittel I, s 3-31

være så nøytral som mulig med språkbruk som ikke er tolkende, men som kun beskriver det som observeres. Innledningsvis var det nyttig å bruke denne metoden fordi det "tvinger" en til å analysere bildene på en nøytral måte, uten å tolke innholdet. Panofsky har en klar tre-deling i sin metodeforklaring: Den pre-ikonografiske, den ikonografiske og den ikonologiske delen. Jeg synes at den ikonografiske og den ikonologiske fortolkningen var vanskelig å skille fra hverandre, uten at dette ble veldig oppstykket og jeg synes at med denne oppdelte metoden ble det for mange gjentakelser. Slik jeg ser det er det første nivået, den pre-ikonografiske metoden til Panofsky, å gi en beskrivelse av verket der persepsjonen og kjennskap til stilen historien er hovedelementene, uten at figurenes navn / eller betegnelser er nevnt. Det neste nivået, i følge Panofskys tabell, er den ikonografiske analysen. Der er det kjennskap til de allegoriske og historiske begivenheter som vektlegges. På det neste nivået igjen, er det den ikonologiske fortolkningen der symbolikken bak blir diskutert. Dette nivået kan være påvirket av den personlige fortolkningen.

Da jeg begynte å analysere bildene, ville jeg forsøke å være så nøytral som mulig. Jeg så også på andre metoder og fant ut at jeg ikke ville gå så langt som Heinrich Wölfflin,<sup>244</sup> som i sin formanalyse ikke en gang tillot seg allmenne benevnelser som mann, kvinne, hest. osv. Når en ser bort fra dette, kan etter min mening også noen elementer fra Wölfflins formal-analyse brukes i den innledende beskrivelsen av verkene. Wölfflin definerte et kunstverk ut i fra en åpen eller lukket form, om kunstverket fremsto som linjert eller malerisk, om det var en klar eller utydelig fremstilling. Han brukte disse karakterstikkene mest ved sammenligning av kunstverk for å definere stil og opprinnelse.<sup>245</sup> Umberto Eco beskriver igjen en annen metode å tilnærme seg et kunstverk på. Med bakgrunn i tradisjonell semiologi<sup>246</sup> og moderne persepsjonspsykologi<sup>247</sup> påpeker Umberto Eco at våre opplevelser av virkeligheten er basert

---

<sup>244</sup> Heinrich Wölfflin ( 1864-1945) sveitsisk kunsthistoriker, kjent for sine objektive klassifiseringsprinsipper som hadde innflytelse på den formelle analysen av kunsthistorien i løpet av 1900-tallet. Han skrev bl.a. *Renaissance und Barock* (1888), *Die klassische Kunst* (1898) og *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915)

<sup>245</sup> Minor, Veron Hyde, *Art History's History*, N.Y. 1994, s.113-128

<sup>246</sup> Barthes, Roland, *Bildets retorikk*, i Tegnets tid, *Utvalgte artikler og essays* (Pax forlag) Oslo,(1964)1994,s.22-35 Ronald Barthes (1915-1980) fransk litteraturkritiker og teoretiker, filosof og semiotiker, som laget en ny lingvistisk retning: Semiologi som tradisjonelt er læren om tegn. Også læren om ordenes betydning. Innen billedteori hvordan man skal oppfatte et bilde. Forståelsen av bildet ved hjelp av innlærte koder/ budskap. Den semiologiske interessen for bildets funksjon som kommunikasjonsmiddel vokste frem i Frankrike på 1960 tallet, semiologien sier at bildet er språk, fordi det å forstå bildets meningsinnhold forutsetter at vi har lært kulturelle koder.

<sup>247</sup> Persepsjonspsykologi, Studiet av vår evne til å sanse, oppfatte, fortolke og gi hendelser mening. ( se :\* i litteraturlisten)

på et forventings system.<sup>248</sup> Det er viktig å være klar over disse innvendningene før en går i gang med analysen av et kunstverk. Umberto Eco skriver at ved analyse av kunstverk kommer også egen persepsjon inn. Vår erfaring er basert på forståelse av virkeligheten, derfor er det ikke snakk om en helt saklig oppfatning. Uttrykket ”syntetisk intuisjon” blir nevnt av Panofsky i forbindelse med tolkningens den ikonologiske fortolkningens forutsetninger, med dette menes menneskeåndens essensielle tendenser som kan uttrykkes med begrepet:

”*Weltanschauung*”<sup>249</sup>. Dette betyr at verkene ikke bare betraktes, men at man reflekterer over det som blir iakttatt.

Det er det jeg vil forsøke å gjøre i de tre verkene er å beskrive og analysere: ”Parnassus” og ”Minerva” med sitt allegoriske og mytologiske innhold og ”Caesars triumfer” som er basert på historiske hendelser. I min sammenligning av verkene, kommer jeg til å vektlegge noen av figurene, for eksempel Venus figuren som er med både i ”Parnassus” og i ”Minerva.”

Min beskrivelse og analyse baserer seg ikke bare på en Panofskys teori. Jeg bruker ikke benevnelsen: pre-ikonografisk, ikonografisk og ikonologisk fordi jeg kun bruker Panofskys metode som ”grunnlag” når jeg beskriver maleriene. Slik jeg ser det er det blir det tungt å lese når en bare beskrive figurene og de primære formene som danner motivets innbyrdes relasjoner, uten å nevne hvilke personer/ figurer det blir henviset til. Jeg synes at det ble enklere å forholde seg til hvilke figurer som ble omtalt om en sier for eksempel : Merkur og

---

<sup>248</sup> Umberto Eco (1932- ) italiensk semiotiker, filosof og forfatter. (bl a. ”Rosens navn”, *Il nome della rosa*(1980) Umberto Eco utviklet sine egne ideer om semiotikk, i 1976 utga han ”*A Theory of Semiotics*”. Her hevder han at det avbildete motivet i et bilde ikke nødvendigvis refererer til selve det som er avbildet, men at betraktes avkodning av budskapet vil bygge på hans egen erfaringsverden. I følge Eco kan en ikke dekode uten regler Han setter spørsmålsteget ved teorien at betydningen av tegn, symboler eller hendelser er bestemt av det som er avbildet. I følge Eco skal en semiotisk teori ikke bare inkludere hvordan regler for koder og etablerte systemer fungerer, men også være en teori om hvordan tegn kan bli tolket. Eco deler i sin teori semiotikken i flere deler, det ”signifikante”, ”kommunikasjon” og ”meddelelse” : Han definerer det ”signifikante” som en hendelse der et ”tegn” står for noe, og han definerer ”kommunikasjon” som en overføring av informasjon til mottaker og ”meddelelse” der mottaker bearbeider informasjonen, navngir gjenstander eller beskriver motivet.

<sup>249</sup>Det tyske begrepet ”*Weltanschauung*” ble først utviklet av Wilhelm Dilthey ( 1833-1911) tyske filosof, historiker, psykolog, sosiolog. Siden er det særlig antropologer som har brukt begrepet i forskningssammenhenger, men også en del folklorister har brukt begrepet, som for eksempel Alan Dundes, Juha Pentikäinen, Margarethe Wilma Sparing, og Knut Djupedal. Ordet ”*Weltanschauung*” gjenspeiler et aktivt forhold mellom ”jeget” eller ”selvet” og omverdenen (*welt* - verden). Det aktive forholdet trer fram i del ordet ”*anschauung*” som kommer fra det tyske verbet *anschauen* som betyr ikke bare at man betrakter, men også at man reflekterer over det som betraktes. Det engelske ordet ”*World View*” antyder et mye mer passivt forhold mellom subjektet som ser og objektet som iakttas. ”*A view*” (utsikt) er noe man betrakter, altså et objekt, selv om det også forutsetter noen, eller et subjekt, som ser det. Men begrepet ”verdensbilde”, på norsk, er enda mer passivt. Her antydes det ikke en gang et subjekt som ser. Et bilde kan eksistere også når det ikke blir sett. Noen mener at verdensbilde er ubevisst og andre mener at subjekter gir aktivt uttrykk for sine verdensbilder og at de er dem bevisste. Samtidig debatteres det om verdensbildets subjekter kun er individuelle, kun kollektive eller begge deler. Her er det uenigheter. For eksempel har Alan Dundes (1934-2005) skrevet om et nasjonalt verdensbilde felles for alle statsborgere i USA. Knut Djupedal (1946-) derimot, er tilhenger av at verdensbilder i høyeste grad er individuelle, til tross for at enkelte fellestrekk deles av individer fra samme kultur. ( se: \* i litteraturlisten)

Pegasus og ikke *mann og bevinget hest*. Panofskys metode, med den tredelte beskrivelsen og analysen, hadde vært mer relevant om jeg hadde skrevet om helt ukjente verk. Andrea Mantegnas arbeider: ”Parnassus”, ”Minerva” og ”Caesars triumfer” er kjente verk som det allerede er skrevet en god del om, spesielt Isabellas studiolo og de bildene som ble laget for henne. I 2006 var det 500 års markering i Italia av Andrea Mantegnas bortgang og i Louvre har det, som nevnt, nylig vært en stor utstilling av Mantegnas arbeider.<sup>250</sup> Dette har vært med på å fornye interessen for Andrea Mantegna og hans verk, derfor finnes det også videre forskning på hans liv og hans arbeider som jeg også har forsøkt å sette meg inn i.<sup>251</sup>

## 7. ”Parnassus” Billedbeskrivelse

Motivet i ”Parnassus” forestiller et landskap med et flatt parti i forgrunnen der det er små skjell<sup>252</sup> og en kilde med vann. En naturlig bue er dannet i landskapet, mellom to fjellpartier, et mørkt parti på venstre side og et lysere parti på høyre side. I bakgrunnen strekker det seg et landskap som blir brutt av buen som er midtstilt. Lyset i bildet kommer fra venstre, men det er ingen skarpe skygger. Det er femten figurer i bildet. [1]

Venus og Mars står på et flatt platå øverst på stein buen.[1.1] Hun er naken. Hun har ikke noe annet på seg enn tre tvinnede arm ringer av gull. Armringen på hennes høyre overarm er dekorert med dråpeformede steiner. Venstre arm er dekorert med to ringer, en på overarmen og en ring rundt håndleddet. Venus holder en gull pil i hånden med en liten spiss topp og to smale buer på hver side på øverste del av pilen. Benet til figuren er halvt bøyet og overlapper nedre del av staven. Venus har lys hud og blondt krusetete hår med skill. Håret bølger mykt ned over ryggen hennes. Hun står i *contrapposto*,<sup>253</sup> i en svak bue med hoften svingende mot høyre, det venstre benet hennes er standbenet, det høyre er bøyd. Hun vender blikket mot venstre, og ser ut av bildet. Et smalt oransjefarget bånd er surret rundt venstre arm. Båndet

---

<sup>250</sup> Utstillingen fant sted i Louvre 26.september 2008 til 5. januar 2009

<sup>251</sup> Couilleaux, Benjamin . *Exposition Mantegna au Musée du Louvre*, La tribune de l'Art, Paris, 16.desember 2008 Blant annet : Dominique Thiébaud og Giovanni bok : Agostin, *Mantegna*, Musée du Louvre/Hazan, 2008 og Giovanni Agosti, *Récit de Mantegna* og Joséphine Le Foll, *L'Atelier de Mantegna*. Også i Stephen Campells bok *The Cabinet of Eros, Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, fra 2004.

<sup>252</sup> Det at det finner skjell på toppen av fjellet kan ha en Bibels betydning. I Første Mosebok kapittel 6-8 (s.6-8) beskrives syndefloden, og Guds pålegg til Noah om å bygge en ark, et stork skip som skulle huse Noah og familien hans og dyr og fugler. De fleste religioner og kulturer har en eller annen form for sagn eller historie der en kan set likhetstekk med den vannflommen som er beskrevet i Bibelen. Mantegna brukte skjell også i andre malerier for eksempel *Kristus i Getsemane* [21] fra 1455. ( ved føttene til de sovende apostlene) (se\* i litteraturlisten)

<sup>253</sup> Kontrapost (*contrapposto*) er fra italiensk og betyr motvekt, som refererer til en skulpturteknikk der kunstneren illuderer den naturlige ballansen. I *contrapposto* hviler kroppsvekten på det ene benet, standbenet, det blir derfor en knekk i hoften og skulderen blir hevet på motsatt side. Dette prinsippet forutsatte anatomisk innsikt. Denne harmoniske utjevningen mellom bærende og hvilende legemsdeler ble utviklet i den klassiske perioden i gresk billedkunst (400 f.Kr) Renessansens kunstnere videreførte dette stillingsmotivet, og ga det navnet *contrapposto*. ( se:\* i litteraturlisten, Mørstad, *Skulpturleksikon*, s.98)

danner to svevende halvsirkler bak figuren og er drapert rundt høyre arm. Det tvinner seg mellom bena og kommer frem på oversiden av venstre ben der det overlappes av benet. Enden på båndet kommer frem og blir løftet opp i en forkortet bue slik at det synes som om det kommer fremover mot billedflaten.

Mars, som står ved hennes høyre side, holder rundt hennes høyre arm. Han står også i *contrapposto*, det er venstre benet som er bøyet, og høyre ben som er standbenet. Hans hofte svinger til venstre i bildet. Han har på seg kne høye lærbeskyttere rundt leggene og føttene, mens tærne stikker ut. Han bøyer hodet og ser ned mot Venus ved sin side. Mars er høyreist og har lyst, krøllede hår som stikker ut under en sort blank hjelm. Hjelmen er besatt med to rader rødfarget fjærpynt som er festet til hjelmen fra issen ned mot nakken. Han har på seg en rød tunika som rekker ham til låret. Over tunikaen bærer figuren en mørkegrønn drakt med lange frynser som også dekker skulderpartiet på venstre skulder. Over denne drakten bærer figuren et panser av gull, som illuderer magepartiet til en mann. Dette panseret er dekorert med et Medusa ansikt i relieff med en Medusa figuren midt på brystet og rundt hvert brystparti. Et rødt tvunnet belte er festet med metall hemper rundt livet. Mars har en rød kappe festet under armen med en nål, kappen faller i to myke buer bak figuren. Buen som omkranser hoftepartiet danner den samme kurven speilvendt som det oransje båndet Venus har til høyre for sin hofte. Om en trekker en imaginær linje fra der Mars venstre hånd overlapper Venus høyre hånd, rundt Venus bånd og Mars kappe og ned til der Mars fot overlapper Venus fot, vil det danne seg et ”hjerte”. [1.1] Den speilvendte *contrapposti* til Venus og Mars er med på å forsterke denne formen, det samme gjør åpningen mellom de dansende musene på nedsiden av steinbuen.

Til venstre for paret er det en liten naken cupido, det er Anteros. Han sitter med venstre benet bøyet og holder en bue i venstre hånd, og et langt blåse rør i høyre hånd. Han har to doble vinger som ser ut til å være festet til ryggen. Anteros vender blikket mot Vulcanus/ Hefaistos [1.5] som står inne i sin hule i fjellet. Vulcanus er også naken, bortsett fra en rød, flagrende kappe. Han står bredbent, med venstre hånd løftet opp i luften, den høyre er knyttet, bortsett fra pekefingeren. Han har mørkt hår og skjegg.

I midtgrunnen i bildet er det ti figurer. Figuren lengst til venstre Apollon, [1.4] sitter og spiller på en *cithara*. Han sitter på en stor trestubbe, med sitt venstre ben lent på et mindre trestykke som står loddrett ned til bakken. Han har lyst, skulderlangt hår, og har et stykke gyllent stoff drapert rundt hoftene og lårene. Stoffet dekker også en del av stubben og ryggen. Apollon ser opp mot en av de ni musene som beveger seg i en oval sirkel. [1.2] Musen nærmest ham bærer en mørk drakt som er festet rundt livet i en poseformet fasong. Drakten er festet på

skuldrene og ved hoftene. Hun har oppsatt hår. Hun overlapper en muse som hun holder i hånden. I venstre hånd holder hun et oransje bånd, som forbinder henne med musen på hennes høyre side. Denne musen er kledd i en rød drakt som er festet i livet og rundt skuldrene på samme måte som den mørk kledde. Hun har langt utslått hår og løfter blikket opp mot venstre. Den rød kledde musen bøyer høyre ben og står på sitt venstre og svinger hoften mot venstre i likhet med Venus som står på toppen av buen. Bak den rødkledde musen står en annen av musene som er ikledd en mørk grøn drakt. Denne musen har et smalt, brunt belte om livet, hun har åpen munn, som om hun synger<sup>254</sup> og hun ser ut i billedflaten. Musen til høyre for henne vender ryggen til og ser mot bakgrunnen. Hun har et bånd festet rundt håret slik at det blir samlet bak i nakken. Denne musen har en mosegrønn kjole som er festet i livet, den øvre delen av kjolen flagrer opp. Det kan synes som gruppen er delt i to, mellom de fem musene til venstre og de fire musene til høyre i gruppen. Her er det et utsyn til landskapet i bakgrunnen, som er innrammet av steinformasjonen. Musen som står til venster i denne gruppen lener kroppen litt bakover mot høyre. Hun har rettet blikket mot Merkur og Pegasus, som står helt til høyre i bildets forkant. Hun har på seg en lys, mosegrønn kjole med albuelange ermer. Hun har en brun overkjole med firkantet halsparti. Hun har noe av håret satt opp, og noe av håret hennes henger løst nedover ryggen. Hun overlapper delvis musen ved hennes høyre side. Hun er kledd i oransje og hun holder et oransje bånd. Hennes blikk er også vendt mot de Pegasus og Merkur. Ved hennes høyre side er det to musen til, den ene har lys oransje drakt, den andre er i kledd hvitt. Den sistnevnte nærmest hopper fremover, slik at det utslåtte håret hennes blir løftet opp. Begge disse musene ser mot venstre. Den hvit kledde har åpen munn, som om hun også er i ferd med å synge.

Det står to skikkelser for seg selv helt i forgrunnen til venstre. Det er Pegasus og Merkur eller Hermes, som er det greske navnet på denne guden.[1.3] Pegasus er den bevingete hesten. Han har krøllete man og ”skjegg” og mørke vinger. Forbeina har mørke flekker, ellers er han grå. Pegasus er dekorert med en metallstreng trædd med edelsteiner rundt halsen og en rød stein som henger ned i pannen. Det er bare det fremste partiet på Pegasus som sees. Han vender hodet mot Merkur.

Merkur er høyreist og bærer en lang stav i hånden, øverst har den et tvunnet slangemotiv med vinger som dekor. Merkur har på seg en gyllenrød stråhatt med røde vinger. Han har krøllete hår som er klippet i en oval form rundt hodet med lengst hår i nakken. Merkur har bar overkropp med et langt gyllent klede drapert rundt hoftene. Dette klede minner om det

---

<sup>254</sup> Det at musene var fremstilt med åpen ”syngende” munn, var vanlig. Andrea Mantegna hadde opprinnelig fremstilt flere av musene på denne måten, men det ble siden endret.

Apollon har på seg, men Merkurs klede er lengre og dekker hans venstre arm og stoffet henger ned og ender mellom bena til Pegasus. I venstre hånd bærer han på en panfløyte. Han har, i likhet med Mars som står på toppen av buen, høye støvler med åpen tå på bena, med frynser på baksiden av leggene. Merkur står i *contrapposto*, med høyre ben bøyet, i likhet med Venus og den rødkledde musen. Merkur lener høyre arm mot Pegasus rygg. Mantegna har malt Merkurs høyre arm strekt forkortet, det er bare fire fingre av hånden hans som synes på bildet. Merkur ser seg over høyre skulder mot Apollon og de dansende musene.

På venstre side av bildet er det et brunt fjellparti som fortsetter utenfor bildeflaten. En klippeformasjon med kantete former i en lysere brunfarge er overlappet av et mørkere fjellpartiet. I forgrunnen av fjellpartiet er det dannet en hule inn i fjellet der Vulkanus befinner seg. Til høyre i hulen er det en lav firkantet vedovn der det ene hjørnet av ovnen peker ut mot huleåpningen. Vedovnen er grå og den har en halvbuet åpning på hver side. Det står en liten kobberkjøle på ovnen og en flamme brenner på overkanten, det er antakelig en pipe på inni hulen fordi røyken fra bålet siver ut fra en åpning på høyre overside av huleåpningen. På venstre side av huleåpningen er det et lite plataå på høyde med ildstedet. Her er det plassert en ambolt av jern, en ildtang en hammer og en slags pustebelgl. I et lite tre som vokser på oversiden av dette plataået henger det en jernring, der et finmasket nett av jern er festet. Nettet henger fra sitt feste, og helt ned til gulvet i hulen. Til venstre for dette nettet henger det tre små drueklaser med gule druer og en stor drueklase med mørke blårøde druer. Gulvet i hulen er en flat steinhylle som munner ut i to smale trinn av stein som overlapper hverandre, trappen forsvinner ut i venstre billedkant. På undersiden av trappen skimtes et brunt espalier, foran en lav hekk med sitrustrær. Denne hekken dekker også nedre del av steinbuen og fortsetter på den andre siden av bueåpningen. Også her vokser den på baksiden av et brunmalt espalier som er laget av smale trelister. Espalieret omkranser den flate steinhellen som dekker grunnen mellom steinbuen og espalierene på hver side av den. Denne steinhellen har to smale parallelle sprekker som går diagonalt fra venstre mot midten av buen. Foran til høyre er det en åpning under steinhellen der kilden springer ut, med klart blå - grønt vann. En liten kantete steinformasjon er satt til venstre for kildens vannstråle. I forgrunnen til venstre i bildet er det skjell og to små koster, som er laget av sammen bunnete brune kvister. Helt i

forgrunnen av bildet er det plassert et lite brunt ekorn, med bustete hale, og to små harer titter frem fra sine hulleganger, på undersiden av steinhellen. (Mantegna har brukt harer som motiv også i andre malerier for eksempel i *Kristus i Getsemane* fra 1455, [21] )

Fjellpartiet til høyre er sandfarget og bygget opp av syv eller åtte plataår. Det kan se ut som en gresskledd vei som går i hårnålsvinger oppover til en svakt buet gressmatte på toppen. Det er



det er i alt ti buete innganger til huler satt inn i fjellskråningen. Det renner et smalt fossefall ned fra dette fjellet. På baksiden av denne fjellformasjonen er det en bakketopp som er nesten uten vegetasjon. Den er også sandfarget, men i en noe lysere sjattering. Dette høyledraget overlapper en grønn ås med et tårn på toppen. Denne åsen overlapper et blålig fjell som befinner seg helt i bakgrunnen av bildet. Den grønne åsen ender i en dal, med noe bebyggelse og opp mot en annen ås som sees i bakgrunnen mellom buen og den høyre veggen av huleinngangen. I bakgrunnen som sees gjennom åpningen i stein buen, er det en høyde, med en murbygning som kan minne om en borg. Ved bunnen av denne høyden er det et steinhus, der en rødkledd skikkelse står sammen med en figur kledd i sort. Det er muligens en figur til i bakgrunnen nærmere mur huset .

Midtstilt på toppen av buen er det plassert en seng med dreide treben. Sengen er drapert med et gulhvitt silkestoff påsydd en bred kant med rødt. Der de to stoffene er sammensydd er det en smal mørk kant og en oransje frynsekant som dekorerer draperiet. Selve sengen er dekket av en myk dyne eller et underlag som er lagt i folder, og to små puter er dandert på høyre side ved sengestolpen. Sengetøyet og putene er i samme materiale, litt mattere en draperiet, men holdt i samme farge. Et grønt teppe eller forheng, er knyttet til et sitrontre, som bøyer seg svakt til venstre antakelig under vekten av draperiet. På baksiden av sengen er det et appelsin tre og et sitrontre. Det kan virke som om sengen fortsetter innover i tregruppen, men den bakre delen er skjult på grunn av det mørkegrønne forhenget.

### **7.1 "Parnassus" Billedanalyse**

Scenen i maleriet beskriver et parti mellom fjellene Helicon<sup>255</sup> og Parnassus. Parnassus har to karakteristiske fjelltinder. De to fjelltoppene er et veletablert bilde fra den klassiske litteraturen og refereres til i bok I i "Metamorfosene" av Ovid.<sup>256</sup> Der skriver Ovid om kjærligheten, også om kjærligheten mellom gudene. Figurene avbildet i "Parnassus" er: Anteros, Venus, Mars, Cupido ( som er representert i bildet ved hjelp av den gylne pilen i Venus' høyre hånd) Venus' mann Vulkanus, Merkur og Pegasus, Apollon og musene. [1] Den øverste delen av "Parnassus" symboliserer tilintetgjørelsen av det kjødelige begjær. Dette budskapet skulle vise til Isabellas egen moral fordi det å være dydig og ærbar var en skattet egenskap for kvinner i renessansen. Den nære kontakten mellom de forskjellige

---

<sup>255</sup> Helicon er et fjell i Thespiæ, Hellas nesten 2000m høyt, ved Korint. Det var her musene holdt til i følge gresk mytologi Kilden Hippocrene, ( fra hest-*hippos*) som er tilknyttet Pegasus (også Narssis som så sin egen skjønnhet er tilknyttet Helicon) Det er et tempel bygget ved helicon, til ære for musene. Hippocrene er kilden for inspirasjon til poesi ( se \* i litteraturlisten)

<sup>256</sup> Publius Ovidius Naso ( 43-17 f. Kr.) blir kaldt Ovid, han var en romersk poet som sammen med Vergilius (Vergil) Propertius og Tibullus regnes som den augusteiske tidens store diktere. (se \* i litteraturlisten)

kunstformene er presentert i ”Parnassus”. De ni musene på den nedre delen symboliserer forskjellige kunstformer : Kalliope(episk poesi), Polyhymnia (pantomime), Klio (historie), Euterpe (fløyte), Erato (lyrisk sang og poesi), Melpomene (tragedier), Thalia ( komedier), Urania ( astronomi), Terpsikore ( lyrisk poesi og dans) Merkur og Pegasus representerte også lyrikk og retorikk. Isabella ønsket dessuten å meddele et budskap om at sannferdighet og ærbarhet skulle seire over løgn og begjær. På tross av de hedenske figurene og innholdet i bildet skulle det gjenspeile Isabellas egen moral og kyskhets.

De blå, røde, hvite og gylne fargene som ble brukt i figurene Venus og Mars er blitt sammenlignet med fargene i emblemene til familiene Gonzaga og d’Este. [12].[13.2] og [13.5]

Disse to figurene skulle være et komplement til Isabella og Francesco. [5.2] og [6] Maleriet med , Venus og Mars skapte diskusjon ved hoffet i Mantova. Det ble insinuert at Isabella var brukt som modell for Venusfiguren. Dette impliserte at hun skulle ha latt seg portrettere naken. Betydde det også at hun ville vært i en situasjon hvor utroskap ble antydnet? Dette ville vært ødeleggende for det inntrykket hun ønsket å formidle om seg selv, det at hun var en ærbar kvinne.<sup>257</sup>

Venus er en av de fremste gudinnene i antikken. En av legendene om hennes tilblivelse er at hun ble født av havet, hennes far Uranus (himmelen) og hennes mor Gaia (Jorden) hadde paret seg og skapt de første menneskene som ble kaldt titaner. En av sønnene Kronos, eller Saturn, kasterte sin far med en sigd, han kastet hans genitalier i havet, og av skummet som oppsto ble Venus (Afredite) født. ( *aphros*, er skum på gresk) Hun er gudinnen for kjærlighet, skjønnhet og for ekteskap.<sup>258</sup> Pedro Hedo<sup>259</sup> var en humanist som var inspirert av Ovids ”Metamorfose”. Han kom frem til at det måtte være tre Venuser, de to første fødte hver sin cupido ”*gemini Cupido*” og den tredje Venus fødte Anteros, der Mars var faren.<sup>260</sup> Anteros-figuren i ”Parnassus” spiller rollen som Hedo tilskrev ham. Han er en av de viktigste figurene i ”Parnassus” : fordi han uttrykker det bærende konseptet i bildet, moralen der kyskhets vinner

---

<sup>257</sup> Lightbrown, *Mantegna* s. 201. Niccolo da Correggio skrev et brev til Isabella 10. august 1500 om Venus figuren i ”Parnassus” : ” *Jeg tror ikke at Venus var sjalu på den super eksellente lady Isabella, fordi hun ville stjele Mars fra henne, for selv om den elskede guden brente av kjærlighet for henne, ville han ikke tørre å tilnærme seg , fordi han viste med seg selv at denne kjærligheten ikke kunne sammenlignes med den kjærligheten som Francescos kjærlighet til henne*” i Luzio –Renier ,*Niccolo da Correggio*”

<sup>258</sup> skum- *aphros* er det greske ordet, derav Afrodite se M. Day, *100 characters from Classical Mythology*, s.40-41

<sup>259</sup> Pedro Hedo også kaldt Petrus Haedus , men hans egentlige navn var Capretto(1427-1504) Han var en humanist som var inspirert av Ovids ”Metamorfose” ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>260</sup> Denne tredje Venus, som skulle ha født Anteros til Mars, var datter av Jove og en kvinnelig Titan som het Dione.

over begjær.<sup>261</sup> Venus er mor til både Anteros og Cupido i ”Parnassus.” Det at Venus holder en pil med gullspiss i sin venstre hånd, konfiskert fra sønnen Cupido, kan indikere at hun er moren hans. Cupido selv er ikke avbildet i ”Parnassus”, men det er gullpilen som symboliserer ham. Venus holder pilen i sin høyre hånd slik at spissen peker ned, slik at den ikke kan gjøre skade, og bare ved et ulykkestilfelle treffe noen i hjertet.<sup>262</sup> Symbolet med pilen var mye brukt i litteraturen og det var favoritt- symbolet i kjærlighets- poesien i renessansen.<sup>263</sup>

Det greske motstykket til Cupido, Eros - lengsel, var opprinnelig en mektig gud født av Gaia, moder jord, som var Kaos' førstefødte. Eros var da den kraften som satte jordens skapelse i gang. Etter hvert fikk Eros større tilknytning til det rent seksuelle, han ble da omtalt som Afrodites sønn. På nordsiden av Akropolis er det gravet ut en grotte der Eros og Afrodite har vært dyrket. I følge den greske mytologien var forskjellige guder nevnt som skulle være hans far, Hermes eller Ares er nevnt. Platon omtalte Eros som en ”*daimon*” en gud av lavere rang. Opprinnelig brukte grekerne, deriblant Homer, betegnelsen på alle de forskjellige gudene, men etter hvert ble betegnelsen brukt på de lavere gudevesenene.

Hans mor Venus og hans far Mars står på et platå på den øverste delen av en naturlig halv bue formet klippeformasjon. Denne buen kan gi assosiasjoner til en ”triumfbue”<sup>264</sup>[1.1] Platået er planert og gir plass til de to og en drapert seng med et lite appelsin tre i bakgrunnen. Venus er plassert på midten av halv buen og figuren danner en vertikal akse midtstilt i bildet. Mars står ved hennes høyre side. Hun er plassert slik at hun kommer mellom de to gruppene av musen som danser nedenfor henne. Venus er naken bortsett fra et gult skjerf som er drapert rundt henne og som danner store løkker bak henne og mellom bena hennes rett over kneet. Hennes lyse, nakne kropp er med på å fremheve henne og den viktige posisjonen hun har i komposisjonen. Venus har et par gullarmbånd på overarmene og holder den gyldne pilen med gullspissen i sin høyre hånd. Venus poserer som en antikk statue. Hun er fremstilt som en vakker blondine, med fyldige former og myk hvit hud. Venus står på sitt venstre ben i *contrapposto*,<sup>265</sup> mens Mars som også står i *contrapposto* står på sitt høyre ben, slik at

---

<sup>261</sup> Merrill, *Eros and Anteros* i *Speculum* XII, 1944, s. 265-84

<sup>262</sup> I mytologien var Venus ofte sint på sin sønn Cupido, som hun hadde med sin ektemann Vulkanus, derfor konfiskerte hun også den gyldne pilen fra ham.

<sup>263</sup> Panofsky, *Studies in Iconology*, 1959, s. 141 – f.f. Panofsky skriver her om ”*Petrarchan poetry*”

<sup>264</sup> Campell *The Cabinet of Eros*, London, 2004 s.124

<sup>265</sup> *Contrapposta* fra italiensk motstykke. Metode utviklet av antikkens greske billedkunstnere for å fremstille ledig bevegelse i en figur. Kroppens forskjellige deler er plassert asymmetrisk i forhold til hverandre rundt en sentral akse, vekten er omhyggelig fordelt. Figuren hviler på standbenet og virker som den kan bevege det andre benet. ( se : \* i litteraturlisten) Jeg skriver *contrapposto* med på denne måten fordi både Mørstad (s. 98 ) og Lucie-Smith (s.44) I latin ordboken står *contrā* (midt i mot/ ovenfor) Italiensk ordbok: *contrappeso* – motvekt.

deres positur blir speilet. Mars står og holder rundt hennes høyre arm. Han ser inn i Venus' øyne, hun bøyer hodet sitt lett mot hans og ser oppover og ut av bildet. Mars er portrettert i henhold til mønsteret for den ideale skjønnhet for menn i renessansen. Han ser også ut som en etterligning av en antikk statue. Han er en høy og slank ung mann med langt, bølgende, lyst hår. Han har på seg en mørk grå hjelm med rød besetning på toppen. Mars bærer en brystplate av gull, også med referanse til antikkens bekledding. Et rødt bånd er tvunnet rundt livet hans. Hans røde tunika har blå frynser. Han har på seg sandaler og gylne beinskinner.<sup>266</sup> I sin høyre hånd holder han det røde skaftet til spydet sitt. Mars har en lang rød kappe drapert rundt sin høyre arm, denne kappen faller ned fra skulderen i folder bak ryggen. I Andrea Mantegna "L' *introduction du culte de Cybèle à Rome*" [4.1.] har figuren til venstre en lignende bekledding og han står nesten i samme positur som Mars i "Parnassus" Denne figuren har i likhet med Mars, en brystplate av gull med et bevinget Medusahode som pryder brystet. Han holder også et langt spyd i sin høyre hånd i likhet med Mars.

Venus og Mars står foran en seng. Sengen er dekket med et hvitt, rødt og blått klede. På baksiden av sengen står et sitrustre, der det blå draperiet er festet. Sengen på bildet ser mer ut som en bred stol enn en seng, men det er meningen at dette skulle forestille en seng, selv om dette møbelet neppe kan å ha nok plass på toppen av denne buen.<sup>267</sup>

Anteros figuren<sup>268</sup> i "Parnassus" gir en pekepinn på moralen i dette bildet.<sup>269</sup> Anteros skikkelsens betydning ble i 1490 forandret fra en figur som bestemte over gjensidig kjærlighet til en figur som ble en fiende av kjødelig kjærlighet. Han ble en forkjemper for den guddommelige kjærligheten i motsetning til sin halvbror Cupido. Denne forvandlingen av Anteros er det Piedro Hedo som har "ansvaret" for.<sup>270</sup> Den cupido som han beskriver befant seg i fjellene i Parnassus, han tok to piler fra sitt pilekoger, den ene med en gull - spiss som ville føre til forelskelse i den som ble rammet. Den andre pilspissen laget av bly, var butt, denne pilen skulle bekjempe kjærligheten. Derfor måtte det være to cupider, den ene skulle fremme kjærligheten og den andre skulle motvirke eller fjerne kjærligheten. I følge Hedo var det to cupider, som stammet fra to forskjellige mødre, begge var Venus, men ikke den samme

---

<sup>266</sup> Beinskinner var del av den antikke rustning. (eng. Greaves) ( se : \* i litteraturlisten)

<sup>267</sup> Realistisk sett kan ikke formatet stemme, men dette er ikke en realistisk fremstilling slik at betrakteren må godta Mantegnas kunstneriske frihet når det gjelder størrelsen på sengen!!

<sup>268</sup> Antros kommer fra gresk, anti betyr å være i motsetning til noe, i dette tilfellet i mot den kjødelige kjærligheten. (*Contrarius amori*, er det latinske uttrykket)

<sup>269</sup> Merrill "Eros and Antros" i "Speculum" XII, 1944 s. 265-84 ( Dette er et studium av Antros figurens betydning i renessansen.) Cupido var den ektefødte sønnen til Venus og Vulkan, mens Antros var den uekte sønnen til Venus og Mars.

<sup>270</sup> Piedro Hedo også kaldt Petrus Haedus, men hans egentlige navn var Capretto(1427-1504) Han var en humanist som var inspirert av Ovids "Metamorfose" ( se: \* i litteraturlisten)

Venus. Begge disse cupidene var like gode til å skyte pilene sine, og begge to hadde samme utseende, nakne, med små vinger på ryggen. Som tidligere nevnt er Venus moren til Anteros, og faren er Mars. Anteros sikter spottende blåsepipen mot genitalene til Vulkanus, Venus' ektemann. Det går en linje (som opprinnelig var gullmalt) fra blåsepipen til Antros som treffer genitalene til Vulkanus. Denne linjen markerer overvinnelsen av den himmelske kjærligheten fremfor den sensuelle kjødelige elskoven.

Sønnen til Venus og Mars er forkjemper for den himmelske kjærlighet og motstander av den kjødelige kjærligheten. Det kan synes litt underlig at det er nettopp Anteros som er i mot denne form for kjærlighet siden han selv er resultatet av en utenom ekteskaplig affære mellom Venus og Mars. Det som kan argumenteres her er at Anteros er frukten av en himmelsk kjærlighet som ikke har noe med den kjødelige kjærligheten å gjøre, fordi både Venus og Mars er en gudinne og en gud i antikkens gude verdenen. De er derfor ikke virkelige personer, men personifiserte egenskaper, Venus er kjærlighetsgudinnen og Mars er krigsguden.

Anteros er sønnen til Venus og Mars. Hans halvbror Cupido er sønnen til Venus og Vulkanus. Anteros klatrer på bildet opp mot sine foreldre. Han snur seg samtidig og bruker et blåserør som han retter mot Vulkanus genitalier. Anteros holder blåsepipen i sin høyre og buen i sin venstre hånd. I likhet med sin halvbror har han vinger og er naken, slik som det er vanlig for "cupider".

I "Parnassus" har Apollon og musene funnet en bortgjemt hage oppe i fjellene, et tilfluktsted, der de kan dyrke sin musikk og sin dans uten å bli forstyrret av utenforstående. [1.2] og [1.4] Dette bildet er også et passende symbol på Isabellas studiolo. Hun så sitt studiolo som et uforstyrret sted der hun kunne trekke seg tilbake fra resten av hoffet.<sup>271</sup> I den bortgjemte hagen i "Parnassus" spiller Apollon sin cithara, og musene danser sin kyske dans i den nedre delen av bildet. Apollon er portrettert som en vakker ung mann., med krøllete, gyllent hår.

De ni musene<sup>272</sup> danser.<sup>273</sup> Tre av musene synger, de synger en lovsang for å ledsage dansen sin.<sup>274</sup> Musene er kledd i tynne gevanter i sjatteringer av olivengrønt og blåsort, varme røde

---

<sup>271</sup> Bare noen få utvalgte fikk lov til å komme inn i hennes private sfære. De som fikk komme inn i Isabellas studiolo var spesielt inviterte gjester. Dette omtales i Verheyden, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, 1971, kapittel II, s 6 – 21 og Cambell, *The Cabinet of Eros* 2004, kapittel II., s. 59- 86

<sup>272</sup> Se: R. Jons: " *What Venus did with Mars*" i *Journal Courtauld Warburg Institute x IIV*, 1981, s. 193-8 refererer til diktet om de ni musene som Battista Fiera skrev om kort etter at "Parnassus" var montert i Isabellas Studiolo.

<sup>273</sup> I følge studiolos inventarliste som ble nedskrevet i 1542, etter Isabellas død, ble figurene i "Parnassus" beskrevet som: "Orfeus spiller mens de ni nymfene danser" se: Begudin : *Le studiolo d'Isabella d'Este*, 1975, s. 33 og 73, n. 133.

og gule farger i ferskenfarger og melkehvitt. Musene er plassert i varierte posisjoner og alle ser i forskjellige retninger. Noen av dem ser rett frem, andre ser til siden slik at de vises i trekvart eller helprofil. Den midterste av musene ser mot landskapet i bakgrunnen, slik at hun er portrettert med ryggen mot tilskueren. Ingen av figurene i ”Parnassus” ser direkte på betrakteren. Musene er bundet sammen ved hjelp av tynne skjerf eller holder hverandre i hendene. Gruppen danner en buktende linje i mellomgrunnen av bildet. : Poesi, musikk og dans. Åtte av musene har ikke noen spesielle attributter, de kan symbolisere de høye kunst arter generelt. Den niende musen, som er plassert til høyre i gruppen, løfter hånden som for å instruere de andre i dansen. Denne instruerende bevegelsen kan indikere at dette skulle være Terpsikore,<sup>275</sup> som er musen for dans og lyrisk poesi.

Det at musene ble beskrevet som nymfer i inventarlisten til studiolo nedtegnet i 1542, kan diskuteres. Baxandal hevder at disse dansende figurene er musen fordi han mener at Mantegna har brukt antikke relieffer av musen som inspirasjon for de dansende musene i ”Parnassus”. Musene i ”Parnassus” er ment som symbol på de høyere former for kunst. Isabellas grandonkel, Leonello d’Este<sup>276</sup> hadde også musene representert i et av sine malerier i sitt

---

<sup>274</sup> Mantegna malte flere av musene syngende, med åpen munn, men deres lepper ble lukket på et senere tidspunkt av en som restaurerte maleriet. Se : ” Dansende muse” av Mantegna, pennetegning, som viser den midterste musen syngende, den samme musen som er avbildet i ”Parnassus” har munnen sin lukket.

<sup>275</sup> De ni musene var døtre av Zevs og Mnemosyne og var opprinnelig kildegudinner. Mnemosyne ( av gresk mnemo som betyr erindring, hukommelse, er en titan som opptrer som beskytter av det eksisterende og det bestående. Hun tilbrakte ni netter med Zevs i Pieria, og fødte de ni musene.) De var også underordnede gudinner av Zevs. Egentlig er de nymfer, og selve ordet muse betyr ”den som husker.” De var unge, vakre piker med blomsterkranser og kroner. De kunne aldri gifte seg eller få barn. De kunne ikke omgås vanlige menn. Alle de ni musene hadde forskjellige oppgaver og budskaper: En skulle ta seg av poesi og dans, en annen beskytter for historien, en skulle måle og granske alle verdens mysterier mens en annen sto for heltediktning og veltalenhet. De andre musene hadde lignende oppgaver. Opprinnelig var det bare tre av dem: Aoide (vokter av sangen), Melete (vokter av øvingen) og Mneme (vokter av hukommelse) (De Boeotianske Musene). Seinere har de blitt til 9, de er : Klio, verner av historien, Euterpe, verner av fløytespill, Thalia, verner av komedie, Melpomene, verner av dans, Terpsikhore, verner av lyrikk, Erato, verner av kjærlighetsdiktning, Polyhymnia, verner av astronomi og epos, Urania, verner av filosofi og Kalliope, verner av retorikk. (De Camenæiske Musene). Andre kilder tilegner Kalliope, episk poesi og sang. Klio, historie og heroisk poesi. Erato, erotisk poesi og pantomime. Euterpe, musikk og lyrisk sang. Melpomene, tragedien. Polyhymnia, åndelige hymner og lyrisk poesi. Terpsikhore, dans og korsang. Thalia, komedien og hellig poesi. Urania, astronomi og astrologi. (De Delphiske musene): De representerte musikkens guddommelige kraft, spesielt lyren. Hypate er beskytter av den øverste strengen på lyren, Mese beskytter den midterste strengen og Nete beskytter den nedre strengen

En annen versjon sier at Klio verner historien, Melpomene tragedien, Thalia komedien, Kalliope heroiske dikt / epos, Urania astronomi og muligens også filosofi, Euterpe fløytespill og musikk generelt, Polyhymnia sang, korlyrikk og retorikk, Erato kjærlighetsdiktning (kjærlighets- og bryllupssanger) og Terpsikhore verner dansen. Hver av dem viet seg til en spesiell kunst, men alle var gitt musikkens gave. De beskytter dem som utøver dans, musikk og poesi, og alle ni er månegudinner. Musene synger og danser ofte selv, anført av Apollon. Deres attributter er vanligvis at de alle hadde forskjellige musikkinstrumenter. Disse hadde en forkjærlighet for kunstnere og diktere, og ga dem inspirasjon og fortalte hva de skulle male/ forme/ skrive om. (Se: Loren Auerbach m. fl. *Mytologi, guder helter og myter*, Oslo, 2005, s.68-75) (se \* i litteraturlisten: Day, 100 Characters from Classical Mythology, 2007, s.66)

<sup>276</sup> Leonello d’Este (1407 - 1450) Isabellas grandonkel, onkelen til hennes far Ercole I (1431-1505) giftet seg med Margaretha Gonzaga i 1435 fra hoffet i Mantova etter fire år døde hun, og han gifter seg igjen med Maria d’Aragona som var i samme familie som Eleonora d’ Aragona, Eleonora var Isabellas mor.

studiolo i Palazzo Belfiore i nærheten av Ferrara der Isabellas familie hadde sitt hoff.<sup>277</sup> Det er grunn til å tro at Isabella hadde god kjennskap til disse malerierne, det var Guarino, en humanist ved hoffet i Ferrara som hadde gitt Leonello d'Este ideen til å bruke musen som et av temaene i Leonellos studiolo i Belfiore. Disse forslagene gjaldt spesielt for ”*Musen Terpsikore*” malt av Cosimè Tura ca. 1450. Musen skulle gestikulere og instruere de tre små putti figurer<sup>278</sup> i deres nakne dans på podiet foran hennes tronelignende stol.<sup>279</sup> De tre små putti figurene holder sammen ved hjelp av silketynne bånd eller skjerf. Denne ideen med å lage en kontakt mellom figurene ved hjelp av silkebånd eller skjerf, finner vi igjen i Mantegnas musen.

Han laget også mange trykk med musen som motiv, blant annet et kobbertrykk som viser fire dansende musen, som også holder hverandre i hendene eller er bundet sammen med et flagrende silke bånd. [1.2.1]

Mantegnas maleri av disse kyske figurene, musene, skulle understreke Isabellas egen hederlige virksomhet i sitt studiolo, og fremheve henne som beskytter av ærbarhet. Det musene representerte, ærbarhet og kyskhets, var en av de viktigste egenskaper en renessanse lady kunne ha.

Det at musene holder sammen ved hjelp av skjerf eller bånd skulle vise den tette bindingen alle de høye kunststartene har til hverandre. Selv om musene representerte forskjellige former for kunst, var de mest assosiert med poesi, dans og musikk. Apollon<sup>280</sup> guden for musikk og poesi er derfor plassert sammen med musene. Apollon sitter på en stubbe helt til høyre på bildet. Han som akkompagnerer musenes dans med sin *cithara*<sup>281</sup>, ellers har han ingen

---

<sup>277</sup> Cosimè Tura (1430-1495), virket i Ferrara rundt 1450, han malte bl. a. ” *Musen Terpsichore*”, i tillegg til en serie av malerier av de ni musene Andre Muser representert i Studiolo di Belfiore var musen Polyhymnia. Muligens har Angelo Maccagnino fra Siena (f. ? – d. 1456) virket i Ferrara rundt 1447, malte antakeligvis to av malerierne for Leonello d'Este Studiolo, også han med Muser som tema. Musene i hans malerier ble også sett som symboler på fertilitet. Fem av malerierne er oppbevart i kolleksjonen til Museo Poldi Pezzoli i Milano, de resterende i Staatliche Museum i Berlin, National Gallery i London . bl. a. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>278</sup> Putto – *putto* Betegnelse på et lite lubbent nakent guttebarn, med eller uten vinger, vanlig fra renessansen, flertall: putti. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>279</sup> Baxandal:” On Guarino letter to Leonello og 5th Nov. 1447 ” I *Journal Warburg and Courtauld Institutes*”, 1965, s. 202

<sup>280</sup> Apollon, sønn av guden Zevs og Leto. Tvillingsøsteren Artemis.( månegudinnen for kyskhets, helbredelse, barnefødsler, jakt) Apollon var guden for ( Helios-solen, ble identifisert med den greske Apollon) ellers : Sannhet, busktyting, profeti, medisin, helbredelse, musikk, poesi og kunst-artene. Han var også kjent som en spådomsgud. Hermes (gresk)/ Merkur (romersk) oppfant lyren for ham , instrumentet ble en vanlig attributt for Apollon. Hymner som ble sunget til Apollons pris ble kalt *paeaner*. Han var leder for musenes kor, *Apollon Musagetes*, og i den forbindelse også beskytter av musikk og poesi. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>281</sup> Martindale, 1979, s. 155. Mantegna brukte benevnelsen *cithara*, ikke lyre, siden det var det som var den vanlige benevnelsen på den tiden. *Cithara* er antakeligvis utviklet fra det eldgamle indiske instrumentet *sitar*. Det greske ordet for instrumentet er *kithara*, som muligens kommer fra det persiske *sithar*. Den moderne gitaren er utviklet fra dette instrumentet som romerne hadde med seg til Spania rundt år 40. ( det spanske ordet *guitarra*)

spesielle attributter.<sup>282</sup> Det var Merkur som hadde funnet opp dette instrumentet.<sup>283</sup> Apollon sitter på en tre- stubbe og med venstre fot på en mindre stubbe. Han støtter benet sitt på stubben slik at han kan plassere sin *cithara* på låret og bruke begge hendene til å klimpre på strengeinstrumentet. Han lener hodet sitt mot skulderen sin slik at han bedre kan lytte til musikken. Mens han spiller, betrakter han de dansende musene. Hans rosa klede, som skinner av gull, er drapert rundt livet hans og festet i en tynt bånd, som også er knyttet til hans *cithara*. I gamle myter er Orfevs og Merkur knyttet sammen, og i disse mytene var det Orfeus som fikk *cithara* av Merkur, ikke Apollon. Derfor kunne denne figuren kunne også være Orfevs.<sup>284</sup> I de samme mytene er også musene knyttet til Orfeus.<sup>285</sup> Denne figuren kan være enten Apollon eller Orfeus. Om han for eksempel hadde hatt en laurbærkrans, kunne en identifiserer ham som Apollon. Han laget seg denne kransen for å trøste seg etter at Daphne hadde skapt seg om til et laurbærtre, for å unnsnippe ham. På denne måten er Apollon knyttet til Daphne som er avbildet som et tre i ”Minerva” En annen grunn til at denne figuren mest sannsynlig er Apollon er at det er den guden som oftest ble avbildet sammen med musene. Han var ikke bare musikkens, poesiens, profetiens og medisinsens gud, han ble også tilbedt som lysets gud og ble sett på som en gud med høy moral og han hadde intellektuell status. Derfor er det sannsynlig at Isabella ønsket å ha Apollon plassert sammen med musene, og ikke Orfeus, som ikke hadde så høy ”posisjon” i den romerske mytologien.<sup>286</sup>

---

<sup>282</sup> Ofte var allegoriske og mytologiske figurer forsynt med *attributter*, som var et kjennetegn, knyttet til en vesentlig egenskap eller et begrep, som skulle gjøre det lettere å identifisere figuren.

<sup>283</sup> Hermes/Merkur sim kunne gå samme dag som han ble født, drepte en skilpadde og oppfant lyren ved å strekke strenger over skilpadde skallet, dette ble lykkebringende for Merkur, for da han forsøkte å stjele kveg fra Apollon, som oppdagte dette, ga Merkur lyren til Apollon for å bli gjøre ham. Day, *100 Characters from Classical Mythology*, 2007, s.42.

<sup>284</sup> Orfevs var en gåtefull skikkelse i de greske mytene og et symbol på musikeren som kunne trollbinde dyr og mennesker, til og med steiner og vekke de underjordiske med sin musikk. Orfevs var sønnen til Calliope og faren var enten Oeargus eller Apollon. Han var en av argonautene, og da Argo skulle passere øya til Sirenene var det Orfeus musikk som reddet dem fra å bli lurt inn til øya av sirenene. Orfevs kone Evredike ble bitt av en slange og drept. Orfeus dro ned til døds riket for å bringe henne tilbake fra Hades. Hans sang var så vakker at Hades til slutt ga Evredike lov til å dra, på en betingelse, at Orfevs ikke måtte se seg tilbake før han kom frem til de levende igjen, men brennende av lengsel etter henne, snudde han seg for tidlig og Evredike måtte dra tilbake til Hades igjen. Orfevs ble senere slitt i stykker av en meander (rasende kvinne) som guden Dionysos hadde hisset opp, fordi Orfevs dyrket Apollon mer enn ham. Musene samlet sammen de i stykker slitte lemmene hans, mens hodet hans fløt mot skaldinnes øy Lesbos. I følge den ”orfiske mysterie kultens” skapelseslæren skapte Chronos et verdensegg, ut i fra det ble den agronyne guden Fanes klekt. Fanes fødte siden Nyx (natten) og Uranos (Himmelen) Gaia(jorden) . Kronos barnet til Fanes og Nyx , fikk Zevs med Saturn, han erobret makten Zevs datter Zagerus ble drept og revet i stykker og spist av titanene, Zevs slo dem med sitt lyn og av asken oppsto menneskene. Slik finnes det både de onde titanske elementer og de gode fra Zagreus kropp. (Zagreus ble senere gjenopplive av Dionysos) Disse gud gnostene skal gjennom ”orfiske renselsesritualer” befris fra sitt materielle fengsel, dette er en lære som er forløperen for gnostiske og senere alkymistiske doktriner.( Se : Biedermann *Symbol leksikon* 1992 s. 285. )

<sup>285</sup> I inventarlisten som ble nedskrevet etter Isabellas bo i 1542 ( Studiolo) ble figurene i ”Parnassus” beskrevet: ”Orfevs spiller og de ni nymfene danser” se: Begudin *Le studiolo d' Isabella d' Este* , 1975 s. 33 og 73 n.133

<sup>286</sup> Day, *100 Characters from Classical Mythology*, 2007 s.36



Isabella likte aller best poesi, og det er kanskje derfor Merkur<sup>287</sup> og Pegasus<sup>288</sup> står i forgrunnen av bildet på høyre side av bildet. De representerer retorikken og poesien. Merkur holder en *caduceus*<sup>289</sup>, en heroldstav, også betegnet slangestav på grunn av de to slangene som tvinner seg på toppen av staven sammen med et par vinger. Denne bevingete ”slangestaven” er et symbol på fred og harmoni og de høyere kunst arter. Kunsten skulle være med på å heve menneskenes bevissthet og å berike deres sinn.<sup>290</sup>

Både Merkur og Pegasus er utstyrt med vinger. Merkurs vinger er festet på heroldstaven, hatten hans er også utstyrt med vinger. Hesten Pegasus` vinger er festet til ryggen. Det at disse figurene har vinger, kan være symbol på deres evne til å heve seg over det jordiske.<sup>291</sup> Denne *caduceus*- staven ble også brukt som symbol på musikk i gamle myter om Merkur. Dette fordi at Merkur var oppfinneren av lyren som han ga til Apollon. Merkur fikk *caduceus* staven av Apollon som takk for gaven. Merkur er også guden for retorikk og symbolet for talerkunsten er hans *syrinx*.<sup>292</sup> Merkur står ved siden av Pegasus som er guden for poesi. I renessansen ble retorikk og poesi sett på som synonyme<sup>293</sup> og uatskillelige kunstformer. Dette kan være grunnen til at Merkur og Pegasus står ved siden av hverandre i ”Parnassus”. Pegasus var den bevingete hesten der poetene kunne ride til Helicon fjellet for å drikke av inspirasjons kilden. Kilden Hippocrene, som springer opp på venstre side av Pegasus, indikerer at dette stedet er Helicon. I antikke myter beskrives denne kilden, Hippocrene. Den sprang opp der Pegasus hadde sparket med hoven sin. Dette skjedde da Pegasus var i fjellene i Helicon

---

<sup>287</sup> Merkur (gr. Hermes) i antikken var han handelens og håndverkets gud, og samtidig et symbol på velstand for kjøpmannsstanden. Han var også fortjenesten og tyvens gud. Den bevingede hatten og sandalene henspiller på hvor rask han er. Som Hermes Psychopompos(sjælens veiviser) var han symbol for de dødes reise til det hinsidige. Merkur fikk sannsynligvis sitt romerske navn fra (mercari) å bedrive handel. Merkur blir beskrevet som talefør, dyktig, men også upålitelig i vennskap. Se: Biedremann ”Symbol leksikon” 1992 s. 259. . I denne sammenhengen er han sannsynligvis symbol på retorikk.

<sup>288</sup> Pegasus (gr. Pegasos) er et symbol på den inspirerte dikterkunsten, tilknyttet det greske sagnet der han sparket frem kilden Hippokrene med hoven, på Musenes fjell Helikon. Pegasus skal ha sprunget frem fra halsen til gorgonen Medusa etter at Persevs hadde hugget hodet av henne. Sagnhelten Bellerofon temmet Pegasus med et bittel som gudinnen Athene hadde skjenket ham, slik at han kunne beseire den skrekkinngytende Chimaira (Kimære) Den bevingede hesten er også assosiert med Poseidon (en vannhest) og som en himmelsk ”lynhest”. Den forener hestens kraft og vitalitet med fuglens mangel på tyngde, derfor blir Pegasus brukt som symbol på dikterens ånd som overvinner jordiske vanskeligheter. Se: Biedremann, *Symbol leksikon*, 1992, s. 295

<sup>289</sup> Caduceus også kalt Heroldstaven eller Merkur staven

<sup>290</sup> Isabella brukte uttrykket de høyere kunst arter i den invensjonen hun ga til Perguino, da han skulle male ” Allegorien over Isabella d’Estes hoff” (1404-06) for hennes Studiolo. Figurene i dette bilde skulle representere de ”Høyere kunst arter” som hadde funnet et beskyttet område, vekk fra et slagmark, som foregikk i bakgrunnen av bildet. Denne ideen ble kalt ”vår poetriske invensjon” (”*La poetica nostra invenzione*”) Isabellas navn ble brukt i tittelen på bildet for å understreke at hun var beskyttet av de høye kunst arter.

<sup>291</sup> I dialogen ”Faidros” av Platon (427-347 f. Kr.) heter det at ”om vingenes fjærdekke hadde evnen til å løfte det tunge å bære det opp til de sfærer der gudenes slekt bor. Det har også fått del i den guddommelige kroppslighet” Beardsley *Aesthetics*, s. 30-53

<sup>292</sup> *Syrinx* en panfløyte med syv blåsepiper. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>293</sup> Synonym ( gresk) brukt her i betydningen av at kunst artene var betraktet som enstydig. ( se: \* i litteraturlisten)

derfor er det grunn til å anta at denne scenen finner sted i Helicon og ikke i Parnassusfjellet. Mantegna har kombinert disse to stedene og inkludert Vulkanus hule i bakgrunnen, selv om den opprinnelig befant seg i Etnafjellet på Sicilia. Disse tre stedene er antakelig kombinert på grunn av det allegoriske budskapet i maleriet.

Pegasus er en guddommelig hest. Det gygne seletøyet som han bærer rundt halsen er blitt tolket som symbol på stjernetegnet Pegasus.<sup>294</sup> Dette gull seletøyet ble gitt til Bellerophon<sup>295</sup> av Pallas<sup>296</sup> for å fange og temme Pegasus slik at han kunne kjempe mot Chimaera.<sup>297</sup>

Pegasus og Merkur poserer på et stein platå som befinner seg på forsiden av hagen, til høyre på bildet. [1.3] er Merkur og Pegasus større i format enn de andre figurene på bildet, også dette på grunn av perspektivet i bildet. Disse to er plassert i forgrunnen helt til høyre i billedflaten. Merkur står i *contrapposto*, han står på venstre ben og bøyer sitt høyre, på samme måte som Venus. Merkur lener den høyre armen mot ryggen av Pegasus, armen er malt med sterk forkortning. Merkur vender blikket mot Apollon, og synes som han lytter til musikken. Merkur har et mørk rosa klede som sjatterer mot gult, dette kledet er drapert rundt hoftene og venstre arm. Hans bevingete *petasos*<sup>298</sup> er også holdt i en rød tone med gull. Han har grønne leggbeskyttere med vinger og sandaler på føttene. Merkur holder sitt røde spyd *caduceus*,<sup>299</sup> et par slanger og grå vinger pryder toppen av spydet. Han har en *syrinx*<sup>300</sup> i sin venstre hånd. Den bevingede hesten Pegasus står med venstre hov løftet og med hodet vendt mot Merkur. Hesten er gråspettet, han har tykk, rufsete pels, lysegrått skjegg og krøllete man. Pegasus har et seletøy laget av en tynn gulltråd, trædd med edelstener, rubiner, safirer og

---

<sup>294</sup> Stjernetegnet Pegasus bruker vi å kalle "Karlsvogna" i Norge. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>295</sup> I denne antikke legenden eller myten kjempet Bellerophon mot uhyret Chimaera. Han var barnet til Typhon og Echidna og et uhyre som var sammensatt av forskjellige dyr.: En løve, en geit og han hadde slange eller drage hale. Dette fryktelig uhyre hadde flere hoder og et av dem, geitehodet hadde en ild sprutende munnen. Chimaera ble drept av Bellerophon, som fløy på Pegasus. Bellerophon var sønnesønnen til Sisyphus og kom fra Ephya senere kaldt Korint, han hadde drept broren sin ved et uhell, og måtte gå til kong Iobates for å bli frikjent, men samtidig ble han kongens eiendom. Derfor ble han beordret av kongen til å kjempe mot Chimaera, deretter Solymi og Amasonene. Myten sier at Bellerophon ble kastet av Pegasus fordi han forsøkte å nå til himmelen, og for dette ble han straffet av gudene, straffen var at han måtte vandre ensom uten kontakt med andre mennesker og måtte vandre alene over Aleian Plain i Cilicia. ( på fastlandet vis avis Kypros) ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>296</sup> Pallas Athene (gresk) var guddommen for visdom som ble identifisert med Minerva den romerske gudinnen for visdom, krigføring og kvinners håndverk som søm veving. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>297</sup> Dette er nevnt som et bindeledd mellom de to maleriene "Parnassus" og "Minerva". Se: P.Lehmann *Samotheacian Reflections*, 1973 s. 70, og 132-39.

<sup>298</sup> *Petasos*- en bevinget hatt som Merkur er kjent for å bære. ( se : \* i litteraturlisten)

<sup>299</sup> *Caduceus* en attributt som Merkur skulle bære. ( se : \* i litteraturlisten)

<sup>300</sup> *Syrinx*, en syv pipet fløyte som består av syv hule rør, i forskjellig lengde ( fra kort til lang, for å få lyse og mørkere toner i fløyten) . Da *Syrinx* ble forfulgt av en amorøs Pan løp hun til elevbredden av Ladon i Arkadia og tryglet elevens nymfer, som omformet henne til en siv-plante, som ga fra seg hulkende lyder. Pan kuttet flere rør fra planten og laget sin første Pan fløyte som ble kjent som *syrinx* ( fra Ovids, *Metamorfoser*) (Merkur benyttet dette instrumentet for å få det mange øynede Argus til å falle i søvn.) ( se : \* i litteraturlisten)

diamanter. Det er seksten steiner i alt, medregnet de steinene som henger rundt halsen og den steinen som dekorerer pannen.

Ildguden Vulkanus står på venstre side av bildet foran åpningen til en grotte.[1.5] Grotten er plassert i fjellet i mellomgrunnen på bildet. På grunn av perspektivet i bildet er Vulkanus fremstilt mindre enn de andre figurene. Han står på et flatt platå på forsiden av grotten, med noen trappetrinn som synes å føre ned mot hagen, trappetrinnene forsvinner ut av venstre billedfelt. For å tilfredstille allegorien i bildet. Vulkanus` grotte er forflyttet fra Etnafjellet til Parnassusfjellet/ Helicon. Mantegna har fremstilt Vulkanus som en liten, røff figur med sotet ansikt, ustelt hår og skjegg. Han er den rake motsetningen til den vakre Mars som står opphøyet på platået sammen med Venus. Vulkanus blir ignorert av det elskende paret som står på klippen, ingen andre enser ham heller, bortsett fra Anteros som skyter på ham med sitt våpen, blåsepipen. Vulkanus ser sint ut, han hytter med sin venstre hånd mot det utro paret. Han er den forsmådde ektemannen, han holder et knippe metalltråder i sin høyre hånd som han skal bruke som hevnvåpen. Med disse metall vaierne skal han lage et nett for å fange det utro paret og vise deres vanære til de andre gudene. Han har sitt verktøy i hulen: Hammeren, en passer og en rull med metall tråd, ting som brukes i smedarbeid. Vulkanus bærer en rød kappe som er festet rundt nakken, den flagrer opp bak ham. Forøvrig er han naken i likhet med Anteros og Venus. Ildguden Vulkanus<sup>301</sup> synes å være en passende far for Cupido siden det er Cupido som starter kjærlighetens flamme i menneskenes hjerter. Mars synes å være en passende far for Anteros fordi han er krigsguden og Anteros kjemper for at moral og ærbarhet skal vinne over den sensuelle lyst. Andre kilder nevner at Vulkanus, i den greske mytologien Hefaistos, skapte Pandora på Zevs befaling.<sup>302</sup> Her nevnes det ikke at Venus og Vulkanus hadde fått noe avkom.

Til venstre i forgrunnen ligger det to små koster som er laget av kvister buntet sammen med hvite bånd.[1.6] I forgrunnen er det tre bitte små harer og et lite ekorn med bustete hale, (det kan minne om et pinnsvin) [1.7] Ingen av figurene i ”Parnassus” ser ut til å ense disse små

---

<sup>301</sup> Vulkanus, den latinske guden for ild, kan ha fått sitt navn fra latinske ordet for vulkan *Vulkanus* fordi romerne trodde at Vulkanus bodde i en smie under Etna, og gnistene som steg opp fra vulkanen ble tolket som utbrudd fra Vulkans flammende hjerte. Her smidde Vulkanus tordenkiler for Jupiter som var gudenes konge. Se Malcom Day ”100 skikkelser i klassisk mytologi”, Oslo, 2007, s. 43

<sup>302</sup> Pandora, var skapt av Hefaistos i leire, Athene pustet liv i henne, Afrodite ga henne skjønnhet, og Hermes ga henne sluhet. Hun giftet seg med Prometeus og fikk en forseglet boks i medgift. Boksen var fylt med all verdens elendighet, det eneste i boksen som var bra var håpet. Da hun mot sin manns vilje åpnet boksen slapp ondskaper ut i verden. Pandora kan sees som et motstykke til Eva, på samme måte som Eva ble fremstilt i Bibelen som falt i unåde og ble straffet med evig slit. Se Malcom Day ”100 skikkelser i klassisk mytologi”, Oslo, 2007, s. 75)

dyrene. De tre små harene titter frem fra sine huler, mens ekornet sitter på et lite platå helt i forgrunnen av kilden til Hippocrene.<sup>303</sup>

I forgrunnen til venstre er det en del små og større steiner strødd rundt. Disse steinene er fulle av små fossile skjell.<sup>304</sup> I midten av bildet i forgrunnen er det fragmenter av rosa marmor som danner en ujevn steinformasjon. De to grønne sammenbuntete grenene som ligger i forgrunnen på venstre side av bildet er noen ganger identifisert som koster, som representerer renselse. I renessansen er de som oftest tolket som avstraffelsesredskaper. I denne sammenhengen kan de indirekte referere til straffen som venter Cupido av hans mor Venus, siden hun allerede har tatt fra ham gull pilen.<sup>305</sup>

Midt i gruppen med de dansende musene danner det seg en åpning rett under ”triumfbuen” og det platået som Venus poserer sammen med Mars. Man kan se landskapet i bakgrunnen gjennom den buete stenklippen. I følge Benjamin Couilleaux er det sannsynlig at Mantegna er blitt påvirket av det nord europeiske landskapsmaleri, og at denne påvirkningen er tydelig allerede i tidlige arbeider som for eksempel ”Jomfru Marias død”, som Mantegna malte for Lodovico Gonzaga allerede i 1460. [21.2] Landskapet i bakgrunnen i dette bildet viser Mantova, mens forgrunnen viser Jomfru Marias død. Et annet eksempel på et tidlig arbeide, med et perspektivisk landskap er ”Kristus i Getsemane” [21] som Mantegna malte allerede i 1455. I ”Parnassus” er det en vid grønn dal som danner bakgrunnen. Det er noe bebyggelse og blålige fjelltopper kan skimtes helt i bakgrunnen.<sup>306</sup> Man kan anta at scenen utspiller seg sen ettermiddag eller tidlig kveld, fordi de nederste skyene er rosa og hvite som sjatterer til lysegrønt lengre opp på himmelen. Det varme gylne lyset passer til de vakre skapningene på bildet.

## 8. ”Minerva” Billedbeskrive

”Minerva” forestiller en inn gjerdet hage, en hage full av allegoriske og mytologiske figurer. De fleste figurene som er avbildet representerer en dårlig egenskap eller last. Skikkelsene har fått navn og er fremstilt slik at de skal beskrive denne lasten eller egenskapen. [2]

---

<sup>303</sup> I de klassiske mytene er kilden til Hippocrene i Helicon fjellet. Kilden sprang opp der fordi Pegasus sparket i bakken med hoven sin på dette stedet, Pegasus brakte poeter til denne kilden så de kunne drikke av den og bli inspirert til å skrive dikt. ( se \* litteraturlisten)

<sup>304</sup> De fossile skjellene som befant seg på steiner som ble funnet langt oppe i fjellene ble sett som synlige bevis på at det hadde vært en stor flom, slik Bibelen beskriver. Skjell og fossiler interesserte Mantegna, spesielt de han fant oppe i fjellene. (Darwins utviklingsteori til var ikke enda ”oppfunnet”)

<sup>305</sup> Pilen var brukt som symbol på kjærlighets guden Amor ( latin) eller Eros (gresk) i denne sammenhengen er Cupido og Amor identisk. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>306</sup> Lightbrown, *Mantegna* s. 195, Røntgen bilder har vist at det opprinnelig var en stor stein og en hekk som dekket middelgrunnen, og at åpningen i steinen som danner sen bue og utsikten bak var en rettelse av bildet

Hovedfiguren i bildet er Minerva, som er jomfrugudinnen for krig og visdom og beskytter av kunst og håndverk.[2.1] Hennes medhjelpere kan være nymfene Diana og *Castus* [2.11] og den kyske Daphne som er fanget i et laurbætre.<sup>307</sup> Hun betrakter scenen helt fra venstre side i billedflaten[2.10]Kardinal dydene, Justitia, Fortitudo og Temperantia er plassert i en rund sky på himmelen og Prudentia er fanget inni muren. Dette kommer frem av beskjednen som er skrevet på et hvitt flagrende bånd [2.9] Mellom Minerva og nymfene er en kvinnelig satyr plassert. Hun er bærer tre av ungene sine på armen den fjerde leier hun i hånden. Alle de fire ungene har geite bein og hover som sin mor. [2.4] På oversiden av denne gruppen er det seks cupider / amorfigurer med sommerfugl eller fuglevinger. Alle disse figurene bærer cupidos attributter. Det er pil og bue og en av dem bærer et nett. [2.2] Ytterligere fire figurer er på vei inn fra åpningen i hekken. Disse amorfigurene har dyrehoder.[ 2.5] Midt i bildet er Venus plassert, balanserende på en kentaur. [2.3] Til høyre for Venus og kentauren står en satyr eller Pan med en cupido på armen og en på skulderen. Cupiden som ballanserer på skulderen bærer to flammende fakler en i hver hånd.[2.4] Til venstre for Venus og kentauren står en hermafrodite. Hermafroditen er en mørkhudet, tvekjønnet skikkelse med apehode. Denne figuren bærer ondskapens frø i små poser på kroppen.[2.7] Skikkelsene som representerer lastene : Ignorantia-uvitenhet, Aväritia-begjær og Ingrattitudo- utakknemlighet, er plassert helt til høyre i bassenget. Aväritia og Ingrattitudo bærer Ignorantia mellom seg [2.13] Inertia-udugelighet /unyttighet og Otium-dovenskap/ørkesløshet /lediggang er plassert til venstre i det mudrete bassenget. [2.6]

Minerva kommer stormende inn fra venstre i bildet. [2.1] Hun har langt, flagrende blondt hår. På hodet bærer hun en hjelm av gull. På hjelmen er det et relieffmotiv av en kampscene. Scenen forestiller en figur, halvt mann halvt hest, som løfter hånden mot en mann med skjold. Hjelmen har en spiss brem med et siselert motiv foran. Øverst på hjelmen er det festet en skinne, dekket med fire rader røde fjær som bøyer seg to og to til hver side. Den øverste delen består av åtte fjær. Den nederste delen, som er halvparten så høy består av seksten fjær. Minerva bærer et brystskjold av gull. Motivet på dette skjoldet er et bevinget Medusa hode med orme hår. Rundt hvert bryst er det en forhøyning i brystskjoldet markert med to spiraler, en for hvert bryst. På hver side ut i fra midten tvinner det seg akantusranker. Brystskjoldet er

---

<sup>307</sup> Stephen Campell refererer i sin bok *The Cabinet of Eros*,2004, s. 147, til maleriet ”Minerva ” som ”Pallas and the Vices” han sier om Daphne at hun er fanget i et oliventre, men dette kan ikke stemme for i alle andre kilder er denne figuren fanget i et laurbætre. Dette stemmer også i forbindelse med den mytologiske legenden om hennes ”forkledning” det at hennes far elven Peneios forvandlet henne til et laurbætre for at hun skulle unnsnippe Apollon. Andre myter sier at det var hennes mor Gaia som forvandlet henne. Dette kan kanskje stemme bedre fordi hun ble skapt om til et tre som vokser opp av jorden.

festet med to stropper eller metalltråder i gull på baksiden av ryggen hennes. Brystskjoldet rekker over skulderbladene. I venstre hånd holder hun et ovalt skjold som har en spiss form på hver ende. Skjoldet er festet med stropper til albuen. Hun holder hånden med fingrene lukket inni et håndtak som er festet til skjoldets nedre del. I sin høyre hånd holder Minerva et langt spyd nærmest en lanser. Selve spydspissen er brukket av og ligger til venstre diagonalt på bakken ved siden av henne. Spydspissen er vendt mot det mudrete bassenget. Minerva har på seg en oransje tunika. Den er knyttet opp i livet, slik at den faller i en pose ned under brystplaten. Under denne oransje kjortelen, eller tunikaen, har hun en mørkere oransje- rød kjole med vide ermer. Denne kjolen er foret med et mosegrønt stoff, og festet sammen i et nest ved låret. Under denne kjolen bærer hun enda et lys brunt skjørt som rekker ned til midt på leggen. Alle klesplaggene er laget av et tynt og flagrende materiale. Hun har mørke olivengrønne koturner på føttene<sup>308</sup> der tærne stikker ut. Minerva vender blikket mot høyre. Hun er fremstilt i en gående bevegelse mot høyre, der det høyre benet treffer bakken med tærne, mens det venstre benet er løftet. Den venstre armen med skjoldet er løftet opp og fremover, mens den høyre, som holder spydet, er beveget bakover.

Diana og den kyske *Castus* beveger seg i likhet med Minerva mot høyre. [2.11] Disse to stormer frem med en løpende bevegelse. Begge kvinnene har halvåpen munn. Den nærmeste nymfen er Diana. Hun blir ofte assosiert med Venus fordi hun bærer et rød oransje pil kogger på ryggen. Pilkogget er full av piler spissene peker ned og bare styrefjærene synes. Hun bærer dette pil koggeret i en tynn stropp over høyre skulder. Diana løfter sin høyre hånd. I den venstre, som er overlappet av kroppen, hennes holder hun en bue. Hun har på seg en mellom-blå kjole med oransje fôr. Foret kan sees i ermet, der armen løfter seg, og rundt låret der kjolen er blåst opp. Også denne kjolen er laget i et tynt og lett materiale. Kjolen har et bånd i oransje rundt hoftene og er bundet opp i en pose under brystet. Hun har en løpende bevegelse der venstre fot treffer bakken mens høyre ben er løftet bakover. Det mørk-blonde håret er satt opp med et bånd rundt hodet og bølger seg nedover ryggen hennes. Den andre nymfen, som stormer frem parallelt med Diana, holder en tent fakkell i hånden. Det er nymfen *Castus* (kyskhets) Hun har på seg en grønn kjole med innslag av rødt, slik at foldene i kjolen skimrer i rødt. Kjolen er bundet opp med et bånd i livet som er i samme stoff som kjolen og ermene på kjolen rekker til litt under albuen. Hun holder begge armene fremover, og griper om håndtaket til den brennende fakkelen. Håret til denne figuren er litt mørkere enn Dianas,

---

<sup>308</sup> *Koturne*, høye støvler som rakk til knærne, (denne type støvler ble også båret av antikkens skuespillere i greske tragedier for at de skulle få et stasligere utseende) ( se: \* i litteraturlisten)

det er bundet opp med to bånd rundt hodet. Bare den ene foten hennes kan sees, den andre foten er overlappet av den flagrende kjolen til Diana.

To små nymfer er plassert i ”bakre mellomgrunn”. Den ene nymfen er overlappet av kentaurens venstre arm. Det virker som de er i forminsket størrelse i forhold til den plasseringen de har. Det kan ser ut som det er meningen at de skal være trukket bak i bildet, for å skape en illusjon av dybde.<sup>309</sup> Disse to kvinnefigurene har begge oppsatt hår, og blomsterkranser dekorerer håret. Figuren til høyre har en rosa kjole med et tvunnet bånd i samme farge rundt livet. Hun vender blikket mot venstre. Nymfen holder en bue i den venstre hånden, og høyre hånd har hun stukket bak albuen til den andre kvinnefiguren som står ved hennes side. Denne figuren har på seg en grønn kjole. Hun vender blikket ned.

Daphne står til venstre i forgrunnen. [2.10] Hun er et laurbærtre som er formet som et menneske. Laurbærtreet Daphne er skapt som en kvinne med bryster. Armene hennes er to greiner av treet som ender i tynnere kvister med blader. Hodet hennes vender mot scenen som utspiller seg til høyre for henne. Håret er laget av blader. Bena vokser ned i jorden med tydelige røtter. Rundt det høyre benet, kroppen og den venstre underarmen er det tvunnet en lang skriftrull med inskripsjoner på ulike språk.

Tre av kardinaldydene, Justitia, Fortitudo og Temperantia er plassert i en oval gråhvit sky på himmelen til høyre for midten av billedflaten. [2.9] Disse tre figurene er plassert inni denne skyen i en trekantformasjon. Den nederste kardinaldyden er Fortitudo. Hun sitter i skyen og bærer på en tykk stav som kan minne om en søyle med et kapitel med akantusmotiv. Den ”søylen” holder hun mot sin venstre skulder. På den andre armen holder hun en stokk som er formet som en lang klubbe. Den er båret med den butte enden mot høyre skulder. Hun er kledd i en oransje kjortel, og hun vender blikket ned mot venstre. Hun har en brun kappe knyttet rundt halsen som henger ned på ryggen. Kappen har en hette som skal illudere en hjelm. Denne ”hjelmen” er formet som et løvehode, der ansiktet til Fortitudo stikker frem fra løvens munn. Justitia står til venstre for henne. Hun bærer et langt sverd i høyre hånd, i den venstre har hun en liten vekt med to skåler, den ene vektskålen henger litt nedenfor den andre. Hun har en blå kappe rundt venstre skulder. Under kappen har hun en langermet kjole som forsvinner ned i skyen der hun står. Justitia vender blikket opp mot høyre. Temperantia til høyre for henne er kledd i en langermet grønn kjole. Det venstre benet er bøyet og stikker frem fra en splitt i kjolen, høyre ben er rett, hennes høyre hofte er dreiet mot venstre. Hun står i *contrapposto* posisjon, men hodet lent mot høyre og blikket vendt ned mot samme side.

---

<sup>309</sup> Etter min mening er avstanden mellom dem og gruppene av figurer i forgrunnen mindre enn det størrelsen på disse figurene skulle tilsi.

Hun holder to små krukker. (amfora)<sup>310</sup> en i hver hånd. Krukken hun holder i den høyre hånd bikker fremover slik at hun kan helle innholdet fra den ene krukken over i den andre.

Til høyre for denne fremadstrebbende Minerva er det en gruppe med bevingete cupider, eller amorer. [2.2] Denne gruppen svever oppe i luften. Fem av figurene er utstyrt med sommerfuglvinger, mens den nederste cupiden er utstyrt med fuglevinger. Han bærer et nett på sin venstre arm. Tre av cupidene som flyr over ham bærer en bue i venstre hånd. Cupiden til venstre i denne gruppen bærer i tillegg noen piler i høyre hånd. Cupiden til høyre for ham holder et oransje skjerf bak ryggen. Dette skjerfet, eller båndet, kan minne om det som Mantegna har brukt for å ”binde” musene sammen i ”Parnassus” [1.2]

I bakgrunnen svever det ytterlig fire små amorfigurer. [2.5] To av amorene har ansikter som ugler, den tredje er utstyrt med et ape ansikt mens den fjerde amoren har hodet til en gammel mann. Denne figuren bærer på et nett, mens de andre figurene bærer på buer.

Ytterligere to cupider er avbildet. Den ene er plassert på Pans arm, mens den andre svever bak ryggen hans. Den svevende cupiden bærer to brennende fakler, en i hver hånd. Fakkelen i høyre hånd er løftet opp, den venstre peker diagonalt mot muren til høyre.

Venus står midt i bildet med det venstre benet på ryggen til en kentaur, *ippocentaurus*.<sup>311</sup> [2.3]

Hun står i *contrapposto* det høyre benet er bøyet. Venus er nesten midtstilt i billedflaten.., Hun bærer en bue bakpå ryggen og et pilkogge er festet i en tynn lærrem som går fra den høyre skulderen hennes diagonalt under venstre arm. Hun er naken, bortsett fra et grønne klede rundt hoftene. Dette stoffet dekker også forsiden og er dandert på skrått og skjuler venstre hofte og lår, lysken og høyre lår i en trekantet form. Med høyre hånd holder hun fast kledet. Denne armen er løftet og hun holder tak i det mørke grønt klede. Hun har to gullarmbånd rundt høyre vrist og overarm. Gullarmebåndet som hun har på overarmen er dekorert med små hengende edelstener. Håret er blondt, noe av håret er satt opp i en flette rundt hodet hennes, resten henger ned bak ryggen. Hun lener hodet mot høyre og vender blikket mot to figurer som vasser til venstre i bassenget. Kentauren står ved basseng kanten. Han har grepet tak i Venus` grønne klede med sin venstre hånd. Kledet er dandert over skulderen hans. Han snur overkroppen og vender blikket opp mot Venus som står på hesteryggen hans. Overkroppen er sterk og muskuløs. Han har spisse ører, krøllete, kort, mørkblondt nærmest grått hår og skjegg.

---

<sup>310</sup> Amfora er en type keramikkvase med to håndtak og lang hals smalere enn kroppen, mens en *lekyth* eller *lekythos* er en gresk vasetype med smal hals og en vertikal hank festet til halsen. Denne vasetypen ble brukt til å oppbevare olje, spesielt olivenolje. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>311</sup> *hippocentaurus*, kentaur, halvt menneske halvt hest (se \* i litteraturlisten, latinsk ordbok s.269)



En kvinnelig satyr står på land mellom Minerva og de to nymfene Diana og *Castus*. [2.2] Hun har spisse ører og flagrende, lyst, skulderlangt hår. Hun har geitehvoer i stedet for føtter. Det samme har barnet som hun holder i sin høyre hånd. På sin venstre arm holder hun tre spedbarn, også de er utstyrt med geitehvoer. Hun har en rød kappe knyttet rundt skuldrene og hun har svøpt de tre ungene i denne kappen.

I bassenget til høyre for kentauren står det en figur som også har dyrekropp. [2.4] Dette kan være Pan eller en annen satyr. Dette fordi han har bukkebein men han har også små horn i pannen og et dyrisk ansikt. Alt dette kan det tyde på at det er Pan. På venstre arm bærer han et ulveskinn der hodet og labbene henger ned mot vannet. Han holder også en cupido på venstre arm. Cupiden holder fast i skinnet med den venstre hånden. Pan støtter cupiden under låret med sin høyre arm. Pan vender blikket ut av billedflaten mot enden av bassenget. Cupiden, som sitter på armen hans, snur hodet mot gruppen på tre figurer som står helt til høyre i bassenget.

Denne gruppen representerer lastene : *Avāritia*-begjær *Ingrattitudo*- utakknemlighet og *Ignorantia* –uvitenhet. [2.3] Gruppen består av to kvinnefigurer, *Avāritia*-begjær *Ingrattitudo*- utakknemlighet og en mann *Ignorantia* –uvitenhet. De to kvinnene er begge utstyrt med et hvitt bånd med en inskripsjon, knyttet rundt hodet. På inskripsjonen står det hvilken last som disse skikkelsene representerer. Mannen med en krone på hodet, blir holdt av de to. Den bakerste av kvinnefigurene, *Ingrattitudo*, vender hodet mot venstre. Hun ser gammel og stygg ut. Hun er helt naken og står i vann til lårene. Hun holder begge armene rundt brystet til *Ignorantia*. Han henger helt slapp og fet mellom de to kvinnefigurene . *Avāritia* i forgrunnen har tatt tak i begge beina hans ved knærne og hun lener seg forover, slik at de spisse brystene hennes faller fremover. Hun står også i vannet som rekker henne til midt på lårene, også hun er naken. Helt til venstre i bassenget vasser det to skikkelser. [2.6] Det *Otium* – latskap/ ledighet og *Inertia*- udugelighet / unyttighet /ørkesløshet / lediggang.<sup>312</sup> *Otium* som står lengst til venstre mangler begge armene. Hun har kort grått hår, et rundt ansikt og ser sløvt ut av billedflaten. *Otium* vasser i bassenget med vann til knærne hun har ikke klær på seg. Til høyre for henne er det en kvinnefigur med mørkt hår. Det er *Inertia*, hun har på seg en hvit kyse som dekker bak - hodet hennes. *Inertia* er den eneste figuren i bassenget som har på seg klær. Men de klærne hun har på seg er ikke vakre og fargerike, slik som klærne til de ”dydige” figurene i ”Minerva”. *Inertia* har på seg en hvit kjortel med fillete ermer. Kjortelen henger i laser rundt kroppen hennes og fordi den er blitt våt i det mudrete

---

<sup>312</sup> *Otium*, kan også brukes i positiv forstand: *fritid, en fri stund* ( se\* i litteraturlisten, latinsk ordbok)

vannet, klistrer den seg til magen og lårene hennes. I venstre hånd holder hun et stramt tau. Dette tauet er knyttet rundt livet på Ötium. Inertia som holder tauet, vender blikket mot venstre og ser seg over skulderen. Høyre hånd er skjult bak en bred strimmel med papir, som kan minne om den strimmelen som Hermafrodite har rundt sin venstre arm.

Hermafrodite, [2.7] *hermaphroditus*<sup>313</sup> er den mørkhudete, hårete figuren som står til høyre for Ötium og Inertia. Dette er Hermafrodite, fordi denne skikkelsen er utstyrt med ett bryst. Dette tvekjønnete vesenet har et apehode. Det henger fire knyttede skinn poser i forskjellige rød og brun sjatteringer i tynne lær stropper på kroppen til denne figuren. Rundt armen er det en skriftrull som blir holdt fast med venstre hånd. Figuren holder høyre hånd opp i en vinkende gest med blikket vendt mot venstre over skulderen mot Minerva..

I tillegg til de tretten figurene, medregnet laurbærtreet, som befinner seg i hagen, er det tre nakne kvinnefigurer helt i bakgrunnen. Disse tre figurene er avbildet i åpningen på den høyre buen.[2.12] En av figurene sitter på en steinhelle. Kvinnefiguren til høyre beveger seg med høyre hånd løftet og blikket rettet mot hun som sitter der. Den tredje kvinnefiguren har bare overkroppen synlig fordi hekken overlapper resten av figuren. Denne figuren har også sin høyre arm løftet.

Hagen har en lav hekk i bakgrunnen med et brunt espalier foran. Bak denne hekken er hagen inngjerdet av en høy hekk formet som buer. Det er et basseng i forgrunnen med mørkt mudret vann. Tynne strå og planter stikker opp av vannet helt i forgrunnen. Det flyter noen vannliljer og vannliljeblater i bassenget. En lysebrun steinkant omkranser bassenget. Det er en inskripsjon på venstre bassengkant ned mot vannet.<sup>314</sup> Bassenget ender i en mur på høyre side. Denne muren er bygget opp av store, uregelmessige steiner. Men øverst til høyre skimtes et stykke av muren som er bygget opp av regelmessige steiner, i et mursteinsmønster. Rett nedenfor dette området blafrer et stykke hvitt bånd i vinden, fra høyre, svakt diagonalt ned mot venstre. Båndets inskripsjon indikerer at det er en av kardinal dydene, Prudentia, som er fanget i muren. Dette båndet overlapper en smal stripe av steinveggen.

Lyset på bildet kommer fra høyre og faller på steinveggen. Øverst på steinveggen er det en naturlig avslutning med noen små busker og kratt med naturlig vegetasjon. Til venstre for

---

<sup>313</sup> *hermaphroditus* hermafroditt et tvekjønnet vesen ( se: \* i litteraturlisten, Latinsk ordbok s.266)

<sup>314</sup> Inskripsjon på bassengkanten fra Ovids "*Remida Amoris*": " OTIUM SI TOLLAS PERIERE CVPIDNIS ARCUS" " - "*Cupidos piler vil bli uvirksomme å brette, når lediggangen er tilintetgjort*" <sup>314</sup> Ovid's poem: " OTIUM SI TOLLAS PERIERE CVPIDNIS ARCUS" "*If you do away with idle hours, Cupid's bows have already perished*" Moralen i diktet er at den beste kuren mot Cupids piler er å holde seg i aktivitet, i både kropp og sjel. Denne tiden man har til rådighet må fylles med kunst (i vid forstand) som kan bringe klokskap og god moral og utvikle/ forfine ånden. Campell, *The Cabinet of Eros*, 2004, s. 147 ( se: under "Minerva" Billedanalyse)

denne muren er det fire symmetriske buer. Disse buene har fire sitrus trær som vokser opp mellom hver buegang. Det synes å være to appelsintrær og to sitrontrær plassert annen hver gang. Selv om hekken er nøyaktigbeskåret, vokser det greiner med frukt ut fra buene. Det er fire åpne buer der landskapet kan sees i bakgrunnen. Det er et åpent landskap, der en bred elv flyter bukter seg mot horisonten. Det er en høydekam midt i bildet der Venus` kappe flagrer opp. Her kan skimtes noen bygninger, blant annet en borg med et firkantet tårn. I den åpne buen til høyre, der amorene kommer ut fra, kommer et oransjefarget fjell til, syne. I den åpne buen til høyre er det en eng med trær i bakgrunnen. Her er det tre nakne kvinnefigurer. Den syv buete i hekken helt til venstre er i mørke. En ikke kan se igjennom disse buene, men det er åpninger der også, for det er fra buegangen nærmest til venstre Minerva kommer ut. I bakgrunnen på venstre side, bak de mørke buegangene, strekker en klippeformasjon seg opp mot himmelen. Denne klippen er farget oransje som om kveld solen kaster sine siste stråler på den. Den største av skyene, som er plassert nærmest den gylne fjell formasjonene i bakgrunnen, er formet som en dobbel profil. [2.8] Profilene, som er dannet i sky formasjonene, er vendt mot høyre.

### 8.1 ”Minerva” Billedanalyse

Scenen i ”Minerva” foregår i en lukket hage. Denne hagen representerer hagen for forstand og visdom, eller sinnets hage. De grønne buene i hekken, som dekker tre-fjerdedeler av bildet, gjør det mørkt og innelukket i hagen. Den heller ned mot bassenget som er fylt med skittent mudrete vann. Denne hagen er full av allegoriske skikkelser. Disse skikkelsene forestiller abstrakte egenskaper mytologisk figurer, som representerer de forskjellige egenskapene. Noen av figurene har attributter, eller de er merket med navnet på egenskapen eller lasten som de representerer. Som for eksempel Avāritia, hun har et hvitt bånd knyttet rundt hodet med påskriften: ”AVARICIA” og representerer lasten griskhet og gjerrighet.<sup>315</sup>

Hovedfiguren i maleriet er Minerva, eller Pallas Athene.<sup>316</sup>[2.1] Jomfrugudinnen Athene eller det romerske motstykket Minerva er guden for krig, visdom og beskytter av kunst og håndverk.<sup>317</sup> Hun er spesielt passende i Isabellas studiolo fordi hun representerer de gode dydene, som kunne være bilde på at Isabella selv var en ærbar person.

---

<sup>315</sup> Denne påskriften noterte jeg meg da jeg var å så maleriet i Louvre.

<sup>316</sup> Pallas ble beskrevet i inventarlisten til studiolo av 1542 som “Virtue” som jaget vekk umoralen ”vices”. Pallas var en fosterdatter av Triton (havmannen, sønn av Poseidon) ble uforvarende drept mens hun sparret med sin lekekammerat gudinnen Athene, derfor tok Athene hennes navn i sorg og ble kjent som Pallas Athene.

<sup>317</sup> Pallas ble beskrevet i inventarlisten til studiolo av 1542 som “Virtue” som jaget vekk umoralen ”vices”.

Hvis hagen er sett som en metafor på indre dårlige egenskaper og laster, kan Minerva være et symbol på Isabellas evne til å forvise de mange lastene, blant annet : Ignorantia- uvitenhet, Ingratitudo- utakknemlighet, og ikke minst Luxuria- begjær fra ”hagen” i sitt eget sinn. Minerva stormer frem fra åpningen i den buete hekken til venstre på bildet. Hun bærer en lanser i hånden, men spissen er brukket . I følge Stephen Campell i *The Cabinet of Eros*,<sup>318</sup> fikk Isabella en brukket lanser av sin mann Francesco Gonzaga etter at han hadde vunnet i slaget ved Fornovo.<sup>319</sup> I den forbindelse malte Andrea Mantegna Andrea, *Madonna della Vittoria (Sacra Conversazione)* (1496) [6.2] Her er Francesco fremstilt knelende i full rustning ved jomfru Marias side. Etter seieren fikk Gian Cristaforo Romano i oppdrag å lage en bronsebyste av Francesco Gonzaga(1495) [6]

Denne brukte lanser kan være en referanse til denne seieren ved Fornovo di Taro i 1495. Dette kan være grunnen til at Minerva er fremstilt med den brukte lanser i ”Minerva”. Moralen kan være at på tross av at våpenet er ødelagt, vil Minerva allikevel komme seirende ut av kampen. Minerva vil klare å gjennomføre sitt oppdrag med å forvise lastene fra hagen for visdom.. Pilen spissen som er brukket av peker mot det mudrete bassenget som for å vise hvor lastene og de dårlige egenskapene befinner seg. Mange av skikkelsene som representerer lastene er oppmerksom på faren som truer. De har vendt blikket i retning Minerva. Minerva har et bestemt uttrykk i ansiktet, og hennes beslutsomme kroppspråk vitner om at hun har besluttet å gjennomføre forvisningen av disse uønskete elementene. Hun vender blikket opp mot de tre kardinaldydene som sitter i skyen over hagen, som om hun søker deres hjelp. Det har vært foreslått at Minerva også representerer den fjerde kardinaldyden, Prudentia, som er fanget inn i muren.<sup>320</sup>

Minerva har en gullhjelmer på hodet som er pyntet med røde fjær. [2.2]Gullhjelmen er dekorert med et relieff. Motivet på Minervas hjelm kan være av Medusa som rir på havguden Neptun / Poseidon, med helten Persevs som står til høyre for dem med et rundt skjold i venstre hånd. Han har et buet sverd eller en sigd i sin høyre. Han vender seg halvt bort, for ikke å møte Medusas blikk, for da ville han blitt forvandlet til stein. Ved Persevs høyre side står antakelig Merkur (*Mercurius*) /Hermes. Hans attributt som er bevingete sko og hodeplagg, vingene kan skimtes mot toppen av hjelmen. Det er mest sannsynlig at relieffet på hjelmen til Minerva er

---

Minerva/ Pallas Athenes tre var oliventreet mens Apollon ble representert med et laubærtre. Dafne ble skapt om til et oliventre for å unnsnippe Phoebus kjærlighet i følge Ovids, *Methamorphosis*. (oversatt Otto Steen Due: *Ovids ”Forvandlinger”* Første sang, s.467-496, København, 2005 s.467-496)

<sup>318</sup> Campell, ”*The Cabinet of Eros*” 2004 , s.148

<sup>319</sup> Slaget ved Fornovo di Taro ble vunnet i 1495 (se: \* i litteraturlisten)

<sup>320</sup> Campell, ”*The Cabinet of Eros*” 2004, s. 147

dette motivet, fordi motivet til relieffet på hjelmen har sammenheng med det bevingete Medusa hodet som pryder Minervas brystplate.<sup>321</sup> Brystplate i likhet med hjelmen er av gull. Skjoldet som Minerva bærer er antakeligvis *Aegis*, som også er prydet med et Medusa hode. På Andrea Mantegnas "Minerva" ser en bare baksiden av Minervas skjold, men det er grunn til å tro at dette er skjoldet *Aegis*. Selv om en ikke ser forsiden kan en gå ut ifra at skjoldet kan ha vært dekorert Medusas hode.<sup>322</sup>

<sup>321</sup> Medusa ( fra gresk mytologi Μέδουσα) var et kvinnelig monster som hadde et blikk som kunne forvandle mennesker til stein. Noen klassiske kilder beskriver henne som en av "Gorogone-søstrene" : Medusa (*Hersker*), Stheno (*styrke*), Eurybia (*Vidt streifende*) og Graiene (den fjerde søsteren, som ikke hører innunder Gorgonene) De tre første var monstre med messinghender med giftige klør og hår av levende giftige slanger. Den meste kjente versjonen av myten var at Medusa først var en vakker kvinne som ble voldtatt av Poseidon i Athenes tempel. Poseidon var fiende av Athene etter at hun vant striden om å være beskytter for Athen ved at Athenerne valgte Athens gave- et oliventre, i stedet for Poseidons gave som var hester eller vann. Da Athene oppdaget at tempelet hennes var vannhelliget, forvandlet hun Medusas utseende som straff, slik at hun ble som Gorgone søsterene sine ( Stheno og Eurybia) Medusas hår ble til slanger, og hennes blikk forvandlet alle levende vesener til stein. Hun ble forvist til Hyperborea. Håret hennes har gitt opphav til det medisinske uttrykket *Caput medusae*. Da Medusa gikk gravid med Poseidons avkom, ble hun halshugget av helten Persevs, med hjelp fra Athene og fra Hermes. Fra nakken hennes kom barna Pegasus og Khrusaør. ( se : Malcom Day "Klassisk Mytologi" Oslo, 2007 s.54)

<sup>322</sup> Minerva / Pallas Athene var fiende av gorgonen Medusa og av guden Neptun /Poseidon. Medusa og Neptun/Poseidon var nært knyttet sammen fordi hun ble gravid med Neptun/Poseidons barn, etter at han hadde voldtatt henne. Poseidon var fiende av Athene, fordi Athene vant striden om å være beskytter av Athen, ved at Athenerne valgte hennes gave oliventreet, fremfor Poseidons gave som var hester og vann. Medusa ble halshugget av helten Persevs, ved hjelp av Athene og Hermes, fra nakken hennes sprang barna Pegasus og Khrusaør. Persevs var sønn av Danaëog Zeus. Han ble adoptert av kong Polydektes, og kongen ville gifte seg med Danaë mot hennes vilje. Persevs tilbød seg å skaffe ham Medusas hode, om han ville gifte seg med Hippodameiai stedet for Danaë til gjengjeld skulle han komme med Medusas hode, tilsynelatende en umulig oppgave. Athene overhørte dette og tilbød sin hjelp, fordi hun var fiende av Medusa, hun førte ham til den greske øya Samos, og ga ham et blank polert skjold. I følge greske vase malerier var det gudene Hermes, Athene og Hades som hjalp Persevs. Hermes ga ham et buet sverd *adamantine*, Athene ga ham et blankpusset bronse skjold og Hades ga han en usynlighets hjelm. Persevs brukte skjoldet som speil for ikke å se på Medusa, så kappet han hodet av henne. Persevs brukte Medusas hode for å redde Andromeda, for å drepe Polydektes og for å forvandle titanen Atlas til stein. Khrusaør (Χρυσάωρ) fra gresk navnet betyr – "han som bærer gull rustning" han ble ofte avbildet som en ung mann. Khrusaør ble født etter at Medusa hadde miste hodet, han sprang ut av nakken hennes, mens Pegasus, ble født av hennes blod. Pegasus(Πήγασος) fra gresk navnet betyr – sterk, var en bevinget hest. Pegasus ble fanget med et gull bissel, som han fikk fra Athene. Hver gang han sparket hoven i bakken kom det kildevann ut. En av kildene var på fjellet Helikon, der *Hippocrene* ( som betyr *hest kilde*) Pegasus bar også lyn stråler for Zeus, i det gamle Indo-Europeiske språket *Luvian* ble *pihassas* brukt som betegnelse for lyn, også *pihassasas* som betyr " lyn guden" Pegasus var Bellerofons bevingede hest. Pegasus var månehesten som skapte regnet. Bellerfon oppdaget Pegasus som drakk ved kilden *Hippocrene*, han temmet hesten ved et spesielt bissel som Athene hadde laget. Danaë (Δανάη) var datter av kong Akrisios av Argos og Eurydike ( ikke Orfevs` Eurydike) Hun fikk Persevs med Zevs. Akrisios var skuffet over at han ikke hadde noen sønner, han ble spådd at han skulle bli drept av sin datters sønn. Danaë var barnløs, hun ble stengt inne i et bronsetårn, men Zevs befruktet henne gjennom en sol stråle, eller gyllent regn, hun fikk Persevs. Begge ble kastet på sjøen, i en gjenspikret kiste, de fløt i land på øya Serifos, der Persevs ble oppfostret av Polydektes. Persevs skulle dra til Argos, da han fikk høre om profetiene, men dro til Larissa der det ble avholdt leker, der var Akrisios, Persevs traff ham ved et uhell med sitt kastespyd (eller med en diskos) dermed ble spådommen oppfylt. Zeus (Ζεύς) (*Jupiter*) Olympens konge over hersket over de andre gudene. Han er guden for himmelen og torden, hans symboler er lynet, ørnen, oksene og eiketreet. Han er sønn av Kronos og Rhea. Han var gift med Hera, i følge Illiaden er han Afrodites(*Venus*) far. Han er også far til : Athene(*Minerva*) (med Metis), Apollon og Artemis(*Diana*) (med Leto) , Hermes (*Merkur*) (med Maia), Persefone (med Demeter) Dionyses ( *Bacchus*) (med Persephone), Perseus ( *Prosperina*) ( med Demeter), Herakles (Herkules)(med Alkemene), Minos (med Europa) ( se : Malcom Day "Klassisk Mytologi" Oslo, 2007, s.25 og s. 66 )

Minerva har strukket den venstre armen frem. Skjoldet er festet til armen hennes med en stropp, og hun holder tak i et håndtak. Minerva løfter skjoldet opp, som for å skjerme seg for cupidenes piler. Seks cupider flyr i en diagonal formasjon, fire av dem vender blikket mot Minerva. Satyren med sine fire unger ser mot Minerva og beveger seg vekk fra henne. Hun holder armen beskyttende rundt tre av ungene, mens hun skyver den fjerde bak ryggen sin slik at det høyre benet hennes med en dyre hov, av en geit? beskytter ungen mot Minervas angrep. Minerva stormer frem for å bekjempe lastene blant annet: Aväritia- griskhet/ gjerrighet, Ingrattitudo- utakknemlighet, Igniorentia - uvitenheten, Acedia- livslede, Inertia- latskapen, Mala- ondskaper, Luxuria- begjær, Invidia. – misunnelse.

Det finnes flere versjoner av legenden om Minerva og hennes greske motstykket Athene, eller Pallas Athene fødsel..<sup>323</sup> Felles for alle versjonene er at Jupiter / Zevs var redd for at barnet som han og Juno/ Metis<sup>324</sup> ventet, skulle få for stor makt. Det hadde han fått et forvarsel om. Zevs ønsket ikke å følge i sin far Kronos fotspor, han slukte de fleste av sine barn, men Zevs ble reddet av sin mor ved at han ble ført til Kreta der han ble oppfostret av nymfer.

Zevs begjærte det Metis eide ( Metis betyr ”tanke” eller ”intelligens”) Metis ønsket å redde sitt ufødte barn og derfor forvandlet hun seg til en flue. Zevs slukte fluen og Metis ”fødte” Athene i Zevs hode. Hefaistos, frigjorde henne ved å splitte Zevs hode med et økseslag. Athene sprang ut fra hans panne fullt ferdig, bevæpnet og med rustning. Athene ble assosiert med forsvarsstillinger og hun ble utnevnt til byens skytshelgen. Da Athen senere utviklet seg til et handelssenter, ble hun også beskytter for håndverkerne som var kilden til byens rikdom. Derfor var hun også guden for kunst og håndverk. I likhet med Athene av Athen, ble Minerva Romas beskytter. På samme måte som Athene ble født i Zevs hode, sprang Minerva ut fra Jupiters hode frigjort av den romerske smedguden Vulcanus. Både Minervas og Pallas Athenes symbol var uglen, fuglen som er assosiert med mot og klokskap / visdom.<sup>325</sup> [2] [2.1]

Det er avbildet fire nymfer i ”Minerva” To av nymfene er blitt identifisert som Diana og Castus – kyskhets.<sup>326</sup> [2.11] Diana og Castus kan ha rollen som Minervas medhjelpere, de

---

<sup>323</sup> Athene tok navnet til sin venn Pallas, etter at hun ved en fekte ulykke hadde drept ham. Malcom Day, ”100 skikkelser fra klassisk mytologi” Oslo, 2007, s. 34 (original tittel ” 100 characters from Classical Mythology”)

<sup>324</sup> Zevs fikk ikke Athene med sin kone Hera, men med Metis, som var datter av Okeanos og Tethys. Malcom Day, ”100 characters from Classical Mythology”, 2007, s. 35

<sup>325</sup> Malcom Day, ”100 skikkelser fra klassisk mytologi” Oslo, 2007, s. 35

<sup>326</sup> Venus nymfer, fordi de bærer en pil kagge og en fakkell. ( se: \* i litteraturlisten)

stormer frem for å jage de dårlige lastene ut fra hagen<sup>327</sup>. Diana er utstyrt med en bue og et pilkoger, mens Castus holder en brennede fakkell i hendene. Denne fakkelen kan, i likhet med den lille cupidens fakkell, være et symbol på kjærlighetens flammende begjær. Hvis det er betydningen, kan disse to vakre nymfene symbolisere at et vakkert bedragersk ytre kan skjule indre dårlige kvaliteter. Den ene av nymfene i bakgrunnen bærer i likhet nymfen Diana, en bue i hånden. Hun holder rundt armen til nymfen ved sin side og ser mot Minerva. Begge disse nymfene har oppsatt hår med en blomsterkrans som dekorerer toppen av hodet. De er kledd i kjoler, den ene lakserød, den andre har på seg en mosegrønn gevant. Nymfen i den mosegrønne kjolen vender blikket (blygt) ned. Kjolen hennes er i samme farge som nymfen Castus. Fordi de har samme farge på kjolene kan det være grunn til å tro at de to nymfene i bakgrunnen også er Diana og Castus.

Nymfene Diana og Castus, de to nymfene som er plassert i bakgrunnen og Minerva skiller seg fra resten av gruppen i hagen fordi de har på seg vakker bekledning. Både Minerva, Diana og Castus og de to nymfene i bakgrunnen som har på seg fargerike drakter, i motsetning til de andre figurene i hagen. Det samme gjelder de tre kardinaldydene som befinner seg i god avstand fra hagen, de sitter øverst til høyre i en sirkelformet sky.<sup>328</sup> De vakre draktene kan være med på å binde skikkelsene i hagen sammen med dem som sitter i skyen. Tre av de fire kardinaldydene er representert:<sup>329</sup> Justitia, Fortitudo og Temperantia [2.9] Den fjerde kardinaldyden er fanget inni muren, det er Prudentia. Justitia, står til venstre i gruppen med den blå kappen drapert over venstre skulder. Hun har på seg en lys, langermet, kjole, med en firkantet halsåpning under kappen. Nederste del av kjolen forsvinner ned i skyen under henne. Hun holder et sverd i høyre hånd og en vekt med to små vektskåler i venstre. Denne figuren er ofte fremstilt som en kvinne med bind for øynene fordi hun skal dømme alle på en rettfærdig måte, "blind rettfærdighet". I "Minerva" har hun ikke fått bind for øynene. Hun har hodet vendt litt mot høyre og ser ut av billedflaten. De to små vektskålene er festet på hver side av en tynn stang. På midten av stangen er det festet en tynn metalltråd som Justitia holder i hånden. Denne vektskålen skal også symbolisere rettfærdigheten. Litt nedenfor til høyre for

---

<sup>327</sup> Stephen Cappel, *The Cabinet of Eros*, 2004 (s.169-177)-nevner han : Chastity som en av Dianas nymfer. Disse to figurerer også med i Perguinos: *Kampen mellom kyskheten og kjærligheten*, [20.1]

<sup>328</sup> Sirkel eller en *mandala* som betyr krets, sirkel eller inngjerding. Mandala ( fra sanskrit) kan være et symbol på kosmos og en manifestasjon av gudene, gudene er som oftest plassert i sentrum av mandalaen, og det kan være fire utganger porter som kan ha hver sin farge, grønn for nord, gul for sør, hvit for øst og rød for vest. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>328</sup> Minerva/ Pallas Athenes tre var oliventreet mens Apollon ble representert med et laurbærtre. Dafne ble skapt om til et oliventre for å unnsnippe Phoebus kjærlighet i følge Ovids, *Methamorphosis*. (oversatt Otto Steen Due: *Ovids "Forvandlinger"* Første sang s.467-496)

<sup>329</sup> Justitia i blå kappe, Temperantia, grønn kjole og Fortitudo har en gulbrun drakt på seg.

Justitia sitter Fortitudo. Hun representerer mot og styrke, også sjelestyrke til å tåle prøvelser og vanskeligheter . I sitt studiolo Corte Vecchio hadde Isabella sitt filosofiske motto som var ”*nec spe nec metu*” oversatt: ” *uten håp uten frykt*” [10.7] som kanskje kan tyde på at Isabella ønsket nettopp denne sjelestyrken som Fortitudo står for. For å understreke Fortitudos mot, bærer hun en kappe laget av løveskinn. Fortitudo bærer Herkules` løveskinnskappe over skuldrene, med løvelabbene knyttet foran på brystet. Løvens hode er formet som en hjelm som dekker hodet hennes. Løven representerer mot og styrke. Fortitudo holder en søyle i venstre hånd, forsynt med et akantusmotiv på toppen. Hun holder en klubbe i den høyre armen, denne klubben refererer i likhet med løveskinnet, til helten Herkules.<sup>330</sup>

Den tredje kardinaldyden som sitter i skyen er Temperantia. Fordi hun representerer avhold eller måtehold og edruelighet, holder hun to krukker i hendene og er i ferd med å blande vin med vann. Temperantia har på seg en grønn kjole som har samme farge og snitt som kjolen til nymfen Castus. Temperantias kjole har en åpen splitt, slik at det venstre benet hennes blir avdekket til låret. Hun har håret oppsatt med en tykk flette som dekker toppen av hodet. Prudentia som representerer dydighet og klokskap er ”dronningen” av dydene. Det hvite banneret helt til høyre som flagrer i vinden sender en melding om at hun er fanget inne i muren. Denne meldingen har påskriften: ” ET MIHI VIRTVT”V MATRI / SVCCVRRTE DIVI” kort oversatt ”GUD REDD MEG OGSÅ, DYDENES MOR”<sup>331</sup> Den lille cupiden med de to brennende faklene retter sin høyre fakkell mot det blafrende båndet som for å rette oppmerksomheten mot hun som er fanget inne i muren. Helt i bakgrunnen, mellom denne cupiden og båndet, skimtes det tre nakne kvinnefigurer. To av dem beveger seg mot høyre, den tredje har satt seg på en tue og betrakter de to som haster forbi.[2.12] Fordi disse figurene også er uten klær, kan disse tre også kanskje symbolisere noen laster eller dårlige egenskaper som allerede har kommet seg ut fra hagen.

Helt til venstre står Daphne hun er fanget i et laurbærtre.<sup>332</sup> Stephen Campell refererer i sin bok ”*The Cabinet of Eros*”, til maleriet ”Minerva ”som ”*Pallas and the Vices*”. Han sier at

---

<sup>330</sup> Herkules, som var sønn av Zevs og Alcemene (hun var gift med Amphityron som var en general) Hera sendte en pytonslange for å drepe gutten, men selv om han bare var en baby drepte han slangen. Da Herkules var en ung mann drepte han en løve, løven av Nemea. Dette dyret kunne ikke bli drept av noe våpen. Herkules brukte en klubbe og kvalte dyret . Deretter tok han løveskinnet som en kappe, og løvehudet som hjelm. (se: Lucia Impelluso, *Gods and Heroes in Art*, Paul Getty Museum, L.A. 2002, s.173)

<sup>331</sup> Campell, *The Cabinet of Eros*, 2004, s. 147

<sup>332</sup> Apollon ble representert med et laurbærtre. Daphne ble skapt om til et laurbær for å unnsnippe Phoebus kjærlighet i følge Ovids, *Methamorphosis*. (oversatt Otto Steen Due: *Ovids ”Forvandlinger”* Første sang s.467-496)



om Daphne at hun er fanget i et oliventre,<sup>333</sup> men dette kan ikke være riktig. I alle andre kilder er Daphne fanget i et laurbærtre. Det stemmer bedre med de mytologiske legendene at hun er forvandlet til et laurbærtre. Det greske ordet Δάφνη – daphne betyr laurbær. Derfor er det grunn til å tro at det er laurbærtreet som er Daphnes ”forkledning”<sup>334</sup>

Laubærtreet Daphne er symbol på kyskhets og på ærbarhet. Hun har vendt blikket ned mot høyre og hun betrakter forskrekket den scenen som utspiller seg i hagen. Hun beskuer den heroiske figuren Minerva/ Pallas Athene som skrider fremover og er på vei for å fordrive lastene fra sinnets hage. Daphne er en hjelpeløs tilskuer, men hun forsøker allikevel å ”hjelp til” fordi hun har en bred skriftrull med beskjeder på tre forskjellige språk. Denne hvite rullen er tvunnet rundt ”tre armen”, trestammen som er ”kroppen” hennes og det høyre ”tre benet” hennes. Disse meldingene er skrevet på hebraisk, gresk og latin.<sup>335</sup> Meldingen på latin er: ”AGITE PELLITE SEDIBVS NOSTRIS/FOEDA HEAC VICORVM MONSTRA/VIRTVTVM COELITVS AD NOS REDVNTVM/DIVAE COMITES” - (fritt oversatt) : ”Kom guddommelige flokk med dyder, kom til oss fra himmelen, og jag de onde monstrene vekk fra dette stedet”.<sup>336</sup> Med dette kan kanskje Daphne ønske å tilkalle de tre kardinaldydene som befinner seg oppe i skyen? Daphne kan ikke selv gripe inn, hun er fanget i treet. Det eneste hun kan gjøre er å sende ut sin meddelelse til omverdenen, på flere språk og håpe på at kardinaldydene kan komme til unnsetning.

Til høyre for Minerva er den kvinnelig satyren plassert. Hun bærer tre av ungene sine på armen, den fjerde holder hun i hånden. [2.4] Den kvinnelige satyren og hennes avkom symboliserer det dyriske begjæret. Hele denne gruppen, den kvinnelige satyren og hennes avkom, de tre ungene på armen hennes og den hun holder i hånden, er utstyrt med gjeite bein med klover. De er nakne, men moren har en rød kappe drapert over skuldrene og rundt de tre

---

<sup>333</sup> Stephen Campell refererer i sin bok *The Cabinet of Eros*, 2004, s. 147, til maleriet ”Minerva ” som ”Pallas and the Vices” han sier at om Daphne at hun er fanget i et oliventre, men dette kan ikke stemme for i alle andre kilder er denne figuren fanget i et laurbærtre.

<sup>334</sup> Daphne var en vakker fjellnymfe fra Thesalonika, hun var elsket av både guden Apollon og den jordiske Levkippos. Han forkledde seg som en kvinnelig nymfe, for å komme inn på Daphne, men han ble avslørt mens han badet og drept av nymfene. Andre legender sier at han ble drept av Apollon, fordi Apollon var sjalu på ham. Apollon ble lokket av Eros til å forføre Daphne. For å flykte fra Apollon ba Daphne sin far elven Peneios om å forvandle henne til et laurbærtre. Andre myter sier at det var hennes mor Gaia som forvandlet henne til et laurbærtre for å unnsnippe Apollon. Dette kan kanskje stemme bedre, fordi hun ble skapt om til et tre som vokser opp av jorden, og Gaia er jordgudinnen. For å trøste seg etter å ha ”mistet” Daphne, bant Apollon en krans med laurbærblader fra treet. Derfor ble en krans med laurbærblader Apollons attributt. Slike kranser av laurbærblader er også brukt som ett seier symbol, i ”Caesars triumfer”, lerret IX [3] holder figuren som skal personifisere seiersgudinnen Victoria en laurbærkrans i gull over hodet til Julius Caesar. ( se\* i litteraturlisten)

<sup>335</sup> Inskripsjonene: ” AGITE PELLITE SEDIBVS NOSTRIS/FOEDA HEAC VICORVM MONSTRA/VIRTVTVM COELITVS AD NOS REDVNTVM/DIVAE COMITES” se R. Lightbrown, *Mantegna*, 1986, s. 443 og Campell, *The Cabinet of Eros*, 2004, s. 147

<sup>336</sup> (egen oversettelse) ( se\* i litteraturlisten, latinsk ordbok)

ungene hun bærer på armen. Over denne gruppen svever det fem cupidider eller amorer, fire av dem er utstyrt med sommerfuglvinger, figuren som holder et nett har fuglevinger.

De små amorfigurene, som kommer flygende ut fra den venstre bueåpningen i hekken i bakgrunnen har ape, ugle og en gammel manns ansikt plassert på barnekropper. Disse figurene representerer forskjellige dårlige karaktertrekk. Apen kan symbolisere begjær og misunnelse, uglen kan symbolisere dårlige egenskaper som incest, utroskap og homoseksualitet. Uglen symboliserte også søvn.<sup>337</sup> Uglen var Athenes symbol og da representerte denne fuglen visdom og mot. Amorfigurene med dyreansikter holder hver sin bue i hendene, mens figuren med gammelmanns ansiktet bærer et nett.<sup>338</sup> Disse fire figurene ser ut som de har fløyet fra landskapet i bakgrunnen og gjennom den buete åpningen i hekken til venstre.

Venus figuren er plassert nesten i midten av bildet. Hun balanserer på ryggen til kentauren.[2.3] Den vakre Venus figuren representerer det vakre "skallet" som kan skjule de dårlige lastene. Dette er den sensuelle Venus. Denne Venus figuren bærer et pilkagger på ryggen og en bue som kan indikere at hun kan såre menneskehjertene med sine piler. Venus *Imprudentia*<sup>339</sup> eller Venus *Vulgaris*<sup>340</sup> er portrettert som en syndefull Venus *Luxuria*<sup>341</sup> Den lille cupiden som er plassert til høyre for henne, bærer på to flammende fakler som kan symbolisere et glødende begjær. Kentauren er, i likhet med satyren, et symbol på dyrisk begjær. Det at kentauren er halvt dyr og halvt menneske refererer til de dyriske instinktene i oss. Kentauren er et fabeldyr, eller en *daimon* fra den greske mytologi. Den tilhører en "rase" som er halvt hest, halvt menneske. Menneskets overkropp og hode sitter på kroppen til hesten i stedet for hestens hode og hals. Kentauren er fullstendig underlagt sine dyriske instinkter. I følge Spagnoli blir alle menn som dyr når de er styrt av begjær.<sup>342</sup>

---

<sup>337</sup> Ulisse Alvrovandi (1522-1605) I følge ham var uglen et symbol på utroskap, incest og homoseksualitet fordi uglen er nokturnal fugl som søker ly i mørket for å kunne utføre sine ugjerninger. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>338</sup> Dette nettet som amore og cupiden bærer kan minne om det nettet som Vulkanus laget for å fange Venus og Mars, for deres utroskap i "Parnassus" er dette et av "temaene"

<sup>339</sup> *Venus Imprudentia* ( *imprudentia* beskriver hennes egenskaper som uforskammet, uklok, ubetenksom, uforsiktig..) ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>340</sup> *Venus Vulgaris* er referert til av Ficino i Erwin Panofskys *Studies in iconolog*, NY, 1967, s. 145( *Vulgâris* – som betyr alminnelig fra latin) ( se\* i litteraturlisten, latinsk ordbok s. 700)

<sup>341</sup> *Venus Luxuria* ( *begjær som er regnet som en av dødssyndene*) ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>342</sup> Battista Spagnoli ( Spagnuolo) (1447-1516) fra Mantova, Han kalles oftest *Baptista Mantuanus*, (Baptist av Mantova). Hans familienavn Spagnuolo viser hans spanske opprinnelse: Hans far var en spansk adelsmann stasjonert ved hoffet i Mantova. Spagnoli studerte i Padova, og som ganske ung trådte han inn i karmelitter ordenen (*Ordo Fratrum Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo*) Han skrev over 50.000 linjer latinske vers, for det meste med religiøst innhold, og «brakte sin rikt varierte poesi inn i Kristi tjeneste». Han sammenlignes ofte med den berømte romerske dikteren Vergil, som ble født den 15. oktober i år 70 f.Kr. i landsbyen Andes ved Mantova. Han hadde kontakter nord for alpene bl. a. med Erasmus av Rotterdam. ( se: \* i litteraturlisten) Spagnoli, *De calamitate temporarum* ed.cit. ff XXXIV. XXXV : "If you look only at the face of sirens, satyrs, pans and sea nymphs you would think they are men, but if you look at their bodies you will see they are beasts."

Keiron var en lederskikkelse blant kentaurene og var udødelig. Hans far var Kronos, som tok form av en hest og paret seg med Philyra. I motsetning til de fleste kentaurene var Keiron kjent for sin visdom og gode oppførsel. Kentauren som er fremstilt i Mantegnas ”Minerva” kan være Keiron, men det mest sannsynlige er at dette er en kentaur som symboliserer det dyriske aspektet.<sup>343</sup>

Til venstre for denne gruppen står en Pan<sup>344</sup> med en cupido eller en amor i armene. [2.4] Pan, som også kan være en satyr, personifiserer begjær, og ulveskinnet som er drapert over hans venstre arm indikerer det. Det er grunn til å tro at dette er Pan fordi han er utstyrt med et dyrisk ansikt og med små bukkehorn. Guden Pan kunne være irritabel og oppfarende og skape frykt, derav ordet ”panikk”. Den dyrisk utseende Pan kan kanskje symbolisere det indre dyriske begjæret. Pan hadde også en positiv side. Han var guden for beitemarker og beskyttet sauer og geiter mot rovdyr. I likhet med de to kjærlighets gudene, Venus og Cupido, er Pan også et symbol på uttrykket ”kjærligheten beseierer alt”. *Pan* betyr ”alt” på gresk.

Ved kentaurens venstre side står det en mørkhudet Hermafrodite med et ape ansikt.<sup>345</sup>

Hermafroditen bærer en bokrull rundt sin venstre arm. Teksten på rullen:

”IMMORALEODIVM/FRAVSI ET MALITIAE”,<sup>346</sup> som betyr: ”*umoral, hat, bedrageri og svikfullhet.*”<sup>347</sup> Denne tvekjønnete skapningen har fem poser festet til kroppen med smale bånd. Hermafrodites fem poser inneholder ondskapens frø. Det er lett å lese ordene som står skrevet på posene. En av inskripsjonene er gresk: ”Ζηλος” – sjalusi<sup>348</sup> de fire andre er på latin: ”SEMINA, MALE, PEIORA, PESSIMA”, som betyr : ”*frøene til : ondskap, mer ondskap og mest ondskap*”.<sup>349</sup> To hvite bånd er festet nær hoftene på hermafrodite figuren, disse har

---

*Those men who are guided partly by reason partly by senses are two-formed centaurs and Minotours-monsters or a double and ambiguous race, which signify that mind sunk in love continually degenerate into the nature of dumb beasts*” Ved å gi kentauren et uttrykk som kan minne om Pan eller Faun figuren forsterker han symboleffekten av dette begjæret for elskov eller begjæret etter rikdom. Avaritia var den kvinnelige motparten

<sup>343</sup> Kentaurene, nymfer, Pan, musene, satyrer ble betegnet ”*daimon*” δαίμων. Ordet daimon, senere skrevet *demon* fikk i kristen sammenheng betydningen ”avgud” eller ”ond ånd”. (se: \* i litteraturlisten)

<sup>344</sup> Pan var sønn av Hermes og Penelope (som var Odyssevs’ hustru) eller Dryope. Han var tiltrukket av nymfene spesielt Echo og Syrinx. Hun forvandlet seg til en bunt siv for å unnsnippe Pans klør. Han kuttet sivene og laget en fløyte av dem en syrinx eller en panfløyte, som han spilte på for å forføre både nymfer og kvinner.

<sup>345</sup> Hermafrodites apeansikt skulle henspille på at denne figuren representerte egenskapen, udødelig hat. (se: Lucia Impelluso, *Gods and Heroes in Art*, Paul Getty Museum, L.A. 2002, s.173)

<sup>346</sup> Inskripsjonen på denne bok rullen: ”IMMORALE ODIVM/FRAVSI ET MALITIAE” se R. Lightbrown, *Mantegna*, 1986, s. 443 (og jeg noterte meg denne teksten den ned da jeg var i Louvre, det samme gjaldt teksten på posene med ondskapens frø: *mala, peiora, pessima, semina* ).

<sup>347</sup> Grunnformene i latinsk ordbok er: *Immoralis* –umoral, *odium*- hat, *uvilje fraudatio*-bedrageri/ svik, *malitia*-svikfullhet/ upålitelighet (se\* i litteraturlisten, latinsk ordbok)

<sup>348</sup> Inskripsjonen er tydet av J.Bousquet: ”Ζηλος” = sjalusi. se: M.A.Debout, *Revenue du Louvre*, XXV, 175, s 227-9. her hun også refererer til at det ble brukt romerske store bokstaver etter Hadrians modell i den latinske teksten, mens den greske teksten *imiterte* Bysantinsk ti- og elleve hundretalls modells alfabet.

<sup>349</sup> Grunnformene fra latinsk ordbok: *Seminarius* – frø/ sæden *Male*- ondskap/gjøre vondt mot noen *Peior*- bli dårligere, *Pessimus*- forverres (se\* i litteraturlisten, latinsk ordbok)

inskripsjonen: "SVSPICIO"<sup>350</sup> - mistenksomhet, og en gresk tekst som ikke er identifisert.<sup>351</sup>

Hermafrodite representerer ondskaper, dette er en tvekjønnet figur, som også kan representere begjær for en av samme kjønn. Dette ble betraktet som en stor synd i renessansen.

Hermafroditen er utstyrt med apehode, apen symboliser som nevnt lastene : begjær og misunnelse.

Skikkelsene som representerer lastene : Ignorantia –uvitenhet, Avāritia-begjær og

Ingrattitudo- utakknemlighet [2.4] er plassert helt på høyre side i bassenget. Kvinnefiguren

som bærer et hvitt bånd rundt hodet med påskriften "AVARICIA" representerer den dårlige

egenskapen griskhet eller gjerrighet. Den dårlige karaktertrekket utakknemlighet er også

avbildet med et hvitt bånd rundt hodet med inskripsjonen: "INGRATTITUDO". Disse to

lastefullhetene bærer Ignorantia - uvitenheten mellom seg. Ignorantia har et sløvt oppadvendt

blikk, mens de to andre er mer oppmerksomme på det som skjer rundt dem. Ignorantia er

naken, bortsett fra en gullkrone eller en tiara som han har på hodet. Gullkronen / tiaraen har

en inskripsjon. Jacques Bousquet i "*La peinture manieriste*"<sup>352</sup> mener at stavingen av

inskripsjonen er: "INIORANCIA". (uten G) Men da jeg var på Louvre, noterte jeg meg at denne

inskripsjonen var: "IDNORANCIA" skrevet med D i stedet for G. I følge Jacques Bousquet

kan denne skrivefeilen også ha skjedd i forbindelse med restaurering av maleriet. Det er

sannsynlig at Mantegna har stavet navnet feil med hensikt som en illustrasjon på selve lasten.

Fordi i følge Mantegna var dette den verste lasten av alle laster: Det å ignorere andre.

Mantegna skrev et brev til Francesco Gonzaga på latin, den 31. januar 1489 hvor han beskrev

den bitterheten han følte: "*VIRTUTI SEMPER ADUERCATUR IGNORANTIA*".<sup>353</sup> Han beskriver her

sin skuffelse over at urettferdigheten at de som var *ignorantia*, de som ikke brød seg om

andre, alltid ble belønnet, mens han selv måtte leve under vanskelige forhold. Den bitterheten

over denne urettferdigheten han selv hadde følt kan kanskje komme til uttrykk i hans figurer

som beskriver lastene i "Minerva" og spesielt Ignorantia figuren. I en tegning som Mantegna

laget i same periode er denne figuren plassert på jordkloden i tillegg til at den bærer en krone.

I følge Kristeller er : *Allegori over uvitenheten* med inskripsjonen: "VIRTUS COMBVSTA"[4.2]

---

<sup>350</sup> *Suspiciō*- fra latin- mistenksomhet . Det finnes info. om inskripsjonene : M.A. Debout, *Revenue du Louvre*, XXV,1975,s. 227-9.

<sup>351</sup> Det finnes også andre inskripsjoner, på venstre side på kanten av bassenget: OTIA SI TOLLAS / PERIERE CVPIDINIS ARCVS ( fra Ovid, *Remedia Amoris*,139)se: M.A. Debout, *Revenue du Louvre*, XXV,1975,s.227-9.

<sup>352</sup> J.Bousquet mener at stavingen av *INIORANCIA* i stedet for *IGNORANTIA* enten er en skrivefeil i forbindelse med en restaurering, eller en illustrasjon fra Mantegnas side på selve lasten, som i følge Mantegna var den verste lasten det å være det å være uvitende og å ignorere andre. Bousquet, Jacques "*La peinture manieriste*" Neuchâtel, 1964 vol. 40, s.236

<sup>353</sup> "*VIRTUTI SEMPER ADUERSATUR IGNORANTIA*" - *virtus*-god/bra *semper*-alltid *advecticius*- bringe frem/fremheve/ belønning *ignorantia*- uvitenkhet, ukyndighet ( fra grunnordene i latinsk ordbok. Se\* i litteraturlisten)

laget samtidig som ”Minerva” (ca.1502).<sup>354</sup> Det at det er denne figuren, Ignorensia, som bærer gullkronen kan indikere at Mantegna mente at det mennesker med denne dårlige egenskapen som styrer verden.<sup>355</sup>

Helt til venstre i bassenget er Otium- dovenskapen, representert. Hun er uten armer og blir slept av Inertia- latskapen, i et tau rundt livet. [2.13] Ved siden av denne gruppen er en inskripsjon på bassengkanten fra Ovids ”*Remida Amoris*”<sup>356</sup> “ OTIUM SI TOLLAS PERIERE CVPIDNIS ARCUS” oversatt som - ”*Cupidos piler vil bli uvirksomme og brette, når lediggangen er opphørt*” Denne inskripsjonen kan tolkes slik at lediggang vil føre til at en blir mer mottakelig for Cupidos piler. Men hvis en unngår denne lasten vil Cupidos piler knekke. Derimot bør den tiden man har til rådighet fylles med kunst, i ordets videste forstand. Dette vil være med på å bringe klokskap og god moral og utvikle og forfine ånden.<sup>357</sup> Dette skulle igjen vise tilbake på Isabellas gode forsetter om å være en kulturell og ærbar kvinne. Mantegna viser lastene med sine allegoriske figurer i ”Minerva”. Noen av dem blir sett som som dødssynder. Selv om mange skikkelsene i ”Minerva” er basert på hedenske mytologiske figurer, kan det også være et religiøst budskap i dette maleriet. I følge katolsk teologi fører det til en åndelig død dersom en ikke kan stå i mot de syv dødssyndene. Dette kan igjen føre til at et syndig menneske bryter med Gud som følge av sin synd.<sup>358</sup> Identifiseringen av de syv dødssyndene tillegges pave Gregor I. Disse dødssyndene er: superbia - hovmot, avāritia-griskhet, luxuria - begjær, invidia-misunnelse, gula - fråtseri, ira - vrede, acedia/accidia-latskap eller livslede.<sup>359</sup>

---

<sup>354</sup> Kristeller, *Mantegna*, 1901, s.374-5

<sup>355</sup> I en tegning som Mantegna laget i same periode er denne figuren plassert på jordkloden i tillegg til at den bærer en krone. Mantegna skrev et brev til Francesco Gonzaga på latinsk, den 31. januar 1489 hvor han beskrev den bitterheten han følte: “*VIRTUTI SEMPER ADVERSATUR IGNORANTIA*” Han beskriver her sin skuffelse over at urettferdigheten at de som var ignorant ble belønnet, mens han selv måtte leve under vanskelige forhold. Den bitterheten over denne urettferdigheten han selv hadde følt kan kanskje komme til uttrykk i hans figurer som beskriver lastene i ”Minerva” og spesielt Ignorantia figuren

<sup>356</sup> Ovid’s poem: “ OTIUM SI TOLLAS PERIERE CVPIDNIS ARCUS” “*If you do away with idle hours, Cupid’s bows have already perished*” Moralen i diktet er at den beste kuren mot Cupids piler er å holde seg i aktivitet, i både kropp og sjel. Denne tiden man har til rådighet må fylles med kunst (i vid forstand) som kan bringe klokskap og god moral og utvikle/ forfine ånden. Campell, *The Cabinet of Eros*, 2004, s. 147

<sup>357</sup> Campell, *The Cabinet of Eros*, 2004, s. 147

<sup>358</sup> I Femte Mosebok, kapittel 5. taler Moses om Guds pakt med menneskene, og han utdyper de ti bud. Ved å følge disse ti budene vil en motvirke de syv dødssyndene. ( Bibelen, Femte Mosebok, 5 kap. 1-33, s.196-198) Det er grunn til å tro at Andrea Mantegna hadde gode kunnskaper om Bibelen. De fleste av hans arbeider har hatt religiøst innhold. Andrea Mantegna hadde maleriet *Den døde Kristus*[21.2] hos seg, til sin død.

<sup>359</sup> Pave Gregor I også kalt ”Gregor den store” (540-604) var pave fra 590 til sin død. Han tillegges identifiseringen av de syv dødssyndene. ( se: \* i litteraturlisten)

## 9. "Caesars triumfer" lerret : IX Billedbeskrivelse

"Caesars triumfer" lerret : IX [3] har to hovedmotiver: På den øvre delen av billedflaten sitter Julius Caesar<sup>360</sup> på sin "triumfvogn" med seiersfiguren Victoria bak seg og med i triumfbuen bakgrunnen. På den nedre av billedflaten er det hesten, lansebæreren og de tre puttiene og noen figurer i mellomgrunnen. *Triumphus*<sup>361</sup> var det romerske navnet på overdådige seiersparader inn til Roma. Et annet ord som ble brukt var *ovatio*,<sup>362</sup> men dette var en mindre seiersparade der den seirende kom inn i byen på hesteryggen, eller gående, med en myrtekrans om hodet.

Triumfbuen i bakgrunnen er formet som en frittstående bue. De koblete søylene som dekorerer hver side av triumfbuen er uten kannelurer, kapitelet har *helix*<sup>363</sup> eller små volutter med akantus dekor. I følge Martindale, "*The Triumphs of Caesar*", er denne triumfbuen mest lik triumfbuen bygget for brødrene Sergii<sup>364</sup>. Denne triumfbuen befinner seg i Pula i Kroatia. Derfor er det ikke sannsynlig at Mantegna kan ha sett denne triumfbuen, men en lignende "triumfbue" i form av søyler som befinner seg i *Basilica di Santa Maria Trastevere*<sup>365</sup> i Roma.<sup>366</sup>

En triumfbue, *triumphalis porta*,<sup>367</sup> er en frittstående monumental buegang som vanligvis ble bygget for å markere en seier i krig. Triumftoget dro vanligvis gjennom disse buegangene. *Triumphalis porta* ble ikke bygget i forbindelse med en bymur eller som en port. Relieffet som avbilder Marcus Aurelius' triumf,<sup>368</sup> viser at han er på vei inn mot en triumfbue.

Mantegna kan ha sett dette relieffet, som nå befinner seg i Museo dei Conservatori i Roma.

[18.1]

---

<sup>360</sup> Julius Caesar ( ca. 102-44 f.Kr.) Lloyd, *Andrea Mantegna, The Triumphs of Caesar*, Hampton Court Palace, 1991, s.15

<sup>361</sup> *Triumphus* er utledet av det greske ordet *triambos* - Room, *Brewers Dictionary of Phrase and Fable*, 2001, s. 1202 I latinsk ordbok er ordet bøyet slik at det i passiv form blir (oversatt som)- : "holde triumf over, føre en triumf, beseire fullstendig, undertvinge". s. 656

<sup>362</sup> *Ovatio*- mindre triumftog- Room, *Brewers Dictionary of Phrase and Fable*, 2001, s. 864

<sup>363</sup> Helix fra det greske ordet *έλικας/έλιξ* betyr skruelinje helix er en tredimensjonal spiral, mens en spiral er to dimensjonal. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>364</sup> Denne triumfbuen befinner seg i Pua, Kroatia. Buen ble bygget for tre brødre av Sergii familien Lucius, Sergius, Lepidius som tjenestegjorde i den tjueniende legion, de deltok ved slaget i Actium 27 f. Kr. datering av denne triumf buen er 29-27 f. Kr. Buen står i en opprinnelig romersk koloni. ( se\* i litteraturlisten)

<sup>365</sup> *Basilica di Santa Maria Trastevere*, ble bygget ca. 340 inni basilikaen er det 22 granitt søyler, som er tatt fra antikke romerske bygninger. ( se\* i litteraturlisten)

<sup>366</sup> Martindale *The Triumphs of Caesar*, 1979, s. 157

<sup>367</sup> (se \* i litteraturlisten, latinsk ordbok s. 655)

<sup>368</sup> Marcus Aurelius var keiser mellom 161 – 180 ( se \* i litteraturlisten)

Galius Plinius Secundus,<sup>369</sup> mer kjent som Plinius den eldre, refererer til triumfbuer i sine skrifter fra det første århundre etter Kristus. Mange av hans skrifter gikk tapt, men ”*Naturalis Historia*” er bevart. Han skrev at tradisjonen med triumfbuer daterer seg tilbake til det antikke Roma. Det er uklart når denne tradisjonen begynte, sannsynligvis da Roma var republikk. Den tidligste kjente triumfbuen ble bygget for Lucius Stertinius i år 196 før Kristus. Disse tidlige triumfbuene var oftest av midlertidig karakter og ingen av dem eksisterer i dag. Plinius beskriver disse buene som viktige æresmonumenter bygget som minnesmerker etter seier i krig. Disse triumfbuene er beskrevet i Vitruvius` skrifter om romersk arkitektur fra det første århundre etter Kristus.<sup>370</sup> Etter det andre århundre ble disse triumfbuene også bygget for å minnes andre hendelser. Et eksempel på dette som fremdeles eksisterer er triumfbuen i Ancona som ble bygget for å minnes Trajans bygging og utbedring av havneområdet i byen. Under den romerske keisertiden ble de bygget triumfbuer for å markere seire. I det fjerde århundre etter Kristus var trettiseks triumfbuer registrert i Roma, det finnes bare fem igjen.<sup>371</sup> Det er som oftest inskripsjoner på triumfbuen som viser hvorfor den ble bygget. Triumfbuen kunne ha skulpturer som dekorerte toppen, som vist i lerret IX . Triumfbuen er kronet med en *attika*,<sup>372</sup> med tre grupper av skulpturer på toppen. Størrelsen på disse skulpturene virker store i forhold til selve triumfbuen. Mantegna kan ha fått ideen til den venstre skulpturen fra ”Castor og Pallux” også kalt ”Heste-temmerne” Skulpturen står ved Quirinal høyden, nær Constantinbadene i Roma. Skulpturene er romerske kopier av greske originaler fra det fjerde århundre. Quirinal høyden ble kalt ”*Monte Cavallo*” inntil 1900 tallet på grunn av disse statuene. Figurgruppen

<sup>369</sup>Plinius var en romersk forfatter og vitenskapsmann født år 23 f. Kr. død i år 79 etter vulkanen Vesuvus utbrudd da han dro ut i båt i Napolibukten for å studere fenomenet ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>370</sup> Markus Vitruvius Pollio ( født ca, 80/70 f. Kr. Døde 25 e. Kr.) var en romersk forfatter, arkitekt og ingeniør, muligens *praefectus fabrum* eller *architectus armamentarius* I det første århundre etter Kristus. A.A. Barrett , ”Claudius`British Victory Arch in Rome”, i *Britannia*, Vol. 22, 1991, s. 1-19 Triumfbuen ble bygget til ære for Trajan av senatet og folket i Roma i 114. I begynnelsen var triumfbuene enkle symbolske inngangsbuer inn til byen, bygget av murstein eller av stein, med en halvsirkel dekorert med trofeer og erobrede våpen. Senere ble triumfbuene bygget av høy kvalitet marmor, med en høy bue i midten og i noen tilfeller en eller to buer på hver side. Buen ble pyntet med søyler, eller halvsøyler vanligvis i den korintisk orden , og dekorert på toppen med statuer ofte *quadriga* . se: A.A. Barrett , *Claudius`British Victory Arch in Rome*, i ”*Britannia*” Vol. 22, 1991, s. 1-19

<sup>371</sup> A.A.Barrett, *Claudius`British Victory Arches in Rome*” I ”*Britannia*” Vol. 22, 1991, s.1-19 Triumfbuen ble introdusert av romerne som monumenter for å feire en militær seier. De første triumfbuene var enkle, noen ganger dekorert med relieffer, etter hvert ble triumfbuene mer dekorert som Konstantin buen og Septimus Severus, som fremdeles befinner seg i Forum Romanum i Roma. Titus buen og Triumfbuen for Augustus befinner seg også der. Triumfbuen for Gaius og Lucius, og triumfbuen for Tiberius, som også befant seg i Forum Romanum er borte. (fundamentene er funnet, men man vet ikke sikkert hvordan disse triumfbuene så ut.

<sup>372</sup> Attika, navnet kommer fra Attika i Hellas, der denne stilen først ble brukt. Det er en lav veggsoner over bjelkelaget i klassisk arkitektur. ( se: \* i litteraturlisten)

fremstiller en mann med knekorte bukser sammen med en hest der hovene er løftet opp, og hestens bakpart forsvinner bak en sokkel. Skulpturenes hoder forsvinner utenfor billedflaten. Den midterste skulpturen viser en gruppe fanger, sittende ved foten av et trofé. De sitter med ryggen mot hverandre med den smale søylen som holder trofeet oppe mellom seg. Disse to er flankert av to figurer på hver side. I følge Martindale ble dette motivet ofte brukt på mynter.<sup>373</sup>

Den tredje gruppen til høyre viser en scene der en fange blir slått i hjel. Dette var ikke vanlig å bruke som motiv i følge Martindale, men noe lignende er funnet i *Gemma Augustea*.<sup>374</sup>

”Caesars triumfer” lerret IX presenterer hovedpersonen i opptoget : *triumfator* Julius Caesar. Dette er et av de dårligst bevarte maleriene i serien. Caesars hode er restaurert, det samme gjelder seiersvognen han sitter på. Han sitter på en stol plassert på seiersvognen som blir trukket av en hest. Caesar holder en lang palmekvist i venstre hånd, og et septer med et ørne motiv i høyre hånd.

Caesars hode avtegner seg mot himmelen i bakgrunnen bortsett fra en del av ansiktet som overlapper triumfbuens øvre kant på venstre side. Her er det inntegnet en mørk skygge som er med på å fremheve Caesars halvprofil. Han har høye kinnbein, lang nakke og tydelig fremhevet adamseple. Han vender ansiktet mot venstre. Mantegna malte portretter av åtte romerske keisere i taket i Camera degli Sposi, ett av dem var Caesar. Disse portrettene er malt illusjonistisk. Portrettene illuderer stukko byster, båret av putti, satt i en sirkel omsluttet av en seiers krans av laurbær. Alle keiserne er portrettert i halvprofil og her vender Caesar blikket mot høyre.[11.4] Når en sammenligner dette portrettet av Caesar med profilen av Caesar i ”Caesars Triumfer”, har den sistnevnte en mer naturalistisk fremstilling. Caesars profil er kjent fra avbildningen på mynter fra den tiden. Det er stor sannsynlighet for at Mantegna har sett originaler eller kopier av slike mynter. [18.5] Denne karakteristiske profilen ble gjengitt i forskjellige versjoner av ”Caesars Triumfer.” Fordi lerret IX var i dårlige forfatning da det kom til Hampton Court i 1629 er Caesars ansikt rekonstruert på bakgrunn av den kopien av maleriet som befinner seg i Wien.<sup>375</sup>

---

<sup>373</sup> Martindale, *The triumphs of Caesar*, 1979, s.158

<sup>374</sup> *Gemma Augustae*, er et lavrelieff *cameo* som ble laget for keiser Augustus mellom 10-20 e.Kr. den ble laget av blåhvit stein, *onyx* (som på gresk betyr fingernegl) er Den hvite delen av steinen er motivet, skåret ut i lavrelieff, mot den blå bakgrunnen. *Gemma Augustae* befinner seg nå i Wien, men på 1500 tallet var *cameo* i St.Serin, Toulouse. Andrew Martindale, ”*The Triumphs of Caesar*”, London 1979, s.158

<sup>375</sup> Andrew Martindale, ”*The Triumphs of Caesar*” London, 1979, s.159



På lerret IX er Julius Caesar iført en tradisjonell toga. Det er kanskje en *toga picta*<sup>376</sup> på grunn av den gyldne fargen. Under togaen har Caesar en grønn og en purpurfarget tunika. (I kaldt vær var det vanlig at romerne hadde to eller tre tunikaer under togaen.) Den innerste kan se brun ut eller mørk rød, sannsynligvis purpur, fordi det var fargen som ble brukt av herskere både før og etter Caesar. Det neste laget har en mørk grønnfarge. Under disse tunikaene var det vanlig å ha en *subucula* nærmest kroppen. Den var som oftest uten ermer og formet som en trøye. Det neste laget ble kalt *intusium* eller *supparus*. Ermet på den grønne tunikaen vises under togaen og dekker overarmen ned til albuen. Den purpurfargete tunikaen under den grønne kan ha vært en langermet *tunica dalmatica*.<sup>377</sup> Den purpurfargete delen av ermet dekker Caesars arm til vristen. Noe av stoffet til den grønne tunikaen synes å ligge over det venstre låret og dekker den høyre armen. Tunikaen er laget av to stykker stoff. Det fantes forskjellige typer, *tunica angusticlavia* og *tunica laticlavia*. Under togaen og tunikaen var det vanlig å bære *subligar* eller *subligaculum*,<sup>378</sup> et klede knyttet rundt livet og mellom bena. Gulltogaen som dekker Caesar fra skuldrene til anklene er festet til skulderen, antakelig med en *fibula*.<sup>379</sup> Det er grunn til å anta at Mantegna hadde tilgang til informasjon om hvordan en seiersherre, *triumfator*, var kledd. Mantegna kan ha sett skulpturer og byster av Caesar, for eksempel bysten av ham i *Musei Vaticani* da han var i Roma. Her er Caesar fremstilt med toga som er festet til hans høyre skulder med en *fibula* med form som en trekløver. [18.4] På samme måte har Caesar (i lerret IX) togaen festet til høyre skulder og drapert over venstre, og den dekker begge bena til anklene. Caesars toga kan også minne om togaen som Marcus Aurelius har på i relieffet som fremstiller hans triumf inn til Roma. [18.1]

Togaen var vanligvis laget av ull, eller lin, men de mest velstående og herskerne bar togaer av silke. Togaen er et stort stykke klede med rette kanter der hjørnene på stoffet er klippet av slik

---

<sup>376</sup>*Toga picta*, var en toga med sterke farger vanligvis rikt brodert og ble brukt av seirende militære eller triumfatorer på sin triumfferd inn i Romas gater. *Toga palmata* var en type av *toga picta*, som var dekorert med broderte palmeblader. *Toga trabea* var en seremoniell toga, vanligvis brukt av konger eller prester, fargen var purpur. Det samme gjaldt *Toga purpura*, en helt purpurfarget toga som ble båret av konger, og etter hvert av keisere. *Toga candida*: helt hvite togaer båret av kandidater til politiske verv. *Toga trabea* eller *toga sordida* var mørk i farge og vanligvis brukt i sørge seremonier. Bare menn skulle bære toga, men hvis kvinner bar toga var det et symbol på at de hadde mistet sin respekt, det var bare prostituerte og kvinner som hadde begått utroskap som ble pålagt å bære en enkel toga, som uttrykk for skam. De prostituerte skulle bruke dette plagget for å vise sin profesjon. ( se: \* i litteraturlisten) *Toga palmata* som var togaen som ble båret av seierherren, Roberto Valturio ” *De Re Militari*”, Verona, 1472, bok XII, kapittel 5. side 64, note 1.

<sup>377</sup> *Dalmatica*, denne langermete versjonen av tunika ble ofte brukt i stedet for toga på slutten av keisertiden, ca 500 e. Kr. f. eks keiser Justinian (se: mosaikken i Ravenna, St.Vitale, Gianfranco Bustacchini, *Ravenna, Capital of mosaic*, Ravenna, årstall ?, s 52 )

<sup>378</sup> *Subligaculum* eller *subligar*, betyr : “litt bundet nedentil” (undertøy). ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>379</sup> *Fibula*- en spenne, hekte, nål eller krampe ( se \* i litteraturlisten, latinsk ordbok s. 234)

at det ble lettere å drapere stoffet rundt kroppen.<sup>380</sup> Togaen karakteriserte den frie borger i Roma. Virgil<sup>381</sup> skrev i *Aeneiden*:<sup>382</sup>

”Stilt i ulvemors branngule skinn skal så Rumulus overta ætten, grunnlegge Mars` befestede by og gi romerne navn. For dem har jeg ikke satt grense i tid eller rom, men makt har jeg gitt uten ende. Ja, endog den stridbare Juno, som skaper uavbrutt frykt over hav og land og himmelens hvelv, vil ta til fornuft og trykke til hjerte med meg det romerske folk som herrer i verden, en toga kledd slekt.”

Rundt hodet bærer Caesar et gyllent pannebånd, eller en tynn tiara av gull med en juvel festet i pannen.<sup>383</sup> På føttene har han *calcei patricius*<sup>384</sup>, eller *calcei senatorius* som skilte seg fra *calcei patricius* fordi de var røde.<sup>386</sup> Romerske senatorer markerte sin stand ved å bære toga og røde støvler av typen *calcei senatorius* på føttene. Det kan se ut som det er denne typen lave støvler som Caesar har på seg. Det ble ansett som upassende å ha på seg *sandalia* eller en annen type åpne sko til toga.<sup>387</sup> Dette er en type støvler som dekket tærne, i motsetning til *sandalia*,<sup>388</sup> sandaler, som vanligvis ble brukt innendørs av overklassen.<sup>389</sup>

---

<sup>380</sup> Vanligvis mellom 2.5 og 3 meter lang, men kunne være opptil 5 meter lang i noen tilfeller, på sitt videste punktet var togaen 2 meter, i noen tilfeller ble det sydd inn blylodd for å holde plagget på plass, for å kunne drapere det mer elegant. Gutter som kom fra rike familier bar toga, underlig nok ble disse togaene kalt det samme som togane til senatorene : *toga praetexta*, de hadde også en purpurkant nederst i kanten. Da guttene ble 16 år, måtte de kvitte seg med disse togaene, og få seg helt hvite togaer, *toga virilis*, *toga pura* eller *toga libera*. Denne hvite fargen på togaen var bestemt ved lov. ( se: \* i litteraturlisten) Togaen ble foldet i lengden, og brettet eller rynket delvis i folden, deretter drapert over venstre side av kroppen, over venstre skulder, under høyre arm, tilbake over venstre arm og skulder. Togaen ble holdt på plass av selve materialet, og fordi venstre arm ble presset inn mot kroppen. Folden foran ble kalt *sinus* og den delen av stoffet som ble dratt opp og drapert over *sinus* formet *umbo*. Ved religiøse seremonier ble folden som hang bakpå ryggen dratt fremover for å dekke hodet. Det var vanskelig å drapere togaen selv. Derfor hadde romerne spesielle slaver som var trent i å fylle denne funksjonen. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>381</sup> Publius Vergilius Maro ( kjent som Vergil ) ( 70 – 19 f. Kr. ) i Mantova. Hen er en av den latinske litteraturens aller viktigste forfattere. Hans berømmelse skyldes hovedsakelig tre verk : Diktsamlingen *Bucolica*, lærediktet, *Georgica* og eposet *Aeneiden* som ble påbegynt ca. år 30 f.Kr. som en hyllest til det romerske folk og til keiser Augustus. Verket strekker seg over tolv bøker og forteller om hvordan den trojanske helten Aenas ( gr. Aineias ) klarer å flykte fra Troja, hans begivenhetsrike reiser på havet, og hvordan han ledes av gudene til Italia hvor han etter hvert slår seg ned sammen med sine trojanske landsmenn. Romerne likte å tro at de var disse trojanernes etterkommere. Vergil døde før han hadde fått fullført *Aeneiden*. Han ba på sitt dødsleie sine venner å brenne verkets manuskripter, noe de ikke etterfulgte. Flere verselinjer er ikke fullført, men ingen falt for fristelsen å fullføre disse og dette viser hvor stor autoritet Vergil hadde allerede i sin egen samtid. I tillegg har Vergil en sentrale rolle som Dantes (1265-1321) veiviser i ”*Den guddommelige komedie*” ( ”*La Divina Commedia*” ) ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>382</sup> Vergil ( 70 – 19 f. Kr. ) *Aeneiden Første bok* (1.282) oversatt av Egil Kraggerud, Oslo, 1983 s. 44

<sup>383</sup> Martindale, *The Triumphs of Caesar*, 1979, s.157-169 ( Catalogue of paintings , canvas IX)

<sup>384</sup> *Calceus* ( flertall: *Calcei* ) ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>385</sup> *Patricii* , *patricius*, kommer fra *pater* en partisiser tilhørte de gamle slektene i Roma, fullborgere i motsetning til *plebs* ( se \* i litteraturlisten latinsk ordbok s.441)

<sup>386</sup> Disse støvlene ble opprinnelig bare brukt av *patricius*, men på grunn av den røde fargen i læret skilte magistratene og senatorene seg ut. (se\* i litteraturlisten)

<sup>387</sup> Bonfante, Larissa, *Introduction: The World of Roman Costume*, ed. Judit Lynn Sebesta, Larissa Bonfante, Wisconsin, 1994, s-5-6

<sup>388</sup> *Sandalia, soleae, crepidae*- forskjellige typer sandaler (*socci*, tøfler var også brukt innendørs)

<sup>389</sup> Romerne tok vanligvis av seg skoene, (*calcei*) og byttet til sandaler inne (som hadde blitt båret av slavene) Det var mange typer sko, skoene markerte i tillegg til bekleddingen status både i form og farge. Partisanene bar f. eks. røde sko. ( se: \* i litteraturlisten)

Bak Caesar står Victoria. Hun holder en laurbærkrans i gull over Caesars hode. Dette kan være en allegorisk skikkelse, den mytologiske seiersgudinnen Victoria eller Fortuna,<sup>390</sup> eller det kan være en ”virkelig” person, en slave eller tjener utstyrt med vinger.

Det er grunn til å tro at dette er en allegorisk skikkelse, fordi Mantegna også har plassert tre små puttier i bildet. Disse tre puttiene ligner på de cupidene som Mantegna malte i Camera degli Sposi. I Camera degli Sposi er det også avbildet ”virkelige personer” slik som Caesar i ”Caesars triumfer” sammen med de allegoriske skikkelsene puttiene eller cupidene.

I taket i Camera degli Sposi er det åtte cupider [11.4] Det er en cupido som holder opp hvert sitt keiser portrett.<sup>391</sup> Mantegna malte også åtte cupider over døren inn til Camera degli Sposi.[11.6] I taket i Camera degli Sposi er det plassert åtte cupider i *oculus*, malt i freske teknikk med *sotto in su* og *trompe-l'oeil*. [11.2] Puttiene i ”Caesars triumfer” lerret IX er ikke utstyrt med vinger slik som cupidene i Camera degli Sposi. De tre puttiene eller amore figurene er plassert på hver side av lansebæreren og ved forsiden av hjulet til vognen.

Lansebæreren, *signifer*, står i forgrunnen. Det er en ung mann som bærer en lanse i begge hendene og retter blikket mot høyre. Lansen er dekorert med en stor laurbærkrans som er knyttet til toppen av lansen med et rødt bånd. Et gyllent båndet tvinner seg rundt lansen fra spissen til lansebærerens venstre hånd. Kransen som er festet til lansen med båndet er oval og har gyllen dekor i midten. Lansebæreren er kledd i en tunika<sup>392</sup> med sort bærestykke og lyse draperte puff ermer, knyttet på overermet og ved albuen. Et plissert materiale danner avslutningen av ermet, som er bundet sammen med et bånd over håndleddet. To brede, røde bånd er festet rundt lårene. Han har på seg en slags korte bukser som når til midt på låret, ellers har han bare ben med sorte lærstøvler som stopper ved leggen. Disse støvlene er snørt på forsiden. Lansebæreren har en laurbærkrans på hodet over blondt, halvlangt hår. Rundt halsen har han en tykk gullenke. Lansebæreren overlapper den er grå – hvite hesten, med bølgende man. Hestens høyre forben er løftet, det venstre benet er plassert svakt diagonalt ned i bakken. Under hestens buk er det plassert to små puttier eller amore figurer. Figurene står rett bak bena til lansebæreren som holder olivenkvister i begge hendene. Enda en liten amore figur eller putto står ved vognhjulet og han holder en olivenkvist i armene. Alle

---

<sup>390</sup> Flavio Bionio identifiserer denne figuren som Fortuna, men i følge Martindale, *The triumphs of Caesar*, s. 159, er dette feil, denne figuren er i følge ham Victoria, eller en slave som var utkledd som Victoria utstyrt med vinger for anledningen. Normalt hadde Victoria en palmegren i den ene hånden, og en seierskrans i den andre. Mantegna har utstyrt Caesar med palmegrenen i stedet.

<sup>391</sup> Inskripsjonen rundt Julius Caesar : ”IVLIS.CAESAR” (freske som en *trompe l'oeil* tondo med stukkatur)

<sup>392</sup> *Tunicatus*, var en person som bare hadde på seg tunika (ikke toga over) ( se \* i litteraturlisten, latinsk ordbok s.658 )

tre har blikket rettet opp og det virker som om de ser ut av billedflaten. Disse tre amorene eller puttiene kan i likhet med den bevingete Victoria figuren være allegoriske figurer. I mellomgrunnen, overlappet av hesten, er det flere figurer, en på forsiden av hesten og tre på baksiden. Ansiktet til den figuren som står nærmest vognen er synlig. Disse figurene bærer, sannsynligvis, hver sin lange stav. I følge Martindale er dette *Tabula ansätus*.<sup>393</sup> Staver med standart<sup>394</sup> stikker opp fra mellomgrunnen. Ved Caesars hode, et *cornücopia* overflödighetshorn, som kan symbolisere Fortuna,<sup>395</sup> og til høyre for dette en klode eller *orbis*.<sup>396</sup> Disse motivene ble ofte brukt på mynter. [18.5] En liten skulptur av Mars i rustning, som holder et trofé i høyre og en palmegren i venstre hånd, er festet til toppen av en av stakene. Muligens er dette en *imaginifer*,<sup>397</sup> da kan dette være en statuett som fremstilte Caesar.<sup>398</sup> Et sort banner er festet på undersiden av figuren.

I mellomgrunnen er det en modell av en bygning som er montert på en stang. Bygningen har en lav kuppel med et midtstilt tårn. To rette hjørnetårn og det halvrundt tårnet på toppen av kuppelen kan minne om en *rondell*. Denne bygningen kan være en modell av et festningsverk eller en rund bastion eller borg, *castra*<sup>399</sup> som ble laget i det antikke Roma. Modellen har en midtstilt dør eller port som er i en mørkere gul farge enn resten av modellen. Det er to åpninger på hver side av døren, som er lysere enn selve modellen. Det midterste tårnet har en figur som strekker seg som en flamme ut fra tårnet. Denne figuren har form som en høyre hånd. En slik åpen hånd kronet ofte et spydskaft *signifer*, som symbol på den lojalitet eden som soldatene hadde avlagt. En tegning som ligner på denne modellen er funnet i Mantegnas skisseblokker. Her er det avbildet to bygninger. Bygningene på denne tegningen er nesten identisk med den lille modellbygningen i lerret IX.<sup>400</sup> Den andre bygningen på tegningen er har en ørn plassert på det midterste tårnet. Mantegnas skisseblokker befinner seg i Kunstbibliotek der Staatlichen Museen, Berlin.<sup>401</sup>

Til venstre for denne modellen er det et grønt bueformet banner med en inskripsjon: S P Q R, D I C.<sup>402</sup> Det er også en gullinnrammet grønn *standart*, med gyllen inskripsjon, dessuten en sort

<sup>393</sup> *ansätus* betyr at den er forsynt med håndtak ( se\* i litteraturlisten, latinsk ordbok s.41)

<sup>394</sup> *Standart* banner fane felttegn merke rytterfane (se\* i litteraturlisten)

<sup>395</sup> *cornücopia*- overflödighetshorn, I følge Martindale, *The triumphs of Caesar*, 1979, s. 171

<sup>396</sup> *orbis*- en sirkel, krets som kan symbolisere verden ( se \* i litteraturlisten (latinsk ordbok s.426)

<sup>397</sup> *imaginifer* (bilde av seiersherren) båret av en bildebærer. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>398</sup> Slike statuer ble fremstilt av keiseren eller seiersherren som en påminnelse om lojaliteten til ham. ( se: \* i litteraturlisten) (nettsted: [www.wikipedia.org/wiki/Romersk\\_legion](http://www.wikipedia.org/wiki/Romersk_legion))

<sup>399</sup> *Castra* - borg ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>400</sup> Den eneste forskjellen er at taket på den tegnete bygningen er rett, mens det er buet i maleriet.

<sup>401</sup> Martindale, *The triumphs og Caesar*, 1979, pl. 150.

<sup>402</sup> SPQR.DIC - Senatus Populusque Romanus/ *dictatori*.

lysende fakkel. Fakkelen er i mørkt metall med riller. Fakkelen og den grønne *standart* er plassert rett til venstre for Caesar. Den har et rødt skaft dekorert med et blått bånd. Til venstre for fakkelen er det en skråstilt standard med grønn bunn med innskriften : ”VENI VIDI VICI” i følge Martindale.<sup>403</sup> Denne fakkelen kan være båret av en figur som er plassert på baksiden av seiersvognen.

På høyre side, ved baksiden av vognen, skimtes hendene til en skikkelse. Denne figuren fortsetter utenfor billedflaten. Foran hesten skimtes bena til en skikkelse som forsvinner ut av billedflaten på venstre side. I bakgrunnen er det den frittstående triumfbuen med to søyler på hver side og med et bjelkelag øverst. Her er det plassert skulpturer. Disse skulpturene er beskåret av den øvre delen av bildet.

Hesten og vognen er med på å skape en tyngde i nedre halvdel av bildet. Åpningen i triumfbuen og himmelen som vises på hver side av triumfbuen er med på å forsterke dette inntrykket. En rund bakkekam skimtes i bakgrunnen over hestens hode, helt til venstre i bildet. Bakken heller nedover fra venstre mot høyre i en diagonal linje, og den kan skimtes i bakgrunnen inne i buen. Hele scenen har lav øyehøyde eller horisontlinje, slik at betrakteren tvinges til å se opp mot Caesar som sitter på vognen. Caesar ser mot venstre, i vognens kjøreretning, mens alle de andre figurene på bildet vender hodet mot høyre.

Caesar sitter på en lav stol med kroppen lent forover, bare armlenet av stolen er synlig.

Caesar sitter med bena bøyet, det venstre benet synes å krysse over den høyre foten. Under stolen, halvveis skjult av drakten til Caesar, er det plassert en sort og rød hjelm av metall med en triangelformet bred bord som skal dekke pannen. På undersiden av denne formen som markerer den øvre delen av hjelmen, er det en omvendt U-form, som kan være til ansiktsåpningen i hjelmen. På hver side av denne U-formen er det et sidestykke i sort metall med hamret kant som kan markere hvor ansiktet skal være. Til høyre for hjelmen, lent opp mot stolen er det plassert en stor sort dolk med rødt skaft. Overlappende denne dolken ser man et rødt sverd utstyrt med sort håndtak. På oversiden av disse våpnene kommer stolens armlene tilsyne. Armlenet buer seg i en volutt mot høyre og fører en svak diagonal linje ned mot venstre. Dette er sannsynligvis armlenet til en stol av typen *sella curilis*.<sup>404</sup>

---

SPQR er en forkortelse for Senatus Populusque Romanus (senatet og det romerske folket) Forkortelsen var først benevnelsen for den romerske republikk, men keiserne under keiserriket brukte også betegnelsen. I nyere tid er uttrykket blitt synonym for Roma kommune. (en humoristisk forvrengning: ”Sono Pazzi Questi Romani” - ”de er ikke kloke, de er romere..”) DIC – *dictatori*. (se: \* i litteraturlisten)

<sup>403</sup> ”VENI VIDI VICI” - Er en latinsk sagt av Julius Caesar i år 47 f. Kr. Oversatt til norsk betyr det: ”Jeg kom, jeg så, jeg seiret (erobret)”. Andrew Martindale, ”*The Triumphs of Caesar*”, London 1979, s.157

<sup>404</sup> ”*Sella curilis*” - *Curule* stol, er en stol der to ben er krysset over hverandre, og festet i setet. Denne typen stol *sella curulis*, kom fra ordet *currus*, ”*chariot*” på engelsk oversatt til - stridsvogn / herskapsvogn. Denne stoltypen med kryssrammen kom opprinnelig fra det nyere riket i Egypt, men etruskerne og siden romerne

Vognen på lerret IX har et flatt parti der den lave stolen er plassert. Denne seiersvognen er ikke slik seiersvogner tradisjonelt var utformet i antikken.<sup>405</sup> Vanligvis ville seiersherren vært fremstilt i stående positur på en buet vogn, trukket av fire hester, som for eksempel i relieffet som viser Marcus Aurelius' "triumf" i Museo dei Conservatori. [18.1]

Når det gjelder seiersvognen, beskriver Biondo Flavio<sup>406</sup> "slike vogner med to hjul gjerne ble trukket av fire hester"<sup>407</sup>. Han refererer til romerske antikke relieffer og mosaikker og slike seiersvogner er vist på mynter fra Caesars tid [18.5] Mantegnas arbeidstegninger i forbindelse med utarbeidelsen av maleriet viser fire hester, men i det ferdige bildet er det bare en hest som trekker seiersvognen. Flate vogner som denne på lerret IX er funnet avbildet på mynter fra antikken, men vanligvis er slike vogner trukket av elefanter eller løver.

Mantegna kan ha vært påvirket av renessansens opptog der den sentrale personen i en triumfparade ville vært plassert på en åpen plattform, slik som Caesar er avbildet. Tradisjonelt ville det også her vært spent fire hester foran en slik vogn, men i "Caesars triumfer" lerret IX er det bare en hest som trekker seiersvognen. Om det hadde vært flere hester ved siden av hverandre er ikke det mulig å se. De to små puttiene eller erosfigurene som er plassert under hestens buk gjør det vanskelig å se hestebena. Hesten har et bånd som er dekorert med et mønster i gull festet med en oval spenne til hals og bryst. Denne ovale spennen er dekorert med et motiv som kan minne om et Medusa hode.<sup>408</sup> Seletøyet virker upraktisk og i følge Martindale er det ikke basert på verken klassisk eller 1500-talls seletøy.<sup>409</sup> Seletøyet er festet til navet i hjulet som er dekorert med en rosett. Motivet på hjulet, eikene og palmene ser ut som det er formet som et lavt relieff. Eikene er formet med et organisk motiv som "palme

---

brukte denne stoltypen for å markere makt det var magistratene og diktatorene som ble plassert på denne type stoler. Stolen ble vanligvis laget av tre, med innlagt elfenben, med buete ben som formet en X.. Den hadde ikke noe ryggstøtte, og hadde lave og buete armlener. Tidlig 44 f.Kr. ble Julius Caesar tildelt en slik forgylt stol, *sella curilis*. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>405</sup>I likhet med restaureringen av Caesars hode er seiersvognen som han sitter på også restaurert.

<sup>406</sup>Biondo Flavio ( 1392-1463) var en av de første historikerne i tidlig renessansen, Han skrev bl.a. om Julius Caesars liv. Han beskrev også levestedet i antikken. ( se \* i litteraturlisten)

<sup>407</sup>Romerne brukte ikke hestespann og tohjulet vogn i forbindelse med krigføring, men for hesteveddeløp og i forbindelse med seiersparader. Tradisjonen å bruke *quadriga*, fra latin *quadrijugus* firspann, fikk romerne sannsynligvis fra etruskerne. De kan også ha blitt influert av kelterne, eller grekerne spesielt etter 146 (f. Kr. ) da Hellas ble innlemmet i romerriket. Hesteveddeløp foregikk i *Circo Massimo* ( sirkus Maximus) som var en antikk hippodrom plassert mellom Platina og Aventina høyden i Roma. *Circo Massimo*. For å tilfredstille de romerske borgernes ønske om offentlig underholdning ble *Circo Massimo* utvidet rundt år 50 (f.Kr.) av Julius Caesar slik at arenaen målte ca. 600 m i lengden og 200 m i bredden Over 250 000 tilskuer fikk plass rundt arenaen, mens like mange kunne se løpene fra Platina og Aventina høydene rundt.

Se: M.A.Litauer & J.H.Grouwel "The Origin of the True Chariot" "Antiquity" vol. 70 nr. 271. des. 1996, s 934-939

<sup>408</sup> ( detalj av dette lerretet er vist i pl. 49 i Martindales bok *The Triumphs of Caesar*, 1979)

<sup>409</sup> Martindale, *The Triumphs of Caesar*, 1979, s. 158

trær”, med to stiliserte palmekvister mellom hver eike i et palmett-motiv.<sup>410</sup> Hjulet kan minne om et skjold. Den ytterste kanten av hjulet er pyntet med et intrikat ornament, *antheinion*.<sup>411</sup> Det er montert en *cameo*-lignende plate som overlapper halvparten av hjulet. Denne ovale dekorasjonen er festet med et metallbeslag til vognen og henger foran hjulet. Det kan en tydelig se fordi en skygge er markert på hjulet. På hver side av denne ovale platen er det montert en liljeformet figur av gull som trenger inn i motivet på begge sider. Motivet på den ovale platen fremstiller tre sittende figurer. I følge Martindale<sup>412</sup> er dette Minerva, Neptun og Concordia. Minerva sitter i midten i full rustning. Hun er Romas gudinne.<sup>413</sup> På venstre side sitter Neptun. Han er naken, men har en rød kappe som dekker stolen han sitter på. Concordia<sup>414</sup> sitter til høyre i gruppen drapert i en lyseblå *chiton*, *kiton*<sup>415</sup> eller *tunika*.

Disse tre kan også være Venus, Mars og Vulcanus. Da ville Mars vært i midten, med Venus på høyre side og Vulcanus på venstre side. Hvis dette er disse tre gudene, vil ”historien” denne *cameo*-lignende platen på vognhjulet i ”Caesars triumfer” knyttes til ”historien” i ”Parnassus”. Venus og Mars ser mot hverandre. Mars har vendt ryggen til Vulcanus. I likhet med ”Parnassus” har Vulkanus også her en rød kappe. Vulcanus holder noe på armen som kan se ut som et nett. Med dette nettet skulle han fange Venus og Mars og overgi dem til de andre gudene på grunn av Venus` utroskap.

Det at selve vognen ikke følger den antikke tradisjonen, men ligner mer på vogner som ble brukt i prosesjoner på 1500 tallet, kan indikere at Mantegna ferdigstilte dette maleriet før han dro til Roma i forbindelse med sitt oppdrag for pave Innocent VIII i perioden 1488 til 1490. Det å kunne datere ”Caesars triumfer” presist er vanskelig og er basert på spekulasjoner.<sup>416</sup> Hvis en antar at arbeidet med ”Caesars triumfer” ble gjennomført i tidsrommet 1485 til 1495 ville dette være en produksjon på omtrent et maleri i året. Men Mantegna hadde også andre oppdrag, og han hadde et avbrekk i arbeidet på to år mens han var i Roma. Mantegna hadde

---

<sup>410</sup> Palmett ( av fransk-liten palme) er et vifteformet ornament som består av ulike antall stiliserte blader. Det midterste bladet er det største. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>411</sup> Antheinion av gresk *anthos* som betyr blomst. Dette ornamentet er inspirert av planten kaprifolium, ofte satt sammen med palmettmotiv. Denne stilen ble ofte brukt på den øverste delen av søyleskaft, på kapiteler og gesimsr. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>412</sup> Martindale, *The triumphs of Caesar*, 1979, s. 171

<sup>413</sup> I likhet med Athene som er Athens gudinne.

<sup>414</sup> Concordia var gudinnen for forståelse enighet og ekteskaplig harmoni ( *Concordia Augusta*- majestetisk harmoni- ble brukt i den keiserlige familien) ( se\* i litteraturlisten)

<sup>415</sup> *Chiton* ( *khitōn* fra gresk : *χιτών*) drakt brukt både for kvinner og menn. *Tunika* ble ofte båret under *stolaen* ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>416</sup> Martindale, *The Triumphs of Caesar*”, 1979, s.42

allerede ferdiggjort noen av maleriene i serien. Dette er dokumentert i brev der han ber Francesco Gonzaga om å ta vare på bildene mens han er borte, blant annet å lukke vinduene der de er plassert slik at de ikke skulle bli ødelagt. Det viktigste bilde i serien er lerret IX, der den triumferende Caesar er avbildet. Derfor kan en kanskje anta at Mantegna ville ha malt dette bildet først.

### 9.1 ”Caesars triumfer” lerret IX Billedanalyse

De ni store maleriene som danner billedrekken ”Caesars triumfer” fremstiller forskjellige situasjoner i en romersk seiersparade der *triumfator* Julius Caesar er med i det siste maleriet sittende på sin seiersvogn.

Julius Caesar ble konsul og *pontifex maximus*<sup>417</sup> (høyeste prest) i 44. f.Kr. De som ble valgt til denne stillingen var vanligvis ikke prester, men legmenn med høy sosial posisjon. De ledet *pontifices*,<sup>418</sup> men bare i forhold til å administrere de religiøse festene og ritualene. Disse festene kontrollerte den religiøse kalenderen og fastsatte helligdager. Det var i denne forbindelsen at Julius Caesar introduserte den nye kalenderen der året ble inndelt i tolv måneder i stedet for ti. Kalenderen som vi bruker i dag er nesten lik den opprinnelige som ble introdusert av Caesar.<sup>419</sup> Den romerske kalenderen var full av religiøse markeringer en del av dem har etter hvert bortfalt. Julius Caesar betraktet seg selv som en gud og han satt på en gulltrone i senatet. I prosesjonene som markerte religiøse tradisjoner fikk han båret statuer av seg selv. Det aristokratiske senatet med Cicero<sup>420</sup> i spissen satte seg imot dette. De var basert på republikanske tradisjoner med grunnlag i gresk filosofi. Julius Caesar var den første i romersk hersker som ble opphøyet til gud etter sin død av sin etterkommer keiser Augustus. Romerske herskere ble aldri formelt opphøyet til guder i levende live. I andre kulturer som i

---

<sup>417</sup> Pontifikat ( fra latin *pontificatus*- øverste presteembete) det er nå benevnelsen på en paves embete i embetstiden. Opprinnelig det øverste prestelegiet i antikkens Roma. ( se\* i litteraturlisten)

<sup>418</sup> *Pontifices*- øverste prestene (*pontifex*) i pl.

<sup>419</sup> 1. januar hadde vært startpunktet siden 153 f. Kr., men før den tid hadde det romerske året begynt 1. mars. Dermed ser vi logikken i månedsnavnene september, oktober, november og desember (latin; den 7., 8., 9. og 10. måneden). Navnene ble beholdt, unntatt for de to månedene quintilis og sextilis, (dvs. den opprinnelige 5. og 6. måneden.) De to månedene fikk etter hvert navnene juli og august, den første til ære for Julius Caesar som var født i juli (bestemt av senatet 45 f. Kr), den andre til ære for Augustus (bestemt av senatet i år 8 e.Kr.) ( se: Peter Ørsted *Gajus Julius Caesar, Politikk og moral i det romerske imperium*, København, 1994 s. 266-269)

<sup>420</sup> Marcus Tullius Cicero ( 106 f. Kr. - 43. f.Kr.) var en romersk politiker, taler og skribent, og ansett som en av de største latinske prosaister. Cicero ble valgt til samtlige romerske embeter ; *kvestor, edil, pretor og konsul*. Da Caesar ble myrdet i senatet i 44. f.Kr. var Cicero vitne til mordet, men han var ikke del i sammensvergelsen. Det oppsto maktkamp mellom Antonius, Marcus Lepidus og Oktavian ( senere Augustus) Cicero ønsket å gjeninnføre republikk, og talte i mot Antonius, der han omtalte ham som ”statens fiende”. Dessverre for Cicero ble de tre enige om å fordele makten, og laget en ”dødsliste” Antonius satte Ciceros navn på denne listen og han ble drept i 43 f.Kr, 63 år gammel. Antonius naglet deretter Ciceros hode og hender til talerstolen i senatet, til skrekk og advarsel. (se: Peter Ørsted *Gajus Julius Caesar, Politikk og moral i det romerske imperium*, København, 1994 s. 36-40)



Østen og i Egypt, hadde lang tradisjon med å gudeliggjøre sine herskere, slik som faraoene i Egypt som ble betraktet som ”gude konger”.

Tradisjonen med triumftog der den seirende *triumfator* kommer inn i byen i en seiersvogn trukket av fire hester kan spores tilbake til etruskerne og før dem egypterne. Faraos vogner refereres til i Salomos høysang 1:9,<sup>421</sup> og også andre steder i Bibelen blir seiersvogner referert til.<sup>422</sup> Det å fryde seg over en seier og arrangere en seiersparade med et triumfopptog har lang tradisjon i Roma. Slike seiersparader der seiersherren med sine soldater, sitt krigsbytte, både krigsfanger og røvede gjenstander, *speila optima*, kan ha vært med på å bygge opp Roma som senter for det romerske imperium. I følge legendene skal Romas grunnlegger Romulus<sup>423</sup> ha arrangert et triumftog etter seier sin over kong Acrone fra Caenina. Dette temaet kan ha vært kjent for Mantegna gjennom fra studier fra antikken av blant andre Plutark.<sup>424</sup> Romulus seiersparade ble kalt den første triumfferden inn til Roma. I følge Plutark kom Romulus inn i byen sittende i en seiersvogn trukket av et firspann med hester, *quadriga*. Men i de fleste fremstillinger av Romulus` triumftog er han gående. Mategnas serie på ni malerier er ikke i samsvar med den rekkefølgen i paraden som antikkens triumftog fulgte. Josephus,<sup>425</sup> som blir referert til som kilde av Charles Hope,<sup>426</sup> beskriver prosesjonen slik:

---

<sup>421</sup> Salomos høysang 1:9: ” Med gangerne foran Faraos vogner ligner jeg deg, min venninne” Bibelen s.703.

<sup>422</sup> Annen Kronikerbok 1: 14: ”Salomo la seg til mange stridsvogner og hestefolk; han hadde fjorten hundre stridsvogner og tolv tusen hestefolk; dem la han dels i vognbyene og dels hos seg selv i Jerusalem” Bibelen s.464

<sup>423</sup> Romulus og Remulus ( født 771 f.Kr.) var de tradisjonelle grunnleggerne av Roma, sønner av den romerske krigsguden Mars og prestinnen Rea Silvia( som var datter av Numotor-konge av Alba Longa) I følge legenden var Romulus den første kongen av Roma. Tvillingene ble etterlatt for å redde dem fra hatet til Amulius som strebet etter Alba Longas trone. De ble tatt vare på av en hun ulv, som fremdeles er Romas symbol. Romelus drepte sin bror I en krangel over hvor byen skulle ligge, og han oppkalte deretter byen etter seg selv- Roma. Han opprettet de romerske legionene og det romerske senatet. Han bortførte kvinner fra sabiner stammen I områdene rundt for å skaffe innbyggere til byen. Romelus ble antikkens Romas største erobrere han la store områder og folk under Romas ledelse. Etter sin død ble Romelus gjort til gud ved navn: Quirinus, han blir nå ikke regnet for å være en historisk person. Se: Aubrey de Selincourt ”*The Early History of Rome from its Foundation*” Middelsex, 1960. s.34-35

<sup>424</sup> Mestrius Plutarchus (Πλούταρχος ) (46-120) gresk historiker, bedre kjent som Plutark. H.Hill ”*Equites and Celeres*”, Classical Philology vol. 33, nr.3 (juli 1938) s.283-290

<sup>425</sup> Titus Flavius Josephus (37-100) var en romersk borger og en jødisk historiker. (også kalt Yosef Ben Matityahu) ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>426</sup> Charles Hope : ”*The Chronology of Mantegna`s Triumphs*” i ”*Andrea Mantegna*” ed. Jane Martineau, museums katalog for Metropolitan Museum of Art, N. Y. 1992. Roberto Valturio (Italian, 1405–1475) Flavio Biondo ( 1392-1463) Disse to var begge humanister. Valturio skrev: ”*De re militari*” en bok med illustrasjoner som beskrev militære effekter som ble brukt i Caesars tid. Biondo var historiker og ble betraktet som en av de første arkeologer. I 1447 ga Alfonso of Aragon, kongen av Napoli Biondo Flavio I oppgave å skrive en latinsk bok om kjente italienske menn, resultatet ble ”*Italia Illustrata*”

<sup>426</sup> Titus Flavius Vespasianus (9-79)Vespasian var en romersk general som var ansvarlig for å slå ned det jødiske opprøret sent på 60-tallet e.Kr. Da keiser Nero ble drept i 68 overtok Vespasian i juli 69 etter gatekamper i Roma og kamper mot Vitellius, som også kjempet om makten. Vespasians sønn Titus (Titus Flavius Vespasianus (39-81) ble keiser etter ham, han regjerte 79-81 e.Kr. ( se: \* i litteraturlisten)

Senatet kommer først, ledet an av magistratene. Deretter kommer et følge med blåsere med trompeter. Så fulgte vogner fulle med vakre, spesielle gjenstander båret på *fercula*<sup>427</sup> slik at tilskuerne kunne beskue disse plyndrete tingene best mulig. Store plakater viste hvor disse tingene kom fra. Modeller av bygninger og hele byer formet i ibenholt og elfenben ble vist frem i tillegg til bilder av landskaper med fjell, elver og andre naturscener. Andre gjenstander som ble vist frem var religiøse symboler med originale inskripsjoner, kunstverk, skulpturer, vaser, edelstener, gull og sølvmynter, våpen, rustninger, rikt broderte stoffer og filigransarbeider<sup>428</sup> og ellers alt som kunne anses som verdifullt eller spesielt. En del av disse tingene går igjen i flere av bildene i Mantegnas serie. I følge Josephus fulgte et opptog av fløytespillere, deretter hvite okser som også finnes i Mantegnas serie. Disse oksene skulle brukes som offerdyr. Hornene skulle være dekorert med gull. Offeroksene ble etterfulgt av elefanter eller andre eksotiske dyr som kom fra områdene som var erobret. I lerret V har Mantegna avbildet tre elefanter, muligens fire, den fjerde elefanten kan være overlappet av en mannsfigur i forgrunnen som leier en dekorert okse. De tre elefantene i er dekorert med orientalske tepper og en hodepyrd formet som en rund kalott fylt med blader og frukter. Mantegna har sannsynligvis ikke hatt førstehånds kjennskap til elefanter. Det er naturlig å tro at Mantegna har fått sin informasjon om elefanter anatomi gjennom beskrivelser og tegninger eller trykk. Elefanter ble også benyttet som motiv på mynter på Julius Caesars tid. Mantegna kan også ha brukt mynter som referanse i utformingen av elefantene i lerret V. Noen eksempler på slike mynter se [18.5]

I Mantegnas lerret V er elefantene ikke anatomisk riktige da både afrikanske og asiatiske elefanter har høye panner og større hoder. Mantegna har avbildet elefantens snabel som bredere nederst enn øverst størrelsen er også feil. Den afrikanske elefanten er mye større enn disse elefantene som er fremstilt av Mantegna. Størrelsen sees spesielt i forhold til mannen med oksen. Hodet hans rekker nesten opp til hodet på den nærmeste elefanten i lerret V. Alle de avbildete elefantene har store ører slik afrikanske elefanter har. En kan derfor kanskje gå ut fra at disse elefantene stammer fra Afrika. Den asiatiske elefanten har mindre ører og den er også mindre i størrelse.

I følge Lightbrown er det en sammenheng mellom maleriene i grupper på tre og tre. Han begrunner sin påstand med at lerret I , II og III har forbindelse med hverandre på grunn av

---

<sup>426</sup> *Laurus nobilis* eller *littera laureatae* ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>427</sup> *ferculum* et bæresystem, portage ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>428</sup> Filigrans arbeid er et håndverk som har flere tusen års tradisjoner bl.a. fra Asia og middelhavsområdet. Ordet filigran kommer fra latin *filium*, som betyr tråd, og *granum*, som betyr korn. Håndverkeren som lager filigransarbeider lodder mange små deler sammen til en helhet til smykker i sølv og gull. Søljer er eksempler på filigransarbeid. ( se: \* i litteraturlisten)

himmelen i bakgrunnen. I lerret I er hodet til en sort hest avbildet i mellomgrunnen, mens bakkdelen av hesten skimtes i lerret II helt til venstre i mellomgrunnen. Hodet på en okse er avbildet helt til høyre i lerret II, bakkdelen av oksene er avbildet helt til venstre på lerret III.<sup>429</sup> Det er ikke noen direkte forbindelse mellom lerret III og lerret IV slik som i de tre foregående, selv om motivet med prosesjonens seier herrer som kommer bærende på de plyndrede seierstrobeene er avbildet i både III og IV. Lerretene IV, V og VI former en sammenhengende gruppe på grunn av landskapet i bakgrunnen. Det er en høyde som strekker seg fra venstre mot høyre i bakgrunnen på de tre lerretene. Lerret IV og lerret V har begge okser med en trekantet hodepynt. Elefantene og offer –geita i lerret V på høyre side av lerretet kan skimtes i lerret VI på venstre side. Lerret VII, som fremstiller fangene, markerer et skifte. Der er det en bygning med gittervindu der flere personer kan skimtes bak gitteret som markerer halve lerretet. Bygningen overlapper en åsrygg, denne åsryggen fortsetter i lerret VIII. Den buer seg ned i midten av bildet og fortsetter opp for å fortsette i lerret IX. Her forsvinner den bak en triumfbue. Lerret IX som fremstiller Caesar tronende i sin seiersvogn, kan sees i sammenheng med lerret VIII på grunn av horisonten som er en kontinuerlig linje som begynner i lerret VIII, og som reiser seg i en høyde som synker ned bak triumfbuen i lerret IX.

Billedserien er basert på beskrivelser av romerske seire av Appian<sup>430</sup> og Plutark<sup>431</sup> der Caesar vender tilbake til Roma i triumf etter å ha vunnet over gallerne.<sup>432</sup> Mantegna presenterer det hedenske antikke Roma i detalj. Billedserien beskriver slaver og soldater nedtyngt av trofeer. Det er elefanter, musikere, fanger og senatorer som beveger seg i en slyngende prosesjon.

I billedbeskrivelsen har jeg konsentrert meg om IX lerretet som avbilder Julius Caesar sittende på en flat seiersvogn trukket av en grå hvit hest med krøllete man, fordi dette er det viktigste bildet i serien. Det er ti figurer avbildet i dette maleriet, inkludert de figurene som fortsetter utenfor billedflaten. Dette gjelder figuren helt til venstre for hesten og den helt til høyre etter vognen. Alle figurene på bildet der ansiktene er synlige, vender blikket mot høyre

<sup>429</sup> Lightbrown, *Mantegna*, Oxford, 1986, s. 1447

<sup>430</sup> Appian av Alexandria (95-165) var en gresk historiker som var aktiv i regjeringstiden til Trajan, Hadrian og Antonius Pius. Han var en viktig embetsmann i romeriket, han var blant annet landshøvding i Egypt. Han skrev historien om Romerriket (Ῥωμαϊκὰ) på 24 bøker, som er godt bevart. Forskere mener at dette verket ble fullført i 162, fordi Appian nevner at deler av Italia ble styrt av prokonsuler og at dette ble avsluttet av Antonius Pius, men gjeninnført av Marcus Aurelius i 162. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>431</sup> Plutark (45-120) var en gresk historiker og biograf. Han var født i Kaeronea, antakeligvis styrt under keiser Claudius. Plutark reiste to ganger til Roma, han hadde innflytelsesrike venner der, men han levde mesteparten av sitt liv i Kaeronea, der han var den øverste presten til Apollon, og han var ansvarlig for å tolke tegnene til Pythia, orakelkvinnen. Mange av de skriftene han produserte er fremdeles intakt. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>432</sup> Martindale, 1979, s.58-74

og bakover bortsett fra Caesar som ser nesten rett frem. Han er avbildet i halvprofil. Dette kan indikere at dette maleriet ikke var ment å være det siste i serien. Et siste maleri, som skulle fremstille senatorene, ble ikke ferdigstilt. Det finnes materiale i form av trykk og tegninger som kan indikere at Mantegna hadde ment å male et tiende bilde.[4.4]

En annen teori er at dette lerret IX ikke skulle plasseres til slutt i billedrekken, men midt i. Det var også vanlig at den triumferende keiseren eller seiersherren ble plassert midt inne i triumftøget ikke til slutt. Det er flere ting som tyder på at dette bildet ikke skulle være det siste lerretet i serien. For eksempel at alle figurene retter blikket bakover og at det er en figur plassert på baksiden av vognen. Det eneste som røper at figuren er der, er at en kan skimte hendene til en person som holder en lysegrønn stav. Denne figuren er kledd i en vertikalt stripete gul, grønn og rød drakt som kan minne om *lorica segmentata*<sup>433</sup>, en vanlig romersk uniform. Han har en ring på venstre lillefinger og hengslete benplater rundt leggene. En annen person er plassert foran hesten, overlappet av hestens høyre forben. Denne figuren er også avkuttet og fortsetter utenfor billedrammen.

Mantegna har brukt mange forskjellige typer symboler og attributter i "Caesars triumfer", lerret IX. Et av symbolene er den lange palmekvisten Caesar holder i venstre hånd. En annen attributt er septeret med et ørnemotiv plassert på toppen, som han holder i sin høyre hånd. Palmegrenen var et seierssymbol.<sup>434</sup> I følge Charles Hope i "The Chronology of Mantegna's Triumphs" er palme kvisten som Caesar holder i hånden en ide Mantegna har fått fra enten Roberto Valtorios<sup>435</sup> tekster eller fra Biondo Flavio.<sup>436</sup>

Septeret<sup>437</sup> har en ørn festet til spissen. Ørne motivet som pryder Caesars septer er også funnet på romerske mynter. [18.5]Ørnen (*aguila*) var et symbol for Jupiter.<sup>438</sup> Caesar bærer ørnen på sitt septer. Ørnen var også et *ensigna*, tegn på den romerske legion.<sup>439</sup> Ørnen er også Francesco Gonzagas symbol brukt i blant annet hans gonfilier de Santa Romana Chiesa[13]

---

<sup>433</sup> *Lorica segmentata* romersk uniform med brystplate og *Pteruges*, som ble laget av fleksible striper av mykt lær, eller stoff, som hang fra livet som en kilt og dekket lårene. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>434</sup> *Toga picta* var ofte dekorert med palmemotiv, som var et seierssymbol, da ble togaen kalt : *toga palmata* Det greske navnet for palme var *phoinix* som antyder at palmen var assosiert med solen. Helios / fønix. På grunn av palmens form, den rette stammen og fyldige kronen på treet ble den forbundet med oppstigning, hjenfødelse og seier. Seiersgudinnen Victoria, (Nike) ble ofte avbildet med en palmegren i hånden. Se: Hans Biermann, „*Knaurs Lexikon der Symbole*“, München, 1989 s. 289

<sup>435</sup> Roberto Valtorio ( 1405-1475) italiensk forfatter.

<sup>436</sup> Biondo Flavio (1392-1463) humanist og forfatter.

<sup>437</sup> Et.septer (gr. *Skeptron* – stav) er en utsmykket stav som ble brukt som et verdighetssymbol av myndighetspersoner, Septere er kjent siden oldtiden. De er gjerne av edelt metall, innsatt med edelstener og andre ornamenter. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>438</sup> Hver legion hadde vanligvis en ørnebærer, *aquilifer*, som var legionens standard, utformet som en ørn (*aguila*) tap av denne ørnen var en stor vanære. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>439</sup> Adrian Room, *Brewers Dictionary of Fable*, 2001,s.1009

og Stemma dei Gonzaga [13.3] som befinner seg i Museo della Citta, Palazzo di San Sebastiano.

Seiersfiguren (*vittoria*) er plassert bak Caesar, seierherren (*vincitore*). Figuren står også på det flate partiet som danner vognens overside. Det er muligens en allegorisk bevinget figur, men det kan også være en tjener eller slave, forsynt med vinger for anledningen. Hun holder en laurbærkrans over Caesars hode. Det var vanlig i triumfparader at en person skulle stå bak den triumferende, med seierskransen. Plinius<sup>440</sup> skrev at det var en slave som sto bak *triumphator* og holdt kransen over hodet hans og at denne tradisjonen stammet fra etruskerne.<sup>441</sup> Flavio Biondo identifiserer figuren som "Fortuna" med referanse til Titusbuen, som han mente at Mantegna kunne ha brukt som utgangspunkt for denne skikkelsen.<sup>442</sup> Biondo som levde samtidig med Mantegna kan også ha fått sine opplysninger fra ham. Det finnes mange relieffer fra antikken som Mantegna kunne ha brukt som inspirasjon for billedserien. Mantegna som var interessert i antikken kan ha sett relieffer og antikke skulpturer da han var i Roma i 1488-1490 for å arbeide under pave Innocent VIII.. For eksempel Ara Pacis Augustae, [18.6] som viser en parade med togakleddede menn der de fleste har laurbærkranser på hodet. Kopien av Andrea Mantegnas skisse til lerret X viser senatorene med en flokk soldater som danner baktroppen av følget [3.9] Et annet eksempel på et relieff som Mantegna kan ha sett er : Markus Aurelius triumf.<sup>443</sup> [18.1] Det viser Markus Aurelius som *triumphator* med en bevinget *vittoria* som holder en seierskrans over hans hode. Markus Aurelius sitter i en vogn med bare overkroppen synlig. Vognen er trukket av fire hester, og en seiersfigur er plassert bak ham. Trajans triumfbue viser samme motiv. Her står *triumphator* i en tønneformet vogn. Også her er vognen trukket av fire hester. Bak ham står en bevinget seiersfiguren. Denne seiersfiguren er utstyrt med vinger, på samme måte som seiersfiguren som er plassert bak Caesar i Mantegnas "Caesars triumfer" i lerret IX. Figuren i lerret IX bærer en kort, lys tunika, med et smalt belte festet rundt livet. Hun står i en vridd posisjon,

---

<sup>440</sup> Gaius Plinius Secundus, (Plinius den eldre) (23-79) var romersk vitenskapsmann og forfatter. Hans encyklopedia "*Naturalis Historia*" er bevart, men selv døde han under Vesuvs utbrudd i 79, fordi han ønsket å studere fenomenet fra Napolibukten i en båt. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>441</sup> Gaius Plinius Secundus, "*Naturalis Historia*" bok XXXIII, 4. : "*et cum corna ex auro Etrusca sustineretur a tergo, anulus tamen in digiyo ferreus erat, aequae triumphatis, et servi fortasse coronam sustientis.*"

<sup>442</sup> Flavio Biondo ( 1392-1463) var historiker og humanist. Han skrev "*Italia illustrata*" i 1448-1458, ( publisert i 1474) "*Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades*" skrevet i 1439-1453, (publisert i 1483) "*Roma Triumphans*" publisert i Mantova i 1472. Det er i den siste boken han der "Fortuna" blir referert til i forbindelse med Titusbuen. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>443</sup> Markus Aurelius Triumf, relieffet befinner seg nå i Museo dei Conservatori i Roma. ( se: \* i litteraturlisten)

hun hever seierskransen av laurbærblader<sup>444</sup> over Caesars hode. Figuren hviler på standbenet , hans høyre, og han bøyer det venstre i en klassisk *contrapposto*<sup>445</sup> posisjon.

I Plinius<sup>446</sup> tekster beskriver han at den triumferende Caesar ble ledsaget av en slave, som holder en gullkrone over hodet hans. I følge Flavio er denne figuren ikke en slave, men en bevinget Fortuna (lykkens gudinne) som holder kronen over hodet til den seirende Caesar.<sup>447</sup> I Mantegnas maleri er figuren som holder laurbærkransen bak Caesar bevinget, slik Flavio beskrev. Fordi figuren er bevinget kan dette være Fortuna som er lykkens gudinne. Kransen som Fortuna holder med begge hendene ser ikke ut som den er laget av gull, men av laurbærblader, derfor er det nærliggende å tro at denne figuren er Victoria, (*Vittoria*) som er seiersgudinnen. Biondo Flavio refererer til Plinius som er ikke helt spesifikk når det gjelder Caesars laurbærkrans. Han refererer til at laurbærkransen var opprinnelig skulle være en krone laget av gull, men etter hvert , som i triumftogene til Vespasian og Titus,<sup>448</sup> ble seierskronene laget av laurbærblader.<sup>449</sup>

Disse ni maleriene ble berømte og beundret også i sin samtid. Giorgio Vasari<sup>450</sup> beskrev Mantegnas billedserie som ”det beste han laget”. Mantegnas “Caesars triumfer” ble kjent gjennom raderinger<sup>451</sup> og kobberstikk, og ble brukt som inspirasjon for andre malere, som for eksempel Palma Vecchio,<sup>452</sup> som malte sin versjon av “Caesars triumfer” i 1510 og Perino

---

<sup>444</sup> Laurbær fra gresk *daphne* latins laurus, busk eller tre som var viet solguden myten om Dafnes forvandling til et laurbærtre skal forklare sammenkoblingen mellom guden og planten. Laurbærtreet symboliserte seier over fienden, laubærkvister ble flettetrundt seiersbudbringere og ble lagt ned ved statuen av Jupiter. Laubærblader var også symbol på evig liv på grunn av de eveiggrønne bladene. Seiers gudinnen Nike eller Victoria ble fremstilt med laubærkrans i hånden som hun plasserte på den seiersrikes hode. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>445</sup> *contrapposto* (italiensk, motsetning, motstykke) Metode utviklet av antikkens greske billedhuggere for å fremstille en ledig figur. Kroppens forskjellige deler er plassert asymmetrisk i forhold til hverandre og rundt en sentral akse. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>446</sup> 221 Gaius Plinius Secundus (den eldre) ( 23 –79) født i Novum Comum ( Como) Han var en romersk offiser og forfatter av et naturhistorisk verk oversatt av John .F. Healy ” *Pliny the Elder on science and technology*” Oxford University Press, 1999 s. 36- 62

<sup>447</sup> Italiensk: *Trionfante*- den triumferende. Latinsk –*justus triumphus*- det var en ære for en general å føre et triumftog inn til Roma, men bare en diktator, konsul eller praetor fikk føre triumftoget inn i selve Roma. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>448</sup> Titus Flavius Vespasianus (9-79)Vespasian var en romersk general som var ansvarlig for å slå ned det jødiske opprøret sent på 60-tallet e.Kr. Da keiser Nero ble drept i 68 overtok Vespasian i juli 69 etter gatekamper i Roma og kamper mot Vitellius, som også kjempet om makten. Vespasians sønn Titus (Titus Flavius Vespasianus (39-81) ble keiser etter ham, han regjerte 79-81 e.Kr. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>449</sup> *Laurus nobilis* eller *litterae laureatae* ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>450</sup> Giorgio Vasari ( 1511- 1574) skrev “ *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*” i 1568, ( ” *Livet til de mest eksellente malerne, skulptører og arkitekter*”)

<sup>451</sup> Radering, (av latin *rādō* –skrape), er en grafisk teknikk som gjør bruk av etsning, motivet risses inn med en nål på en metallplate gjennom et syreressistent lag. Platen blir deretter senket i syrebad, og syren biter seg inn i motivets linjer som blir dypere jo lengre platen ligger i badet. Syrebadet gjentas for å fremheve visse partier, mens resten av platen beskyttes av lakk. Teknikken kan forenes med kobberstikk, da er motivet risset inn i en kobberplate. (se\* i litteraturlisten, latinsk ordbok og Lucie-Smith s. 160)

<sup>452</sup> Palma Vecchio (1480-1528) Martindale, “*The triumphs of Caesar*” 1979, pl.120

del Vaga<sup>453</sup> som malte "Triumf prosesjonen" og dekorerte Palazzo Te i Mantova med historiske og mytologiske fresker. Nicola Giolfina<sup>454</sup> malte Julius Caesars triumf i Pompei der Julius Caesar sitter på en flat seiersvogn blir trukket av to elefanter. Dette bildet kan minne om elefantene i lerret V [3.5]. Disse elefantene minner også om elefantmotiv funnet på mynter fra Caesars tid. [18.5] Peter Paul Rubens<sup>455</sup> malte også en seiersparade "Scener fra en romersk triumf" som også var inspirert av Mantegnas "Caesars triumfer".

## 10. Sammenligning av "Parnassus", "Minerva" og "Caesars triumfer"

Cecil Goul refererer til Verheyden som sier det er merkelig at ingen har sammenlignet Mantegnas to malerier, "Parnassus" og "Minerva" som Mantegna malte for Isabellas studiolo, før han gjør det i sin bok: "*The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*" (som Verheyden skrev i 1971).<sup>456</sup> Dette mener jeg Goul har grunn til å sette spørsmålstegn ved: Allerede i Paul Kristellers bok "*Andrea Mantegna*" i kapittel 10. fra 1901,<sup>457</sup> blir disse verkene sammenlignet. Det som kanskje ikke er gjort tidligere er å se på disse verkene i forhold til oppdragsgivernes intensjon. Nyere verk som: "*The Cabinet of Eros*", fra 2004 av Stephen Campell, går også inn i de mytologiske og allegoriske maleriene som Isabella d'Este bestilte for sitt studiolo. Ingen av de kildene som jeg har kommet over har sett Andrea Mantegnas tre arbeidene: "Caesars triumfer", "Parnassus" og "Minerva" i sammenheng. "Caesars triumfer" er en serie på ni bilder som fremstiller en historisk hendelse, eller en serie med historiske hendelser. Det er muligens en syntese av Caesars forskjellige triumftog inn til Roma. Denne monumentale serien skulle gjenspeile oppdragsgiveren, Francesco Gonzagas makt og posisjon.

"Parnassus" og "Minerva" har begge allegoriske og mytologiske motiver. Som før nevnt, skulle disse bildene gjenspeile oppdragsgiveren Isabellas personlighet. Moralen i bildene er at kjødelig elskov skader både kropp og sinn i motsetning til den opphøyde himmelske kyske kjærligheten som fører til fred i sinnet. Det å fremheve kyskheden og det dydige skulle avspeile på Isabellas egen kyskhed og dydighet, noe som ble betraktet som et stort fortrinn for kvinner i renessansen.

---

<sup>453</sup> Perino del Vaga (1501-1547) Martindale, "*The triumphs of Caesar*" 1979, pl.117

<sup>454</sup> Nicola Giolfina (1476-1555) Martindale, "*The triumphs of Caesar*" 1979, pl.118

<sup>455</sup> Peter Paul Rubens (1577-1640) Martindale, "*The triumphs of Caesar*" 1979, pl.123

<sup>456</sup> Cecil Gould refererer til Verheyden som sier at ingen har sammenlignet Mantegnas de to malerier, "Parnassus" og "Minerva" som Mantegna malte for Isabellas studiolo før han gjør det i sin bok: "*The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*" fra 1971.

<sup>457</sup> Paul Kristeller "*Andrea Mantegna*" fra 1901 kapittel X, s.338-375.

Serien ”Caerars triumfer” fremstiller en prosesjon, bildene skulle sees i sammenheng, men . jeg har valgt å konsentrere meg om det siste bilde i denne serien der den triumferende Caesar er avbildet på sin seiersvogn, lerret IX.[3] Dette er hovedpersonen i denne serien på ni monumentale bilder, som ble malt for Isabellas mann Francesco Gonzaga av Andrea Mantegna. Både på grunn av sin størrelse og sitt innhold er dette et verk som skulle forherlige sin oppdragsgiver og demonstrere hans makt og posisjon.

Felles for både ”Parnassus”, ”Minerva” og ”Caesars triumfer” lerret IX, er at det er avbildet en eller flere buformasjoner i bildene. Steinklippen i ”Parnassus”, de buete hekkene i ”Minerva” og triumfbuen i ”Caesars triumfer” lerret XI. De ”viktigste” figurene i bildene er plassert på oversiden av buene eller, som i ”Caesars triumfer” IX, rett foran triumfbuen.

I ”Parnassus” er Venus og Mars plassert på en naturlig steinformasjon som også kan sees som en ”triumfbue.” Disse to står høyt hevet over de andre figurene, dette skaper en avstand, mellom dem og resten av figurene på bildet. Det fremhever Venus og Mars som de viktigste figurene i bildet.

I ”Minerva” er det en buet hekk som omkranser hele hagen, bortsett fra muren til høyre. På oversiden av disse fire buene, som er åpne mot bakgrunnen, sitter tre av kardinaldydene: Justitia, Fortitudo og Temperantia . Disse tre kardinaldydene sitter i en opphøyet posisjon i den sirkelformete skyen, høyt hevet over det som foregår i hagen under dem. På den måten er de også fremhevet som viktig for det budskapet som ”Minerva” skal formidle. Hovedpersonen Minerva skal fordrive lastene og gjeninnsette kardinaldydene.

I ”Caesars triumfer”IX, er det en triumfbue i bakgrunnen. Caesar sitter i en opphøyd posisjon på sin seiersvogn. Hodet hans er plassert i høyde med øvre kant av triumfbuen. Caesar fører ikke triumftøget igjennom buen slik som var vanlig i triumfopptog. Det viser for eksempel relieffet med Marcus Aurelius [18.1] Caesars triumfbue er satt i bakgrunnen, men den kan allikevel symbolisere hans triumf. På *attika*<sup>458</sup> av triumfbuen var det opprinnelig en inskripsjon : ”CAVIS MCF CO V PRTR PIQ TRI”, men den er ikke synlig lenger.<sup>459</sup>

---

<sup>458</sup> *Attika*- er en lav veggzone over bjelkelaget navnet kommer fra Attika i Hellas, der det først ble tatt i bruk. (se\* i litteraturlisten, Lucie –Smith, s. 19)

<sup>459</sup> Denne inskripsjonen har antakelig vært : ” CAVIS M{ARIVS} C{AII}F{ILIVS} CO{NS}V{L} PR{AETOR}TR{IBVNIS} PI{EBLIS} ( der I er L dvs. : PLEBIS) Q{VE } TRI{IBVENIS} i følge Martindale, *The Triumphs of Caesar*, 1979, s. 177 Dette betyr : (CAVIS- caveø-vokte seg / eller voktes av ?, MARIVS CAII (et navn?) FILIUS- filius-sønn, CONSVL-conciliäbulum-konsilet/møtested, PRAETOR-styrer /anfører , TRIBUNIS- tribun/ embedsmann i Roma som hadde adgang til å fungere som dommer sammen med senatorene ( i 70-44 f.Kr) PLEBIS-folk. ( se \* i litteraturlisten. Latinsk ordbok)



Både i ”Parnassus” og ”Minerva” og i ”Caesars triumfer ” utspiller scenene seg ute i det fri.<sup>460</sup> I ”Parnassus” og ”Minerva” foregår scenene seg i inngjerdete ”hager” med et landskap i bakgrunnen. I ”Parnassus” er hagen avgrenset med en hekk med sitrustrær på hver side av den åpne steinklappen der landskapet åpner seg i bakgrunnen. I ”Minerva” er hagen omkranset av en buet, høy hekk, også med sitrustrær. Landskapet i bakgrunnen blir oppstykket av fire buete åpninger som kan minne om rundbuer i romansk arkitektur.<sup>461</sup> Det er en bred steinmur på høyre side som ytterligere forsterker dette inntrykket. ”Handlingen” synes å være avgrenset til det billedfeltet en ser.

Triumfparaden forgår gjennom Romas gater. Det ser ut som om tilskueren er kommet ”midt inni” paraden, og at denne paraden fortsetter på begge sider av de ni lerretene som avbilder den. Det kan virke som ”Caesars triumfer”lerret I, [3.1] (som avbilder trompetspillerne, standard bærer og bærer av bannere) ikke er helt først i paraden, fordi den brunkledte trompetspilleren, med laurbærkrans om hodet, er avskåret. Den venstre hånden som holder trompeten fortsetter utenfor billedfeltet. I lerret IX, der er det avbildet bare hendene til en mann. Han plassert helt til høyre etter Caesars vogn, også avskåret, slik at kroppen fortsetter utenfor billedfeltet. Derfor kan det virke som paraden fortsetter både på venstre og på høyre side av de ni scenene (maleriene). I lerret IX ser figurene mot høyre som for å kunne se fortsettelsen av paraden, bortsett fra Julius Caesar, som ser fremover i den retningen som paraden går. Mantegna tegnet skisser til et tiende maleri, som han ikke fikk laget.[4.4] Da Mantegna laget ”Caesars triumfer” kan han ha vært inspirert av Ara Pacis Augusta. Det synes som om også den paraden ”fortsetter” på hver side av relieffet [18.6] I ”Caesars triumfer” er det i likhet med de to andre bildene et landskap i bakgrunnen. En bakketopp som skråner diagonalt ned mot høyre. Denne skråningen kan sees i bakgrunnen gjennom triumfbuen. Himmelen over bakken er lys, mens den mørkner mot toppen av bildeflaten.

I ”Parnassus” kommer lyset fra venstre mens i ”Minerva” faller lyset inn fra høyre i bildet. I ”Caesars triumfer” faller lyset ovenfra fra venstre hjørne ned mot høyre. Alle scenene som utspiller seg er satt i et landskap som er preget av et gyllent lys. Det kan virke som både ”Parnassus”, ”Minerva” og serien på ni bilder foregikk om kvelden. I ”Caesars triumfer ” kan de tente faklene kan også tyde på dette. Både ”Parnassus” og ”Minerva” har et lyst landskap i bakgrunnen, i begge bilder er det lys himmel nederst mot horisonten som gradvis blir mørkere

---

<sup>460</sup> Scenene foregår ute, ikke innendørs, det er ikke overbygget..

<sup>461</sup> Denne likheten med romansk arkitektur var kanskje ikke Andrea Mantegnas intensjon, på hans tid ble denne type arkitektur ikke benevnt ”romansk” for denne benevnelsen ”romansk arkitektur” ble tatt i bruk først i 1820 for å beskrive før-gotisk arkitektur fra 700-1200, (første halvdel av denne perioden ble ofte kalt : *karolingisk* og *ottonsk*) ( se\* i litteaturlisten, Lucie-Smith, s.165)

mot toppen av billedflaten. Hovedmotivene er preget av et varmt lys. ”Caesars triumfer” har lavere horisont høyde enn ”Parnassus” og ”Minerva” slik at landskapet i bakgrunnen er delvis overlappet av forgrunnsfigurene. Både i ”Caesars triumfer” lerret IX, ”Parnassus” og ”Minerva” er mange figurer avbildet. I ”Caesars triumfer” lerret IX er figurene trukket lengre frem mot billedflaten enn figurene i ”Parnassus” og ”Minerva.”

Selv om ”Caesars triumfer” bygger på historiske hendelser bruker Mantegna også i denne serien allegoriske figurer. Maleri IX, som fremstiller Caesar på sin seiersvogn, har en allegorisk eller mytologisk figur bak stolen, det er den bevingete Victoria (eller Fortuna). Victoria var kjent som seiersgudinnen Nike i den greske mytologien.<sup>462</sup> I tillegg til den allegoriske figuren Victoria, som holder seierskransen over Caesars hode, er det tre små putti. To av dem står under hestens buk den tredje står ved vognhjulet. Alle tre bærer olivenkvister, selv om olivenkvister i det antikke Roma først og fremst var et symbol på fredsgudinnen Pax, var dette også et seierssymbol.<sup>463</sup> Kranser av olivenkvister kunne pryde seierherrer og triumfatorer, men det vanligste var at kransene var laget av laurbærblader. For å fremheve Caesar har Mantegna med hensikt plassert horisontlinjen langt ned på bildet, på høyde med puttienes hoder, denne linjen går gjennom midten av akselen på vognhjulet. Med en slik lav horisontlinje, vil betrakteren være tvunget til å se opp mot hovedpersonen i dette verket. Den triumferende Caesar som sitter sin verdige posisjon høyt hevet over resten av paraden. I Camera degli Sposi brukte Mantegna også lav horisontlinje da han malte ”*La famiglia e la corte di Lodovico III Gonzaga*”. Horisontlinjen her er ved føttene til Lodovico, hans familie og hoff, også her må betrakteren se opp mot hovedpersonene marki Lodovico og hans kone Barbara. [11.7]

”Parnassus” og ”Minerva” skulle utfyller hverandre i Isabellas studiolo. De var plassert på hver sin vegg i hennes studiolo.”Parnassus” til høyre og ”Minerva” til venstre ved inngangspartiet inn til studiolo. [10.2] ”Caesars triumfer” ble plassert på rekke etter hverandre i Francesco Gonzagas palass, Palazzo di San Sebastiano. Siden ble disse maleriene plassert på samme måte i Hampton Court. [17.2]

Mantegna ønsket å formidle et budskap i sine malerier han brukte symboler og attributter for å forsterke budskapet slik at tilskueren lettere kunne tolke maleriet.<sup>464</sup>

---

<sup>462</sup> Nike gresk seiersgudinne, datter av Pallas og Styx. Hun var alltid fremstilt som en bevinget kvinne. Hun brukte med seg en seierskrans. Romerne kalte henne Viktoria, og brukte denne skikkelsen spesielt i triumf kunsten som seierssymbol. Hun var assosiert med Jupiter og Mars og hun ble tilbedt av romerske soldater. (se: Malcom Day, *100 skikkelser i Klassisk mytologi*, Oslo, 2007, s. 83

<sup>463</sup> Hans Biermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1989, s. 283

<sup>464</sup> Mantegnas bruk av symboler og attributter kan etter min mening peke tilbake mot den middelalderske tradisjon, der også symboler og attributter ble brukt i stor grad for å tydeliggjøre figurene og motivene i

I lerret IX holder for eksempel Caesar en palmegren i sin venstre hånd. Dette er et seierssymbol, nært knyttet til seiersgudinnen Victoria i romersk mytologi og Nike i gresk mytologi. Det greske navnet ”*phoinix*”<sup>465</sup> viser til at palmen var assosiert med solen Helios og Apollon som også var lysets gud.<sup>466</sup> Både i ”Minerva” og i Caesars triumfer” har Mantegna brukt skrift som element for å få frem budskapet. I ”Caesars triumfer” har han brukt små plater, holdt på staver. Det er ulike tekster i de forskjellige lerretene. For eksempel står det : ” GAL D PRO DED RIM” , på en rød oval plate som er plassert bak Caesar i lerret IX. I følge Martindale, ”*The Triumphs of Caesar*”,<sup>467</sup> skulle teksten lyde: ”GAL{LIA} ED{OMITA} PRO{VINCIA} DED{ICATA} ” - *gallia undertvinget provins kapitulert/overgivelse*<sup>468</sup> På banneret står det : ”SPQR DIC” –Dette er forkortelse, den fulle inskripsjonen skulle lyde: ”S{ENATVS} P{OPLVS} Q{VE} R{OMANUS} DIC{TATORI}” - *senater*<sup>469</sup> *folket og*<sup>470</sup> *romersk diktator*<sup>471</sup> Det at den avbildete Caesar feiret sine triumfer, kunne også avspeile oppdragsgiveren Francesco Gonzaga. Han var en *condottiere* derfor var det viktig å bruke seierssymboler: [13]<sup>472</sup> For å understreke sin makt som hersker og marki i Mantova fikk han i 1495 Gian Cristaforo Romano til å lage en bronsebyste av seg, [6] og Andrea Mantegna malte *Madonna della Vittoria* i 1496 [6.2].

For å tydeliggjøre budskapet i ”Minerva” brukte Mantegna også skrift, slik som i ”Caesars triumfer” I ”Minerva” bruker Mantegna blant annet skriftruller og flagrende bånd. Noen ganger var det umulig å skape alle elementene som skulle være med i et bilde i visuell form. Tradisjonen med å bruke skriftruller kan Mantegna ha sett i middelalderens religiøse malerier. Skriftruller finnes også i sekulær kunst fra denne tiden.

Et flagrende bånd indikerer hvor kardinaldyden Prudentia befinner seg (inne i muren).

Daphne har skrift ruller som sender ut budskap på flere språk. Inskripsjonen på disse skriftrullene kunne også identifisere Minerva og hennes forsett om å fordrive lastene fra

maleriene. Slik at Mantegnas malerstil var preget av renessansens kjennskap til perspektiv og behandling av figurene, men innholdet i maleriene skulle tolkes slik som det også ble gjort i middelalderen.

<sup>465</sup> *Phoinix* fra gresk, betyr purpur, som ga navn til Fønikia, fordi det ble laget purpurfarge der. Fugl Fønix var et fabeldyr i den egyptiske mytologi, fugl bygget reir av myrra i sol guden Ras tempel, ved sol oppgangen antennes reiret av gløden i morgenrøden, både reiret og fuglen brenner til aske, men fra denne asken gjenoppstår en ny fugl Fønix. I tidlig kristne gravskulptur ble fugl Fønix brukt som symbol på oppstandelse og håp om seier over døden. ( se \* i litteraturlisten)

<sup>466</sup> Daddelpalmen i de sørlige delene av Middelhavet var et hellig tre, og solguden Assurs ble ofte avbildet over en palmekrone. De gamle egypterne la palmeblad på kister og mumier. Kristus ble også hyllet med palmekvister ved sitt inntog i Jerusalem. Hans Biermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1989, s. 289

<sup>467</sup> Martindale, *The Triumphs of Caesar*, 1979, s. 176

<sup>468</sup> ”GAL{LIA} ED{OMITA} PRO{VINCIA} DED{ICATA} ” ( fritt oversatt) - (*gallia undertvinget provins kapitulert/overgivelse*) (se\* i litteraturlisten , latinsk ordbok)

<sup>469</sup> Senātus, senatet-rådet i Roma ( se \* i litteraturlisten) latinsk ordbok, s. 572)

<sup>470</sup> que, kan brukes som et begrep som : *senatus populusque Romanus*

<sup>471</sup> (se\* i litteraturlisten ( latinsk ordbok)

<sup>472</sup> Francesco II gonfilier de Santa Romana Chiesa

hagen, i tillegg sier disse meldingene noe om hennes dyd og klokskap. Disse inskripsjonene skulle peke på det moralske innholdet i bildet. For å enda å tydeliggjøre budskapet har Mantegna også markert de allegoriske skikkelsene som sto for synden og de dårlige egenskapene i bildet. Dette gjelder flere av skikkelsene, for eksempel Hermafrodite, som har ondskapens frø festet til kroppen med påskrift om hva de inneholder, også denne figuren har skriftruller med beskjeder festet til kroppen. Andre allegoriske skikkelser som skulle representere lastene er utstyrt med ”merking” for eksempel Ignorantia- uvitenhet, Avāritia- begjær/griskhet, og Ingrattitudo- utakknemlighet. [2.3] Alle tre har fått skrevet sin last i pannen, enten på et bånd, eller i Ignorantias tilfelle, en inskripsjon på en gullkrone.<sup>473</sup> Det å bruke attributter og symboler for å tydeliggjøre både figurens identitet og egenskaper var vanlig. Et eksempel er Venus som holder den gylne pilen i hånden noe som skulle symbolisere at hennes sønn var Cupido /Amor. Han var kjent for å sende gylne piler i hjertet på forelskede par. Dette pilsymbolet var populært i renessansen. Francesco Gonzaga bruker blant annet også pilsymbolet i sitt emblem: “*Impersa del Crogilo de fiamme*” som er malt i taket i Palazzo di San Sebastiano[13.5] Der er det sammenbunnete piler som er avbildet, med en brennende flamme på undersiden. Taket rundt emblemet er også malt med piler som skyter ut i fra midten. I et brev som Isabella sendte til Francesco 24. Luglio 1495 [15], ( i følge Malacarne), <sup>474</sup> er det tegnet en skisse nederst på brevet som kan minne om “*Impersa del Crogilo de fiamme.*” I “Caesars triumfer” er det en sort lykt som flammer opp ved hans side. Formen på denne lykten kan minne om Francescos *L`impersa*, laget i terakottaflis. [13.4]

Det er flere av Mantegnas samtidige som skrøt av at han var flink til å bruke raffinerte og komplekse symboler. Lorenzo da Pavia<sup>475</sup> skrev til Isabella at Mantegna var en enestående ”*inventer*”, og at Mantegna maktet å personifisere sitt konsept som han skapte i sine figurer og i sine komposisjoner på en uttrykksfull måte. Både ”Parnassus” og ”Minerva” var preget av Isabella d’Estes som oppdragsgiver. I ”Caesars triumfer” var Francesco Gonzaga oppdragsgiveren, men i denne serien fikk Andrea Mantegna en annen mulighet til å vise sitt

---

<sup>473</sup> Mantegnas interesse for å personifisere egenskaper kommer også frem i hans tegninger. I følge Kristeller ble ”Allegori over uvitenhet”, ”*Virtues Combusta*” med inskripsjonen: ”VIRTUS COMBVSTA” [2.14] til samtidig som Mantegna arbeidet med ”Minerva”. Mantegna skrev et brev til Francesco Gonzaga 31.januar 1489 hvor han uttrykket den bitterheten han følte. Brevet ble skrevet på latinsk: ”VIRTUTI SEMPER ADVERSATUR IGNORANTIA” I dette brevet skrev han om den krenkelsen han var utsatt for ved at de innbilske og rå ble belønnet i livet mens menneske med hans egen natur, mer beskjedene og tilbaketrukket, måtte leve på en ubehagelig måte. Denne ydmykelsen som han følte er uttrykket i figuren Ignorance i ”Minerva”. ( se : Kristeller, 1902 s. 584 dok. 193.) *Ignorance*-uvitenhet ( eng : ignorant) ( se \* i litteraturlisten)

<sup>474</sup> ... men brevet er datert : “dicembre 1498” (?)

<sup>475</sup> Lorenzo da Pavia ( født? .død 1517) Clifford Brown har samlet korrespondansen mellom Lorenzo da Pavia og Isabella d’Este i sin bok:*Isabella d’Este and Lorenzo da Pavia*, fra 1982

talent til å male ”levende” mennesker. Figurene i ”Parnassus” og ”Minerva” synes som de er plassert på en scene. Selv om figurene er malt slik at det skal illudere bevegelse, slik som de dansende musene i ”Parnassus” og den fremad stormende Minerva i ”Minerva”. Figurene i ”Caesars triumfer” synes å være fremstilt som om de er av kjøtt og blod. Det er et atmosfærisk lys i ”Caesars triumfer”, figurene beveger seg langsomt fremover i sin prosesjon, en kan nærmest lukte og høre det livet som utspiller seg. ”Caesars triumfer” er et kompleks i uttrykket, med mange detaljer og overlappinger. I lerret IX er hovedfigurene, som Caesar og figuren som holder kronen, lansebæreren og hesten, lette å definere, men figurene i bakgrunnen er uklare. I både ”Parnassus” og ”Minerva” er alle figurene tydelige å se. Disse figurene er mytologiske og allegoriske, og ikke ”levende” mennesker slik som skikkelsene som er fremstilt i ”Caesars triumfer” Noen av figurene i ”Parnassus” og i ”Minerva” kan nesten sammenlignes med antikke skulpturer, for eksempel Venus og Mars. I 1500 laget Mantegna en laverineng, der motivet var ”Venus, Mars og Diana” [4.3] Venusskikkelsen har samme positur som Venus i ”Parnassus” og den ser ut som en antikk skulptur. Mantegna kan ha hatt antikke skulpturer i tankene ved utformingen av Venus og Mars i ”Parnassus.” Mantegna var opptatt av skulpturer hans *grisaille* malerier viser dette. Figurene er ikke malt som skulpture, men som ”levende mennesker” men de er malt i monokrone fargetoner. Mantegna malte for eksempel: ”*L`introduction du culte de Cybèle à Rome*” i 1505 i denne teknikken. Figuren til venstre, med hjelm og brystplate med Medusa hode, kan minne om Mars i ”Parnassus”. [4.5]

Når det gjaldt Caesar var det viktig å få en viss portrett likhet. Da kan Mantegna for eksempel ha sett på mynter fra Caesars tid [18.5] eller skulpturer, byster eller relieffer som portretterte Julius Caesar. [18]-[18.4] Andrea Mantegna hadde allerede vist i blant annet Camera degli Sposi at han kunne male portretter. På en av veggene er ”*La famiglia e la corte di Lodovico III Gonzaga*” [11.7] (Lodovicos familie og hoff) presentert. I Camera degli Sposi har Mantegna også malt Julius Caesar i taket med inskripsjonen : ”IVLIS.CAESAR” [11.4]

I Camera degli Sposi har Mantegna også malt små selvportretter. Disse ansiktene er kamuflert, som en del av ornamentet: I bordene som skiller freskene i Camera degli Sposi [11.1] og i taket, på undersiden av de små puttiene som holder de åtte keiserportrettene oppe [11] I Isabellas studiolo i Corte Vecchia er det et lite hode i hvert hjørne av rommet. Hodet er en del av gull rammene som bildene var montert i. Dette utskårete hodet har en viss likhet med selvportrettene som befinner seg i Camera degli Sposi. I Isabellas studiolo er det det eneste som er igjen etter Andrea Mantegna.[10.14]

Marcilio Ficino<sup>476</sup> regnes for en av dem som skapte renessansens interesse for antikken. I ”Caesars triumfer” avspeiles Francesco Gonzaga og Andrea Mantegnas engasjement for denne perioden. Francesco som var både en *condottiere* og marki av Mantova, ønsket å assosiere seg med Caesar og Alexander den store, for med dette å vise sin maktposisjon. ”Caesars triumfer” var ment å brukes som en slags propaganda. Mantegna fikk i oppdrag av Francesco å male denne serien med historiske malerier. Maleriene skulle vise Francescos makt og posisjon, men i selve utformingen av bildene fikk Mantegna bruke sine erfaringer og kunnskaper om antikken. ”Parnassus” og ”Minerva” hadde helt andre funksjoner. Isabella ønsket å vise sin ærbarhet, bildene var ment å henge i hennes private studiolo, der det kun var spesielt inviterte gjester som kunne betrakte dem. Disse bildene var ikke ment som ”offentlig” utsmykning, slik som ”Caesars triumfer”. Billedserien ”Caesars triumfer” ble brukt som utsmykning i forskjellige sammenhenger, før de fikk sin plass i Palazzo di San Sebastiano i Mantova. ”Parnassus” og ”Minerva” ble kun laget for å dekorere Isabellas private studiolo. Derfor kan en si at disse bildene hadde helt forskjellige bruksområder, og intensjonen ved bildene var ulik.

### 10.1 Sammenligning av ”Parnassus” og ”Minerva”

”Parnassus” og ”Minerva” har, som nevnt, allegoriske og mytologiske motiver. Den underliggende moralen er at det mest ”passende” er å motstå fristelser og fremheve kyskheten. I ”Parnassus” er det den sensuelle og kroppslige kjærligheten som man skal gi avkall på. Musene og Apollon representerer de gode kreftene.

I ”Minerva” har lastene innvadert hagen, fanget kardinaldyden Prudentia inne i muren og fordrevet de andre kardinaldydene: Justitia, Fortitudo og Temperantia fra ”sinnets hage”. Dette kan sees som det rasjonelle sinn som er fanget av den kroppslige kjærligheten, og dette fører til at de dårlige lastene overtar sinnet. ”Parnassus” som representerer ”dydene” ble plassert på høyre og ”Minerva” som representerer ”lastene” ble plassert på venstre side i Isabellas studiolo. [10.2] Mantegna kan ha fått denne ideen til plasseringen av maleriene fra Arenakapellet eller *Cappella degli Scrovegni* i Padova. Dette kapellet har en freskesyklus malt av Giotto,<sup>477</sup> fullført rundt 1305. Kirken er dedikert Santa Maria della Carità. Giottos fresker har en Maria-syklus og en syklus over Kristus liv. Den nederste delen av veggen har to serier allegoriske fremstillinger av syv dyder på høyre side og syv laster på venstre side, sett

---

<sup>476</sup> Marsilio Ficino ( 1433-1499) filosof, lege , filolog, humanist, leder for Platon- akademiet i Firenze. se : E. Panofsky, ”*Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*”, N.Y. 1967, s.142-159)

<sup>477</sup> Giotto di Borone ( 1267-1337) Firenze ( se\* i litteraturlisten)

fra alteret.<sup>478</sup> [19] Det er grunn til å tro at Mantegna, som selv kom fra Padua, kunne hatt Giotto's fresker i tankene da han malte studiolo bildene.

Mantegna forsøkte å skape en balanse mellom de to bildene "Parnassus" og "Minerva". De to komposisjonene utfylle hverandre samtidig som de står i kontrast til hverandre. "Parnassus" har en klar og tydelig symmetrisk komposisjon, mens "Minerva" er uoversiktlig. De "viktigste" figurene, Minerva og kardinal dydene, er ikke plassert i midten, men i hvert sitt hjørne. Minerva er nederst til venstre og kardinaldydene øverst til høyre.

Begge bildene viser en hage som er omkranset av et lavt stakitt i brunt treverk. Begge maleriene har vann i forgrunnen, et oppkomme med klart kildevann i "Parnassus" og et lite basseng med uklart, mudrete vann "Minerva".

I begge malerier er det avbildet nesten identiske fjellformasjoner i bakgrunnen. Midtgrunnen er delt av en buet naturlig steinformasjon i "Parnassus", mens i "Minerva" er det en hekk med bueganger som skiller forgrunnen fra bakgrunnen i bildet. Begge maleriene har et vakkert landskap i bakgrunnen. I "Minerva" er det også avbildet flere personer i bakgrunnen mens i "Parnassus" kan noen bygninger skimtes i bakgrunnen.. Denne perspektiviske landskapsskildringen ble ofte brukt i flamske landskapsmalerier, noe Mantegna kan ha blitt inspirert av. I "Parnassus" er det overlappende åser som strekker seg bakover i landskapet med blålige fjell i bakgrunnen. I "Minerva" svinger en elv seg innover i landskapet.<sup>479</sup> I begge malerier er det avbildet en hule, i "Parnassus" en naturlig hule, der Vulkanus er plassert, mens i "Minerva" er det en hule (eller to huler) som er bygget inn i fjellet. Den øverste delen av disse hulene kan sees på oversiden av den buete hekken til venstre i bildet.

Hovedfiguren i "Minerva", krigsgudinnen Minerva, kan sammenlignes med Mars i "Parnassus". Både Minerva og Mars var Romas beskyttere. I likhet med Mars har Minerva en gullhjelme på hodet pyntet med røde fjær. De bærer begge to en brystplate av gull med et Medusa hode som dekorasjon på brystet. Begge bærer de et spyd, eller en lanse i høyre hånd. Minerva er den viktigste figuren i "Minerva" som stormer frem og har til oppgave å fordrive lastene fra hagen. Mars i "Parnassus" er ikke i kamp posisjon. Han står i en avslappet stilling

---

<sup>478</sup> Anna Maria Spiazzi, *Giotto, The Scrovegni Chapel in Padua*, Milano, 2004 s.24 og s.25

<sup>479</sup> Mantegna "imiterer" flamsk perspektiv i begge maleriene. Denne type landskap skildring er finnes ofte i italienske malerier som er influert av den flamske malerstilen. ( f. eks: Rogier Van der Weyden ( 1399-1464), Hans Memling ( 1433-1459) og Hugo van der Goes (1440-1482) alle disse malte motiver med religiøst innhold, vanligvis var figurene plassert i et landskap, eller med et perspektivisk landskap i bakgrunnen.)

*contrapposto* på toppen av klippe buen. Mars er Venus` elsker og er mest opptatt av henne som står ved hans side.

Minerva har i oppgave å kjempe mot lastene og synden som har inntatt ”sinnets hage”. I ”Parnassus” der Mars står i en opphøyd posisjon, er det vakre musen som danser Apollon spiller, og det er harmonisk. Den eneste som kan virke truene, er Vulkanus som står i sin hule i bakgrunnen, men Mars enser ham ikke. Derfor står han i en avslappet stilling, selv om han i likhet med Minerva har på seg både hjelm og brystskjold og holder sitt spyd i hånden.

Vulkanus som står i sin smedhule i ”Parnassus”, frigjorde Minerva i det han splittet hodet til Jupiter/Zeus med et økseslag. Minerva sprang ut fra pannen hans i full rustning og bevæpnet. Både Mars og Minerva er også knyttet til en annen figur. De bærer begge en brystplate med et bevinget Medusa hode. Da Medusa ble halshugget av helten Persevs<sup>480</sup>, ved hjelp av Minerva/Athene og Hermes, sprang barna Pegasus<sup>481</sup> og Khrusaōr<sup>482</sup> fra nakken hennes. Både Pegasus og Merkur/Hermes er med i forgrunnen i ”Parnassus.”

I ”Minerva” er det den nederste delen av maleriet som representerer de dårlige egenskapene og lastene, mens kardinaldydene som sitter i den runde skyen representerer de gode elementene. Figurene på øverste del av ”Parnassus” kan symboliserer den kjødelige kjærlighetens utslettelse og himmelske kjærligheten. Den himmelske kjærligheten er representert ved de to gudene Venus og Mars, mens figurene på nedre del av bildet representerer kunststartene ved musene og Apollon. Han er guden for musikk og poesi og kan derfor sees i sammenheng med musene som også representerer de noble kunststartene musikk, dans, retorikk og poesi. Kyskheden er spesielt knyttet til poesien, fordi all ”virkelig” poesi omhandlet dette emnet i følge moralen i renessansen. Kjødelig kjærlighet fører til at man mister evnen til å tenke klart. Derfor er den kjødelige kjærligheten skadelig for både kropp og sjel og forhindrer fred i sinnet. Det er nødvendig for at en kan være dydig, noe som var spesielt viktig for kvinnene i renessansen.

Moralen i ”Parnassus” og ”Minerva” er at kjødelig elskov er skadelig for både kropp og sinn, i motsetning til den opphøyde himmelske, kyske kjærligheten som fører til fred i sjelen. Det å

---

<sup>480</sup> Persevs var sønn av Danaë og Zeus.

<sup>481</sup> Pegasus(Πήγασος) fra gresk navnet betyr – sterk, var en bevinget hest. Pegasus ble fanget med et gull bissel, som han fikk fra Athene. Hver gang han sparket hoven i bakken kom det kildevann ut. En av kildene var på fjellet Helikon, der *Hippocrene* ( som betyr *hest kilde*) Pegasus bar også lyn stråler for Zeus, i det gamle Indo-Europeiske språket *Luvian* ble *pihassas* brukt som betegnelse for lyn, også *pihassas* som betyr ” lyn guden” Pegasus var Bellerofons bevingede hest. Pegasus var månehesten som skapte regnet. Bellerfon oppdaget Pegasus som drakk ved kilden *Hippocrene*, han temmet hesten ved et spesielt bissel som Athene hadde laget. ( se: \* i litteraturlisten)

<sup>482</sup> Khrusaōr (Χρυσάωρ) fra gresk navnet betyr – ”han som bærer gull rustning” han ble ofte avbildet som en ung mann. Khrusaōr ble født etter at Medusa hadde miste hodet, han sprang ut av nakken hennes, mens Pegasus, ble født av hennes blod. ( se: \* i litteraturlisten)



fremheve kyskheden og dydigheten skulle gjenspeile Isabellas egen kyskhed og dydighet. Dette ble som tidligere antydnet, betraktet som et stort fortrinn for en kvinne i renessansen. Venusfigurene i begge maleriene er sentrale, fordi de representerer både den kyske ærbare siden og den syndefulle siden som representerer begjæret (*luxuria*).

Det greske navnet for Venus er Afrodite. Navnet beskriver hennes tilblivelse, den ”skumfødte”. Afrodite var gudinnen for to sorter kjærlighet, den sensuelle så vel som den ”høyere kjærligheten”: hun er ekteskapets og skjønnhetens gudinne.<sup>483</sup>

Piedro Hedo<sup>484</sup> som var en forfatter og humanist i renessansen var inspirert Ovids *Metamorphosis*. Han skrev om to Venuser, som fødte to cupider: Eros og Anteros. Anteros, kan ha blitt avbildet i ”Parnassus”. Eros er også med fordi Venus holder gullpilen hans i sin høyre hånd. Anteros er avbildet med sin mor og far: Venus og Mars. Anteros er på vei opp til dem mens han vender seg mot Vulkanus og blåser spottende med et blåserør mot Vulkanus` genitaler.

I ”Minerva” er det mange cupider avbildet, tolv i alt. Ingen av disse er direkte knyttet til den avbildete Venus. Ved hennes høyre side står det en cupido med to tendte fakler. Dette kan være et symbol på det brennende begjæret som tennes i menneskehjertene. Denne figuren peker også med den ene fakkelen mot muren der Prudentia blir holdt i fangenskap. Prudentia i ”Minerva” er den viktigste kardinaldyden, kyskheden og det er også denne dyden som de dansende musene i ”Parnassus” representerer. I tillegg til denne kardinaldyden representerer musene de friekunst artene. I ”Parnassus” danser de kyske musene mens i ”Minerva” er

---

<sup>483</sup> Hesiod (700-600 f.Kr.) var en gresk poet fra Boiota, han regnes som forfatter av to verk: ”*Arbeid og dager*” og ”*Theogonien*” og er en av de viktigste kildene til gresk mytologi og det gamle greske samfunnet (se\* i litteraturlisten) Hesiod<sup>483</sup> beskriver jordens tilblivelse, i begynnelsen var Kaos, han mente en gapende tomhet, deretter kom jorden Gaia. Ut fra kaos kom Eros, forplantningskraften eller kjærligheten, og Erebus (mørket og natten) sammen laget de dagen og lyset. Gaia ga alene liv til Uranos (himmelen) sammen fikk de mange barn blant andre titanene, som representerte naturkreftene. Uranos ble sjalu på sine egne barn, dette mislikte Gaia, hun overtalte sin yngste sønn Kronos til å kastrere faren sin. Han utførte dette uhyggelige oppdraget med en sagtannet sigd, noen bloddråper falt på jorden som ble fruktsommelig og fødte furiene og gigantene. Uranos testikler falt i havet, skum virvlet opp og ut av skummet steg Afrodite. Denne historien gjentok seg, Kronos fryktet også sitt avkom som han fikk med sin søster Reva. Han svelget dem etter hvert som Reva fødte dem. Da deres yngste sønn ble født, Zeus, gjemte Reva ham i en hule og ga Kronos en stein i stedet. Hvis Hesiods fortelling om Afrodites fødsel stemmer, at hun ble født av havets skum da Uranos testikler ble kastet dit, betyr det at hun er eldre enn Zeus. Kjærlighetsgudinnen er allikevel alltid fremstilt som ung og vakker. Hun hadde også andre egenskaper, hennes forbindelse med Mars /Ares kan skyldes at hun også var krigsgudinne på Kypros og andre steder. Hun var også sjøfolkene ”beskytter”. I tidlig gresk kunst er hun fremstilt som en høy og vakker kvinne, Praxiteles gjorde Afrodite til modell for kvinnens guddommelige skjønnhet da han fremstilte henne naken. Til da var det bare menn som ble avbildet uten klær. Hos Homer er Afrodite, den greske kjærlighetsgudinnen. Zeus datter, som han fikk med Dione. Hvis navn er den kvinnelige formen for Zeus. Afrodite var en ikke-gresk gudinne, selv om hun sannsynligvis var en morsgudinne for Kypros. Hun var antakelig opprinnelig en jordgudinne, som kom fra Asia der mange gudinner av hennes slag ble tilbedt, da het hun muligens Astarte, eller Ischitar (i Babylon) (se\* i litteraturlisten)

<sup>484</sup> Piedro Hedo (1427-1504) også kaldt Petrus Haedus, men hans egentlige navn var Capretto. Han var en humanist som var inspirert av Ovids, *Metamorphosis*. (se\* i litteraturlisten)

Prudentia er fanget inne i muren. De dansende musene, som representerer kunst artene, viser til hvor viktig det er å fylle den tiden man har til rådighet med kunst slik at en skal utvikle seg på det åndelige plan og ikke falle i fristelse til å bli truffet av Cupidos piler.<sup>485</sup> "Parnassus" viser til at kyskhhet og dydighet fører til fred i sinnet, mens den kjødelige kjærligheten og begjæret som er representert i "Minerva" fører til at sinnet blir fanget.<sup>486</sup>

## 10.2 Venus figurene i "Parnassus" og i "Minerva"

Battista Guarino<sup>487</sup> skrev et brev til Isabella i 1493 der han gratulerer henne med nedkomsten av hennes vakre sønn Federico. I dette brevet refererer han til Isabella som den tiende musen. : *Dicima musa*. Han skrev til henne at hun var den tiende muse, og at himmelske makter vokter over henne. Han sa at hun var Fortuna<sup>488</sup> med ønske om at hennes motto: "*nec spe nec metu*" ( "uten håp uten frykt") måtte vare evig og bli udødelig.<sup>489</sup> [10.7]

Det at Isabella blir omtalt som den tiende musen, kan indikere at Venus i "Parnassus" også kan bli identifisert som den tiende musen. Dermed kan denne Venus figuren kanskje være en personifisering av Isabella. Det ble også nevnt at Isabella selv var modell for den vakre Venus figuren. Hun ble tegnet av Leonardo da Vinci i 1499, [5] og Gian Cristaforo Romano laget en byste av Isabella i 1490, like etter at hun kom til Mantova [5.2] Begge disse arbeidene kan ha en viss likhet med den Venus figuren som er avbildet i "Parnassus". [1.1]

I "Parnassus" er Venus plassert i en opphøyd posisjon. Hun representerer den "himmelske" Venus *Coelestis*, og den kyske Venus *Castus*. Venus figuren i "Minerva"<sup>490</sup> representerer den jordiske Venus *Vulgaris* eller Venus *Imprudentia*. Hun som forfører menneskene med sin sensualitet. Denne Venus figuren representerer en av lastene som er begjæret og mangelen på selvkontroll. I "Parnassus" kan Venus ha en dualistisk rolle på grunn av sin utroskap med Mars, den kjødelige kjærligheten : *Amor humanus*. Da er hun, i likhet med Venus i "Minerva", Venus *Vulgaris*.

---

<sup>485</sup> Campell, *Cabinet of Eros*, 2004, s. 147

<sup>486</sup> Denne teorien er også underbygget av en autoritet som Aristoteles som sa: "*Carnal delights are an impediment to wisdom*" se Aristoteles "*Ethics*" VI originalen ref. VII-X, ( se Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to Present*, N.Y. 1966, s. 32-34)

<sup>487</sup> Battista Guarino ( 1435-1513) han en humanist ved hoffet i Ferrara( se\* i litteraturlisten)

<sup>488</sup> Fortuna er romernes lykke gudinne, som ble brukt i renessansen som symbol for lykke og hell ( ofte ble Fortuna brukt som skipsnavn, og finnes bl.a. i sjøfartssymboler i Venezia og i Amsterdam) ( se \* i litteraturlisten)

<sup>489</sup> Campell, *The Cabinet of Eros*, 2004, s. 199

<sup>490</sup> Venus figuren som er avbildet i "Minerva" kan minne om Fortune, fordi Fortuna som oftest ble avbildet naken, med et seil bak seg. Venus figuren i "Minerva" holder den venstre hånden opp og holder tak i kledet som blåser opp bak henne og kan også minne om et segl, men hun bærer Venus attributter, derfor er dette mest sannsynlig Venus.

I den nyplatoniske allegori,<sup>491</sup> som ble tatt opp igjen i det fjortende og femtende århundre, blir de to Venusene beskrevet. Den ene representerte den rene himmelske kjærligheten, den andre representerte det jordiske vulgære som inspirerte menneskenes begjær. Det er grunn til å tro at både Isabella d'Este og Andrea Mantegna var kjent med det nyplatoniske tankegodset som Pietro Hedos var inspirert av. Dette kunne ha avspeilet seg i fremstillingen av de to Venus figurene i "Parnassus" og "Minerva." Marsilio Ficino, som var samtidig med Andrea Mantegna og Isabella d'Este, var leder for Platonakademiet i Firenze. På oppdrag av Cosimo de Medici oversatte, gjendiktet og fortolket han Platons samlede verker fra gresk til latin og fikk dette publisert i 1482.<sup>492</sup> Han oversatte også *Hermetica* og en rekke andre nyplatoniske skrifter. Gjennom disse oversettelsene fikk samtiden tilgang på tanker som gjennom middelalderen hadde vært lite kjent. Begrepet platonisk kjærlighet stammer fra Ficino. Han baserte seg på Plotins skrifter og han identifiserer den platoniske *eros* med den kristne kjærlighetsideen *caritas*. Ficanos kjærlighetside er en sammensmelting av *eros* og *agape* og hans bok "Sopra lo amore" skapte en litterær mote på 1500 tallet. Kjærlighets dialog ble en viktig del av hoffkulturen og hoffkunsten. Sentralt for Ficino var skillet mellom den profane og den sakrale kjærligheten. Dette førte til en ny tolkning av middelalderens teologiske antitese mellom *cupiditas*<sup>493</sup> og *caritas*.<sup>494</sup>

Isabella hadde bestemte meninger om hvordan maleriene som skulle dekorere hennes studiolo skulle se ut. Hun dikterte hva og hvordan de allegoriske motivene skulle være. Hun brukte sine rådgivere til å gi føringer både til Mantegna og til de andre kunstnerne som fikk i oppgave å male bildene som skulle henge der. Både Isabella og hennes rådgivere var sannsynligvis påvirket av tidsånden og det antikke tankegodset til Platon, som blant andre Ficino hadde vært med på å oversette fra gresk til latin. Platon skrev i *Symposion* både om to Afroditer eller Venuser og to erosfigurer, Eros og Anteros. Ficino som oversatte Platons verk, på oppdrag fra Medici familien, satte denne mytologiske legenden i sammenheng med Sokrates<sup>495</sup> forklaring om *eros*<sup>496</sup> i *Faidros*.<sup>497</sup>

<sup>491</sup> Venus historiene er referert i : Platon, *Symposium, II, 7. Neo-Platonisk* : se : E. Panofsky, *Iconology*, 1959 s. 140-169)

<sup>492</sup> Theologia Platonica de immortalitate animorum. Platons *Symposion*, som bærer tittelen *Sopra lo amore*.

<sup>493</sup> "Radix malorum est cupiditas" er et latinsk sitat fra Bibelen som betyr "grådighet er roten til alt ondt" Apostelen Paulus første brev til Timoteus Kap. 6: 10 ("For pengekjærhet er roten til alt ondt; av lyst er somme faret vill fra troen og har gjennomstunget sig selv med mange piner.") ( Bibelen, rev. oversettelse fra 1930, Oslo 1968, s.250) *cupiditas* oversatt fra gresk *philarguia*, - kjærlighet til penger

<sup>494</sup> *Caritas*- fra latin betyr "den forbarmende kjærlighet" (se: \* i litteraturlisten)

<sup>495</sup> Sokrates (470-399 f. Kr.) gresk filosof den viktigste informasjonskilden er Platon, som skildrer Sokrates som en lærer som avstår fra å ha elever. En fornuftig mann som adlyder sin guddommelige indre stemme *daimonion*, og blir henrettet fordi han har forledet ungdommen. Sokrates kritiserte sanselig nytelse, men han var begeistret for skjønnhet. Han giftet seg med den mye eldre Xantippe og fikk tre sønner med henne. (se: Bradsley, Monroe

Platon og Plotin<sup>498</sup> så som den høyeste form for *eros* begjæret etter kunnskap. Ficino så på kjærligheten som en renselse, en *katarsis* av intellektet. I nyplatonismen defineres Venus både med en himmelsk åndelighet og et verdslig legeme. På grunn av denne doble naturen kan Venus dominere med sitt opphøyde intellekt over det lave begjæret.

Tankegodset fra den greske og romerske antikken ble tatt opp av nyplatonistene, og gjenoppdagelsen av de klassiske tragediene førte til en endring både i litteraturen og i moralen. Denne endringen av *topoi*,<sup>499</sup> det vil si det felles tankegods og holdninger, var med på å forme kunsten.<sup>500</sup> Kjærlighetsmotivet ble etter hvert det grunnleggende temaet, spesielt i tragediediktningen og i den bildende kunsten. I tragediediktningen ble de kvinnelige dydene fremhevet: Tålmodighet, måtehold, troskap og selvbeherskelse. Mangel på selvkontroll var den aller største synd. Den verdslige vulgære kjærligheten, som Venus figuren i ”Minerva” representerte, var det sensuelle begjær som kunne forblinde menneskene slik at de ikke kunne se den virkelige himmelske kjærligheten. Nyplatonistene så ikke alltid på kjærlighetens blindhet som noe negativt fordi den sanne *eros* også er blind og at elskereren ikke skulle se kun den verdslige skikkelsen, men også ”sjelens usynlige skjønnhet”. Nyplatonistene var enige med teologene i at kjærligheten var blind fordi den befant seg over intellektet og utenfor logikken. Denne tolkningen passet inn i Patraca-tradisjonen. Patraca<sup>501</sup> ble regnet som

---

Aesthetics from Classical Greece to the present, Tuscaloosa, London, 1975 s. 27-37)

<sup>496</sup> *Eros* blir definert som streben etter skjønnhet. Det skilles mellom den *eros* som en gal, egoistisk og irrasjonell *eros* og en guddommelige åndelig *eros*. Det åndelige og sanselige kjærlighets temaet var sentralt i antikken. For Ficino var kjærligheten toppen av åndelighet. se: Bradsley, Monroe

Aesthetics from Classical Greece to the present, Tuscaloosa, London, 1975 s. 27-37)

<sup>497</sup> Faidros, som levde på slutten av 400 tallet f. Kr. var gresk filosof og Sokrates samtalepartner, han er mest kjent fra Platons dialog *Faidros*. Han opptrer også i Symposium. (se: Bradsley, Monroe  
Aesthetics from Classical Greece to the present, Tuscaloosa, London, 1975 s. 27-37)

<sup>498</sup> Plotin ( 204-270) gresk filosof, kjent som grunnleggeren av nyplatonismen. I følge Platon var ideeverdenen og sanseverdenen skilte områder, men Plotin regner med et hierarki av virkelighet som strekker seg fra den høyeste guddom kalt det Ene til verdensfornuften og verdens sjelen ned til den materielle og uformede verden, menneskene søker i Plotins tanke verden, etter sitt himmelske opphav, fra den jordiske tilværelsen . Dette opphavet kan menneskene få en opplevelse av gjennom ekstasen. (se : M.C.Barnsley, *Aesthetics, from Classical Greece to the present*, N.Y. 1966, s.118-121)

<sup>499</sup> De greske og romerske retorikerne ønsket å finne frem til et felles tankegods eller felles minne, og dermed holdninger som flest mulig kunne dele. Aristoteles brukte uttrykket *topoi* og han definerte dette som ” felles steder” eller ”felles rom”, romerne brukte uttrykket *loci*. (se : M.C.Barnsley, *Aesthetics, from Classical Greece to the present*, N.Y. 1966, s.54-67)

<sup>500</sup> William Shakespeare ( 1564-1616) brukte blant andre Giraldi Cinzo ( 1504-1573) som inspirasjonskilde til blant annet : *Othello* og *Measure for measure* ( ”Like for like”) begge oppført i 1604) ( se\* i litteraturlisten)

<sup>501</sup> Francesco Petrarca ( 1304-1374) italiensk dikter og klassisk renessanse humanist. Han oversatte Homer. Han ble regnet som banebrytende han skrev *Africa* ( med Vergil som forbilde) Et epos om den romerske feltherren Scipios seier over Hannibal. Han skrev også *Canzoniere*, 366 kjærlighets dikt til Laura, som var en fiktiv

banebrytende i sin tid. Han skrev allegoriske hyrdedikt og kjærlighetsdikt der han beskrev sensuelle scener og frodige naturskildringer. Den irrasjonelle kjærligheten, som symboliserte en lavere rent profan form for kjærlighet i motsetning til den åndelige, ble i følge Panofsky blandet sammen med den ekteskaplige og den platonske kjærligheten.<sup>502</sup>

I mytologien var Venus *Coelestis*, den ”himmelske” Venus, datter av Uranus og hadde ikke noen mor.<sup>503</sup> Denne Venus befinner seg i den høyeste sfære, og hun representerer den guddommelige skjønnhet, og *caritas*. Den andre Venus er Venus *Vulgaris*, som er datter av Zeus/ Jupiter og Dione/Juno. Hun kan beskrives som den ”*terrastial*” eller jordbunnete Venus og den taktile verden.<sup>504</sup> Mens Venus *Coalesco*<sup>505</sup> representerer *intelligentsia*, er Venus *Vulgaris*: *virtus*<sup>506</sup> *genus*, som gir liv. Hennes skjønnhet er tilgjengelig for vår persepsjon. Begge disse Venus skikkelsene er ledsaget av en Eros, eller Amor figur, som er deres sønn. Ficino omtalte begge disse Venusene som ærbare, fordi de begge representerte skjønnheten.<sup>507</sup> Ficanos kompliserte teorier blir beskrevet av Panofsky, der også Giovanni Pico della Mirandolas<sup>508</sup> teorier er satt opp i et skjema. Her er det satt opp tre forskjellige typer kjærlighet: Den første er: *Amor divinus*, som representerer menneskenes intellekt, *intelletto*. Både Ficino og Pico refererer her til Venus *Celestis*, født av Uranus. Den andre er: *Amor Humanus* (*Amore humano*) som er den kjødelige kjærligheten, *Venus Vulgaris*. *Venus Vulgaris* er i følge Ficino datter av Zeus og Dione, mens Pico mener at denne *Venus Celeste II* er datter av Saturn. Den tredje er: *Amor feral*<sup>509</sup> (*Amore bestiale*) representerer galskap (*Īnsanitö*) hos Pico representerer denne *Venus Vulgaris* sansene<sup>510</sup> eller sensualiteten ( *sensus/ sentio*) Hun er her datter av Zeus og Dione.<sup>511</sup> Dualismen mellom sansene og den immaterielle skjønnhet skulle overskrides for å søke mot ”det sanne”. Derfor ble den moralske og den dypere betydningen viktig og betydningen av *eros* som en åndelig kraft.

---

litterær person. Både Dante og Petrarca var forgangsfigurer for renessansediktere. (se : M.C.Barnsley, *Aesthetics, from Classical Greece to the present*, N.Y. 1966, s. 110-111 og s. 134-135 )

<sup>502</sup> Erwin Panofsky ”*Studies in iconology*” N.Y. 1962, s. 129-169

<sup>503</sup> Ordet *mater* (mor) var assosiert med *materia*, (masse) er det motsatte av det himmelske *coelestis*.

<sup>504</sup> Denne Afrodite er født av Dione ikke Hera.

<sup>505</sup> *Coalesco* som betyr ”vokse seg sterk” latin, ( se: \* i litteraturlisten, latinsk ordbok 102)

<sup>506</sup> *Virtus*, vanligvis forbundet med mandighet og kraft, tapre bedrifter (se\* i litteraturlisten, latinsk ordbok s.693)

<sup>507</sup> Ficino: ” *Sint igitur in anima Veneres:prima coelestis, secunda vero vilgaris. Amorem habeant ambae, coelestis ed divinam pulchritudinem cogitandam, vilgaris ed eandem in muni material generandam..immo vero utraque fertur ad pulchritudinem generandan, sed suo utraque modo* ” se: Erwin Panofsky ”*Studies in iconology*” N.Y. 1962, s.143

<sup>508</sup> Giovanni Pico della Mirandola ( 1463-1494) italiensk humanist. ( se\* i litteraturlisten)

<sup>509</sup> *Feral*. Latin, som betyr *vill og utemmet* ( se\* i litteraturlisten, latinsk ordbok s.420)

<sup>510</sup> ( *sensus* (m)/ *sentio* (f)- latins for sansene, eller både sansene og sensualiteten - *senso o sensualità* (italiensk) ( se\* i litteraturlisten ( latinsk og italiensk ordbok s. 573 og s 243)

<sup>511</sup> Erwin Panofsky ”*Studies in iconology*” N.Y. 1962 s. 145

I Dantes<sup>512</sup> lyrikk om Venus hører ”*amor*” og ”*cor gentile*”<sup>513</sup> sammen. Den Venus figuren som står på toppen av klippen i ”Parnassus” ser guddommelig ut. *Amor divinus* eller *Venus Celestsi*. Hun står ved siden av Mars som også er en gud. Hun er ikke påvirket av det menneskelige begjær, men begjæret til en annen gud. Derfor kan hun representere den himmelske kyske kjærligheten, den som også influerer musene. Denne Venus figuren står her som leder av musene som danser sin kyske dans foran steinklippen.<sup>514</sup> Venus i ”Parnassus” kan spille en tredobbel rolle: Som den himmelske *Venus Celestial*<sup>515</sup>, som den kyske Venus *Castus* som representerer musene, og som den utro *Venus Vulgaris* som står ved sengeposten sammen med Mars. Anteros, frukten av deres utroskap er plassert på steinklippen mens den bedradde ektemannen til Venus, Vulkanus, sint betrakter dem.

I følge den greske mytologien styrer *eros* dikterens og filosofiens søken. Den greske tragedien har samme funksjon og begge dele skal minne oss om døden, *momento mori*. Gjennom frykt og medlidenhet skulle tragedien føre til renselse. Denne *katarsis* fikk sin klassiske definisjon hos Aristoteles.<sup>516</sup> I den greske mytologien er kjærligheten mellom kjønnene en sekundær side ved *eros*. Man anerkjente den nødvendige forbindelsen mellom seksualitet og reproduksjon, men kvinnens rolle impliserte ikke nødvendigvis et kjærlighetsforhold mellom de to kjønn, men heller en politisk forbindelse. Slike forbindelser var også vanlige i renessansen med arrangerte ekteskap for å opprettholde maktforbindelser. Selv om disse to maleriene ”Parnassus” og ”Minerva ” omhandler allegoriske temaer, basert på klassisk mytologiske historier, kan de også gjenspeile kristen moral og kristne verdier.

Med nyplatonismen oppsto det nye fortolkninger av kjærlighetsbegrepet. *Eros* ble erstattet med de kristne begrepene *agape* og *caritas*. Den kristne kjærlighetsideen ble satt opp mot *eros*. I den greske filosofi er *eros* streben etter å nå det guddommelige og *agape* menneskenes

---

<sup>512</sup> Dante Alighieri ( 1265-1321) Italiensk forfatter, poet. Mest kjent for *La Divina Commedia* (Den guddommelige komedie)

<sup>513</sup> ”*amor*” - kjærlighet og ”*cor gentile*”- *et vennlig hjerte* ( se\* i litteraturlisten)

<sup>514</sup> Som leder for musene, kunne denne Venus figuren være den ”tiende” musen, i likhet med Isabella..

<sup>515</sup> *Celestial* som betyr *himmelsk, (latin)* (se: \* i litteraturlisen, latinsk ordbok s. 192)

<sup>516</sup> Aristoteles ( 384-322 f.Kr) gresk filosof og naturforsker. Han var Platons elev ved Akademia i Athen. Han var også lærer for Alexander den store. Han tok avstand fra Platon på mange punkter, f. eks. mente Aristoteles at ideene ikke hadde egen form, de eksisterte i tingene og menneskets form og vesen var fornuftsjele. Hans etikk ble uttrykt i *Den nikomakiske etikk*, ( som var tilegnet hans sønn Nikomakhos) Den gyldne middelvei, det moralske rette, var midtpunktet mellom to lastefulle ytterligheter som gavemildhet og gjerrighet, ( dyden i midten) Alle ting søker det gode mål og dette skulle igjen skape velvære og lykke *evdaimonia*. Det som kjennetegner Aristoteles kunnskapslære, i motsetning til Platon var at all erkjennelse forutsatte sanseerfaring. Tiden, stedet og handlingen ( fabelen eller mytos) var det som Aristoteles vektla. Renselsen, *katharsis*, ville komme ved at for eksempel tilskuerne til et tragisk skuespill fikk utløp for sine følelser. Han beskriver dette i sin bok *Poetica* (Poetikken) som er en teori om estetikken. Han skrev også *Politika*. En lærebok i statskunnskap. Det er også bevarte skrifter om metafysikk, psykologi, retorikk. Thomas Aquinas var med på å formidle hans tankegods. ( se \* i litteraturlisten)

kjærlighet til hverandre og Guds kjærlighet til menneskene. Sammenlåingen av disse to kjærlighetsforståelsene, den antikke *eros* og den kristne *agape* resulterte i renessansens nyplatoniske kjærlighetsforståelse.

## 11. Konklusjon

Som nevnt i kapittel to er en av mytene om renessansen at kunstnerne var fri til å utrykke seg og sine egne ideer. I realiteten var kunstnerne avhengige av å få arbeid fra sine oppdragsgivere og dette førte til at de måtte finne seg i å få en del føringer som bestemte både form og innhold i verkene. Dette gjaldt både for bildende kunstnere og billedhuggere. På den tiden var oppdragsgiverne ikke bare passive *connaisseurs*<sup>517</sup> - kunstkjennere, men aktive konsumenter. Det var oppdragsgiverne og ikke kunstnerne som ble betraktet som skaperen av verket. Kunstneren måtte vanligvis levere en skisse før kontrakten ble undertegnet. Selve malerstilen var avhengig av hvilken kunstner som ble valgt, de forskjellige kunstnerne hadde sin egen stil, eller tilhørte en ”skole.”

Innstillingen til kunstnere forandret seg i den tiden Mantegna var ansatt som hoffmaler hos Gonzaga-familien. Lodovico var som nevnt en oppdragsgiver som viste stor personlig interesse i sine prosjekter, både når det gjaldt utsmykningsarbeider og arkitektur. Han bygget blant annet leiligheter i Castello di San Giorgio i Palazzo Ducale der han hadde bestemte meninger om hvordan utsmykningen skulle være. Han hadde ambisiøse planer om å forandre hele senteret av Mantova, dette kommer frem av korrespondanse med blant andre Alberti. Brevvekslingen dem i mellom befinner seg i de tidligere nevnte arkivene i Mantova.<sup>518</sup> Alberti varetablert som en ekspert på klassisk arkitektur.<sup>519</sup>

Mantegna som hadde arbeidet under Francisco Squarcione i Padova der han malte alterstykket i Santa Lucia kirken og Ovetari kapellet i Eremitani kirken Padova.<sup>520</sup> [7] Han hadde opparbeidet en viss anerkjennelse som maler etter dette arbeidet. Han hadde også tatt oppdrag

---

<sup>517</sup> *connaissanceur*, fra fransk . kunstkjenner ( Gyldendals Fremmedordbok s.65)

<sup>518</sup> *Archivio di Stata*, Mantova

<sup>519</sup> Alberti var som nevnt før arkitekten bak to kirker i Mantova med Lodovico som oppdragsgiver: San Sebastiano og St. Andrea. Samarbeidet mellom dem var med på å forme det som kom til å bli forholdet mellom en arkitekt og hans oppdragsgiver, slik som er fremdeles. (Arkitekter i dag må også vanligvis forholde seg til oppdragsgivernes ønsker.) ( se: Mary Hollingsworth, *Patronage in Italy: from 1400 to the early sixteenth century*, London, 1994, s. 217)

<sup>520</sup> Santa Lucia ble bygget i 1308, ved Piazza Eremitani ligger Eremitani, det var her Mantegna laget freskene til Ovetari kapellet i perioden 1448-1460. [7] Bygningen er nå en del av Padova museum, (Musei Civici) som også inneholder Arena kapellet / *Capella degli Scrovegni*, der Giotto's fresker befinner seg. Malt i tidsrommet (1303-1306) [19]

i Verona, studert arbeidene til Donatello<sup>521</sup> i Firenze og arbeidene til Castagno<sup>522</sup> i Venezia. Mantegna hadde tilegnet seg den "nye teknikken", han skapte rom og dybde i bildene sine ved å bruke perspektiviske virkemidler og forkortning. Et eksempel er *oculus* taket i Camera degli Sposi *sotto in su*<sup>523</sup> og trompe-l'oeil. [11.2] Mantegna malte også

*Den døde Kristus* i denne teknikken, dette bildet beholdt han selv til sin død.[21.3]

Lodovico hadde kontaktet Mantegna allerede den 4. januar 1457, han tok imot tilbudet 30. januar 1459. Lodovico hadde også vært i kontakt med en annen maler som var ledig i Ferrara, han het Pannonio, men valget falt på Mantegna. Beslutningen om å oppgi sitt private atelier i Padua for å flytte til Mantova var vanskelig å ta for Mantegna. Han ville få fast inntekt som hoffmaler, men han måtte gi opp sin frihet og akseptere sin oppdragsgivers ønsker. Mantegna flyttet ikke til Mantova før 1460. Da Lodovico ansatte Mantegna var hans rolle som hoffmaler å synliggjøre sin oppdragsgivers makt og posisjon ved hjelp av kunsten.

Mantegnas viktigste oppgave var å fremheve sin oppdragsgivers rikdom og status og å gi visuelt uttrykk for dette. Mantegna ble som mange andre kunstnerne på den tiden betraktet som håndverkere og betalt i forhold til materialkostnader og arbeidsmengde. Mantegnas arbeide for Gonzaga-familien omfattet ikke bare malerisk utsmykning, men også mange andre oppdrag som for eksempel utforming av dekorasjoner både innendørs og ute. Han måtte male scenedekorasjoner og tegne kostymer i forbindelse med festlige anledninger. Slike oppdrag var det sjelden at kunstnere påtok seg som ikke var ansatt ved et hoff. I Martindale "*The triumphs of Caesar*" er Mantegnas skissebok avbildet. Den befinner seg i Kunstbibliothek der Staatlichen Museen i Berlin. Her er det tegninger av blant annet kandelabre, vaser, skisser til relieffer med skjold og våpen og en tegning av Caecilia Metellas gravmonument.<sup>524</sup> Dette gravmonumentet står ved Via Appia som var en av de viktigste veiene inn til Roma i antikken.

---

<sup>521</sup> Donatello ( født Donatello di Niccolò di Betto Bardi) ca. 1386 i Firenze død 1466. Han er en av ung renessansens største billedhuggere, han er kjent for å ha "gjenoppdaget" skulpturkunsten i sin samtid. Han laget skulpturer i bronse og stein, tre, terrakotta, han laget rytterskulpturer, relieffer, akt både stående og sittende. ( se\* i litteraturlisten)

<sup>522</sup> Andrea del Castagno ( 1421-1457) kom fra Firenze, han var påvirket av Masaccio og Giotto. Hans verk er bl.a. fresker i *Sant'Apollonia*, i Firenze. Han påvirket Ferrara "skolen" som innebefatter: Cosimè Tura,(1430-1495) og Francesco del Cossa (1435-1477) ( se\* i litteraturlisten)

<sup>523</sup> *sotto in su*- "nedenfra og opp" Mantegna malte en av de første *oculus* på denne måten ved et hoff i *Quattrocento* Italia. Den måler 270 cm i diameter I barokken ble *sotto in su* ofte brukt tak dekorasjoner som fremstiller figurer i ekstrem forkorting. Dette perspektivet ble brukt fordi fresken skulle sees nedenfra og opp, og illudere himmelen f. eks. Salmazo, s.70-91 og se\* i litteraturlisten, Licie-Smith, s. 178.

<sup>524</sup> Gravmonument for Caecilia Metella Cretica ( 100-69 f. Kr.) var datter av konsul Quintus Caecilius Metellus Creticus, som var konsul I 69 f.Kr. broren til Caecilia var legat under Julius Caesar. Det var mannen hennes som laget gravmonumentet som står ved Appian, det er 11 meter høyt og 29 meter i diameter. Inskripsjonen lyder: CAECILLAE/ Q. CRETICI F./ (se\* i litteraturlisten)



Mantegna arbeidet, i likhet med Alberti allerede med antikke forbilder da han kom til Mantova. Selv om Mantegna hadde opparbeidet seg en viss anerkjennelse, var han en ung mann som ikke var særlig kjent utenfor Po sletten. Han ble ansatt som hoffmaler av Lodovico III Gonzaga ved Palazzo Ducale i 1460. En kan gå ut i fra at han fikk stramme føringer av sin oppdragsgiver Lodovico slik som Alberti hadde fått.

Alberti skrev sin avhandling i 1452 med Vitruvius<sup>525</sup> som inspirasjonskilde. Albertis avhandling ble skrevet for å vise hvordan oppdragsgivere kunne tilpasse den antikke romerske stilen til sine kirker, palasser og andre bygninger som skulle bli landemerker for å vise oppdragsgivernes makt og status. Alberti skilte skarpt mellom den intellektuelle arkitekten som hadde utviklet ideen til byggverket og håndverkeren som utførte oppgaven. Dette var nye tanker, det moderne konseptet med arkitekter som utarbeidet egne ideer eksisterte ikke tidlig på femten hundre tallet. Francescos bestefar Lodovico var for eksempel nært involvert i design-prosessen av sine byggverk i likhet med andre oppdragsgivere på den tiden. Dette kommer frem i den korrespondansen han hadde med Alberti i forbindelse med utkastet til San Sebastiano og Sant`Andrea i Mantova. Det at Lodovico ønsket å få hjelp av en ekspert som Alberti, viser hvor viktig Lodovico syntes at disse bygningene var. Denne alliansen mellom Alberti og Lodovico var et stort skritt mot et moderne syn på samarbeidet mellom en arkitekt og hans oppdragsgiver. Albertis avhandling var med på å endre oppdragsgivernes syn på kunstnerens rolle. Oppdragsgiveren hadde til da betraktet kunstneren som en ren håndverker, Alberti satte søkelyset på de estetiske kvalitetene ved et kunstverk, og at kunstverk ble skapt av kunstnerens geni. Denne nye innstillingen til kunst og kunstnere markerte et skille. Denne tankegangen påvirket oppdragsgiverne til å betrakte både arkitektens og kunstnerens rolle på en ny måte. Før disse humanistiske ideene fikk gjennomslag var det vanlig at ideen bak et byggverk var oppdragsgiverens og at han fikk håndverkere til å utføre jobben. Det samme gjaldt utsmyknings-oppgaver. Det var oppdragsgiverne som kom med sine ideer mens kunstnerne skulle utføre det bestilte verket. De humanistiske tankene var inspirert av den klassiske greske og romerske litteraturen. Gjenoppdagelsen av den klassiske greske og romerske litteraturen som avdekket en annen innstilling til kunsten og kunstneren, var også med på å endre innstillingen til kunstnerne. Gjennom de førtiseks årene (fra 1460-1506) som Mantegna var ansatt som hoffmaler hos Gonzaga familien utviklet han seg til å bli en kapasitet som til og med fikk oppdrag av paven.

---

<sup>525</sup> Marcus Vitruvius Pollio var en romersk arkitekt som levde i 1. årh. f.Kr. Han skrev verket: *De Architectura libri decem* ("Ti bøker om arkitektur") bøkene skrev han 27 – 23 f. Kr. Disse bøkene fikk stor betydning for renessansens gjenoppdagelse av klassisk arkitektur. ( se : Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to Present*, N.Y. 1966, s. 127)

Hans største verk ”Caesars triumfer”, malte han etter at han var fylt femti år,<sup>526</sup> mens ”Parnassus” og ”Minerva” ble fullført helt på slutten av hans liv. ”Minerva” ble malt ferdig så sent som 1502, da var Mantegna blitt syttito år gammel. Selv om Mantegna var en anerkjent kunstner ble hans siste arbeider ”Parnassus” og ”Minerva” instruert av Isabella. Alle verkene som ble laget for hennes studiolo, inklusive Mantegnas ”Parnassus” og ”Minerva” var nøye planlagt av Isabella. De mytologiske scenene var beskrevet nøyaktig av hennes litterære rådgivere, blant andre Paride da Ceresara.<sup>527</sup> Isabellas detaljerte beskrivelser bestemte hva kunstverkene skulle inneholde og hvordan kunstnerne skulle utføre verkene. Isabella var opptatt av sin egen prestisje, men hun var også opptatt av kvaliteten på arbeidene. Alle maleriene i Isabellas studiolo hadde motiv fra den klassiske litteraturen. I ”Parnassus” er Mars avbildet, ikke som krigsgud, men som Venus` elsker. De ni musene nedenfor klippeformasjonen representerer forskjellige kunstformer, blant annet poesi, dans, fløytespill. Isabella kan ha ønsket å bli fremstilt som en beskytter av kunsten. Hun dekorerte også grotta i Corte Vecchia med blant annet en intarsia som viser fire instrumenter, lutt, harpe, sitar og klavikord.<sup>528</sup> [10.3] og hun hadde musikkemblem, *Impersa della Pause musicali della Grotto*, som fremdeles befinner seg i Castello di San Giorgio. [10.6] Det samme motivet finnes i Corte Vecchia, malt som freske på veggen i korridoren rett utenfor studiolo og grotta. [10.2.1] Alt dette skulle vise til Isabellas interesse for musikk, sang og poesi, som hun samlet i sitt studiolo.

Verkene som ble bestilt for studiolo var av forskjellige kunstnere, fordi Isabella gjerne ville at de skulle konkurrere med hverandre.<sup>529</sup> Hun ønsket at maleriene skulle ”passe sammen”, derfor måtte de ha omtrent samme format, og for at bildene skulle passe til hverandre måtte figurene ha samme størrelse. Lyset måtte også falle fra en spesiell retning i forhold til hvor maleriene skulle plasseres i hennes studiolo. [10.2] Figurene i Mantegnas ”Parnassus” og ”Minerva” ble satt som ”mal” for de andre kunstnerne. Dette gjaldt spesielt Perugino og Costas malerier.<sup>530</sup> [20.1], [20.2] og [20.3] Disse maleriene var malt i perioden 1503-1511, da Isabellas studiolo fremdeles befant seg i Castello di San Giorgio. Correggios to malerier:

---

<sup>526</sup> På den tiden var det en anselig alder.

<sup>527</sup> Paride Ceresara (1466-1532) (se: Chambers & Martineau, s.164-66 og Lightbrown, 1986, s. 444)

<sup>528</sup> På intarsiaen er det avbildet fire instrumenter som var populære i renessansen det er : En lutt, en harpe, en sitar (som er et musikkinstrument med flat bunn og uten hals, med fem melodistrenger som er spent over et gripebrett, og en rekke akkompagnementstrenger som anslås ved hjelp av et plekter) og et klavikord (som er et tangentinstrument der strengene anslås med messingstifter) Dette instrumentet egnet seg best for små rom, fordi det ikke ga så mye lyd fra seg. (se\* i litteraturlisten)

<sup>529</sup> Canuti, II, 212-13 (dokument 316) oversatt i Chambers, 1970a 135-8 og Hope, 1981, s.293-4 og 307-9

<sup>530</sup>[20.1]Perugino, *Kampen mellom kyskheden og kjærligheten*, (1503-05) [20.2]Costa, *Kroning av en dame*,(1505) [20.3]Costa, *Comos*,(1510-1511)

*Allegori over dydene* og *Allegori over lastene* ble malt mye senere.[20.4] og [20.5] I

Correggios malerier : *Allegori over dydene* og *Allegori over lastene* handler om det samme temaet som i de andre studiobildene, men disse to maleriene har en helt annen stil og format. De er også malt i 1530, mellom tjue og tretti år senere enn de andre maleriene. En del av figurene som går igjen i de forskjellige maleriene er for eksempel Venus og Minerva /Pallas Athene, Diana og Cupido.

Isabella ga kunstnerne detaljerte beskrivelser om form og innhold. Både klærne som figurene skulle ha på seg og bakgrunnen ble nøyaktig beskrevet. Disse føringene kan ha medvirket til at stilen i de to maleriene ”Parnassus” og ”Minerva” kan virke stivere enn stilen i ”Caesars triumfer.” De to maleriene representerer også et annet innhold enn de fleste av Mantegnas malerier. De har et mytologisk og allegorisk innhold. De fleste av Mantegnas arbeider før ”Parnassus” og ”Minerva” hadde et religiøst eller sekulært innhold, selv om Mantegna også i disse bildene brukte allegoriske figurer. Eksempel på dette er puttiene han har plassert under hesten og ved vognhjulet i lerret IX ”Caesars triumfer”[3] og cupidene, i Camera degli Sposi [11.2],[11.3] og [11.6].

Mantegna hadde en annen posisjon til Francesco enn den han hadde til Isabella. Francescos forhold til Mantegna var også annerledes. Francesco<sup>531</sup> var opptatt av å vise sin makt. Han betraktet ikke Mantegna kun som en håndverker. Francesco verdsatte Mantegnas kunstneriske kapasitet og at Mantegna selv hadde en sentrale rolle i å formulere selve ideen til sine verk. Francesco erkjente at ”Caesars triumfer” var Mantegnas egen utforming. Francesco var klar over at det å ha en kunstner av Mantegnas kaliber som hoffmaler var ærefult og reflekterte fordelaktig tilbake på ham selv. Francescos fikk dermed en høyere prestisje som oppdragsgiver fordi han hadde en anerkjent kunstner som Mantegna knyttet til sitt hoff. Francescos rolle som oppdragsgiver for Mantegna og hans innstilling viste at kunstnerne hadde fått en høyere status. Francesco hadde et annet forhold til Mantegna enn hans bestefar Lodovico Gonzaga hadde hatt til ham. Francesco så Mantegna som en kunstner som tilførte verket en annen dimensjon ved hjelp av sin kreativitet og sitt geni. Han var ikke bare en dyktig håndverker.

Isabella var som oppdragsgiver bundet til den gamle tenkemåten om at kunstnerne måtte ha detaljert informasjon om hva de skulle gjøre. Som oppdragsgiver for både Mantegna og de

---

<sup>531</sup> Francesco og mange av hans samtidige var inspirert av herskerne i antikken og trakk paralleller mellom seg selv og antikkens herskere som for eksempel Alexander den store. (Aleksander den store regjerte (336-323 f. Kr) Han var oppdragsgiver for blant andre maleren Apelles, fra Kolofon (300 f. Kr.) som var en gresk maler, og antikkens mest kjente hoffmaler hos Filip av Makedonia og Aleksander den store og skulptøren Lysippos. ( 300 f. Kr.) Gresk billedhugger som ledet skolen i Argos og Sicyon, han var kjent for sin nye stil innen skulptur med naturalistiske livaktige skulpturer med korrekte proporsjoner.(se : Kristeller, s.486-7 og Elam, 1981 s. 15)

andre kunstnerne som skulle utføre arbeider for hennes studiolo skrev Isabella d'Este detaljerte spesifikasjoner både når det gjaldt materialkostnader, komposisjon og innhold. Ut i fra dette kan det synes som Isabella hadde en annen innstilling til Mantegna og til alle de kunstnere som hun ansatte enn sin mann Francesco Gonzaga.

Med bakgrunn i dette kan en kanskje betrakte Mantegna som en kunstner som virket i en overgangsfase. Hans to siste oppdragsgivere, Isabella d'Este og Francesco Gonzaga, hadde forskjellig innstilling til ham som kunstner. Isabellas var en oppdragsgiver som betraktet ham som en håndverker der hun ønsket å styre hele prosessen i "Parnassus" og "Minerva".

Francesco var en oppdragsgiver som ga Mantegna frihet til å bruke sin skaperkraft og sine egne ideer i utformingen av "Caesars triumfer".

Mantegna var en foregangs figur i å bruke historiske, allegoriske og mytologiske temaer. Han omformet og tilpasset de klassiske ideene til det humanistiske tankegodset.<sup>532</sup>

Oppdragsgivernes innstilling og Mantegnas egen rolle som kunstner forandret seg på de førtiseks årene han virket som hoffmaler. Mantegna opparbeidet seg etter hvert en posisjonen i forhold til sine oppdragsgivere, fra han ble ansatt som hoffmaler hos Gonzaga familien av Lodovico i 1459 til han arbeidet for Isabella d'Este og Francesco Gonzaga til sin død 1506. Mantegnas rolle som kunstner har vært med på å forme relasjoner mellom oppdragsgivere og kunstnere i århundrene som fulgte.<sup>533</sup> Denne nye innstillingen til kunstnerne har vært med på å skape grunnlaget for den moderne estetikk og vår innstilling til kunstnerens autonome stilling.<sup>534</sup>

---

<sup>532</sup> I likhet med Sandro Botticelli (1444-1510) som malte *Venus`fødsel* i 1484 (172,5x 278.5 cm) som nå befinner seg i Uffizi, i Firenze. Dette bildet var spesielt på den tiden både på grunn av størrelsen på bildet, og fordi det hadde et verdslig og mytologisk motiv. (Det mest vanlige var å male religiøse motiver) ( se: Robert Cumming, *Annotated Art*, London, 1995 s,23-24)

<sup>533</sup> Christopher Lloyd *Andrea Mantegna, The Triumphs of Caesar* Hampton Court Palace, 1991, s 3-5.

<sup>534</sup> Allerede da Michelangelo begynte sitt arbeide med å male taket i det Sistine kapell i 1508, var kunstnerens status helt forandret. Det samme gjaldt oppdragsgivernes innstilling til kunstnerne. ( se: Mary Hollingsworth, *"Patronage in Italy: from 1400 to the early sixteenth century"*, London, 1994, s. 8)

## 12 Litteraturliste

- Aikema, Bernard and Brown, Louise Beverly ” *Renaissance Venice and the North: crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*”  
Milano: R.C.S.libri: Bompiani, 1999  
(utst. Palazzo Grassi,  
Venezia 5. sept. 1999- 9. jan. 2000) London : Thames and Hudson,  
1999
- Alberti, Leon Battisia ” *The Family in Renaissance Florence*”  
oversatt fra: (”Della Famiglia”, Renèe Neu Watkins) Columbia, Univ.  
of South Carolina Press. 1969
- Ames-Lewis, Francis and Rogers, Mary ” *Concept of Beauty in Renaissance Art*”  
Aldershot: Ashgate, 1998
- Anderson, Bonnie S. And Zinsser, Judit ” *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to Present*”  
New York: Harper and Row, 1988
- Anderson, Jaynie ” *Rewriting the history of art patronage*”  
Renaissance Studies: Journal of the Society for Renaissance Studies, X,  
(s. 129-38) 1996
- Anderson, William ” *Ovids Metamorphoses*” University of Oklahoma. 1997
- Auerbach, Loren (m. fl). „*Mytologi, guder helter og myter*”, Spektrum forlag, Oslo,  
2005
- Asch, Ronald G. And Birke, Adolf M. eds. ” *Prince, Patronage and the Nobility: The Court at the Beginning of the Modern Age*” Oxford:  
Oxford Univ. Press, 1991
- Barthes, Roland ” *Bildets retorikk, i Tegnets tid, Utvalgte artikler og essays*” , Pax  
forlag, Oslo,(1964)1994
- Barrett, A.A. ” *Claudius`British Victory Arch in Rome*”, i *Britannia, Vol. 22*, 1991
- Bayer, Andrea ” *Art and Love in Renaissance Italy*”, Yale Univ. Press Metropolitan  
Museum NY, 2008
- Baxandall, Michael ” *On Guarino letter to Leonello of 5 Nov. 1447*” in Journal Warborg  
and Courthauld Institute, XXVII,s. 202, 1965
- ” *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*”,  
London, 1985

- Beardsley, Monroe    *"Aesthetics from Classical Greece to Present, a short story"* University of Alabama press, Tuscaloosa og London. (1965) N.Y. 1966
- Beguín, Sylvie    *"Le Studiolo d'Isabella d'Este"* Louvre exhibition, 1975  
(s. 33, 73, n 133 )
- Bibelen    Salomos høysang 1:9: *" Med gangerne foran Faraos vogner ligner jeg deg, min venninne"* Bibelen s.703.  
Annen Krønikerbok 1: 14: *"Salomo la seg til mange stridsvogner og hestefolk; han hadde fjorten hundre stridsvogner og tolv tusen hestefolk; dem la han dels i vognbyene og dels hos seg selv i Jerusalem"* s.464  
  
Apostelen Paulus første brev til Timoteus Kap. 6: 10 : *"For pengekjærhet er roten til alt ondt; av lyst er somme faret vill fra troen og har gjennomstunget sig selv med mange piner."* s.250
- Biondo, Favio    ( 1392-1463) *"Italia illustrata"* 1448-1458, ( publisert i 1474) *" Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades "* skrevet i 1439-1453, (publisert i 1483)    *"Roma Triumphans"* publisert i Mantova i 1472.
- Bluestone, Natalie Harris, *"The Female Gaze: Women's Interpretations of the Life and Work of Properzia de' Rossi, Renaissance Sculptor"* in Double Vision : Perspectives on Gender and their Visual Arts, ed. N.H. Bluestone, Carnbury, N.J. Associated Univ. Presses, 1995
- Bonfante, Larissa,    *"Introduction: The World of Roman Costume"*, ed. Judit Lynn Sebesta, Larissa Bonfante, University of Wisconsin Press, 1994,
- Bousquet, Jacques    *"La peinture manieriste"* Neuchâtel, vol. 40, 1964
- Bradsley, Monroe    *"Aesthetics from Classical Greece to the present"* Univ. Alabama Press, Tuscaloosa, London, 1975
- Brescika, Ceremona    *"Gli Studioli di Isabella d'Este; documentari Vicende restauri"* Mantua, Arcivio di Stato, Mantua, 1975
- Brown, Clifford M.    *"A Ferrarese Lady and a Mantuan Marchesa: The Art and Antiquities Collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539)"* i C. Lawrence *"Women and Art"* , 1977  
  
—    *"Documents Regarding Duke Frederico II Gonzaga's Interest in Flemish Art"* Source II, 1992  
  
—    *"Isabella d' Este and Lorenzo da Paria: documents for the history of Art and Culture in Renaissance Mantua"*

- (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 189) Geneve 1982
- *"Gleanings from Gonzaga Documents in Mantua: Gian Christoforo Romano and Andrea Mantegna"* Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz, 17, s. 153-59, 1973
- Bullard, Melissa M. *"Filippo Strozzi and the Medici: Favor and Finance in the Sixteenth –Century Florence and Rome"* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980
- Burk, Peter *"The Italian Renaissance: culture and society in Italy"* Cambridge: Polity Press, 1987  
(Princeton, Princeton Univ. Press, )
- Burrus, Viginia *"Chastity and Authonomy: Women in the Stories of Apocryphal Acts"* Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 1987
- Bustacchini, Gianfranco *"Ravenna, Capital of mosaic"*, Ravenna, ?
- Cabot, Isabella *"Lineage and Strategies and the Control of Widows in Renaissance Florence"* in *"Marriage in Italy 1300-1650"* ed. T.Dean and K Lowe , ?
- Camasasca, Ettore *"Mantegna"*, Firenze, 1981
- Campbel, Stephen *"The Cabinet of Eros"* Yale Univ. press New Haven, London 2004
- Campell, Lorne *"Renaissance Portraits"*, `New Haven, Conn. Yale Univ. 1990
- Cambers, David.S. *"Patrons and Artists in the Italian Renaissance Italy"* (serie: History in depth)  
London: Macmillan 1970
- Cavello, Sandra and Warner, Lyndian *"Widowhood in Medieval and Early Modern Europe"* New York, Longmann, 1999
- Christiansen, Keith *"Andrea Mantegna, Padua and Mantua"*  
George Braziller, New York, 1994
- Chojnacki, Stanley J. *"Patrician women in early Renaissance Venice"*  
Studies in the Renaissance, XXI, (s. 176-203) 1974
- Colavito, Maria. *"The Pythagorean Intertext in Ovid's Metamorphoses"*. Edwin Mellen Press, Kings College, Cambridge, 1989

- Connolly, John L. jr. "*Ingres and the Erotic Intellect*" in : "Women as Sex Objects",  
Ed. By Th. Hess and L. Nochlin, s. 17-31, New York, 1972
- Connor, Lousia Bulmann, "*Artistic Patronage at the Ss. Annunziata until c. 1520*" Doctoral  
dissertation, Courtauld Institute of Art, London , 1972
- Conway, Roderic Morris "*In Mantua, the dream home of Mantegna*", Herald Tribune, N.Y.  
(22. april, 2006)
- Couilleaux, Benjamin "*Exposition Mantegna au Musée du Louvre*", La tribune de  
l'Art, Paris, ( 16. desember 2008)
- Cropper, Elizabeth "*The Place of Beauty in the High Renaissance and Its  
Displacement in the History of Art*" in "Place and Displacement in the  
Renaissance" ed. A.Vos. Binghamton, New York: Medieval and  
Renaissance Text and Studies, 1994
- Crowe, Archer og G.B. Cavalcaselle, "*History of Painting in North Italy*", Ams  
Press, London, 1977
- Cumming, Robert "*Annotated Art*", Dorling Kindersley Book, London, 1995
- Davis, Natalie Z. And Farge, Arlette "*A History of Women: Renaissance and  
Enlightment Paradoxes*"  
Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1993
- Davis, Stevan L. "*The Revolt of the Widows (The Social World of the  
Apocrythical Acts)*"  
Carbondale, Ill: Southern Illinois Univ. Press, 1980
- Day Malcom "*100 skikkelser fra klassisk mytologi*" (oversatt: Kari Kahrs), Orion  
Forlag, Oslo, 2007 Malcom Day, Oslo, 2007, original  
tittel "*100 characters from Classical Mythology*"
- Dean, Trevor and Lowe, Kate "*Marriage in Italy 1300-1600*"  
Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998
- Debout, M.A. "*La représentation des Vices par Mantegna: l'hermaphrodite à tête  
de singe*" i Revue du Louvre, XXV,  
1975
- Dunn, Marilyn "*Piety and Patronage in Seicento Rome: Two Noblewomen and Their  
Convents*" Art Bulletin 76, 1994
- Davis, Natalie Z. And Farge, Arlette "*A History of Women: Renaissance and  
Enlightment Paradoxes*"  
Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1993



- Day, Malcom        *"100 skikkelser i klassisk mytologi"* , Orion forlag, Oslo, 2007  
 Originals tittel: *"100 characters from Classical Mythology"*
- Dean, Trevor and Lowe, Kate *"Marriage in Italy 1300-1600"*  
 Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998
- Ettinger, Helen S.    *"The Virgin snail"* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,  
 XLI, 1978
- Elam, Caroline.       *"Splendours of the Gonzaga"*, museums katalog for V&A Museum,  
 London, 1981
- Ferrari, Ciro         *"Tesori d'arte nella tella dei Gonzaga"* Catalogue of the exhibition,  
 Mantua 1974, Milano 1974
- Fletcher, J.M.        *"Isabella d'Este, Patron and Collector"* in *"Splendours of he  
 Gonzaga"* ed. David Chambers and Jane Martineau, utst.katalog:  
 Victoria & Albert Museum , London 1981
- Forster, Kurt         *"Studien zu Mantegna und dem Bildern im Studier zimmer der Isabella  
 Gonzaga"* Jahrbuck der Kaiser Preussischen Kunstsammlung XXII ,  
 s.78, 1901
- Freedberg, Sidney J. *"Painting of the High Renaissance in Rome and Florence"*  
 2 vol. Cambridge, Mass. 1961
- *"Painting in Italy, 1500-1600"* Pelican History of Art, Baltimore, 1971
- Ganz, Margery A.     *"Paying the Price for Political Failure: Florentine Women in the  
 Aftermath of 1466"* Rincantemento, serie.2, 34 , 1994
- Gerola, Giuseppe     *"Un 'impresa ed en motto de casa Gonzaga"*  
 Revistia d'Arte, 12, s. 381-402, 1930
- *"Trasmigrazioni e vicende dei camerini di Isabella d `Este, Atti e  
 memoire della R.Accademia Virgiliana"*, 21, 1929/30
- *"Camerini"*, *Le Arti*, Mantova., 1962, vol. II
- Goldthwaite, Richard A. *"Wealth and demand for art in Italy, 1300-1600"*  
 Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1993
- Gombrich, Ernst Hans Josef *"Aims and Limits of Iconology"* in *Symbolic Images*, London.  
 1972
- *"An interpretation of Mantegna 's Parnassus"*  
 Journal of Warburg and Cortauld Institute, XXVI, s.196-8 London 1963

- *"The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of Primary Sources"* in *"Italian Renaissance Studies: A Tribute to the Memory of the Late Cecilia M. Ady"*, edited by E.F. Jacob (pp279-311) London: 1960, reprinted in *Norm and Form* (pp 35-57) London 1966
- *"Renaissance and Golden Age"* *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, reprinted in *Norm and Form* London 1966
- *"The Style all'antica: Imitation and Assimilation"* in *Norm and Form*, s. 122-28, London 1966
- Goffen, Rona *"Titian's Women"* New Haven: Yale Univ. Press, 1997
- *"Piety and patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian, and the Franciscans"* New Haven: Yale Univ. Press, 1986
- Gould, Cecil *The Art Bulletin*, vol. 55, no. 2, juni 1973 (The National Gallery London)
- Gowing, Lance *"Mantegna"*, s.20 i *"Andrea Mantegna"* ed. Jane Marineau, London 1992,
- Graef, Hilda *"Mary: A history of Doctrine and Devotion"* (2 vol.) London, 1963-65
- Grieco, Sara F. Matthews and Johnson, Geraldine A. *"Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy"* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997
- Haddad, Yvonne and Findly, Ellison Banks *"Women, Religion and Social Change"* Albany, State Univ. of New York Press, 1985
- Hartt, Fredric *"Gonzaga Symbols in the Palazzo del Tel"* *Journal of the Warburgh and Cortauld Institutes*, 13, s. 151-88, 1950
- *"History of Italian Renaissance Art"* New York, 1969
- Healy, John .F. *"Pliny the Elder on science and technology"* Oxford University Press, 1999
- Hill, H. *"Equites and Celeres"*, *Classical Philology* vol. 33, nr.3, juli 1938
- Hollanda, Francisco de *"Four Dialogues on Painting"* transl. Aubrey Fitz Gerald Bell, 1548, reprint, Oxford Univ. Press, 1928
- Hollingsworth, Mary *"Patronage in Italy: from 1400 to the early sixteenth century"*, Murray Publishers, London 1994

- Holt Elizabeth Gilmore "*The Burlington Magazine*" Vol. 91, No. 554 mai 1949  
Literary Sources of Art History",
- Hope, Charles "*The Chronology of Mantegna`s Triumphs*" in "Andrea Mantegna" ed. Jane Martineau, exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992
- "*Titian and His Patrons*" in "Titian, Prince of Painters" exh. cat. Venice: Palazzo Ducale; Venice Marsilio Editori, 1990
- "*Fredrico Gonzaga as Patron*" in "Splendours of the Gonzaga" ed. David Chambers and Jane Martineau, exh. cat. London: Victoria and Albert Museum, 1981
- Impelluso, Lucia *Gods and Heroes in Art*, Getty Publication, Paul Getty Museum, L.A. 2002
- Jacobs, Frederika H. "*The Construction of a Life: Madonna Properzia de`Rossi`Schultrice` Bolognese,*" *Word and Image* 9 , nr. 2. 1993
- "*Defining the Renaissance Virutousa: Women Arists and the Language of Art History Criticism*" Cambridge Univ. Press, 1997
- Jacobsen, Michael, A. "*Vulcan Forging Cupid`s Wing*" *Art Bulletin*, 54, s. 421-29, 1972
- Jons, R "*What Venus did with Mars*" i *Journal Courtauld Warburg Institute x IIV*, 1981
- Jonson, Geraldine and Grieko, Sara F Matthews "*Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*" Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997
- Jons, R "*What Venus did with Mars*" Battista Fiera and Mantegna`s Parnassus. *Journal Caurtauld Warburg Institute. xIIV* (s. 193-8) 1981
- Kaftal, George "*Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in Tuscan Painting*" Florence, 1952
- Kelly, Joan "*Did Women Have a Renaissance?*" in J.Kelly "Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly" Chicago: Univ. of Chicago Press, 1984
- Kempers, Bram "*Painting, power and patronage: The rise of the professional artist in the Italian Renaissance*" transl. from Dutch by Beverley Jackson. London: Penguin Press, 1992

- Kent, F.W. og Simons, Patricia, *"Renaissance Patronage: An Introductory Essay"* in: *"Patronage, Art and Society in Renaissance Italy"* Eds.: Kent, Simons and Eade. Oxford: Clarendon Press, 1987
- Kent, Francis William *"The Letters Genuine and Spurious of Giovanni Rucellai"*  
Journal of the Warburg and Courtauld  
Institutes, 37 (s. 342-49) 1974
- King, Cathrine E. *"Medieval and Renaissance Matrons, Italian –Style"*  
Zeitschrift für Kunstgeschichte 55, 1992
- *"Women as patrons: Nuns, widows and rulers; in Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion, 1280 – 1400"*  
vol : II (s. 243-66)  
ed. Diana Norman ( 2. vol.)New Haven and London, 1995
- *"Renaissance Women Patrons, wives and widows in Italy c. 1300-1550"* Manchester and New York, Manchester Univ. Press, 1998 (St. Martin`s Press in the USA, 1998)
- King, Margaret L. *"Women of the Renaissance"*  
Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991
- Klapisch-Zuber, Christiane *"Women, Family and Ritual in Renaissance Italy"*  
Overs. L.Cochrane, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1985
- Knecht, R.L. *"Renaissance warrior and patron: the reign of Francis I"*  
Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994
- Kolsky, Stephen *"An Unnoticed Description of Isabella d`Este`s Grotta"*  
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52, 1989
- *"Images of Isabella d`Este"* Italian Studies 39, 1984
- Kristeller, Paul *"Andrea Mantegna"* London, 1901,
- *"Silva"* London, 1902, s. 491-3 no.10  
første oppl.1499 i *"Opera omnia"* s. 48b og 49b Leipzig,Berlin 1902
- Kuehn, Thomas *"Law, Family and womwn: Towards a Legal Anthropology of Renaissance Italy"* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991
- *"Cum consensu mundualdi: legal guardianship of women in Quattrocento Florence"* Viator, XIII, 1982
- Lange, Marit og Knut Ljøgodt, *"Venetianske Mesterverker fra Palazzo Pitti Firenze"*  
(utstillings katalog for Nasjonalgalleriet nov.1999-feb.2000)
- Langedijk,Karla *"The Portraits of the Medici: Fifteenth to Eighteenth Centuries"*

(3 vol. Firenze: S.P.E.S. ( 1:kat. No. 12, 35) 1981-1987

- Lanora, Paola      *" Essere famiglia de consiglio: Sosial closure and economic change in the Veronese patricate of the Sixteenth Century"*  
Renaissance Studies VIII, 4, 1994
- Lauts, Jan          *"Isabella d'Este Fürstin der Renaissance"* Hamburg, 1952
- Lawrence, Cynthia   *"Women and Art in Early Moderen Europe: Patrons, Collectors and Connoisseurs"*  
Univ. Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1997
- Le Foll, Joséphine,   *"L'Atelier de Mantegna"* Musée du Louvre / Hazan, Paris, 2008
- Lee, R.W.            *"Utpictura poesis. The Humanistic Theory of Painting"*  
Art Bulletin 22, 1940
- Lehmann, P.W.        *"The sources and meaning of Mantegna's Parnassus"*  
In P.W. Lehmann & K. Lehmann, *"Samotheacian Reflections. Aspects of the revival of the antique"*, 1973
- Liebenwein, W.        *"History of studio and studiolo"* " *Studiolo:die Entstehug eines Raumtyps und seine Eintwicklung bis um 1600"* 1977
- Litauer, M.A. & J.H.Grouwel *"The Origin of the True Chariot"* "Antiquity" vol. 70  
nr. 271. des. 1996
- Lightbrown Ronald    *"Mantegna, with a complete catalogue of the paintings and prints"* Phaidon, Christie's Oxford, 1986
- Lippincott, Kristin    *"The Neo-Latin Historical Epics of the North Italian Courts: An Examination of `Courtly Culture`in the Fifteenth Century"*  
Renaissance Studies 3, 1989
- Litauer M.A. og J.H.Grouwel *"The Origin of the True Chariot"* "Antiquity" vol.  
70 nr. 271. des. 1996
- Lloyd, Christopher,    *"Andrea Mantegna, The Triumphs of Caesar"*, Hampton Court Palace. London ,1991
- Lowe, Ben             *"Body images and the politics of beauty: Formation of the feminine ideal in Medieval and early moderen Europe"* in Karen A. Callaghan (ed) *"Ideals of Feminine Beauty: Philosophicak, Social and Cultural Dimentions"*  
Westport, Conn. 1994
- Luzio, Alessandro, Renier G. *"Delle relazioni d'Isabella d'Este Gonzaga con*

*Ludivoco e Beatrice Sforza*” Archivio Storico Lombardo XXVII,1890

“*La Galleria dei Gonzaga venduta all’Ingleterra nel 1627-28*” Milano, 1913

– “*La cultura*” Archivio Storico Lombardo, 1900

– “*I Precettori d’Isabella d’Este*” Archivio Storico Lombardo, 1900  
“*Precettori d’Isabella d’Este*” s. 12 i *La cuoltura e le relazioni letteraire d’Isabella d’Este*, Torino, 1913 ( en artikkelserie opprinnelig publisert i ” *Giornale storico della letteratura italiana*” fra 1899-1903

– “*Niccolo da Correggio*” Archivio Storico Lombardo 1900

– “*Il Fielfo e Lúmanesimo alla corte die Gonzaga*“ i *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, xvi, Archivio Storico Lombardo, 1890

Lytle, Guy Fitch and Orgel, Stephan ” *Patronage in the Renaissance*”  
(Folger Institute essays)  
Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1981

Maclennan, Keith ” *Virgil Aeneid*” Bristol Classical Press. 2003

Malacarne, Giancarlo “ *I Gonzaga di Mantova*”, Il Bulino edizioni d`Arte, Modena, 2005

Martindale, Andrew ” *The Patronage of Isabella d’Este at Mantua*”  
Apollo 79, 1964 ( i E.Verheyden ” *The Paintings in the Studiolo of Isabella d’Este at Mantua*” N.Y. Univ. Press, 1971)

Masson, Georgina ” *Courtesans of the Italian Renaissance*” London, 1975

McIver, Kathrine ” *Matrons as Patrons: Power and Influence in the Courts of Nothern Italy in the Renaissance*”  
Artibus et Historiae 43, 2001

Marani, Ercolano and Perina, Chiara ” *Mantova: Le Arti*” vols. 2, Mantua, 1960

Mazzoldi, Leonardo ” *Mantova: La Storia*” vol. 2, 1958

Meloni, Silvia ” *The Collection of Miniatures and Small Portraits*” in *Paintings in the Uffizi and Pitti Galleries* , ed. Mina Gregori. Little Brown, London, , 1994

Merrill ” *Eros and Anteros* “ i “*Speculum*” XII, 1944



- Paccagnini, "Andrea Mantegna", Milano, 1961
- Panofsky, Erwin "Studies in Iconography: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance" (1939, reprint 1972) Boulder, Colo.: Westview Press, 1972
- "Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance", Harper Torchbooks, Harper & Row Publishers N.Y. 1967
- "Meaning in the Visual Arts", Doubleday Anchor Books, N.Y. 1955
- "Billedkunst og billedtolkning : udvalgte artikler", Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København. 1984
- "The Early History of Man in two Cycles of Paintings by Piero di Comimo" in "Studies in Iconology" New York, 1939: 2nd edition N.Y. 1962
- Pardo, Mary "The Subject of Savoldo's Magdalene" Art Bulletin 71, 1989
- Pauolucci, Antonio "Palazzo Ducale a Mantova" Museums katalogen for Louvre, Paris, 1988
- "Gonzaga e l'Antico, Percorso di Palazzo Ducale a Mantova", Roma, 1988
- Perlingieri, Ilya Sandra "Sofonisba Anguissola, The first great Woman Artist of The Renaissance" Rizzoli, New York, 1992
- Pilliod, Elizabeth "Bronzino's Household" The Burlington Magazine 134, 1992
- Platon, (427-347 f. Kr) "Symposium", II, 7. Neo-Platonisk : I Panofsky, Iconology, 1959 s. 140 ff  
Marsilio Ficino (1433-1499) leder for Platon- akademiet i Firenze. "Theologia Platonica de immortalitate animorum".
- Plinius, Gaius Plinius Secundus, (f.23-d.79) (Plinius den eldre) "Naturalis Historia" bok XXXIII, John .F. Healy "Pliny the Elder on science and technology" Oxford University Press, 1999
- Podro, Michael "The Critical Historians of Art" Yale University press, New Haven, London, 1982



- Poss, Richard           *"Veronica Gambara: A Renaissance Gentildonna"* in *"Woman Writers of the Renaissance and Reformation"* ed. K. Wilson Athens: Univ. of Georgia Press, 1987
- Reiss, Sheryl E. and Wilkins, David G.       *"Beyond Isabella, Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy"* *Sixteenth Century Essays & Studies* (Vol. LIV)Ed. Raymond A. Mentzer. Missouri, Truman State Univ. Press, 2001
- Rosano, Rino           *"Mantua through the ages"* Farfaglia, Comune di Mantova / Città di Mantova , Mantova, 2006
- Robertson, Clare       *"Il Grand Cardinale, Alessandro Farnese, Patron of the Arts"* New Haven, Conn. Yale Univ. Press, 1992
- Rogers, Mary           *"The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in the Sixteenth-Century painting"* *Renaissance Studies*, II, 1988
- *"Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy"* *Word and Image*, II, 1986
- Rosenthal, Elanie G. *"The position of women in Renaissance Florence: neither autonomy nor subjection"* in *"Florence and Italy: Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubenstein"* ed. P. Denley and C.Ealm, London , 1988
- Rotani, P.               *"Il Palazzo Ducale di Urbino"*, Urbino, 1950.
- Rubin, Patricia Lee    *"Giorgio Vasari: Art and History"* New Haven, Conn: Yale univ. Press, 1994
- Sale, J. Russel         *"An Iconographic Program by Marco Parenti"* *Renaissance Quarterly* 27, 1974
- San Juan, Rose Marie   *"The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance"* *Oxford Art Journal* 14, Oxford 1991
- Scanlon, Thomas Francis *"Eros and Greek Athletics"* Oxford University Press, Oxford, 2002
- Selincourt, Aubrey de *"The Early History of Rome from its Foundation"* Middelsex, 1960
- Seznec, Jean           *"The Survival of the Pagan Gods"* New York, 1961
- Shearman, John         *"Maneria as an Aesthetic Ideal"* in *Act of the Twentieth "International Congress of the History of Art, New York 1961, Vol.2, s. 200-21, Princeton, 1963*

- *"Mannerism"* Middlesex, 1967
- Simon, Robert B. *"Bronzino's Portrait of Cosimo I in Armour"*  
Burlington Magazine 125, 1983
- Simons, Patricia *"Women in frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture"* History Workshop: A Journal of Socialist and Feminist Historians, XXV, 1988
- Shapley, Feren Rusk *"Catalogue of the Italian Paintings"* vols. 2.  
Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1979
- Shearmann, John *"Only Connect...Art and the Spectator in the Italian Renaissance"*  
Princeton: Princeton Univ. Press, 1992
- Smyth, Carolyn *"An Instance of Feminine Patronage in the Medici Court of Sixteenth-Century Florence: The Chapel of Eleonora da Toledo in the Palazzo Vecchio"* in *"Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors and Connoisseurs"* ed. C. Lawrence. University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1997
- Spiazzi, Anna Maria *"Giotto, The Scrovegni Chapel in Padua"*, Istituto Centrale per il Restauro, Roma/ Skira editore Milano, 2004
- Stechow *"Apollo und Daphne"* Studien der Bibliothek Warburg, 23 pl. 1-13, 1932
- Stephens, John *"The Italian Renaissance: the origins of intellectual and artistic change in the Reformation"*, London: Longman, 1990
- Strocchia, Sharon T. *"Death and Ritual in Renaissance Florence"*  
Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1992
- Tervarent, G. *"Attributes et symbols dans l'art profane"* II, s.410-11, 1959
- Thiébaud, Dominique og Giovanni Agostin *"Récit de Mantegna"*, Musée du Louvre / Hazan, Paris, 2008
- Tietze-Conrat, E. *"Mantegna"*, London, 1955
- Thomas, Anabel *"The painter's practice in Renaissance Tuscany"*  
Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995
- Thurson, Bonnie Bowman *"The Widows : A Women's Ministry in the Early Church"*  
Philadelphia: Fortress Press, 1980

- Toman, Rolf                    „*Die Kunst der italienischen Renaissance*“, Tandem Verlag , München  
2007 (*Kunsten i den italienske renessansen*, Oslo, 2007)
- Torelli, Pietro                ”*Archivio Gonzaga di Mantova*” Arnaldo Forini, Bologna, 1988  
( Pietro Torelli ( 1880-1984)
- Vasari, Giorgio              ( 1511- 1574) “ *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed  
architettori*” 1568
- Valturio, Roberto        (1405-1475) ” *De Re Militari*”, bok XII, Verona, 1472
- Vergil (Publius Vergilius Maro) 70-19 f. Kr. *Aeneiden påbegynt 30 f. Kr.*  
”*Aeneiden første bok*” (1.282) oversatt av Egil Kraggerud, Suttun/  
Tangen forlag,Oslo, 1983
- Verheyden, Egon         ”*The paintings in the Studiolo of Isabella d`Este at Mantua*”  
New York University press, New York, 1971
- ”*Eros et Antros: L`éducation du ”Cupidon” du Corrège*”  
Gazette des Beaux Arts, 65, s.321-40, 1965
- Wackernagel, Martin    ” *The World of the Florentine Renaissance Artists, Projects and  
Patrons, Workshop and Art marked.* ”(Org. tittel:  
”Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance”  
Transl. Alison Luchs) New Jersey: Princeton Univ. Press, 1981
- Wiesner; Merry E.        ”*Women`s Defense of their Public Role*” i ”*Women in the  
Middle Ages and the Renaissance: Literary and Historical  
Perspectives*” ed. Mary Beth Rose, Syracuse: Syracuse Univ. Press,  
1986
- Wind, Edgar                ”*Bellini`s Feast of the Gods*” Cambridge, Mass. 1948
- Welch, Evelyn              ”*The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescos for the  
Castello de Porta Giovia, Milan*”  
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 53, 1990
- Wittkower, Rudolf        ”*Patience and Chance: The Story of a Political Emblem*”  
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1, 1937-38
- Woods-Marsden, Joanna ”*Renaissance self-portraiture: The visual construction of  
identity and the social status of the artist*”  
New Haven: Yale Univ. Press, 1998
- Yriarte, Charles         ”*Isabella d`Este et les artists son temps*”  
Gazette des Beaux Arts, 2 pt. 1, s. 189-206,382-98, 1895
- Zimmermann, Henric ”*Drei Chiaroscuro Bilder von Andrea Mantegna*”

Panteon, 23, s. 17-21, 1965

Ørsted, Peter      ”*Gajus Julius Caesar, Politikk og moral i det romerske imperium*”  
Nordisk Forlag A/S, København, 1994

**Oppslagsverk, referanselitteratur, nettsteder merket med \* i teksten:**

Berulfsen, Bjarne og Herbert Svenkerud “*Cappelens store engelsk-norsk ordbok*”,  
Cappelens forlag A/S, Oslo , 1968

Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen, “*Fremmedordbok*” Gyldendal norsk forlag,  
Oslo, 1974

Biermann, Hans,      „*Knaurs Lexikon der Symbole*“, Droemersch verlagsanstalt Th. Knaur  
Nachfoger, München 1989  
Norsk oversett: “*Symbol ordboken*”, Cappelen, Oslo, 1992

Brown, Lesley, m. fl. “*Cassell’s English Dictionary*”, Cassell & co, London, 1998

Brønnum, Jakob      “*Kulturhistoriske årstall*” Pax Forlag, Oslo, 2003

Fowler, H.W og F.G. Fowler, “*The Concise Oxford Dictionary of Current English*” The  
University Press, Oxford, 1985

Gabrielsen, Egill Daae, „*Italiensk ordbok ( Italiano-Norvegese, Norvegese- Italiano)*“  
Kunnskapsforlaget, Oslo, 1998

Johanssen, Nygaard, Schreiner „*Latinsk ordbok*“ Cappelen, Oslo, 1965

Jones, Owen            ”*The grammar of Ornament*” (utgitt første gang: 1856) The Ivy press  
ltd, London, 2001

Jørgensen, Erling Magnar ”*Jørgensens lille kunstordbok*” Forsytia forlag , 1999

Lucie-Smith, Edward ”*Illustrert kunstordbok*” NKS forlagets oppslags bøker, Oslo, 1996

Minor, Veron Hyde    ”*Art History’s History*” Prentice-Hall International, London, 1994

Murray, Linda og Peter ”*Dictionary of Art and Artists*”  
Penguin Reference Books, London 1997

Mørstad, Erik         ”*Malerileksikon, teknikker, motivtyper og estetikk*”  
ad Notam Gyldendal, Oslo , 1996

-                         ”*Skulpturleksikon, begreper og betegnelser i billedkunsten*”  
-                         ad Notam Gyldendal, Oslo , 1992

Room, Adrian         ”*Brewer’s Dictionary of Phrase & Fable*” Castello & Co, London, ( 1.  
utgave: 1959) 2001

Sverdrup, Sandvei, Fossdøl *"Tanums store rettskrivningsbok - bokmål"* Oslo , 1974

Store norske leksikon, 2009: <http://www.snl.no> ..... (søkerord)

[www.wikipedia.org/wiki](http://www.wikipedia.org/wiki) .... (søkerord)

### **Andre kilder**

Archivio di Stato di Mantova, direktør Daniela Ferrari

adr: Via Roberto Ardigò, 11 Cap, 46100 Mantova

<http://www.archivi.beniculturali.it/ASMN/>

Il Bulino edizione d'Arte [www.ilbulino.com](http://www.ilbulino.com)

Hampton Court Palace, kurator Brett Dolman,

adr: East Molesey, Surrey KT8 9AU

[http://www.hrp.org.uk/Hampton\\_Court\\_Palace/](http://www.hrp.org.uk/Hampton_Court_Palace/)

### **Oppslagsverk i forbindelse med selve oppgaveskrivingen**

Eco, Umberto *"Kunsten å skrive en akademisk oppgave"* IDEM forlag, Oslo, 2007

Everett, Eurus Larry og Inger Furseth, *"Masteroppgaven, hvordan begynne - og fullføre"*

Universitetsforlaget, Oslo, 2004

Dyste, Olga, Frøydis Hertzberg, Torlaug L. Hoel, *"Skrive for å lære, skriving i høyere utdanning"*, Abstrakt forlag, Oslo, 2001

Jørgensen, Harald *"Hovedoppgaven, skikk og bruk i oppgavearbeidet"* Novus forlag, Oslo 1993

### 13. Billedkatalog

Jeg har valgt å omtale Andrea Mantegnas malerier med titlene: ”Parnassus”, ”Minerva” og ”Caerars triumfer”. Jeg har satt de franske og engelske titlene i klammer. Disse maleriene har forskjellige titler i de kildene jeg har brukt, Minerva blir også kalt Pallas.<sup>535</sup>

Jeg har valgt å bruke ”Minerva” her, fordi det er det romerske navnet på denne gudinnen og fordi det er *Minerva* som er brukt i beskrivelsen av dette maleriet i Louvre. Når det gjelder ”Caesars triumfer”, har jeg valgt å beholde de engelske titlene på de forskjellige maleriene i serien, fordi maleriene nå befinner seg i Hampton Court i England. Jeg har konsentrert meg mest om lerret IX (*The Triumphator, Julius Caesar, on his Chariot*) fordi det er hovedpersonen i denne serien. I oversikten over illustrasjonene har jeg indikert hvilke nummerering som ”hører sammen” : For eksempel: Alle illustrasjonene som begynner med [1] hører innunder maleriet ”Parnassus” og illustrasjoner merket [2] hører under ”Minerva”, se oversikt [1] - [22] :

[1]	Andrea Mantegna:	<i>Parnassus</i> (1497)
[2]	Andrea Mantegna:	<i>Minerva</i> (1502)
[3]	Andrea Mantegna:	<i>Caesars triumfer</i> (1485/86-1494),
[4]	Andrea Mantegna:	Lavering, grisaille, tegninger, kobbertrykk
[5]	Portretter, byste av	Isabella d' Este
[6]	Portretter, byste av	Francesco Gonzaga
[7]	Portretter, byste av	Andrea Mantegna
[8]	Palazzo Ducale,	Mantova
[9]	Corte Vecchio,	Plantegninger
[10]	Isabella d' Este:	Studiolo og grotta
[11]	Andrea Mantegna:	Camera degli Sposi ( ferdig i 1474)
[12]	Isabella d' Este:	Impensa og monogram
[13]	Francesco Gonzaga:	Våpenskjold, impensa og monogram
[14]	Palazzo di San Sebastiano:	Mantova
[15]	Isabella d' Este :	Brev: 1495 (1498?)
	Andrea Mantegna :	Brev: 1491
[16]	Andrea Mantegnas hus,	Mantova
[17]	Hampton Court Palace,	London
[18]	Skulpturer/byste/mynter:	med Julius Caesar som modell / motiv
[19]	Giotto:	Arenakapellet /Cappella degli Scrovegni, Padova (1305)
[20]	De andre maleriene i Isabella d'Estes studiolo :	Perugino ,Costa, Correggio (1503 – 1530)
[21]	Andrea Mantegna:	<i>Kristus i Getsemane</i> (1455), <i>Jomfru Marias død</i> ,( 1460) <i>Den døde Kristus</i> (1478-80)
[22]	Giovanni Bellini:	<i>Kristus i Getsemane</i> (1459)

---

<sup>535</sup> Navnene Minerva og Pallas brukes om hverandre Ovids ”*Metamorphosis*”, (bok VI, 26-69 der ”Pallas Minerva” blir beskrevet : ”*Hun tegner seg selv med sitt skjold og sin lange glimtende lanser, med hjelmen på hodet , aegiden på brystet, hun rammer sin lanser i jorden, og det skyter opp av jorden et oliventre med blågrønne blader*” : Ovids ”*Forvandlinger*” oversatt til dansk Otto Stene Due, *Sjette sang*, s. 173-174

- [1] Andrea Mantegna, *Parnassus* ,(Le Parnasse) , (1497), 150 x 192 cm ,Louvre , Paris.  
Titlen som brukes i Louvre: *Mars et Venus dit Le Parnasse*, ( Salmazo, s.116)
- [1.1] Andrea Mantegna, ”*Parnassus* ” (1497) 150 x 192 cm ,detalj Venus, Mars og sønnen Anteros /Cupido. ( Salmazo, s.116)
- [1.2] Andrea Mantegna, *Parnassus* , (detalj) de ni musene:  
Kalliope(episk poesi, Polyhminia (pantomime), Klio (historie), Evterpe (fløyte), Erato (lyrisk sang og poesi), Melpomene (tragedier), Talia ( komedier), Urania ( astronomi), Terpsikore ( lyrisk poesi og dans) (Day, s. 42)
- [4] Dansende musen (25-26 x 34-35 cm)  
kobbertrykk, British Museum, London (Lightbrown, pl.240)  
Andrea Mantegna, *Parassus*, utsnitt:
- [1.3] Pegasus og Merkur/Hermes
- [1.4] Apollon
- [1.5] Vulkanus / Hefaistos
- [1.6] Koster / ris av kvister
- [1.7] Små harer og et ekorn
- [2] Andrea Mantegna, *Minerva* (1502) 160x 192 cm (Louvre, Paris) ( Salmazo, s.116)  
Titlen som brukes i Louvre: *Minerva chassant les Vices du Jardin de la Vertu*, -  
*Minerva forviser umoralen og lastene fra hagen for forstand og visdom.*) Titlen brukes i :Alberta de Nicolo Salmazo, *Mantegna*, 1997, Paris, s. 124: *Le Combat des Vices et des Vertus - Kampen mellom det onde og det gode.*
- [2.1] Andrea Mantegna, *Minerva* (1502) 160x 192 cm (detalj som viser Minerva/Pallas) ( Salmazo, s.126)
- [2.2] Andrea Mantegna, *Minerva* (1502) 160x 192 cm (detalj som viser seks cupider og en kvinnelig satyr) ( Salmazo, s.116)  
Andrea Mantegna, *Minerva*, utsnitt:
- [2.3] Venus og en kentaur
- [2.4] Satyr med cupido
- [2.5] Fire amorer med ugle og ape hoder
- [2.6] Otium (dovenskap) Inertia ( latskap)
- [2.7] Hermafrodite
- [2.8] Skyer formet som profiler
- [2.9] Kardinaldydene: Justitia, Fortitudo, Temperantia og Prudentia som er fanget inni muren
- [2.10] Daphne fanget i laurbærtre
- [2.11] Diana og *Castus* (kyskhets)
- [2.12] Tre kvinnefigurer i bakgrunnen
- [2.13] Ignorantia (uvitenhet/ignorere),  
Avāritia(begjær/griskhet), Ingratitudo( utakknemmelighet)
- [4.2] Andrea Mantegna, *Allegori over uvitenheten* med inskripsjonen: ”*Virtvs Combvsta*”,  
( 29.8 x 43.4 cm) Tegnet med penn på brun grunn, malt over med hvitt og rødt på båndene.(I følge Kristeller, s.374-5 er dette et sent arbeide malt samtidig som ”*Minerva*” c. 1502) ( Lightbrown, pl.222)
- [1.1] Andrea Mantegna , *Parnassus*, Venus og Mars
- [2.3] Andrea Mantegna, *Minerva* Venus og kentaur,
- [4.3] Andrea Mantegna, *Venus, Mars og Diana*,  
(36.4 x 31.7 cm) (1500)(Laving, vannfarger blå og rød, guache på papir.)British Museum, London (Lightbrown, pl. 223)  
Department of Prints and Drawings, London

- [3] Andrea Mantegna, *Caesars Triumfer*, lerret IX (*The Triumphator, Julius Caesar, on his Chariot*) (1485/86-1494), 268 x 278 cm (Hampton Court, Her Majesty the Queen Collections, Orangerie.) ( se. Martindale, *The Triumphs of Caesar*, s.65)
- [3.1] Andrea Mantegna, *Caesars Triumfer*, lerret I (*Trumpeters, Bearers of Standards and Banners*) (1485/86-1494), 268 x 278 cm (Hampton Court, Her Majesty the Queen Collections, Orangerie.) ( se. Martindale, *The Triumphs of Caesar*, s.21)
- [3.2] Andrea Mantegna, *Caesars Triumfer*, lerret II (*Colossal Statues on Carts, a representation of a Captuered City, Siege Equipment, inscribed Plaques, Images*) (1485/86-1494), 268 x 278 cm (Hampton Court, Her Majesty the Queen Collections, Orangerie. ) ( Martindale, *The Triumphs of Caesar*, s.56)
- [3.3] Andrea Mantegna, *Caesars Triumfer*, lerret III (*Bearers of Trophies of Arms, Coin and Plate*) (1485/86-1494), 268 x 278 cm (Hampton Court, Her Majesty the Queen Collections, Orangerie. ) ( Camesasca, *Mantegna*, s.62)
- [3.4] Andrea Mantegna, *Caesars Triumfer*, Lerret IV (*Bearers of Coin and Plate ; Man carrying a large Marble Vase containing a Candelabrum; Oxen with attendant Youth; Trumpeters*) (1485/86-1494), 268 x 278 cm (Hampton Court, Her Majesty the Queen Collections, Orangerie. ( Camesasca, *Mantegna*, s.63)
- [3.5] Andrea Mantegna, *Caesars Triumfer*, lerret V (*Trumpeters, Oxen with Attendants, Elephants*) (1485/86-1494), 268 x 278 cm (Hampton Court, Her Majesty the Queen Collections, Orangerie. ) ( Camesasca, *Mantegna*, s.64)
- [3.6] Andrea Mantegna, *Caesars Triumfer*, Lerret VI (*Bearers of Coin and Plate; Bearers of Trophies of special armour*) (1485/86-1494), 268 x 278 cm (Hampton Court, Her Majesty the Queen Collections, Orangerie.) ( Camesasca, *Mantegna*, s.65)
- [3.7] Andrea Mantegna, *Caesars Triumfer*, Lerret VII (*The Captives, Baffoons and Soldiers*) (1485/86-1494), 268 x 278 cm (Hampton Court, Her Majesty the Queen Collections, Orangerie. ) ( Camesasca, *Mantegna*, s.66)
- [3.7.1] (det nederste fotografiet ble tatt i 1979, dette maleriet er i dårlig forfatning)
- [3.8] Andrea Mantegna, *Caesars Triumfer*, Lerret VIII (*Musicans and Standard Bearers*) (1485/86-1494), 268 x 278 cm (Hampton Court, Her Majesty the Queen Collections, Orangerie. ) ( Camesasca, *Mantegna*, s.66)
- [4.4] Kopi av Andrea Mantegnas skisse til *Caesars triumfer*, lerret X, ”The Senators” Albertina, Vienna, ( Martindale, *The Thriumphs of Caesar*, ill. 56.)
- [18.6] Ara Pacis Augustae, Roma ( [www. images. google](http://www.images.google) )
- [4.5] Andrea Mantegna ”L`introduction du culte de Cybèle à Rome” ( detalj)( 1505) 73,5 x 268cm , Tempera på lerret. The Trustees of the National Gallery. London ( Salmazo, s. 140-143)
- [5] Leonardo da Vinci (1452-1519), *Isabella d`Este*, ( 1499) Rød og gul pastell 63 x 46 cm Louvre, Paris ( [www. images. google. no](http://www.images.google.no))
- [5.1] Tizian Vecelli, *Isabella d`Este* (1434-36) Olje på lerret, 64 x 102 cm Imperial Museum Wien ( [www. images. google. no](http://www.images.google.no))
- [5.2] Gian Cristaforo Romano, terracotta byste av Isabella d`Este, (1490), Louvre ( [w w w. scolarsresource.com](http://www.scolarsresource.com))
- [6] Gian Cristaforo Romano, bronsebyste av Francesco Gonzaga(1495) Palazzo di Sebastiano, Mantova, ( [w w w. scolarsresource.com](http://www.scolarsresource.com))
- [5.3] Gian Cristaforo Romano, Gullmynt besatt med edelstener med motiv: Isabella d`Este, (1498) Kunsthistorisches Museum, Wien (Gian Cristoforo Romano (1470-1512) ( [www. images. google. no](http://www.images.google.no))
- [6.1] Mynt med motiv: Francesco Gonzaga ( [www. images. Google. no](http://www.images.Google.no))



- [6.2] Andrea Mantegna, *Madonna della Vittoria (Sacra Conversazione)* (1496)  
Tempera malt på lerret ( 280 x 160 cm) (bildet er litt beskåret)
- [6] Andrea Mantegna, *Sacra Conversazione. Madonna della Vittoria* 1496  
Tempera malt på lerret ( 280 x 160 cm) (bildet er litt beskåret)  
Musée du Louvre, Paris (Salmazo, s.105)
- [11.6] Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, (Salmazo, s.88)  
( Francesco, Lodovicos sønnesønn, står til høyre for ham på bildet,  
han er den eldste av de to små guttene)
- [7] Andrea Mantegna, (1448) Kolossal hode freske malt i Ovetari kapellet i Eremitani  
kirken i Padova, (bombet i 1944). ( Tizier-Conrad , pl.1)
- [7.1] Frontispiece, Bronsebyste av Mantegna, Sant`Andrea, Mantova kapellet til San  
Giovanni Battista ( Camescaca, s.3, og Lightbrown, katalog nr.62)  
Bysten er satt inn i en medaljong av porfyr som er satt inn i en Istian sten. (sten fra øya Istan)  
Bystens høyde: 47 cm. Inskripsjonen :ESSE PAREM/HVNC NORIS/ SI NON PREPO /NIS APELLI /  
ARENA M (an) TINIA / QVI SIMVLACHRA / VIDES
- [7.2] Portrett av Mantegna fra Vasaris bok *Le Vite* (www. images. google. no)
- [7.3] Andrea Mantegna, *Presentasjon ved tempelet*, (malt i Mantegnas Padova periode, Kristeller  
mener at bildet ble malt i 1456, Tietze-Konrad og Cipriani mener at det ble malt i 1460)  
(selvportrett av Mantegna i bakgrunnen) Staatliche Museum , Gemaldegalerie, Berlin  
–Dahlem ( Lightbrown, (*Mantegna*, katalog nr.7) s. 164)
- [8] Palazzo Ducale i Mantova,
- [8.1] Palazzo Ducale, oversikts kart Carto guida, pubblicato da Mondadori Electa
- [9] Isabellas appartamento della grotta, Corte Vecchia, plantegning( www. sts.tu –  
harburg de / studiolo / raeume )
- [9.1] Corte Vecchia, plantegning
- [8.2] Palazzo Ducale og Piazza Sordello, Mantova ( foto M.Sandbu)
- [8.3] Palazzo Ducale, Mantova (prospektkort)
- [10] Mantova, Isabellas studiolo i Corte Vecchia, døren fører ut mot korridoren.  
(foto M.Sandbu)
- [10.1] Mantova, dørkarm inn til Isabellas studiolo i Corte Vecchia fra grotta  
( foto M.Sandbu)
- [10.2] Isabellas studiolo slik maleriene kan ha vært plassert  
( www. sts.tu – harburg de / studiolo / raeume )
- [10.2.1] Isabellas studiolo slik maleriene kan ha vært plassert  
( www. sts.tu – harburg de / studiolo / raeume )
- [20] De andre maleriene i Isabellas studiolo:
- [20.1] Perugino, *Kampen mellom kyskheden og kjærligheten*, (1503-05) Louvre ( Verheyden,  
pl.24)
- [20.2] Costa, *Kroning av en dame*,(1505) Louvre ( Verheyden, pl.33)
- [20.3] Costa, *Comos*,(1510-1511) Louvre(Verheyden, pl.27)
- [20.4] Correggio, *Allegori over dydene* (1530) Oljemaling på lerret, Louvre
- [20.5] Correggio, *Allegori over lastene* ( 1530) Oljemaling på lerret, Louvre  
(Verheyden, pl.39 og 40, Campell, s.111 og s.112)
- [10.3] Mantova, intarsia i Isabellas grotta (foto M.Sandbu)
- [10.4] Mantova, intarsia i Isabellas grotta(foto M.Sandbu)
- [10.5] Impensa befinner seg i *camerini* i Castello ( Malacarne, s.301 )
- [10.6] Mantova, Isabellas musikk-emblem. *Impersa della Pause musicali della Grotto*  
befinner seg i *camerini* i Castello. ( Malacarne, 301 )
- [10.7] Mantova, studiolo, Isabellas motto :  
”*nec spe nec metu*” oversatt: ” *uten håp uten frykt*” ( foto M.Sandbu)
- [10.8] Mantova, Isabellas navneplate i grotta i taket ( foto M.Sandbu)

- [10.9] Mantova, tak i Isabellas grotta Corte Vecchio (tilstøtende studiolo) ( foto M.Sandbu)
- [10.10] Mantova, taket grotta i Isabellas studiolo i Castello (Foto Alinari, Egon Verheyden  
(*The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantova*, N.Y. 1971) Pl. 45.)
- [10.11] Grotta i Isabellas studiolo i Castello ( www. sts.tu – harburg de / studiolo / raeume )
- [10.12] Mantova, Corte Vecchia Isabellas monogram( foto M.Sandbu)
- [10.12.1] Isabellas musikk-emblem. *Impersa*, med noter malt i fresketeknikk i korridoren på veggen utenfor hennes studiolo og grotta. ( foto M.Sandbu)
- [10.13] Korridoren utenfor Isabellas studiolo og grotta i Corte Vecchia  
(foto M.Sandbu)
- [10.14] Mantova, Isabellas studiolo  
Mantegnas forgylte hode i hvert hjørnet av billedrammene ( foto M.Sandbu)
- [11] og [11.1] Detaljer fra Camera degli Sposi ( Salmazo, s.76 og Camesaca,s.48)
- [10.15] Lorenzo Leonbruno, Freske i taket i Isabellas  
*Sala della Scalcheria / Camera grande* i Corte Vecchia ,  
Homage til Andrea Mantegna: *oculus* i taket med trompe-l'oeil,  
lignende *Sotto in su* teknikken i Camera degli Sposi  
(foto M.Sandbu) (Lorenzo Leonbruno (1489-1537)
- [11.2] Andrea Mantegna, Taket i Camera degli Sposi (Salmazo, s.72)  
*Sotto in su oculus* i taket med trompe-l'oeil , en av de første *oculus*  
som ble malt på denne måten ved et hoff i *Quattrocento* Italia.
- [11.3] Andrea Mantegna, Taket i Camera degli Sposi (Salmazo, s.71)
- [11.4] Andrea Mantegna, Camera degli Sposi tak med keisermotiv (Caesar ) (Salmazo, s.76)
- [10.16] Lorenzo Leonbruno har dekorert Isabellas *Sala della Scalcheria / camera grande* med fresker (Corte Vecchia) ( foto M.Sandbu)
- [11 .5] Andrea Mantegna, Camera degli Sposi (Salmazo, s.70)
- [11.6] Andrea Mantegna, Camera degli Sposi (Salmazo, s.84)
- [11.7] Andrea Mantegna, Camera degli Sposi (Salmazo s.77)
- [12] Isabellas impensa ,monogram ( Malacarne, s.289)
- [12.1] Isabellas monogram ( Malacarne, s.288)
- [13] Francesco II gonfilier de Santa Romana Chiesa ( Malacarne, s.265)
- [13.1] Lodovico Gonzaga,emblem
- [13.2] Francesco Gonzagas emblem
- [13.3] Stemma dei Gonzaga Museo della Citta,
- [14] Museo della Citta, Palazzo di San Sebastiano( foto M.Sandbu)
- [14.1] En modell av Palazzo di San Sebastiano, Palazzo di San Sebastiano( foto M.Sandbu)
- [14.2] Mantova. Museo della Citta Palazzo di San Sebastiano,Stemma del podestà Gabriel Ginori.Våpenskjold laget i terrakottafliser/smalti i 1494 (Malacarne, s.197)
- [13.4] L'impresa della Muserola de Francesco Gonzaga,  
terrakotta flis, (Collezione Romano Freddi) (Malacarne, s.248)
- [13.5] Mantova, Malt I taket i Piazzo San Sebastiano. Francescos insignia:  
"Impersa del Crogilo de fiamme" (Malacarne, s.269)
- [15] Brev sendt fra Isabella til Francesco,  
sendt fra Mantova 24. Luglio 1495 i følge: (Malacarne, s.271)  
(men det står "dicembre 1498" på brevet ?)
- [15.1] Brev skrevet av Andrea Mantegna 1491 E-Tietzie-Conrat, s.250)
- [16] Kart over Andrea Mantegnas hus og hage.(foto M.Sandbu)
- [16.1] Andrea Mantegnas hus i Mantova.( foto M. Sandbu)
- [16.2] Mantova, Andrea Mantegnas hus ( foto av tegning, M.Sandbu)
- [17] Bysten *Faustina* befinner seg nå i Hampton Court  
Palace, Orangeriet. (www. images. google. no)
- [17.1] Oversiktskart over Hampton Court (www. planet. Ware. com)

- [17.2] Hampton Court Palace (foto M.Sandbu)
- [17.3] Hampton Court Palace, Orangerie (foto M.Sandbu)
- [18] Julius Caesar (www. images. google.no)
- [18.1] Marcus Aurelius, Museo dei Conservatori, Roma (www. images. google.no)
- [18.2] Relieff, Julius Caesar(www. images. google.no)
- [18.3] Julius Caesar, skulptur ,Louvre ( foto M.Sandbu)
- [18.4] Byste av Caesar fra Vatikan museet (Musei Vaticani, Roma (www. images. google.no))
- [18.5] Diverse mynter fra Caesars tid ( Martindale, pl. 247- 257)og(www. images. google.no)
- [19] Arenakapellet eller *Cappella degli Scrovegni* ligger i Padova. Den har en freskesyklus malt av Giotto, fullført rundt 1305. Kirken er dedikert Santa Maria della Carità. Giottos fresker har en Maria-syklus og en syklus over Kristus liv. (Avbildet: Interiøret mot Dommedagsfresken / Interiøret mot alteret, Marias bebudelse) Den nederste delen av veggen har to serier allegoriske fremstillinger av 7 dyder på høyre side og 7 laster på venstre side, sett fra alteret. (Spiazzi, *The Scrovgni Chapel in Padua*, 2004, s.24 -25)
- [21] Andrea Mantegna, *Kristus i Getsemane* (1455)(63 x 81 cm) tempera på treplate National Gallery, London (Voges, s. 366)
- [21.1] Andrea Mantegna, *Jomfru Marias død*,( 1460) (54x42) Tempera på treplate , Museo del Prado, Madrid ( Salmazo, s. 62)
- [21.2] Andrea Mantegna, *Den døde Kristus*(1478-80) Tempera på lerret(68 x 81 cm) Pinacoteca di Bera, Milano ( Salmozo, s. 96)
- [22] Giovanni Bellini, *Kristus i Getsemane*, (1459) (81 x 127cm) tempera på treplate National Gallery, London (Voges, s. 366)