

MANTEGNA



L'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Andrea Mantegna

Andrea Mantegna

l'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Testi di Stefano Zuffi

L'Unità

Direttore Renzo Foa

Vicedirettore vicario Piero Sansonetti

Vicedirettori Giancarlo Bosetti, Giuseppe Caldarola

Editrice L'Unità S. p. A.

Emanuele Macaluso, presidente

Consiglio d'Amministrazione: Guido Alborghetti, Giancarlo Aresta,

Franco Bassanini, Antonio Bellocchio, Carlo Castelli,

Elisabetta Di Prisco, Renzo Foa, Emanuele Macaluso,

Amato Mattia, Ugo Mazza, Mario Paraboschi, Enzo Proietti,

Liliana Rampello, Renato Strada, Luciano Ventura

Amato Mattia, direttore generale

Redazione iniziative speciali dell'Unità

Supplemento al numero odierno dell'Unità

Edizione fuori commercio riservata ai lettori
e abbonati dell'Unità

© 1991 by **Arnoldo Mondadori Arte**,

Milano

Elemond Editori Associati

Tutti i diritti riservati

Nei tre secoli più celebri dell'arte italiana, fra il Trecento e il Seicento, sono vissuti alcuni uomini il cui nome è universalmente conosciuto. Giotto, Leonardo, Tiziano, Caravaggio, Michelangelo, sono figure che incarnano l'idea medesima della pittura. La storia dell'arte senza di loro non sarebbe stata la stessa. Ma neppure la storia dell'uomo. Ne ritroviamo la presenza non solo sui libri o nei musei ma nelle immagini e nei colori della nostra vita quotidiana, che dall'opera di quei maestri trae ancora oggi illuminazione e impulso. Riproporli oggi non significa ignorare l'importanza delle figure minori ma riconoscere semmai che in questi grandi pittori è sintetizzato al livello più alto un ampio tessuto di cultura e di civiltà. Divulgare non vuol dire soltanto presentare belle immagini, ma proporre un'avventura di conoscenza e di scoperta il cui fascino resta

intatto nel tempo. Per questo l'Unità offre ai suoi lettori, con la collaborazione dell'Arnoldo Mondadori Arte, una serie di volumi sui maestri dell'arte italiana. Ogni monografia, pur pensata per essere letta d'un fiato, contiene tutto ciò che è indispensabile alla conoscenza di un grande dell'arte italiana. A un profilo biografico che racconta l'intreccio della vita con le opere maggiori, nella cornice storica e sociale, segue una rassegna delle riflessioni critiche più significative. Le illustrazioni consentono di leggere le opere nell'insieme e nei dettagli, anche grazie al commento puntuale delle didascalie, che aiutano a collocarle lungo il percorso dell'artista. Ogni volume, infine, è corredato da una traccia bibliografica essenziale.

ottobre-dicembre 1991

l'Unità

Già usciti

Giotto

Leonardo

Tiziano

Michelangelo

Raffaello

Caravaggio

I prossimi volumi

Piero della Francesca

Bellini

Giorgione

I volumi pubblicati

possono essere richiesti a

L'Unità / Ufficio arretrati

Via dei Taurini, 19

00185 Roma

Tel. (06) 444901 / 44490390

Andrea Mantegna

La vita e la carriera di Andrea Mantegna si svolgono in un periodo di decisivi cambiamenti. Lo stile lussuoso e raffinato, ancora gotico, delle ricche corti signorili lascia il passo a una sempre più approfondita ricerca sulla civiltà antica. Letterati e artisti, dapprima a Firenze, poi nelle città sedi di storiche università, e ben presto in tutt'Italia, gettano le basi per la rinascita di un modello culturale e civile che fa perno sull'uomo: è l'età dell'"umanesimo". Le qualità morali e intellettuali, esaltate dallo studio della letteratura e della filosofia greca e latina, trovano un preciso parallelo nell'analisi delle proporzioni armoniche del corpo umano, interpretato come "misura" ideale anche per l'architettura e l'urbanistica. Mentre durante tutto il Medioevo l'attività su questa terra era sempre subordinata all'onnipotenza di Dio, durante il XV secolo si assiste a una progressiva e inarrestabile riscoperta della grandezza dell'uomo, artefice della propria storia: agli artisti, con il supporto di una crescente fioritura di studi teorici, spetta il compito di rendere visibilmente presente quest'idea.

Entusiasta da questa nuova epoca dell'arte e del pensiero, Andrea Mantegna ne è uno dei più impegnati interpreti: la sua formazione avviene a Padova, proprio nel periodo in cui operano in città grandi artisti toscani. A Padova la tradizione umanistica era molto radicata (ancora vivo era il ricordo della lunga permanenza di Petrarca), e in nessuna altra città dell'Italia del Nord si svolgeva un dibattito culturale tanto ricco e aggiornato. Qui, fin da ragazzo, Mantegna può perseguire con passione e convinzione un grande ideale: l'interpretazione "settentrionale" dell'umanesimo, sostenuta da un costante impegno culturale e da un sicuro gusto per il mondo classico.

Mantegna ha sempre chiaro davanti a sé quest'obiettivo: eppure, la sua attività si

svolge in una eterogenea varietà di stimoli diversi. La giovinezza trascorsa nella caotica e vivace bottega di Squarcione gli presenta l'alternativa tra avanzate ricerche tecniche e prospettiche e l'estremo bagliore degli ori lagunari; poi, il legame con Venezia e i viaggi a Ferrara, a Firenze, a Roma gli offrono un crescendo di emozioni e di precisi riferimenti.

Dai suoi trent'anni, e fino alla morte, Mantegna è l'artista ufficiale a Mantova, alla corte dei Gonzaga: in una situazione culturale molto diversa rispetto a quella padovana, trova modo di rinnovare la tradizione decorativa profana, passando dalle visioni cavalleresche del Pisanello a una più chiara impaginazione, non meno ricca d'invenzione, nella chiave rinascimentale di un'erudizione serena e partecipe.

Il ruolo di Mantegna nel nostro Quattrocento consiste dunque soprattutto nella precoce capacità di intuire e interpretare gli stimoli culturali e artistici più aggiornati, e di applicarli in modo originale, non solo come meditata e austera visione dell'uomo nel mondo, ma anche in senso festosamente decorativo. In questa chiave, le ricerche prospettiche elaborate a Mantova avranno una significativa importanza per le nuove generazioni di pittori. La fama di Mantegna è vasta e rapida, e il suo influsso si diffonde presto in molte zone d'Italia e del Nord, anche per mezzo delle conosciutissime incisioni; si può anzi affermare che proprio grazie a Mantegna il Rinascimento trova una dimensione veramente europea.

La giovinezza padovana di un "enfant prodige" (1440-1459)

L'adolescenza e la formazione artistica di Andrea Mantegna corrispondono in modo sorprendente al cliché del fanciullo prodigio. Nato alla fine del 1430 o all'inizio del 1431 a Isola di Carturo, non lontano da Piazzola del Brenta, Andrea è figlio

del modesto falegname Biagio. La sua infanzia è povera e breve: a dieci anni, o poco più, il ragazzo si trasferisce a Padova (dove abitava un suo fratello maggiore), ed entra nella bottega di Francesco Squarcione, che lo prende presso di sé quasi come figlio adottivo.

Lo stravagante atelier di Squarcione era la cassa di risonanza dello straordinario sviluppo dell'arte a Padova verso la metà del Quattrocento. La presenza di una gloriosa università, il gusto per l'antichità classica inaugurato dal Petrarca e sostenuto da ricerche archeologiche, l'importanza – anche in termini di potere economico e di committenze artistiche – di due centri religiosi come la basilica del Santo e l'abbazia benedettina di Santa Giustina, la nobile tradizione artistica ereditata dal Trecento (epoca in cui avevano lavorato in città maestri come Giotto, Giovanni Pisano, Giusto de' Menabuoi, Guariento, Altichiero e Avanzo): tutte queste circostanze rendevano Padova molto attraente, non solo per gli artisti veneti o comunque dell'Italia Settentrionale, ma anche per pittori e scultori toscani, all'avanguardia nel campo della ricerca prospettica.

Per questo, proprio nel periodo in cui Mantegna compie i primi passi del suo apprendistato, vengono e operano a Padova grandi maestri fiorentini come Paolo Uccello, Filippo Lippi e soprattutto Donatello, che si ferma per oltre un decennio e compie grandiose sculture in bronzo: l'altare maggiore del Santo e il monumento equestre al Gattamelata.

D'altra parte, allo spirito pionieristico degli artisti che aderiscono all'umanesimo si contrappone l'ultima, delicata stagione del gotico, visto attraverso le dorature e le ricche cornici dei politici di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna. Padova, insomma, nel corso degli anni Quaranta del Quattrocento offre un panorama arti-



*Cerchia di Andrea Mantegna, La discesa al
limbo, c. 1475-80, bulino, 535 × 355 mm*

stico composito e vivace: la bottega di Squarcione (pittore di non eccelse qualità e ricordato dai documenti piuttosto come "sartor et recamator") raccoglieva in modo disordinato e affascinante tutti questi stimoli. Secondo alcune fonti Squarcione avrebbe avuto più di cento allievi: cifra forse esagerata, ma che lascia intuire le dimensioni e l'importanza di questo laboratorio, nel quale, accanto a Mantegna, passano alcuni giovani artisti destinati a importanti carriere, come Cosmè Tura, Carlo Crivelli, Marco Zoppo e – forse – l'altoatesino Michael Pacher. Di fronte all'eclettismo dell'insegnamento squarcionesco, Mantegna preferisce una meditata adesione alle novità prospettiche e naturalistiche portate dai toscani. Dotato di un talento precocissimo, a diciassette anni dipinge una pala d'altare (oggi perduta) e dimostra subito una sostanziale indipendenza da Squarcione.

Il successo dell'opera è immediato: nel 1448 Mantegna viene chiamato insieme a Nicolò Pizolo a far parte della vasta squadra di pittori impegnati nella decorazione della Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani. In seguito ad una serie di circostanze, Mantegna finisce per essere il principale artefice degli affreschi (*Storie di San Giacomo e di San Cristoforo*, tavv. 1-3): malgrado i danni gravissimi subiti durante la seconda guerra mondiale, affiora qui un rigoroso senso dell'antico, che si traduce in forme monumentali e severe, e anche nell'accurata ripresa di iscrizioni latine. Intanto la cultura artistica del maestro si allarga: un viaggio nella Ferrara estense lo pone in contatto con un ambiente ben disposto ad accogliere riferimenti fiamminghi (in particolare Roger van der Weyden) e la monumentalità delle opere di Piero della Francesca; inoltre il giovane Mantegna si lega alla famiglia Bellini. Conosce l'album di disegni raccolti da Jacopo, segue i progressi del suo coetaneo Gio-

vanni, e sposa, nel 1451, Nicolosia, figlia di Jacopo e sorella di Giovanni e di Gentile Bellini. Un interessante saggio del rapporto con i Bellini è *l'Orazione nell'orto* della National Gallery di Londra (tav. 6).

Le varie esperienze si traducono presto in nuove importanti opere: il *Polittico di San Luca* (tav. 4), dipinto per l'abbazia di Santa Giustina e oggi nella Pinacoteca di Brera a Milano, pur essendo realizzato ancora con la tecnica del fondo-oro mostra un'innegabile cultura prospettica, mentre la *Sant'Eufemia* delle Gallerie di Capodimonte a Napoli (tav. 5) ricorda la nobile grandiosità delle statue di Donatello per l'altare bronzeo di Sant'Antonio.

Nel 1457 Mantegna affronta una commissione di notevole impegno: una pala d'altare per la basilica di San Zeno a Verona, la cui esecuzione (terminata nel 1459) ritarderà l'arrivo del pittore a Mantova. Il *Polittico di San Zeno* (tavv. 8, 9) è una delle più complesse opere di Mantegna, e conclude la fase giovanile della sua arte. La cornice originale completa in modo organico la grandiosa struttura architettonica del dipinto, impostato con un'ampia e solenne definizione prospettica. L'austera composizione della *Sacra Conversazione* nelle tre tavole principali, appena addolcita dai ricchi festoni vegetali appesi in alto, assume toni di aspra epopea nelle rocciose scene della *Passione* dipinte nella predella, oggi conservate al Louvre e al museo di Tours.

Terminato il *Polittico di San Zeno*, e dopo aver dipinto il raffinato *San Sebastiano* che si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna (tav. 7), caratterizzato tanto da reminiscenze classiche e archeologiche quanto da un paesaggio naturale che si presenta petroso e drammatico, Mantegna accetta finalmente gli inviti generosi e pressanti rivolti dal marchese Ludovico Gonzaga e si trasferisce a Mantova, dove assume l'incarico di artista di corte.



*Scuola di Andrea Mantegna, I trionfi di Cesare:
gli elefanti, c. 1539-41, bulino, 282 × 256 mm*

La Camera degli Sposi fra viaggi di studio e primi successi mantovani (1460-1490)

Nel 1460 Mantova non è certo un centro artistico paragonabile a Padova: mancano grandi personalità di maestri con cui confrontarsi, le committenze sono concentrate all'interno della corte dei Gonzaga, il rinnovamento culturale in senso umanistico stenta a prendere vigore, e la tradizione artistica è ancora influenzata dalle eleganti scene gotico-cortesi dipinte da Pisanello. La persistenza di questo retaggio aiuta a comprendere i temi e lo stile delle opere di Mantegna nel suo primo decennio mantovano: oltre alle tipiche attività dei pittori di corte (decorazione di arredi, cartoni per arazzi, ornamentazioni varie, disegni curiosi) si occupa di ritratti di personaggi della corte, di piccoli dipinti e degli affreschi per una cappelletta nel castello di San Giorgio, purtroppo perduti, come di altre decorazioni eseguite per residenze suburbane dei marchesi (a Marmirolo e a Gonzaga).

Durante gli anni Sessanta il maestro elabora i disegni per alcuni motivi iconografici che verranno più tardi tradotti in incisione (come la *Discesa di Cristo al Limbo*), e dipinge una serie di non grandi tavole, oggi divise in vari musei ma probabilmente in origine direttamente collegate tra loro. Tre di esse compongono il cosiddetto "Trittico degli Uffizi", in cui spicca, per l'ambiente aspro e scosceso, l'*Adorazione dei Magi* (tavv. 10, 11). Nonostante le ridotte dimensioni, le figure dipinte da Mantegna conservano sempre una "gravitas" classica, come dimostra la *Morte della Vergine* oggi al Prado (tavv. 14, 15), che ha nello sfondo una veduta dei laghi formati dal Mincio intorno a Mantova.

Nel 1465 si avviano i lavori di sistemazione di una camera del castello di San Giorgio, destinata ad essere dipinta ("picta") da Mantegna. Il pittore sente intanto

la necessità di verificare i progressi del proprio stile con l'evoluzione dell'arte in Italia Centrale, e tra il 1466 e il 1467 si reca a Firenze e a Pisa. Fra l'altro, è importante per lui lo studio della cappella affrescata da Benozzo Gozzoli nel Palazzo Medici di Firenze, per il gradevole ritmo narrativo e per la presenza di figure di grandi dimensioni.

Probabilmente intorno al 1471, Andrea Mantegna avvia la decorazione della cosiddetta "Camera degli Sposi" (tavv. 21-26), modello per la pittura profana del Rinascimento, in cui il pittore abbandona le preziose minuzie del gotico cortese per scene sostenute da un robusto senso prospettico e, insieme, da un'accurata ripresa dell'osservazione naturale. Lungo le pareti principali si svolgono due scene: il "ritratto di gruppo" della famiglia del marchese Ludovico III Gonzaga, attorniato dai cortigiani, e l'incontro del marchese con il secondogenito, il cardinale Francesco Gonzaga. Nella volta, fra lacunari dipinti in chiaroscuro con motivi classici, si apre un famoso oculo circolare, con una balconata da cui si affacciano figure e animali, aperta con una vertiginosa prospettiva verso il cielo. Questo "sfondato" illusionistico servirà da esempio per gli artisti delle generazioni successive, e in particolare per il Correggio.

La Camera degli Sposi viene completata con ogni probabilità nel 1474: il decennio successivo è decisamente poco felice per Mantegna e per lo stato mantovano. L'artista, che da tempo intrattiene con i marchesi un fitto carteggio – prova di un carattere permaloso e di rapporti non sempre facili con gli altri cortigiani – vede morire un proprio figlio, poi il marchese Ludovico, la marchesa Barbara, infine il successore di Ludovico, Federico. Solo con la salita al potere del giovane Francesco II Gonzaga (marchese dal 1484) le committenze artistiche mantovane cono-



La Vergine e il Bambino, c. 1485-1491, bulino,
240 × 236 mm

scono una significativa e duratura ripresa. Mantegna intanto sviluppa sempre più profondamente il gusto per l'antichità classica: cura la costruzione della propria abitazione, nella zona di San Sebastiano, aprendovi un cortile circolare, comincia a raccogliere una collezione di marmi romani (che viene lodata da Lorenzo il Magnifico, in visita a Mantova nel 1483), e dipinge alcuni frammenti architettonici e ornamentali nell'intenso *San Sebastiano* ora al Louvre (tav. 27).

È intuibile l'entusiasmo con cui il pittore deve aver accolto il progetto di eseguire una serie di grandi dipinti a tempera con il *Trionfo di Cesare*, in cui il suo senso dell'antico avrà modo di dispiegarsi compiutamente. Poco dopo l'inizio dell'opera, nel 1489 Mantegna si reca finalmente a Roma presso papa Innocenzo VIII. Durante il soggiorno romano, prolungatosi anche nel 1490, Mantegna dipinge una cappelletta (poi distrutta) nei Palazzi Vaticani, visita il celebre ostaggio Gem, l'esotico fratello del sultano turco, osserva con attenzione i monumenti antichi, ma nel complesso ricava un'impressione in parte deludente dalla città eterna. Tornato a Mantova preferirà un'immagine letteraria e un po' amara dell'antichità, rispetto a quella osservata a Roma.

Il classicismo degli ultimi anni e il rapporto con Isabella d'Este (1490-1506)

Al rientro a Mantova Mantegna stringe forti legami con la nuova marchesa, la colta e intelligente Isabella d'Este. A partire dal *Cristo sul sarcofago* del museo di Copenhagen (tav. 30) e dalla *Madonna delle cave* degli Uffizi (tavv. 28, 29), il maestro sviluppa l'ultima fase della sua costante ricerca di un'espressione classica: la figura umana, austera e rigorosa, ai limiti dell'idealizzazione, si staglia con nitore sul paesaggio, in forza di un'energico tratto grafico, ben ravvisabile anche nei disegni di

Mantegna e nelle incisioni a lui collegate. A supporto di questa impostazione, Mantegna elabora una tecnica particolare, dipingendo opere in cui il colore è ridotto all'essenziale, fino a rendere l'effetto di bassorilievi classici sullo sfondo di marmi chiazziati oppure di monocromi con caute lueggiate dorate.

Esemplare, in tal senso, è la serie del *Trionfo di Cesare*, compiuta verso il 1492, oggi conservata nel palazzo reale di Hampton Court, nove tele in cui si rappresenta il corteo trionfale di Giulio Cesare. Considerate dal Vasari il vero capolavoro di Mantegna ("la miglior cosa che lavorasse mai"; il letterato mantovano Teofilo Folengo, di rimando, vi trova "la perfetta arte dei pittori antichi"), le composizioni vennero ripetutamente imitate e copiate nei secoli seguenti: d'altra parte molte opere dell'ultimo periodo di Mantegna sono state prese in considerazione da artisti successivi. Anche diverse scene bibliche (come la *Giuditta* di Dublino, tav. 32, il *Giudizio di Salomone* del Louvre e il *Sansone e Dalila* della National Gallery di Londra) partecipano a questo gusto grafico, quasi monocromo, tipico delle pitture mantegnesche degli anni Novanta del Quattrocento. Affini a questo gruppo di opere sono due tempere su tela, fra i lavori più conosciuti del maestro: il *San Sebastiano* della Galleria Franchetti alla Cà d'Oro di Venezia (tav. 31) e il *Cristo Morto* della Pinacoteca di Brera (tav. 38). Di controversa datazione, il *Cristo Morto* è da identificare con il "Cristo in scurto" (in scorcio) annotato dal figlio di Mantegna nell'inventario delle cose lasciate dal padre dopo la morte. È probabile che il maestro abbia dipinto la famosa tela per la propria cappella funeraria, allestita nella chiesa di Sant'Andrea a Mantova, e decorata da alcuni quadri in parte di allievi (fra cui l'esordiente Correggio) e da un *Autortratto* del maestro, un busto in bronzo che



Scuola di Andrea Mantegna, Quattro donne danzanti, c. 1497, bulino, 227 × 335 mm

è forse la più importante prova della sua non irrilevante attività di scultore.

A metà dell'ultimo decennio del Quattrocento, in una città di Mantova ormai caratterizzata dal gusto squisito e aggiornato di Isabella d'Este, Andrea Mantegna avvia le ultime opere di grande importanza: due pale d'altare e il progetto di decorazione dello studiolo privato della marchesa. La *Madonna della Vittoria* (tavv. 34, 35) – oggi al Louvre – viene commissionata per celebrare l'illusoria vittoria di Francesco Gonzaga contro i francesi di Carlo VIII nella battaglia di Fornovo del 1495. Il gruppo di figure strette intorno al trono della Vergine è circondato da un'originalissima architettura vegetale, un'abside verdeggiante ricca di fiori e di frutti, al centro della quale pende un enorme ramo di corallo. D'impianto altrettanto grandioso è la *Sacra Conversazione*, o *Madonna Trivulzio*, dipinta nel 1497 per la chiesa veronese di Santa Maria in Organo e oggi

nella Pinacoteca Civica di Milano (tav. 33).

Intanto Isabella d'Este con l'importante supporto del letterato e poeta di corte Paride Ceresara, si fa allestire nel Palazzo Ducale di Mantova un appartamento privato, e soprattutto uno studiolo personale, per il quale sceglie una decorazione di carattere classico, con motivi tratti dai miti greci (i dipinti provenienti dallo studiolo, smantellato nel 1605, sono oggi al Louvre). L'incarico di tradurre in immagine il programma iconografico del Ceresara spetta naturalmente, in prima istanza, a Mantegna, che, a partire dal 1497, affronta con entusiasmo l'impegno.

Mentre a Venezia il cognato di Andrea, Giovanni Bellini, sta realizzando la fondamentale svolta in senso luministico e tonale, che caratterizzerà tutto il corso della pittura veneta del Cinquecento, e mentre a Milano Leonardo sta studiando con cura la riproduzione degli effetti naturali e atmosferici nei dipinti (Leonardo

stesso sarà ospite dei Gonzaga nell'anno 1500), Mantegna non abbandona una maniera essenzialmente grafica, incisiva, ricca di dettagli ornamentali e di preziosità paesaggistiche. È una tecnica che si avvia ad avere un sapore quasi nostalgico, e che tuttavia sostiene il maestro nei suoi ultimi capolavori, che potrebbero essere presi a simbolo della fase conclusiva dell'umanesimo nelle corti italiane. La rappresentazione del *Parnaso* (tav. 37) è incentrata sull'elegante danza delle Muse al suono della cetra di Apollo, mentre, tutt'intorno, le immagini di Vulcano, di Marte, Venere, Amore, Mercurio e del cavallo alato Pegaso rivelano la convinta adesione di Mantegna a un mondo mitico e impossibile, al quale allude anche la stravagante forma delle rocce e delle montagne. Ancor più imprevedibile è il dipinto successivo (eseguito nel 1504), *Atena scaccia i Vizi dal giardino delle Virtù* (tav. 36), dominato dalla energica e dinamica figura della dea, in atto di allontanare una quantità di mostriacattoli, effigi simboliche di altrettanti vizi, da un giardino popolato di misteriose presenze, mentre anche le nuvole in cielo sembrano assumere un'apparenza umana.

All'inizio del 1506 il pittore ha gravi problemi di salute, e non versa in ottime condizioni economiche, tanto che decide di vendere a Isabella d'Este il pezzo pregiato della sua collezione archeologica, un busto di Faustina tuttora conservato nel Palazzo Ducale di Mantova: intanto ha avviato l'esecuzione del terzo dipinto per lo studiolo, la *Favola del dio Como*, ma la morte – avvenuta il 13 settembre di questo stesso anno – impedisce il compimento dell'opera.

L'eredità

Lo stile di Mantegna, anche nelle opere estreme, rimane sostanzialmente legato alle ricerche e alle tecniche quattrocente-

sche: perfino il pittore ferrarese Lorenzo Costa, che dal 1507 prenderà il suo posto come pittore di corte dei Gonzaga (e in questa veste porterà a compimento la *Favola del dio Como*), mostra una maggiore attenzione nei confronti degli effetti atmosferici nella pittura.

Eppure, l'arte di Mantegna ha un'importanza decisiva, e non solo per il suo carattere pionieristico, come primo e più importante segnale della diffusione della cultura artistica umanistica nell'Italia del nord, e in particolare nel Veneto, attraverso il cognato Giovanni Bellini. Lo stesso Leonardo, che pure contrappone all'ideale classico di Mantegna una vibrante analisi naturalistica, ammira e riprende le decorazioni con festoni di fiori e di frutti, tipiche del maestro padovano. Se ne può vedere un'eco nella volta della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano e nelle lunette che sovrastano il Cenacolo.

Ancor più direttamente influenzato è il Correggio, che è stato allievo e collaboratore di Mantegna a Mantova. Dalle ricerche di illusionismo spaziale di Mantegna, e soprattutto dalla volta della Camera degli Sposi, con il suo finto oculo aperto sul cielo, il Correggio trae spunto per lanciarsi in costruzioni prospettiche sempre più coraggiose, culminate con la cupola del duomo di Parma.

L'artista rinascimentale che più da vicino ricorda Mantegna è Dürer, che venne due volte in Italia: l'artista tedesco riprende motivi del nostro pittore soprattutto per il carattere preciso e tagliente del paesaggio e per la presenza di riferimenti archeologici anche per Dürer, lo studio della prospettiva e delle proporzioni del corpo umano è una grande passione.

Dopo i primi vent'anni del Cinquecento, però, l'ammirazione nei confronti di Mantegna comincia a incrinarsi. A Mantova, dove molti letterati e cortigiani continuano a ricordare e a rimpiangere An-

drea, è il tempo di Giulio Romano, che propone un tipo di decorazione profana molto diversa rispetto a quella del predecessore, e le morbidezze ereditate da Raffaello fanno apparire ancor più aspra e "secca" la maniera del vecchio maestro. Così, da quando Vasari, nelle sue *Vite*, pur in un quadro di sostanziale elogio, ne sottolinea la pungente grafica, il nome di Mantegna viene sistematicamente associato all'aggettivo "duro". Solo alla fine del Settecento l'abate Luigi Lanzi cerca – senza eccessiva fortuna – di rimuovere questo luogo comune. Nella seconda metà del XIX secolo, però, parecchi artisti scelgono Mantegna come modello: fra essi gli impressionisti, come Manet, Degas e Van Gogh.

Cominciano così a proliferare studi critici (Berenson, Cavalcaselle, Crowe) e monografie sul pittore: spiccano, tra le altre, le fondamentali ricerche di Kristeller e di Fiocco. A Roberto Longhi spetta il merito di aver ricostruito l'ambiente padovano

intorno al 1450 e la bottega di Squarcione, mettendo così in luce la complessa formazione dell'artista.

La distruzione della Cappella Ovetari (considerata il più grave danno inferto dalla seconda guerra mondiale al patrimonio artistico italiano dopo la demolizione dell'abbazia di Montecassino) ha suscitato una profonda emozione, e dagli anni Cinquanta in avanti Mantegna è diventato uno degli artisti più popolari: a questo ha molto contribuito una grande e suggestiva mostra, svoltasi nel Palazzo Ducale di Mantova nel 1961.

Negli ultimi trent'anni gli studiosi hanno affrontato soprattutto il tema specifico dell'uso della prospettiva da parte del pittore.

Nel 1986 R. Lightbown ha pubblicato l'ultima, monumentale monografia, nella quale peraltro è lasciato tuttora in sospeso un punto critico di una certa importanza, e cioè il rapporto tra pittura, disegno e incisione nell'attività artistica del maestro.

(G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, 1590)

Nella chiesa degli Eremitani ho visto alcuni dipinti del Mantegna, uno dei più antichi, che mi riempì di meraviglia. Che sicura e precisa spontaneità in questi dipinti! Dalla considerazione di questa realtà, così autentica e non soltanto apparente, preoccupata, sì, degli effetti e ispiratrice della fantasia, ma severa, pura, ampia, impegnata, delicata, precisa, che ad un tempo aveva alcunché di rigido, di studiato, di impacciato, forse, si sono formati gli artisti posteriori, come ho potuto vedere nei quadri di Tiziano, e solo in questo modo la vitalità del loro talento, la forza della loro natura, illuminata dallo spirito dei predecessori, animata dalla loro forza, hanno potuto tendere sempre più verso l'alto, sollevarsi quasi da una dimensione terrestre, produrre creature divine e nel contempo vere.

(W. Goethe, *Italienische Reise*, 1786)

Ogni testa [nella *Madonna della Vittoria*] può servire di scuola per la vivacità e pel carattere, e alcune anco per l'imitazione dell'antico; il disegno tutto, sì nel nudo, sì nel vestito, ha una pastosità che smentisce l'opinione più comune, che stil mantegnesco e stil secco sieno una stessa cosa. Vi è poi un impasto di colore, una finezza di pennello, e una grazia sua propria, che a me pare sia l'ultimo passo dell'arte prima di giungere alla perfezione che acquistò Leonardo.

(L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, 1796)

Per il Mantegna l'Antichità significò [...] qualche cosa di profondamente differente di quello che essa era per i fiorentini di allora, e da quello che è per noi, oggi. E se mai si presentò un'occasione adatta all'uso della parola "romantico", intesa come nostalgia di uno stato di cose che in realtà non è, ma che è suscitato da evocazioni d'arte o di letteratura, "romantico" fu il

modo con cui il Mantegna intese l'Antichità.

(B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, 1897)

Per quanto ciò possa sembrare fantastico, sento profondamente che tutto ciò che avvenne tra Padova e Ferrara e Venezia tra il '50 e il '70 – dalle pazzie più feroci del Tura e del Crivelli, alla dolorosa eleganza del giovane Giambellino, alla apparentemente rigorosa grammatica mantegnesca – ebbe la sua origine in quella brigata di disperati vagabondi, figli di sarti, di barbieri, di calzolari e di contadini, che passò in quei venti anni nello studio dello Squarcione. Studio veramente indescrivibile; [...] dove i busti classici decapitati si vedono sorreggere le cornici tortili per i trittici da dipingersi su misura per i vescovi del Polesine; le placchette fiorentine far da vassoio per le oncie d'azzurro d'Allemagna; i tappeti cinesi inferocire di mostri accanto ai rotoli di pannina intignata buttati là dallo Squarcione, "sartor et recamator"; e qualche minutezza "ponentina" in tavola stare come miracolo vicino a uno scorcio toscano "per figura de isomatria" o ad un'arma con cimiero dipinta per qualche signorotto del contado. Qua e là, sparsamente, la polvere bionda sul latte dei calchi recenti, e, tutto il giorno, le visite tumultuose e ironiche dei lavoranti di Donatello. Quivi crebbe il Mantegna accanto agli altri "squarcioneschi"; e molto si dibattè di certo fra tutti sul come si dovesse intendere l'arte di quei fiorentini, che sembravano modellare la creta con la stessa sbadata sicurezza che Iddio Padre aveva adoperato sull'uomo.

(R. Longhi, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, in "Vita Artistica", 1926)

La personalità del Mantegna si rivela complessa, per qualche lato perfino inquietante; e forse, per la sua stessa grandezza, non

passibile di una definizione unitaria. Se non fu dunque, umanista, il Mantegna fu forse realista? Alcuni lo potrebbero anche dire; osservando certe spietate rappresentazioni, come il *Cristo Morto* di Brera; le incisioni di argomento pagano o meglio ancora i fondi rocciosi peculiari del suo paesaggio. Ma, a ben guardare, ci si accorge che in tal campo, in cui fu singolarissimo scrutatore della natura, che elevando le sue torri di carattere prevalentemente dolomitico, anche quando nella *Madonna delle Cave* ci dà qualche albore di marmi, o aggiunge altrove pavimentazioni irregolari, come nella *Crocifissione* del Louvre, e soglie calcaree, a strati di pietra e di detriti, pur nell'esaltare il sapore della materia con appropriatezza quasi geologica, il Mantegna esprime una fantasia liberissima, regolata dall'efficacia dell'intervento degli sfondi pietrosi, in stretta corrispondenza con le sue creature adamantine. Ed è questo gusto che, dopo il viaggio a Roma, in quello strano smarrimento della spazialità che ne seguì, gli fece mettere, come quinte dei monocromi, le pareti di tufo o di lava proprie del Lazio. Perché adatti per la loro pittoresca varietà a rallegrare alquanto le sistematiche composizioni. Così, bene indagando, ci si accorge che le migliori rappresentazioni sacre di quest'uomo, tanto portato al severo e al solenne, sono colme d'umanità, come venate di pianto non versato, trattenuto con sforzo sublime; e che questa umanità non è affatto realismo, ma squisita dolorosa esperienza del sentimento.

(G. Fiocco, *Andrea Mantegna*, 1937)

Nonostante il suo astruso simbolismo, sul quale si sono esercitati i discordanti pareri degli interpreti, [il *Parnaso*] è una delle più fresche e nuove opere che il Mantegna abbia creato in questo periodo. Qualunque sia il significato simbolico della scena, essa è valida poeticamente per quel senso mu-

sicale del ritmo e della proporzione che lega le immagini l'una all'altra nella serena dolcezza del paesaggio. È l'ultimo sogno classico dell'artista ispirato ad un'estetica che già anticipa Raffaello; una visione olimpica ideale della bellezza, nella quale la luce e il colore assumono un ruolo di primo piano, precorrendo i rapporti cromatici della pittura del Cinquecento.

(G. Paccagnini, *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Ducale, 1961)

Ad accogliere degnamente la pala nel coro di San Zeno pare abbia provveduto lo stesso Mantegna, partecipando alla sistemazione del presbiterio e all'apposita apertura di una finestra a destra per sottolineare con una fonte di luce naturale l'artificio luministico adottato nella pittura. E sua è l'ideazione della cornice, tanto importante nell'economia compositiva, anzi vero e proprio fulcro inventivo ambientale, per la esplicita funzione delle quattro semicolonne frontali che imponendo solo apparentemente una tripartizione scenica (impropria è infatti la denominazione di tritico) si identificano con gli elementi stessi della loggia aperta sul cielo da ogni lato. Cosicché l'intelligenza spaziale non si conclude nell'aula centrale soffittata ma si estende a una periferia quadrilatera, cui partecipa, identificandosi con una porzione dell'unica fascia atmosferica avvolgente la struttura "abitata" – atmosfera ferma, tersa, asettica, preclusa alla respirazione umana – anche la zona d'aria riservata allo spettatore, automaticamente trasportato nell'isolamento di una esperienza surreale.

(F. Zava Boccazzi, *Mantegna*, 1966)

Ma chi era veramente Mantegna? Neanche i critici sono riusciti a dedurlo esattamente dall'esame delle sue opere. Anche le contraddizioni, soprattutto le contrad-

dizioni, fanno l'uomo di genio; e non ci stupisce che il Mantegna fosse per alcuni "indemoniato", "rincrescedevole", "superbo e fastidioso", e per altri "tutto gentile", "amico incomparabile", "di costumi amabilissimi". In realtà dai documenti ci appare dolce e furioso come sono molti della sua terra. Normalmente casto (non esistono pettegolezzi su di lui, e ci sarebbero senza dubbio arrivati), aveva persino una punta di austerità moralistica inconsueta alle sciolte abitudini rinascimentali, se con tanto impeto sapeva accusare taluno di costumi depravati. La costrizione dell'adolescenza che aveva dovuto amarsi a difesa per salvare una vocazione, la passione di razionalizzare ogni proprio moto, il logoramento dell'immaginare e del penetrare nelle proprie immagini gli avevano lasciato quei grumi di rabbia che si liberavano in grandi fumate di collera a volte ambigue.

(M. Bellonci, introduzione a *L'opera completa di Andrea Mantegna*, a cura di N. Garavaglia, 1967)

Mantegna, il cui genio, precocissimo, seppe mettere subito tanta carne al fuoco e con tanta voracità consumarla, che è difficile oggi distinguere quanto egli abbia preso dal tale maestro o dal tal altro; certamente egli fece tesoro di tutto quanto in quei felicissimi anni giovanili poté assimilare; tutto poi organizzando nella severa trama della "perspectiva artificialis" e meditando su questo mezzo fino a giungerne ad un tale possesso, da permettersi di attuare con esso quanto i fiorentini non avevano mai pensato di fare.

(L. Grossato, *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Razione, 1974)

Dopo il ritrovamento della sala del Pisanello è possibile rilevare anche che l'opera del maestro tardogotico fu senza dubbio

osservata attentamente dal Mantegna, il quale per il ciclo della camera degli Sposi ne trasse suggerimenti di varia portata. Non vogliamo, a questo proposito, alludere soltanto a talune particolarità bizzarre, come il negro e il nano della figurazione pisanelliana, cui nella camera mantegnesca corrispondono la negra del tondo e la nana già da noi menzionata. Né intendiamo accennare solamente alla lettura da destra verso sinistra, lettura che nella sala del Pisanello è evidente per lo meno nella serie dei cavalieri erranti. E nemmeno ci sembra di poter chiudere queste scarse annotazioni col limitarci a dire di un possibile ammaestramento offerto dall'artista toscano in fatto di prospettiva bifocale e di tecnica pittorica muraria. Soprattutto, dicendo di suggerimenti pisanelliani affluiti nel Mantegna, dobbiamo rifarci all'organizzazione complessiva e unitaria della stanza decorata.

(E. Marani, in *I Gonzaga a Mantova*, 1975)

I valori illusionistici trovano [nella Camera degli Sposi] il massimo vertice, il culmine mai più raggiunto o meglio mai più perseguito da Mantegna con sistema prospettico lineare [...]. Tali valori illusionistici sono tuttavia una caratteristica permanente della sua opera e sono presenti fin dagli anni giovanili, quando la sua formazione avviene in quell'ambiente patavino permeato da varie esperienze prospettiche [...]. L'originalità della prospettiva mantegnesca consiste nella particolare interpretazione di quella toscana che subordinò sempre a esigenze espressive drammatiche e liriche, coinvolgendo lo spettatore con ipnotici apparati prospettico-illusionistici. La sua concezione spaziale è strettamente legata all'ambiente a cui l'opera è destinata e al soggetto da rappresentare ed è direttamente funzionale al movimento dello spettatore.

L'opera del Mantegna certamente prelu-

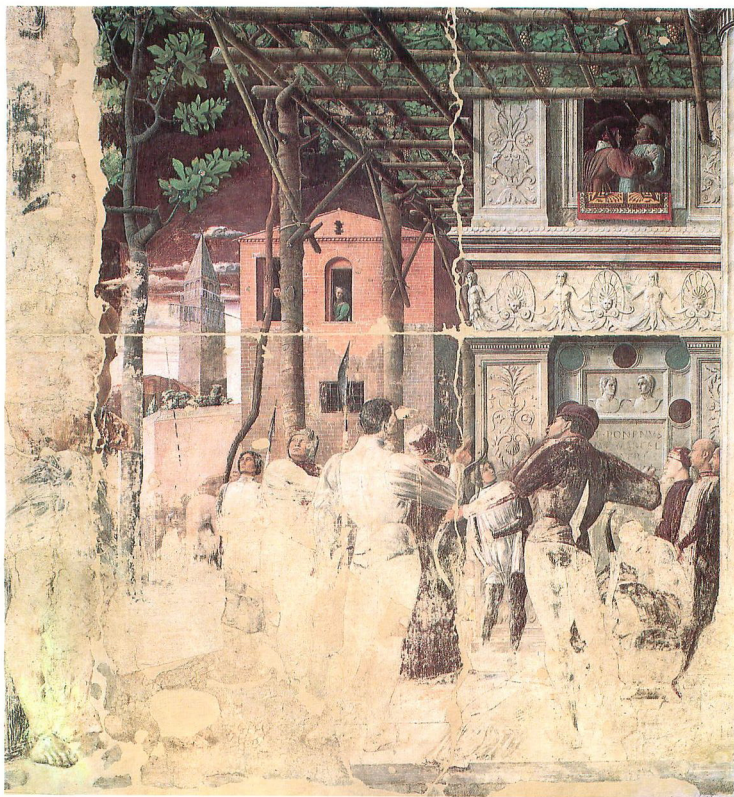
de alle sperimentazioni illusionistiche dei secoli successivi.

(C. Badini, *Mantegna e la prospettiva*, catalogo della mostra, Mantova, Casa del Mantegna, 1983)

Senza sminuire la natura particolare dell'istruzione impartitagli dallo Squarcione, risulta che Andrea apprese molto anche dalle sue prime esperienze veneziane, attraverso lo studio delle opere non soltanto di Jacopo Bellini, ma anche di Antonio Vivarini e di Giovanni d'Alemagna, e tramite l'apprendimento delle tradizioni dell'iconografia religiosa di Venezia. Come fece nei confronti di Donatello, egli certa-

mente respinse molte cose; si può dire anzi che la fiorita maniera tardogotica ancora in uso nelle botteghe veneziane non poteva rivestire un grande interesse per un giovane artista già intento a far rivivere la perfezione ideale della pittura antica. Tuttavia sarebbe un errore sottovalutare questi altri fattori e il loro effetto sull'arte del Mantegna: pur nella perfezione dei suoi dipinti, tali influssi restano percepibili, dal momento che, al di là del suo grandioso tendere al moderno e all'antico, Mantegna, come tutti gli artisti e i commitenti del suo tempo, aveva origini culturali composite.

(R. Lightbown, *Mantegna*, 1986)



1-3. Storie di San Giacomo e di San Cristoforo, Martirio e trasporto del corpo di San Cristoforo, 1448-?. Padova, chiesa degli Eremitani La Cappella Ovetari, nell'abside maggiore della chiesa francescana, è stata quasi del tutto distrutta dai bombardamenti del 1944. Gli affreschi furono eseguiti

da Mantegna e da altri artisti a partire dal 1448.

Dalle scene ancora leggibili qui illustrate emerge l'interesse di Mantegna (che comincia a occuparsi della decorazione della Cappella Ovetari a soli diciassette anni) nei confronti della rappresentazione dello spazio e del mondo figurativo antico. Nel Martirio di San

Cristoforo l'edificio al centro è circondato da un pergolato in prospettiva, e reca, murate nel basamento, alcune lapidi romane. Fin dai suoi esordi, dunque, Mantegna manifesta la sua piena adesione all'umanesimo, che nell'ambiente universitario di Padova ha uno sviluppo decisivo.





4. Polittico di San Luca,
San Luca, 1453-54. Milano,
Pinacoteca di Brera.

Eseguito per i monaci benedettini della potente e ricca abbazia di Santa Giustina a Padova, il polittico è conservato in tutte le parti dipinte (sottoposte di recente a un intervento di pulitura), ma ha perso la cornice originale. Pur presentando ancora il fondo-oro, i singoli personaggi si stagliano nello spazio: esemplare è la figura principale, l'apostolo Luca intento a scrivere il Vangelo appoggiato a un tavolo circolare, in efficace prospettiva.



5. Sant'Eufemia, 1454.

Napoli, Gallerie di
Capodimonte.

*Imponente e solenne, la santa
è coeva all'esecuzione del
Polittico di San Luca. I colori
a tempera della tavola appaiono
purtroppo alquanto offuscati,
ma il dipinto è comunque di
grande significato per intendere
la pienezza plastica delle opere
giovani di Mantegna, in
stretto rapporto con le statue
bronzee eseguite poco prima da
Donatello per l'altare maggiore
di Sant'Antonio a Padova.*





6

6. L'orazione nell'orto, 1455.

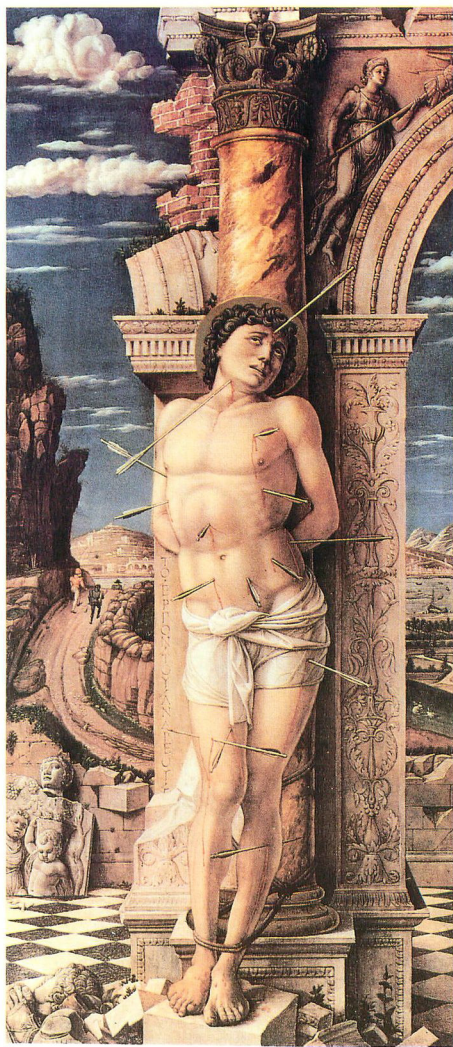
Londra, National Gallery.

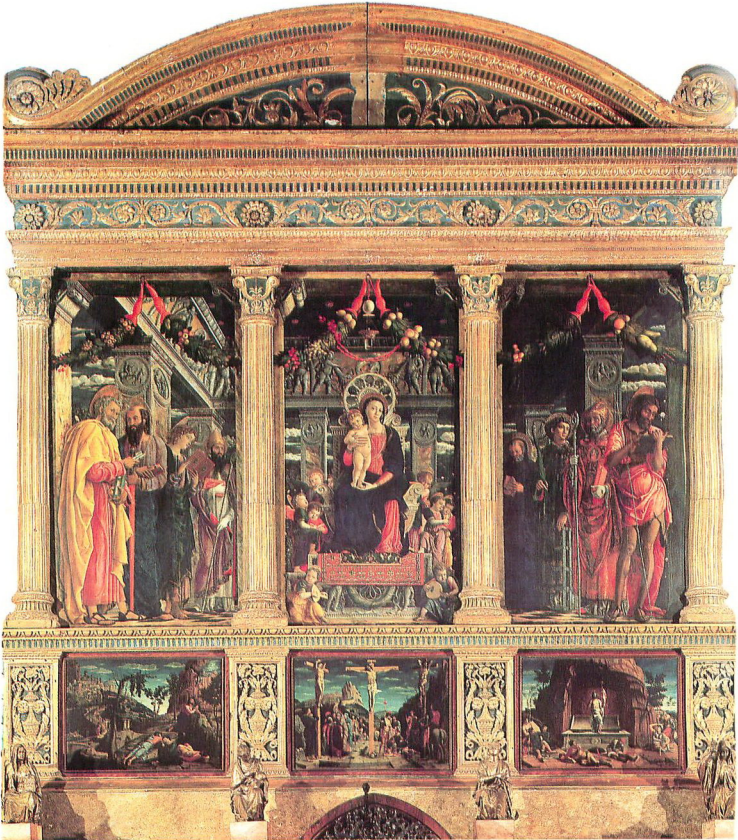
È il primo importante paesaggio di Mantegna: un'ambientazione aspra, rocciosa, scoscesa segnata da incisivi tratti grafici, che caratterizzano anche la resa delle figure. Tutti gli elementi della scena, comprese le nuvole, assumono una consistenza dura, quasi minerale. La tavola è in diretto rapporto con una simile composizione del cognato di Mantegna, Giovanni Bellini.

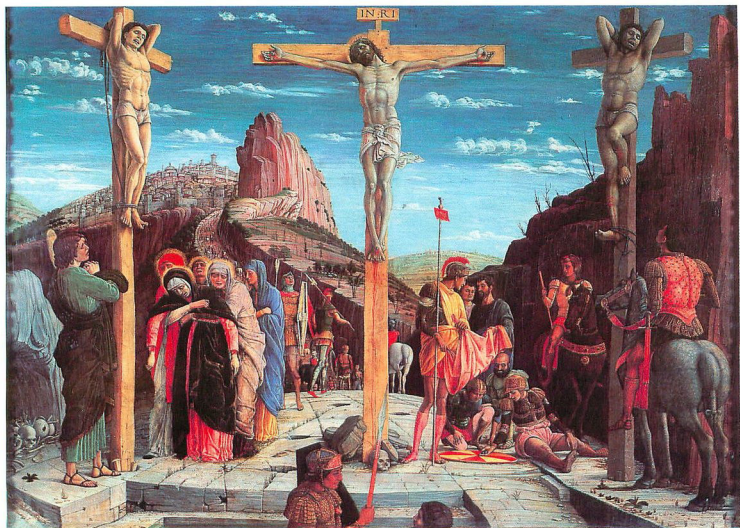
7. San Sebastiano, c. 1459.

Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Il gusto classico del maestro padovano è tutto racchiuso in questa piccola tavola, firmata umanisticamente in lingua e caratteri greci. Con un senso quasi nostalgico della classicità, Mantegna si sofferma sul nitore delle superfici, sulla precisione nella riproduzione "archeologica" dei dettagli architettonici, sull'eleganza ricercata della posa del martire.







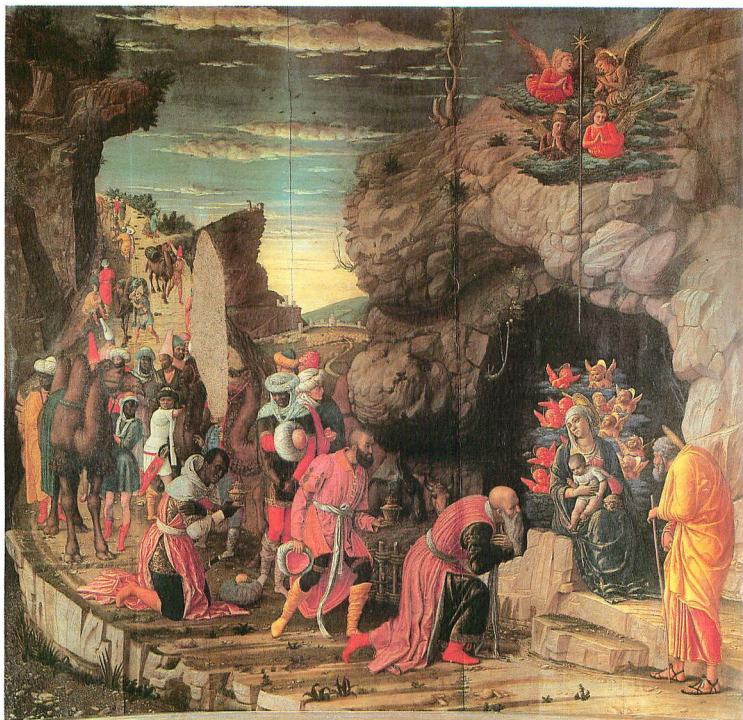
9

8, 9. Polittico di San Zeno, 1457-59. Verona, San Zeno (tavole centrali con la Madonna in trono tra angeli e santi; predella: Orazione nell'orto e Resurrezione a Tours, Musée des Beaux-Arts; Crocifissione al Louvre). Anche se le tre tavole della predella sono conservate in musei francesi, e a Verona sono sostituite da copie, il complesso appare integro, grazie soprattutto alla conservazione della cornice, e al fatto che si

trova tutt'ora nella collocazione originaria. L'opera conclude il periodo giovanile del maestro, e nello stesso tempo apre il tempo della maturità. Alcuni elementi decorativi, come i ricchi festoni di frutta, fanno parte del tipico repertorio ornamentale acquisito da Mantegna presso la bottega di Francesco Squarcione, mentre la struttura complessiva della grande scena principale è del tutto nuova.

La cornice sembra alludere alla divisione di un trittico, ma in realtà

le tre tavole dell'ordine principale formano un insieme unitario, un unico complesso architettonico a pilastri; nel vasto spazio così ricavato si dispongono simmetricamente i gruppi di figure. Le scene della predella, a loro volta, evocano un'ampia definizione spaziale. La Crocifissione, in particolare, grazie al paesaggio di pietre nude e scheggiate, ha un'aspra forza espressiva, impreziosita dall'accuratezza nella resa dei particolari.



10

10-13. "Trittico degli Uffizi", 1460-70. Firenze, Uffizi. Tre tavole di simile formato, con la Resurrezione, l'Adorazione dei Magi e la Circoncisione, databili ai primi anni del soggiorno mantovano di Mantegna e conservate nella Galleria degli Uffizi a Firenze,

sono state arbitrariamente raccolte in una cornice ottocentesca, per formare uno pseudo-trittico. In realtà, facevano forse parte in origine di una sequenza di scene dell'infanzia e della vita di Cristo. Preziose e raffinate, come ben mostra la precisione dei singoli dettagli,

sono tra le prime opere del maestro animate da un ritmo narrativo.

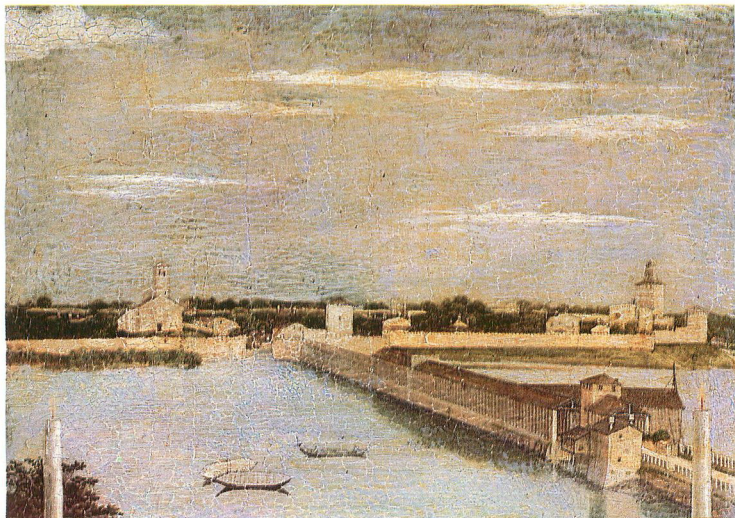
Nell'Adorazione dei Magi è interessante l'uso del paesaggio, sempre aspro e scosceso, mentre la Circoncisione si svolge all'interno di una ricca architettura.





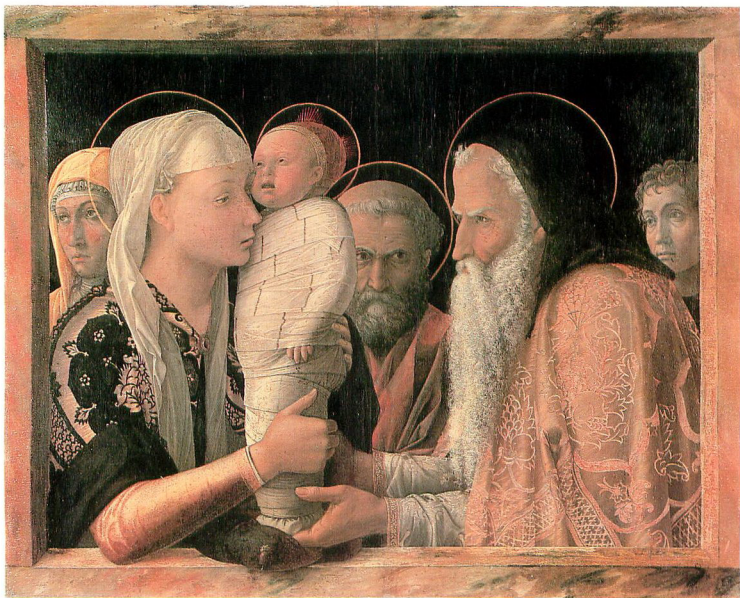






15

14, 15. Morte della Vergine,
1461. Madrid, Prado.
*Probabilmente faceva parte
della stessa sequenza a cui
apparteneva il "Trittico degli
Uffizi". La parte alta, con
la conclusione degli archi del
soffitto e Cristo che porta in cielo
l'"animula" della Madonna
è stata asportata, ed è
parzialmente conservata nella
Pinacoteca Nazionale di
Ferrara. Celebre è lo sfondo
della scena, con i laghi formati
dal Mincio intorno alla città di
Mantova: la veduta corrisponde
alla vista reale di una finestra
del Palazzo Ducale dei
Gonzaga.*



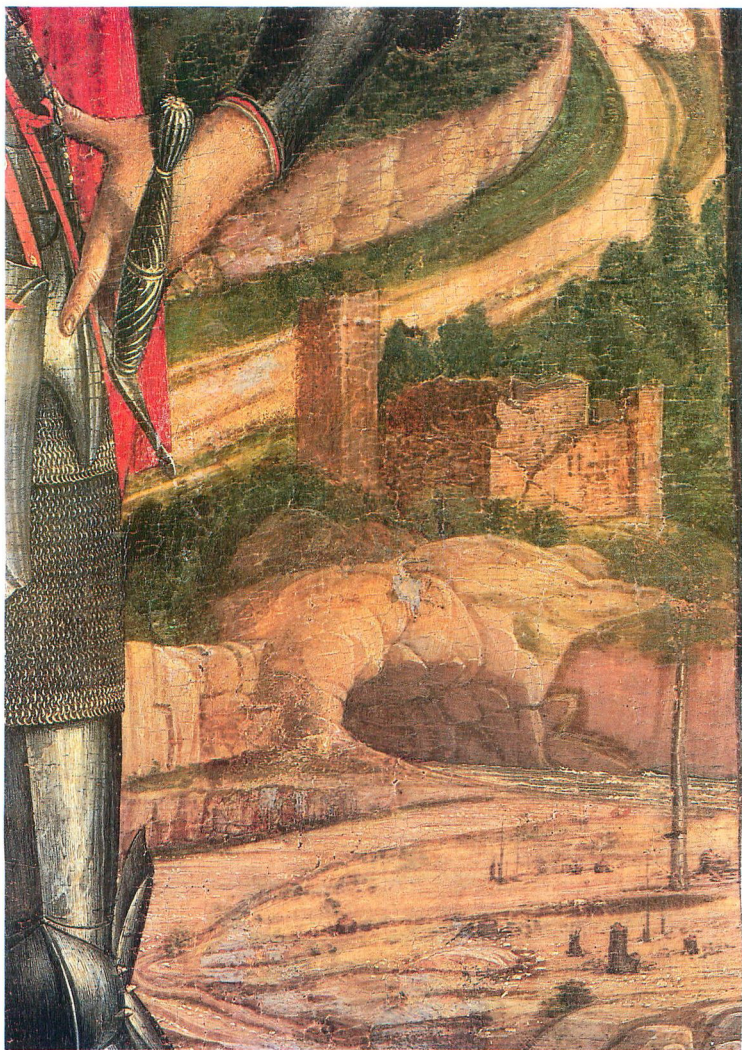
16

16. Presentazione al tempio,
1465-66. Berlino, Staatliche
Museen.

*Accanto alle tavole con piccole
figure, nei primi anni
mantovani Mantegna dipinge
alcune scene sacre con gruppi di
personaggi a mezzo busto:
è questa un'impostazione
compositiva tipica del maestro,
e molto imitata da allievi
e seguaci.*

17-19. San Giorgio, 1467.
Venezia, Gallerie
dell'Accademia.



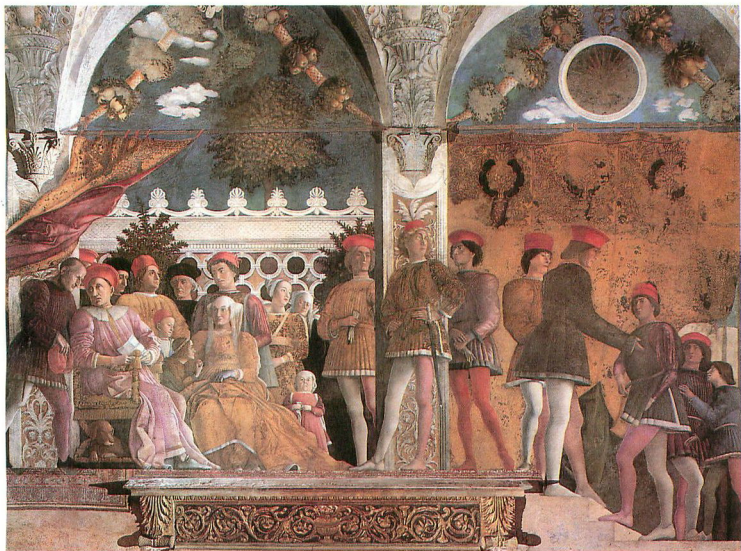






20

20. *Madonna col Bambino*,
1470. Milano, Museo Poldi
Pezzoli.



21

21-26. La Camera degli Sposi, ? - 1474. Mantova, Castello di San Giorgio (Palazzo Ducale).

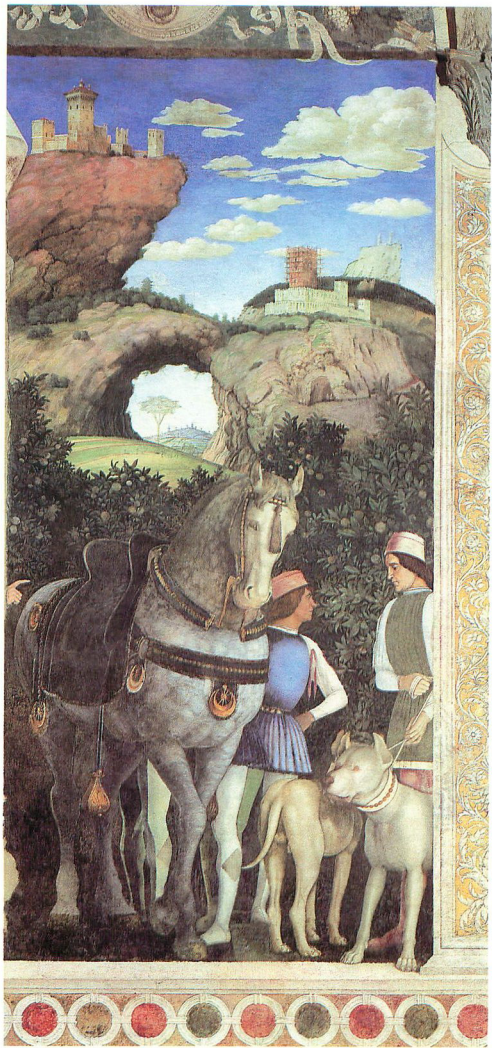
Non si conosce con esattezza la cronologia dell'esecuzione degli affreschi, eseguiti nel corso di alcuni anni e terminati nel 1474. Mantegna, che qui raggiunge la più piena espressione della sua maturità di artista, ha concepito in modo unitario la sala, chiamata "Camera Picta" negli antichi documenti: due lati sono

ricoperti da un finto tendaggio, che si scosta sulle pareti in cui compaiono i membri della famiglia Gonzaga. All'ingresso, su un muro scandito da pilastri dipinti a motivi classici, un paesaggio ricco di riferimenti a monumenti romani ospita l'Incontro tra il marchese Ludovico e il figlio cardinale, accompagnati da un sontuoso corteo di paggi con cavalli agghindati e cani di razza; segue, sulla parete accanto, la Corte dei Gonzaga, in cui

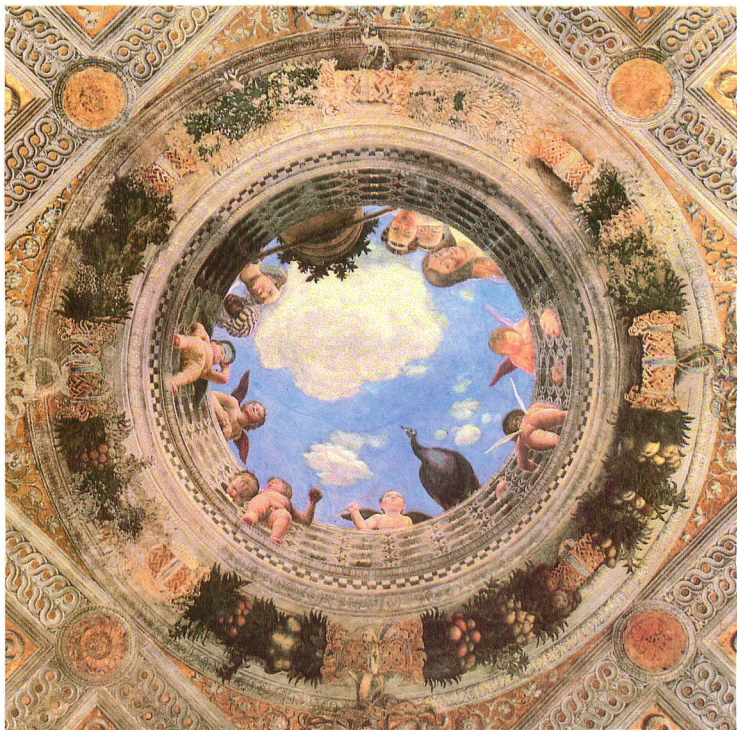
Mantegna dimostra notevoli capacità di ritrattista, variando la propria tecnica per riprodurre le fresche guance delle ragazze, i volti severi delle persone mature, il sorriso della nana. Sovrasta tutto un oculo prospettico al centro della volta, una finta balaustra circolare dalla quale si affacciano alcune figure, in ripida, virtuosistica prospettiva. Le altre parti del soffitto simulano una partizione in riquadri decorati in stucco con busti di imperatori romani.



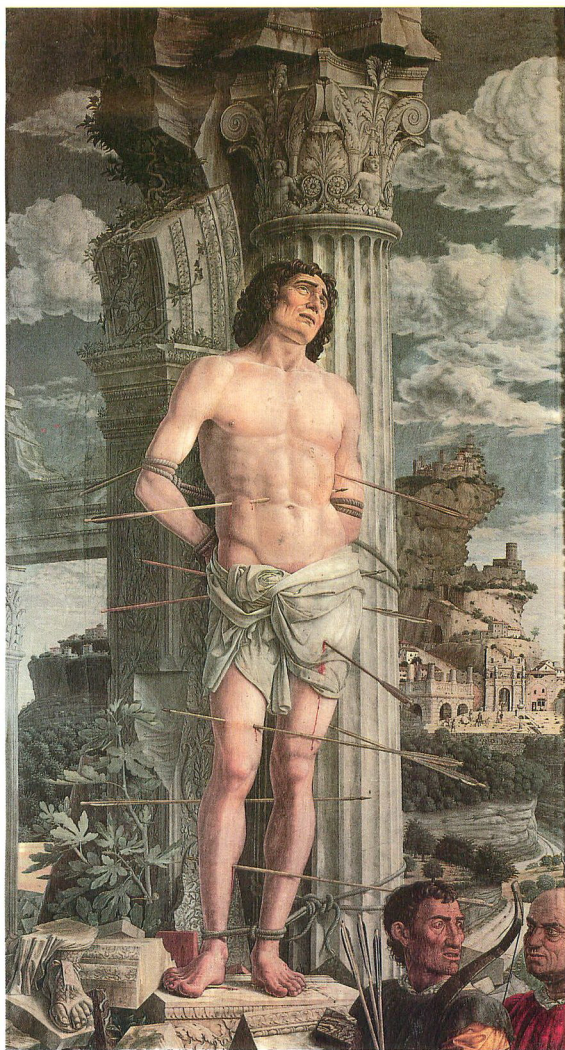


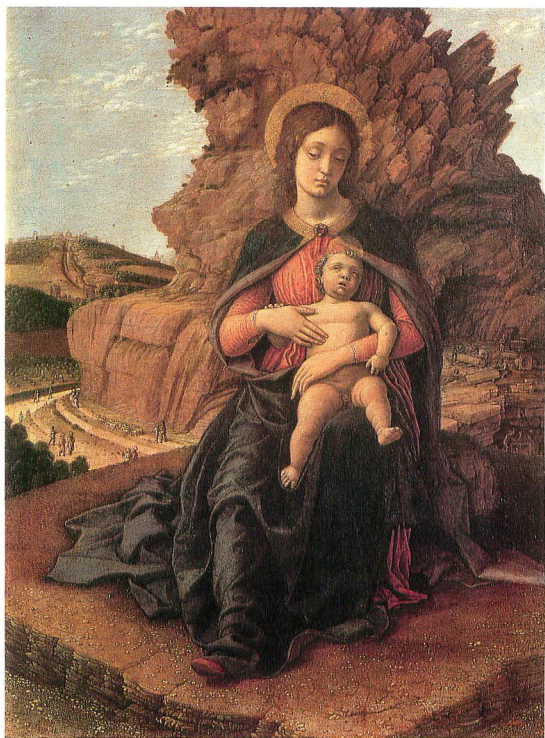






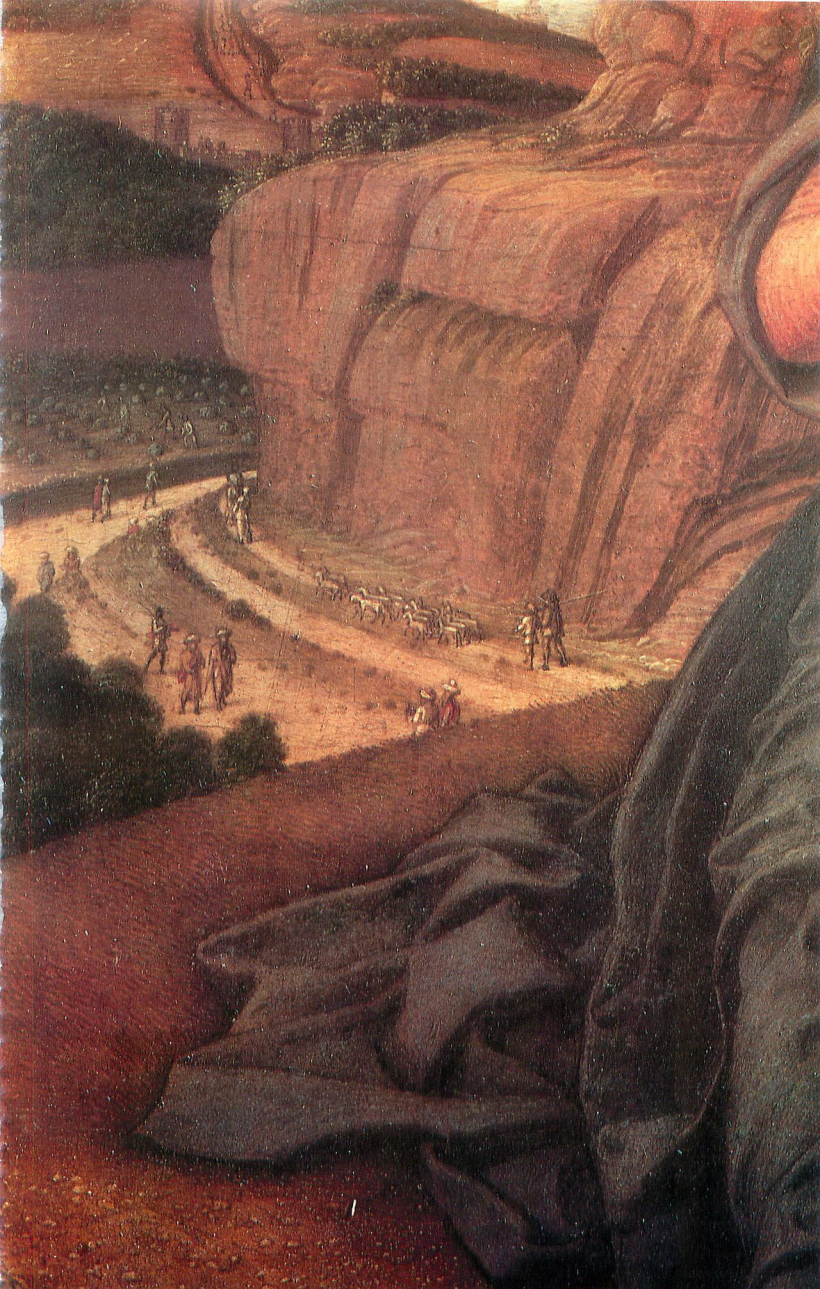
27. San Sebastiano, 1480.
Parigi, Louvre.

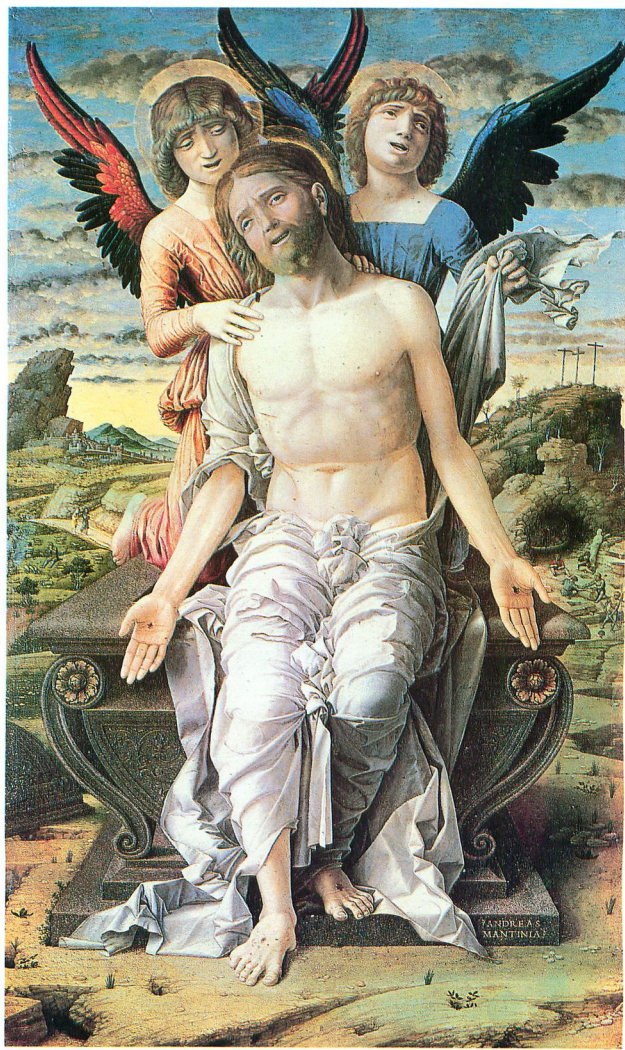




28

28, 29. *Madonna delle cave*,
1489-1490. Firenze, Uffizi.





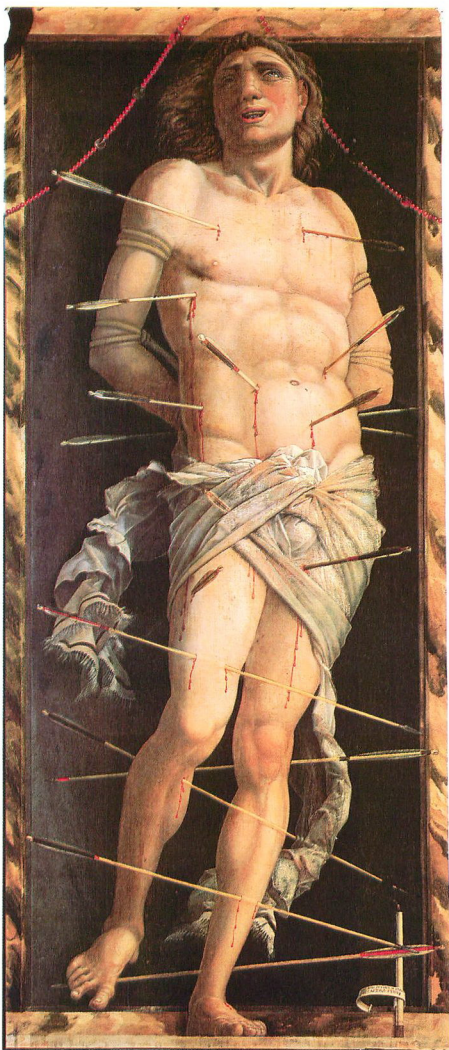
30. Cristo sul sarcofago sorretto da due angeli, 1490. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

Nobile e intensa, è una delle opere eseguite da Mantegna al suo ritorno dal soggiorno a Roma, parzialmente deludente per il maestro, che si era illuso di trovare la città antica lungamente vagheggiata. L'epos classico è visto dunque con gli occhi di una lucida nostalgia, con un colore smaltato e un disegno netto, proprio nel periodo in cui Leonardo e Giovanni Bellini stavano sperimentando una pittura sfumata e morbida, in accordo con l'atmosfera naturale.

31. San Sebastiano, 1490. Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro.

Dal fondo bruno e neutro emerge la grandiosa figura del santo, dai contorni incisi come una statua.

È una nuova interpretazione del tema di San Sebastiano, frequentemente replicato da Mantegna, che abitava, a Mantova, nei pressi della chiesa dedicata al santo.





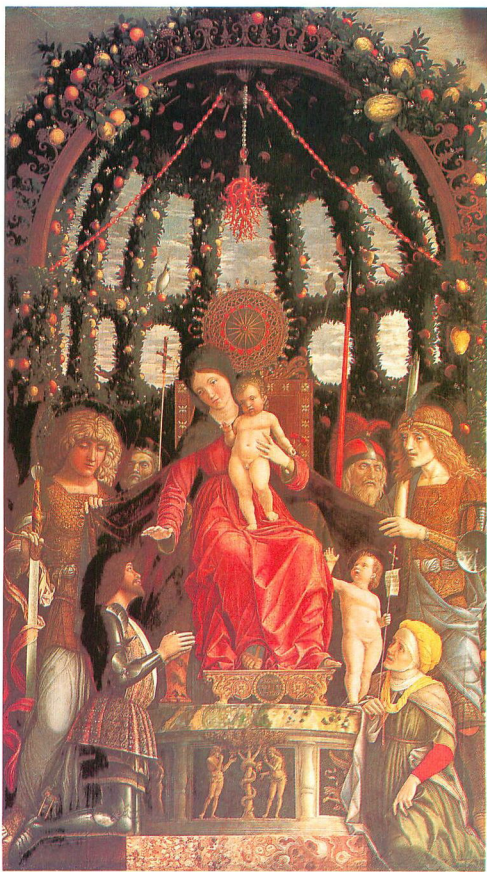
32

32. Giuditta, 1490. Dublino,
National Gallery of Ireland.

33. Madonna Trivulzio,
1497. Milano, Civiche Raccolte
d'Arte al Castello Sforzesco.
Impostata in modo simile alla
quasi coeva Madonna della
Vittoria, proviene dalla chiesa
veronese di Santa Maria in
Organo, da cui passò alla
collezione Trivulzio.

*L'originaria collocazione, in alto
sull'altare, giustifica la posa
scorciata dei santi, che
guardano dall'alto verso il
basso. Anche in questo caso
la composizione si presenta
inquadrata fra elementi
vegetali, nuovo sviluppo
della tradizione squarcionesca.*



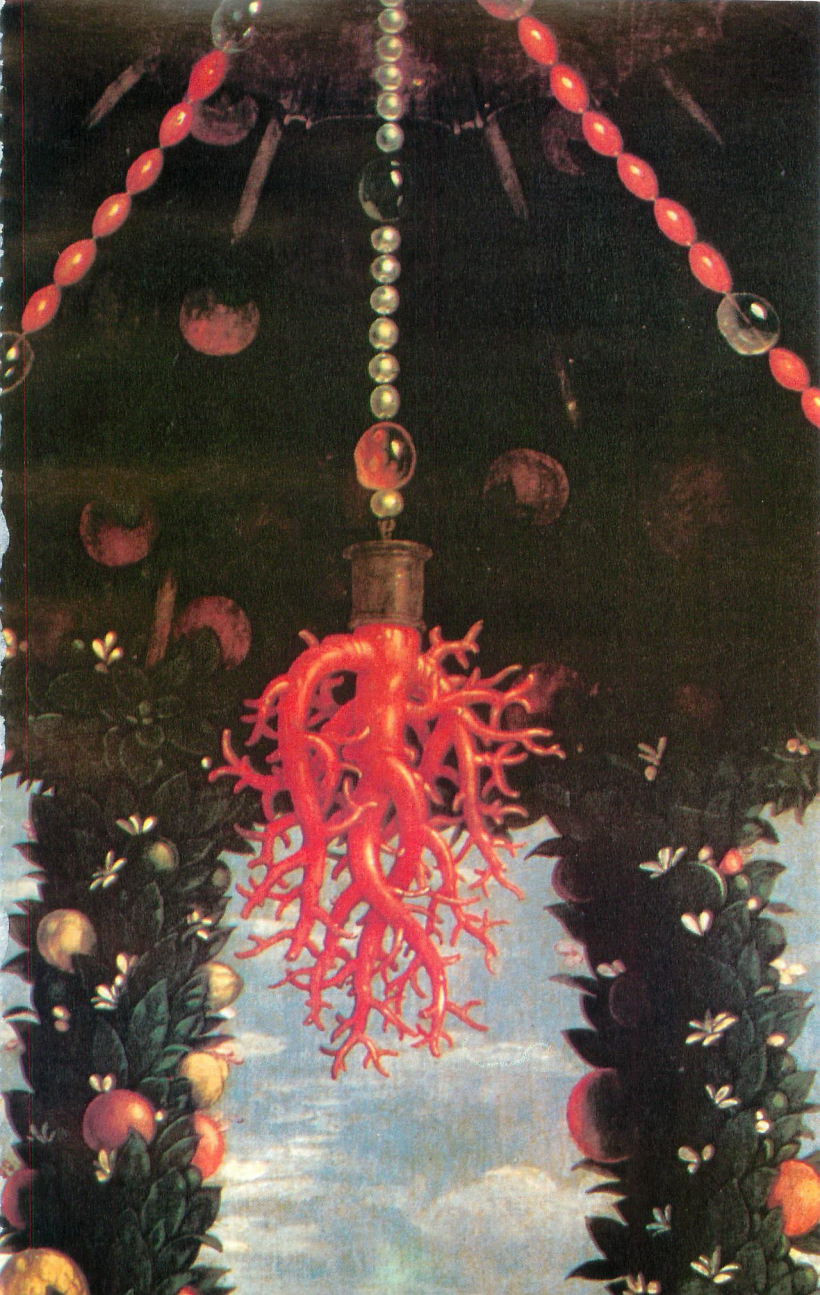


34

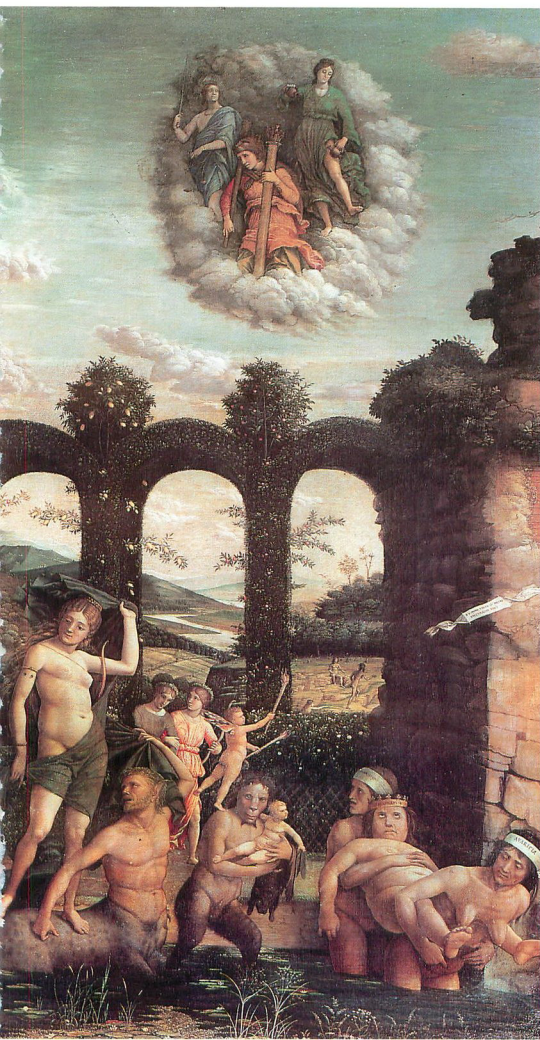
34, 35. Madonna della Vittoria, 1495-96. Parigi, Louvre.
 Trionfale composizione, voluta dai Gonzaga per celebrare

l'illusoria vittoria ottenuta contro i francesi a Fornovo. Spettacolare e insolita è l'architettura vegetale che circonda il gruppo di figure e

dà un aspetto quasi da giardino alla parte alta del dipinto, con il pergolato, i festoni, l'enorme ramo di corallo che pende al centro.







36. Atena scaccia i Vizi dal giardino delle Virtù, 1504. Parigi, Louvre.

Una delle ultime opere di Mantegna, terminata solo un paio d'anni prima della morte, e, come il Parnaso, destinata allo studiolo di Isabella d'Este. Ancor più ricca di riferimenti letterari e morali, la grande scena rappresenta l'energica irruzione di Atena, dea della saggezza, nel giardino delle Virtù, per scacciare una piccola folla di mostriciattoli, ciascuno dei quali simboleggia un diverso vizio. Alberi umanizzati e nuvole animate rendono ancor più magico e affascinante il dipinto.

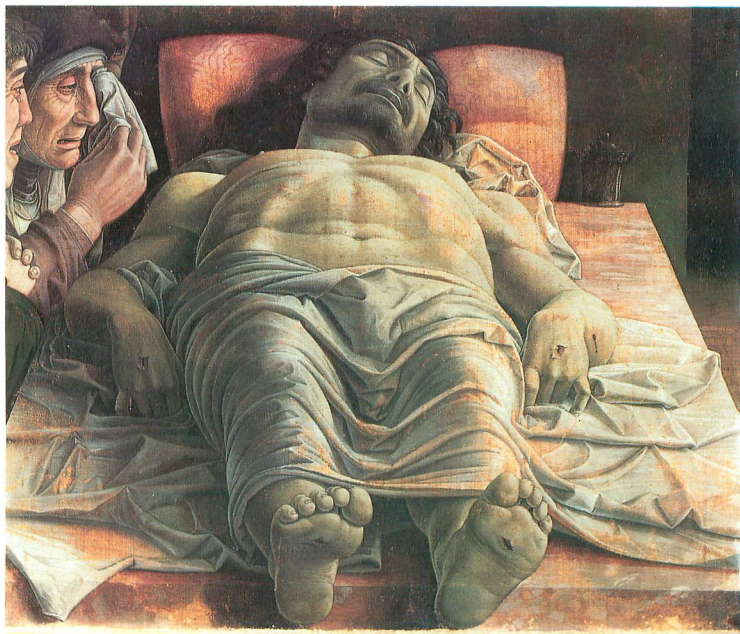




37. Il Parnaso, 1497. Parigi, Louvre.

È il primo dei dipinti voluti da Isabella d'Este, marchesa di Mantova, per decorare il suo studiolo.

Il programma iconografico, dettato dal letterato di corte Paride Ceresara, è particolarmente congeniale a Mantegna, che ha modo di dispiegare con finezza di particolari il suo gusto per l'antichità e la mitologia, espresso in termini di colto umanesimo. Al centro, le nove Muse ballano al suono della cetra suonata da Apollo; sulla destra il dio Mercurio conduce il cavallo alato Pegaso; sulle alture alle spalle delle Muse Venere e Marte si abbracciano, mentre Amore sbeffeggia Vulcano, il marito di Venere, rimasto nella sua fucina.



38

38. Cristo Morto, c. 1500.
Milano, Pinacoteca di Brera.
Di difficilissima datazione, la
tela viene solitamente ritenuta
opera tarda del maestro, ed è
citata nell'inventario degli
oggetti di casa steso dal figlio di

Mantegna alla morte del padre.
Era destinata a essere collocata
ai piedi del monumento
sepulcrale del pittore, nella
cappella appositamente allestita
in Sant'Andrea a Mantova.
Nella luce smorzata di una cella

da obitorio, con un colore
grigiastro, ridotto all'essenziale,
Mantegna dispone in ripida
prospettiva il corpo di Cristo,
vegliato dalla Madonna e altri
dolenti, maschere tragiche che
affiorano nella penombra.

Bibliografia essenziale

Andrea Mantegna, catalogo della mostra a cura di G. Paccagnini, Mantova, Palazzo Ducale, 1961.

G. Paccagnini, *Andrea Mantegna*, Milano 1961.

R. Cipriani, *Tutta la pittura del Mantegna*, Milano 1962.

E. Camesasca, *Mantegna*, Milano 1964.

F. Zava Boccazzi, *Mantegna*, Firenze 1966.

N. Garavaglia, *L'opera completa di Andrea Mantegna*, Milano 1967.

Da Giotto al Mantegna, catalogo della mostra a cura di L. Grossato, Padova, Palazzo della Ragione, 1974.

G. Amadei, E. Marani, *I Gonzaga a Mantova*, Milano 1975.

A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1976.

A. Martindale, *The Triumphs of Caesar*, Londra 1979.

Splendours of the Gonzaga, catalogo della mostra, London, Victoria and Albert Museum, 1981.

Mantegna e la prospettiva, catalogo della mostra a cura di C. Badini, Mantova, Casa del Mantegna, 1983.

R. Lightbown, *Mantegna*, Milano 1986.

Referenze fotografiche
Sergio Anelli, Milano.
Archivio Elemond, Milano.
Cameraphoto, Venezia.
Giancarlo Giovetti, Mantova.
Photo service Gruppo Editoriale Fabbri,
Milano.
Mario Quattrone, Firenze.
Scala, Firenze.