

1

13312

Dario Fo

Appunti su Andrea Mantegna

(1430/31-1506)

dal 16 marzo 2006

SEGNO D'ARRIVO

Arrivati qui

gli appunti in blu sono sospesi

**per una iniziale divisione in paragrafi e
argomenti cercare questo segno ***

se si ha bisogno di appunti sono tutti nel file

APPUNTI DA INSERIRE

in questa stessa cartella

PER COMODITÀ GLI APPUNTI DEI

TRIONFI SONO GIÀ QUI. IN FONDO

la scaletta di quanto scritto finora se serve è

sempre in questa cartella

* PROLOGO

Come per la maggior parte di pittori, scultori, architetti fra i più noti del Rinascimento, anche per Mantegna molti critici tranciano spesso giudizi drastici e definitivi, sia riguardo il suo carattere e la sua personalità, sia sui vari stili che definiscono il linguaggio e la forma d'arte.

Di Andrea Mantegna si dice *tout-court* che fosse irascibile, attaccabrighe, prepotente... insomma un Caravaggio *ante litteram*. Tant'è che l'Aliprandi, suo contemporaneo dichiarava di lui: “Egl'è tanto molesto e rincrescevole, che non è homo nè vicino che possa pacificar con lui.”

Un pittore che presentava le sue figure come fossero di pietra: Andrea Mantegna “scolpiva in pittura” diceva infatti di lui un suo contemporaneo, poeta, Ulisse Aleotti.

Per alcune opere di un certo periodo, questo *scolpir pittando* fu un elemento palese del suo linguaggio, quasi una ricerca di monumentalità delle figure e del paesaggio. Non per niente all'inizio della sua carriera Andrea si scelse come maestro, fra gli altri, Donatello (1382/86-1466), presente in quel tempo (1443-1453) a Padova, dove era stato chiamato per eseguire il monumento equestre a Gattamelata. Il giovane Andrea fu fortemente attratto dalle opere del maestro fiorentino di cui studiava i bassorilievi e le sculture.

Come ci ha insegnato il Berenson: “Un artista bisogna saperlo leggere nella sua totalità, seguirlo minuziosamente nei suoi vari periodi, partecipare come attenti testimoni ai suoi incontri con altri uomini e donne di grande personalità e prestigio.”

*Venendo al dunque, cominciamo con l'analizzare la sua origine, l'infanzia e la pubertà.

Andrea Mantegna nasce a Isola di Carturo, frazione di Piazzola sul Brenta. In quel tempo il fiume si allargava, abbracciando lo spazio dal quale affiorava il villaggio di Carturo, per questo detto l'isola.

Il padre è falegname. Egli per primo e con lui tutti i parenti, notano nel piccolo Andrea una predisposizione straordinaria per le arti plastiche e figurative. Il padre a dieci anni lo porta a Padova (da poco annessa alla Repubblica di Venezia) dove sa che è in funzione da tempo una scuola per apprendisti pittori e scultori, diretta da un maestro di nome Francesco Squarcione. Lo Squarcione si

vantava di aver allevato nella sua scuola d'arte più di cento giovani di talento.

Come in ogni bottega che nel Quattrocento portasse quel nome, oltre ad apprendere le numerose tecniche del dipingere (pittura a tempera, disegno, incisione, pittura a olio, affresco) si imparava l'anatomia, lo studio del nudo, l'architettura, l'ornato, la scultura. Ancora, Padova era una delle città più colte d'Italia e poteva vantare una prestigiosa università e anche le scuole a disposizione del ceto medio inferiore (artigiani, piccoli mercanti) erano efficienti e in gran numero. Quest'ultimo particolare ci assicura che il piccolo Mantegna, ancora fanciullo, avrà certamente goduto di questo vantaggio: imparare a scrivere, a leggere e a far di conto.

Tutti i grandi artisti nati in quel tempo, Leonardo, Michelangelo, Giambellino ecc., hanno imparato a bottega, diretti da straordinari maestri.

La bottega del Rinascimento era una vera e propria Accademia. In Toscana e nel Veneto i giovani apprendisti studiavano geometria e matematica, scenografia e prospettiva, s'applicavano nella fusione dei metalli (soprattutto il bronzo) e nella ceramica, nella pittura a fuoco, nell'ideazione e messa in atto di macchine per la costruzione di ponti, fortificazioni e dighe, nonché, in alcune botteghe, nella progettazione di armi da guerra, dalle colubrine ai cannoni.

Nella scuola dello Squarcione, compagni di Mantegna erano Cosmè Tura, diventato il maggiore fra i pittori di Ferrara, e altri giovani talenti meno conosciuti.

Lo Squarcione, che possedeva nel suo vasto studio una notevole collezione di pezzi di antiquariato, metteva a disposizione dei ragazzi molto materiale essenziale all'apprendistato: statue antiche, greche e romane, bassorilievi, un gran numero di disegni originali e copie di artisti noti, incisioni ecc.

*Dobbiamo però segnalare che il “maestro” sfruttava in modo indegno i suoi giovani allievi. Li aveva in gran parte accolti come figli, ma al solo scopo di poterne trarre gran vantaggio senza mai pagar loro un soldo. Li incaricava di riprodurre disegni e stampe, realizzare copie di sculture, eseguire pale d'altare, affreschi e addirittura tagliare e cucire abiti sontuosi... tutto a suo nome!

Lo sfruttamento era a dir poco da negrieri, pari a quello che oggi si mette in atto ancora verso i

ragazzini in certi paesi dell'Asia e dell'Africa e fino a poco tempo fa anche da noi, specie nel sud.

In quella bottega il tempo dedicato al riposo e allo svago era ridotto al minimo, non c'erano limiti all'orario di lavoro, e per chi non stava alle regole scattavano punizioni anche corporee. Tant'è che Andrea, giunto all'età di diciassette anni, denunciò questo suo padre putativo, lo Squarcione... un nome che è tutto un programma!, per sfruttamento. Il tribunale di Venezia liberò il ragazzo condannando il mangiafuoco padovano a un risarcimento di duecento ducati. Questo ci dice che nella Repubblica di Venezia, già nel Quattrocento, la giustizia funzionava rapida ed immediata. Niente a che vedere con l'inefficienza cronica dei tribunali dei nostri giorni. Nello stesso anno, 1448, sempre all'età di diciassette anni, il giovane

Mantegna poteva finalmente realizzare un'opera tutta sua e firmarla.

Si trattava della pala di Santa Sofia, oggi perduta.

E a dimostrazione di quanto il suo valore fosse considerato nello stesso anno venne designato come perito per la valutazione di un'opera di Pietro da Milano. In questa occasione si ritrovò come parte avversa nel giudizio proprio lo Squarcione. La *querelle* fu vinta dal "liberto" Andrea.

* CAPPELLA OVETARI

Ancora nello stesso anno riceve, insieme al compagno Nicolò Pizzolo, più grande di lui di dieci anni, proveniente dalla bottega di Donatello a Padova, la commissione di affrescare la cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, purtroppo

l'affresco verrà fortemente danneggiato da un bombardamento subito durante la seconda guerra mondiale. In conseguenza di quell'attacco aereo, oggi dell'intero affresco rimane leggibile meno della metà e godibile solo qualche particolare. Per fortuna ci sono pervenute alcune antiche copie di buona fattura e soprattutto fotografie in bianco e nero, scattate qualche mese prima del disastro, che ci fanno immaginare quale doveva essere lo straordinario valore dell'affresco integro. Osservando quel che rimane di quest'opera siamo presi dallo stupore. È incredibile che un ragazzo di quell'età, seppure assistito da un altro pittore, fosse in grado di creare un capolavoro di simile livello, dimostrando grande perizia scenografica e architettonica e soprattutto una personalità tanto compiuta, che normalmente si ritrova solo in un

artista maturo e di grande esperienza stilistica e pittorica. La plasticità delle figure e l'architettura scenica non preannunciano ancora lo stile inciso con durezza che affiorerà nelle opere del Mantegna di lì a qualche anno. Anzi le immagini sono compatte, ma la loro plasticità è morbida e allo stesso tempo possente. Originali sono anche l'assetto scenografico e la composizione: i personaggi sono visti di scorcio, dal basso in alto.

Nel "Martirio e nel trasporto del corpo di San Cristoforo", una colonna dipinta si erge nel centro della parete in proscenio a dividere le due azioni.

La prospettiva segue i dettami scientifici di Piero della Francesca e di Leon Battista Alberti. Infatti il punto di fuga è situato nel centro del dipinto, così da forzare l'inclinazione del terreno, proprio come in un declivio teatrale. È da sottolineare che le

immagini delle monumentali abitazioni non seguono gli ordini classici reali, ma rispondono a una reinvenzione dell'antico.

*Di lì a qualche tempo, il 23 maggio 1449, il giovane maestro risulta a Ferrara, dove è da immaginare incontrerà l'amico e compagno di bottega Cosmè Tura, suo coetaneo e più che un fratello giacché fin da ragazzini hanno sofferto insieme la mortificazione dello sfruttamento coatto e brutale, imposta loro dallo Squarcione. Andrea con la scuola dei ferraresi continuerà per gran parte della sua vita a mantenere rapporto, anche di lavoro. È il caso della collaborazione con Lorenzo Costa, Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti, cioè gli autori delle straordinarie pitture nel Palazzo di Schifanoia.

Nel settembre dello stesso anno attraverso un arbitrato del tribunale viene scissa la società tra Mantegna e il Pizzolo per la cappella Ovetari. Quest'ultimo non riesce a sopportare la tendenza al protagonismo di Andrea, in particolare quella sua già evidente volontà di uscire da ogni schema e disciplina, sia per quanto riguarda la composizione scenica sia per la concezione cromatica dell'opera. Sempre negli stessi anni, i committenti della cappella Ovetari propongono al Mantegna di ultimare l'altra parete, giacché Giovanni d'Alemagna, al quale era stata affidata la realizzazione degli affreschi, è nel frattempo deceduto (1450). Il Mantegna accetta, però con protervia impone di redigere un nuovo contratto a lui più vantaggioso.

Quindi si presenta con un nuovo progetto e soprattutto con altri cartoni da lui disegnati. I responsabili della Cappella gli fanno notare che il progetto dell'affresco era già stato preparato dal d'Alemagna così come i cartoni. Pare che il Mantegna abbia risposto: "La decisione riguardo l'affresco da questo momento tocca a me, sono io che dipingo. Se lo volete come da progetto iniziale richiamate il morto." Grazie a questo commento abbiamo immediatamente il quadro della personalità piuttosto decisa e allo stesso tempo spietata di Andrea Mantegna ragazzo. A testimoniare questa sua durezza di carattere ricordiamo il commento di un suo contemporaneo, che così dichiarava: "Come homo che fusse incarcerato o engiustamente tenuto in cattività.

Esto giovine padovan se vene in fastidio svalza come catapulta che lanci petre (pietre).”

Ma come dicono gli uomini di scienza che studiano il formarsi del carattere dei fanciulli, tutto dipende da dove essi nascono, vivono e crescono nelle prima infanzia. Ora, che cosa ci si poteva aspettare da un ragazzino costretto a sopravvivere in quella condizione di schiavitù, sfruttato per anni e costretto a subire castighi e vessazioni? Un fanciullo che da sé solo riesce a riguadagnare la propria libertà è chiaro che difenderà sempre i propri diritti con una grinta giusta e sacrosanta.

*Abbiamo già accennato come in quel tempo Padova fosse stata incorporata nel dominio della Serenissima. Venezia era il centro più importante dell'economia e delle arti, di tutto il nord Italia. Era logico quindi che ogni giovane del mestiere ci

facesse visita ad ogni occasione. A Venezia Andrea ventiduenne incontra una famosa famiglia di maestri, i Bellini: il padre Iacopo e i due figli, Giovanni, detto il Giambellino, e Gentile. Inoltre conosce la figlia, Nicolosia, una fanciulla di straordinaria bellezza... giovanissima, aveva poco più di tredici anni. Se ne innamora e la chiede in sposa. A sua volta la ragazza s'è innamorata di lui. Abbiamo testimonianza dell'avvenuto consenso del padre Iacopo grazie ad un "suo ritiro in banco" di alcuni anticipi che dovranno servire per coprire una parte della dote della figliola. Tutta la bottega dei Bellini è affascinata dal giovane padovano e soprattutto dalla sua personalità e dal suo nuovo linguaggio pittorico, tant'è che le opere dei tre maestri veneziani subiscono una evidente trasformazione.

Nello stesso anno il Mantegna dipinge la “Presentazione al tempio” dove vediamo ritratta parte della famiglia dei Bellini a partire dal padre Iacopo, al centro nei panni di san Giuseppe, a seguire con la giovane sposa di Andrea, quasi una bambina nelle vesti della Vergine, la madre di Nicolosia sul fianco sinistro, e sul lato opposto l’autoritratto dello stesso Andrea, anch’egli giovanissimo.

Lo stesso quadro è stato riprodotto qualche anno dopo dal cognato, il Giambellino, il quale ci ha aggiunto il proprio autoritratto e il viso di un’altra giovane ragazza, forse una sua sorella o la sua sposa.

Importante è osservare che mentre tutti i personaggi messi in scena dal Mantegna hanno lo sguardo rivolto dentro lo spazio del dipinto, in

quello di Giovanni Bellini c'è un solo personaggio che punta il proprio sguardo verso l'esterno, addirittura frontalmente, verso chi guarda. Si tratta dello stesso Giovanni Bellini.

*Nello stesso anno del matrimonio (1453) muore il Pizzolo, suo ex socio nella Cappella Ovetari, e ancora a Mantegna vengono affidate le parti che avrebbe dovuto dipingere il deceduto. Sembra la sequenza di una tragedia greca di Euripide dove tutti gli antagonisti dell'eroe vengono tolti di mezzo dalla dea che parteggia per il protagonista.

Nel 1454 Mantegna dipinge la "Sant'Eufemia", una tela che esce dagli schemi dell'iconografia religiosa del tempo. La santa è rappresentata da una figura giovane, austera e possente. Ricorda le statue dedicate a Cerere dai romani... una regale

dea madre. Non a caso dall'arco che la sovrasta pendono frutti rigogliosi, dono della primavera.

1455: Si rivolge al tribunale di Padova contro lo Squarcione per essere rimborsato di 400 ducati e più per i lavori che anni prima aveva eseguito nella sua bottega. Il tribunale gli riconosce il diritto di incassarne 200. squarciane vi si oppone.

1456 (ha 25 anni): Quarentia Criminale di Venezia riconosce la legittimità delle ragioni di Mantegna.
PREVITI INFATTI SI CHIAMA ANCHE
SQUARCIONE

ATTENZIONE: IL PEZZO CHE SEGUE IN
VIOLETTO è STATO RISCritto, (SUBITO DI
SEGUITO SI CHIAMA GONZAGA 2 STESURA
ED è IN VERDE). CHIDERE A DARIO CHE

L'HA RISCritto CHE COSA NE VUOL FARE!!!

* Gonzaga

Nel 1456, all'età di venticinque anni, viene invitato dal marchese Ludovico III di Mantova, nonno di Francesco Gonzaga, come pittore di corte. Mantegna accetta ma non vi si reca subito. Prende tempo, soprattutto per trattare con maggior vantaggio il suo contratto. Tant'è che due anni dopo riesce a stabilire un nuovo accordo: il Gonzaga si impegna a elargirgli uno stipendio di 15 ducati annui, cui aggiungere alloggio, grano per sei persone, viaggio e trasloco di mobili e bauli di casa e di bottega, inoltre tutto il materiale per pingere, uno studio vasto dove preparare cartoni e ritratti e... forse... in seguito... anche un titolo di cavaliere.

Mantegna prometteva: “Sto arrivando... Qui a Padova, avanti, però, debbo liberarmi di certi impegni. Tengo una casa da vendere, una tela da terminare... Abbiate pazienza, mio signore, sarò da voi al più presto. Son qua... eccomi, giungo...”
Ma non si decideva mai.

Nel frattempo il maestro riceve commissioni importanti per altri dipinti, il che lo induce a protrarre ulteriormente la data di partenza per Mantova. Il marchese è costretto ad accordargli una proroga di qualche mese per la pala di San Zeno a Verona, ma scalpita perché il Mantegna non prenda altri impegni e si decida a raggiungerlo. Scrive lettere ad amici influenti e perfino all'abate di san Zeno perché intercedano presso il pittore.

All'ennesimo bidone il Gonzaga ha una crisi e per quanto ritratto dai suoi contemporanei come uomo mite e comprensivo, colto dal furore, pensa di organizzare una spedizione armata per catturare quel figlio d'androcchia che si permette di prendersi gioco di un principe di tanto rango! Ma desiste... Il Mantenga è protetto da una potente congrega di monaci e dal principe massimo di Verona... meglio lasciar correre!

Qui è il caso di domandarci: ma perché tanta passione da parte del Gonzaga per quel pittore, che oltretutto si permette a ogni piè sospinto di mancargli di rispetto? Ci può aiutare solo il rapportare lo straordinario interesse rinascimentale per gli artisti di genio con l'attuale fanatismo per i grandi campioni di calcio. Così come oggi un uomo di potere sborsa miliardi per acquistare un

attaccante brasiliano che dia prestigio alla sua squadra e a se stesso, allo stesso modo nel Quattrocento conti, marchesi e duchi per non parlare dei pontefici letteralmente si svenavano pur di acquistare i servizi di valenti artisti che decorassero le stanze dei loro palazzi e le chiese delle loro città.

Il duca di Montefeltro a Urbino riusciva ad accaparrarsi Piero della Francesca e lo straordinario scultore, architetto ed urbanista Luciano Laurana. A Ferrara gli Este riuscirono ad ingaggiare in un sol colpo Cosmè Tura, Ercole de' Roberti, Francesco del Cossa e Lorenzo Costa. Ludovico il Moro a Milano Vincenzo Foppa, Bernardino Luini e addirittura Leonardo. E Venezia, essendo veramente Serenissima, un numero esagerato di pittori, scultori, architetti, in

gara con Firenze e Roma che si erano assicurate di una tal numero di poeti, architetti, scultori e pittori da poterne far mercato e scambio fra di loro.

È semplice. In quel tempo, alla nascita dell'umanesimo e del rinascimento ad un signore che volesse farsi una reputazione di uomo illuminato e venir considerato a livello minimo di considerazione era assolutamente d'obbligo poter ricevere gli ospiti illustri compresi re e imperatori in luoghi adeguati, cioè palazzi progettati da architetti di fama, offrire una straordinaria cucina, piazze incantevoli con spettacoli di alta regia "fantasticante", compagnie di attori che sapessero recitare tanto i classici greci e latini che la farsa dei mariuzzi. E soprattutto scultura monumentali, giardini da favola e pitture da far gridare alla meraviglia.

Il prestigio si guadagnava solo così. Duchi, conti, vescovi, papi e marchesi di tutta Italia erano pronti a svenarsi, a dilapidare le proprie casse e quindi a sgozzare i propri sudditi a cominciare dagli artigiani e contadini pur di raggiungere quel prestigio.

Noi italiani, grazie alla munificenza dei nostri padroni, eravamo i maestri del bel vivere.

All'estero da Carlo VIII a Ferdinando di Spagna si diceva "Il faut regardé bien a la lesson des italiens".

Atenti, non si creda che questi nostri signori fossero tutti magnanimi e comprensivi verso gli uomini d'arte eccelsa. La cronaca del Rinascimento è stracolma di atti di ferocia e disprezzo verso gli uomini d'arte eccelsa, teatranti di fama, capocomici e grandi autori scacciati a

calci nek sedere, addirittura imprigionati. Geni come Leonardo Piero della Francesca Tintoretto umiliati, trattati con sufficienza

~~Si infuria quando scopre che contemporaneamente il Maestro s'è comprato una casa nella città di Padova e ha assunto con contratto un assistente per sei anni; dal che deduce che Mantegna ha intenzione di procrastinare ancora il suo viaggio. Purtroppo il marchese deve abbozzare: è consapevole dell'imprevedibilità quasi folle di Mantegna, facile ai colpi di testa. Il Gonzaga teme che, se irritato, egli butti all'aria il contratto e annulli il suo arrivo a Mantova.~~

~~Da questi fatti oggi si rimane sorpresi e increduli: come può un artista, per quanto di valore, trattare~~

~~con tanto disprezzo l'invito d'un signore? E qual era la ragione che imponeva al principe di pazientare e umiliarsi nell'implorare che il maestro si decidesse ad accettare quell'ingaggio?~~

*GONZAGA 2 STESURA

~~Da parte di stimati studiosi e cronisti vissuti al tempo di Mantenga si è cercato a volte con accanimento di capire le ragioni che portano per circa tre anni il pittore definito "Andrea de Padua" a declinare l'invito fattogli a più riprese dal marchese Gonzaga perché il maestro si decidesse a raggiungerlo a Mantova con il prestigioso compito di pittore unico di corte. Con quell'ingaggio il Mantenga avrebbe goduto di un buono stipendio, garantito per anni, una casa confortevole con~~

~~quadriportico e giardino, il viaggio per lui e la sua famiglia, per mobili, masserizie e arredi.~~

~~Il marchese trepida, su rivolge~~

Siamo nel 1460 e il Mantenga ha quasi trent'anni
(ANNA VERIFICA DATE, NON
COINCIDONO!!!).

Sia chiaro: il comportamento del pittore verso il suo prossimo magnate non era dettato da capricci da prima donna come qualcuno tenta di farci credere ma dal timore ben fondato di ritrovarsi nella corte, dopo le solite promesse e blandizie di rito, immancabilmente posto nella condizione di famiglio di buon rango... ma sempre famiglio... come già sperimentato da altri suoi colleghi.

In più di un saggio sulla condizione di pittore e scultore di corte vissuta dal Mantenga, gli autori

dei testi hanno sottolineato come lo stesso Ludovico Gonzaga dichiarasse commosso parlando del suo protetto: “Egli è per noi come uno della famiglia”. Ebbene, questa espressione è più o meno la stessa che abbiamo sentito ripetere da quasi tutti i magnati del Rinascimento, a partire da Lorenzo il Magnifico al duca di Montefeltro, da Ludovico il Moro a Orso d’Este, tutte le volte che si trovavano invitati a dare un giudizio sui maestri della propria scuderia. Ma bisognerebbe aggiungere a quei complimenti anche una postilla riguardante la condizione finanziaria e sociale in cui spesso versavano quei campioni del pensiero e della creatività. E scopriremmo quanti di loro furono costretti a fuggire da tanta affettuosità dei principi e andarsene in cerca di un lavoro sicuro,

fuori di quelle terre, se volevano tornare a campare con dignità.

1460: trittico degli Uffizi.

La vergine conduce il figlio al tempio per la circoncisione. La reazione del piccolo Gesù che si rende conto di doversi sottoporre all'intervento operatorio è del tutto originale. È la prima volta nella storia della pittura che assistiamo a una reazione così esplicita di terrore da parte del figlio di Dio. Il sacerdote tiene nella mano destra un coltello affilato e con l'altra mano sta afferrando il piccolo sesso di Gesù. Il bambino si divincola e cerca disperatamente protezione fra le braccia della madre, quasi arrampicandosi sul suo corpo.

1465:

***I TRIONFI DI CESARE**

**OK. QUANTO SEGUE È STATO
SISTEMATO!!!**

I *Trionfi di Cesare*, una delle ultime opere di Mantegna, sono composti da nove tele di grandi dimensioni (circa tre metri per tre), più alcuni disegni preparatori che preannunciano il progetto per un decimo episodio, forse eseguito solo come cartone. Questi dipinti sono stati considerati per i tre secoli a seguire, non solo in Italia, ma anche all'estero, i più famosi capolavori dell'Umanesimo, insieme all'*Ultima cena* di Leonardo.

Essi erano conosciuti soprattutto grazie all'enorme quantità di incisioni e stampe prodotte in gran numero dagli allievi e dagli epigoni del maestro. Le tempere originali, eseguite ed esposte a Mantova, vennero visitate da molti principi e

intelletuali illustri, che vi si recavano appositamente.

I *Trionfi di Cesare* furono commissionati a Mantegna dal duca Francesco Gonzaga, appassionato di cultura classica e uomo d'armi, da poco ingaggiato come condottiero dalla Repubblica di Venezia NON SO SE è VERO. Il duca voleva che nella figura di Giulio Cesare, onorato dal suo popolo e dal suo esercito, i visitatori ravvisassero una similitudine fra lui e l'antico imperatore.

Molto probabilmente Mantegna iniziò a lavorare la prima tela della serie nel 1486. Ne fa testimonianza la visita che Ercole d'Este, duca di Ferrara, fece in quell'anno al pittore, intento a dipingere uno dei primi episodi dei *Trionfi* in un salone del vecchio palazzo dei Gonzaga.

Molti fra i più quotati ricercatori deducono dalla connessione di stile e movimento dei dipinti che l'intera sequenza sia stata realizzata concependo le opere a gruppi di tre.

Sappiamo che tre anni dopo, nel 1489, Mantenga si reca a Roma, da dove scrive una lettera al suo committente, pregandolo di “far riparare una finestra del suo studio che facilmente si può spalancare, creando danno ai dipinti.” E aggiunge “Ho speranza di farne degli altri.”

Questo significa che a quell'epoca il ciclo – previsto di dieci opere – non era ancora stato completato.

Rimane a Roma per tre anni, intento ad affrescare la cappella privata del Papa, di cui non conosciamo quasi nulla dal momento che nel Settecento verrà abbattuta l'intera costruzione per lasciar posto ad

altro progetto. Questo ci dice della brutalità e dell'indifferenza con cui venivano trattate opere di enorme valore da parte dei principi, sia del regno di Dio che degli uomini.

È quasi certo che già alla fine del primo anno della sua presenza in Roma, Mantenga abbia realizzato altri dipinti su tela: la *Madonna degli Uffizi* e il *Cristo sul sarcofago sorretto da due angeli*.

Qualche studioso propende per un suo momentaneo ritorno a Mantova dove avrebbe eseguito la grande tela del *San Sebastiano* oggi conservato alla Ca' d'Oro di Venezia. Nello stesso periodo avrebbe dipinto un'altra tela a tempera, il *Cristo portacroce* e una vasta sequenza di tempere e disegni, fra quali quelli dedicati a "Giuditta e Oloferne".

Ritornato definitivamente a Mantova (siamo nel 1492), noi pensiamo che abbia deciso di sospendere per qualche tempo il progetto dei *Trionfi*, anche per protestare contro il mancato pagamento dello stipendio da parte del duca. Quindi è costretto a ritrovare altri committenti: cosa che non gli è difficile, viste le innumerevoli richieste.

A questo punto è bene descrivere le prime tre tele eseguite appunto fra il 1486 e il 1492.

*CESARE SUL CARRO DEL TRIONFO

Notiamo che questi grandi dipinti sono pervasi da una calma solenne. Cesare sul carro del trionfo, nella scena che normalmente è segnata dal numero nove ma che in verità è la prima o la seconda dell'intera sequenza, se ne sta seduto come in attesa che il corteo si muova. Dietro a lui un

giovane alato, evidentemente l'allegoria della Fortuna, sta per incoronare il vincitore che indossa la clamide d'oro. Il giovane si arresta volgendo il capo verso il retro, come qualcuno l'avesse chiamato con un ordine: "Fra poco si parte!", o forse sta guardando verso l'avanzante stuolo dei senatori.

Nella stessa direzione guarda anche un altro ragazzo che scopriamo ritto presso il cavallo, indossa una corta tunica che gli lascia nude per intero le gambe. Porta una vistosa collana.

A sottolineare lo stallo della parata, ecco che fra le gambe del giovane portatore di stendardo, appaiono tre bambini tutti ignudi che brandiscono fronde, forse d'alloro. Uno dei tre putti spunta fra le stanghe del carro e la zampa del cavallo. Nelle descrizioni di Plinio e Flavio Biondo riguardo i

trionfi non appaiono mai i ragazzini. Questa quindi è una invenzione di Mantegna, che riprende immagini degli affreschi del Palazzo Schifanoia, dipinti dai suoi amici di Ferrara, Lorenzo Costa e Francesco del Cossa, dove quei piccoli intrusi simboleggiano il nuovo festante.

Un altro elemento scenico completamente inventato è l'arco di trionfo che fa da fondale al carro di Cesare. Infatti a Roma non esiste un monumento del genere, adornato sul fregio da una folla statuaria, dove appaiono Dioscuri e personaggi di eroi disposti come in una enorme bancarella d'antiquariato.

In prossimità del ginocchio di Cesare una grande face è già accesa. Questo vuol dire che sta per fare scuro. Infatti sulla sinistra si intravede il cielo, solcato all'orizzonte da una luce dorata. In alto le

nubi sono scure, come si preannunciasse un temporale.

Nella volta dell'arco s'affaccia la sagoma di un palazzo di dimensioni ridotte. Quella costruzione sta appesa all'asta retta da un porta-insegna. Stranamente dalla cima del modello spunta una enorme mano d'oro spalancata: è un'immagine metafisica, come ne troveremo in gran numero in tutti gli altri dipinti del Trionfo.

Mantegna, scrupoloso com'era, studiò molti testi che trattavano dell'argomento. Fra questi gli scritti di Svetonio, Plutarco, Scipione e Livio. Per non parlare della *Roma triumphans* di Flavio Biondo, stampata proprio in quel tempo a Mantova.

Guardando i *Trionfi* ci accorgiamo che alcuni personaggi indossano armature di foggia

rinascimentale e che le finiture dei cavalli assomigliano a quelle dipinte da Paolo Uccello.

***LA SFILATA DEI SENATORI (15 apr 06)**

Tela supplementare che il pittore pensava di collocare immediatamente dopo la prima, in cui Cesare appare sul carro adornato da scudi scolpiti e dorati. La tela in questione, detta dei “senatori”, di cui possediamo solo un disegno preparatorio e alcune incisioni, non fu mai eseguita. Il disegno a penna con inchiostro bruno è certamente l’originale del Mantenga; gli altri progetti sono incisioni sue e dei suoi allievi.

Il disegno è eseguito con eleganza ed espresso con una grafica eccezionale che preannuncia il “segno” di Raffaello.

Come abbiamo accennato, la tela con la processione dei senatori era previsto fosse collocata dopo quella con Cesare sul carro. Alcuni autori, invece, sono propensi a sistemare questo mancato dipinto come primo di tutta la serie, giacché, come sostiene Martindale, i personaggi della sfilata non rappresentano i senatori, ma piuttosto ministri e assistenti, seguiti dal primo rango dell'esercito. Si tratta del gruppo che apre il rituale classico (vedi le testimonianze Svetonio e Tito Livio) e che, quindi, seguiva sempre dappresso il carro imperiale. (Andrea Mantegna, 1992, *Jane Martineau*, p. 388).

Osservando i personaggi che compongono la teoria degli altolocati, ci rendiamo subito conto che Mantegna li veste con abiti riccamente drappeggiati che alludono sia al costume romano

che a quello rinascimentale. Infatti, appena dopo i primi due paludati con mantelli, ecco tre giovani che indossano tuniche corte, di gusto quattrocentesco: essi reggono libri che alludono al sapere di legge e scienza. Anche in questa scena Mantenga non può fare a meno di inserire un ragazzino che si trova quasi schiacciato fra le natiche di un ministro obeso e il ventre del giovane assistente.

E' inutile chiederci che cosa ci stia facendo lì quel bimbo che a sua volta indossa vesti di foggia romana lunghe fino ai piedi: si tratta di una delle classiche annotazioni ironiche che spesso affiorano nei dipinti del Mantenga. Un singolare moto di giocondità sarcastica e nello stesso tempo poetica che impareremo a scoprire e ad apprezzare man

mano che passeremo in rassegna le nove tele del pittore.

I soldati calzano pettorali di bronzo scolpito, simili a quelli disegnati da Piero della Francesca negli affreschi di Arezzo e ancora di stile quattro-cinquecentesco sono gli scudi e gli elmi che portano in capo. Notiamo che il primo soldato al posto della lancia ha impugnato un lungo ramo con fronde d'ulivo, cioè un palese segno di pace, ma se con la destra regge l'ulivo, l'altra mano stringe l'impugnatura di una lunga spada. Ancora, tutto intorno si rizzano lance e alabarde fitte come getti di un canneto. Ed ecco di nuovo l'ironia!

Il fondale della scena è costituito dall'arcata di un portico che regge un'abitazione di cui scorgiamo alcune finestre dalle quali s'affacciano ancora dei bambini. Il portico, di ritmo essenziale, sembra

disegnato dall'Alberti, quindi di nuovo il modulo rinascimentale. Sulla destra in fondo una bassa torre a pianta circolare si staglia su un cielo scuro: la notte avanza.

Per inciso c'è chi arrischia che questo dipinto sia stato in verità eseguito, ma poi tolto dalla sequenza per ordine del committente, Francesco Gonzaga in persona, giacché quei senatori, come racconta Tacito nella sua cronaca, erano in gran parte avversari dello stesso Cesare e lo trucidarono con un eccessivo numero di pugnalate: trentadue! che spreconi...

Insomma, quel capitolo non era proprio di felice augurio.

***MUSICI E PORTAINSEGNA**

Se quindi teniamo per valida la sequenza dei dipinti così come l'abbiamo presentata, avremo come terza scena quella dedicata ai musicisti e ai portinsegna.

Il gruppo degli orchestrali è composto da un suonatore di cetra che apre la sfilata: è un giovane che indossa una leggera clamide di foggia greca e un pannello azzurro annodato alla vita. Subito appresso vediamo un flautista moro che calza una specie di turbante che lo fa assomigliare ad uno dei tre re magi, Baldassarre. Come nel vangelo Apocrifo dedicato al primo miracolo di Gesù Bambino, il Re magio nero è l'unico di tutto il gruppo che si diverte un mondo a suonare. Infatti, egli segna il ritmo sollevando una gamba nella danza.

Un altro giovane batte le dita sul tamburello e alle spalle dell'orchestrina spuntano numerose trombe che spernacchiano alte note nell'aria. Nel cielo, infilzati da lunghe aste, si agitano numerosi volti di donna: si tratta di busti rappresentanti le città conquistate da Cesare. Il capo di ogni donna è ornato da corone turrette che alludono a diverse città. Siamo ancora in pieno clima metafisico.

Non va dimenticato a proposito delle conquiste di Cesare che proprio in quegli anni un altro Cesare, assetato come lui di conquiste, stava agitandosi nelle terre attigue alla via Emilia, esattamente nella Romagna, aggredendo e sottomettendo città al comando di eserciti composti da mercenari e armati francesi. Il Cesare in questione era il Borgia, detto anche Valentino, figlio di quello che sarebbe diventato papa Alessandro VI, chiamato il

“peggio del peggio”, proprio un figlio degno di tanto padre.

Di certo Andrea Mantenga con quel suo incontenibile sarcasmo che lo distingueva da tutti o quasi gli artisti suoi contemporanei non poteva fare a meno di alludere alla concomitanza di un personaggio del genere: chi ha sufficiente fantasia fra di voi che mi ascoltate, non avrà difficoltà a indovinare tutte le allusioni di cui questi dipinti sono gremiti.

Osservando la miriade di buccine o tube che spuntano dal nulla puntando verso i volti delle città aggredite, non possiamo fare a meno di pensare alle trombe di Gerico che produssero il crollo delle mura e la decapitazione delle torri così come in quel tempo in Italia si mozzava il capo ad ogni libera repubblica ed autonomia.

A fianco dei musicisti, pronti a marciare, stanno i reggitori di insegne preceduti da un portabandiera che leva un grande stendardo rosso agitato dal vento. Il drappo si va contorcendo in grandi volute per l'aria, schiaffeggiando un lupa di bronzo, anch'essa issata su un di un'asta, e appresso la sagoma di una torre è sormontata da un'aquila dalle lunghe ali; gli artigli del rapace s'affondano nei merli della torre. L'allusione alla potenza tirannica di Roma è fin troppo esplicita.

Nel cielo nubi scure si ingarbugliano l'una sull'altra, il temporale si sta avvicinando.

Il progetto scenico di questo dipinto rappresenta una vera e propria lezione di composizione pittorica: la famosa geometria dinamica di cui tratta Piero della Francesca. Il quadro è solcato da due linee che lo attraversano, entrambe in

diagonale, provenienti dai due lati esterni seguendo la costa di due colline. Linee che si incontrano là dove spunta un grappolo di aste e trombe puntate a triangolo verso l'alto: questo è il centro dinamico del dipinto. In quel punto incontriamo il viso del ragazzo che batte il tamburello: di lì esplodono tutte le linee che s'aprono a raggiera verso l'alto.

Dal lato destro, dove sta ben piantato un guerriero che porge la schiena e le natiche al pubblico, parte la prima lancia in verticale, seguita a breve distanza da un'altra sorretta da un personaggio semibarbarico, e ancora un altro giovane soldato con la sua bandiera. I ritmi verticali continuano fino a spegnersi nell'oscurità della collina che scende dall'altro lato. In contrappunto i musicisti disegnano tracce di chiari e scuri alternati in un

ritmo che allude ad una musica mossa, ma non troppo.

*PRIGIONIERI E COMICI

La scena dove appaiono i prigionieri e i commedianti, giullari e comici con le loro donne e i figlioli, arriva per quarta, o terza, a secondo che accettiamo di contare anche la fantomatica tela dei senatori.

Ad ogni buon conto, notiamo subito che questo dipinto esprime qualcosa di molto singolare. Essendo questa processione organizzata per glorificare Cesare o, per trasposizione allegorica, le gesta guerresche del marchese Gonzaga, condottiero di eserciti, ci aspettiamo a proposito del titolo “I Prigionieri” di veder sfilare incatenati guerrieri sconfitti e catturati in battaglia.

Ma non è così.

I prigionieri, che a loro volta sono in attesa che il corteo si muova, sono cittadini, uomini e donne, con i loro pargoli anch'essi in catene. Per di più non si tratta di personaggi comuni, ma piuttosto gente di buon lignaggio. Il loro abbigliamento è quello di persone di ceto medio alto. Infatti indossano tuniche di buon tessuto lunghe fino ai piedi e mantelli. Uno di loro tiene in capo una specie di zucchetto o papalina, classica del costume ebraico. È inutile ricordare che nei secoli dell'Umanesimo, in ogni città italiana gli ebrei erano costretti nel ghetto e spesso brutalizzati dai vari tribunali religiosi, spogliati dei loro beni e della loro dignità. Quindi l'allusione alla cronaca è abbastanza palese.

Tornando al dipinto, le femmine prigioniere sono quattro e alcune di loro sfoggiano acconciature molto ricercate con fermagli e collane preziose.

Ci viene il dubbio quindi che quei prigionieri siano degli ostaggi, bottino prezioso da cui ci si aspetta un buon riscatto.

Nel bel mezzo del gruppo, in primo piano, c'è un bambino. Dietro di lui si intravede un altro ragazzino in ombra. Il piccolo "prigione" in luce regge un fiore. È posto quasi di schiena, ma la sua faccia è girata verso di noi che lo guardiamo e i suoi occhi ci scrutano proprio come si osservano degli estranei. Sopra il gruppo degli ostaggi c'è gente che da dietro le sbarre di una finestra si gode la scena. Si gode per dire... giacché quegli spettatori, donne e ragazzini, hanno tutta l'aria di non essere spettatori liberi ma, a loro volta, in

cattività, costretti dietro le grate fitte e invalicabili di una galera. Insomma, proprio un trionfo di gioia! Nel centro del dipinto su un'asta in bella vista vediamo issato il cartello che ci avverte: S.P.Q.R., *senatus populusque romanorum*. Proprio un bel popolo!

L'altra metà del gruppo che segue è composta da commedianti e clown. Uno di essi, un giullare con il classico costume di maschera da commedia dell'arte a larghe strisce, guarda a sua volta verso di noi, che siamo il suo pubblico, con gesti buffoneschi. Davanti a lui, piegato su se stesso, c'è un uomo-scimmia, che sembra alludere all'*homo selvaticus*, classica maschera della Padania di quel tempo. In posa elegante c'è un giovane, in abbigliamento da valletto, che regge una lunga asta sulla quale è issato un elmo che presenta sulla

cima un uccello mitico con la faccia da donna. Poco più sotto spunta il volto di un attore barbuto, che calza a sua volta un elmo con grande pennacchio. Si tratta sicuramente di un personaggio di rappresentazione teatrale epica, forse il protagonista di una tragedia.

In basso scorgiamo un cagnolino, affiancato da un bimbo trattenuto da una vecchia, forse la nonna. Il bambino tenta di sollevare le braccia verso la madre nel gesto di montarle in grembo e afferrarle i seni. La giovane madre con l'altro braccio tiene stretto al petto un altro bimbo da allattare. Infatti è la stessa che mostra due seni turgidi e nudi. Dietro a lei si notano tre giovani donne con strane capigliature di foggia orientale, proprie della commedia. Tutto il fondo è solcato da rami di

ulivo, che ricamano il cielo ancora attraversato da nubi che minacciano tempesta.

Le nuvole sembrano conficcate in una punta di piramide che sale dal fondale, allusione alla piramide di Caio Cestio a Roma e geniale espediente scenico che equilibra l'insieme del gruppo dei commedianti. Qui l'intromissione del teatro non è solo decorativa: dobbiamo ricordare che Mantova fu la città che proprio in quel tempo diede grande spazio al nascente teatro, creando quel clima che avrebbe fatto nascere Tristano Martinelli e Teofilo Folengo. Il Martinelli fu il primo a calzare l'abito del più famoso personaggio teatrale di tutti i tempi... stiamo parlando nientemeno che di Arlecchino. Il Folengo fu l'inventore del linguaggio maccheronico,

composto da latino e dialetto, che influenzò addirittura Rabelais.

È la prima volta che nel Quattrocento un pittore presenta un'intera famiglia di comici, preannunciando il Ruzzante e la sua compagnia che nella vicina Padova di lì a poco daranno inizio al più grande teatro italiano di tutti i tempi. Una compagnia dove le donne, come qui le si presenta, sono salite in palcoscenico a sostituire i femminielli o mariuoli del teatro medievale.

Inoltre, in questo straordinario dipinto, viene ricordato il rito introdotto dalle prostitute del porto di Venezia che, all'arrivo delle navi, mostravano ai marinai le proprie zinne nude, a testimoniare che non si trattava di travestiti ma di autentiche femmine.

Avere certezze sulle date

*Come abbiamo già accennato nella prima parte del discorso sui *Trionfi*, Mantegna, giunto alla terza o quarta tela, ne aveva interrotto l'esecuzione (1492 circa) per molti anni. Poi all'istante, qualche mese dopo il 6 luglio 1495, riprende a dipingere una dietro l'altra le sei tele mancanti, ma con linguaggio e intenti completamente trasformati e caricato di una fantastica verve narrativa e di una ironia sottile e sconosciuta.

Che cosa lo ha indotto a questa straordinaria decisione?

SOSPESO: Nello stesso anno Isabella d'Este posa per lui. Pare che la duchessa non avesse per niente apprezzato quel ritratto oggi sparito. Non ci meraviglierebbe scoprire che Isabella stessa avesse nascosto o addirittura distrutto la tela.

Un evento tragico che ha sconvolto l'intera penisola e coinvolto molti paesi d'Europa: la battaglia di Fornovo, che ha visto lo scontro di due potenti eserciti ai piedi dell'Appennino tosco-emiliano, non lontano da Parma, e che Mantenga ha vissuto da spettatore di prima fila, coinvolto, dolente e sdegnato.

Ma seguiamo la cronaca dei fatti.

*Battaglia di Fornovo 1495

Gli attori di tanto spettacolo sono numerosi e tutti notevole temperamento: il papa Alessandro VI Borgia, Ludovico il Moro, Francesco Gonzaga e il re di Francia Carlo VIII.

Cominciamo da quest'ultimo. Carlo nasce nel 1470. Piccolo di statura e di fragile costituzione. Il padre, Luigi XI, teme che non potrà campare a

lungo. Invece, superato il periodo della pubertà, si riprende: il suo aspetto si rinforza nel fisico e nello spirito. Non è l'ideale di rampollo regale... ma può passare. In compenso di lì a poco muore l'augusto genitore. Il ragazzino viene affidato alla tutela di uno zio materno. Consiglieri di corte e uomini d'affari gli ricordano che egli proviene dagli Angiò e quindi è senz'altro erede del regno di Napoli. È una rivendicazione speciosa ma funziona lo stesso... basta farsi accompagnare da un esercito!

A quindici anni è incoronato re di Francia. Giunto alla maggiore età è liberato dalla tutela e decide di organizzare la venuta in Italia per raggiungere Napoli ed entrare in possesso di ciò che ha deciso gli spetti. A sollecitare il viaggio in Italia spuntano due comprimari: il duca di Milano, Ludovico il Moro, e il Papa in persona, Alessandro VI.

Entrambi grazie a questa visita riceverebbero gran vantaggio nella loro corsa all'egemonia territoriale, l'uno nel Nord, l'altro nel resto d'Italia.

Quindi nel 1494 a 24 anni Carlo si decide per la vacanza nella penisola. Scende in Italia con un possente esercito, forte di 100.000 combattenti, alla conquista del regno di Napoli. La spedizione è sostenuta, anche finanziariamente, dai commercianti francesi che anelano a imporsi nel Mediterraneo in competizione con Venezia e i principi del sud dell'Italia.

Dopo aver attraversato la penisola senza difficoltà, anzi quasi sempre acclamato e coperto di doni, giunge a Pisa dove attende l'arrivo di una flotta proveniente da Marsiglia. Quelle navi trasportano possenti cannoni, un'artiglieria impressionante in grado di sparare palle di ferro al posto di quelle di

pietra. I pisani lo accolgono con grandi feste e applaudono i cannoni e le sue palle! A parte il lazzo... l'arrivo di Carlo e del suo strepitoso esercito terrà lontana Firenze, loro storica nemica.

Sorpassata Roma, l'esercito francese giunge a Napoli. Carlo commenta: "E' stata una festosa passeggiata". Ma i napoletani, dopo una prima accoglienza carica di simpatia, accortisi che i francesi badano a far bottino spogliando magazzini e palazzi – manco fossero turchi! –, si trasformano in ospiti ostili. Incurante del cambiato umore dei suoi nuovi sudditi, Carlo si fa incoronare re di Napoli nel 1495.

Ma riesce a godere per ben poco tempo di quella felice condizione, giacché viene a scoprire che Venezia, la Spagna, l'Austria assieme ad altri principi minori si sono unite in una coalizione con

lo scopo di costringerlo a sloggiare e tornarsene da dove è venuto.

Ma che posizione prendono il Duca di Milano e il Papa Borgia? Con una spregiudicatezza straordinaria, classica della più schietta politica italiana, i due scantonano all'istante e si uniscono alla lega contro "l'invasore".

Quando gli spagnoli, che nel Mediterraneo hanno grandi interessi da difendere, sbarcano in Calabria, e i veneziani arrivano sulle coste pugliesi, Carlo si rende conto che è tempo di far fagotto. Il 20 maggio 1495 abbandona velocemente Napoli. Con sé porta i regali ottenuti durante la discesa e soprattutto i "trofei" di cui s'è impossessato in loco. Carri stracolmi di beni preziosi che rallenteranno il trasloco, o meglio la fuga. Con difficoltà giunge a Roma da dove il Papa è già

fuggito. Risale verso Pisa dove viene finalmente accolto da amici fedeli. Le belle donne nobili della città si gettano ai piedi del giovane re, implorandolo di proteggere la città dal ritorno dei fiorentini. Carlo acconsente a lasciare parte delle sue truppe a guardia di Pisa. Grave errore! In questo modo indebolisce l'armata.

Carlo riprende il cammino, supera il passo degli Appennini spingendo i fusti con l'artiglieria, ma quando discende verso Parma ecco che trova ad attenderlo l'esercito "degli italiani" affiancato dagli austro-iberici. La possente armata è agli ordini di un condottiero a noi familiare: il duca di Mantova Francesco Gonzaga, coadiuvato da un valente stratega, suo zio Ridolfo.

Come abbiamo detto, l'esercito dei francesi si ritrova quasi dimezzato, rischia di essere

intrappolato da quella marea di nemici. Il re dimostra qui un coraggio inaspettato. Preferisce attaccare, *coûte ce qui coûte!* L'impeto con cui Carlo, alla testa della cavalleria pesante, e le sue truppe si gettano nella mischia produce un numero impressionante di perdite ai nemici. Il fronte serrato della lega viene letteralmente sfondato. Lo slancio dei francesi costa loro parecchie perdite. Oltretutto non hanno possibilità di soccorrere i propri feriti: devono abbandonarli nelle mani degli eserciti associati che non se ne curano gran che, tutti presi ad arraffare dai carri francesi il bottino prezioso. Fra il vasellame e le statue antiche ritrovano anche il diario di Carlo VIII, nel quale sono elencate le avventure galanti del re nelle notti del suo viaggio con tutti i particolari licenziosi in cronaca.

I cronisti del tempo di volta in volta esaltano la vittoria dei francesi o il trionfo della lega italiana, comandata da Francesco Gonzaga che nella battaglia si è ben distinto, sempre coadiuvato dallo zio Ridolfo, che però c'ha lasciato le penne.

Per dovere di cronaca, dobbiamo precisare che il viaggio di ritorno dei francesi si tramutò in un vero e proprio calvario. Giunto malconcio a Parigi, il re venne festeggiato come vincitore. Purtroppo di lì a qualche anno morì per un incidente a dir poco grottesco: andò a sbattere la fronte contro lo stipite di una porta. E dire che i suoi soldati lo chiamavano “l'ariete”! Per di più è incomprensibile com'egli, di così bassa statura – non superava il metro e cinquanta – fosse riuscito a raggiungere con la testa un normale stipite. Ma che razza di porta era? Egli era forse a cavallo?

Misteri della storia... o piuttosto menzogne!

Anche Francesco tornando a Mantova alla testa del suo esercito fu decretato vincitore e festeggiato con tripudio alla presenza di tutta la popolazione e da principi italiani e stranieri.

Brutalmente diremo che il condottiero Francesco si lasciò travolgere dai festeggiamenti e dalle numerose offerte d'ingaggio come *conductor maximus* alla testa di armate veneziane o papaline a scelta.

Finalmente oltre la gloria cominciò a circolare anche il denaro! Mantegna ricevette un grosso anticipo per il suo lavoro e fu sollecitato a ritornare alle tele del *Trionfo*. Il corteo festante doveva naturalmente esaltare il valente condottiero italico, ma l'epopea sanguinosa condita di boria insensata

che Andrea Mantenga aveva vissuto lo portava a raccontare nel dipinto tutta la sua indignazione.

Affrontò la prima nuova tela, la quinta della serie.

*I PORTATORI DI BOTTINO E DI TROFEI DI ARMATURE REALI

In questa tela ci rendiamo conto immediatamente che, rispetto ai primi *Trionfi*, ogni enfasi retorica è completamente sparita. Più che una marcia trionfale assistiamo piuttosto a una fuga di briganti che hanno appena saccheggiato ville e palazzi e si stanno in tutta fretta allontanando dalla città per darsi ai campi. Il loro aspetto e gli abiti che indossano non hanno niente di marziale. Non si tratta di soldati di un esercito regale e nemmeno di ventura. Fan parte di bande arraffanti che seguono i combattenti alla sola ricerca di bottino, pronti

dopo ogni strage a spogliar morti. Infatti fra di loro uno solo porta una spada.

I primi malnati, pur caricati di refurtiva come facchini, cercano di tenere un'andatura sostenuta ma alle loro spalle due compari stanno crollando sotto il peso di corazze, spade ed elmi infilati su pertiche. Uno dei due, in primo piano, ha piegato le ginocchia ed esausto si sta sedendo a terra, come sconfitto dalla fatica.

Uno strano mobile simile a uno sgabello, carico di vasi d'oro e di bronzo di gusto fiorentino, è retto dai primi quattro ladroni. Da quella specie di portantina pendono collane con diademi di grande valore e in cima al cumulo della refurtiva un vaso gremito di monete d'oro. La scena e in particolare le collane, i monili e le monete ci portano immediatamente a ricordare la calata in Italia di

Carlo VIII e del suo esercito quando impose prestiti e pagamenti di un vero e proprio pesante pizzo a tutti i principi e agli abitanti delle città che attraversava. La taglia più spietata fu imposta ai cittadini di Firenze: migliaia di scudi e gioielli preziosi furono arraffati e mai restituiti alla nascente repubblica fiorentina, rappresentata da Pier Capponi, in cambio della libertà.

Notiamo che tutte le corazze issate sulle pertiche sono mozzate di netto all'altezza delle reni. Questo particolare ci assicura che il Mantenga le abbia volutamente copiate da quelle in uso nelle rappresentazioni teatrali, giacché l'espedito di dividere il pettorale dal ventrale permetteva una maggior rapidità nella vestizione degli attori. Naturalmente il cuoio in teatro veniva truccato con smalti che imitavano un metallo dorato.

Questo particolare è molto importante, poiché ribadisce l'intento da parte del Mantenga **non tanto** di rifarsi scrupolosamente alla realtà obiettiva e storica, **ma piuttosto** di rappresentarla come uno spettacolo teatrale, dove i personaggi recitano parti che alludono criticamente alla cronaca dei fatti.

Quindi anche gli atteggiamenti degli interpreti e gli abiti che indossano sono del tutto reinventati. Basta osservare il costume con braghe di tipo barbarico calzate dal secondo brigante o la corta tunica verde del compare che lo segue, nonché l'elmo che si staglia nel cielo ornato di pinne puntute di totale fantasia quasi da maschera di carnevale, per capire che ci troviamo nella totale finzione scenica.

Per finire facciamo caso alle bandiere che sono issate ma arrotolate all'asta per evitare che

sbattano per il vento. Un vento che pare proprio di sentire fischiare fra le armi e gli uomini e scuote l'un contro l'altro vasellame e armamenti, provocando un frastuono da mercato di pentole e padelle nelle fiere di paese.

*Questo dipinto, il quinto o sesto del trionfo, è detto anche degli elefanti. Un folto gruppo di quei pachidermi invade la scena. Rimaniamo subito sorpresi per la precisione con cui sono rappresentati: il movimento delle possenti zampe, le proboscidi, la testa, le grandi orecchie... tutto è descritto con un realismo non comune. In poche parole, con quei ritratti Mantegna ci assicura di aver disegnato gli elefanti dal vivo e di averli osservati con attenzione da zoologo. Ma dove ha potuto vedere, studiare degli elefanti? Ebbene,

sappiamo che alcuni principi in Italia, vedi i Medici e il Papa a Roma, tenevano nei propri parchi animali esotici in quantità, compresi i pachidermi. Del resto Raffaello, proprio in quei primi anni del XVI secolo, disegnò un elefante nei giardini del Papa. Anche la Serenissima negli spettacoli di Carnevale esibiva tori ed elefanti. Si sa che già alla fine del Medioevo un doge si presentò in piazza San Marco, seguito dai suoi consiglieri, in groppa a uno di questi pachidermi, addobbato alla turca. Anche il cognato di Mantenga, Giovanni Bellini, dipinse degli elefanti. A loro volta i re francesi ne allevavano una mezza dozzina in uno spazio che chiamavano *ménager*.

Ma l'idea di far sfilare quegli enormi animali non è una trovata visionaria del pittore. Gli è stata suggerita da Svetonio che nella sua cronaca

racconta di come Cesare trionfante ascendendo al Campidoglio fosse affiancato da due teorie di elefanti. Ma noi ormai sappiamo come Mantenga decidesse per proprio conto di servirsi delle testimonianze antiche e soprattutto come le utilizzasse, spesso esaltando o buttando in satira le fonti. Andrea Mantenga impostava i suoi dipinti, usufruendo di più di un livello di rappresentazione. Nel nostro caso in superficie poneva il rituale dei Trionfi, ma fra le righe faceva trapelare situazioni e argomenti in forte contrappunto.

In quest'ultima tela che stiamo esaminando gli elefanti irrompono potenti, come in una battaglia. Ci viene subito in mente la vittoria di Pirro e ci assale il forte dubbio che attraverso quella memoria storica si voglia ironizzare sul risultato dello scontro di Fornovo, dove entrambi i

contendenti si proclamarono vincitori, per accorgersi alla fine di aver ben poco guadagnato da quei discutibili successi.

Sappiamo che Carlo andò a sbattere tragicamente contro uno stipite... A sua volta Francesco Gonzaga fu colpito e travolto da un delirio di onnipotenza: organizzava feste davvero regali e non si curava di indebitarsi fino all'inverosimile tanto da cadere nelle grinfie degli usurai, che gli stavano addosso come le zecche a un mastino da combattimento.

*Ma Mantegna, come poteva rischiare di esprimere tanto sarcasmo verso il suo magnate? Per accettare una simile sfrontatezza dobbiamo ritornare a considerare la grinta di questo straordinario pittore. Abbiamo accennato all'inizio,

come in Andrea si ritrovino spesso comportamenti analoghi a quelli del Caravaggio, maestro del sarcasmo.

~~SOSPESO: Se analizziamo con un minimo di humor le opere del Mantegna, ci renderemo conto che esse sono ricolme di espressioni ironiche, al limite del grottesco. Ma egli non scende mai allo sberleffo, le sue annotazioni sono sempre cariche di un sarcasmo indignato e di denuncia dell'ipocrisia e dell'ingiustizia.~~

Del resto come leggere e interpretare una serie di allegorie tanto smaccate?

A 'sto punto ci coglie un altro dubbio molto serio: come poteva il duca di Mantova non rendersi conto, osservando quella serie di dipinti, del doppio significato della rappresentazione e non veder affiorare il suono ironico del controcanto, inserito tanto palesemente dal Mantegna?

Come diceva Machiavelli proprio in quegli anni scrivendo il *Principe*: “La vanagloria dei potenti li rende ciechi. Il loro palato e l'udito non assaporano né odori sgradevoli né suoni stonati. Le

bandiere e i drappi che sventolano davanti al loro viso li rendono stolti, le trombe che spernacchiano contro le loro orecchie ubriachi di possenza.”

Ma la maggior parte delle allegorie satiriche stanno ben nascoste nell'ammucchiata del trionfo degli elefanti, pardon... di Cesare con gli elefanti! Se immaginiamo di avere una macchina da presa incollata agli occhi e zoomiamo sul cranio degli elefanti scorgiamo vasi ricolmi di frutti. Si tratta di un gioco circense. Negli spettacoli da circo quella frutta invitava gli elefanti ad arcuare le proboscidi per acchiappare mele, uva e pesche. L'operazione era molto difficile, la frutta andava spesso di traverso e costringeva il pachiderma a spruzzare fuori di proboscide, come in un terribile starnuto,

tutto il cibo che colpiva il pubblico, non sempre divertito.

Sul fondo del dipinto spuntano una diecina di candelabri che in verità non reggono candele ma specie di vasi che contengono olio combustibile misto a resine aromatiche, che producono spruzzi fiammeggianti. Sorprendente è che le basi di quei reggi-fiamma appoggino sulle groppe dei pachidermi in un equilibrio a dir poco instabile. È una trovata del tutto fantastica. È risaputo che gli elefanti non amano molto farsi sbruciacchiare la schiena, anche se qualche storico del tempo, come il Biondo e il Poliziano, assicura che quelle luminarie spioventi fossero del tutto normali.

Mantegna, c'è da giurarlo, propenso com'è dell'assurdo, non si lascia di certo sfuggire un'occasione del genere, tant'è che piazza un

giovane in equilibrio sul dorso di un elefante nell'atto di stuzzicare le fiamme. A precedere la mastodontica sfilata troviamo un toro, addobbato per il sacrificio, con le corna pitturate d'oro e in capo una specie di cappello da vescovo. Un lazzo buffonesco? Non si sa. Ma di certo sarcastica è la camminata imponente dell'animale, da cavallo in parata. Quasi che, compreso dal suo ruolo sacrificale, il toro esaltato volesse comunicare al pubblico: "Fra poco mi sgozzeranno, ma per la gloria di Cesare, mica per farci bistecche e cosciotti!".

A sminuire una volta per tutte tanta solennità, Mantenga a lato degli elefanti piazza una pecora che viene montata da un capro proprio: sollazzo triviale ma certo anche un prepotente ritorno al naturale. Qui è Ruzzante che fa capolino in tutta la

scena. È nato da pochi mesi il Beolco... ma fa già danni in mezzo alle rime dell'Arcadia!

26 aprile

*Accennavamo all'inizio del discorso sui Trionfi un commento a proposito dell'enorme numero di valenti pittori che, presi da grande ammirazione per quei dipinti, pochi anni dopo la morte del Mantenga hanno cominciato a riprodurli. Fra questi ci sono addirittura Rubens e Ludovico Dondi che ne fece una sequenza di copie di ottima qualità. Il periodo in cui venne ricopiato l'intero ciclo ha inizio nei primi anni del 1600, cioè poco prima che venisse acquistato dal re d'Inghilterra al duca **FEDERICO GONZAGA** (???). E' risaputo che il principe, prossimo al totale fallimento, si dibatteva tra gravi problemi economici.

Notiamo che la progressione in cui sono collocati i nove dipinti è molto diversa rispetto a quella in cui si ritrovano oggi le tele nel palazzo d'Hampton Court a Londra. A mio avviso la sequenza di Dondi è la più corretta.

Ma il particolare che viene subito in evidenza osservando queste riproduzioni è la scoperta che finalmente tutti i personaggi che appaiono in primo piano a figura intiera sono muniti di piedi. Al contrario nei nove dipinti originali assistiamo a una vera e propria decapitazione d'arti, o meglio una "depedicazione"...

Che cosa è successo? La terribile amputazione podolica deve essere stata messa in atto esattamente all'arrivo dei dipinti in Inghilterra. Le tele, onde facilitare il trasporto come succedeva quasi sempre, erano state tolte dalle tavole su cui

erano stese, quindi arrotolate su se stesse. Giunte a Londra, si sono approntati supporti e rozzamente i fondi delle tele sono stati inchiodati sui bordi dei telai. I responsabili non si curarono più di tanto del fatto che così i piedi dei personaggi si sarebbero trovati rivoltati sotto la cornice. Col tempo naturalmente quelle strisce di pittura intrappolate si sono definitivamente perdute.

Nell'eseguire le copie dei Trionfi di Andrea Mantenga, noi, grazie all'apporto degli allievi dell'Accademia di Brera, ci siamo preoccupati di ricostruire la tela ripristinando le parti mancanti; finalmente i protagonisti dell'allegoria epico-satirica del Mantenga riavranno i loro piedi! Abbiamo letto e studiato decine di saggi e testi dell'opera in questione e ci siamo stupiti del fatto che nessuno degli autori e ricercatori da noi

incontrati si sia accorto di queste evidenti mutilazioni del dipinto. Ma non c'è da farsi gran che meraviglia, giacché ormai ci siamo da tempo assuefatti alla distrazione paradossale con cui specie i grandi studiosi trattano particolari determinanti alla lettura e alla comprensione delle opere che stanno esaminando.

*L'esempio importante a proposito di distrazione lo possiamo ritrovare osservando la prossima tela che riprende il tema dei "Portatori del bottino, con tori sacrificali e trombettieri." Le lunghe tube sono numerose, più di nove, e attraversano, provenienti da destra, metà della scena. Si parla di trombettieri, ma se ne vede uno solo con le gote gonfie per lo sforzo di spingere fiato nella lunga tuba. Forse un gruppo è rimasto nascosto al di là della cornice di

destra, ma dentro lo spazio del quadro non si scorge nessun suonatore. La trovata del grappolo di strumenti a fiato che mandano suoni da sé soli è una idea straordinaria, davvero metafisica. Così come i cerchi infilzati assurdamente su una sottile asta l'uno appresso l'altro che spuntano da un grande vaso di bronzo e solcano tutto il cielo, finendo con un getto di fronde. Quasi parallelo si protende in alto un altro stelo che infilza strani, piccoli vasi dai quali spuntano verzure. Ancora si seguita con altri steli ornati da cerchi e ghirlande per finire con una finissima statuetta fusa nell'oro. Sono tutte immagini completamente inventate, frutto di un delirio plastico che segna ritmi da concerto paradossale. Ma i ricercatori e gli studiosi illustri non ci fanno caso. Così come evitano di sottolineare la figura che sta proprio nel centro del

dipinto e che descrive un portatore di bottino che si è letteralmente abbrancato un grande vaso finemente scolpito e lo stringe a sé con un abbraccio appassionato, quasi si trattasse della sua donna o di una splendida femmina rapita nel saccheggio. Il gaudente vasaio presenta un viso quasi caricaturale: un grosso naso e un mento che sorpassa il naso stesso. Si tratta evidentemente di un personaggio ben conosciuto che qui viene posto alla berlina per certa sua evidente bramosia di vasellame a forma di fianchi e glutei.

Un'altra palese invenzione del Mantegna è quella che qui vediamo testimoniata, cioè la trovata raddoppiare certe figure variandole appena, come nel caso del toro e del giovane che lo conduce. Sulla testa del toro si nota lo stesso copricapo da vescovo che già conosciamo. Anche qui l'animale

muove le zampe anteriori alla maniera di un cavallo da parata. Questo riproporre con varianti le stesse figure è un espediente che si usa spesso a teatro e viene chiamato il tormentone, un modo per ribadire ad effetto un'azione o un simbolo che si ritengono essenziali.

*I CARRI TRIONFALI

E finalmente un cavaliere: in proscenio appare un giovane uomo a cavallo che regge l'asta di una bandiera di seta rossa, anzi è una specie di vessillo a gagliardetto che il vento spinge a disegnare strani ghirigori nel cielo. Un cielo sempre più buio. Stavolta la tempesta sta proprio per scatenarsi. Il cavaliere impettito discute animatamente con un fante, armato di lancia e spada. Anche il fante discute, cerca di trattenere il cavaliere che

imperterrito come il suo destriero è deciso a proseguire. Seguono uno appresso all'altro, issati su pali, cartelli con scritte inneggianti al condottiero e alla vittoria. Anche qui, nessuno li regge, vengono avanti da soli... per moto proprio.

Sotto i cartelli avanza il bottino, anzi è fermo, statico come le statue di cui è composto. In primo

piano su di un piccolo carretto è appoggiato un busto di donna con in capo la solita corona turrata.

Dietro il suo capo, a specchio, si intravede la nuca di un'altra testa scolpita... o è un gluteo di donna?

Proprio davanti il carro che regge il busto è apparso un cane. Ne scorgiamo soltanto la faccia, il petto e le zampe. Si guarda intono spaurito per tutte quelle figure che incombono sopra di lui.

Molte sono le preziose statue del bottino. Un servo ne regge una, sempre di soggetto femminile,

bellissima, tutta d'oro. Il peso è greve. Il trasportatore fatica a reggerlo. In mezzo a tanti volti scultorei fa capolino un altro giovane facchino: in due soli reggono una quantità di teste scolpite, insegne, busti ed elmi, pezzi d'armatura in gran quantità. Qui Mantenga sembra voler alludere a un numero stupefacente da circo equestre.

All'inizio della sfilata vediamo un carro con ruote e base decorate sul quale è piazzata un'imponente statua di condottiero. Forse è l'effigie del re abbattuto. Dietro di lui, ecco la base circolare di una cupola che s'affaccia nel vuoto, come un pulpito a getto. Non scorgiamo manco un pilastro che la regga: una cupola rotante sta prendendo il volo? Addosso alla città sembrano crollare frammenti di strutture sconnesse: grossi pali,

pilastri, trabeazioni divelte. La responsabile dello sfondamento è una prepotente testa d'ariete che sembra puntare dritta verso una lampada, dalla quale escono fiamme alzate dal vento. Nero è il cielo. Forse le raffiche di vento affogheranno il fuoco e, come dice il Belli: “Se spegneranno li lumi e bona notte! Bona notte alle guerre, bona notte ai saccheggi, ai pennacchi di trombe, al batter di tamburo. Zitti, silenzio, si schiude!”

*I PORTATORI DI TROFEI

Ma come in tutti i drammi grotteschi, o farse tragiche, che si rispettino, qui il finale si rimanda. Quello cui avete assistito un attimo fa era solo un prologo di chiusura. Il trionfo continua...

Guardate: è una catastrofe. Dal cielo stanno franando scudi, corazze, elmi, trofei d'ogni genere,

vasellame prezioso. Per un attimo sembra che tutta questa mercanzia ammassata stia lassù sostenuta da aste. Ma è solo un'impressione, anzi un'illusione visiva. C'è il trucco. Sotto quell'imminente e fracassosa cascata vediamo giovani di bel portamento che indugiano in posa e atteggiamento assente. Tutti presi come sono ad apparire, non si curano di ciò che si preannuncia. È il rito che conta, il sembrare, non l'essere.

Lassù nel cielo è apparso un volto fatto di nuvole. È un volto attonito, ammutolito per ciò che sta accadendo, stupefatto per l'ottusa indifferenza degli uomini, presi solo dal loro vacuo gignoneggiare. È un'allegoria chiara, lampante. Ma ancora, a non accorgersene, non sono solo gli interpreti del quadro. Egualmente assenti

continuano a mostrarsi la gran parte degli studiosi e critici d'arte eccelsi.

*TROBETTIERI E PORTATORI DI INSEGNE

E con la tela che ha per titolo I portatori di trombe e di insegne delle città conquistate siamo giunti all'autentico finale. Tutto il dipinto è solcato in verticale da aste che reggono cerchi incatenati, drappi e tele dipinte con immagini di città, mura, torri, baluardi e combattenti che assaltano e altri fra gli spalti che disperatamente rigettano gli aggressori. È la prima volta che assistiamo agli scontri di una battaglia. E la leggiamo rappresentata da dipinti che stanno dentro la grande pittura.

Sembra proprio che gli attori dell'ultimo dipinto siano ben consci di recitare il gran finale, tant'è

che stanno dandoci dentro con foga inaudita. I suonatori di trombe soffiano fino ad esplodere, i reggitori di insegne spingono in alto i loro simboli con slancio; c'è anche un protagonista di colore, tanto per fare esotico, che posa in bella figura. Un guerriero visto di schiena si appoggia all'asta e si arresta e riprendere fiato.

Fra i buchi del gran bailamme si scorgono brandelli di cielo... dell'ultima luce.

***IL BUON MASSARO è QUELLO CHE
RIUSCENDO AD ARRICCHIRE IL PADRONE
ARRICCHISCE ANCHE SE STESSO**

La famiglia dei marchesi di Mantova è una stirpe di nobiltà relativamente recente. Nemmeno un secolo prima della nascita del ducato di Mantova, i Corradi di Gonzaga erano ancora contadini che

lavoravano e gestivano le terre di un potente monastero benedettino, lascito di Matilde di Canossa. Erano lavoratori che servivano con lealtà e soprattutto erano capaci di procurare vantaggio ai monaci. Per la loro alacrità e affidabilità furono premiati ricevendo dai monaci terre incolte e da “purificare”. I Gonzaga, famiglia numerosa affiancata da villani in abbondanza, riuscirono a bonificarle e a trarne vantaggio. Insomma, divennero a loro volta possessori. A ‘sto punto presero casa in città, a Mantova. Anche a Mantova ebbero fortuna, soprattutto nella compravendita di case e palazzi. I Bonacolsi, grandi mercatari arraffatori, avevano da poco, attraverso un colpo di mano, ottenuto il dominio della città. I Gonzaga divennero loro antagonisti. Una forte fazione appoggiò i Gonzaga che contestavano ai Bonacolsi

una amministrazione tutta tesa a trarre vantaggi a dir poco pirateschi senza alcun rispetto per le regole civiche. Quindi a loro volta in pieno mese d'agosto del 1328 i Gonzaga e i loro sostenitori, con l'ausilio di Cangrande della Scala, despota veronese, organizzarono un nuovo golpe che si tramutò in un vero massacro. I Bonacolsi furono imprigionati ed eliminati, altri si salvarono a fatica. Quindi i vincitori divennero i nuovi padroni della città. Dopo quindici giorni Luigi Gonzaga si fa eleggere capitano del popolo e vicario imperiale, bloccando così sul nascere le mire di Cangrande. Col passare del tempo le mire dei Gonzaga crebbero a dismisura. I Gonzaga in meno di un secolo divennero di fatto i padroni fisici di gran parte del territorio mantovano, compresi i fiumi, le foreste e i laghi. Ma occorreva un'investitura e

soprattutto un titolo araldico autentico. Nel 1433 a Gianfrancesco, giovane erede dei Gonzaga, fu proposto un affare: il matrimonio con Barbara di Brandeburgo, nipote dell'Imperatore germanico, più il titolo di marchese. Il tutto in blocco per la modica cifra di 12.000 fiorini d'oro.

*Isabella impose che agli ebrei fosse cucita una O di stoffa gialla sulle vesti in petto ben visibile con l'obbligo di tenerla sempre scoperta e in evidenza. E per le donne orecchini color zafferano.

Infatti per evitare equivoci il Mantenga, nel dipinto della serie dei trionfi in cui mette in scena il gruppo degli ebrei prigionieri fa indossare al sacerdote dei giudei una veste completamente gialla con l'interno del mantello verde e la papalina di color limone.

Azzardiamo che anche la donna dai capelli intrecciati con collane d'oro abbia alle orecchie pendagli gialli.

Isabella aveva una sua compagnia di teatranti privata della quale il primo attore era anche il suo cuoco.

Tenere staccati ebrei da cristiani, anche e soprattutto durante il carnevale, dove i segni che distinguessero gli ebrei maschi e femmine venivano evidenziato con bande gialle larghe in capo e sulle vesti. Feroce umiliazione degli ebrei era la corsa per la via principale della città, il corso. I giudei dovevano correre nudi, insieme agli asini e ad altri animali. Chi vinceva guadagnava il diritto di pagare meno tasse per tutto l'anno a venire (immagine di Cossa nell'affresco di Palazzo Schifanoia).

Spesso i medici e i banchieri ebrei venivano dispensati dal portare segni di riconoscimento, previa elargizione di favori ai nobili e ai possidenti.

STORIA

1328 congiura per il golpe. Cangrande della Scala alleato dei **Gonzaga che ebbe** da Ludovico il Bavaro il diritto di appropriarsi dei tesori dei briganti.

Luigi Gonzaga decapitò i vertici della società mantovana. Per la fellonia dell'ultimo Gonzaga regnante del Seicento Mantova finirà ai margini dell'impero asburgico.

Arrivati qui

“Mantenga realizzò, come nessun pittore prima di lui, un’immagine fantastica e non filologica di un trionfo romano, ‘con figure che quasi vivono e respirano, così che il Trionfo sembra esistere anziché essere dipinto’ come descrisse la serie nel suo decreto del 1492 Francesco Gonzaga.” (A casa di Mantenga. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento, p. 296)

Arrivati qui

Sempre sulle pertiche sono infilate anche corone regali d’oro incastonate di pietre preziose.

Anche nei momenti più alti del Trionfo di Cesare si nota un autocontrollo che gli impedisce l'enfasi retorica. Il sottolineare la fatica delle comparse che sorreggono storditi i trofei composti in un insieme spesso caotico di pettorali, corazze, elmi, scudi, lance, spade delle quali sembra di udire il fracasso mentre battono l'una contro l'altra e soprattutto la figura del portatore affranto che è crollato a sedere e che cerca di riprendere fiato. Ancora, a differenza dei Trionfi originali romani, gli uomini di truppa e i senatori non marciano impettiti, i loro sguardi non sono tesi verso il cielo della vittoria, ma conversano l'uno con l'altro, forse commentano lo svolgersi dell'azione. La fatica del Trionfo si legge in ogni atteggiamento. Contrappunta alla gloria.

Più CHE UNA MARCIA TRIONFALE SEMBRA LO SGOMBERO DI UN PALAZZO MUSEO DURANTE UN SACCHEGGIO. ALCUNI DI LORO ASSOMIGLIANO A FACCHINI. TUTTO è SPINTO VERSO IL CAOTICO: un ariete da sfondamento che si affaccia in alto, cartelli, statue portate su carretti, altre sollevate con fatica, faci tenute accese in piena luce, un carro sul quale troneggia un gigantesca statua, drappi e bandiere a volontà, un cavaliere che discute animatamente con un soldato.

Inoltre certi vasi e crateri del bottino sono di foggia troppo evidentemente recente per far

credere che siano stati catturati ai Barbari di Vercingetorige.

Ma soprattutto ci chiediamo: che ci fanno quegli elefanti nella quinta tela? Anche loro scendono dalle Gallie e fanno parte della razzia, insieme alle vacche e ai tori? Oppure li ha lasciati Annibale?

E che significano quelle armi da guerra portate in trionfo, come l'ariete, che mai appare nei bassorilievi romani? E le lunghe lance ed elmi da parata e spade e certi pettorali di gusto fiorentino... e gli arazzi portati come stendardi che illustrano le città conquistate, città dalle cui mura spuntano torri, cupole e campanili del tutto quattrocenteschi? Che ci azzeccano con la romanità?

E ancora, c'è da considerare il luogo fisico della grande sfilata imperiale. Essa non si snoda dentro

l'Urbe, nelle sue larghe strade, ma all'esterno della città. In sei tele su nove lo svolgimento del trionfo avviene in un paesaggio agreste. Solo in un caso sullo sfondo si nota una sequenza di archi di un acquedotto, come ancora oggi si incontrano nella campagna romana.

Anche il cielo della quinta tela è percorso da minacciose nubi. Da un carro trionfale sorgono pilastri reggi-fiamme, trepitanti lingue di fuoco.

I conduttori degli elefanti sono agitati, discutono animatamente fra di loro.

Sempre a proposito degli elefanti ci assale il forte dubbio che si voglia ironizzare sul risultato dello scontro di Fornovo, dove entrambi i contendenti si ersero a vincitori. Insomma una doppia, inutile vittoria di Pirro! Gli elefanti servono da chiara allusione.

Naturalmente gli storici eruditi ci assicurano che gli elefanti sono ispirati a un passo di Petrarca che, trattando di Trionfi, quasi ne impone la presenza.

Ma noi non ci crediamo... Siamo convinti dell'ironia giocata dal Mantegna.

Ma Mantegna, come poteva rischiare di esprimere tanto sarcasmo verso il suo magnate? Per accettare una simile sfrontatezza dobbiamo ritornare a considerare la grinta di questo straordinario pittore.

Abbiamo accennato all'inizio, come in Andrea si ritrovino spesso comportamenti analoghi a quelli del Caravaggio. Nei *Trionfi* si posson ben ravvisare gli esempi di questa somiglianza.

Se analizziamo con un minimo di humor le opere del Mantegna, ci renderemo conto che esse sono ricolme di espressioni ironiche, al limite del

grottesco. Ma egli non scende mai allo sberleffo, le sue annotazioni sono sempre cariche di un sarcasmo indignato e di denuncia dell'ipocrisia e dell'ingiustizia.

Del resto come leggere e interpretare una serie di allegorie tanto smaccate, aggiunte ad apparenti anacronismi e al susseguirsi di contraddizioni che fanno pensare di primo acchito a sfondoni storici?

A 'sto punto ci coglie un altro dubbio molto serio: come poteva il duca di Mantova non rendersi conto, osservando quella serie di dipinti, del doppio significato della rappresentazione e non veder affiorare il suono ironico del controcanto, inserito tanto palesemente dal Mantegna?

Come diceva Machiavelli proprio in quegli anni scrivendo il *Principe*: “La vanagloria dei potenti li rende ciechi. Il loro palato e l'udito non

assaporano né odori sgradevoli né suoni stonati. Le bandiere e i drappi che sventolano davanti al loro viso li rendono stolti, le trombe che spernacchiano contro le loro orecchie ubriachi di possenza.”

Ma la maggior parte delle allegorie satiriche stanno ben nascoste nell’ammucchiata del trionfo.

Per poterle scoprire e discernere bisogna appropriarsi in profondo delle conoscenze di storia e cronaca di quel tempo.

Ma in ogni tragedia satirica che si rispetti è bene osservare i fatti sempre riflessi dentro uno specchio convesso. La deformazione e il raddoppio dei personaggi ci permetteranno di scoprire il vero, l’autentico dramma.

Arrivati qui

Nel 1501, cioè dopo sei anni, vengono esposte sei tele. È probabile che la seconda serie di tre tele sia stata eseguita dentro quei sei anni. Infatti il tono e il linguaggio di queste ultime opere appaiono molto diversificate, soprattutto riguardo la tensione drammatica del racconto e per l'ironia e il grottesco dei particolari.

Nel 1505 Isabella scrive una lettera al marito dalla quale veniamo a sapere che il Mantenga sta lavorando alle ultime tre tele, ma che si teme non ce la faccia per via della salute e causa le difficoltà finanziarie a terminare. Morirà l'anno appresso.

Nel 1506 si stavano organizzando i preparativi per l'esposizione dell'intero ciclo.

Appunti trasportati sui [trionfi](#) 7 aprile

Il biografo di Cesare Svetonio dedica ai trionfi alcuni passaggi, senza descriverne i particolari. Plutarco, Scipione e Livio. Aggiungiamo del XV secolo *De re militari* di Roberto Valturio.

Nike Batzner ne ricava una descrizione storicamente coerente.

Un'ascia di pietra, classica arma del XV secolo.

I personaggi raramente di profilo. Tranne prigionieri.

Da incisione “gli elefanti” della cerchia del Mantegna – libro “A.

Mantegna e l'incisione italiana...” Electa

I Trionfi

1486: inizio avanzato del lavoro pittorico

Silvestro Calandra parla con Francesco Gonzaga della visita di Ercole d'Este ai trionfi

Nel 1489 Andrea parte per Roma dopo aver ultimato qualche tela.

Da Roma scrive una lettera a Francesco perché si curi di fermare una finestra che facilmente si può spalancare, creando danno ai dipinti.

1492 rientrando a Mantova il Mantegna sta ancora lavorando al completamento del ciclo.

1501 sei tele già dipinte sono servite come fondale per commedie antiche (a Mantova si faceva teatro)

sotto il marchesato di Francesco II che dopo la morte del Mantegna destinò la sala del palazzo che si era appena fatto costruire presso la chiesa di san Sebastiano.

L'insero degli elefanti è volutamente arbitrario, allude al trionfo di Scipione l'Africano.

Fra le pitture stavano a mo' di cornice pilastri intagliati e dorati.

Ancora aperta la questione delle fonti letterarie delle quali il pittore poté usufruire. Non poteva di certo mancare la *Roma triumphans* di Flavio Biondo stampata a Mantova nel 1472.

DA RIMONTARE LA PROGRESSIONE CULTURALE DI ANDREA INIZIATA CERTAMENTE DAI DIECI ANNI IN POI. RINTRACCIARE GLI AMICI CHE GLI FURONO MAESTRI, SPECIE IN LETTERATURA, STORIA E POESIA.

Commenti dei critici

Cipriani: fu la ricerca di un equilibrio antico, la nostalgia per un'umanità eroica e composta a trarlo su altra via da quella percorsa dai ferraresi. I suoi modelli furono senz'altro dei bassorilievi dell'Ara Pacis e della Colonna di Tito che vide a Roma quando lavorò compiendo un affresco nella cappella privata d'Innocenzo VIII, andato intieramente perduto nel '700 (demolita per lasciar spazio ad altre costruzioni).

Anche nei momenti più alti del Trionfo di Cesare si nota un autocontrollo che gli impedisce l'enfasi retorica. Il sottolineare la fatica delle comparse che sorreggono storditi i trofei compositi in un insieme spesso caotico di pettorali, corazze, elmi, scudi, lance, spade delle quali sembra di udire il fracasso mentre battono l'una contro l'altra e soprattutto la figura del portatore affranto che è crollato a sedere e che cerca di riprendere fiato. Ancora, a differenza dei Trionfi originali romani, gli uomini di truppa e i senatori non marciano impettiti, i loro sguardi non sono tesi verso il cielo della vittoria, ma conversano l'uno con l'altro, forse commentano lo svolgersi dell'azione. La fatica del Trionfo si legge in ogni atteggiamento. Contrappunta alla gloria.

Più CHE UNA MARCIA TRIONFALE SEMBRA LO SGOMBERO DI UN PALAZZO MUSEO DURANTE UN SACCHEGGIO. ALCUNI DI LORO ASSOMIGLIANO A

FACCHINI. TUTTO è SPINTO VERSO IL CAOTICO: un ariete da sfondamento che si affaccia in alto, cartelli, statue portate su carretti, altre sollevate con fatica, faci tenute accese in piena luce, un carro sul quale troneggia un gigantesca statua, drappi e bandiere a volontà, un cavaliere che discute animatamente con un soldato.

Tutte le nove tele si scoprono essere segate alla base, manca una striscia di 10 cm circa. Sembra che la tela sia stata segata, eliminando così i piedi. Molto probabilmente queste pitture, che venivano portate a mo' di arazzo durante il carnevale e altre feste mondane, a un certo punto furono sistemate su telai. Incoscientemente le estremità della pittura furono **girate sotto** per essere tirate sui bordi della struttura in legno.

Ci si rende ben conto guardando i disegni preparatori dove le figure camminano appoggiando i propri piedi, ben visibili sul limite del quadro.

Mantova, fra l'altro, stava nascendo e sviluppandosi solo allora, non solo politicamente ma soprattutto riguardo al prestigio culturale.

Perito di parte avversa per la valutazione dell'Assunzione della cappella Ovetari è ancora lo sq.

Il duca è ansioso di vederlo arrivare a Mantova e chiede all'abate di san Zeno se la pala è terminata.

1458: Reclama dal momento che Mantegna aveva assunto un apprendista a Padova per sei anni e comprato casa in città.

1460: almeno dal 7 di agosto è a Mantova.

1461: torna a Padova raffigurare il compianto sul cadavere del Gattamelata. Novembre a Mantova.

Sonetto del Feliciano in onore di Andrea.

1463: Samuele da Tradate è intento a dipingere su disegni del Mantegna nella residenza gonzaghesca di Cavriana.

1465: data iscritta *Camera Sposi*. Fornito al Mantegna il materiale per tessere un arazzo.

1466: sollecita pagamento al marchese, per comperarsi una chasetina

1468: informa il dica di Mantova di iniziare una storia del limbo.

1469: gli vengono commissionate 2 galine (= tacchini) per un arazzo

1470: lettere di lamentazione del Mantegna al dica con preghiera di intervento per schiamazzi, sarti che hanno lavorato male...

1471: pesi Tre de olio de nose per Mantegna (presumibilmente per la Camera degli Sposi)

1472: Ludovico versa 800 ducati per l'acquisto di un podere

1474: Camera degli Sposi terminata

1477: Deve fare ritratti senza “comodità a li vedere” i committenti. Ideazione cassoni nuziali della figlia del duca in sposa.

Appunti rimasti fuori

Anche la particolare messa in scena prospettica delle composizioni figurali che decoravano le pareti della cappella Ovetari ricorda certi rilievi bronzei di Donatello, come i *Miracoli di Sant'Antonio*.

