



MANTEGNA E ROMA. L'ARTISTA DAVANTI ALL'ANTICO

Convegno internazionale di studi (Roma, 8-10 febbraio 2007)

I TEMI DEGLI INTERVENTI

GIOVANNA BALDISSIN MOLLI

Quali gioielli per Mantegna? Lussi e ori padovani nella seconda metà del Quattrocento

Il confronto tra le raffigurazioni di beni di lusso realizzati da Mantegna nella sua pittura e i dati emersi dalla ricerca d'archivio, permettono di formulare un primo – necessariamente provvisorio bilancio – sul rapporto che il pittore mostra di aver istituito tra la reale produzione del tempo e le scelte operate nel vestire e adornare i suoi personaggi. Siamo in un tempo in cui il concetto dell'"apparire" è di fondamentale importanza: sancisce non solo o non tanto la ricchezza personale e familiare, quanto denota piuttosto l'appartenenza – non valicabile – all'una o all'altra fascia sociale. Impossibilitato a riprodurre veri gioielli antichi -nel Quattrocento non erano ancora noti e studiati- Mantegna, e in linea di massima i suoi contemporanei padovani e veneti, hanno realizzato in pittura quanto le botteghe aurificiarie producevano. Anche nell'ambito del gioiello è possibile individuare qualche spunto toscano, introdotto a Padova dai numerosissimi docenti, studenti, mercanti, banchieri, che nella prima metà del Quattrocento hanno aperto strade e spianato l'arrivo di Donatello alla fine del 1443.

GIULIO BODON

Sul ruolo dell'antico nell'arte di Mantegna agli esordi

Mantegna dimostra fin dalle sue prime prove una spiccata predilezione per le citazioni dall'antico, non soltanto dissimulate in altre forme, ma anche rese manifeste, intenzionalmente esibite: le rappresentazioni di edifici monumentali e strutture architettoniche, di sculture, rilievi e iscrizioni antiche occupano ampio spazio, visivo e insieme semantico, dando luogo a un fenomeno complesso, per vari aspetti denso di problematiche. Uno dei nodi centrali della questione riguarda la provenienza dei motivi iconografici, che furono oggetto di trasmissione e conobbero ampia e capillare diffusione già in antico, compiendo poi vere e proprie migrazioni plurisecolari o millenarie, attraverso artefatti di varia natura: sarcofagi e stele, gemme incise, cammei e soprattutto monete, che permisero la continuità di un ricchissimo patrimonio, confluito nel repertorio figurativo degli artisti rinascimentali. E in qualche circostanza è possibile proporre diversi potenziali percorsi iconografici, certo mai definitivi, ma senza dubbio assai stimolanti, poiché testimoniano non la mera sopravvivenza, ma l'inesauribile vitalità di temi e schemi dell'arte classica nelle culture



www.andreamantegna2006.it

www.europadellecorti.it

www.anisa.it

mantegna@europadellecorti.it

figurative post-antiche.

L'impiego di questi motivi può assumere nel nuovo contesto una valenza semantica analoga o diversa da quella originale, in funzione del messaggio che l'opera intende veicolare. Questo è forse l'ostacolo più arduo da superare, giacché presuppone la necessità di indagare a fondo il ruolo svolto dall'ambiente intellettuale nella Padova di metà Quattrocento, animato da una cerchia di umanisti e appassionati studiosi dell'antico, ai quali verosimilmente spettò una funzione precipua nell'orientare la scelta dei modelli e la destinazione dei riferimenti 'antiquari'.

MARCELLO CICCUTO

Temî di letteratura artistica per la maturità di Mantegna

Nella mia ricerca vengono analizzati i numerosi testi (prosa e poesia) che portano contributi documentari e informativi circa l'opera di Andrea Mantegna più segnata dall'esperienza romana dell'Antico. In particolare si tenterà di valutare quanto detta letteratura riesca a illuminare il rapporto dell'artista con la produzione di codici miniati a Roma (o di artisti che là hanno lavorato) a ridosso del più specifico e insieme allargato formarsi della sua competenza antiquaria.

STEPHEN J. CAMPBELL

Andrea Mantegna e l'agiografia umanistica

Mantegna's Paduan mural cycle devoted to the lives of St. Christopher and St. James can be seen as an attempt to reorganize the *Legenda* tradition of medieval hagiography by submitting it to the requirements of a humanist historiography where episodes are selectively emphasized in accordance with their value as *exempla*. The stories in the *Legenda* are characterized more by marvels than by *exempla*: supernatural healings, exorcisms, repeated recoveries from spectacularly bloody martyrdoms. In earlier Paduan redactions of the lives of the same saints, such moments of wonder are given free rein. Mantegna's frescoes can be seen as a critical reduction of these earlier series, and they pointedly make visible, through quotation, their own transposition of earlier models. The pictorial organization underscores the exemplary value (piety, charity, fortitude) of the events depicted; at the same time, the stylistic language of classical *gravitas*, and the evocation of Padua's classical origins through sculpture, architecture and military paraphernalia, opens an ironic dimension that creates a dilemma for the beholder, who must assume the enterprise of critical reader. The paradox is that while *all'antica* style is a deployment of signs that allow the legend to be cast in positive exemplary terms, these signs of authority are themselves undermined. The *Trial of St. James* takes place in a space of the most utopian order and decorum, reinforced by the statuesque bodies of the magistrate and Roman soldiers, and before a triumphal arch with reliefs of sacrifice. Yet this imaging of classical order is now counter-exemplary: *iustitia*, *sacrificatio*, *triumphus* demand to be read as their own negative antitypes, against the grain of their exemplary significance.

ANGELA DONATI

Le “belle lettere” di Andrea Mantegna

Viene preso in esame un aspetto particolare della cultura antiquaria di Mantegna, l'applicazione della riscoperta della scrittura lapidaria dei greci e dei romani.

Seguendo i modelli dell' *Alphabetum Romanum* di Felice Feliciano, ricavato in larga parte dall'osservazione diretta delle iscrizioni antiche, anche Mantegna – come Marco Zoppo e i Bellini – fa propri i caratteri dell'epigrafia romana e li ripropone inserendoli in apparati architettonici classicheggianti che risultano a volte rielaborazione di fantasia, a volte rielaborazione di monumenti reali anche se collocati fuori contesto.

La rilettura dell'antico da parte di Andrea Mantegna lo mostra – anche per quanto concerne l'uso dei caratteri epigrafici – attento e scrupoloso ammiratore del mondo classico.

MARZIA FAIETTI

Andrea Mantegna e i segni dell'antico

L'arte di Mantegna simula la natura, piuttosto che imitarla o emularla; analogamente, simula l'antico. Una ricerca attualmente in corso focalizzata sulla linea di Mantegna, che mi sembra costituire un elemento critico essenziale per la comprensione non solo degli obiettivi stilistici, ma soprattutto delle più complessive e profonde finalità dell'artista, mi consente di confermare questa posizione critica, da taluni efficacemente sostenuta.

Mi riallaccio dapprima, e brevemente, a quanto altrove esposto (Convegno di Padova, Verona, Mantova), dove ho, infatti, condotto la verifica di questo assunto, attraverso indagini tecniche e osservazioni stilistiche incentrate nel campo del disegno a penna e, più indirettamente, in quello connesso della incisione a bulino, dove Mantegna dimostrò una notevole originalità e una forte inclinazione alla sperimentazione linguistica, oltre che tecnica. In quella occasione il mio obiettivo era stato quello di ricercare raggruppamenti e insiemi di linee che ricorrono in modo costante, seguendoli nei loro sviluppi evolutivi in relazione alla cronologia delle opere, tenendo inoltre nella debita considerazione le osservazioni lenticolari del tracciato grafico delle incisioni e i preziosi contributi relativi all'“underdrawing” dei dipinti. Il mio obiettivo si prefiggeva, comunque, di andare oltre quei risultati, sforzandosi di superare le pur utilissime acquisizioni conoscitive provenienti dalle indagini tecniche -per quanto fondamentali per verificare le novità linguistiche e per valutare più approfonditamente questioni di autografia e di attribuzionismo-, nel tentativo di fondere tra loro sperimentazioni e innovazioni tecniche, esiti stilistici e finalità artistiche, insieme alla originale interazione di Mantegna con gli ambienti culturali e sociali in cui si formò e si trovò a operare. A tale scopo una chiave di lettura, a mio avviso assai rilevante, era fornita dall'osservazione secondo cui il tracciato segnico di Mantegna è impostato sulla netta prevalenza del tratteggio parallelo, perpendicolare o obliquo, rispetto al tratteggio incrociato, che invece compare piuttosto

sporadicamente. Esso raggiunge, come è noto, una maturità espressiva nell'accezione centro-italiana e in particolare fiorentina; fu a Firenze, infatti, che a partire soprattutto dagli anni Ottanta appare utilizzato più estensivamente nella bottega di Domenico Ghirlandaio. Saranno, poi, le esperienze della grafica d'oltralpe, più specificatamente di Dürer, esperite sia al Nord che nel Centro Italia, ad accrescere le potenzialità descrittive di questo sistema grafico.

Se il tratteggio mantegnesco, per quanto più plastico rispetto, ad esempio, a quello del Pollaiuolo (penso al celebre bulino con la *Battaglia dei dieci nudi*, B. XIII, 202, 2), rimane un linguaggio atto a descrivere un forte oggetto bidimensionale; il tratteggio incrociato comporta la visione tridimensionale dell'oggetto, non più solo aggettante, ma volumetrica.

Questa seconda visione conduce in primo luogo alla riscoperta del valore fondamentale della statuaria e del monumento isolato. Sembrerebbe perciò nel giusto Vasari quando, nel Proemio alla Parte Terza delle *Vite*, afferma che fu proprio la scoperta di certe "anticaglie, citate da Plinio delle più famose: il Laocoonte, l'Ercole et il Torso grosso di Belvedere, così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo" tra le altre, che "furono cagione di levar via" quella "certa maniera secca e cruda e tagliente" che, tra gli altri, aveva mostrato il padovano e quanti, come lui, non rientravano nella "maniera" moderna di cui Leonardo era stato l'iniziatore, Raffaello e, soprattutto, Michelangelo i principali esponenti. Potrebbe, perciò, apparire quasi simbolico il fatto che Mantegna muoia nello stesso anno in cui viene scoperto, ad esempio, il *Laocoonte*; ma le cose furono assai più complesse. Per integrare e rivedere il passo di Vasari rispetto al padovano, occorre ritornare sulla sua cultura antiquaria, in un'indagine che legghi tra loro sviluppi tecnici e risultati stilistici, obiettivi artistici e visione dell'antico, innovazioni tecnologiche e strategie della comunicazione delle immagini. Se l'interesse per l'antico da parte di Mantegna dovette essere sollecitato e incoraggiato dagli artisti a lui vicini, da Squarcione a Jacopo Bellini, la sua visione dell'antichità fu influenzata principalmente da opere di scultura. Questo in parte spiega perché la scultura sia un punto di riferimento essenziale per la sua *simulazione* pittorica. La visione dell'antico del nostro, peraltro, veniva fortemente suggestionata in questa direzione anche dall'approccio al contemporaneo: sono, infatti, i bronzi padovani di Donatello a mediare la visione "metallica" dell'antichità. Altro aspetto, piuttosto indagato, della cultura dell'antico nutrita dall'artista è quello del suo particolare rapporto con il mondo degli epigrafisti, degli *antiquarii*, degli umanisti e dei copisti per le scritture -spiccano, tra gli altri, Giovanni Marcanova, Ludovico Trevisan, Bartolomeo Sanvito, Biagio Saraceno, Felice Feliciano, personalità variamente studiate. Le relazioni intrecciate con taluni di essi sono di indubbia importanza per la ricostruzione degli interessi del padovano verso la *maiuscola antiquaria*.

A mio avviso, attraverso lo studio della linea di Mantegna si potrebbe evidenziare un legame ancora più sottile e profondo, quanto inesplorato; ed è precisamente il tentativo che mi propongo in occasione del Convegno romano, concentrandomi sulla capacità mostrata dal padovano di creare e reinventare immagini - della natura, della storia e del mito - secondo un sistema di segni corrispondenti ad altrettante lettere di un alfabeto artistico, che attinge dalla severa ed elegante essenzialità delle grafie antiche la propria rigorosa (e quasi astratta) disciplina interna.

Esaminando i rapporti tra segno iconico e segno scrittura, mi proverò a cercarne la relazione con l'ambiente antiquario, in particolare padovano.

VINCENZO FARINELLA

Mantegna e le "delizie" estensi

L'autore riesamina, nel quadro delle relazioni intrattenute per tutta la sua vita da Mantegna con la corte estense, alcuni debiti e crediti con le decorazioni delle "delizie" di Borso ed Ercole I d'Este (Schifanoia, Belriguardo e Belfiore).

Si tratta di un contesto ferrarese che non è mai stato riconsiderato in modo approfondito e che, come quello milanese, sembra gettare qualche luce anche su un'impresa celeberrima come la *Camera degli sposi*.

JOZEF GRABSKI

Dignitas figurae. Interrelazioni fra la scultura e la pittura ad esempio di Piero della Francesca e Andrea Mantegna

Da alcuni decenni vari studiosi si sforzano – contro ogni evidenza delle fonti – di difendere l'idea di un Andrea Mantegna scultore. Sembra proprio che il vecchio suggerimento di Giuseppe Fiocco (1937) sia stato preso troppo alla lettera. Una preconcetta "idée fixe", di carattere post-romantico, vede nel grande padovano non solamente un pittore ed incisore, ma un genio universale del Rinascimento, un altro Leonardo o Michelangelo. È vero che certi aspetti e caratteri stilistici della produzione pittorica del Mantegna – la monumentalità, l'uso cosciente della prospettiva per la creazione della terza dimensione, le citazioni di sculture antiche nei suoi quadri, i finti bassorilievi "en grisaille" – possono suggerire l'ipotesi che l'artista fosse anche un bravo scultore. Ma più discutibile è il tentativo di attribuire a lui varie opere scultoree della seconda metà del Quattrocento, basandosi su somiglianze superficiali e vaghe affinità stilistiche fra i quadri dell'artista e queste opere plastiche in cerca di paternità.

Queste somiglianze si possono spiegare facilmente, senza giungere alla forzatura di un Mantegna scultore a tutti gli effetti. E per esempio:

- 1) sia Mantegna, sia vari autori delle sculture a lui attribuite trovavano ispirazione nelle stesse fonti e lavoravano sotto l'influsso degli stessi artisti (Donatello, ecc);
- 2) le sculture attribuite a Mantegna sembrano piuttosto esser state eseguite da diversi maestri che si trovavano sotto l'influsso diretto dell'aspetto monumentale dell'arte pittorica del Mantegna.

Allora, sarebbe più corretto parlare non di "Mantegna-scultore", ma - al contrario - dell'influsso del "Mantegna-pittore" sulla scultura.

L'aspetto monumentale dell'arte di Mantegna poggia del resto su una tradizione ben definita. L'interesse per la figura umana, comune agli umanisti e agli artisti del Rinascimento, pone l'uomo al centro dell'indagine. Nel caso di Mantegna possiamo seguire una tradizione puramente artistica, la quale cerca di rappresentare la figura umana in un modo più nobile, solenne ed elevato. Con mezzi formali – appunto la monumentalità, la prospettiva, la posa "dal sotto in su" – pittori come Masaccio, Paolo Uccello o Piero della Francesca hanno mostrato a Mantegna la strada per la rappresentazione artistica dell'uomo nella sua piena dignità.

ANDREAS HAUSER

L'antico nella visione dell'arte di Mantegna La "grisaille-cammeo" come prefigurazione della pittura cristiana

Nel nostro contributo trattiamo non della relazione concreta, ma di quella di principio di Mantegna verso l'arte dell'antichità.

La storia dell'arte tradizionale tendeva all'opinione che nel Mantegna lottassero due personalità: da una parte un entusiasta dell'arte antica e dall'altra un cristiano devoto, per il quale quella era l'espressione di un paganesimo destinato alla rovina.

Al contrario, noi pensiamo che Mantegna abbia sviluppato una dialettica tratta dalla tipologia biblica e dal paragone fra i generi artistici, nella quale queste discordanze vengono abolite. Volendo che l'arte seguisse il principio cristiano dell'incarnazione, Mantegna cercò di unire nella sua pittura la trascendenza dell'arte medievale e la presenza tattile della scultura antica.

In questo contesto è particolarmente delucidante il quadro *Sansone e Dalila* della National Gallery di Londra. Si tratta di un finto rilievo monocromo su fondo di marmo colorato, che dà l'effetto di un cammeo. Questo rilievo, seguendo la nostra ipotesi, vuole essere compreso come un genere d'arte tardo-antica, che fa da mediatore fra la scultura antica e la pittura cristiana, come il Vecchio Testamento lo fa tra il paganesimo e la religione cristiana.

MATTEO MANCINI

Andrea Mantegna e il Codex Escorialensis: una proposta di lavoro.

Il *Codex Escorialensis*, una delle raccolte di disegni di maggiore interesse del Rinascimento, è stato messo in relazione con diversi artisti italiani di Maggiore o minore importanza. Si è proceduto attraverso identificazioni formali di mani e tracce simili, ma anche attraverso serrate ricostruzioni storico-documentarie della sua composizione e provenienza, infine, ne sono state, recentemente, precisate i possibili legami con alcune decorazioni architettoniche spagnole.

Una delle questioni sulle quali gran parte della critica è concorde riguarda la sua origine *toscana* o per lo meno centro italiana.

In questo intervento si pretende mettere in luce le assonanze, formali e funzionali, tra buona parte dei disegni raccolti nel *Codex Escorialensis* e gli interessi professionali perseguiti da Andrea Mantegna durante il suo soggiorno romano. Infine si vogliono precisare le coincidenze esistenti tra le cronologie del *Codex Escorialensis* e quelle di Mantegna.

TOBIA PATETTA

Marmi, pietre e mattoni: città modernamente antiche di un conoscitore di architetture?

L'autore, pur constatando che non esistono molti contributi che facciano chiarezza sulle architetture nei dipinti di Andrea Mantegna, le sue

competenze ed intenzionalità, è possibile avanzare delle osservazioni nuove.

Già la maggior parte degli scritti Quattro e Cinquecenteschi evitavano sostanzialmente di far riferimento alle architetture o alle città dipinte dall'artista, elogiandone la cultura dell'antico, ma privilegiando il riferimento alle epigrafi e alla statuaria. Sappiamo invece che la particolare predilezione per le architetture classiche fece del grande pittore patavino un caso forse unico nel Quattrocento pittorico italiano.

Per il suo ricco repertorio antiquariale, probabilmente confrontabile con i soli Botticelli e Ghirlandaio, l'artista doveva essere ricorso ad apporti letterari ed erudite descrizioni, cercando però di coniugarli con la lettura di alcuni trattati sull'architettura, antichi e moderni; talvolta dovette tenere conto della maggiore attendibilità del disegno dell'antico o dei personali riscontri con le rovine.

L'indagine terrà conto di questi molteplici fattori, non solo considerando un'accezione ampia dell'antico che comprenda quello del nord Italia come quello delle città romane dell'oriente, ma anche il suo complesso fondersi e coniugarsi col linguaggio moderno di Brunelleschi o del classicismo albertiano. Così, pur dipingendo anche la città medievale, irregolare ed arroccata, Mantegna, *archipictor*, probabilmente condivise con alcuni architetti del suo tempo l'aspirazione al nuovo linguaggio classico e all'ordine formale.

AGATA PINCELLI

La Roma triumphans di Biondo Flavio e Mantegna

Pietra fondante dell'antiquaria rinascimentale la *Roma triumphans* fu portata a termine da Biondo Flavio nel 1459 a Mantova, dove l'umanista si era recato al seguito di Pio II. L'opera conobbe un'immediata fortuna: Biondo stesso in una lettera datata 26 dicembre 1460 a Ludovico Gonzaga, che gliene aveva richiesta una copia, racconta come manoscritti della *Roma triumphans* fossero già presenti in molte biblioteche principesche d'Europa. L'opera fu poi stampata per la prima volta a Mantova nel 1473 e alla prima stampa ne seguirono altre sia negli ultimi anni del Quattrocento che nei primi del Cinquecento. Essa diventò immediatamente un punto di riferimento imprescindibile per chi avesse interesse ad indagare la civiltà di Roma nei suoi molteplici aspetti, una vera e propria enciclopedia delle antichità romane. I primi due libri della *Roma triumphans* sono dedicati alla religione: utilizzando una grande varietà di fonti, sia letterarie che artistiche ed epigrafiche, Biondo dedica un'estrema cura alla ricostruzioni di miti, culti e cerimonie di Roma antica e soprattutto sottolinea come molti di questi fossero stati importati da altre civiltà. Fra i culti descritti da Biondo è presente quello di Cibele, di cui l'umanista narra l'introduzione a Roma attraverso una selezione e rielaborazione del tutto originale delle fonti antiche. Questa ricostruzione corrisponde esattamente a quanto rappresentato nell'*Introduzione del culto di Cibele a Roma* da Mantegna. L'artista, appassionato cultore dell'antichità classica, doveva quindi conoscere l'opera dell'umanista forlivese di cui con tutta probabilità possedeva una copia: un volume contenente gli scritti di Biondo compare infatti nell'inventario, redatto nel 1510, dei beni di Ludovico Mantegna, figlio ed erede del pittore.

MASSIMILIANO ROSSI

Fortuna monumentale di Mantegna nella Padova di metà Cinquecento

In questo contributo intendo occuparmi dei due notissimi medaglioni bronzei (d. cm. 48), conservati nel Museo Bottacin di Padova, raffiguranti *Girolamo Fracastoro* (1483-1553) e *Andrea Navagero* (1483-1529), attribuiti a Giovanni da Cavino. Le due effigî furono commissionate dall'uomo di Stato ed umanista Giovan Battista Ramusio (1485-1557), segretario del veneziano Consiglio dei X, per onorare la memoria dei due personaggi e per celebrare l'amicizia che lo aveva legato a entrambi. Furono posti, quasi sicuramente dopo la morte del Fracastoro nel '53, al di sopra di un'epigrafe votiva in parte originale (posseduta dal committente dei bronzi e tratta dalle rovine della città romana di Salona, in Dalmazia), nel fornice di una porta, detta di San Benedetto dalla vicina Chiesa, aperta nel 1551 o nel '52, per volontà dello stesso Ramusio, nell'antico percorso murario di Padova, lungo cioè il perimetro dell'*insula* fluviale. La porta, che si apriva in fondo alla via Patriarcato, fu realizzata in concomitanza con il ripristino di un ponte sul Bacchiglione, in una zona della città, quella di San Pietro, nella quale Giovan Battista possedeva una dimora celebre per la sua raccolta antiquaria. Crollato il ponte, intorno al 1808 e abbattuta poco dopo la porta, i due medaglioni furono collocati nel 1810-1811 nella Sala contigua a quella del Podestà nel Palazzo Municipale, per poi passare, nel 1874, nel museo numismatico di Nicolò Bottacin. Mentre l'epigrafe (*C.I.L.*, III, 1933), dopo essere stata collocata da Giuseppe Furlanetto nella raccolta lapidaria delle logge del Palazzo della Ragione, inaugurata nel 1825, approdò dal 1880 nel Museo Civico Archeologico, dove è attualmente conservata nei depositi.

Mi propongo, dunque, di rivendicare ai due medaglioni una precisa seppur complessa genealogia tipologica (I); inserirli in una più ampia cornice storico-culturale che ne motivi la commissione e la realizzazione (II); affiancarli a una serie di passi tratti dalla letteratura artistica contemporanea che diano conto del loro statuto di genere (III); ridiscuterne l'attribuzione a Giovanni da Cavino basata su una tradizione critica che risale almeno al 1765 (IV); infine riconsiderare le fonti figurative quattrocentesche dell'intera impresa ramusiana per ricondurne l'ispirazione a una modalità storicizzante che, seppure pienamente ascrivibile alla "maniera moderna", risulta peculiare all'ambito veneto nel terzo quarto del Cinquecento e non ancora riconosciuta *iuxta propria principia* (V).

ANTONIO IACOBINI, GENNARO TOSCANO

More graeco, more latino. Gaspare da Padova e la miniatura all'antica a Roma

Alla metà del Quattrocento, il codice illustrato all'antica fu oggetto di un'intensa e precoce sperimentazione a Padova, nella cerchia degli artisti del libro gravitante intorno ad Andrea Mantegna. Il nuovo modello, caratterizzato da una straordinaria sintesi tra scrittura umanistica e soluzioni decorative imitanti architetture, sculture, monete e cammei di gusto classico, trovò largo seguito nella Roma dell'ultimo quarto del XV secolo, grazie al mecenatismo di alcuni eminenti prelati, tra i quali, in

particolare, il cardinale Francesco Gonzaga (1444-1483). I comprimari di questo rinnovamento nel linguaggio librario furono due padovani: il calligrafo e miniatore Bartolomeo Sanvito e il miniatore Gaspare da Padova, entrambi *familiares et continui commensales* di Francesco Gonzaga. I due artisti, che vissero a Roma nella dimora del cardinale, diedero vita ad un vero e proprio sodalizio scambiandosi modelli e disegni. Nella loro officina furono confezionati numerosi codici all'antica, che sono tra gli esiti più alti della miniatura italiana del Rinascimento.

I manoscritti vergati da Sanvito e miniati da Gaspare negli anni settanta del Quattrocento costituiscono una testimonianza tangibile del successo di questo colto e sofisticato genere librario che, nella Roma dei pontefici, dei cardinali e degli umanisti, trovò ulteriore linfa attingendo alle illustri testimonianze del passato. Nel giro di qualche anno, al tempo di Sisto IV (1471-1484), il nuovo filone riuscì ad imporsi e a soppiantare la monotona decorazione «a bianchi girari» che, sotto i pontificati di Pio II (1458-1464) e di Paolo II (1464-1471), aveva fatto la fortuna di artisti quali Gioacchino de Gigantibus.

Capolavoro della miniatura all'antica, prodotto dall'«officina romana» di Gaspare e Sanvito, è l'*Iliade* conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. gr. 1626), vergata per la parte greca da Giovanni Rhosos, per la parte latina da Bartolomeo Sanvito e miniata da Gaspare da Padova, su committenza del cardinale Francesco Gonzaga. Un aspetto di grande interesse e originalità di questo lussuoso esemplare è offerto dal suo programma decorativo «bilingue», concepito in stretto rapporto con l'edizione greco-latina del testo omerico. Non sappiamo con esattezza in che modo il progetto dell'opera abbia preso forma e a chi possa essere fatta risalire l'idea – unica nella produzione libraria umanistica – di adottare nell'*incipit* dei 24 libri un doppio registro stilistico, inteso come espressione visuale della doppia versione del poema; ma è molto probabile che nella fase del concepimento dell'Omero sia stato decisivo l'apporto dei due dotti artisti padovani. La soluzione adottata corrisponde infatti intimamente alla loro idea dell'antico, e (come conferma la ripartizione del lavoro all'interno del codice) essa dovette essere elaborata senza l'apporto del copista greco, Giovanni Rhosos, che lavorò sotto il controllo dei due responsabili principali dell'impresa.

Nell'*Iliade* vaticana, l'idea di conferire ai frontespizi del codice uno stile «bilingue» mette in moto un approccio all'immagine senza precedenti nella produzione libraria umanistica: un approccio in cui al sogno filologico ed erudito degli artisti padovani di ricreare un antico di impronta latina e romana fa riscontro, con la stessa impostazione mentale e gli stessi strumenti, l'aspirazione ad evocare un immaginario antico di impronta greca e bizantina.

LEANDRO VENTURA

A Mantova intorno a Mantegna

La mostra mantegnesca mantovana, a differenza delle mostre di Padova e Verona, non riesce a chiarire ciò che avviene nella città dei Gonzaga intorno a Mantegna. Il contesto artistico mantovano, cioè, viene studiato in maniera non adeguata, e anzi con una certa confusione.

Si cercherà, in questo contributo, di proporre una chiave di lettura alternativa a quella della mostra mantegnesca, così da riconsegnare il giusto rilievo ad artisti trascurati, evidenziare i problemi irrisolti e indicare nuove vie di ricerca.
