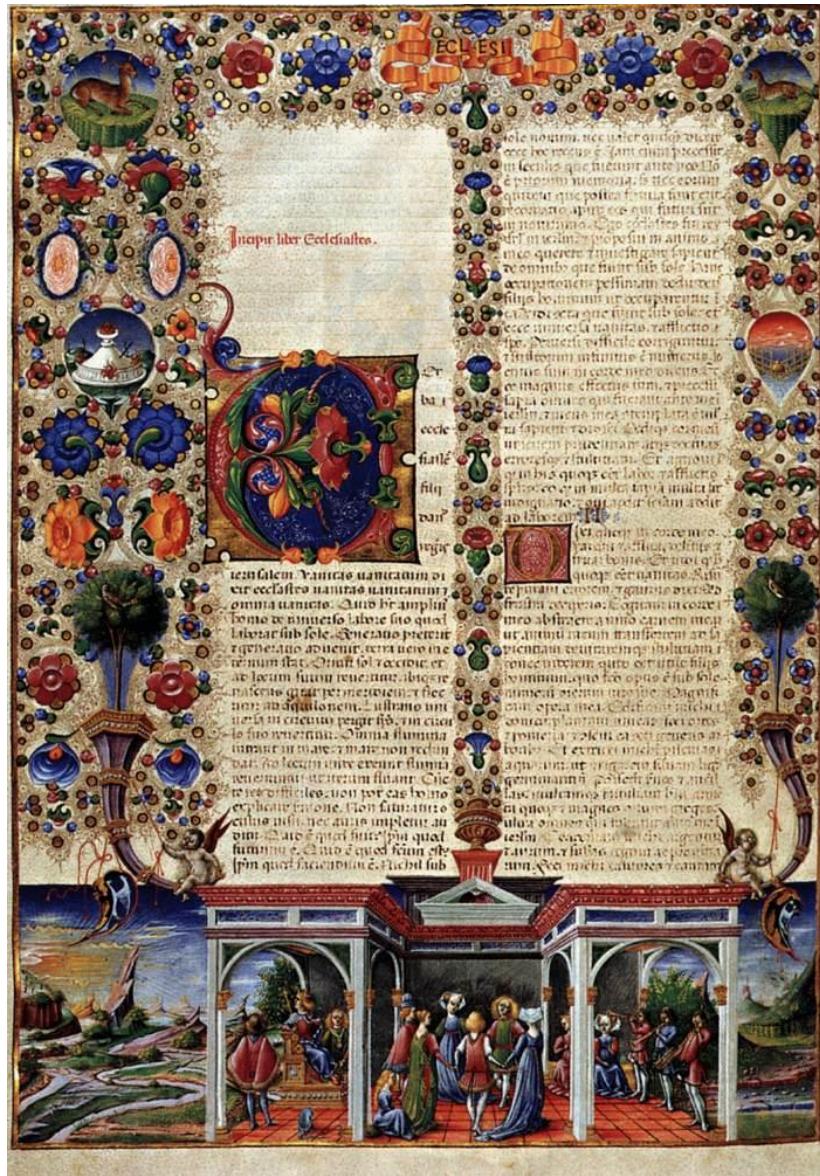


Ferrara: la corte Estense. L'arte ferrarese tra Tardogotico e Rinascimento



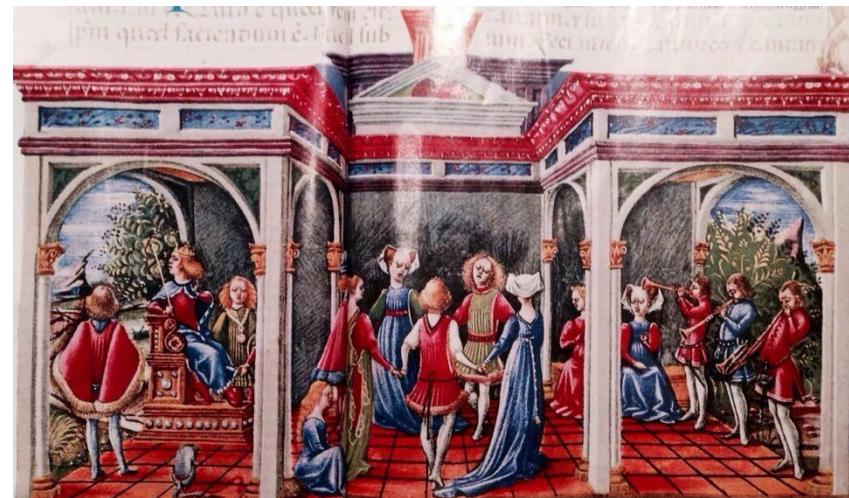
Pagina della *Bibbia di Borso d'Este*: Taddeo Crivelli, *Scena di danza nella corte di re Salomone*, dalla *Bibbia di Borso d'Este*, 1455-1461, Modena, Biblioteca estense.

Quando ancora la **pittura ferrarese** guardava ai modelli di **Pisanello**, o timidamente registrava i primi riflessi, del passaggio di Piero della Francesca a Ferrara, tutta la **Scuola miniatoria ferrarese** lasciava un ricchissimo repertorio d'immagini, nella cosiddetta *Bibbia di Borso d'Este*.

La **miniatura** fu un genere particolarmente apprezzato presso la corte estense. Alla decorazione della *Bibbia di Borso d'Este* (1455-1461) parteciparono numerosi miniatori, tra questi, **Taddeo Crivelli**, lombardo, di origine, e attivo in Emilia.

La sua narrazione pittorica è vivace ed estrosa, come si può constatare nella *scena di danza alla corte di re salomone*: il suo stile è un intreccio di eleganti cadenze tardogotiche e di tratti rinascimentali.

Taddeo Crivelli, *Scena di danza nella corte di re Salomone*, dalla *Bibbia di Borso d'Este*, 1455-1461, Modena, Biblioteca estense.





Taddeo Crivelli, *Scena di danza nella corte di re Salomone*, dalla Bibbia di Borso d'Este, 1455-1461, Modena, Biblioteca estense.

Il primo intervento collettivo, dei pittori attivi per gli Estensi, si attuò in un ciclo di **Muse** per lo **Studio d'Este**, nel **Castello di Belfiore**: Lo Studio di Belfiore, voluto da **Lionello d'Este** nel **1447**, ma completato in larga parte all'epoca di **Borso**, fino al **1463** circa, è stato il **primo Studiolo principesco italiano** (infatti, lo Studiolo di Federico da Montefeltro, del Palazzo Ducale di Urbino, venne realizzato tra il 1473 e il 1476, da artisti fiamminghi appositamente chiamati a corte dal Duca).

Nelle sue decorazioni, oggi pervenuteci solo **in parte e disperse in vari musei**, si coglie il nascere e la ricchezza di stimoli della **Scuola ferrarese di pittura**.

La decorazione della Palazzina di Belfiore, a Ferrara, fu concepita da **Guarino Veronese**, già precettore di Lionello, che pensò a un ciclo pittorico dedicato alle **nove Muse**.

L'erudito compose dei versi, per ricostruire l'**aspetto delle divinità greche e le mansioni**, che ciascuna **musa** avrebbe dovuto svolgere.

Il 5 novembre 1447 Veronese inviò una lettera al principe, che conteneva la **descrizione delle muse e l'identificazione di queste, con le attività umane**, in particolare con l'agricoltura, una scelta dettata dalla volontà di celebrare l'interesse di Lionello per i propri territori.



Cosmè Tura, *Calliope*, tempera all'uovo e olio su tavola (116,2x71,1 cm), 1460 circa, National Gallery, Londra.



Cosmè Tura, *Calliope*, tempera all'uovo e olio su tavola (116,2x71,1 cm), 1460 circa, National Gallery, Londra.

Allo Studiolo d'Este di Belfiore lavorò anche Cosmè Tura (1430-1495), il primo genio della Scuola Ferrarese.

Gli furono affidate **due muse**, di cui una, oggi, è al Museo Poldi Pezzoli di Milano, appesantita però da ridipinture successive, invece la tavola con *Calliope* (in passato invece è stata identificata con *Erato* o *Primavera*) è perfettamente conservata e mostra lo stile di Tura già formato, verso il 1460.

Il **programma iconografico**, ideato dall'umanista Guarino Veronese, si basò su alcune **commistioni**, tra le **muse** e altre **simbologie**, tratte da un commento medievale a *Le Opere e i giorni di Esiodo*, in cui esse assumevano un significato propiziatorio legato alla coltivazione dei campi.

Calliope è la musa della Poesia epica.



Cosmè Tura, *Calliope*, tempera all'uovo e olio su tavola (116,2x71,1 cm), 1460 circa, National Gallery, Londra.

La **musa**, analogamente ad altre tavole della serie, come la *Thalia* di Michele Pannonio, è raffigurata **seduta** su un **fastoso trono**, con in mano un **rametto** di albero da frutta, in questo caso un **ciliegio**.

Il punto di vista è **ribassato**, con un **aspetto solido delle figure**, che contrasta con la **frivolezza esuberante** delle **decorazioni del trono**.

Il trono è **rappresentato**, secondo le **regole della prospettiva**, in **marmi policromi**, a cui sono applicate **decorazioni dorate** a forma di **grossi delfini**, secondo la **stilizzazione** tipica dell'epoca, con **denti aguzzi** e pinne attorcigliate, a formare **complessi giochi lineari**, sottolineati dalla luce incidente, che fa sembrare tutto **metallico o brillante come gemme**.

Altri elementi che richiamano il **mondo marino** sono la **conchiglia**, dietro la **testa** della Musa, i **coralli** e le **perle**.



Piero della Francesca, Pannello centrale del Polittico della Misericordia, tra 1445–1462, Tempera su tavola, Museo Civico di Sansepolcro.

Cosmè Tura, *Calliope*, tempera all'uovo e olio su tavola (116,2x71,1 cm), 1460 circa, National Gallery, Londra.

Il prototipo di questo tipo di decorazione sfarzosa e colta (numerose sono le citazioni dell'antico) è la bottega di **Francesco Squarcione** a Padova, dove Tura ebbe una prima formazione.

Ma la sua fantasia si fa ancora più sfrenata degli «squarcioneschi», combinando gli **elementi decorativi**, con **grande libertà**, fino a raggiungere una tensione **quasi surreale**.

Il panneggio appare **rigido e scultoreo**, come se fosse sbalzato nella pietra. A ciò, si aggiungono **echi del mondo cortese**, molto vivo alla corte estense di Ferrara, come l'attenzione al **dettuglio ricercato**, quale le **damascature** delle **maniche** della veste.

Un altro *input* del ferrarese è la luce chiara di **Piero della Francesca**, dal quale imparò probabilmente anche le **regole**, per la **costruzione prospettica** e l'uso dei **colori a olio**, a cui va aggiunta anche l'influenza dei **fiamminghi**, nella **cura lenticolare** dei **dettugli**, evidente soprattutto negli accenti brillanti delle **gemme** e delle **perle**.



Piero della Francesca,
Madonna del parto, 1455,
affresco, Museo di Monterchi.



Cosmè Tura, *Madonna col Bambino e Angeli musicanti*, tavola centrale della *Pala Roverella*, 1470-1474, olio su tavola, Londra, National Gallery.





Cosmè Tura, *Madonna col Bambino e Angeli musicanti*, tavola centrale della *Pala Roverella*, 1470-1474, olio su tavola, Londra, National Gallery.

La **Pala** fu dipinta per la chiesa di San Giorgio fuori le mura a Ferrara, per commemorare il **vescovo Lorenzo Roverella**, su commissione di suo fratello Bartolomeo, abate del monastero olivetano e cardinale.

La **Madonna col Bambino** è posta alla **sommità** di un **ripido trono**, secondo uno **schema piramidale**, che in quegli anni si andava affermando anche a Venezia.

Sui **gradoni**, che conducono al trono, sono disposti **quattro angeli musicanti**, mentre **altri due, inginocchiati**, sono alla **base**, davanti a una **organo**, dove si trova un'**iscrizione latina**, con cui **Niccolò Roverella**, inginocchiato nello **scomparto destro**, chiede al Bambino di "aprire la porta", ammettendolo alla loro presenza nello scomparto centrale.

Altre **iscrizioni in caratteri ebraici** si trovano ai **lati del trono**, su lapidi, nella tipica forma giudaica: dopotutto a **Ferrara** esisteva una nutrita **comunità ebraica**.

Scomparto destro, santi Paolo e Maurelio con Bartolomeo Roverella.





Cosmè Tura, *Madonna col Bambino e Angeli musicanti*, particolare, tavola centrale della *Pala Roverella*, 1470-1474, olio su tavola, Londra, National Gallery.

il trono è coronato da un arco, con lacunari, in prospettiva, scorciato secondo un punto di vista fortemente ribassato.

Estremamente fastoso è il ricorso a elementi decorativi, soprattutto nel coronamento del trono, con elementi simbolici (come il Tetramorfo:

nella tradizione cristiana e nella storia dell'arte, il termine **Tetramorfo** viene normalmente utilizzato, per indicare l'immagine biblica, composta dai quattro simboli degli Evangelisti - un uomo alato o angelo = Matteo; un leone = Marco; un toro o bue = Luca; e un'aquila = Giovanni) e con elementi ripresi dall'antichità (come i genietti).

Due grappoli d'uva rimandano al tema della fertilità, così come le cornucopie.

Sopra la testa di Maria si trovano elaborate conchiglie, che coprono e sormontano la calotta della nicchia del trono, dove pende anche un filo di perle e coralli, simboli rispettivamente di purezza e di prefigurazione della Passione di Cristo (per il colore rosso come il sangue).



Cosmè Tura, *Madonna col Bambino e Angeli musicanti*, tavola centrale della *Pala Roverella*, 1470-1474, olio su tavola, Londra, National Gallery.

In generale, spicca la **ricchezza cromatica** dell'insieme e l'estrema **fantasia compositiva**, nel disporre gli elementi.

Le **figure** sono fortemente **chiaroscurate**, come tipico dell'artista, ma hanno una **monumentalità** accentuata dai **colori limpidi**, che richiama lo **stile di Piero della Francesca**.

I **pannaggi** hanno quel tono **pesante e "bagnato"** che si ritrova in altre opere dell'artista, con una preferenza per i **contorni spigolosi**, che generano complessi effetti lineari.

Dettaglio





Salone dei *Mesi*,
Palazzo
Schifanoia,
Ferrara

Come Mantegna presso i Gonzaga, anche Cosmè Tura ricoprì, per **Borso ed Ercole I d'Este**, l'incarico di **pittore di corte**, dal **1465 al 1486**.

Venne impiegato per **diverse attività**; non dipingeva solo **tavole sacre o profane, affreschi, ritratti**, ma preparava anche **modelli** per **arazzi**, letti, coperte da cavallo, **vasi**; decorava bardature, **forniva disegni araldici**, allestiva **apparati trionfali**.

La maggior parte di queste opere sono scomparse e, anche i **cicli ad affresco** dipinti da **Tura** e dagli **altri artisti ferraresi** sono quasi del tutto **scomparsi**, a eccezione del grandioso complesso dei ***Mesi*** di **Palazzo Schifanoia**.



Il Salone dei Mesi del Palazzo-Museo Schifanoia, a Ferrara, decorato per volere di **Borso d'Este**, dai migliori pittori dell'*officina ferrarese*, attivi intorno al **1470**, costituisce, per la qualità artistica e per i tanti rimandi alla cultura Neoplatonica e astrologica del tempo, uno degli esempi più alti raggiunti dall'arte rinascimentale profana, nelle corti italiane del XV secolo.

Gli affreschi del salone di rappresentanza di Palazzo Schifanoia furono eseguiti per volontà di **Borso d'Este**, negli anni **1468-1470**.

La straordinaria rapidità esecutiva, ottenuta attraverso l'impiego di un **nutrito gruppo di pittori** - rappresentanti di quella che **Roberto Longhi** chiamò la "*officina ferrarese*" - si spiega, con tutta probabilità, con il fatto che gli **affreschi** dovevano celebrare l'**investitura**, da parte di papa Paolo II, di **Borso a duca di Ferrara**, programmata all'inizio del 1471.



Manifesto politico della grandezza del duca e delle sue arti di governo, e testimonianza alta della cultura della corte estense, il ciclo di Schifanoia riprende il tema, carissimo al gusto del **Gotico Internazionale**, del "ciclo dei mesi".

Il tema del **Ciclo dei Mesi** era già molto diffuso nell'arte medievale.

Il tema del **Ciclo dei Mesi** riesce a coniugare la celebrazione della sacralità dell'ordine cosmico, con la quotidianità del lavoro agricolo. Lo si trova spesso nelle **decorazioni esterne** delle **chiese romaniche** (come la **Porta dei Mesi** nel **Duomo di Ferrara**).

Nell'**arte gotico-cortese**, il ciclo perse in parte i suoi caratteri più marcatamente popolari e si arricchì di **scene eleganti** e di raffigurazioni fantastiche, con l'occasione di raffigurare l'elegante spensieratezza della vita di corte, a cui fa da contrasto il richiamo alle fatiche della vita contadina.

Tra gli esempi celebri di rappresentazione del ciclo dei mesi ci sono gli affreschi eseguiti tra la **fine del XIV e l'inizio del XV secolo** da un **anonimo maestro a Trento**, nella **Torre dell'Aquila** nel **Castello del Buonconsiglio**, oppure le **raffinate miniature** delle **Les très riches Heures du Duc de Berry**, eseguite dai **fratelli Limbourg** verso il **1412-1416**.



Il **Ciclo dei mesi** è un gruppo di affreschi situati a Trento, nella **Torre dell'Aquila** nel **Castello del Buonconsiglio**, attribuiti al maestro Venceslao (documentato in città nel 1397). Risalgono alla **fine del XIV secolo-inizio del XV** e sono il migliore esempio di **Gotico Internazionale** in **Trentino** e uno dei più significativi dell'Italia settentrionale.

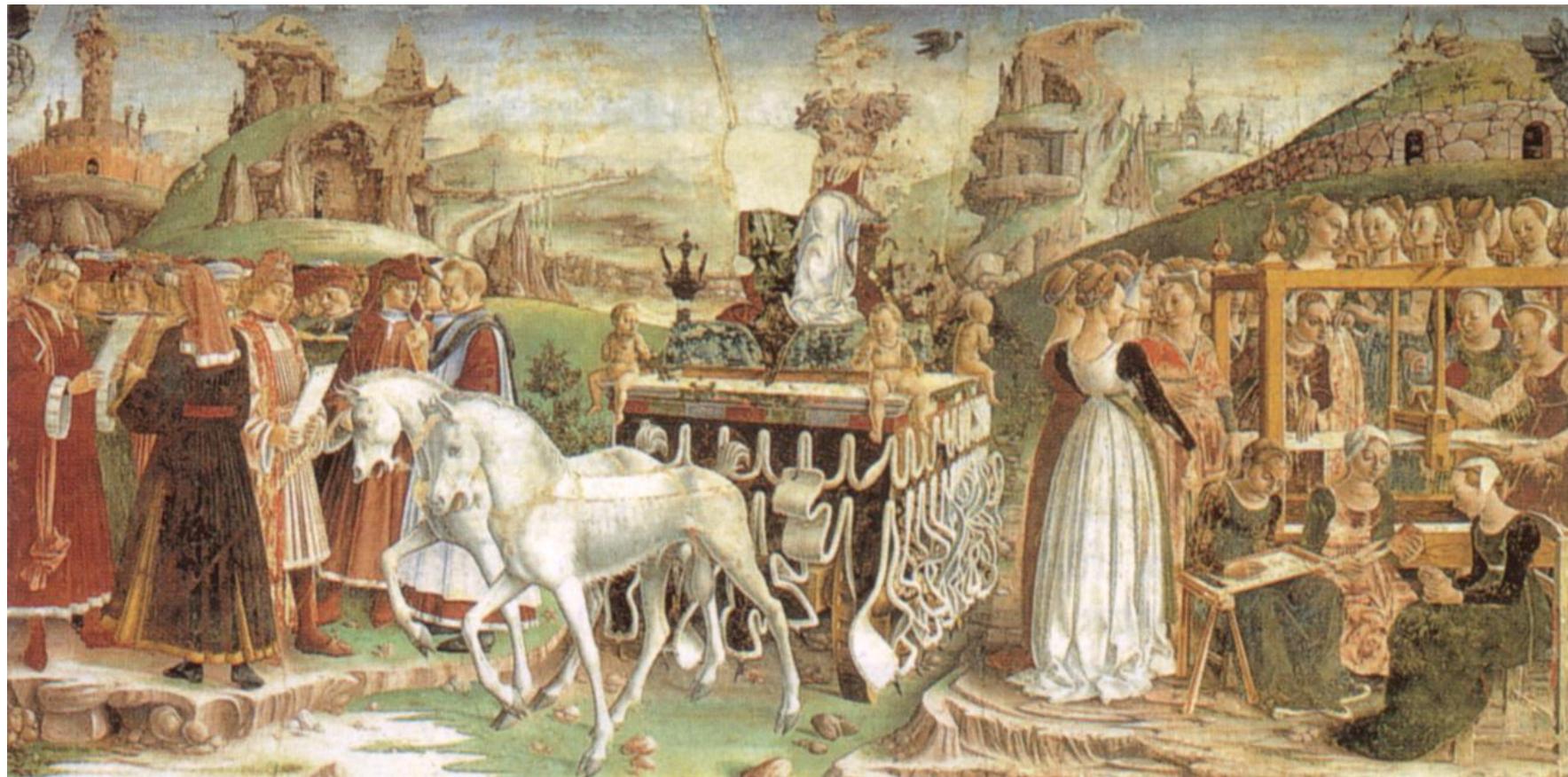
Le **Très Riches Heures du Duc de Berry** sono un codice miniato del **1412 circa - 1416**, capolavoro dei **Fratelli Limbourg** e della pittura franco-fiamminga del XV secolo in generale. Si tratta di un **libro d'ore** commissionato dal **duca Jean de Berry** e conservato oggi nel Musée Condé di Chantilly.





Marzo è uno degli affreschi (500×320 cm) del **Salone dei Mesi** di **Palazzo Schifanoia** a Ferrara. Fu dipinto da **Francesco del Cossa** tra il 1468 e il 1470 circa.

Come gli altri *Mesi*, anche **Marzo** è diviso in **tre fasce orizzontali**: una **superiore** con il **trionfo** della **divinità protettrice** del mese, in questo caso Minerva, una **centrale**, con il segno zodiacale (**Ariete**) e i tre "decani" (protettori delle prime tre decadi del mese), e una **inferiore**, con **scene del governo** di **Borsone d'Este**.



Francesco del Cossa, *Marzo*, particolare, *Trionfo di Minerva*, affresco, Salone dei Mesi, Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1468 - 1470 circa.

Da un punto di vista stilistico, il **mese di Marzo** è caratterizzato da **forme solide e sintetiche**, derivate dalla lezione di Piero della Francesca, con **un'illuminazione chiara** e una **costruzione prospettica impeccabile**, che rendono verosimili anche i **dettagli più improbabili e visionari**, come le **rocce** sullo sfondo che sembrano "ciuffi di panna" con castelli arroccati.

Il **mondo naturale** e le **attività umane** sono descritte con **minuzia** e con una partecipazione empatica. Il gusto per la **linea aguzza e frastagliata**, tipico dei ferraresi, si coglie nelle **bande di stoffa**, che decorano il **carro di Minerva** o nelle **rocce** che si vedono sullo **sfondo**.



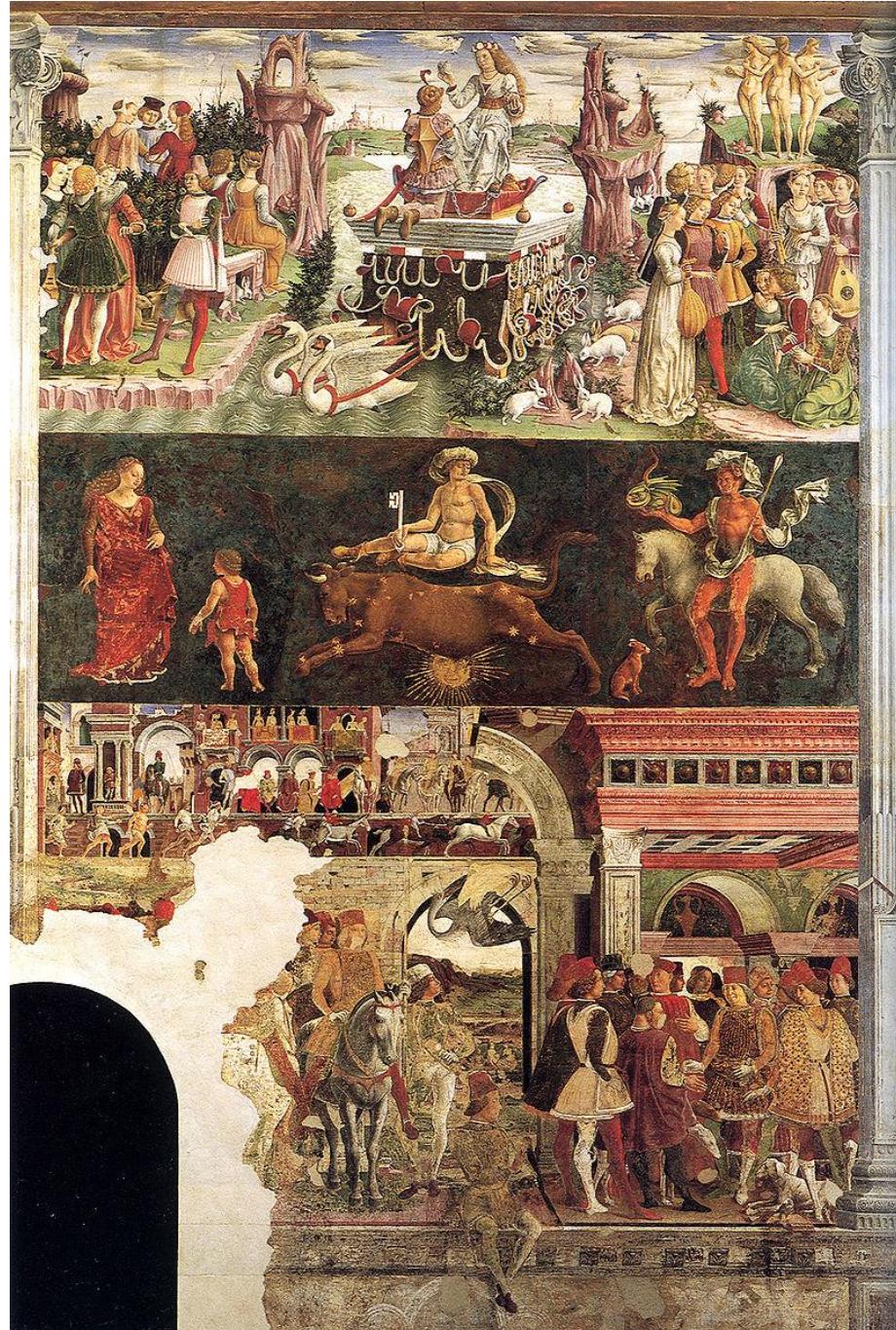
Francesco del Cossa, *Marzo*, particolare, *Trionfo di Minerva*, affresco, Salone dei Mesi, Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1468 - 1470 circa.



Piero della Francesca, *Adorazione del Sacro Legno e incontro tra Salomone e la Regina di Saba*, 1452 – 1458, affresco, Basilica di San Francesco, Arezzo.

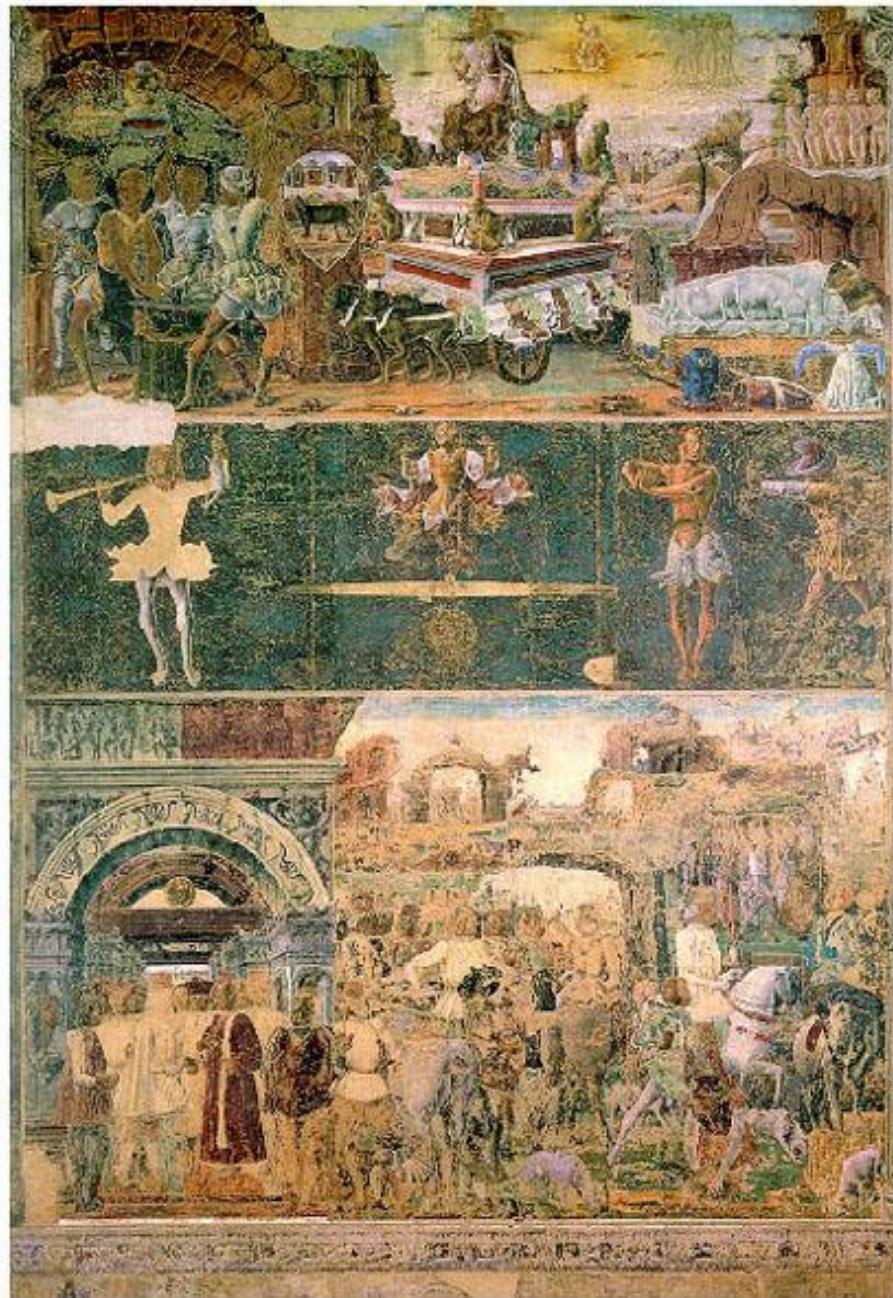
Francesco del Cossa, *Aprile*, affresco (500x320 cm circa), Salone dei *Mesi*, Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1468 - 1470 circa.

Come gli altri *Mesi*, anche *Aprile* è diviso in **tre fasce orizzontali**: una **superiore** con il **trionfo** della divinità protettrice del mese, in questo caso Venere, una **centrale** con il segno zodiacale (**Toro**) e i **tre "decani"**, e una inferiore con scene del governo di Borso d'Este.





Francesco del Cossa, *Borsone dona una moneta al buffone Scocola in presenza di Teofilo Calcagnini*, particolare di Aprile, 1469 circa, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi.



Settembre è uno degli affreschi (500×320 cm circa) del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara. 1468-1470 circa, ed è attribuito a **Ercole de' Roberti** o a una maestro generico, che da questo affresco prende il nome di **Maestro della bilancia**.

Come gli altri *Mesi*, anche **Settembre** è diviso in **tre fasce orizzontali**: una **superiore** con il trionfo della divinità protettrice del mese, in questo caso **Vulcano**, una **centrale**, con il segno **zodiacale** (*Bilancia*) e i tre "decani", e una **inferiore**, con **scene del governo di Borso d'Este**.



La fascia centrale mostra le tre figure dei "decani", cioè i protettori delle tre decadì del mese, e la grande Bilancia.



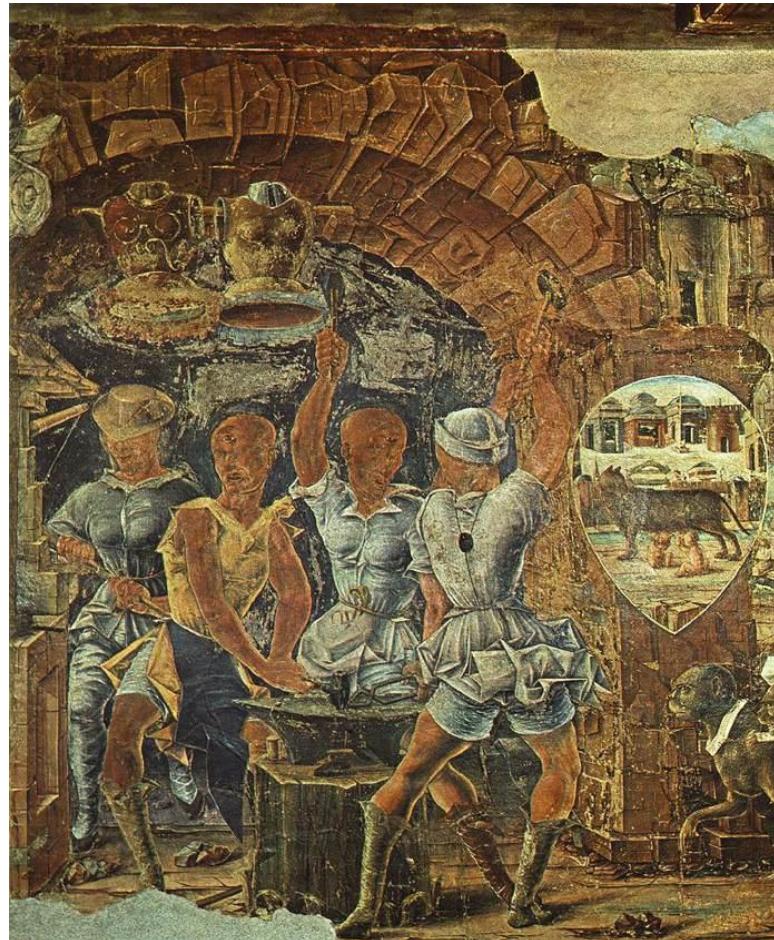
*La fucina di Vulcano,
particolare dei Ciclopi,
Mese di Settembre, 1470
ca., affresco, Ferrara,
Palazzo Schifanoia.*

Ercole de' Roberti: fra forzature espressive ed equilibri rinascimentali

Ercole de' Roberti (1450-1496) già citato come collaboratore di Francesco del Cossa, agli affreschi di Palazzo Schifanoia, fu **personalità artistica di grande livello** e completa la **triade dei maggiori maestri ferraresi** (Cosmé Tura, Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti).

La sua carriera artistica iniziò a Ferrara, nell'affresco del **Mese di Settembre** di Palazzo Schifanoia, dove Ercole, ventenne, lavorava come aiuto di Francesco del Cossa.

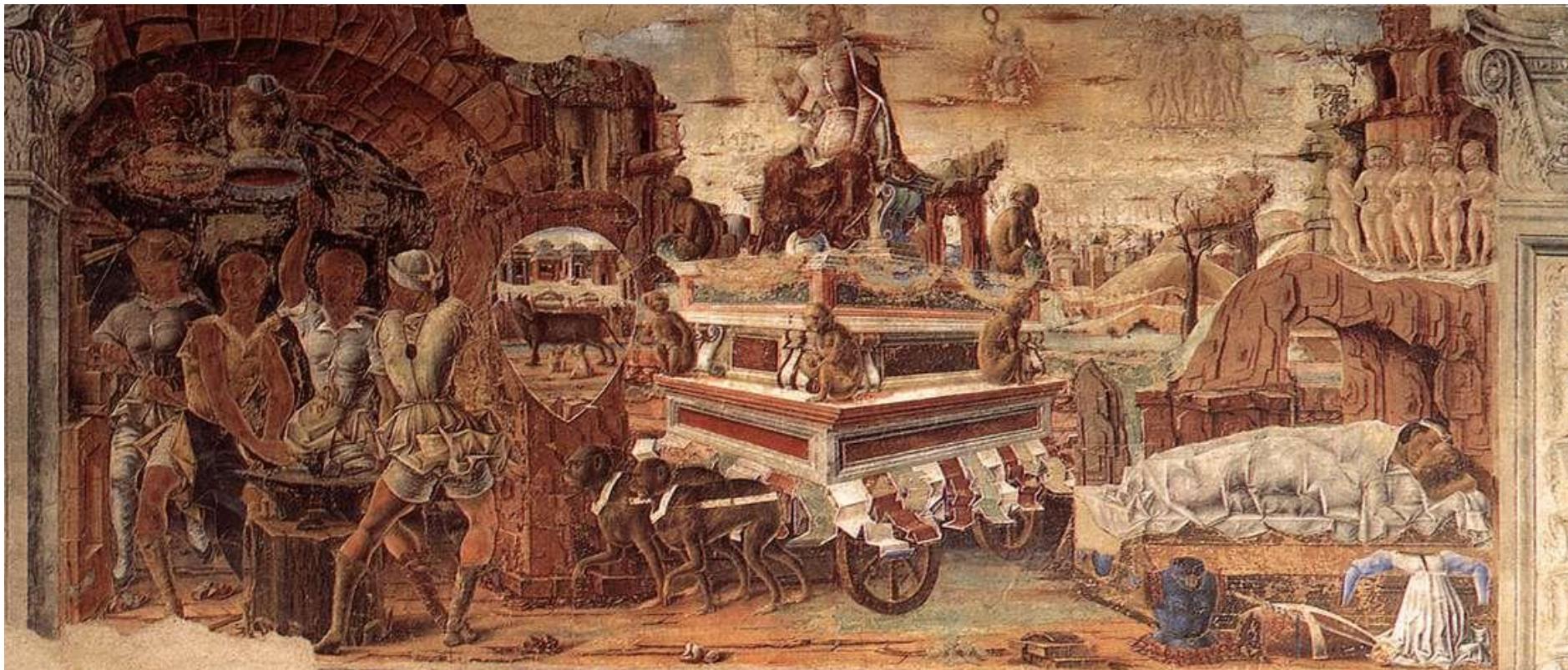
Il suo stile era però già personale, anzi, di grande originalità.



La fucina di Vulcano, particolare dei Ciclopi, Mese di Settembre, 1470 ca., affresco, Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Nell'esagitato, demoniaco dinamismo del gruppo dei **Ciclopi**, intenti a battere il metallo, nella **fucina di Vulcano**, mentre poco lontano il **dio** sfila su un **carro di trionfo**, trainato da **grottesche bertucce**.

Le **gambe** dei lavoranti si piegano frementi, i **busti** si torcono e le **vesti** si accartoccano.



Ercole de' Roberti, Settembre, Trionfo di Vulcano, prima fascia, Sala dei Mesi, affresco, 1470 ca., Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Dalla parte opposta al gruppo dei **Ciclopi**, il lenzuolo del **letto** in cui giacciono **Marte e Venere** imprigiona i corpi degli amanti, come in una **morsa** di ghiaccio; il **panorama** è **desolato**.

Il giovane artista, **Ercole de' Roberti** era attratto dalle **asprezze** di **Cosmè Tura** e inoltre, tendeva ad abolire la chiarezza gerarchica, che sempre , invece, dà ordine alle opere del più anziano maestro ferrarese.

Egli dunque, finiva per lasciarsi andare ad un **corrosivo espressionismo**, che è la **caratteristica principale**, quasi una **firma**, anche delle sue **creazioni successive**.



Ercole de' Roberti, *Miracoli di San Vincenzo Ferrer*, dalla predella del *Polittico Griffoni*, 1473, tempera su tavola, 27x214 cm., Roma, Pinacoteca Vaticana.

Nel 1473, ancora collaboratore di Francesco del Cossa, Ercole completava a Bologna le **parti mancanti** del *Polittico Griffoni*.

È sintomatico che la **predella**, con *Miracoli di San Vincenzo Ferrer*, anziché essere divisa su più scomparti, fu dipinta su **un'unica tavola longitudinale**, ritmata sì da elementi architettonici, ma in modo tale, che nessuno di essi acquistasse un ruolo dominante nella composizione.

San Vincenzo Ferrer, canonizzato nel 1448 e oggetto di un'intensa opera di promozione del culto da parte dei Domenicani, era il **protagonista** della pala, a cui era dedicato lo scomparto centrale.



Ercole de' Roberti, *Miracoli di San Vincenzo Ferrer, Guarigione di Teodora Suarez*, dalla predella del *Polittico Griffoni*, 1473, tempera su tavola, 27x214 cm., Roma, Pinacoteca Vaticana.

La predella raffigura la serie dei miracoli **di San Vincenzo Ferrer**: da sinistra, sotto un'elegante **loggia rinascimentale**, che simula l'interno di un'abitazione, è rappresentata la **guarigione di una storopia**, raffigurata sul **suo letto**, mentre **ringrazia**, pregando il **santo**.

Segue una **fantasiosa veduta di esterno**, con un ponticello di pietra, che porta a un **arco**, che sembra scolpito nella viva roccia, su cui si inerpica una **strada**, fino a formare una **spirale**, che ricorda, anche qui, un **ciuffo di panna**: si tratta di **elementi fantasiosi**, comuni anche all'arte di Francesco del Cossa.

La **scena successiva** è ambientata in una **sorta di tempio classico scoperto** ed ha, come tema, la **resurrezione di un'ebrea spagnola**: le figure sono qui impostate a un **forte dinamismo**, con la **figura della donna** abbandonata senza vita **a terra** e alcune **donne** che **fuggono** e si **disperano vigorosamente**.

La lezione di Antonello da Messina nella *Pala Portuense*



Ercole de' Roberti, *Pala di Santa Maria in Porto* (detta anche *Pala Portuense*), olio su tela (323x240 cm), 1479-1481, Pinacoteca di Brera, Milano.

La grande Pala d'altare venne eseguita per la **chiesa di Santa Maria in Porto**, presso Ravenna, retta dai Canonici Lateranensi.

Ercole de' Roberti creò in quest'opera una **straordinaria architettura**, a sviluppo prevalentemente verticale, sotto la quale si trova un alto **podio ottagonale**, su cui è poggiato il **trono della Vergine**.

La **base** è decorata da alcune **formelle** (*Strage degli innocenti*, *Adorazione dei Magi* e *Presentazione di Gesù al Tempio*) che **simulano** dei bassorilievi **all'antica** e che si ispiravano all'ammiratissimo **altare** della **Basilica del Santo** di Donatello a Padova.

L'altare di Sant'Antonio secondo la ricostruzione Boito in una foto d'epoca



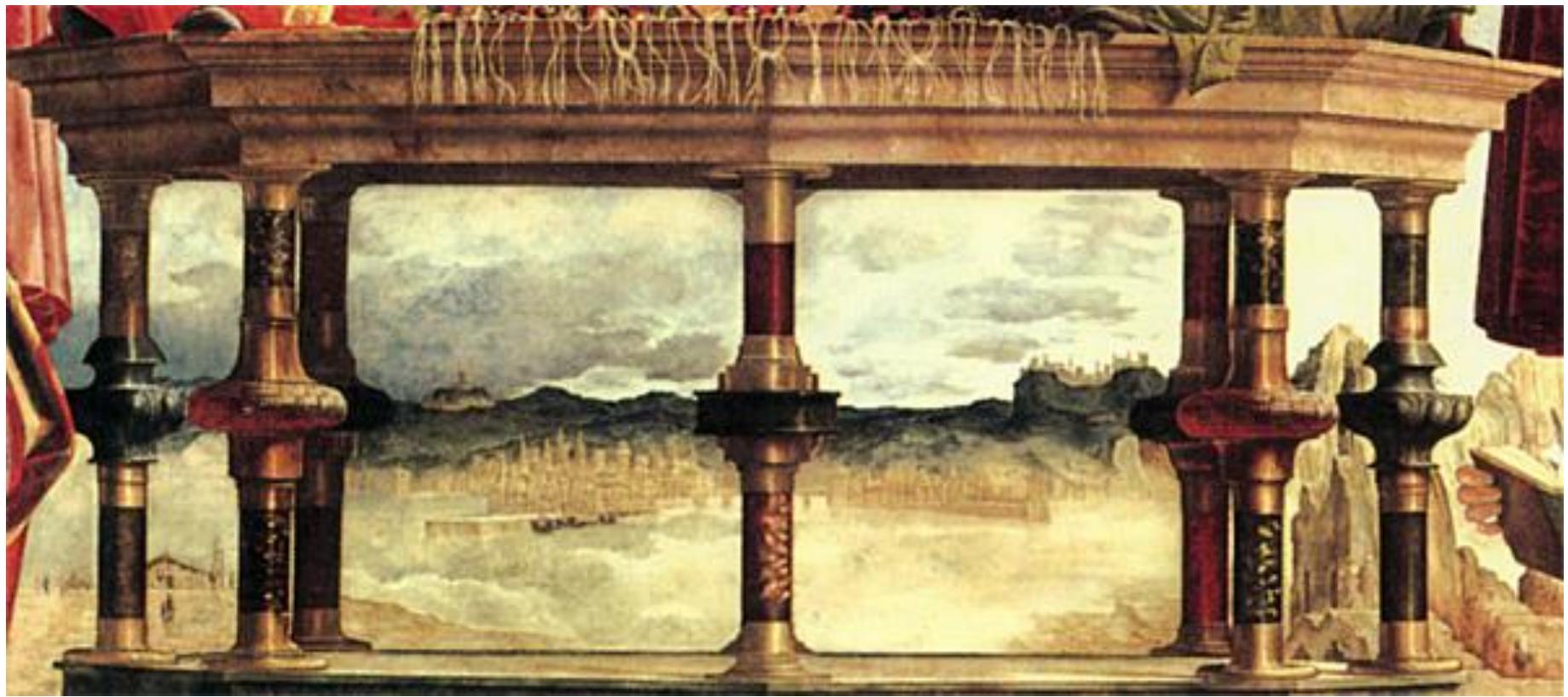


Ercole de' Roberti, *Pala di Santa Maria in Porto* (detta anche *Pala Portuense*), olio su tela (323x240 cm), 1479-1481, Pinacoteca di Brera, Milano.

Sopra questa **base**, si ergono alcune **colonnine** con i fusti modanati e decorati da ghirlande, dischi e anelli marmorei, permettendo di **scorgere in lontananza** uno straordinario **paesaggio marino in burrasca**, la cui posizione, così preminente, è dovuta al **ricordo della leggenda della fondazione di Santa Maria del Porto**, quando il crociato Pietro degli Onesti, scampato al naufragio, aveva promesso, alla Vergine, la fondazione di una grande chiesa come ex voto.

Più **in alto**, si erge l'**altissimo trono della Vergine**, incastonato da una **nicchia** con altrettanti **finti rilievi**, con un prezioso **tappeto** come **poggiapiedi** e con due scenografiche **tende rosse**, che **incorniciano** la misurata composizione.

I **quattro santi** presenti sono: Sant'Agostino e il beato Pietro degli Onesti (**in basso**), Sant'Elisabetta e Sant'Anna (**in alto**, ai **lati della Vergine**).



Ercole de' Roberti, *Pala di Santa Maria in Porto* (detta anche *Pala Portuense*), particolare, olio su tela (323x240 cm), 1479-1481, Pinacoteca di Brera, Milano.

Dettaglio della **parte superiore della base**, con le **colonnine** decorate, che permettono di vedere uno straordinario **paesaggio marino in burrasca**.



Ercole de' Roberti, *Pala di Santa Maria in Porto* (detta anche *Pala Portuense*), olio su tela (323x240 cm), 1479-1481, Pinacoteca di Brera, Milano.

La Pala è uno dei **migliori esempi** delle **innovazioni**, che percorrevano l'Italia settentrionale, dopo il 1475, quando **Antonello da Messina** sviluppò una tipologia di **Sacra Conversazione**, con i personaggi disposti in maniera piramidale, con al vertice l'alto **trono** della Vergine (la *Pala di San Cassiano*, capolavoro oggi in parte mutilo).

Ercole de' Roberti creò una **rappresentazione** di grande **monumentalità**, improntata a una **compostezza classica**, dove è ormai **placata** l'esagitata frenesia degli affreschi di Palazzo Schifanoia. Le forme appaiono così **solide e misurate**, con un **robusto modellato plastico**.

Antonello da Messina, *Pala di San Cassiano*, olio su tavola, 1475-1476, Kunsthistorisches Museum, Vienna.





Antonello da Messina, *Pala di San Cassiano*, olio su tavola, 1475-1476, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Ercole de' Roberti, *Pala di Santa Maria in Porto* (detta anche *Pala Portuense*), olio su tela (323x240 cm), 1479-1481, Pinacoteca di Brera, Milano.



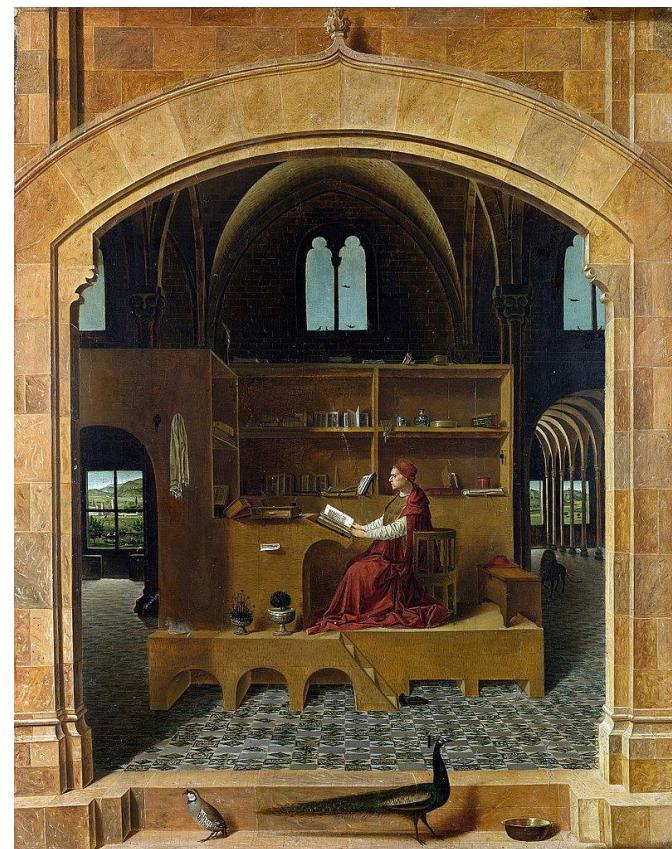
Padova e l'Umanesimo nell'Italia Settentrionale

La Scuola di Francesco Squarcione

Antonello da Messina aveva portato in Veneto il **naturalismo** e la **luce dell'arte fiamminga**: Intorno al **1475**, Antonello si recò a **Venezia** e vi rimase un anno, prima di fare ritorno a Messina.

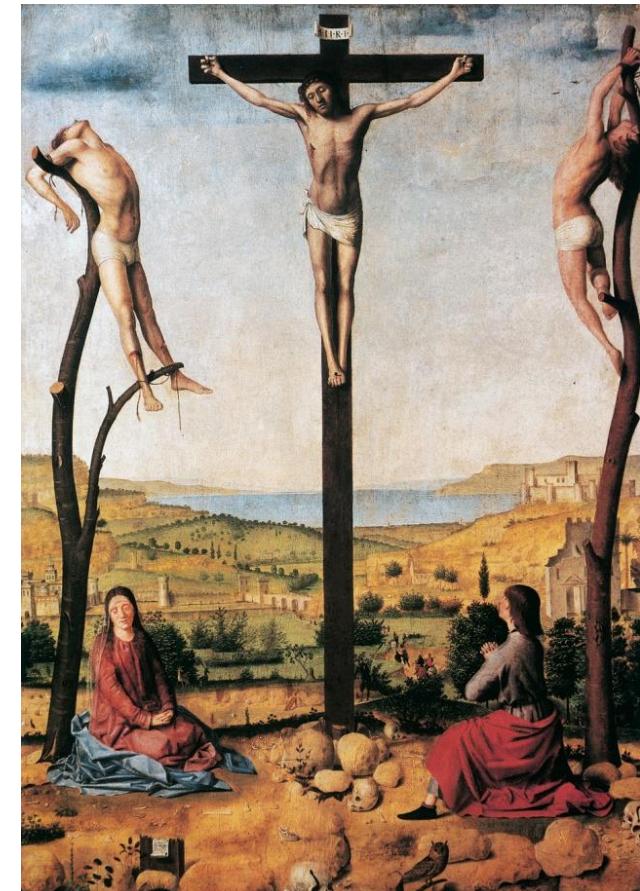
A **Venezia**, la sua pittura divenne determinante, sia per la formazione di **Giovanni Bellini** sia per lo sviluppo della **pittura veneta** in genere.

A **Venezia** dipinse il ***San Girolamo nello studio***, uno dei suoi più celebri capolavori (ne abbiamo parlato in un articolo precedente), e la cosiddetta ***Crocifissione di Anversa***, quest'ultima ispirata palesemente ai *Calvari* fiamminghi, firmata e datata **1475**.



Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, olio su tavola, (45,7x36,2 cm), 1474-1475 circa, National Gallery, Londra.

Il dipinto si trova menzionato per la prima volta in una collezione veneziana nel 1529



Antonello da Messina, *Crocifissione*, 1475. Olio su tavola, 52,5 x 42,5 cm. Anversa, Musée Royal des Beaux Arts.

La fase veneziana coincise con una rinnovata attenzione verso la **figura umana**, sia in quanto macchina corporea, sia in quanto **soggetto espressivo**. Il **San Sebastiano** era lo scomparto centrale del trittico smembrato (*Trittico di San Giuliano*), già nella **chiesa veneziana di San Giuliano**. Il santo che proteggeva dalla peste, campeggia seminudo con cinque frecce conficcate in altrettante parti del corpo, legato ad un albero al centro di una strada sulla quale si affacciano edifici tipici della Venezia del tempo.

Nella formazione artistica di Antonello, non fu determinante solo l'incontro con la cultura fiamminga: gran peso ebbe anche il confronto con Piero della Francesca, che il siciliano ammirò sconfinatamente. Il **San Sebastiano di Dresda**, dipinto intorno al 1476/1478, è per esempio molto legato al mondo intellettuale di Piero. **San Sebastiano è dotato di un morbido corpo apollineo**, proporzionato sui modelli della statuaria greca, sul quale le frecce proiettano corte ombre. L'albero cui è legato il santo sembra venir fuori direttamente dal marmo di una **piazza quattrocentesca**, rappresentata in **mirabile prospettiva**, arte in cui Antonello divenne eccellente.



San Sebastiano, olio su tavola trasportato su tela, (171x85,5 cm), Antonello da Messina, 1476/1478 circa, Gemäldegalerie, Dresda

Non è da escludere che anche la **tradizione cromatica e luministica dell'arte lagunare** abbia influito sull'evoluzione della pittura di Antonello, già così **tesa a fondere intimamente figure e paesaggio, forme e colori**.

La **Pala di San Cassiano**, commissionata nel 1475 dal nobile Pietro Bon per un altare laterale della **Chiesa veneziana di San Cassiano**, era un tempo formata da un grande pannello, che nel XVII secolo venne diviso in più parti e disperso.

Come nella **Pala di Brera** di Piero della Francesca, i santi circondavano a semicerchio la Madonna, che si trova, nella posizione corrispondente all'altare maggiore, seduta su un trono, a sua volta collocato sopra un semplice basamento. Il **profondo senso dello spazio**, il **risalto volumetrico** delle **figure** e la straordinaria **luminosità dei colori** sono il risultato di una **singolare fusione** fra 'particularismo' (attenzione al dettaglio) fiammingo e **monumentalità** che deriva da Piero della Francesca.

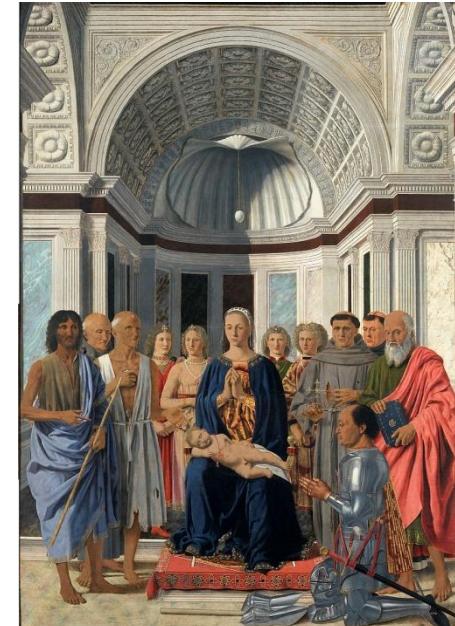
La **Pala di San Cassiano** divenne un vero e proprio spartiacque nella pittura veneta del Quattrocento. Ebbe infatti uno **straordinario successo** presso i pittori veneti, che furono molto colpiti sia dalla **tecnica** (quella della **pittura ad olio**, ancora poco diffusa in Italia a quei tempi), sia dalla **composizione innovativa**, sia dalla **disinvolta naturalezza** dei personaggi.

Meravigliosi furono giudicati, infine, gli effetti atmosferici creati dalla luce, che investe le figure esaltando anche il più piccolo dettaglio.



Antonello da Messina, *Pala di San Cassiano*, olio su tavola (115x65 cm pannello centrale, 55,9x35 pannello sinistro e 56,8x35,6 pannello destro), 1475-1476, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Piero della Francesca, *Pala di Brera*, o *Pala Montefeltro* (*Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*), tempera e olio su tavola (251x173 cm), databile al 1472 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.



Ma quando la lezione di Antonello da Messina si fece operante, dal **1480** in poi, il **linguaggio rinascimentale** si era già **diffuso**, fecondato dai **viaggi dei fiorentini**, che avevano disseminato opere tra **Padova e Venezia**.

Agli **albori dell'Umanesimo pittorico padovano** si pone un **personaggio**, il cui ruolo non è mai stato pienamente chiarito: **Francesco Squarcione** (1397-1468), **capo di una scuola**, aperta dal **1436**, da cui passarono alcune tra le maggiori promesse dell'arte Rinascimentale in Nord d'Italia.

Francesco Squarcione fu **maestro**, tra gli altri, di **Andrea Mantegna**.

Le **composizioni di Francesco Squarcione**, secondo **André Chastel**, caratterizzate dalla «*volontà di incorniciare le figure entro nicchie, archi, edicole pesanti, abbondantemente sagomate e intagliate a festoni di frutta e a fiori vistosi; [dalla...] preferenza incessante per le forme taglienti e spezzate, per le pietre, per i coralli, per i metalli ritagliati [e da] una certa propensione al patetico, ai volti dolorosi e ai gesti violenti*», saranno gli **elementi costanti del suo stile**, definito sempre dallo storico Chastel come un «**espressionismo nutrito di archeologia**».



Francesco Squarcione, *Madonna col Bambino*, tavola (82x70 cm), firmata e datata 1455, Gemäldegalerie di Berlino.

Il *Polittico de Lazàra* (talvolta indicato anche come *di Lazàra*) è un dipinto in cinque scomparti a tempera su tavola (175x220 cm), firmato da Francesco Squarcione, databile al 1449–1452 e conservato nel Museo Civico di Padova.



L'opera, iniziata nel 1449, per la cappella della famiglia di **Leone de Lazàra**, nella chiesa di Santa Maria del Carmine, venne terminata nel 1452.

Il **polittico**, in condizioni di conservazione compromesse in ampie parti, assieme alla *Madonna col Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino, rappresenta un' opera certa dello **Squarcione**, figura emblematica e, per molti versi, misteriosa, della cultura padovana, la cui **bottega** fu un **fondamentale snodo** per la **diffusione del Rinascimento in Italia Settentrionale**.



Francesco Squarcione, *Polittico de Lazara (di Lazara)*, cinque scomparti, tempera su tavola (175x220 cm), 1449–1452
Museo Civico di Padova. Opera firmata.

Lo scomparto centrale del polittico mostra *San Girolamo nello studio*, con ai lati (da sinistra) i santi *Lucia, Giovanni Battista, Antonio Abate e Giustina*.

La matrice dell'opera è tardogotica, con il ricorso al fondo oro punzonato, le anatomie longilinee e sinuose, le diverse proporzioni dei personaggi e il gusto per la linea ondeggiante dei panneggi.

L'oro è un materiale estremamente prezioso, ma può essere falsificato: in genere, l'oro senza punzonatura viene considerato a rischio falsità molto alto.

Ma cos'è la punzonatura? Si tratta di un segno di piccole dimensioni presente sulla superficie dell'oggetto e che riporta la quantità d'oro che si trova nel pezzo.

La punzonatura è l'atto di imprimere un segno, o una forma, su una superficie mediante la pressione o la percussione di uno strumento detto *punzone*

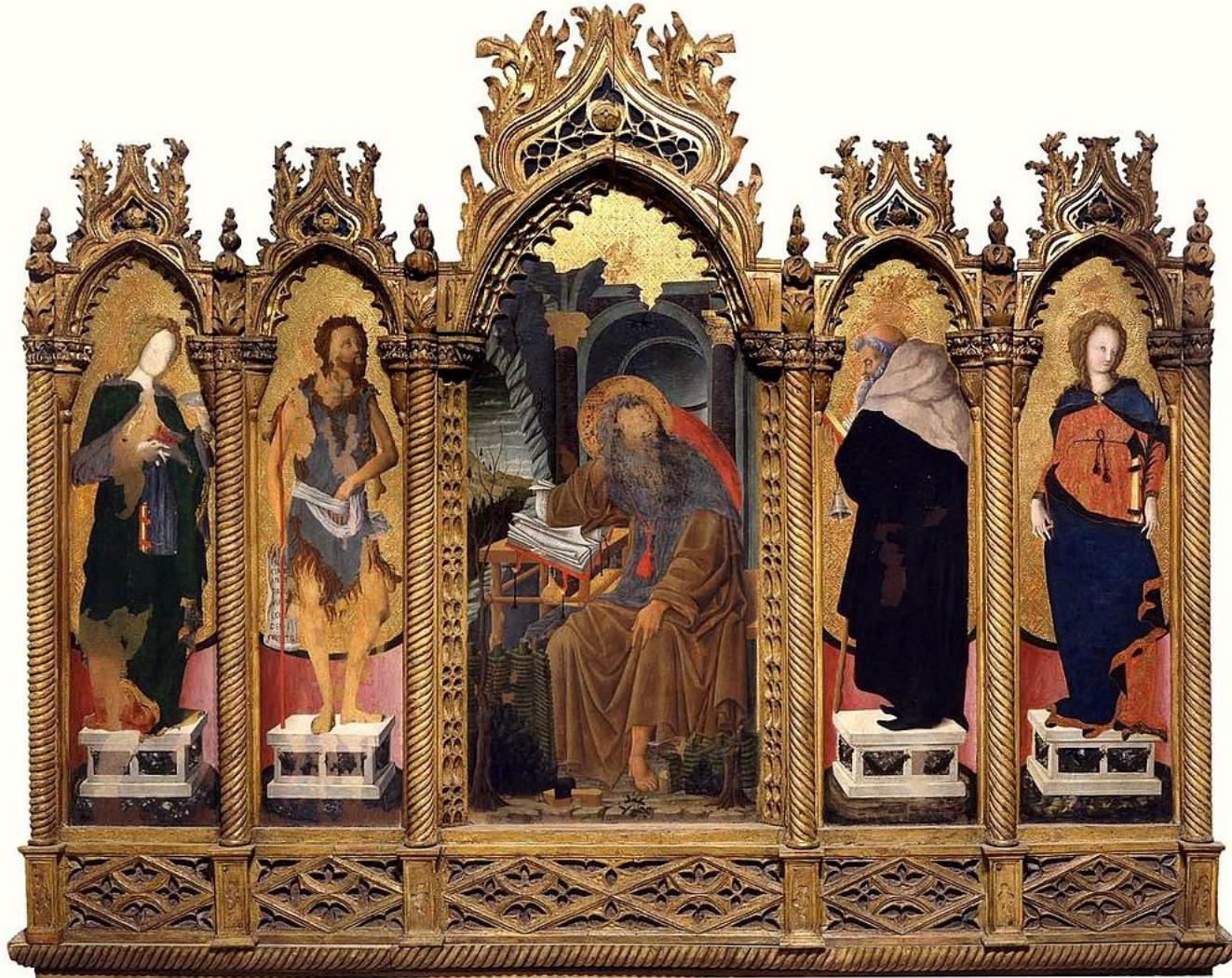


Francesco Squarcione, *Polittico de Lazara (di Lazara)*, cinque scomparti, tempera su tavola (175x220 cm), 1449–1452 Museo Civico di Padova. Opera firmata.

Anche se la matrice dell'opera è tardogotica, vi si leggono, però, alcuni primi influssi della scultura di Donatello, attivo proprio in quegli anni a Padova.

Tra questi, spicca l'intensa espressività dei santi, la forza poderosa della figura centrale di Girolamo e alcuni accenni di prospettiva, nei piedistalli su cui poggiano i santi laterali

Francesco Squarcione, *Polittico de Lazàra (di Lazara)*, cinque scomparti, tempera su tavola (175x220 cm), 1449–1452 Museo Civico di Padova. Opera firmata.



La **forma dell'abside alle spalle di San Girolamo**, nel pannello centrale, così **severa**, in confronto al **fiammeggiare della cornice lignea**, sembra citare gli affreschi nella Cappella Ovetari, che i migliori allievi di Squarcione realizzavano in quegli stessi anni.

La **luce** che si diffonde nello spazio forse deriva dal passaggio in Veneto di Domenico Veneziano, così come il paesaggio ricorda un altro fiorentino attivo a Padova, **Filippo Lippi**.



Francesco Squarcione, *Madonna col Bambino*, tavola (82x70 cm), firmata e datata 1455, Gemäldegalerie di Berlino.

Maria è ritratta davanti a un **drappo rosso**, che ai lati lascia **intravedere** un paesaggio, occupato quasi interamente da un **cielo** punteggiato di **nuvolette**.

In **primo piano** si trova un **basso ripiano ligneo**, dove si trova anche la **firma** del maestro.

Vi si trova appoggiata una **mela**, e anche il **Bambino** vi tende una **gamba** nel suo **slancio** verso la **madre**.

La **Vergine**, di **profilo**, ha un **velo scuro** col bordo rosso, che avvolge il **figlio**, con la mano sinistra, creando un ampio risvolto. Più in basso, **si intravede** la sua **veste**, rossa.

Nelle **aureole** e nella **manica** ricamata d'oro si trovano **iscrizioni camuffate** da **ricamo**.

A **sinistra**, si vede un **candelabro**, mentre in **alto** è tesa una sontuosa **ghirlanda**, con frutta, nastri e fiori, una **citazione** derivata dall'**antico**.

La **Madonna col Bambino** di Berlino è esemplare della produzione dell'**artista/impresario** Squarcione e vi sono perfettamente leggibili quegli input stilistici, che trasmise ai **numerosi allievi** della sua **bottega padovana**, tra cui **Andrea Mantegna**, **Carlo Crivelli**, **Marco Zoppo**, **Giorgio Schiavone**, ecc ...



Arte Romana,
*Sarcofago con
putti e festoni*, 190
– 200 d.
C., Marmo, Museo
dei Cappuccini
(Genova)



*Sarcofago di Gaius Bellicus
Natalis Tebanianus*, II secolo
d. C., Marmo, Camposanto
Monumentale, Pisa



Francesco Squarcione, *Madonna col Bambino*, tavola (82x70 cm), firmata e datata 1455, Gemäldegalerie di Berlino.

L'enfasi prospettica e la linea netta, intesa quale elemento generatore della forma, derivano dalla lezione di Donatello, che visse a Padova dal 1443 al 1453 e, del quale, Squarcione fu il principale ricettore in terra veneta.

Lo stesso disegno generale della *Madonna col Bambino* deriva da una placchetta di Donatello, mentre sono elementi stilistici, tipici di Squarcione, i festoni di fiori e frutta, i colori intensi e marmorei, le linee elaborate e taglienti, che sbalzano le figure e i panneggi.

Di derivazione toscana è anche la figura intera del Bambino, a fronte del mezzobusto della Vergine.

La placchetta di Donatello





Marco Zoppo, *Madonna del Latte*, dipinto, originariamente su tavola, trasferito su tela (89x72 cm), 1453-1455 circa, Museo del Louvre, Parigi.

L'opera risale al periodo, in cui lo Zoppo era a bottega dallo **Squarcione** a Padova, come testimonia la firma, apposta sul bordo della base marmorea in primo piano: **OPERA DEL ZOPPO DI SQUARCIONE**.

La *Madonna del Latte* è l'iconografia della Vergine che allatta il Bambino.

Zoppo ritrasse, infatti, Maria con un **seno scoperto** e il Bambino in braccio, che si accovaccia per allattarsi.

La **coppia sacra** è ritratta con la **Madonna a mezza figura**, che si **sporge** oltre una **balaustre marmorea**, secondo un'**impostazione** derivata da **Squarcione** che, a sua volta, la riprese dalla lezione toscana di **Donatello**, e che è molto frequente tra gli allievi del maestro padovano: se ne conoscono di simili, del **Mantegna**, **Giorgio Schiavone** e altri.

Sulla base, in primo piano, stanno **quattro piccoli angeli musicanti**, in posizioni simmetriche e, al centro, tra i libri e una pera.



Marco Zoppo, *Madonna del Latte*, originariamente su tavola trasferito su tela (89x72 cm), 1453-1455 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Lo sfondo è particolarmente **esuberante**, con una **nicchia**, dalla prospettiva più immaginata che scientifica, sulla quale è appesa una ghirlanda di **foglie e frutta**, citazione erudita dell'antico, tipica degli "squarcioneschi", retta da **due puttini**, uno di fronte e uno di spalle, che stanno in **piedi**, ai lati di Maria, poggiati su due **sporgenze marmoree** a mo' di scranni.

Altri due angioletti alati stanno **dietro** la Vergine.

Le **fattezze** di questi **putti** e **angioletti** sono simili in tutti gli allievi di Squarcione, compreso Mantegna. (l'**angelo** è un'immagine sacra ed è solitamente rappresentato con sembianze di un **giovane adulto**, mentre il **putto** è un **bimbo paffutello**, che si rifà invece all'immagine pagana di Cupido).

Ai lati, infine, si vedono **due aperture sul paesaggio**, occupate soprattutto da un **cielo** punteggiato di **nivolette**, che **schiarisce** avvicinandosi all'**orizzonte**, come si ritrova in molte opere del Quattrocento.

Lo **stile** ha molte delle **caratteristiche tipiche** degli **squarcioneschi**: **contorni netti e contorti**, colori marmorei e smaltati, **citazioni dall'antico**.

Pur nell'**esuberanza decorativa**, si riconosce una certa **disciplina** introdotta dagli influssi indiretti di **Piero della Francesca**, giunti a Padova, verso gli anni Cinquanta del secolo, tramite il cantiere della **Cappella Ovetari**.

Ciò è visibile soprattutto nell'**impostazione dello sfondo**, nei **colori chiari** e nelle **ombre morbide**, che danno un volume pacatamente statuario.



Giorgio Schiavone (il dalmata Giorgio di Tommaso Culinovic), *Madonna col Bambino e due angeli musicanti*, olio su tavola (70x56,7 cm), 1459-1460 circa, Walters Art Museum di Baltimora.

L'opera risale al periodo, in cui lo **Schiavone** era a **bottega** dallo **Squarcione** a Padova, come testimonia la **firma**, apposta su un **cartiglio** appeso al **bordo della base** marmorea in primo piano: HOC PINSIT GEORGIVS DALMATICUS DISCIPULUS SQUARCIIONIS ("Questo lo dipinse Giorgio dalmata, discepolo di Squarcione").

Maria è ritratta a **mezza figura**, mentre tiene il **Bambino** tra le mani, in piedi, su uno **zoccolo marmoreo**, dove si trovano appoggiati un **drappo verde**, un **cuscino**, due **ciliegie**, dei **fiorellini rossi**, un insetto e i due **angeli musicanti**, seduti.

Gli **oggetti di colore rosso**, come anche il **corallo** al collo del bimbo, ricordano il **colore del sangue** e prefigurano la **Passione di Cristo**.

Il **corallo** è anche un antichissimo **amuleto apotropaico** (allontana gli influssi maligni), che ancora oggi si è soliti regalare ai neonati.



Giorgio Schiavone, *Madonna col Bambino e due angeli musicanti*, olio su tavola (70x56,7 cm), 1459-1460 circa, Walters Art Museum, Baltimora.

La presenza della **balaustre marmorea** segue un'impostazione derivata da **Squarcione** e che è molto frequente tra gli allievi del maestro padovano: anche le **fattezze** degli **angioletti** sono **simili** in tutti gli allievi di Squarcione, compreso Mantegna.

Lo **sfondo è scuro** e, in alto, pende una **ghirlanda di foglie e frutta**, un altro elemento tipico degli "**squarcioneschi**".

Spiccano i **due mazzolini** di frutta e foglie appesi, in modo simmetrico, ai lati del volto della vergine, tra **nastri svolazzanti**.

I **contorni** sono **netti e articolati**, i colori marmorei e smaltati, e sono presenti **suggerimenti dall'antico**, secondo il gusto allora dominante, come la stessa **ghirlanda**.

Anche qui, come nella **Madonna del Latte**, di Marco Zoppo, pur nell'**esuberanza decorativa**, si riconosce una certa disciplina introdotta dagli **influssi indiretti di Piero della Francesca** e ciò è visibile soprattutto nell'**ovale del viso** e delle **fattezze delicate della Vergine**.



Piero della Francesca,
*Madonna del
parto*, 1455, affresco,
Museo di Monterchi.



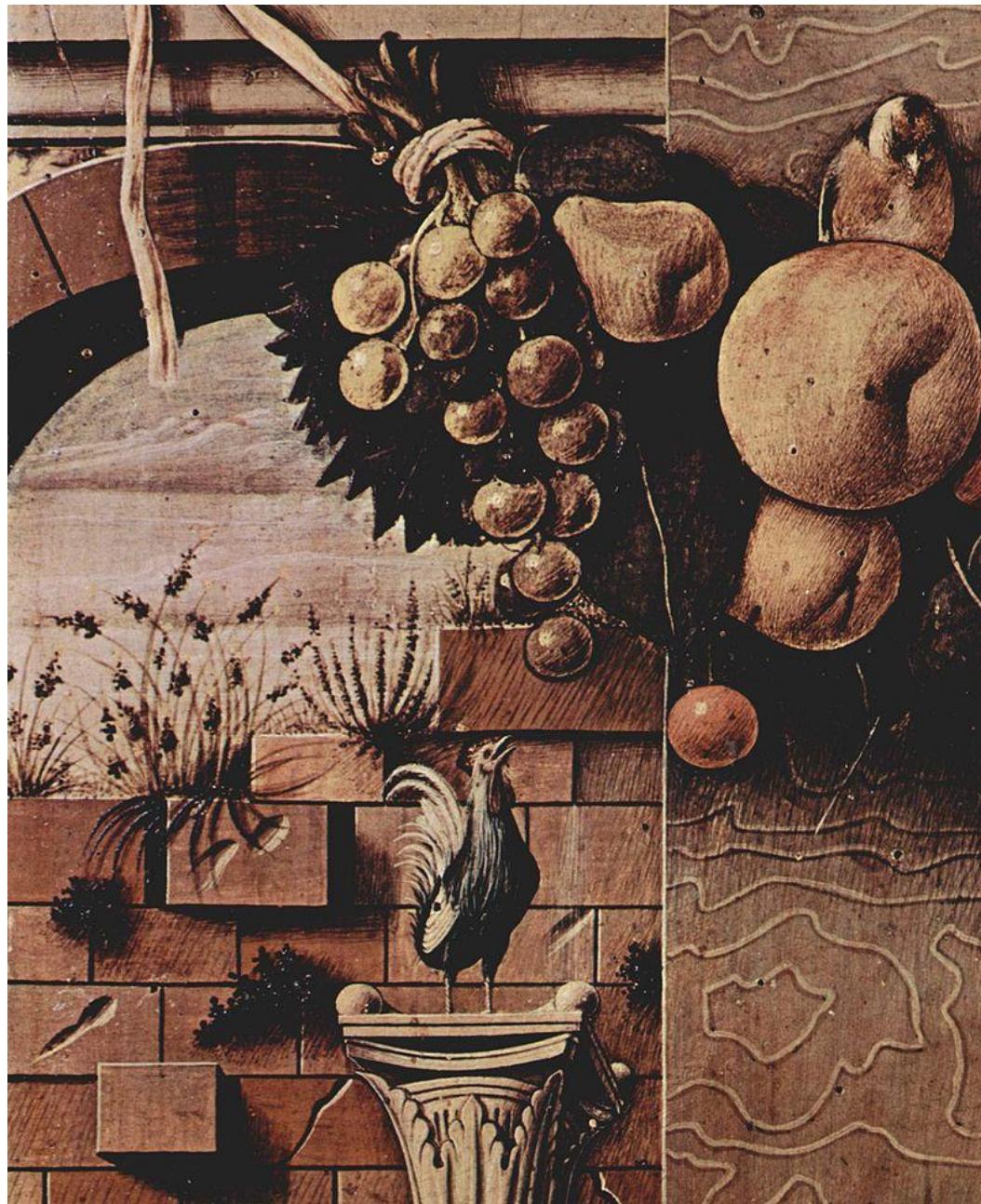
Carlo Crivelli, *Madonna della Passione*, tempera e oro su tavola (71x48 cm), 1460 circa, Museo di Castelvecchio a Verona. È firmato "OPVS KAROLI CRIVELLI VENETI".

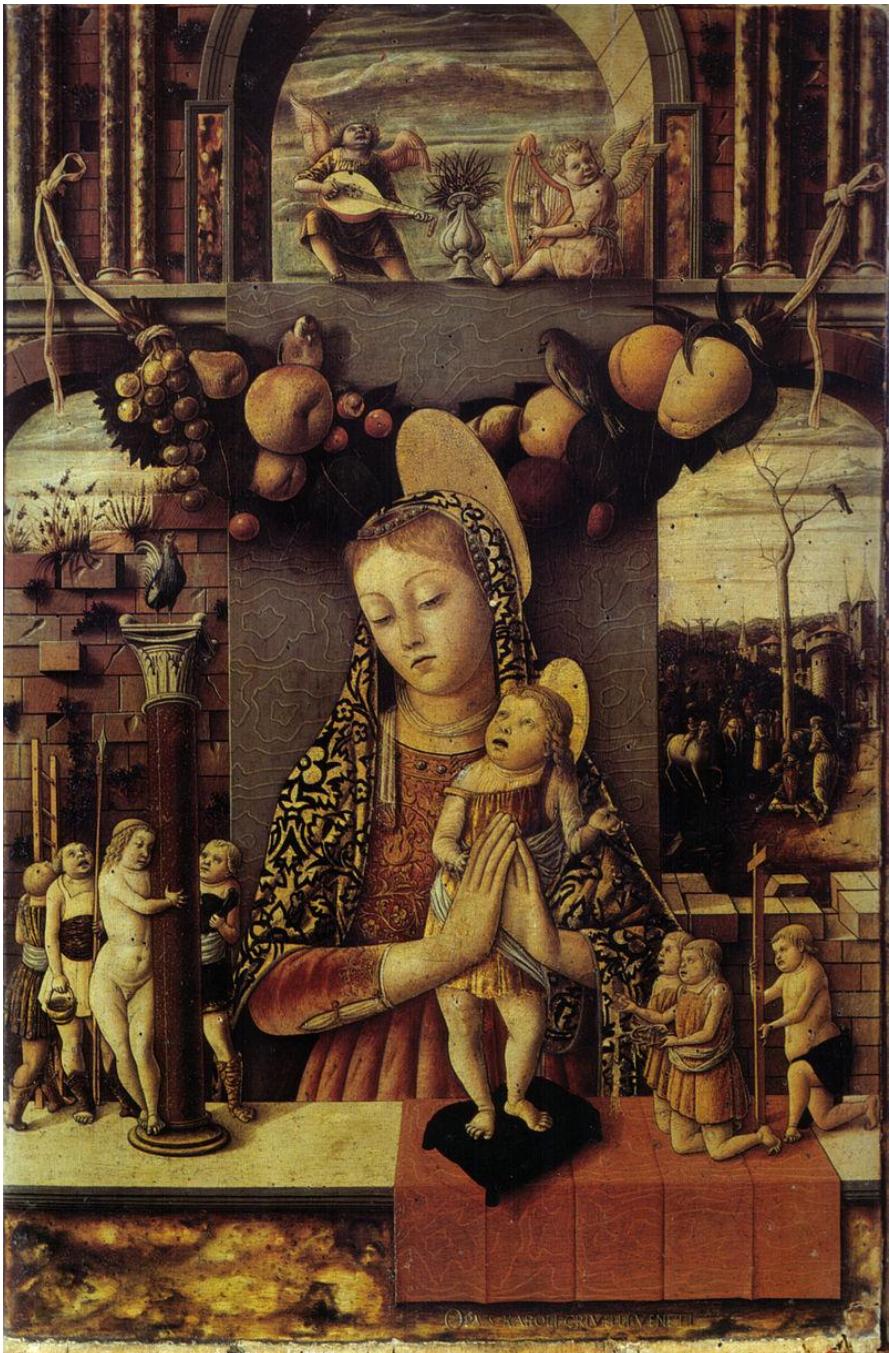
La tavola rettangolare, nata probabilmente per la **devozione privata**, mostra **Maria** che, affacciandosi da un **parapetto**, tiene con l'**abbraccio** delle mani giunte il **Bambino fermo**, in piedi, sopra un **cuscino scuro** e un **drappo rosso** appena steso.

Dietro di essa, pende un **drappo scuro**, davanti al quale è appesa un **rigoglioso festone di frutta**, su cui stanno appollaiati due **cardellini**, simboleggianti il **sacrificio di Cristo**.

Una **leggenda medievale** ricordava, infatti, come un **cardellino**, che si credeva vivesse tra **cardi** e **rovi**, alleviò momentaneamente la sofferenza di Cristo, sulla croce, **staccando le spine** dalla sua **corona** e **macchiandosi col sangue divino**, che gli lasciò la **macchietta rossa** sulla testa.

Dettaglio





Carlo Crivelli, *Madonna della Passione*, tempera e oro su tavola (71x48 cm), 1460 circa, Museo di Castelvecchio a Verona. È firmato "OPVS KAROLI CRIVELLI VENETI".

Il **tema della Passione** è poi esplicato, ancora più chiaramente, dai **putti**, che **affollano il parapetto**, reggendo i **simboli della Passione** (da sinistra, la **scala** con cui Cristo venne deposto, la **lancia di Longino** (il soldato romano che trafiggeva con la propria lancia il costato di Gesù crocifisso, per accertare che fosse morto, come riporta il vangelo secondo Giovanni), la **colonna della flagellazione**, col gallo che ricordò a Pietro il suo tradimento, in alto, le **fruste**);

lo stesso **parapetto** ha, sul fronte, una **lastra di marmo screziato**, nella tipologia che ricorda la pietra dell'unzione.

A **destra**, si vede una fiabesca veduta di **Gerusalemme** e del **Golgota**, condotta con particolare profondità.

In essa, lo stagliarsi delle **croci** contro il cielo aperto ricorda opere **fiamminghe**.

In **alto**, sotto un arco decorato da specchiature e affiancato da colonne binate, stanno **due angeli musicanti** (col liuto e con l'arpa).

Il dipinto rivela un **complesso di influssi**, riferibili tanto direttamente allo **Squarcione**, quanto a **Marco Zoppo** e soprattutto a **Giorgio Schiavone**.

Evidenti sono infatti gli **elementi "squarcioneschi"** a partire dal **tipico festone di frutta**, **la ricchezza decorativa** e **l'accento drammatico**, derivato indirettamente da **Donatello**.

La Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani: esordio padovano di Andrea Mantegna

Per **Andrea Mantegna**, uscito nel **1448** dalla **Scuola dello Squarcione**, l'influenza del maestro dovette essere minima, mentre **fu senz'altro predominante la lezione dei toscani attivi a Padova**.

Quando, infatti, **Squarcione** dipingeva il ***Polittico de Lazara*** (1449-1452), opera ancora goticheggiante, **Mantegna** era molto **più avanti**, come dimostrano i suoi **affreschi** della **Cappella Ovetari**, agli **Eremitani**, la sua prima opera nota, di **carattere già pienamente Umanistico**.

La **Cappella Ovetari**, però, è stata distrutta durante un **bombardamento aereo**, nel corso della **seconda guerra mondiale**.

Era un **complesso decorativo fondamentale**, per la storia del **Rinascimento Settentrionale**, di importanza pari a quella della **Cappella Brancacci**, di **Masolino e Masaccio**, per la pittura toscana.

Per un caso fortuito, però, la **Cappella**, poco prima della sua distruzione, venne interamente **fotografata**.



Andrea Mantegna, *Storie di San Giacomo*.

Grazie a quella **campagna fotografica**, si hanno così le **riproduzioni** di tutti gli **affreschi**, che si possono affiancare alle molto rovinate scene superstiti di Mantegna.

Si salvarono solo **due scene, staccate in precedenza**, e pochi **frammenti**.

Oggi è comunque possibile farsene un'idea, mediante **foto d'epoca**, in bianco e nero, e tramite alcuni **frammenti sparsi**, che sono stati **ricomposti**, in occasione di un capillare **restauro** concluso nel 2006.



Ansuino da Forlì, Bono da Ferrara, Andrea Mantegna, *Storie di san Cristoforo*.

I lavori della Cappella furono commissionati da Imperatrice Ovetari: Il notaio Antonio Ovetari morendo, lasciò una cospicua somma di denaro per la decorazione della cappella di famiglia nella chiesa degli Eremitani.

Dell'attuazione della disposizione si occupò la vedova Imperatrice Ovetari, che, nel 1448, incaricò un gruppo eterogeneo di artisti, tra cui, i veneziani e più anziani, Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini, e i padovani, giovani e agguerriti, Niccolò Pizzolo e Andrea Mantegna.



Antonio Vivarini e
Giovanni d'Alemagna,
*Madonna in trono e
santi (Trittico della
Scuola Grande della
Carità)*, 1446, tempera
su tela, h. 344 cm.,
Venezia, Gallerie
dell'Accademia.

I due pittori veneziani, **Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna**, che da tempo lavoravano in collaborazione, erano ancora legati alla **tradizione bizantina veneziana** e al **calligrafismo tardogotico** di Gentile da Fabriano e di Pisanello.

Lo dimostra **quest'opera**, in cui la **maestosità dell'impianto architettonico** è mascherata dai **mille rilievi**, dalle minuziose **cesellature**, dalle incrostazioni marmoree e le **figure** si attengono a un **tono bizantino**, di astratta sacralità.

Da questi due pittori, non poteva scaturire un'opera decisamente moderna e, comunque, il loro contributo agli Eremitani fu **minimo**, anche per l'improvvisa morte di **Giovanni d'Alemagna**.



Andrea Mantegna, *San Giacomo davanti a Erode*, 1451 ca., affresco, Padova, Chiesa degli Eremitani.

Dopo la morte di Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini lasciò Padova, dopo aver completato le figure degli Evangelisti sulla volta.

E allora, a Pizzolo e a Mantegna furono affiancati due giovani pittori settentrionali: Bono da Ferrara e Ansuino da Forlì.

La Cappella Ovetari era dedicata ai santi **Giacomo** e **Cristoforo**: le loro storie furono affrescate sulle pareti, rispettivamente a destra e a sinistra.

Mantegna eseguì tutte le *Storie di San Giacomo* e le ultime scene (cioè la fascia inferiore) delle *Storie di San Cristoforo*, iniziate da Bono e Ansuino.



Storie di San Giacomo



Andrea Mantegna, *San Giacomo davanti a Erode*, 1451 ca., affresco, Padova, Chiesa degli Eremitani.

In questa scena, vediamo con quanta precisione Mantegna ricreò un'ambientazione classica: un fiero confronto vi ha luogo, tra il **giudice romano, Erode**, assiso su un trono fiancheggiato da sfingi e innalzato su un'alta base, e il **santo**, più in basso, in piedi tra i soldati.

La costruzione prospettica è impeccabile; le proporzioni sono strettamente rapportate al monumentale **arco di trionfo**, che fa da filtro al paesaggio retrostante.

La ricostruzione dell'ambiente antico, dall'architettura ai costumi, agli atteggiamenti dei personaggi, fu attuata da Mantegna, con precisione archeologica, ma anche con fantasia.



Andrea Mantegna, *San Giacomo condotto al martirio*, 1453-1457 ca., affresco, Padova, Chiesa degli Eremitani.

In questa scena, posteriore, Mantegna rifuse l'**impegno antiquario**, in un'ardita **impaginazione illusionistica**.

Il **punto di fuga** delle **ortogonali** è posto al di sotto del piano di posa della scena: l'**arcone** non fa da sfondo, ma **incombe**, con la sua scura **volta a botte**, sulle **figure**, anch'esse scorciate, che acquistano una drammatica **grandiosità**.

I personaggi secondari sono allontanati nello **sfondo**.

Nel **primo piano**, si contrappongono **due gruppi**: a **sinistra**, quello del **santo** che risana uno storpio; a **destra**, quello col **guerriero**, che respinge uno spettatore, che, a sua volta, vuol essere battezzato.

È evidente l'intento di porre in evidenza la **serena maestosità** dell'**eroe cristiano**, a diretto riscontro con la **violenta confusione** dei **pagan**i.



Andrea Mantegna, *Martirio e trasporto di san Cristoforo*, affresco staccato, 1454-1457, Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padova.

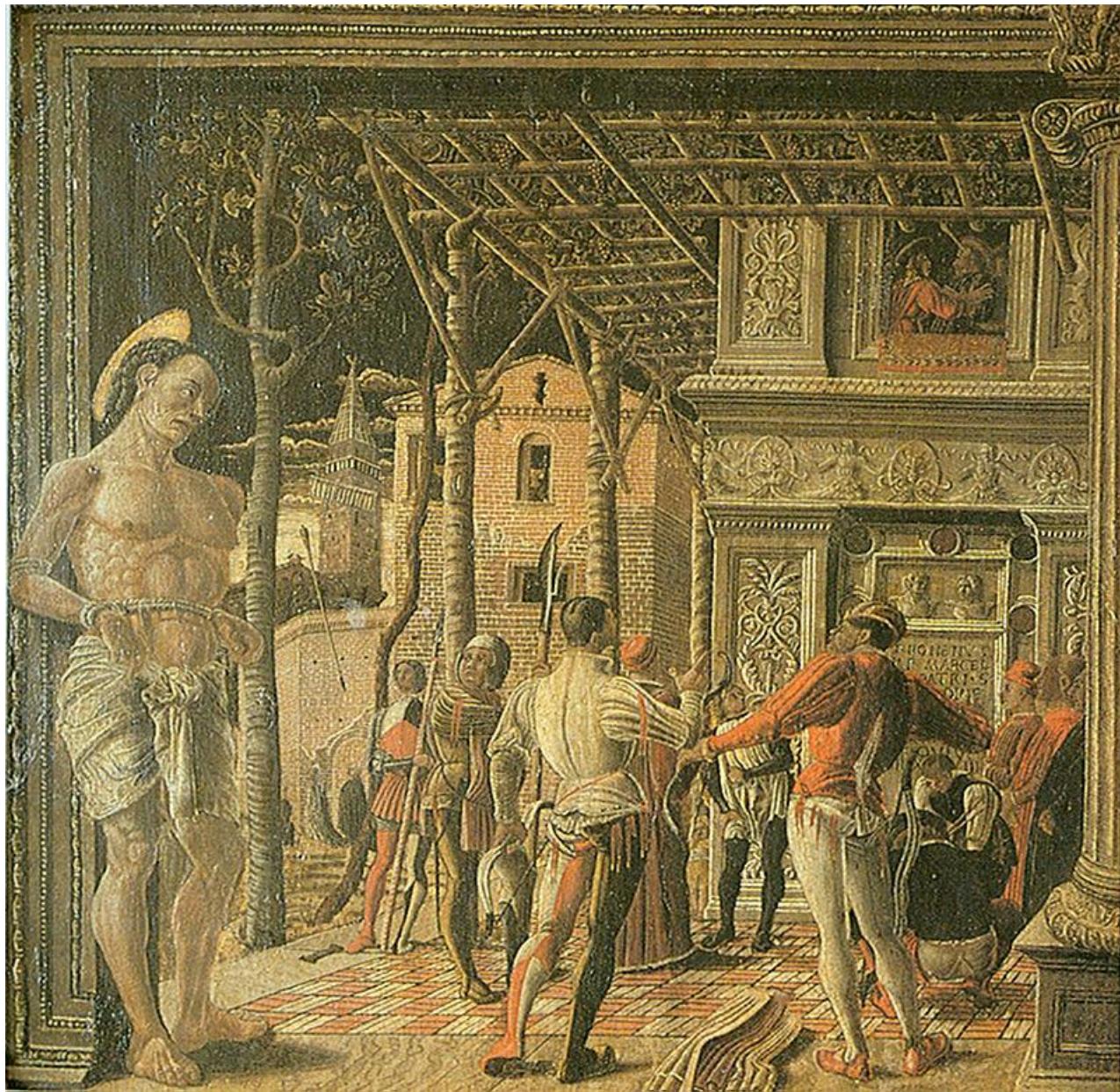
I due episodi, del *Martirio* e del *Trasporto*, sono **raffigurati unitariamente**, come se avvenissero in contemporanea in una medesima piazza cittadina, separati solo da un'alta colonna, che regge un **pergolato** scorciato in profondità.

Lo **spazio**, dominato da un **palazzo** ornato con lapidi antiche, è molto vasto, arioso e **organizzato razionalmente**, secondo le regole della **prospettiva**, che all'epoca Mantegna dominava già alla perfezione.



Andrea Mantegna, *Martirio e trasporto di san Cristoforo*, affresco staccato, 1454-1457, Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padova.

In una **piazza**, curatissima nei dettagli e **ricca di decorazioni all'antica** (archi, colonne, rilievi, medaglioni, iscrizioni in lettere capitali romane), la **parte inferiore**, quasi **illeggibile**, è occupata da **numerosi personaggi**, mentre in quella **superiore**, spiccano gli **edifici**, dove talvolta si aprono **finestre**, da dove si affacciano **personaggi**, che fanno parte degli avvenimenti.



Martirio di san Cristoforo,
tra il 1457 e il 1500,
tempera su pannello,
trasportato su tela, copia
del museo Jacquemart-
André , Parigi.

Per esempio, nel **Martirio**, il santo legato e circondato dai carnefici, giganteggia, all'estrema sinistra, oltre il pilastro laterale, come se si proiettasse verso lo spettatore, coinvolgendo nella narrazione: questa parte è oggi quasi illeggibile, ma riconoscibile, in **copie antiche dell'affresco**, come quella al **Museo Jacquemart-André di Parigi**.

Le **frecce**, anziché colpire il prigioniero, **deviano** miracolosamente da ogni parte: una va perfino a conficcarsi nell'**occhio del tiranno Danno**, re di Samo, affacciato alla **finestra**, che aveva ordinato l'esecuzione.



Andrea Mantegna, *Martirio e trasporto di san Cristoforo*, particolare, affresco staccato, 1454-1457, Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padova.

Il dettaglio drammatico del tiranno colpito, ben conservato, è tra le più celebri dell'intero ciclo.

Secondo la leggenda, **Cristoforo venne poi decapitato**, ma il suo sangue guarì il tiranno, che si convertì poi al Cristianesimo.



Andrea Mantegna, *Martirio e trasporto di san Cristoforo*, affresco staccato, 1454-1457, Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padova.

Il **Trasporto** del **corpo** del **santo** occupa, invece, la **parte destra**, con un **corteo** di **uomini** che **cercano** di **spostare** l'enorme **cadavere**: si nota ancora oggi bene un **personaggio** che ne **solleva** una **gamba**.

La **scena** è impostata in **diagonale**, su una linea di forza, che attraversa la gamba, il **soldato a destra** e che si riallaccia alla **fuga prospettica** dell'**architettura**.

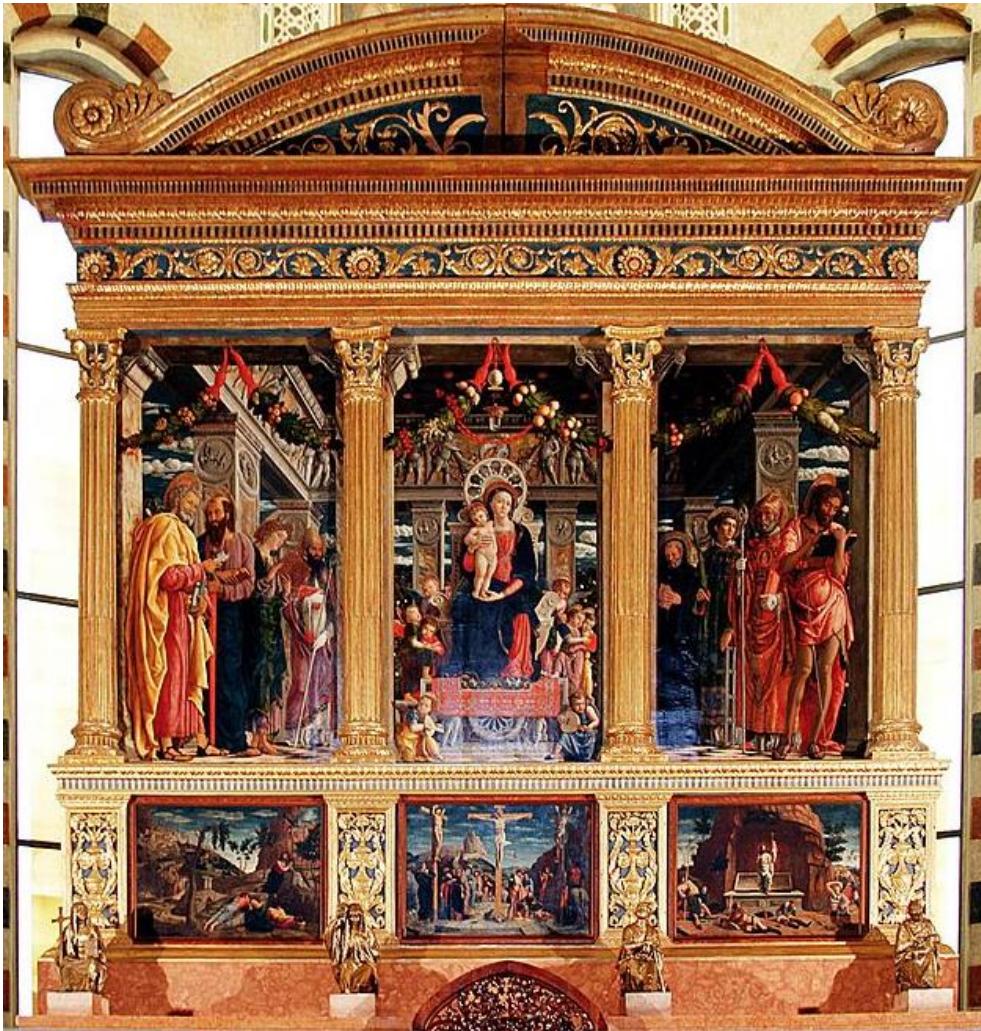
L'uso di un **punto di vista ribassato** permette di collocare il **corpo del santo in scorcio** e di dilatare lo spazio illusorio.



Trasporto del corpo di san Cristoforo, tra il 1457 e il 1500, tempera su pannello, trasportato su tela, 51 x 51 cm., copia del museo Jacquemart-André, Parigi.

In generale, le **figure**, tratte anche dall'**osservazione quotidiana**, sono più sciolte e **psicologicamente individuate**, che negli affreschi precedenti, con **forme più morbide**, che suggeriscono l'**influenza della pittura veneziana**, in particolare di **Giovanni Bellini**, del quale, dopotutto, **Mantegna aveva sposato la sorella nel 1454**.

Nei **personaggi di contorno**, i contemporanei riconobbero **figure illustri dell'epoca**.



Donatello, Altare di Sant'Antonio a Padova, 1450 ca.

Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, tempera su tavola (con la cornice 480x450 cm, scomparto centrale 125x212, sinistro 135x213, destro 134x213), 1456-1460, custodita nella collocazione originaria sull'altare maggiore della Basilica di San Zeno a Verona.

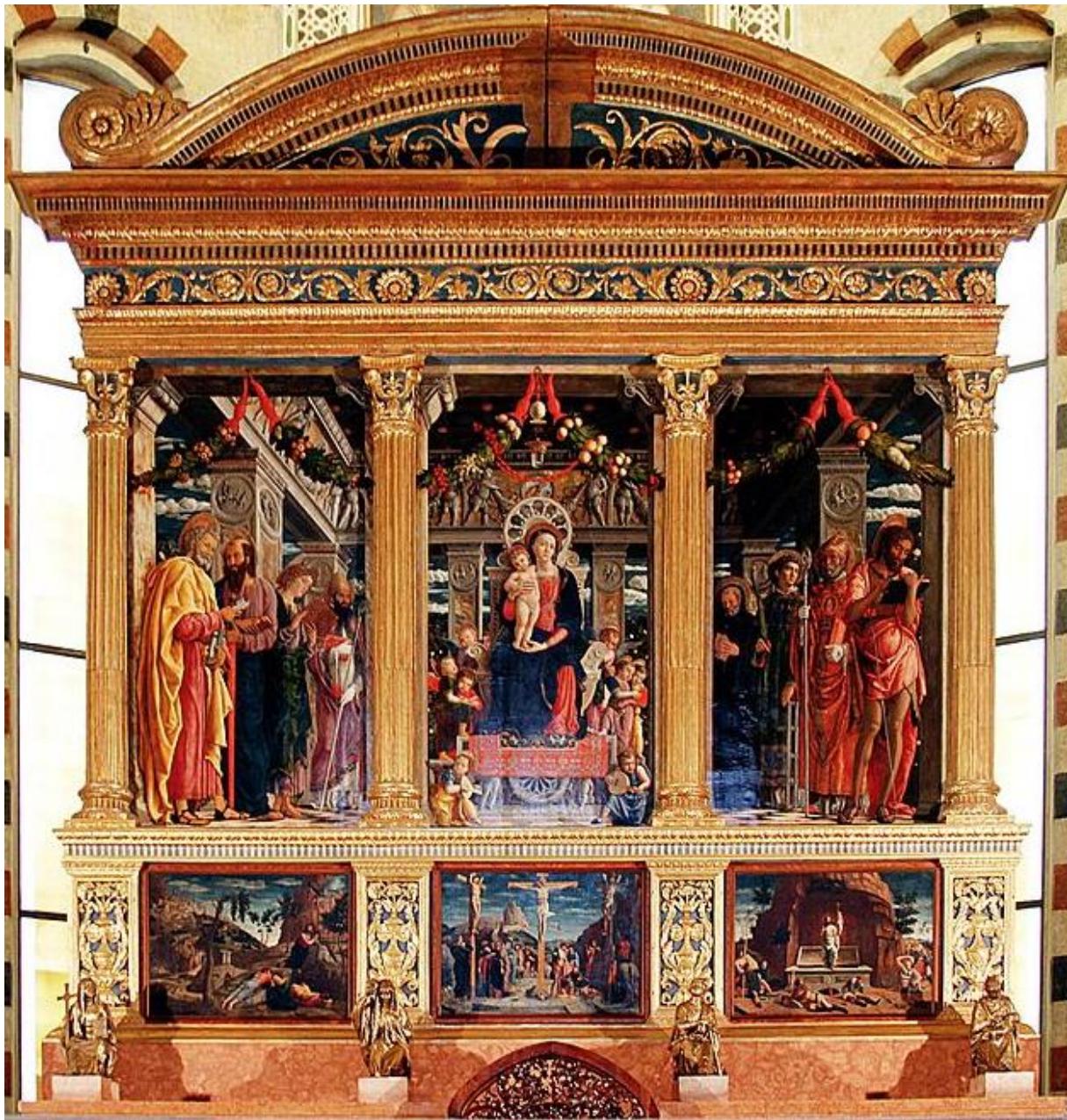
Si tratta della **prima pala pienamente rinascimentale** dipinta in **Italia Settentrionale**, che ispirò la Scuola di pittori rinascimentali veronesi.

Lo spettacolare **illusionismo**, delle ultime *Storie di San Cristoforo*, fu ripreso da Mantegna, nel grande capolavoro, anteriore al trasferimento a Mantova, la *Pala di San Zeno*, per l'altare maggiore dell'omonima chiesa veronese (1456-1460).

È un **Trittico**, con la **Vergine in trono**, nel pannello centrale, e i santi, nei **lateralì**, ed **episodi della Passione**, nelle **tavolette** della predella (queste ultime conservate presso musei francesi).

Ma, sull'esempio dell'*Altare del Santo* di Donatello, a Padova, il **Trittico è spazialmente unificato**.





Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, tempera su tavola (con la cornice 480x450 cm, scomparto centrale 125x212, sinistro 135x213, destro 134x213), 1456-1460, custodita nella collocazione originaria sull'altare maggiore della Basilica di San Zeno a Verona.

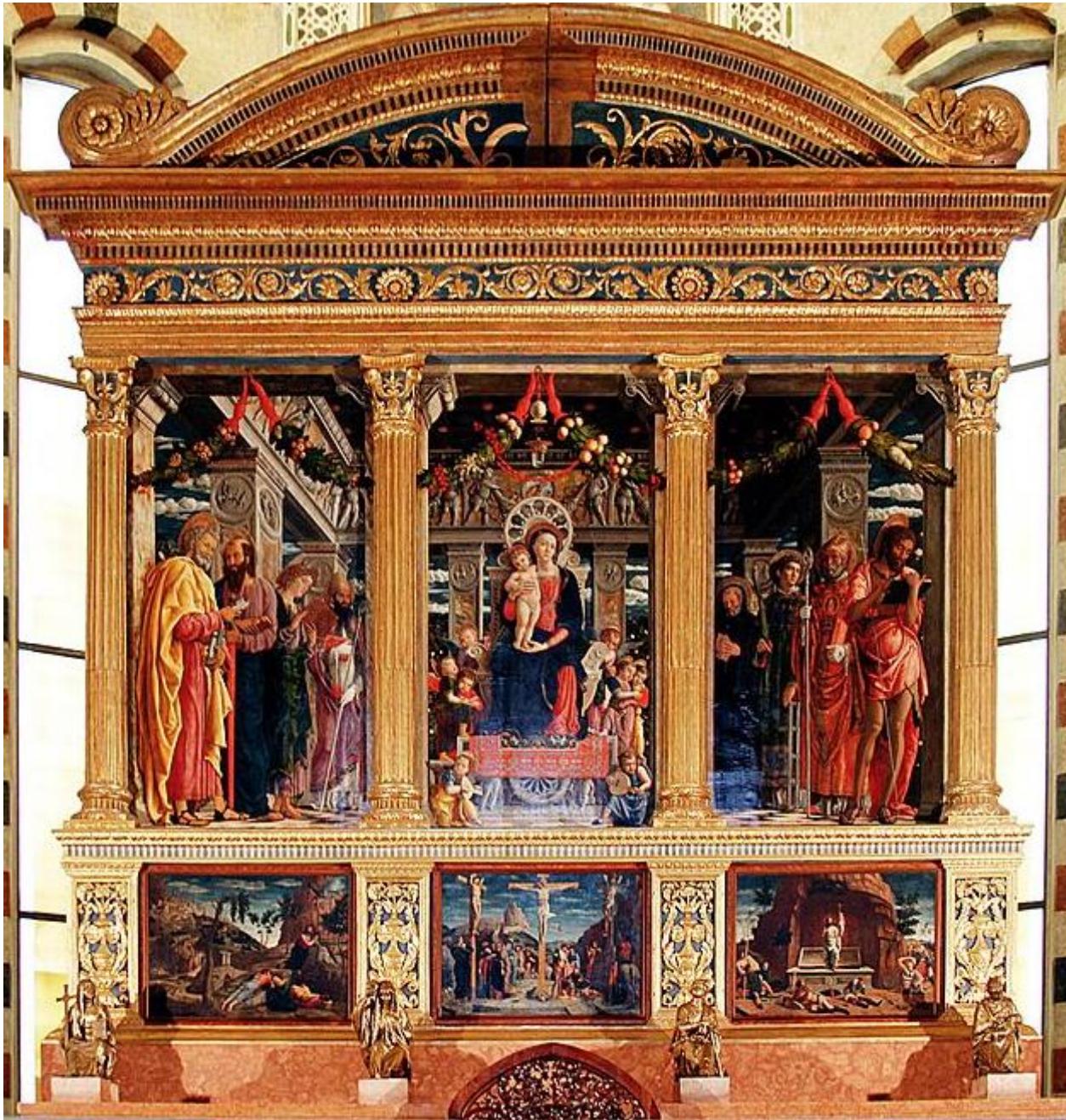
La straordinaria **cornice lignea** è **originale** e forse realizzata su disegno dello stesso Mantegna.

La **cornice** imita una **struttura architettonica**, che appare come la continuazione di quella dipinta, con **quattro colonne** scanalate, che reggono un piccolo frontone, con fregio a girali e con una **cimasa** a forma di **arco ribassato**, terminante in **due volute decorative**.

Con la parola **cimasa** si suole indicare la **parte superiore sporgente**, e quindi la più importante, della cornice.

La **cornice**, In basso, comprende anche i tre pannelli della **predella**.

Il tutto è in **legno dorato**, con incrostazioni in **blu d'Alemagna** (**azzurrite**: è un minerale).

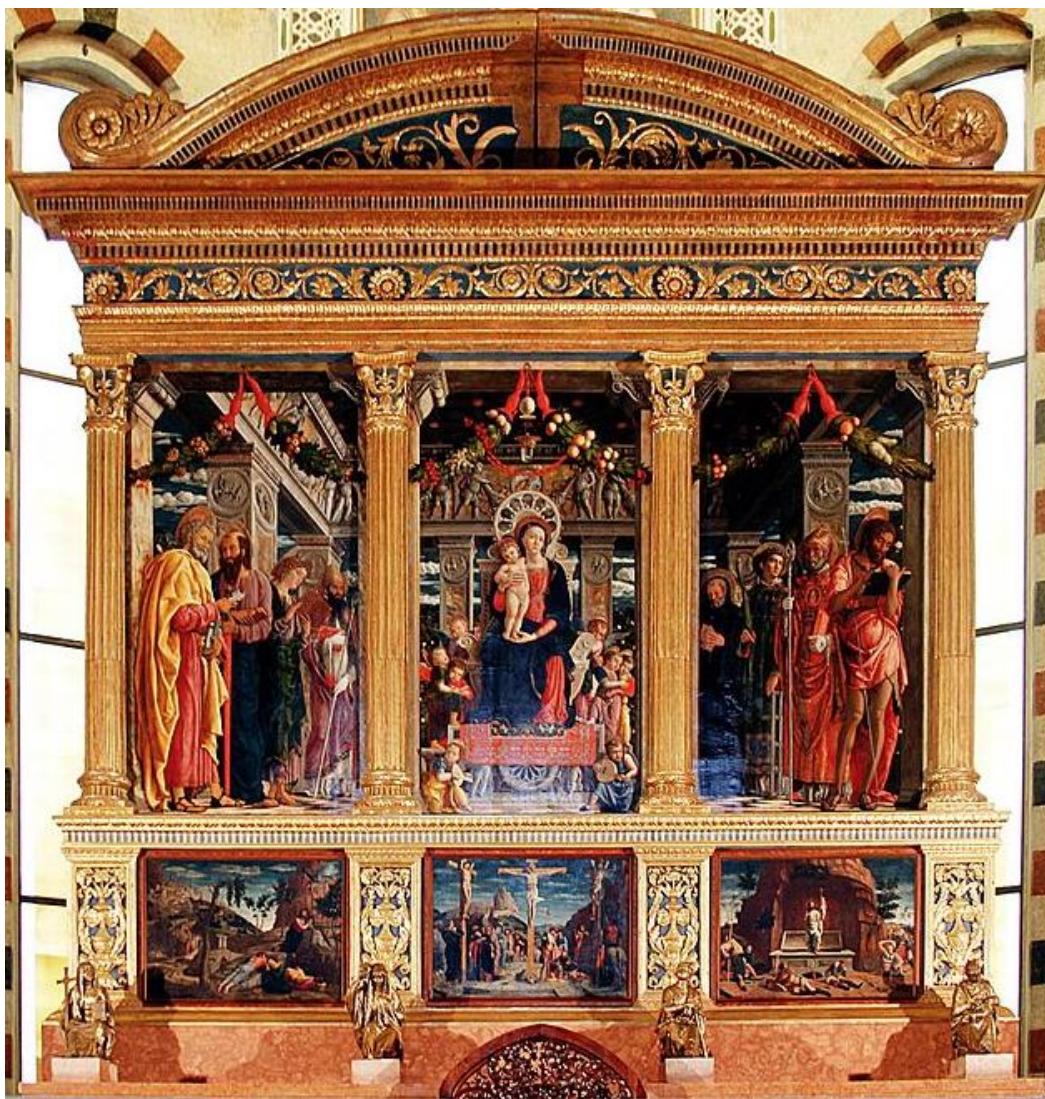


Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, tempera su tavola, 1456-1460, Altare Maggiore, Basilica di San Zeno, Verona.

L'architettura dipinta, che appare come un **prolungamento** di quella della **cornice**, mostra una sorta di **loggiato**, a base quadrata, con **pilastri**, **aperto su tutti i lati**, con soffitto a cassettoni e ricco di elementi "all'antica", come il fregio, con finto bassorilievo, di coppie di **putti reggi-festoni** o i **medalloni** con scene mitologiche.

Dettaglio, i bassorilievi





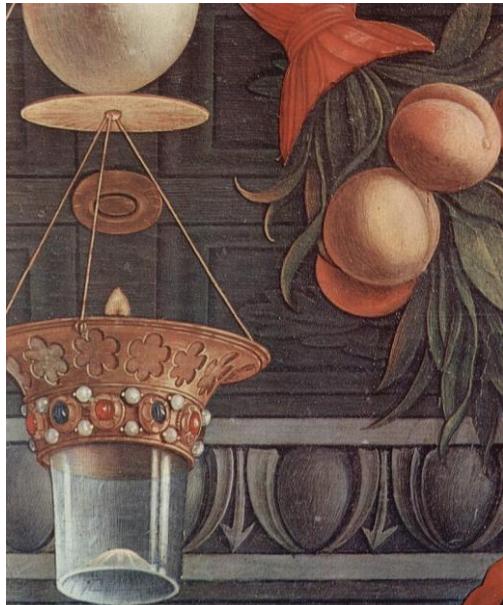
Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, tempera su tavola, 1456-1460, Altare Maggiore, Basilica di San Zeno, Verona.

Al **di fuori**, si trova un **rigoglioso giardino fiorito**, mentre in **alto**, sul lato principale, corrono alcuni **festoni di frutta e foglie**, un motivo tipico di **Squarcione** e dei suoi allievi, tra cui Mantegna stesso.

Sopra la testa della **Vergine**, incorniciata da un magnifico **rosone**, ingioiellato del trono, stanno appesi tra i festoni una **lucerna**, in un **bicchiere di vetro** decorato da un bordo d'oro con pietre preziose, alcuni fili di corallo lavorato e un **uovo di struzzo**.

Dettaglio





Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, dettaglio, tempera su tavola, 1456-1460, Altare Maggiore, Basilica di San Zeno, Verona.

L'uovo di struzzo è simbolo della **fecondità** di **Maria** e al tempo stesso della sua **verginità**, con un richiamo erudito, ma ben comprensibile, per gli umanisti del XV secolo, alla **leggenda di Leda**, sposa del re di Sparta.

In un tempio della città, si trovava appeso un analogo uovo: Leda venne **fecondata da Zeus**, sotto forma di cigno, **precorrendo la fecondazione di Maria tramite i raggi divini emanati dalla colomba dello Spirito Santo**.





Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, I tre pannelli principali della pala di San Zeno, tempera su tavola, 1456-1460, Altare Maggiore, Basilica di San Zeno, Verona.

Le **colonne** sembrano separare i dipinti, ma non interrompono lo **spazio**, che il Mantegna ha concepito **come unico**, profondo, percorribile.

L'unicità dello spazio è sottolineata dal **pavimento a scacchiera bianca e nera**, dal **giardino di rose fiorite**, che si insinuano **dietro il trono**, e a fianco dei santi, e dall'unico **cielo** dello **sfondo**, percorso nei tre pannelli, da nuvole bianche in strati orizzontali.

Le **colonne dipinte** sono quindi come **proiettate all'interno** del quadro.

Lo **spazio** è determinato logicamente, attraverso la **prospettiva scientifica**, la **luce** è descritta attraverso il colore e le forme sono costruite in modo proporzionato.

Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, tempera su tavola, 1456-1460, Altare Maggiore, Basilica di San Zeno, Verona.



I santi di sinistra

In quest'opera di Mantegna, le **architetture** hanno acquistato quel **tratto illusionistico**, che fu una delle **caratteristiche** di base, di tutta la produzione di Mantegna.

Il **punto di vista ribassato** intensifica la **monumentalità** delle **figure** e accresce il **coinvolgimento** dello **spettatore**, che viene chiamato in causa, anche dallo **sguardo diretto di San Pietro**.

Ancora più, che negli affreschi agli Eremitani, la pittura è qui orientata verso una **fusione di luce e colore**, che dà **effetti illusionistici**, con **citazioni dell'antico e virtuosismi prospettici**, che furono ulteriormente **sviluppati** dall'artista, nel lungo **soggiorno mantovano**, dal 1460.



La Pala di San Zeno nel suo contesto, l'altare maggiore della Basilica di San Zeno a Verona

Mantegna a Mantova. La corte dei Gonzaga

Nel **1460** Mantegna si trasferì a *Mantova*. Con il suo arrivo nella città dei Gonzaga, si inaugurò il **più lungo e continuativo rapporto** di un artista del XV secolo con una **corte signorile**.

Andrea rimase a Mantova, sino alla morte, ricoprendo la carica di **pittore ufficiale della corte ducale**, al servizio di tre successivi membri della famiglia: **Ludovico** (1444-1478), **Federico** (1478-1484), **Francesco** (1484-1519).

Dai Gonzaga, Mantegna ebbe **importantissime commissioni, grande gloria**, e uno stimolante rapporto con un ambiente, in cui le **belle arti** e il **classicismo** erano tenuti in **gran conto**.

A **Mantova** poté intrattenersi con **Leon Battista Alberti**, chiamato da Ludovico Gonzaga a erigere le **chiese di San Sebastiano e di Sant'Andrea**, e con **Luca Fancelli**, esecutore materiale delle opere di Alberti, ma a sua volta **architetto di notevole talento** e moderne concezioni, come dimostra la nuova ala del castello di Mantova (*Domus Nova*) attuata su suo progetto.

Tra gli stessi **membri della famiglia Gonzaga** il pittore,(ma anche incisore) trovò **validi interlocutori**, in particolare **Federico Gonzaga**, collezionista di antichità classiche, e **Isabella d'Este**, la moglie di Francesco Gonzaga, collezionista di oggetti d'arte antica e di dipinti moderni.



Andrea Mantegna, *Ritratto di Francesco Gonzaga*, tempera su tavola (25x18 cm), 1461, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.

Francesco Gonzaga era il figlio secondogenito del marchese di Mantova, Ludovico III Gonzaga, eletto **cardinale a diciassette anni**, da Pio II, poco dopo il Concilio di Mantova.

L'effigie fu **tra le prime opere dipinte** da Mantegna, per la **corte mantovana**, dove si era trasferito entro il 1460.

Il **giovane cardinale** è ritratto con l'abito porporato, di **profilo**, su uno **sfondo scuro**.

La **posa laterale** era consueta nell'arte nelle corti italiane del tempo, ed era mutuata dalle **effigi umanistiche** dei *Vir Illustris*, a loro volta ispirate alla **numismatica romana** di età imperiale.

Con notevole sensibilità, l'artista fa emergere, sotto l'abito ecclesiastico, l'aspetto ancora fanciullesco e ingenuo del ragazzo, caratterizzando con naturalezza l'età adolescenziale.



Andrea Mantegna, *Morte della Vergine*, tempera e oro su tavola (54x42 cm), 1462, Museo del Prado, Madrid.

Tra il 1460 e il 1464 Mantegna dipinse **piccole tavole di tema religioso**, oggi suddivise tra vari musei, per decorare la **Cappella del Castello di Mantova**.

Tra esse è celebre questa tavola di Madrid.

L'artista trattò il **tema della morte della Vergine** con **notevole originalità**, senza accenti miracolistici.

La scena è ambientata in un **sobrio salone**, racchiuso da **pilastri**, che originariamente reggevano delle arcate a tutto sesto, e con un **pavimento marmoreo, a scacchiera**, in prospettiva.

Al **centro**, si apre la **grande finestra**, con la **profonda veduta** del lago del Mincio e del ponte di San Giorgio, immediatamente riconoscibile per i contemporanei.

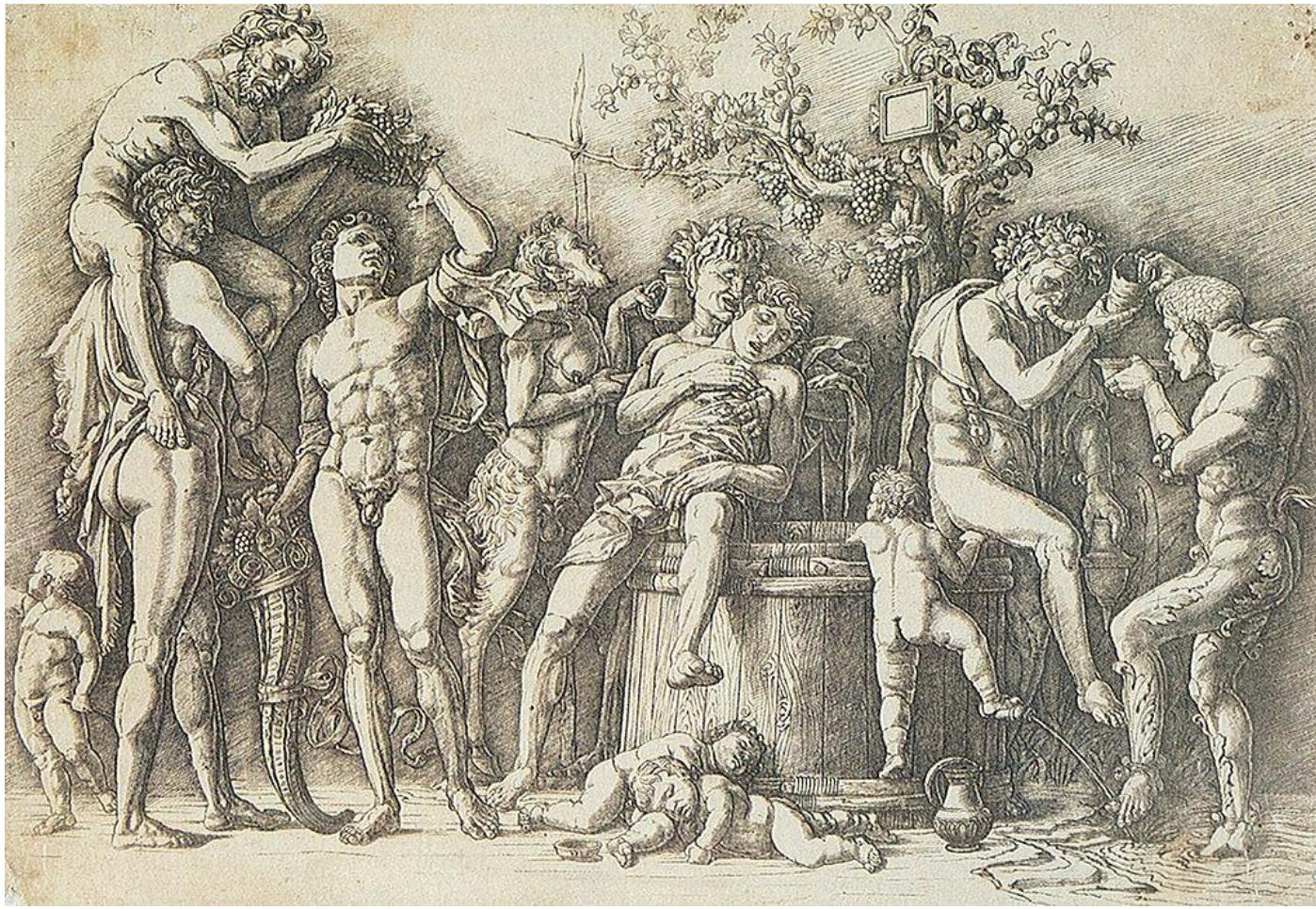
Il **catafalco** della **Vergine** domina, con le sue linee orizzontali, la **metà inferiore** del dipinto, mentre attorno ad essa stanno gli **apostoli**, che recitano la cerimonia funebre: **San Pietro** legge le Sacre Scritture, uno regge un vaso di unguenti, altri una candela e cantano; uno al **centro** (san Giovanni?) si sporge verso il corpo di Maria per spargere l'incenso con un incensiere.



Andrea Mantegna, *Morte della Vergine*, tempera e oro su tavola (54x42 cm), 1462, Museo del Prado, Madrid.

Lo spazio libero sul pavimento, in primo piano, invita lo spettatore ad osservare in profondità il dipinto, soffermandosi sulla **Madonna**, per poi correre in lontananza nel paesaggio.

Numerosi **dettagli** sono di **vivo realismo**: dalla **naturalezza** dei gesti delle **mani** e delle **posizioni** dei **piedi** degli **apostoli**, all'uso delle **aureole scorciate** e parzialmente specchianti, dai **pesanti panneggi**, che sembrano di marmo (pur senza nascondere le anatomie delle figure), al **lustro metallico** di alcuni oggetti, come i **due grossi candelabri**.



Andrea Mantegna, *Baccanale con un tino*, incisione a bulino e puntasecca (29,9x43,7 cm), databile tra il 1458 e il 1490 circa, Metropolitan Museum, New York.

L'opera è una delle migliori, tra una decina di incisioni assegnate o attribuite a Mantegna, delle quali parla anche Vasari nelle *Vite*.

Molto difficile è la datazione di queste opere, che spesso venivano tratte da dipinti e affreschi, che in molti casi, sono andati perduti.

Per esempio, il *Baccanale con un tino*, che fa coppia con il *Baccanale con Sileno*, in una collezione privata di Chatsworth in Inghilterra, viene messa in relazione a un fregio ad affresco, che poteva far parte della decorazione di una delle residenze nobiliari distrutte.

Altri, infine, collocano l'attività incisoria alla fase più tarda della produzione dell'artista, dopo il viaggio a Roma, come suggerirebbe la somiglianza, con dei sarcofagi, nella collezione dei Della Valle e nella chiesa di Santa Maria Maggiore.

Forse Mantegna creò queste stampe per una semplice coltivazione dei propri interessi personali, magari nella fase tarda della sua attività artistica.

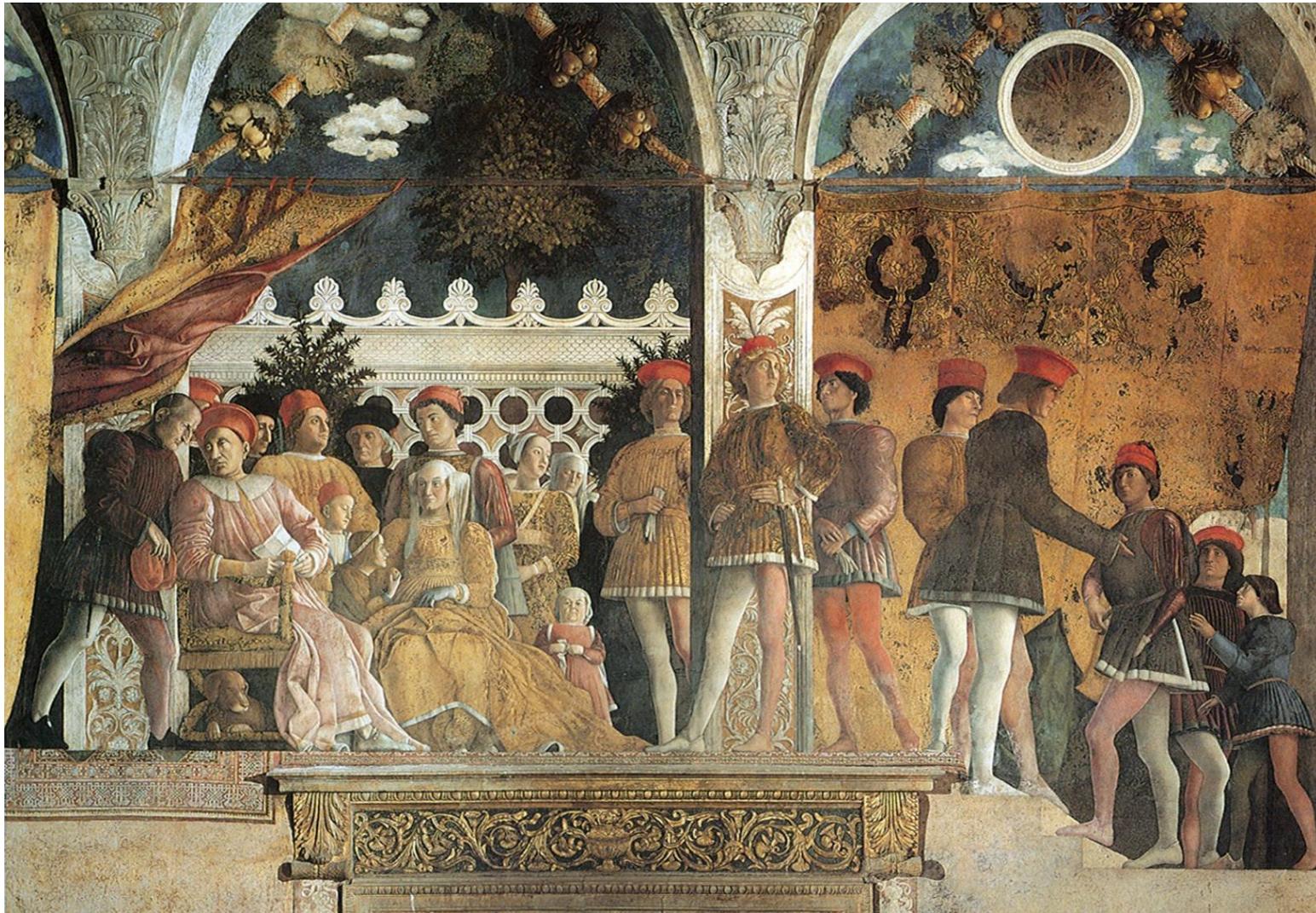


La **Camera degli Sposi**, chiamata nelle cronache antiche **Camera picta** ("camera dipinta"), è una **stanza** collocata nel **torrione nord-est** del **Castello di San Giorgio di Mantova**.

È celebre per il **ciclo di affreschi**, che ricopre le **sue pareti**, capolavoro di **Andrea Mantegna**, realizzato tra il **1465** e il **1474**.

Mantegna studiò una **decorazione ad affresco**, che investisse tutte le **pareti** e le **volte** del soffitto, adeguandosi ai **limiti architettonici** dell'ambiente, ma al tempo stesso sfondando illusionisticamente le **pareti**, con la **pittura**, come se lo spazio fosse dilatato ben oltre i limiti fisici della stanza.

Il **tema generale** è una **celebrazione politico-dinastica** dell'intera **famiglia di Ludovico Gonzaga**, con l'occasione dell'**elezione a cardinale** di **Francesco Gonzaga**.



Andrea Mantegna, *La corte dei Gonzaga*, parete nord della *Camera degli Sposi*, 1474 ca., affresco, 600 cm., Mantova, Castel San Giorgio.

Una prima parete (detta "della corte"), rappresentata da un punto di vista rialzato (all'altezza dell'ampio camino), è dedicata al **ritratto collettivo della famiglia Gonzaga**: il marchese Ludovico II e la moglie Barbara di Brandeburgo (nipote dell'imperatore Sigismondo di Lussemburgo) sono attorniati dai figli e dai familiari.

A sinistra, **Ludovico**, raffigurato in **vestaglia da camera**, è girato verso il **segretario** Raimondo dei Lupi di Soragna, che gli sta **consegnando una lettera**; la piccola **Paola** sta porgendo una mela alla madre; il fratello **Ludovico** le sta vicino, mentre dietro a Ludovico è **Gianfrancesco**, signore di Bozzolo.



Ludovico e Raimondo



Paola, il fratello Ludovico e la madre



Gianfrancesco



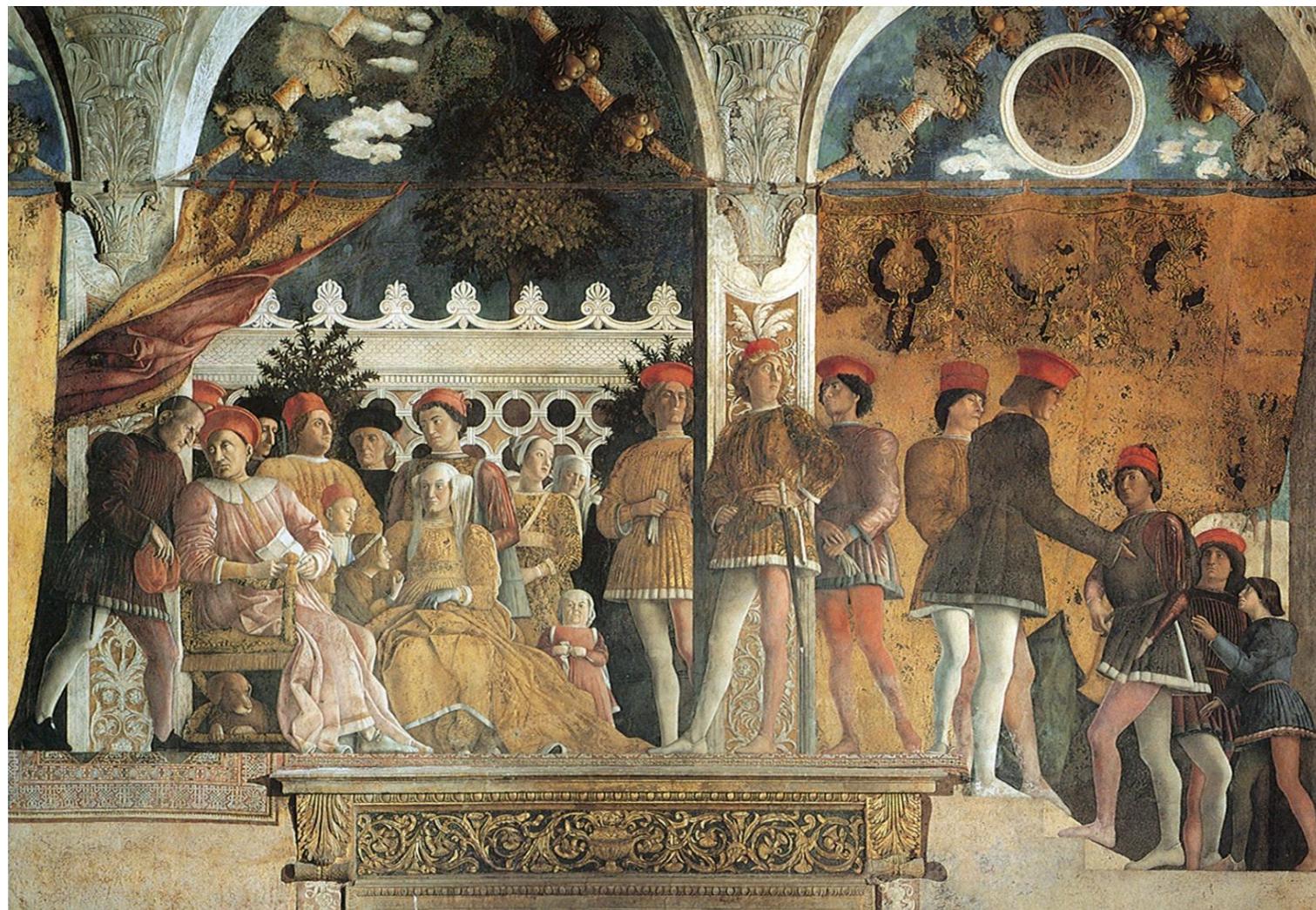
Ludovico e Raimondo

Andrea Mantegna, *La corte dei Gonzaga*, parete nord della Camera degli Sposi, 1474 ca., affresco, 600 cm., Mantova, Castel San Giorgio.

In secondo piano, sono stati identificati **Barbarina** detta "la bella" e **Rodolfo**.

Tra i protagonisti della scena, si notano inoltre, il **cane Rubino**, (seduto sotto la sedia del marchese come segno di fedeltà) e la **nana**, il cui sguardo fiero dialoga con lo spettatore.

Nei personaggi in secondo piano potrebbe essere raffigurato anche **Vittorino da Feltre**, l'umanista che si occupò dell'educazione dei marchesi.





Barbarina

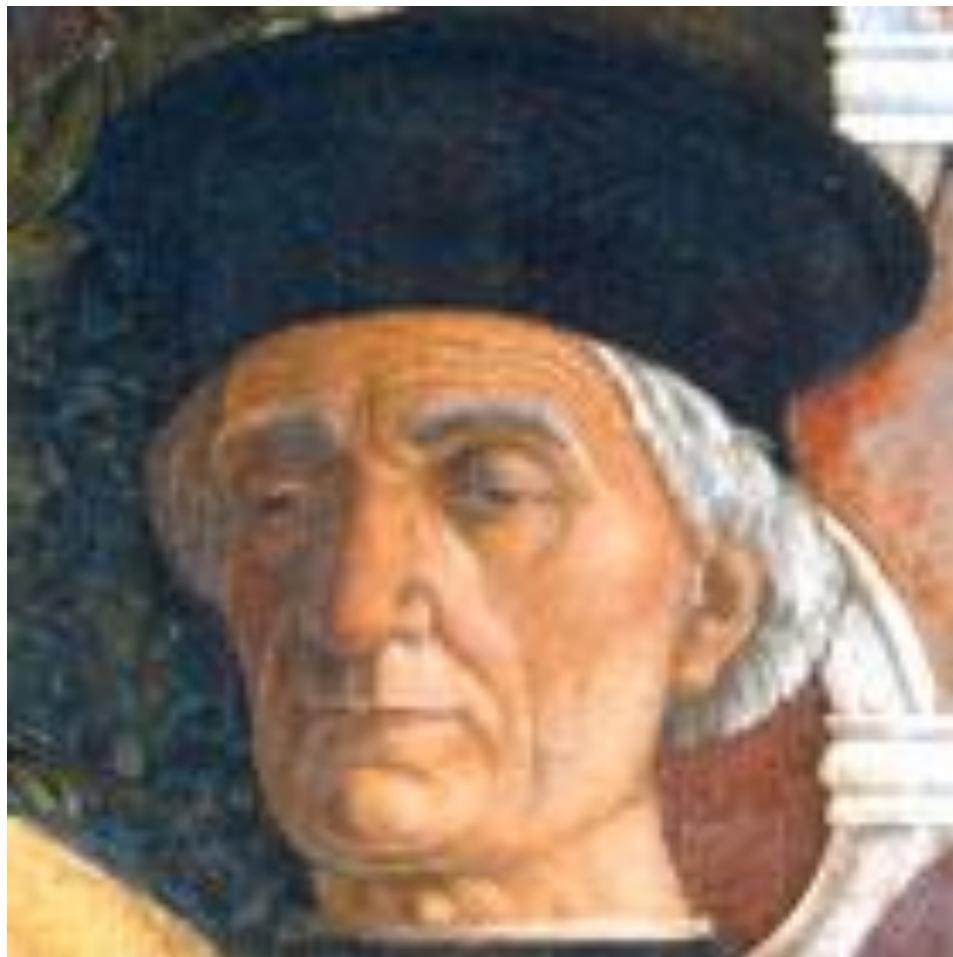


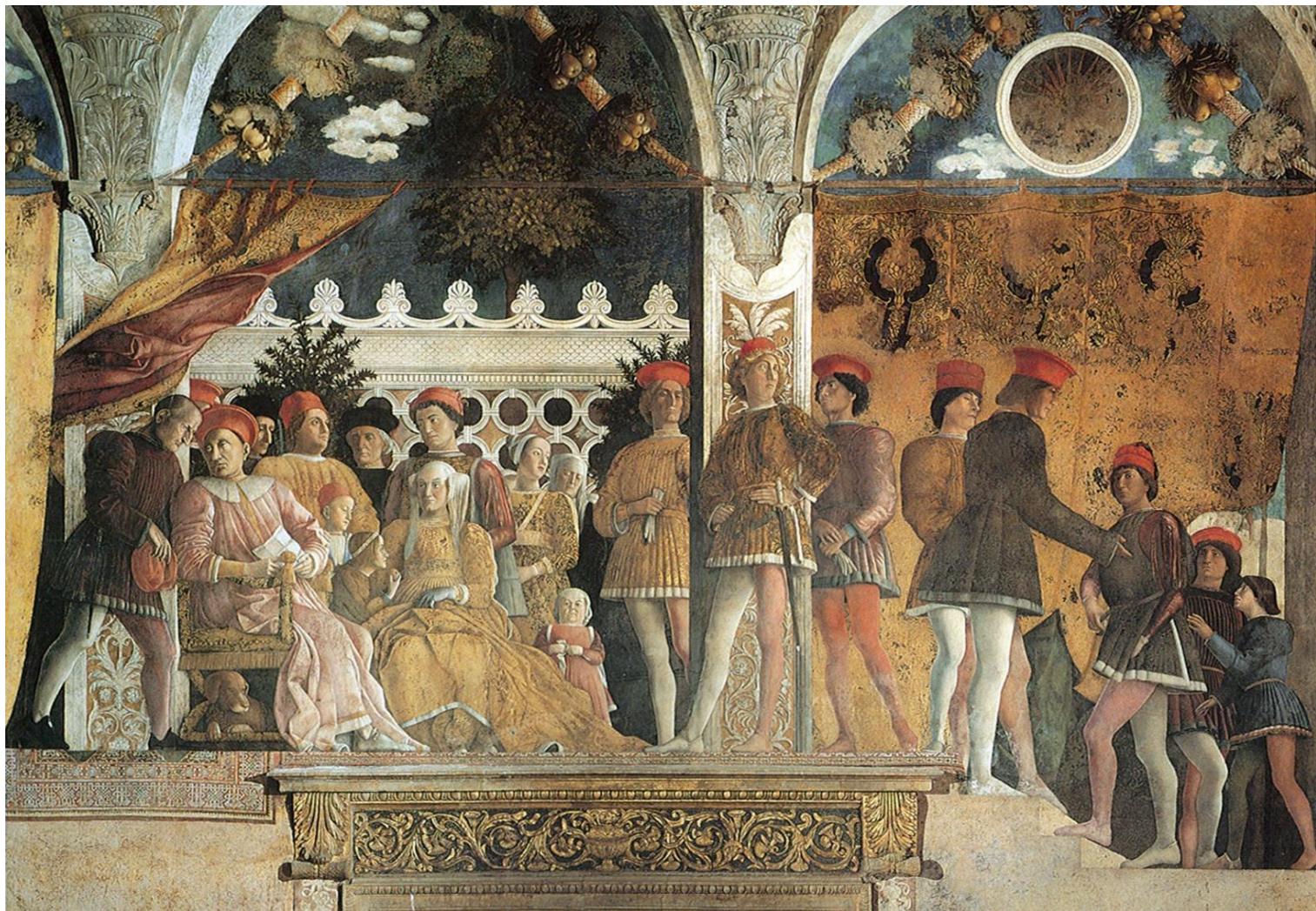
Il cane Rubino



La nana

Vittorino da Feltre

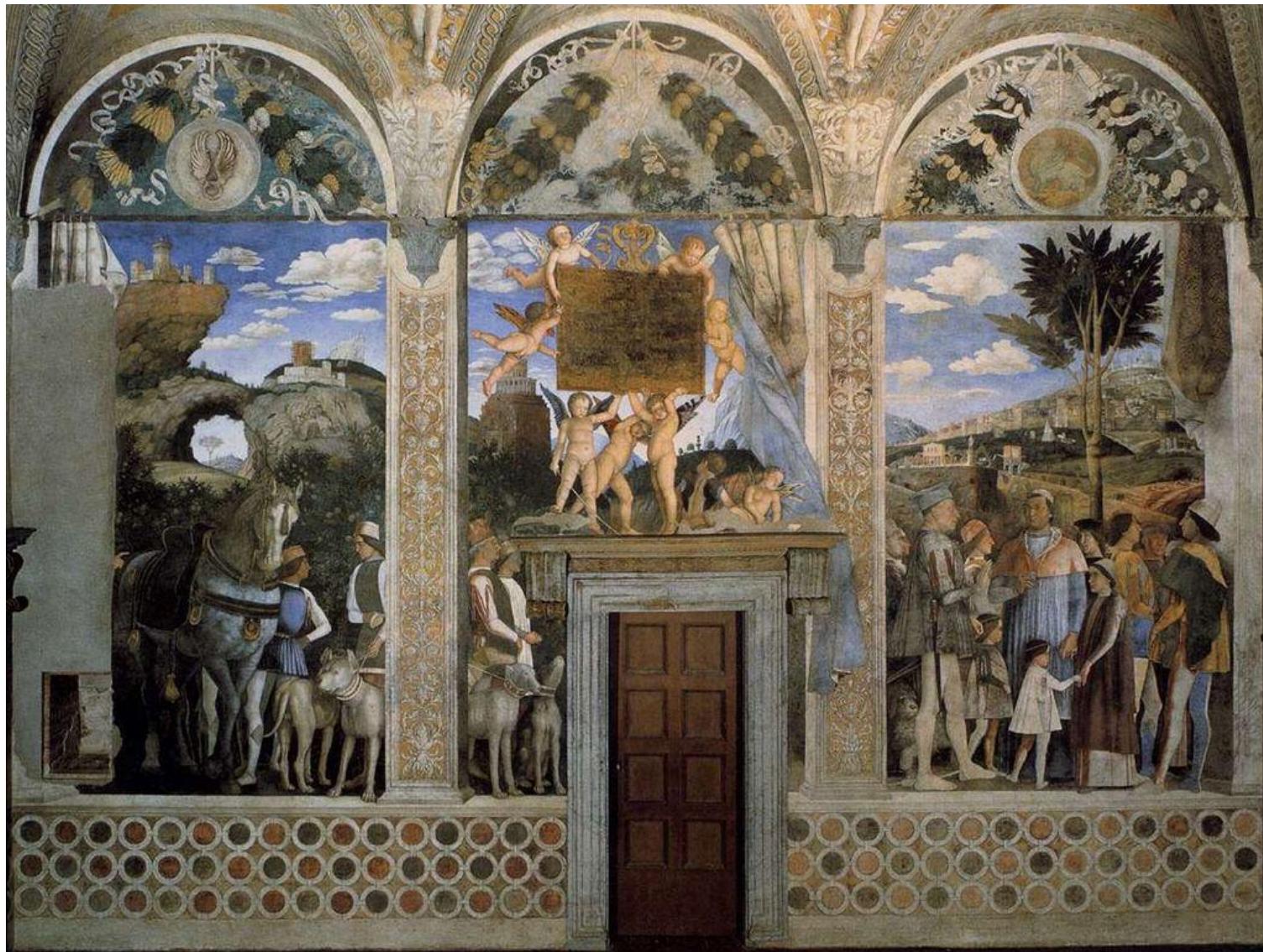




Andrea Mantegna, *La corte dei Gonzaga*, parete nord della Camera degli Sposi, 1474 ca., affresco, 600 cm., Mantova, Castel San Giorgio.

Si ipotizza che i fatti rappresentati si riferiscano al primo gennaio 1462, ovvero alla **consegna di una lettera**, con la quale la duchessa di Milano, **Bianca Maria Visconti**, invoca l'aiuto di **Ludovico II Gonzaga**, per la protezione del suo Stato, messo in pericolo dalla **malattia del marito Francesco Sforza**.

Parete ovest,
l'Incontro





Parete ovest

La seconda scena (detta "dell'incontro") raffigura Ludovico II Gonzaga, in vesti ufficiali, al cospetto del figlio Francesco, appena nominato cardinale.

La scena è una sintesi della linea dinastica di tre generazioni.

Ludovico II e Federico I, ovvero il marchese e il suo diretto successore, sono raffigurati ai due lati opposti della scena e visti di profilo.

Al centro, il cardinale Francesco tiene per mano il fratello Ludovico (in seguito protonotario apostolico) che, a sua volta, dà la mano al nipotino Sigismondo (futuro cardinale): in questo modo è raffigurata la linea dei Gonzaga destinata alla carriera ecclesiastica.



Il soffitto della Camera degli Sposi

La **volta** è composta da un soffitto ribassato, che è **illusionisticamente** diviso in **vele e pennacchi dipinti**.

Alcuni **finti costoloni** dividono lo spazio, in **figure regolari**, con sfondo dorato e **pitture a monocromo** che simulano sculture e clipei in stucco.

L'abile articolarsi degli **elementi architettonici dipinti**, simulano una volta profonda, quasi sferica.

L'Oculo del soffitto

Al centro, si trova il famoso **oculo**, il brano più stupefacente dell'intero ciclo, dove sono portati alle estreme conseguenze gli esperimenti illusionistici della Cappella Ovetari di Padova.

Si tratta di un **tondo aperto** illusionisticamente **verso il cielo**, che doveva ricordare il **celebre oculo del Pantheon**, il monumento antico per eccellenza celebrato dagli umanisti.





Nell'oculo, scorciati secondo la **prospettiva** da "sott'in su", si vede una **balaustre**, dalla quale si sporgono una **dama di corte**, accompagnata dalla **serva di colore**, un gruppo di domestiche, alcuni **putti**, un **pavone** (riferimento agli animali esotici presenti a corte, piuttosto che simbolo cristologico) e un **vaso**, sullo sfondo di un **cielo azzurro**.



Per rafforzare l'impressione dell'**oculo aperto**, Mantegna dipinse alcuni **putti** pericolosamente **in bilico** aggrappati al **lato interno della cornice**, con vertiginosi scorci dei **corpicini paffuti**.

La **varietà** delle **pose** è estremamente **ricca**, improntata ad una **totale libertà di movimento** dei **corpi** nello **spazio**: alcuni **putti** arrivano a infilare il **capo** negli **anelli** della balaustre, oppure sono visibili solo da una **manina** che spunta.



Il **Cristo morto** (noto anche come **Lamento sul Cristo morto** o **Cristo morto e tre dolenti**) è uno dei più celebri dipinti di Andrea Mantegna, **tempera su tela** (68x81 cm), databile con incertezza tra il **1475-1478** circa conservato nella **Pinacoteca di Brera a Milano**.

L'opera è molto celebre, per il **vertiginoso scorcio prospettico**, della figura del Cristo disteso, che ha la particolarità di "seguire" lo spettatore, che ne fissi i piedi, scorrendo davanti al quadro stesso.



Andrea Mantegna, Cristo morto, tempera su tela (68x81 cm), 1475-1478 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Considerata uno dei vertici della produzione di Mantegna, l'opera ha una forza espressiva e al tempo stesso una **compostezza severa**, che ne fanno uno dei **simboli** più noti del **Rinascimento italiano**.

La **datazione** al **1475-1478** è solo una delle **ipotesi più accreditate**, che oscillano, entro quasi un cinquantennio di produzione mantegnesca, dalla fine del periodo mantovano alla morte.

In ogni caso, l'opera viene in genere **messa in relazione** alla **Camera degli Sposi**, con il **contenuto illusionistico** della **prospettiva**, che sarebbe **un'evoluzione, a estremi livelli, dello scorci oculare**



Andrea Mantegna, Cristo morto, tempera su tela (68x81 cm), 1475-1478 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

L'iconografia di riferimento, per l'opera, è quella del **compianto sul Cristo morto**, che prevedeva la presenza dei "dolenti" riuniti attorno al corpo, che veniva preparato per la sepoltura.

Cristo è, infatti, **sdraiato** sulla pietra dell'unzione, semicoperto dal **sudario**, e la presenza del **vasetto degli unguenti**, in alto a destra, dimostra che è già stato cosparso di **profumi**.

Mantegna strutturò la composizione, per produrre un **inedito impatto emotivo**, con i **piedi** di Cristo proiettati verso lo **spettatore** e la fuga di linee convergenti, che trascina l'occhio di chi guarda, al centro del dramma.

Tuttavia, in questo dipinto l'artista **non segue alla perfezione le regole della prospettiva**: infatti i **piedi** sarebbero apparsi, in **primo piano**, rispetto al resto del corpo, dando un'immagine "**grottesca**", quindi vengono rappresentati **più piccoli del normale**, così come le **gambe**, che appaiono **più corte**.

Le **braccia** invece sembrano **eccessivamente lunghe** e il **costato molto largo**, rispetto al resto della figura.



Andrea Mantegna, *Cristo morto*, particolare, tempera su tela (68x81 cm), 1475-1478 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

A sinistra, compresse in un angolo, si trovano tre figure dolenti: la Vergine Maria, che si asciuga le lacrime, con un fazzoletto, San Giovanni, che piange e tiene le mani unite e, in ombra, sullo sfondo, la figura di una donna che si dispera, in tutta probabilità Maria Maddalena.



Andrea Mantegna, *Cristo morto*, tempera su tela (68x81 cm), 1475-1478 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Pochi accenni rivelano l'**ambiente**, in cui si svolge la scena: a **destra** si vede un **tratto di pavimento** e un'**apertura**, che introduce in una stanza buia.

Il forte **contrastò di luce**, proveniente da destra, e **ombra**, origina un **profondo senso di pathos**.

Ogni dettaglio è amplificato dal **tratto incisivo** delle **linee**, costringendo lo sguardo a soffermarsi sui **particolari** più raccapriccianti, come le **membra irrigidite** dal *rigor mortis* e le **ferite** ostentatamente presentate in primo piano, come consueto nella tradizione.

I **fori** nelle **mani** e nei **piedi**, così come i **volti** delle altre **figure**, solcati dal dolore, sono dipinti **senza nessuna concessione di idealismo o retorica**.