

Il Rinascimento a Padova ebbe un inizio che viene unanimemente fatto coincidere con l'arrivo dello scultore fiorentino Donatello, dal 1443. Qui, grazie a un ambiente particolarmente predisposto e prolifico, si sviluppò una scuola artistica che, per precocità e ricchezza di spunti, fu all'origine della diffusione dell'arte rinascimentale in tutto il nord-Italia.

Secondo lo storico francese André Chastel, il Rinascimento padovano, detto "epigrafico ed archeologico", fu una delle tre componenti fondamentali del Rinascimento delle origini, assieme a quello fiorentino, "filologico e filosofico", e quello urbinato, detto "matematico".

Come era avvenuto a Firenze, la lezione di Donatello ebbe in scultura seguaci solo parziali, e fece da modello invece soprattutto per i pittori, specialmente riguardo all'enfasi prospettica e alla linea intesa quale elemento generatore della forma.

Ciò avvenne sostanzialmente nella bottega di Francesco Squarcione, un artista/impresario che accoglieva artisti della provenienza più varia, trasmettendo loro i segreti del mestiere e la passione antiquaria. Il suo amore per l'antico, che negli anni venti del Quattrocento l'aveva portato forse fino in Grecia, era legato nelle sue opere a una spazialità di tipo tardogotico e una preferenza per la linea elaborata e tagliente, che sbalza le figure ed esalta i panneggi. Dal suo insegnamento ciascun allievo sortì esiti diversi, talvolta opposti, dal severo classicismo di Mantegna, alle esasperazioni fantastiche dei cosiddetti "squarcioneschi", quali Marco Zoppo, Carlo Crivelli e lo Schiavone (Giorgio Čulinović). Questi ultimi, pur con le rispettive varianti personali, sono accomunati da una predilezione per contorni aspri e spezzati, colori intensi che fanno somigliare anche gli incarnati e i tessuti a pietre e smalti, l'uso di elementi antichi per decorazioni dal sapore erudito e l'applicazione di una prospettiva più intuitiva che scientifica. Alcuni di loro, come Zoppo e Schiavone, furono anche influenzati dal linguaggio pierfrancescano, arrivato a Padova intorno agli anni cinquanta tramite il cantiere della cappella Ovetari.

ANTONELLO DA MESSINA

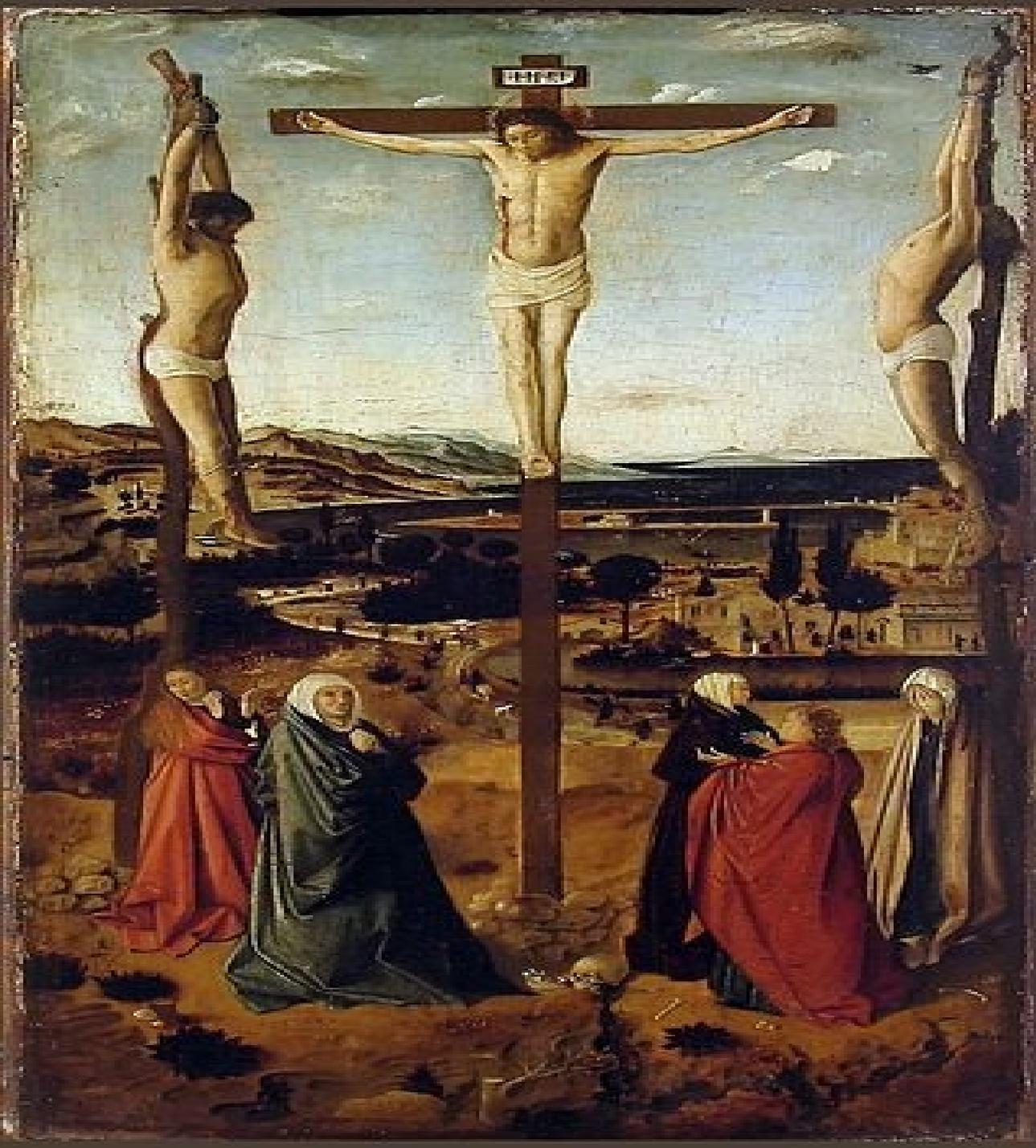
(ANTONIO DI GIOVANNI DI ANTONIO 1429-1479)

Fu il principale pittore siciliano del '400: raggiunse il difficile equilibrio di fondere la luce, l'atmosfera e l'attenzione al dettaglio della pittura fiamminga con la monumentalità e la spazialità razionale della scuola italiana. I suoi ritratti sono celebri per vitalità e profondità psicologica.

Ma soprattutto a Venezia rivoluzionò la pittura locale, facendo ammirare i suoi traguardi che vennero ripresi da tutti i grandi maestri lagunari, come apripista per quella "pittura tonale" estremamente dolce e umana che caratterizzò il Rinascimento veneto

CROCEFISSIONE DI SIBIU

1460

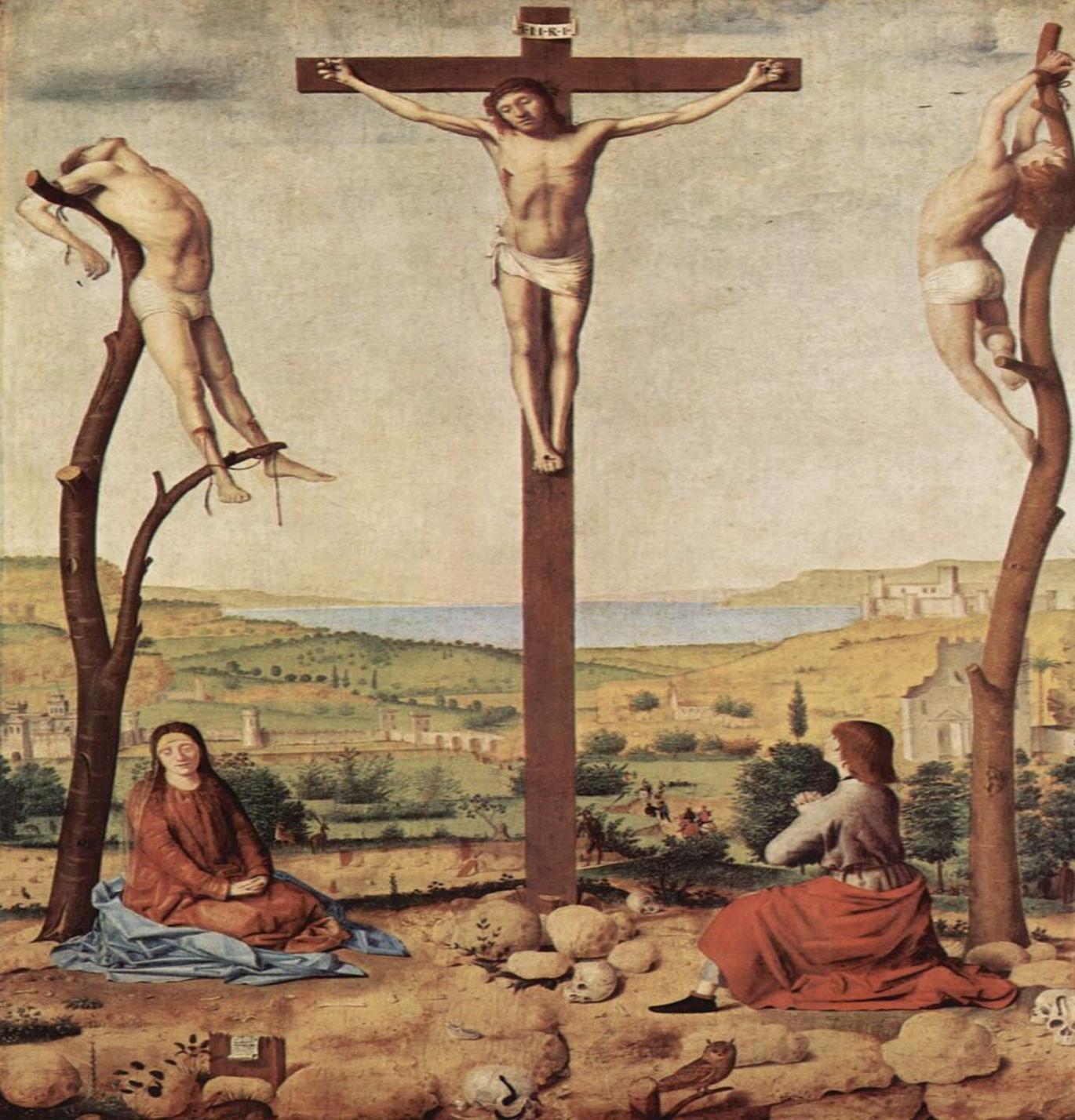


Il dipinto presenta legami con l'arte fiamminga visibili nella scelta del punto di vista molto alto e nella costruzione del paesaggio roccioso: entrambi richiami alla pittura di Jan van Eyck e di Petrus Christus. Sullo sfondo compare una veduta simbolica di Messina - secondo il desiderio, diffuso all'epoca e probabilmente espresso dal committente, di vedere nella rappresentazione della propria città un'allusione a Gerusalemme -, di cui sono riprodotti il centro abitato e il porto, e in cui sono riconoscibili persino alcuni edifici come il monastero di San Salvatore (sulla destra) e la Rocca Guelfonia, mentre nella marina si scorgono le isole Eolie.



MADONNA SALTING 1469

La tavola mostra una certa disorganicità stilistica, con un'alta qualità nella Vergine e nella sua veste, mentre è più scarsa nel Bambino e negli angeli. L'opera mostra la Madonna a mezzo busto col Bambino in braccio mentre viene incoronata come Regina del cielo. Il Bambino tiene in mano una melagrana, simbolo della fertilità e della regalità di Maria, ma anche della Passione per il colore rosso degli acini, come il sangue. Il velo trasparente della Vergine rappresenta un brano di alto virtuosismo, così come la fine descrizione dei gioielli e del broccato, gli angeli, lo sfondo scuro e l'elaborata corona con effetti di lustro metallico rimandano all'arte fiamminga.



CROCEFISSIONE DI ANVERSA 1475

La croce di Gesù campeggia al centro della composizione mentre ai lati si trovano i due ladroni crocifissi su rami tortuosi, che gli fanno assumere posizioni contorte che stridono con la silente compostezza del Cristo. In primo piano si trovano i dolenti, Maria e san Giovanni, colti in un momento di preghiera e di composto dolore. Attorno ad essi si trovano numerosi dettagli simbolici, come i teschi, il gufo, le serpi, tutti oscuri presagi di morte. Lo sfondo è composto da un paesaggio con un lago che si perde in lontananza, popolato da numerosi animali e tracce della presenza umana, come le rovine di un edificio antico, un castello, delle mura abbandonate: Si tratta di richiami al mondo classico, all'epoca frequenti.



SALVATOR MUNDI 1474

Il Cristo Salvatore è raffigurato oltre un parapetto ligneo e su sfondo scuro, secondo la maniera fiamminga. All'arte nordeuropea risalgono anche l'uso dei colori caldi a olio e la particolare luce calda e dorata che modella la figura scoprendone i particolari più minuti, come i delicati peli della barba o i riflessi sui ricci dei capelli. La luce proviene da destra e illumina i tre quarti del volto. Alla base del collo si vede ancora chiaramente come nella prima stesura pittorica la veste fosse più accollata e la mano benedicente più rialzata, parallela al corpo di Gesù. In un secondo momento Antonello si distaccò dal prototipo fiammingo spostando la mano in avanti, in modo da accentuare la profondità spaziale della figura e la sua monumentalità, favorita dalla visione dal basso (come dimostra la mano appoggiata sul parapetto). La stessa piega dello scollo rompe la rigidità piana della veste.



RITRATTO D'UOMO 1476

L'opera ritrae un uomo sconosciuto, vestito secondo alcuni da marinaio dell'epoca e indossante una berretta nera.

La posa è di tre quarti; lo sfondo scuro e la rappresentazione essenziale derivano dai modelli fiamminghi. La gamma di colori usata è limitata a poche sfumature di bianco e nero su cui risalta il volto dell'effigiato, dall'incarnato rossiccio. Il sorriso enigmatico e lo sguardo rivolto allo spettatore sono tra i migliori esempi dell'arguzia ritrattistica di Antonello, capace di dare ai suoi personaggi una forte carica psicologica.

La luce è radente e illumina il volto come se si affacciasse da una nicchia, facendo emergere gradualmente i lineamenti.

FRANCESCO SQUARCIONE

(1397 – 1468)

Le sue composizioni sono 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.

L'organizzazione del lavoro nel suo studio era rigorosa e grande importanza era data allo studio dei modelli. Probabilmente il suo metodo d'insegnamento consisteva nel far copiare frammenti antichi, disegni e quadri di varie parti d'Italia soprattutto toscani e romani, raccolti nella sua collezione.

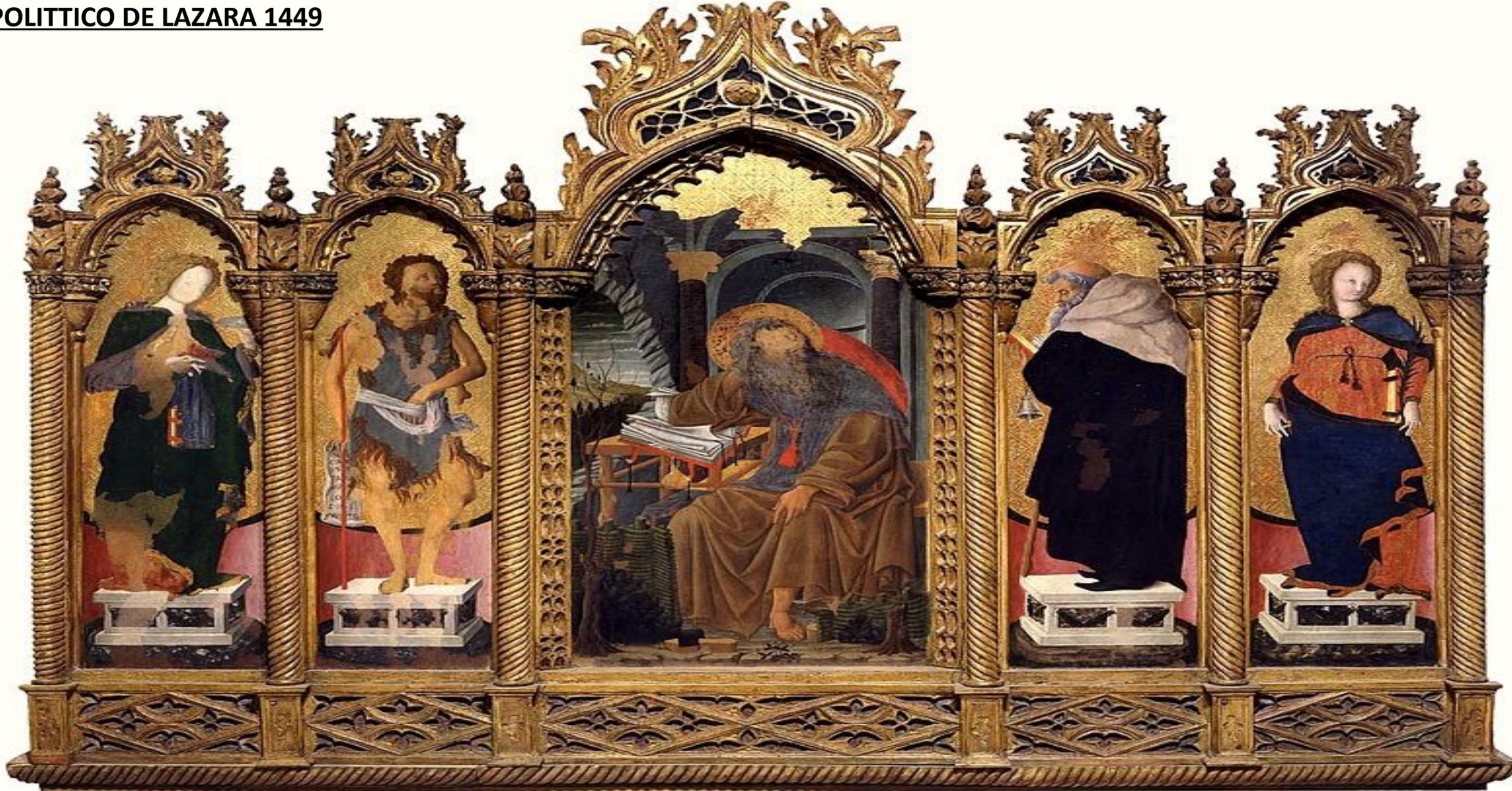
Fu il primo a far entrare l'archeologia nell'arte moderna.



MADONNA COL BAMBINO 1455

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 con 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 sulla sinistra, creando un ampio risvolto. Più in basso si intravede la sua veste, rossa. A sinistra si vede un candelabro, mentre in alto è tesa una sontuosa ghirlanda, con frutta, nastri e fiori, una citazione derivata dall'antico. Lo stesso disegno generale della Madonna col Bambino deriva da una placchetta donatelliana.





SANTA LUCIA

SAN GIOVANNI BATTISTA

SAN GIROLAMO

SANT'ANTONIO ABATE

SANTA GIUSTINA

MARCO ZOPPO

(1433 – 1478)

In un primo periodo artistico il pittore fu influenzato, tramite Squarcione, dalle opere di Donatello come si può apprezzare dai tratti marcati e decisi, quasi come fossero sculture, delle sue prime prove pittoriche. Al pari di altri "squarcioneschi", il suo stile era caratterizzato da contorni aspri e spezzati, colori intensi che fanno somigliare anche gli incarnati e i tessuti a pietre e smalti, l'uso di elementi antichi per decorazioni dal sapore erudito e l'applicazione di una prospettiva più intuitiva che scientifica. In seguito Zoppo fu anche influenzato dal linguaggio pierfrancescano, appreso tra Ferrara e Bologna, città in cui il grande pittore toscano aveva eseguito alcune opere.

In un successivo momento, però, la pittura dello Zoppo sembra subire un'ulteriore evoluzione dovuta alla conoscenza della pittura di Bellini e Antonello da Messina: le opere sono infatti caratterizzate da un uso del colore e della luce più sapiente e fluido.



MADONNA DEL LATTE 1453

E' 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 balaustra marmorea. Sulla base in primo piano stanno quattro piccoli angeli musicanti, in posizioni simmetriche, e al centro tra libri e una pera.

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. Ai lati infine si vedono due aperture sul paesaggio, occupate soprattutto da un cielo punteggiato di nuvolette, che schiarisce avvicinandosi all'orizzonte.

MADONNA COL BAMBINO E SANTI 1460



CARLO CRIVELLI

(1430 – 1495)

Originario di Venezia, si formò a Padova e in seguito lavorò soprattutto nel sud delle Marche, diventando di fatto il più importante artista attivo sul bacino dell'Adriatico, esclusa la Laguna veneta.

Influenzato in gioventù da Donatello, la sua arte restò sempre in bilico da un lato con le novità prospettiche, l'intenso espressionismo e il disegno incisivo e nervoso, dall'altro con un sontuoso decorativismo di matrice tardogotica, fatto di marmi screziati, tessuti preziosi, frutti e animali, arabeschi dorati e spesso applicazioni in pastiglia (pasta di gesso e colla usata per decorare oggetti).



MADONNA SPEYER 1455

La piccola tavola centinata contiene Maria che, affacciandosi da un parapetto, mostra il Bambino seduto su di esso, con un cuscinetto. Dietro di essa sta un drappo verde teso, che continua idealmente in quello rosso steso sul parapetto, e che permette di vedere, ai lati, due brani di paesaggio agreste. Se le sottili mani della Vergine, la forma della testa sua e di quella del Bambino ricordano da vicino l'arte del Crivelli, l'uso circoscritto dell'oro alle sole aureole e corone, nonché il tono semplice, a tratti secco, della scena rimandano ai maestri veneziani all'inizio della seconda metà del secolo, quali Jacopo Bellini, Antonio Vivarini e il giovanissimo Giovanni Bellini.

Le delicatissime mani di Maria sfiorano il Bambino e gli afferrano la veste.



MADONNA HULDSCHINSKY 1460

La tavola rettangolare, nata probabilmente per la devozione privata, mostra Maria che, affacciandosi da un parapetto, tiene fermo il Bambino, in piedi su di esso. Dietro di essa sta un ricco drappo doppio damascato, rosso al centro e dorato sullo sfondo. Evidente è il retaggio padovano dell'opera, a partire dalle due succose mele che pendono in alto, ricordo del peccato originale. Il tipo fisico della Madonna assorta mostra invece i contatti con gli artisti fiorentini presenti a Padova, quali Donatello e Filippo Lippi: al secondo in particolare rimandano la figura così viva del Bambino, che protetto dal volto della madre sbircia attentamente verso il lato dello spettatore, e l'incarnato tenero e chiaro della Vergine, assorta nei pensieri legati alla premonizione del destino tragico del figlio. Protagoniste, come in molte opere di Crivelli, sono le mani di Maria, che tengono con delicatezza il figlio. Quella destra in particolare è distesa in primo piano con le dita serrate e presenta un rilievo tutto scultoreo, di ispirazione donatelliana. Forse per accentuarne il risalto, la Madonna è in evidente sproporzione rispetto al minuto Bambino.

MADONNA DELLA PASSIONE 1460

La tavola mostra Maria che, affacciandosi da un parapetto, tiene con l'abbraccio delle mani giunte il Bambino fermo, in piedi su di esso, sopra un cuscino scuro e un drappo rosso appena spiegato. Dietro di essa pende un drappo scuro, davanti al quale è appesa un rigoglioso festone di frutta, su cui stanno appollaiati i due cardellini, simboleggianti il sacrificio di Cristo: una leggenda medievale ricordava infatti come un cardellino, che si credeva visse tra cardi e rovi, alleviò momentaneamente la sofferenza di Cristo sulla croce staccando le spine dalla corona e macchiandosi col sangue divino che gli lasciò la macchietta rossa sulla testa. Il tema della Passione è poi esplicito ancora più chiaramente dai putti che affollano il parapetto reggendo i simboli della Passione (la scala con cui Cristo venne deposto, la lancia di Longino, la colonna della flagellazione col gallo che ricordò a Pietro il suo tradimento, le fruste, la corona di spine e la croce). A destra si vede una fiabesca veduta di Gerusalemme. In alto, sotto un arco decorato da specchiature e affiancato da colonne binate, stanno due angeli musicanti (col liuto e con l'arpa).



POLITTICO DI MASSA FERMANA 1468

Il polittico è composto di cinque pannelli principali con al centro la Madonna col Bambino e ai lati i santi Giovanni Battista, Lorenzo, Silvestro e Francesco. Tre sono le cuspidi con l'Annunciata, la Pietà e l'Angelo annunciante e quattro gli scomparti della predella, con l'Orazione nell'Orto, la Crocifissione, la Flagellazione e la Resurrezione. La Madonna è assisa in trono al centro e regge tra le braccia il Bambino che benedice e regge una sfera dorata, simbolo del globo terrestre. Il trono marmoreo poggia su un piedistallo, in cui è incastrata una candeletta spenta, vicina alla firma dell'artista. In alto è ingentilito dal drappo rosso che copre lo schienale e da due grossi frutti poggiati ai lati, una pesca e una mela cotogna, alludenti al Peccato originale. Le aureole, di Maria come dei santi, sono di tipo arcaico, come dischi dorati appuntati dietro la testa.





La Pietà ha come sfondo uno scarno paesaggio roccioso. Il corpo di Cristo vi si leva al tempo stesso eroico, nella sua forte fisicità plastica, e dolente per le sofferenze del martirio, ricordato, oltre che dalla smorfia, anche dalla croce che compare alle sue spalle con i tre chiodi conficcati nel legno. Belli sono lo scorcio del sarcofago in prospettiva e l'attenzione alla resa luminosa, come dimostra l'ombra che Gesù proietta sul bordo sinistro



Maria, seduta davanti al leggio, riceve la visita della colomba dello Spirito Santo ed accetta il suo destino congiungendo umilmente le mani, mentre a sinistra si ha un delicato scorcio della sua camera da letto, intonsa come si confà a un vergine

POLITTICO DI SAN GIORGIO 1470

La Madonna col Bambino è in maestà, cioè in trono. Si tratta di un monumentale scranno di pietra, dalle forme rinascimentali derivate dalla cultura padovana, con una calotta emisferica sulla cimasa, a mo' di nicchietta. Dietro la testa di Maria pende un ramo fogliato con succose mele, che ricorda un festone, il più tipico elemento decorativo della scuola degli squarcioneschi. In basso, sul gradino, sta appoggiata la corona di Maria, a rilievo in pastiglia, e si trova una conchiglia dipinta, attributo mariano che la identificava con la nuova Venere. Qui si trova anche il donatore, inginocchiato e piccolissimo, ma ben individualizzato nella fisionomia. Essa reclina dolcemente il capo verso il Bambino, in piedi sulle sue ginocchia, e tiene con due dita la grossa mela con cui il Bambino giocherella, allusione al frutto del peccato originale.





A sinistra san Paolo è riconoscibile per la spada, la lunga barba scura, il mantello tipicamente rosso. Pietro, a destra, ha la barba corta bianca, la tonsura e il manto tradizionalmente giallo; inoltre inequivocabili sono le chiavi del Paradiso che pendono a filo di piombo da una catenella al polso. I due sono catturati dalla lettura del libro che Pietro tiene aperto, sforzando la mano sinistra e indicando con la destra. Il libro di Paolo invece è chiuso e tenuto in equilibrio sull'elsa della spada puntata a terra, in modo da sporgere in scorcio verso lo spettatore



Sullo sfondo di un fregio/parapetto, cinque figure sono articolate su più piani attorno al sarcofago all'antica e alla figura del Cristo morto, ritmati nella curvatura della lunetta. A sinistra sembrano accorrere due uomini con turbanti all'orientale, forse Nicodifemo e Giuseppe d'Arimatea, mentre la Madonna stringe il proprio volto dolente contro quello del figlio, contraendolo in una smorfia di dolore. Dall'altro lato piange san Giovanni, e la Maddalena bacia la mano di Cristo con solenne partecipazione.

POLITTICO DI SANT'EMIDIO 1473

Il polittico è a tre registri: al centro una Madonna col Bambino in trono e quattro scomparti laterali con santi a tutta figura: San Pietro, San Giovanni Battista, Sant'Emidio e San Paolo. In alto una Pietà al centro e quattro santi laterali a mezza figura: Santa Caterina d'Alessandria, San Girolamo, San Giorgio e Sant'Orsola. In basso la predella simula un'arcata dove si affacciano il Cristo benedicente e dieci apostoli. La Madonna col Bambino è seduta su uno sfarzoso trono marmoreo, dal gusto classico e ornato da una ghirlanda di fiori e frutta derivata dai modelli padovani. Come di consueto un drappo finemente ricamato, in questo caso d'oro su base rossa, pende lungo lo schienale del trono, evidenziando il gruppo centrale della Madonna col figlio. Essa è immaginata in un'elegante posa a contrapposto col figlio: una si sporge verso sinistra, l'altro verso destra. Ricchissima è la veste, ricamata d'oro e di perle. Morbido è l'incarnato del Bambino, che regge tra le mani una grossa mela, allusione al peccato originale che laverà col suo futuro sacrificio. Sul gradino si trova la firma dell'artista e la data.



TRITTICO DI CAMERINO 1482



Seduta su un complicato trono marmoreo e isolata dal consueto telo calato sopra la spalliera, la Madonna tiene il figlio teneramente sulle ginocchia, sfiorandolo con le mani lunghe e affusolate. Il figlio stringe tra le mani un uccellino, simbolo della sua futura Passione. Le rose che si vedono qua e là sono i tipici fiori mariani, mentre i frutti esaltano vari attributi da Maria, quali l'umiltà, la fertilità e la verginità. A sinistra san Pietro è vestito da pontefice in maniera sfarzosa, con una pianeta dorata che ha i ricami sul bordo coi ritratti degli apostoli. Accanto a lui san Domenico, riconoscibile dal giglio, si piega in un'umile preghiera rivolta a Maria e Gesù. A destra un altro domenicano, san Pietro martire, si riconosce dal pugnale in petto e dalla sciabola conficcata in testa. Davanti a lui il protettore di Camerino, san Venanzio, regge un gonfalone e un modello della città, guardando fieramente avanti a sé. Ha una pettinatura a caschetto che in quegli anni era in voga nella corte degli Sforza.



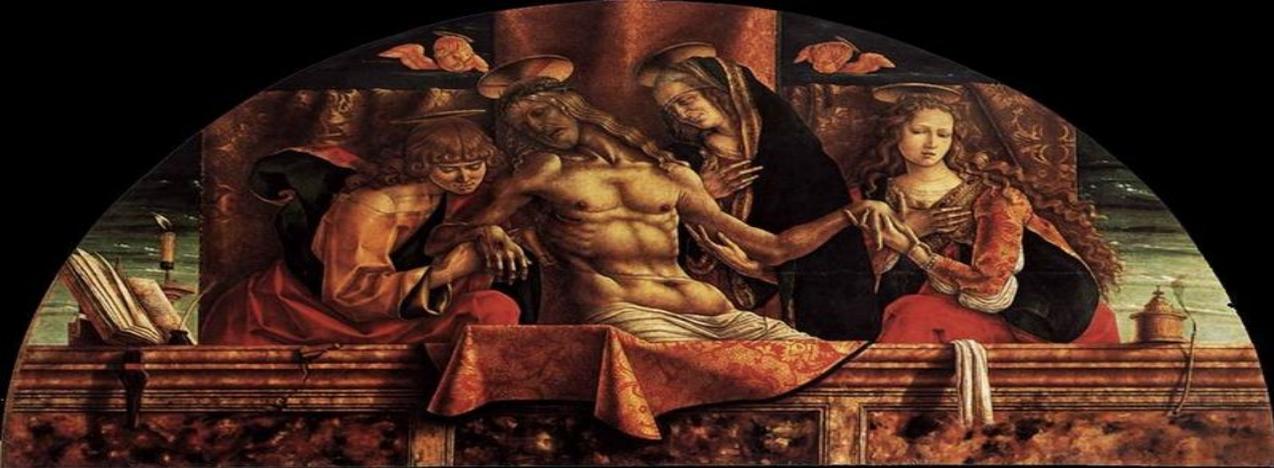
ANNUNCIAZIONE DI ASCOLI 1486

La scena è ambientata in una via cittadina, nella quale è appena planato l'angelo, sulla quale si affaccia l'abitazione di Maria, che occupa la metà destra. La scena è impostata sul vertiginoso scorcio prospettico della via a sinistra, terminante in un arco; tale costruzione spaziale si ispira a una composizione dipinta trent'anni prima da Andrea Mantegna nella Cappella Ovetari di Padova (il Martirio di san Cristoforo). Attraverso un buco nella parete un raggio divino accompagna il volo della colomba dello Spirito Santo, che giunge su Maria umilmente inginocchiata davanti al leggio su cui stava consultando i Vangeli. La stanza della Vergine è ritratta con cura del dettaglio, tra elementi simbolici calati però nella quotidianità, quali il letto accuratamente rifatto, segno di una vita casta e virginale, oppure la straordinaria natura morta di oggetti sopra la mensola, in cui si vedono una bottiglia di vetro, simbolo di purezza, o una candela accesa, simbolo di fede. Una finestra con grata, anche qui realizzata con piena padronanza della prospettiva, contiene un alberello in vaso, allusione all'immane hortus conclusus, e premette la comunicazione ideale tra l'angelo e Maria.

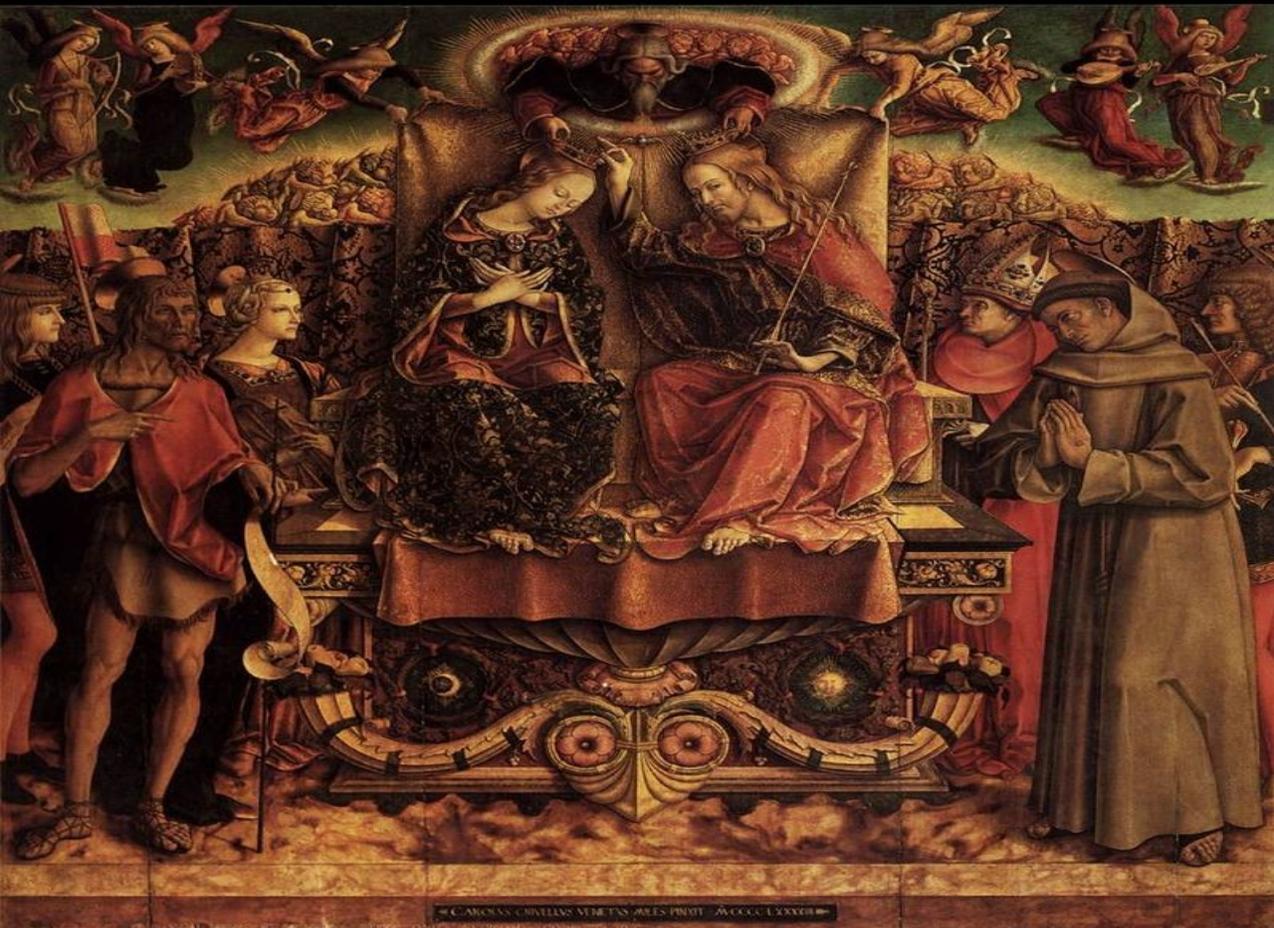


A sinistra la via è affollata da personaggi ispirati alla vita civile della Ascoli dell'epoca: vi si riconoscono personaggi con l'abito da magistrato civile, frati e altri passanti. Anche qui sono numerosi i dettagli tratti dal mondo quotidiano, come i tappeti stesi al sole, gli alberelli, le gabbiette di uccellini, le colombe che stazionano su pali che escono da una piccionaia, sullo sfondo del cielo di un azzurro intenso. I piccioni, le lettere, i fogli, rimandano tutti al tema dell'attesa del messaggio papale, come sottolinea il gesto dell'uomo vicino al fulcro prospettico, sotto l'arco, che solleva la tesa all'alto, parandosi dalla luce con la mano, nell'attesa del messaggio fatidico portato da un colombo; tale messaggio arriva poi ed è letto dall'uomo che si affaccia da sopra l'arco, portato dall'uomo vicino alla gabbia





PALA DI SAN FRANCESCO A FABRIANO 1493



La scena principale mostra l'Incoronazione della Vergine a opera di Gesù, dall'alto di un trono posto su un alto gradino decorato da ampie volute fatte da cornucopie traboccanti di frutta. Il Padre Eterno appare in alto e, sporgendosi in avanti da un nimbo luminoso riempito di serafini, poggia due corone su Gesù e Maria. Un nugolo di serafini e cherubini forma una sorta di arco, che incornicia la scena principale e si riconnette con il rettangolo di sfondo fatto da una parete coperta da un drappo riccamente damascato. Altri angeli più grandi, sullo sfondo del cielo azzurro, tendono un telo che copre lo schienale dello scranno di Gesù e Maria, mentre altri quattro, posti a coppie agli angoli superiori, suonano strumenti musicali: due liuti, un'arpa e un tamburello. I santi, poggiati su un gradino di marmo screziato, sono tre per parte: a sinistra san Giorgio, san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria; a destra san Venanzio, san Francesco e san Sebastiano.

Spicca un decorativismo lussureggiante, soprattutto nella forma originalissima del trono, con le cornucopie che girano sinuose attorno a due medaglioni simboleggianti il Sole e la Luna, ovvero il trascorrere del tempo.

ANTONIO VIVARINI

(ANTONIO DA MURANO 1418 – 1470?)

Quella dei Vivarini da Murano fu una rinomata famiglia di pittori a riprova della tenacia della tradizione medioevale che trasmetteva di padre in figlio, di fratello in fratello, di zio in nipote i segreti della bottega e di una attività artistica ancora dal sapore artigianale. Il capostipite Antonio nacque verso il 1418 e risente ancora dello stile gotico, che consolidò grazie al sodalizio con il cognato Giovanni d'Alemagna.

Le sue opere sono profondamente influenzate da Gentile da Fabriano. La sua prima opera conosciuta è una pala d'altare, conservata oggi all'Accademia di Venezia, datata 1440; il suo ultimo dipinto, conservato a Roma, è datato 1464, anche se ci sono documenti che attestano che il pittore era ancora in vita nel 1470.

TRITTICO DI SANT'ORSOLA 1440

I tre pannelli separati, unici superstiti noti del polittico, raffigurano san Pietro, san Paolo e, nella tavola centrale, sant'Orsola accompagnata dalle vergini. I due santi laterali recano i simboli legati alla loro consueta iconografia, mentre sant'Orsola è raffigurata in un sontuoso abito, con una corona sul capo e due stendardi tra le mani, mentre tutt'attorno si affolla il gruppo delle vergini. Lo sfondo è dorato per tutte e tre le tavole.





INCORONAZIONE DELLA VERGINE 1440

L'evento dell'Incoronazione della Vergine è descritto come immediatamente successivo a quello dell'Assunzione in cielo, grazie a cui, secondo l'interpretazione di San Gerolamo, Maria viene condotta fino al trono di Dio. La scena in genere avviene al cospetto della corte celeste ed è spesso affollata: il gruppo principale è di solito attorniato da angeli musicanti, santi, beati, martiri, patriarchi. I santi sono stati sistemati come spettatori nei palchi in ordine crescente e, al centro, la vistosa macchina scenica del trono dove Cristo incorona la Vergine sotto gli occhi del Padre e la Colomba dello Spirito Santo. Interessanti sono gli angioletti con i simboli della Passione, sul primo ripiano del podio, un gruppo di genietti nudi che ricorda motivi classici. Ai piedi del trono stanno i quattro evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa. Agostino è l'ultimo a destra in compagnia di sant'Ambrogio, quest'ultimo ritratto d'aspetto giovanile, con una folta barba nera e in abiti vescovili



NASCITA DI AGOSTINO 1441

Vi viene descritta la nascita di Agostino: in particolare assistiamo alla presentazione del bambino in fasce alla mamma Monica che lo accoglie ancora a letto dopo le doglie del parto.

Nacque il 13 novembre del 354, figlio, forse primogenito, d'un consigliere municipale e modesto proprietario di Tagaste nella Numidia, Patrizio e da Monica. Il giorno della nascita dato viene ricavato da testi agostiniani. Se, come sembra, fu africano di razza oltre che di nascita, fu certamente romano di lingua, di cultura, di cuore.



POLITTICO DELLA CERTOSA 1451

Nell'ordine inferiore al centro sta la Madonna in trono adorante il Bambino, a sinistra sant'Agostino e San Girolamo, a destra i Santi Giovanni Battista e Nicola; nell'ordine superiore al centro Cristo in Pietà tra due angeli, a sinistra i Santi Pietro e Gregorio Magno a destra Petronio e Paolo. Cominciata e finita a Venezia nel 1450, l'opera fu donata alla chiesa di san Gerolamo alla Certosa di Bologna da papa Niccolò V con l'intenzione di commemorare il servizio del Cardinale Albergati, poi beato.

ANDREA MANTEGNA

(1431 – 1506)

Si formò nella bottega padovana dello Squarcione, dove maturò il gusto per la citazione archeologica; venne a contatto con le novità dei toscani di passaggio in città quali Filippo Lippi, Paolo Uccello, Andrea del Castagno e, soprattutto, Donatello, dai quali imparò una precisa applicazione della prospettiva. Mantegna si distinse infatti per la perfetta impaginazione spaziale, il gusto per il disegno nettamente delineato e per la forma monumentale delle figure.

Il contatto con le opere di Piero della Francesca, avvenuto a Ferrara, marcò ancora di più i suoi risultati sullo studio prospettico tanto da raggiungere livelli "illusionistici", che saranno tipici di tutta la pittura nord-italiana.. Costante in tutta la sua produzione fu il dialogo con la statuaria, sia coeva sia classica. Mantegna fu il primo grande "classicista" della pittura. La sua arte può essere definita un rilevante esempio di classicismo archeologico.

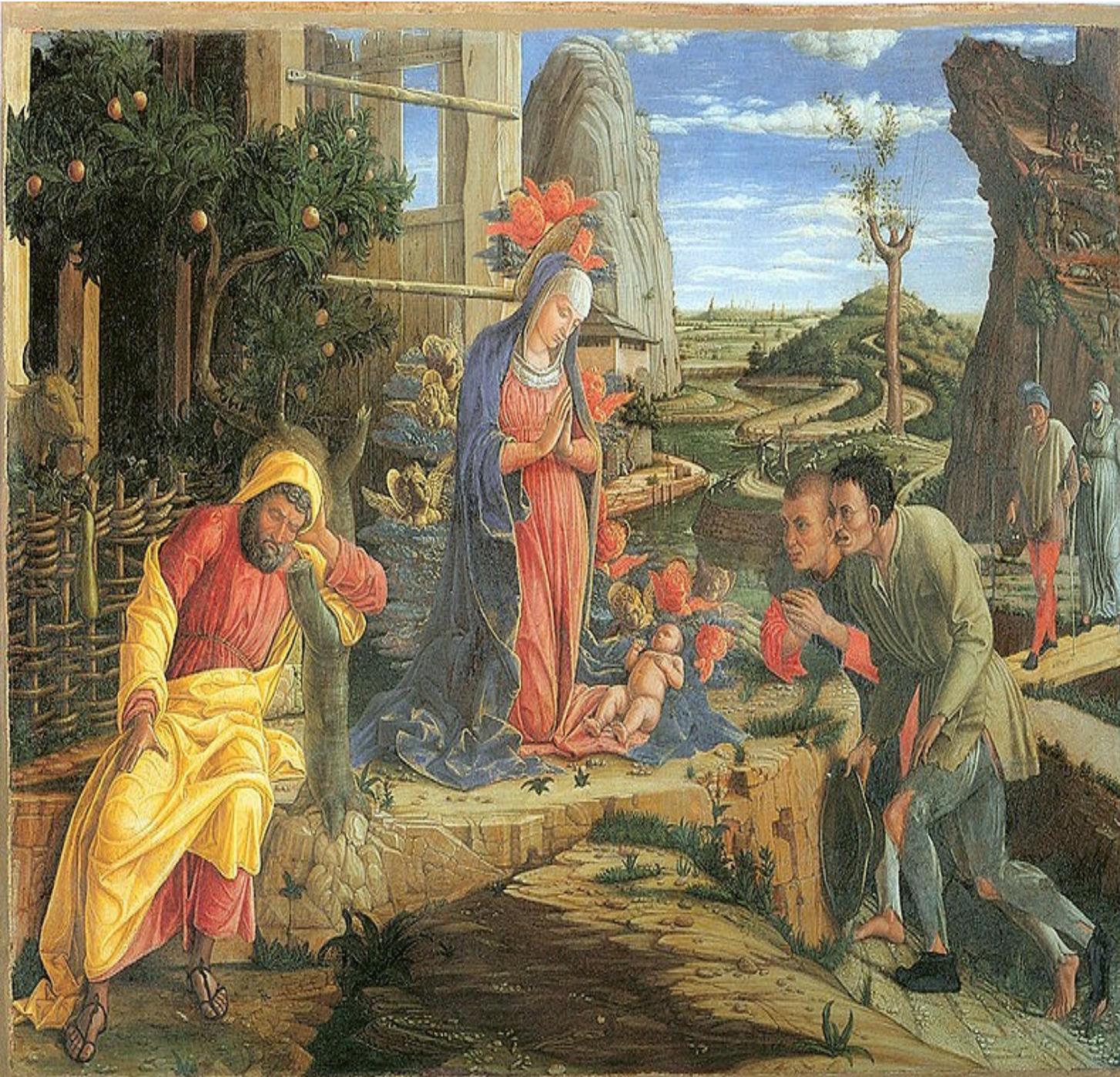


SAN MARCO 1448

San Marco è rappresentato mentre si affaccia da una finestra ad arco, poggiando con naturalezza un gomito sulla balaustra in primo piano e tenendosi il mento con la mano. In primissimo piano si trova un cartiglio attaccato che reca la firma dell'opera (INCLITA MAGNANIMI VEN... / EVANGELISTA PAX TIBI M[ARC]E / ANDREAE MANTEGNAE PICTORIS LABOR), mentre sono sparsi qua e là alcuni oggetti simbolici indagati con accuratezza: il libro, la mela, la ghirlanda di frutta.

La figura del santo è caratterizzata da un forte chiaroscuro che ne evidenzia le forme plastiche, con alcuni dettagli virtuosi dell'illuminazione, come il corpo in ombra, il riflesso della testa sull'aureola dorata o il brillio delle parti metalliche e delle perle sulla veste del santo. La finestra architettonica separa lo spazio pittorico da quello dello spettatore, ma lo scorcio del libro e il braccio sporgente mettono abilmente in contatto i due mondi.

ADORAZIONE DEI PASTORI 1450



La scena è ambientata all'aperto, con la Madonna al centro che adora il Bambino inginocchiata su un gradino di pietra, mentre a sinistra san Giuseppe dorme e a sinistra due pastori si inarcano in preghiera. Il sonno di san Giuseppe, rappresentato in disparte, ricorda la sua funzione esclusivamente di custode della Vergine e del Bambino. Il colloquio tra Vergine e Bambino, circondati da angioletti che solennizzano l'evento, è caratterizzato da una notevole intimità. Gesù è sapientemente raffigurato di scorcio. All'estremità sinistra si trova un giardino recintato (riferimento all'*hortus conclusus* che simboleggia la verginità di Maria), da cui si affaccia il bue, e alcune assi che fanno immaginare la capanna dove è avvenuta la natività. A destra è protagonista l'ampio paesaggio, che si apre in profondità, incorniciato da due montagne fatte di rocce a picco. In lontananza, a destra, si vedono altri pastori (uno sta accorrendo a rendere omaggio al Bambino) e un grande albero che sembra ricordare la forma della Croce del Calvario, presagendo la Passione di Cristo.

MONOGRAMMA DI CRISTO TRA I SS ANTONIO E BERNARDINO 1452

La lunetta raffigura al centro il cristogramma JHS (anche se, nel caso di specie, la iota greca è traslitterata con la lettera Y) dentro un sole a sua volta racchiuso in un medaglione circolare sulla cui cornice si trova l'iscrizione in lettere capitali romane INNOMINE IESV OMNE GENVFLECTATVR CELESTIVM TERRESTRIVM ET INFERNORVM ("In nome di Gesù tutti si inginocchino, [creature] celesti, terrene e degli Inferi"). Ai lati sono raffigurati due santi legati all'ordine francescano: il titolare della basilica sant'Antonio da Padova a sinistra (riconoscibile dal giglio) e san Bernardino da Siena a destra. Essi reggono la ghirlanda che incornicia il monogramma e stanno con una gamba inginocchiata sul bordo e l'altra nascosta. La loro posa è scorciata dal basso e sembra uscire dalla rappresentazione pittorica, proiettandosi verso lo spettatore.





ASSUNZIONE DELLA VERGINE 1457

L'affresco si trova sulla stretta parete di fondo dell'abside della cappella, accanto alla finestra. Con l'esiguo spazio a disposizione Mantegna fu costretto a impostare la scena in maniera verticale su due registri, con la Madonna tra angeli in alto e gli apostoli a grandezza naturale in basso, incorniciati da un arcone scorciato prospetticamente (si vede ad esempio il sottarco decorato da stelle) e decorato da finti rilievi con candelabri e cornucopie ispirati all'antico. Al centro si trova una zona scura, che pausa la composizione e raccorda i due episodi. La particolare costruzione prospettica rende l'effetto di uno spazio dipinto che avvolge, verso l'alto, lo spettatore.

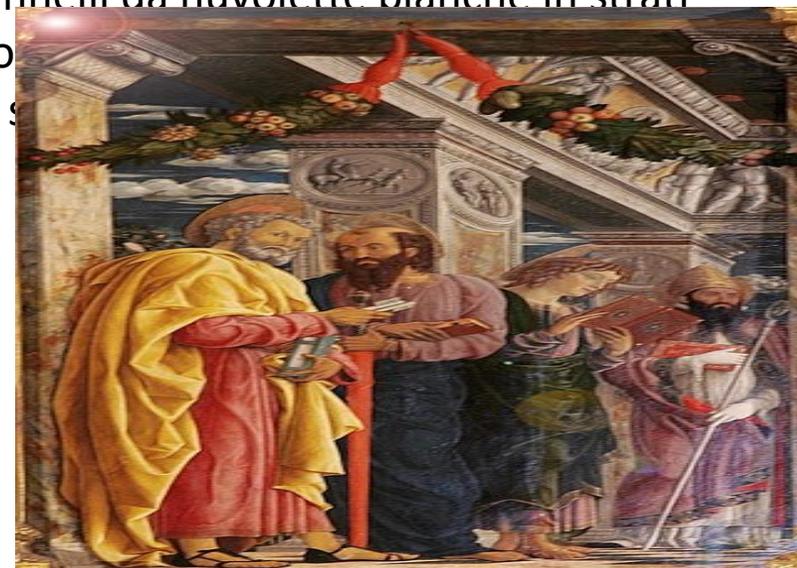
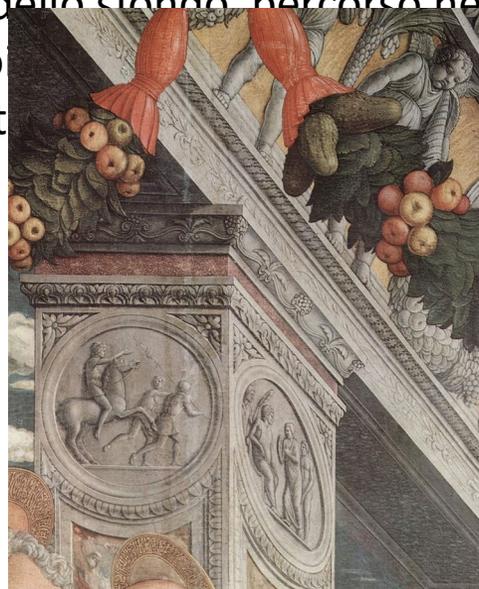
Gli apostoli, solo otto, sono sapientemente raffigurati a semicerchio a ridosso dell'arcone, tanto che alcuni di essi vi si aggrappano con naturalezza, travalicando lo spazio dell'affresco e proiettandosi in quello reale della cappella. Le loro espressioni sono stupite e rese con estrema naturalezza. Alla sommità Maria, entro la mandorla circondata da angeli festosi, sta ascendendo e guarda con trepidazione verso l'alto, con la testa scorciata e le braccia aperte. Gli angeli, dalle possenti rotondità, seguono una disposizione ritmata e simmetrica, che evidenzia il moto ascensionale con le linee di forza.



PALA DI SAN ZENO 1457

L'architettura dipinta mostra una sorta di loggiato a base quadrata con pilastri, aperto su tutti i lati, e ricco di elementi "all'antica", come il fregio con finto bassorilievo in grisaille di coppie di putti reggi-festoni o i medaglioni con scene mitologiche. 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. 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. Quest'ultimo 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, e Leda venne fecondata da Zeus sotto forma di cigno, precorrendo la fecondazione di Maria tramite i raggi divini emanati dalla colomba dello Spirito Santo.

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 insinuantesi dietro il trono e a fianco dei santi, e dall'unico cielo dello sfondo, percorso nei tre pannelli da nuvolette bianche in strati orizzontali. Le colonne dipinte sono quindi come proscenio di un teatro. Lo spazio è descritto in forme scientifiche, la luce è descritta in forme scientifiche.





SAN SEBASTIANO 1459

San Sebastiano è rappresentato legato a una colonna di un monumento romano in rovina, poggiante su una piattaforma con pavimento a scacchiera, oltre la quale si apre un lontano paesaggio di sfondo. Il santo è ritratto nudo con il solo perizoma, secondo la consuetudine del secondo Quattrocento che offriva agli artisti l'occasione di dare un talentuoso saggio di conoscenza anatomica. Il santo è trafitto dalle frecce del martirio, che stanno conficcate nel corpo in profondità. Il fisico del giovane è asciutto e somigliante ad una statua greca. Sul pilastro a destra del santo corre una scritta in greco (TO.EPΓON.TOY.ANΔPEOY, "Opera di Andrea") che attribuisce la paternità dell'opera al Mantegna. Nella città sullo sfondo è forse riconoscibile Verona, città alla quale rimanda anche la curiosa presenza di una nube a forma di cavaliere in alto a sinistra, legata alla leggenda di re Teodorico, descritta sui rilievi della basilica di San Zeno a Verona. La scena è corredata da vari frammenti di sculture e architetture in rovina.



MORTE DELLA VERGINE 1462

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 che fugge 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, posto verso lo spettatore si sporge verso il corpo di Maria per spargere l'incenso con un incensiere. 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.

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.



CAMERA DEGLI SPOSI 1465 – 1474

Al centro si trova il famoso oculo, 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 balaustra dalla quale si sporgono una dama di corte, accompagnata dalla serva di colore, un gruppo di domestiche, una dozzina di 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. Se non è chiara l'eventuale identificazione delle fanciulle con personaggi reali gravitanti attorno alla corte gonzaghesca (un volto muliebre è acconciato come la marchesa Barbara), esse sono colte in atteggiamenti diversi (una addirittura ha in mano un pettine) e le loro espressioni giocose sembrano suggerire la preparazione di uno scherzo, un episodio tratto dalla quotidianità nel solco della lezione di Donatello.

Nella nuvola vicino al vaso si trova nascosto un profilo umano, probabile autoritratto dell'artista abilmente mascherato



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

CRISTO MORTO 1478

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" che 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.

Il drappo che copre parzialmente il corpo crea un panneggio bagnato molto rigido sul corpo del Cristo tanto da metterne in risalto le forme, infatti Andrea Mantegna è famoso anche per il suo modo di "scolpire" con la pittura.

Un particolare che sorprende è la scelta di porre i genitali del Cristo al centro del quadro; scelta che è aperta ad una moltitudine di interpretazioni. Secondo altri studiosi il ritratto con la prospettiva "di scorcio", che suscita la sensazione del collo e della testa staccati dal resto del corpo, simboleggerebbe la cristologia diofisista delle due nature, l'umana e la divina, compresenti in Gesù Cristo, e di conseguenza il valore redentivo che la fede cristiana attribuisce al Sabato Santo, al Santo Sepolcro e alle Quarantore: nell'arco di questo periodo temporale, il Nazareno sarebbe contemporaneamente morto come uomo e vivo in quanto Dio.



I TRIONFI DI CESARE 1486

mostra un carro pieno di armature issate su pali, che si intravedevano appena all'estremità del pannello precedente. Si tratta delle armi prese ai vinti. Nel groviglio di lance, corazze, asce, elmi, spade, stivali, si intravedono alcuni pezzi particolarmente pregiati, come gli scudi dorati decorati da bassorilievi (a sinistra) o da mascheroni e girali (al centro).

In primo piano passano alcuni personaggi a piedi: un inserviente con un bue sacrificale (la cui testa è nel pannello precedente), un soldato armato di alabarda, e un gruppo di portatori che reggono sulle spalle un carro su cui sono esposte le argenterie e i tesori rubati al nemico: tra le coppe e i grandi vasi si vedono un grande recipiente colmo d'oro e una statuetta dorata di Nettuno; altre ampolle d'argento sono tenute in mano dei portatori.