

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale in
STORIA DELL'ARTE

**ASPETTI DELLA CULTURA FIGURATIVA A MANTOVA TRA IL
QUATTRO E IL CINQUECENTO:
IL CASO DI GIOVAN FRANCESCO TURA**

Relatore: Prof.ssa Vittoria Romani

Laureando: Giulia Zani
Matricola: 1234117

Anno accademico
2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	1
I. A MANTOVA NEL TRAPASSO AL CINQUECENTO	3
I.I La vecchiaia di Andrea Mantegna: la produzione estrema e il suo rapporto con gli artisti coevi	3
I.II Leonardo a Mantova e la committenza di Isabella d'Este	18
I.III La morte di Andrea Mantegna: la decorazione della cappella funeraria con la partecipazione del Correggio	30
I.IV L'importanza di Mantova nella formazione pittorica del giovane Correggio: i lavori per l'Abbazia di San Benedetto in Polirone	41
TAVOLE	47
II. LA MANTOVA DI INIZIO CINQUECENTO: IL CASO DI GIOVAN FRANCESCO TURA	58
II.I Da Correggio giovane all'”Orombelli Master” al Tura mantovano: la fortuna critica di Giovan Francesco Tura	58
II.II La fortuna critica di Giovan Francesco Tura dopo Berzaghi: i recenti contributi di Marco Tanzi e di Stefano L'Occaso	77
TAVOLE	86
III. IL CATALOGO DI GIOVAN FRANCESCO TURA	105
III.I Proposta per un regesto cronologico a partire dai dati sicuri riguardanti l'attività pittorica di Giovan Francesco Tura	105
III.II Sotto l'ombrello attributivo di Giovan Francesco Tura: un gruppo problematico di opere	108
TAVOLE	122
BIBLIOGRAFIA	140

INTRODUZIONE

Il seguente elaborato vuole essere uno strumento d'approfondimento per poter riesaminare l'annoso dibattito che pone il pittore Giovan Francesco Tura come oggetto dell'indagine critica e, quindi, riflettere sulla variegata cultura artistica che si delineava a Mantova al principio del Cinquecento.

Quando presi i contatti con la professoressa Vittoria Romani per decidere quale argomento trattare, la scelta ricadde su questo tema per una molteplicità di fattori: innanzitutto la figura del Tura è strettamente connessa all'ambiente mantovano, che vivo e frequente. Questo ha rivestito una notevole importanza poiché mi ha permesso di studiare alcune opere, sparse nelle parrocchie di Mantova e della campagna, che oggi appartengono al catalogo dell'artista (seppur con alcuni dubbi) e che negli anni sono state lungamente dibattute: si è trattata di una fortuna non trascurabile, soprattutto perché mi sono ritrovata a redigere la tesi magistrale quando ancora la pandemia imponeva forti limiti e restrizioni. Dallo studio di Giovan Francesco Tura è emerso che l'artista, tuttora, è al centro di studi e controversie, a dimostrazione del fatto che egli costituisce un caso aperto ed interessante di *connoisseurship*.

Questa tesi mi ha messo di fronte a nuove sfide ed è stata per me un importante banco di prova poiché mi ha dato la possibilità di interfacciarmi con tematiche e approcci inediti: mi sono infatti confrontata con un pittore del quale conoscevo solamente qualche nozione acquisita sfogliando le riviste d'arte locale; inoltre, l'analisi condotta sui quadri del Tura mantovano mi ha permesso di prendere coscienza delle difficoltà che connaturano il lavoro attento e minuzioso dello storico dell'arte.

L'elaborato intende riaccendere l'interesse verso un pittore che a lungo è stato ingiustamente confinato ai margini del panorama artistico mantovano e, quindi, riabilitarne il valore, ripercorrendo quelle tappe fondamentali che hanno condotto ad una comprensione più profonda e completa del tema in analisi. La conoscenza di questo artista ha permesso altresì di mettere in luce come gli studi recenti abbiano offerto una nuova lettura dell'arte prodotta nella capitale gonzaghesca nei primi decenni del XVI secolo, dimostrando come i pittori attivi in quel torno temporale fossero particolarmente ricettivi ai nuovi fermenti culturali presenti in città dopo la morte di Andrea Mantegna e prima dell'arrivo di Giulio Romano.

È all'interno di questa fervente temperie culturale che visse e si formò l'enigmatica figura di Giovan Francesco Tura. L'identità e la fisionomia di quest'ultimo non sono sempre state note, anzi si sono plasmate nel tempo grazie ai contributi di importanti studiosi, sia italiani che stranieri, che a partire da un gruppo di opere messe insieme da Roberto Longhi sotto l'etichetta del giovane Correggio iniziarono ad interrogarsi sulla tenuta di questa ipotesi attributiva e a

proporre la soluzione di un pittore anonimo denominato Orombelli Master, a partire dal nome del proprietario di uno dei dipinti del gruppo.

Il secondo capitolo diventa perciò l'occasione per ripercorrere il dibattito critico in capo al quale il gruppo cresce, accogliendo opere non sempre omogenee, e ad un certo punto, sulla base di un disegno appartenuto a Vasari e annotato con il nome di Tura Mantovano, viene riversato su questo poco documentato maestro.

Nel terzo capitolo si propone una riflessione sugli aspetti stilistici e cronologici dei dipinti più significativi assegnati a Giovan Francesco, anche alla luce di alcuni nuovi documenti nel frattempo emersi, e delle perplessità più volte sollevate sulla coesione del gruppo.

I. A MANTOVA NEL TRAPASSO AL CINQUECENTO

II LA VECCHIAIA DI ANDREA MANTEGNA: LA PRODUZIONE ESTREMA E IL SUO RAPPORTO CON GLI ARTISTI COEVI

Lo scenario artistico e culturale che si profilava a Mantova durante il passaggio dal Quattro al Cinquecento si può delineare senza non poche difficoltà: nella piccola cittadina lacustre stava fiorendo un'arte generata da una pluralità di artisti le cui fisionomie risultano essere differenti e, talvolta, in qualche misura, antitetiche. La pittura di quegli anni stringeva forti legami con la temperie politica del momento e rispecchiava sia le ambizioni della classe dirigente sia i cambiamenti di una società in mutamento; essa era carica di premesse e di spunti che, nel volgere di qualche anno, avrebbero generato il loro miglior prodotto artistico col trionfo della maniera. Tra i pittori presenti e attivi a Mantova sullo scorcio del XV secolo ve n'era uno più conosciuto e più ambito, la cui fama era in grado di eclissare quella altrui: si trattava di Andrea Mantegna, che vantava una provenienza veneta, una formazione "archeologica" che gli era stata impartita negli anni della formazione padovana e, infine, una brillante carriera maturata sotto l'egida della famiglia marchionale; la sua arte, in nuce, risultava congeniale ad una committenza raffinata quale era quella gonzaghese. Dopo un lungo ed incessante corteggiamento da parte del fine marchese Ludovico Gonzaga egli giunse in città tra il 1459 e il 1460, in occasione della Dieta indetta da papa Pio II, affascinato dall'idea di poter diventare un pittore di corte e di ricevere in questo modo privilegi esclusivi¹. L'endiadi Mantova-Mantegna era destinata a godere nel tempo di ampia fortuna: l'artista, difatti, dopo essere giunto nella città virgiliana non la abbandonò più se non per effettuare alcuni sporadici viaggi in Toscana (nel 1466 e 1467) e un breve soggiorno romano (dal 1488 al 1490). La popolarità e la competenza artistica di Mantegna si accrebbero ulteriormente negli anni grazie al sostegno dei due marchesi successivi, ovvero Federico I e Francesco II, e della celeberrima moglie di quest'ultimo, Isabella d'Este. In quel torno d'anni che va dall'arrivo di Andrea sino alla sua morte, avvenuta nel settembre del 1506, egli rispose alle richieste di committenza di tre generazioni di marchesi e si configurò come il pittore di riferimento avente un insindacabile ruolo consultivo su qualunque impresa artistica². Ergo, se in un primo momento Andrea, riscuotendo ampi consensi, ripropose a Mantova quel gusto archeologico e classicheggiante che aveva appreso durante la giovinezza patavina poi, con la comparsa di Isabella (che era ben informata sugli aggiornamenti stilistici

¹ M. Lucco, *Mantegna a Mantova, e i suoi eredi*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 3-4.

² *Ibidem*.

di fine secolo e sulle mode in voga), egli, ormai anziano, fu costretto a modificare i suoi usi e i suoi moduli compositivi³.

Nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento, raggiunto il traguardo dei sessant'anni, l'artista era occupato principalmente nell'esecuzione di alcune pale d'altare e opere devozionali di grande pregio: le prime riuscirono presto ad imporsi come modelli di riferimento, mentre le seconde spiccavano per l'inedita emotività delle figure e per il sentimentalismo. Delle pale realizzate la prima ad essergli stata commissionata fu certamente la *Pala Trivulzio*, così chiamata perché per lungo tempo era stata di proprietà dell'omonima famiglia e databile tra il 1494 e il 1497. Oggi il dipinto è conservato a Milano nelle collezioni del Castello Sforzesco ma, in origine, era destinato alla chiesa veronese di Santa Maria in Organo⁴. Il fulcro figurativo dell'opera, scorciata dal basso verso l'alto a causa della sua collocazione al di sopra dell'altare maggiore, è costituito dalla Vergine col Bambino che, invece di sedere sul trono canonico, sono accomodati all'interno di una mandorla che allude al momento dell'Assunzione. A far da sfondo alla mandorla vi è un corposo cielo azzurro mentre attorno ad essa vi sono delle nubi in cui si materializzano i volti dei putti: si tratta di un espediente che evidentemente piacque molto all'artista dal momento che è ravvisabile anche in opere successive⁵. Ai lati sono raffigurati, da sinistra a destra, san Giovanni Battista, san Gregorio Magno, san Benedetto da Norcia e san Girolamo, mentre in basso figurano alcuni angeli intenti a cantare e a suonare che, al contrario delle altre figure, sono scorciati dall'alto al basso. A completare la composizione vi sono due grosse siepi verdeggianti cariche di frutti che ricompaiono nella pala della *Madonna della Vittoria*, realizzata più o meno in contemporanea. L'impostazione piramidale, il tema sacro e la libera interpretazione spaziale sono analogamente presenti sia nella pala veronese sia in quella mantovana e, al contempo, permeano la produzione coeva. La *Madonna delle Vittoria* venne commissionata nel 1495 dal marchese Francesco II per celebrare la vittoria ottenuta nella battaglia di Fornovo che lo vide trionfare per la prima volta come generale⁶. La pala doveva decorare e abbellire la chiesa mantovana di Santa Maria della Vittoria, anch'essa costruita per

³ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 7.

⁴ S. L'Occaso, *Pittura a Mantova nel Quattrocento*, Mantova 2019, p. 147.

⁵ Il riferimento è alla *Minerva scaccia i Vizi dal giardino della Virtù*, realizzata per lo Studiolo di Isabella d'Este e completata nel 1502.

⁶ La battaglia di Fornovo, nota anche come battaglia del Taro, si consumò il 6 luglio del 1495 nell'omonimo paese situato poco più a sud di Parma. Lo scontro vedeva fronteggiati l'esercito francese, capeggiato da Carlo VIII, e le armate italiane che erano guidate dal marchese di Mantova che, ai tempi, aveva ventotto anni. Secondo le fonti e i documenti a disposizione l'esito della suddetta battaglia fu ambiguo: essa si svolse in poco tempo ma fu piuttosto violenta. L'esercito italiano, a differenza di quello regio, registrò il numero maggiore di morti nonostante disponesse di un numero superiore di soldati; eppure l'armata italiana fu in grado di conquistare il bottino del re obbligandolo alla fuga e, quindi, alla sconfitta.

volere di Francesco II e costruita nello stesso frangente temporale⁷. Sia il dipinto sia l'edificio chiesastico erano permeati da «connotati antisemiti»⁸: infatti il banchiere ebreo Daniele da Norsa, cittadino mantovano, aveva commesso un'empietà rimuovendo dalla facciata della propria dimora un'effigie della Vergine; per legge il gesto sarebbe stato punito con l'impiccagione dell'uomo se non fosse che il marchese, per risparmiare a sé stesso ingenti esborsi, gli concesse la possibilità di espiare la propria colpa finanziando interamente i due progetti⁹. Per quanto riguarda la chiesa, si fece in modo che essa venisse completata nell'architettura e nelle decorazioni prima del 6 luglio 1496, data in cui cadeva l'anniversario della battaglia di Fornovo. Invece, nel giorno della fatidica ricorrenza, l'ancona mantegnesca venne fatta sfilare in un lungo corteo che partiva dalla casa dell'artista e arrivava sino alla Chiesa dove la tavola sarebbe stata poi installata. L'opera ripropone l'iconografia della sacra conversazione; la Madonna, con in grembo il Bambino, è collocata al centro della composizione ed è attorniata da alcuni santi. Essa siede su un trono che, a sua volta, poggia su uno screziato basamento marmoreo ornato con bassorilievi che raffigurano scene tratte dalla Genesi (la *Tentazione dei Progenitori* e la *Cacciata dal Paradiso Terrestre*); tale decorazione risente chiaramente della formazione giovanile dell'artista avvenuta mediante uno studio attento e accurato dei lacerti classici. Ai lati della Vergine figurano due santi armati intenti ad aprirle il manto come fosse una Madonna della Misericordia: si tratta di san Michele Arcangelo, riconoscibile dall'attributo della spada e di san Giorgio, rappresentato mentre tiene in mano una lancia spezzata a ricordo del fatto che, secondo le cronache, Francesco II si appellò proprio a quest'ultimo prima dell'inizio della battaglia¹⁰. In secondo piano, seminascosti, s'intravedono sant'Andrea, che regge un lungo bastone sormontato dalla Croce e Longino, ovvero il centurione romano che, secondo la tradizione, portò a Mantova la preziosa reliquia del sangue di Cristo. La Vergine, con uno sguardo tenero e benevolo, si protende verso il genuflesso Francesco II che, posto alla sua destra, viene ritratto nelle vesti di valoroso comandante. Ella allunga il braccio e con un'impercettibile dolcezza lo benedice; sullo sguardo del marchese affiora un lieve sorriso. In posizione speculare a quest'ultimo vi è il piccolo san Giovannino

⁷ U. Bazzotti, *La chiesa di Santa Maria della Vittoria e la pala di Andrea Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 206-215.

⁸ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 8.

⁹ Ulteriori considerazioni sulla chiesa e sulla pala della Madonna della Vittoria si trovano in C. Togliani, *Il principe e l'eremita. Da San Lorenzo in Guidizzolo a Santa Maria della Vittoria a Mantova. Uomini, architettura e territorio fra XV e XVI sec.*, Mantova 2009. Per quanto concerne il risentimento antisemita presente a Mantova nel XV secolo può essere d'aiuto la lettura di D. Katz, *Painting and the Politics of Persecution: Representing the Jew in Fifteenth-Century Mantua*, in «Art History», 23, 2003, pp. 475-495.

¹⁰ M. Bourne, *Francesco II Gonzaga, condottiero e committente d'arte*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, a cura di M. Lucco, Milano 2006, p. 21.

accompagnato dall'ormai anziana madre Elisabetta, figura a cui era rivolta la devozione della moglie del marchese. A far da sfondo alla rappresentazione vi è un verdeggiante pergolato ricolmo di frutti, fiori e uccelli esotici a cui gli studiosi, non di rado, attribuiscono profonde valenze simboliche¹¹. Rispetto all'opera veronese la scena viene qui arricchita di elementi e viene resa più complessa anche sotto il profilo del significato, dimostrando da parte del Mantegna un tentativo di rinnovo; del resto, come afferma lo studioso Stefano L'Occaso, «se nella pala Trivulzio è la quinta arborea a creare una sorta di cornice della mandorla in cui la Madonna appare e a dare una connotazione “architettonica allo spazio” [...], nella pala della Vittoria siamo in una pergola all'aperto, un vero e proprio verziere»¹². Nel volgere di poco tempo le due opere mantegnesche riuscirono ad affermarsi sulla scena artistica dell'epoca come paradigmi a cui guardare e da replicare¹³; in ciò furono complici la loro distribuzione territoriale, la facile circolazione dei disegni e la presenza di artisti forestieri a Mantova. Delle due opere, tuttavia, fu la pala della Vittoria a riscuotere il maggior successo finendo così per influenzare nell'impaginazione e nei toni dipinti di inizio Cinquecento: a riprova di ciò si può citare la *Madonna col Bambino e i santi* dei Musei Civici di Pavia. Nonostante l'incertezza da parte di alcuni studiosi l'opera è attribuita ad Antonio da Pavia che, oltre ad essere un seguace di Mantegna, fu attivo a Mantova nel primo decennio del XVI secolo¹⁴. Malgrado la scarsa resa qualitativa del dipinto che testimonia l'operato di un artista marginale, reminiscenze mantegnesche sono ravvisabili nel rigoglioso pergolato entro il quale sono disposte le figure e nell'attenta raffigurazione delle specie vegetali che vi abbondano. Un'altra opera che sembra essere debitrice del modello mantovano è la pala di Francesco Verla¹⁵, ora conservata a Brera, raffigurante la *Madonna in trono col Bambino, due angeli, San Giuseppe e San Francesco* e realizzata verosimilmente attorno al 1520. Lo schema compositivo imita l'opera di Andrea: la Vergine seduta in trono, gli angeli che le aprono la mantella, i due santi francescani inginocchiati, l'articolata architettura di foglie e di frutta che incornicia i personaggi sono chiari rimandi alla pala di Santa Maria della Vittoria. Infine si può anche ricordare la pala correggesca della Madonna di San Francesco, compiuta tra il 1514 e il 1515, oggi a Dresda¹⁶: se l'impostazione dei personaggi è analoga all'opera mantegnesca, manca completamente

¹¹ U. Bazzotti, *La chiesa*, cit., pp. 209-212.

¹² S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 147.

¹³ *Ivi*, p. 149.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 149. Il dato è confermato anche dal Vasari che, nella *Vita di Iacopo Sansovino*, sottolineò come alcuni artisti vicentini che effettuarono i primi passi nel mondo dell'arte quando il Mantegna era ormai maturo si lasciarono influenzare dalle sue opere; tra i nomi che il trattatista menziona vi è anche quello di Francesco Veruzio, ovvero Francesco Verla.

¹⁶ *Ibidem*.

quell'ornamentazione vegetale che, però, era presente negli affreschi della cappella funeraria del Mantegna (eseguiti qualche anno prima) e che poi tornerà nella produzione della maturità¹⁷. Del resto il Correggio, pur avendo avuto modo di effettuare un soggiorno formativo a Mantova e di guardare inizialmente all'operato del Mantegna, se ne discosterà in seguito prendendo ad esempio altri modelli e proiettandosi inesorabilmente verso la maniera moderna.

Al termine del Quattrocento Andrea era altresì occupato nell'esecuzione di opere devozionali che si caratterizzano per il pervaso afflato sentimentalistico. Di questo periodo fa parte il *Cristo in pietà* di Copenaghen: nel chiarore dell'alba, in un paesaggio aspro e roccioso, il Cristo siede su un sarcofago scoperchiato di fattura classicheggiante; egli, con un volto solcato dal dolore, geme e mostra le ferite provocate dal martirio. La contrazione del corpo permette di risaltarne la forte muscolatura e di conferirgli una monumentalità che è rimarcata dalle pieghe tormentate del panno che copre e modella le gambe scultoree del Cristo. A sorreggere quest'ultimo vi sono due angeli alati che singhiozzano e sono compartecipi del suo lamento raggiungendo un «vertice espressivo poche volte pareggiato nella pittura italiana coeva»¹⁸. Le opere di questa fase sembrano configurarsi come un'interpretazione, nonché una risposta personale a quella «flagrante verità dei moti dell'animo»¹⁹ che già permeava la produzione leonardesca di quegli stessi anni. È così che il Mantegna, giunto ormai alla vecchiaia, si rendeva conto che raffigurare la psicologia umana richiedeva uno sforzo ben più complesso della semplice «registrazione dei moti corporei»²⁰; difatti la rappresentazione dei sentimenti esigeva ora una nuova sensibilità e una gestualità più libera e sciolta che permettesse ai volti di piegarsi talora in smorfie e, perciò, di mostrare il lato più umano del Cristo²¹. Ciononostante la distanza anagrafica che separava l'anziano Mantegna da Leonardo impedì al primo di raggiungere appieno una raffigurazione naturale e verosimile delle emozioni che conflagravano sui volti dei suoi soggetti: essi sembrano ancora rigidi, lontani dalla delicatezza che invece sfiorava i visi dei personaggi leonardeschi, mentre le forme restano severe²². Piuttosto, mediante questa operazione, il Mantegna rivelò un'involontaria adesione alla leziosità tipica del Perugino, il quale venne contattato di lì a poco da Isabella d'Este per l'esecuzione di un dipinto raffigurante la *Lotta tra Amore e Castità* da destinare al proprio Studiolo.

¹⁷ Si pensi alla decorazione pittorica della Camera della Badessa a Parma per la quale il Correggio sembra guardare non solo agli esempi mantovani, ma anche (forse) alla Sala delle Asse affrescata da Leonardo nel castello sforzesco di Milano e alla raffaellesca Loggia di Psiche di Villa Farnesina.

¹⁸ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 7.

¹⁹ V. Romani, *Verso la "maniera moderna"*, in *Mantegna: 1431-1506*, a cura di G. Agosti, D. Thiebaut, Milano 2008, p. 409.

²⁰ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 7.

²¹ *Ibidem*.

²² G. Agosti, *La storia dell'arte libera la testa*, I, Milano 2005, pp. 59-60.

La medesima attenzione alla fenomenologia dei sentimenti è ravvisabile anche nella piccola *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovanni Battista*, databile attorno al 1490 e conservata presso il Kimbell Art Museum. Lo spazio pittorico è saturato dalle figure poste in primo piano rendendo la comunicazione dell'opera più immediata. Il bimbo, la cui posa rimembra quella del celebre contrapposto, è in equilibrio sulle ginocchia della madre e tenta di cercare quest'ultima con lo sguardo: il dialogo tra la Vergine e il Bambino è reso con mirabile dolcezza²³, mentre le altre figure sembrano assortite nella sacralità del momento. A questa tela può essere accostata un'ulteriore *Sacra Famiglia*, quella ritratta assieme alla famiglia del Battista, caratterizzata da «studiate risposdenze nella distribuzione delle figure sacre e nei loro gesti»²⁴: nella fattispecie si tratta di un dipinto più tardo, eseguito verosimilmente nei due anni che precedettero la morte dell'artista e destinato alla sua cappella funeraria, ubicata presso la Basilica mantovana di Sant'Andrea. La tela, dal desueto formato orizzontale, è organizzata in maniera simmetrica: il fulcro visivo è costituito dalla Vergine e da sant'Elisabetta che sorreggono rispettivamente Gesù bambino e san Giovannino; alle estremità, in posizione speculare, si trovano san Giuseppe a sinistra e san Zaccaria a destra. Le figure sacre sono calate all'interno di una placida atmosfera meditativa davanti ad uno sfondo verdeggiante: torna qui la folta siepe ricolma di melograni, arance e limoni che tanto era cara al Mantegna e che, com'era abitudine, compare nelle opere tarde.

Non solo pale d'altare e dipinti devozionali tennero occupato Andrea negli ultimi anni della sua vita: nell'estate del 1497 ultimò il *Parnaso*, che fu la prima tela ad essere eseguita per lo studiolo isabelliano; ad esso seguì nel 1502 il *Trionfo della Virtù* dove è Minerva intenta a scacciare i Vizi dal Giardino delle Virtù²⁵. Entrambe le opere, oltre ad essere destinate agli appartamenti privati della marchesa e ad essere state compiute nell'età senile dell'artista, sono analoghe nel tema e nell'atmosfera: tornano qua i soggetti mitologici con i quali si era interfacciato negli anni della gioventù e che affollavano la produzione grafica e le sue incisioni²⁶. Quegli stessi soggetti venivano ora affrontati da pittori più giovani, come Perugino e Costa, con un sentimentalismo che però tanto piaceva ad Isabella la quale, irrimediabilmente in ritardo coi tempi, ancora insisteva con gli stilemi protoclassici²⁷. All'interno di quest'ultima tela un paesaggio arcaicizzante e montuoso, che sembra essere il corrispettivo figurativo dell'esordio

²³ V. Romani, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 410.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ambedue le tele mantegnesche sono oggi conservate al Louvre di Parigi.

²⁶ G. Romano, *Mantegna incisore*, in «*Artibus et Historiae*», 31, 2010, pp. 131-135.

²⁷ V. Romani, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 411.

del poema pastorale dell'*Arcadia* del Sannazaro²⁸, è raddolcito da un'architettura arborea e da un cielo che, solcato da nubi, mostra sfumature che virano da un blu intenso ad un tenue celeste. Lo sfondo, così come l'intera iconografia, sembra quindi amalgamare gli spunti letterari coevi e il cosiddetto «sfumato leonardesco», riuscendo quindi a rappresentare verosimilmente l'umidità atmosferica e la distanza delle catene montuose retrostanti. Un confronto con Leonardo non risulta improbabile dal momento che l'artista passò per Mantova nel 1499; e così, mentre Mantegna sviluppava le sue ultime idee e le gettava sulla tela, il mondo che conosceva stava inevitabilmente mutando volgendo al termine²⁹: la marchesana tentava, più o meno con successo, di assoldare artisti "alla moda" a cui affidare le sue minuziose e particolareggiate richieste e, contemporaneamente, il sistema delle corti andava in contro alla crisi sotto i colpi delle artiglierie nemiche³⁰.

Per lo studiolo privato di Isabella Mantegna realizzò anche due dipinti a monocromo che dovevano fungere da sovrapporte; di queste opere oggi si è persa ogni traccia ma sopravvivono due brevi descrizioni redatte nel 1542 dal notaio riminese Odoardo Stivini che si curò di inventariare gli oggetti e le opere appartenute all'ormai defunta Isabella che erano ancora custodite a palazzo³¹. Tali opere si configuravano come finte ripartizioni architettoniche³², realizzate a grisaglia, che andavano in pendant e che quindi fingevano di essere bassorilievi in bronzo dorato; si ignora quali fossero le tematiche raffigurate, tuttavia è possibile credere che esse, ancora una volta, fossero mitologiche, in piena sintonia con i quadri dello studiolo³³:

205) *E più, un quadro finto di brongio sopra alla detta porta, di mano di messer Andrea Mantegna, con quattro figure dentro*³⁴.

207) *E più, un altro quadro finto di brongio, posto sopra alla porta nell'entrare nella Grotta, di mano del detto Mantrgna, in lo qual è dipinto una nave di mare, con alcune figure dentro et una che casca nell'acqua*³⁵.

Opere molto vicine a quelle suddette, sia per ragioni stilistiche che cronologiche, sono le due tavole londinesi (ritraenti l'una Sofonisba e l'altra Tuccia) e le due tele di Montreal (raffiguranti

²⁸ G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, VI. Dal Cinquecento all'Ottocento, Torino 1981, p. 67.

²⁹ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 10.

³⁰ C. Conforti, *La città del tardo Rinascimento*, Lecce 2018, pp. 3-18.

³¹ D. Ferrari, *L'"inventario delle gioie"*, in *Isabella d'Este: i luoghi del collezionismo. Mantova, Palazzo Ducale, Appartamenti isabelliani*, Modena 1995, pp. 13-15.

³² M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 8.

³³ D. Ferrari, *L'"inventario delle gioie"*, cit., p. 27.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

Giuditta e Didone) che dovevano rappresentare le donne esemplari dell'antichità. Ognuna delle quattro figure femminili sembra scolpita nel bronzo dorato ma solo nelle due tavole della National Gallery esse sono disposte davanti ad uno sfondo astratto che simula un marmo screziato. È in questi dipinti di modeste dimensioni che la tecnica del monocromo tocca i vertici più alti arrivando a rivaleggiare con le sculture contemporanee.

Gli esiti più lodevoli sono tuttavia raggiunti con la tela raffigurante l'*Introduzione del culto di Cibele a Roma*, commissionata all'artista nel marzo del 1505. L'opera venne pertanto eseguita negli ultimi mesi di vita del Mantegna, quando egli era già «proximo alla morte»³⁶, come prontamente fece sapere Isabella in una missiva del 31 gennaio. Il dipinto venne richiesto dal cardinale Marco Cornaro per lo studiolo del fratello, il patrizio veneziano Francesco Cornaro; esso venne iniziato ma non fu portato a termine, tant'è che alla morte dell'artista esso si trovava ancora nella sua bottega. In un secondo momento l'opera venne ultimata presumibilmente da Giovanni Bellini, erede della commessa ed esecutore della *Continenza di Scipione*, anch'essa destinata al medesimo studiolo³⁷. La scelta del soggetto in questione risente di un'usanza tipica delle nobili famiglie lagunari, ovvero quella di sfruttare l'assonanza del proprio nome con quello di un personaggio storico o mitologico, in modo tale da accreditarsi antiche origini: nella fattispecie, i Cornaro pretendevano di discendere dalla *gens* Cornelia. Per questo motivo il tema sciorinato vede come protagonista Publio Cornelio Scipione che, dopo aver sconfitto Annibale, decise di portare a Roma il simulacro della dea Cibele. La tela mantegnesca sfiora i tre metri di lunghezza e a sinistra, al di sopra di una portantina, sfilava l'immagine scultorea della dea che viene accolta nell'Urbe da una folla di astanti. L'abilità maturata negli anni permise al Mantegna di modellare i corpi come fossero figure scolpite nel marmo e di illuminare, con impalpabili tocchi di biacca, le pieghe degli abiti che modellano i personaggi. Malgrado l'affanno e l'assenza di forze, l'artista «conserva intatte le capacità evocative [...]. Il rosso acceso del marmo variegato, introdotto nella metà di sinistra, immette una nota in sintonia con il tono visionario degli ultimi anni di Mantegna»³⁸.

Alla luce di quanto detto finora l'artista, sin dal suo arrivo a Mantova, fu impegnato in una lunga serie di commissioni che lo tennero impegnato negli anni e anche nei mesi prossimi alla sua fine. La maggior parte delle opere a cui Andrea lavorò era da destinare ai signori della corte che, coscienti del suo talento, se ne servirono per autocelebrarsi e per garantirsi prestigio mediante dipinti e cicli pittorici che suscitavano il plauso dei dignitari, degli ambasciatori di

³⁶ P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, London 1901, p. 579, n. 176.

³⁷ V. Romani, *Verso la maniera*, cit., pp. 410-411.

³⁸ *Ibidem*.

passaggio, dei grandi signori in visita e, infine, dei letterati che compartecipavano alla creazione di una cultura locale. Nella città gonzaghese, però, Andrea non fu un semplice servitore dei marchesi che rispondeva ai bisogni e alle richieste che gli venivano rivolte ma, anzi, guadagnandosi nel tempo la loro fiducia, riuscì a ottenere una considerazione che era sconosciuta agli altri artisti; inoltre così facendo, seppe ambientarsi facilmente nel contesto della corte, stringendo rapporti duraturi sia col potere sia con l'entourage e riuscendo a vestire i panni del buon *cortegiano*. Mantegna era trattato come una persona di famiglia e per questo ottenne stabilità e sicurezza economica; egli era il preferito ed era protetto dai marchesi³⁹ i quali, per assicurarsi la permanenza dell'artista, gli affidavano commissioni di grande importanza e stabilivano quando e per quanto tempo il Mantegna avesse potuto assentarsi dalla città padana per lavorare altrove. Andrea era anche il destinatario di numerosi privilegi e di riconoscimenti che gli permisero una nobilitazione e un mutamento del rango sociale⁴⁰: pare che nel 1469 fosse proprio l'imperatore Federico III d'Asburgo ad insignirlo del titolo di conte palatino, onorificenza di cui si fregiò durante il soggiorno romano quando, alla chiusura degli anni Ottanta, il papa Innocenzo VIII richiese a Roma l'artista per potergli affidare la decorazione di una nuova cappella all'interno del nuovo edificio del Belvedere⁴¹. Nonostante il particolare temperamento e la ruvidezza caratteriale, egli beneficiò di una certa confidenza col proprio signore, tant'è che questa incredibile familiarità lo portò spesso ad avanzare richieste non sempre legittime come quando, nel dicembre del 1466, egli chiese in prestito 100 ducati con lo scopo di costruirsi una casa, una piccola dimora cittadina⁴². A questi favori il marchese Ludovico rispose sempre con grande pazienza assecondando le necessità del pittore. È noto, ad esempio, che nel novembre del 1472 Ludovico concesse ben 800 ducati ad Andrea affinché quest'ultimo gli lasciasse un terreno di proprietà di quest'ultimo situato a Buscoido, poco lontano da Mantova; e quando il denaro tardò ad arrivare, con un'epistola datata al 13 maggio 1478, il Mantegna non esitò a rammentare al marchese quegli 800 ducati che gli erano stati promessi ben cinque anni prima sostenendone la loro vitalità, dal momento che si sentiva ormai anziano e aveva una figlia da dare in sposa⁴³. Dopo la morte di Ludovico anche il nuovo marchese Federico si addossò gli oneri nei confronti dell'artista e quando lui era in guerra era la moglie a versare il suo stipendio mensile⁴⁴. Anche Francesco II nutrì sempre un grande

³⁹ Eccezion fatta per la marchesa Isabella.

⁴⁰ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, p. 5.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² G. Fiocco, *Mantegna*, Milano 1937, pp. 160-165.

⁴³ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., pp. 5-6.

⁴⁴ *Ivi*, p. 6.

rispetto nei riguardi di Andrea e, anzi, fu proprio lui ad affidarsi al pittore per la decorazione a buon fresco delle grandi ville suburbane⁴⁵ e per l'esecuzione delle nove tele della serie dei *Trionfi di Cesare*⁴⁶ che assicurarono al marchese una fama imperitura. Infatti, nonostante la produzione artistica del Mantegna fosse vasta e vantasse un numero cospicuo di opere, per gran parte del Cinque e del Seicento i dipinti più celebri dell'artista erano i *Trionfi* che, pur essendo visibili solo da pochi eletti, erano comunque largamente conosciuti dal pubblico grazie alla rapida circolazione di incisioni, stampe e copie di ben più modeste dimensioni⁴⁷; lo stesso Vasari giudicò tale impresa come «la miglior cosa che [Mantegna] lavorasse mai»⁴⁸ dedicandole una delle descrizioni più lusinghiere presenti nel suo trattato. Eppure, mentre il nome di Mantegna risuonava nei palazzi marchionali gonzagheschi e di lui venivano a conoscenza i signori delle altre città rinascimentali, «le persone normali, le confraternite, le autorità ecclesiastiche use a commissionare opere d'arte nelle chiese, di lui ne sapevano sempre meno»⁴⁹: ed è proprio per questo motivo che Andrea non riuscì ad imporre la propria arte fuori dal perimetro della corte e a stabilire un «monopolio espressivo»⁵⁰. Del resto, anche lo stesso Francesco II, pur preferendo artisticamente e umanamente il Mantegna ad altri artisti, non si privò dei servigi di altri pittori che lavorarono per lui nello stesso torno d'anni e forse fu la stessa presenza di Andrea a richiamare in città pittori provenienti dai territori limitrofi: ad esempio nel 1477, quando a regnare su Mantova era il colto Ludovico, fece il suo ingresso in città Francesco Bonsignori⁵¹, pittore veronese le cui doti vennero apprezzate più tardi anche dallo stesso Francesco II. La presenza dell'artista in città fu sporadica perlomeno fino agli anni Novanta del Quattrocento, poi le commissioni s'intensificarono ed egli fu attivo nella

⁴⁵ M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, cit., pp. 22-24.

⁴⁶ Su questo ciclo pittorico sono state scritte infinite pagine, ma i testi di riferimento restano: A. Martindale, *The triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, Londra 1979; C. Hope, *The chronology of Mantegna's Triumphs*, Firenze 1985. Dopo annose controversie riguardanti il committente e la datazione delle nove tele, oggi si ritiene che il progetto sia nato per volere del fine Ludovico, dotto umanista, nel contesto del Concilio di Mantova tenutosi nel 1459. Tuttavia, a causa delle ristrettezze economiche in cui versava la casata gonzaghesca dopo l'organizzazione della dieta, l'esecuzione della serie venne posticipata e venne incominciata verosimilmente solo nel 1485 sotto l'egida di Francesco II, quando le tasche dello stato erano state rimpinguate. Il ciclo venne concluso nel 1505 e, oltre a celebrare i fasti militari dei Gonzaga, si configurava come una trasposizione visiva della *Roma Triumphans* di Biondo Flavio. Una volta terminate, le opere vennero installate nella nuova dimora del marchese, ovvero Palazzo San Sebastiano e lì vi rimasero fino al 1627 quando lo sciagurato Vincenzo II Gonzaga, per sanare i debiti accumulati, decise di venderli (insieme ad altri numerosi dipinti facenti parte della collezione) al re d'Inghilterra Carlo I Stuart. Ancora oggi le nove tele sono conservate ad Hampton Court.

⁴⁷ C. Hope, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, Mantova 2006, p. 287.

⁴⁸ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, I, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 2015, p. 494.

⁴⁹ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 5.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 189.

realizzazione di dipinti e cicli pittorici a buon fresco di pertinenza gonzaghesca. La sua nomea di pittore di storia e di ritrattista, le cui abilità in tale genere furono decantate anche dal Vasari⁵², gli garantirono un discreto successo e l'approvazione da parte del marchese che nel 1495, quando commissionò a Mantegna la *Madonna della Vittoria*, contemporaneamente affidava al Bonsignori una rappresentazione della battaglia di Fornovo⁵³. Più tardi il Bonsignori accettò anche commissioni di carattere sacro, come testimonia la tela raffigurante i *Santi Ludovico da Tolosa e Francesco*, oggi a Brera ma realizzata tra il 1506 e il 1507 per il pulpito della chiesa mantovana di San Francesco. L'opera, oltre a documentare l'inserimento dell'artista nel tessuto cittadino e nella rete locale di committenza, attesta la conoscenza da parte del Bonsignori dell'arte mantegnesca e delle opere padovane⁵⁴: chiari sono infatti i rimandi alla lunetta, collocata sopra il portone d'ingresso della basilica del Santo, che Andrea dipinse nel 1452.

Tra le altre presenze venete che si registrano a Mantova al passaggio del secolo si deve citare Domenico Morone, anch'egli veronese di nascita. Per il marchese realizzò nel 1494 la *Cacciata dei Bonacolsi* che celebra l'ascesa gonzaghesca. L'opera, che mostra il conflitto tra le truppe dei Gonzaga e dei Bonacolsi e la seguente vittoria delle prime, è ambientata nella piazza cittadina che funge da teatro dello scontro; essa risente necessariamente di un'impostazione veneziana, in particolar modo carpacesca⁵⁵, e di un'infatuazione per lo studio prospettico: come sottolinea acutamente lo studioso Stefano L'Occaso il dipinto è costituito da uno «sdoppiamento dei fuochi prospettici, centrati su due diversi momenti della narrazione»⁵⁶. Questa è una tra le tele più note di Domenico e una delle più importanti legate alla sua produzione mantovana; tuttavia, non è da escludere che egli, in città, abbia operato anche come miniatore⁵⁷.

A corroborare l'intensità dei rapporti tra Verona e Mantova al volgere del Quattrocento è la figura di Giovan Francesco Caroto la cui educazione artistica, come afferma lo stesso Vasari, avvenne sotto il segno del Mantegna⁵⁸. Gli studiosi hanno spesso rimarcato l'attendibilità delle

⁵² S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 190.

⁵³ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 8. Altre importanti informazioni sull'attività mantovana di Francesco Bonsignori sono contenute in C.M. Brown, *Francesco Bonsignori: painter to the Gonzaga Court. New documents*, in «Atti e Memorie. Accademia Virgiliana di Mantova», XL-VII, 1979, pp. 82-85.

⁵⁴ S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., pp. 189-190.

⁵⁵ I Gonzaga tentarono un timido approccio col maestro veneziano attorno 1511 per affidargli una maestosa raffigurazione di Gerusalemme di cui oggi non vi è traccia; del resto Francesco II nutriva una forte passione per le vedute di città e di queste decorazioni che dovevano abbellire gli ambienti delle dimore suburbane ne resta una traccia nei documenti d'archivio. Del carteggio intercorso tra il marchese e il Carpaccio resta una lettera in duplice copia redatta dall'artista e oggi conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova. Per ulteriori informazioni è bene consultare M. Muraro, *Carpaccio*, Firenze 1966, pp. 61-69.

⁵⁶ S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 197.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 200.

informazioni vasariane ma resta tuttora da chiarire quando questo alunnato si sarebbe verificato poiché la penuria delle fonti non permette di capire quando l'artista sarebbe eventualmente giunto nella città virgiliana⁵⁹. Pertanto, in mancanza di dati, la studiosa Maria Teresa Franco Fiorio sostiene piuttosto che l'artista abbia avuto modo di tenersi informato su quanto Mantegna stava producendo a Mantova, complice l'esigua distanza che copre il tragitto tra quest'ultima e Verona⁶⁰. Che il Caroto fosse aggiornato sulle novità mantovane è dimostrato dalle sue prime opere pittoriche, come la *Madonna del cucito* custodita presso la Galleria Estense di Modena e datata al 1501: la Vergine, occupata a cucire, regge il Bambino ed è accompagnata dal piccolo san Giovannino che sbuca dal basso. La postura delle figure ma anche l'ambientazione naturalistica e la siepe che fa da sfondo costituiscono chiari rimandi alla produzione estrema del Mantegna che s'impone come un inequivocabile punto di riferimento.

A tal proposito si può anche evocare il *San Sebastiano*, conservato ad Hampton Court, del pittore dalmata Bernardino da Parenzo: ne fa un'ottima analisi Mauro Lucco, secondo il quale l'opera si configura come «un sottile gioco di varianti sulla tela mantegnesca di Aigueperse, descritta, smontata e rimontata con una sorta di ossessiva intensificazione o spiegazione di ogni dettaglio»⁶¹. La tavola, eseguita nel 1480, è intrisa di tutti quegli elementi che costituivano il repertorio figurativo mantegnesco come i frammenti scultorei, le colonne, i paesaggi desolati e le montagne rocciose; il Parentino dovette certamente vedere il brano mantegnesco quando l'artista vi stava lavorando a Mantova e solo in questo modo egli poté impossessarsi di quegli stimoli. Anche in questo caso la carenza di fonti non gioca a favore, tuttavia è ipotizzabile che Bernardino fosse rimasto nella città padana per lungo tempo e dovette anche riuscire a farsi conoscere dai membri della corte perché nel 1496 Isabella insistette col pittore affinché quest'ultimo collaborasse nel progetto della decorazione dello Studiolo⁶².

Oltre agli artisti sin qui considerati è bene ricordare che le carte d'archivio menzionano anche altri maestri operanti a Mantova nei medesimi anni: nella maggior parte dei casi, però, si tratta di figure sfuggenti aventi fisionomie vaghe e cataloghi scarni; è questo il caso del “Maestro di San Vincenzo Martire” il quale, dopo non poche difficoltà, è stato identificato con Bernardino Bonsignori⁶³, fratello del pocanzi citato Francesco. Inoltre, se fino ad ora è emerso in maniera

⁵⁹ S. L'Occaso, *Giovan Francesco Caroto e Mantova*, in *Giovan Francesco Caroto (1480 circa-1555)*, a cura di F. Rossi, G. Peretti, E. Rossetti, Cinisello Balsamo 2020, pp. 28-29.

⁶⁰ M.T. Franco Fiorio, *Giovan Francesco Caroto*, Verona 1971, p. 112.

⁶¹ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 8.

⁶² G. Romano, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 14.

⁶³ S. L'Occaso, *Giovan Francesco Caroto*, cit., p. 29.

più vistosa l'asse Mantova-Verona⁶⁴ è vero anche che, con l'arrivo di Isabella a corte nel 1490 come consorte del marchese Francesco e con la sua instancabile frenesia collezionistica, i legami tra Mantova e Ferrara vennero rinsaldati. Tra l'ultimo decennio del Quattrocento e il primo del Cinquecento si contavano nella città padana anche numerose e fugaci presenze emiliane, alcune destinate a restare⁶⁵: il 25 febbraio 1493 il pittore ferrarese Geminiano Benzoni inviava una lettera alla marchesa promettendole alcuni disegni realizzati «sencia grande fatica»⁶⁶ di cui non si conoscono né le finalità né l'eventuale ubicazione. Invece, agli albori del Cinquecento il reggiano Lazzaro Grimaldi giunse a Mantova per effettuare alcuni affreschi all'interno del palazzo di Giovanni Gonzaga⁶⁷; allontanatosi dalla città senza aver ultimato i lavori, nel 1502 il Gonzaga inviava una missiva al duca di Ferrara per chiedere che l'artista tornasse per finire le decorazioni iniziate. Del palazzo dove si concentrò l'attività del pittore oggi non resta più nulla perché venne distrutto nel 1930; tuttavia un'idea di come dovevano essere le pitture di Lazzaro la si potrebbe avere osservando un affresco strappato, purtroppo escluso dalla vista del pubblico perché conservato nei depositi del Museo di Palazzo Ducale, che raffigura un *Busto di guerriero*. Quello strappo proveniva dal palazzo e costituisce l'unica testimonianza materiale dell'operato mantovano del pittore⁶⁸. In ultima istanza occorre ricordare Gian Francesco Maineri, pittore parmense attivo a Mantova all'incirca tra il 1498 e il 1506 e connesso soprattutto alla committenza di Isabella: il nome di quest'ultimo è oggi legato ad una *Crocifissione* di modesta fattura alloggiata nel Museo Diocesano⁶⁹.

A questo punto è bene notare come gli artisti sciorinati pocanzi, pur essendo diversi nella formazione artistica e distanti nella provenienza, una volta giunti nella città virgiliana non poterono non guardare al Mantegna che, nonostante fosse ormai stanco e anziano, continuava ad offrire spunti di riflessione per la produzione artistica coeva; tuttavia il suo insegnamento ebbe vita breve poiché quando la morte lo colse il 13 settembre del 1506 la sua arte morì con lui. Qualche flebile reminiscenza del suo stile è ravvisabile nelle opere contemporanee ma quello stile archeologico, fatto di lacerti classici e ruderi indagati con attenzione filologica, apparteneva ad un mondo ormai tramontato. Così, dopo settantacinque anni di onorato servizio,

⁶⁴ Occorre ricordare infatti che a Verona mancava una corte rinascimentale e ciò portò gli artisti a cercare committenze nei territori confinanti.

⁶⁵ Come nel caso di Lorenzo Costa che, con la morte del Mantegna, s'insediò a Mantova divenendo pittore di corte nel 1506.

⁶⁶ S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 202. La lettera è tratta da ASMn, AG, b. 1232, c. 739.

⁶⁷ Lazzaro Grimaldi è un artista poco noto la cui sopravvivenza è dovuta soprattutto ai documenti d'archivio che ne riportano il nome; fino a poco tempo fa la sua unica opera conosciuta era una pala appartenuta alla collezione berlinese Kauffmann e poi dispersa. Nel tempo il suo catalogo di opere è andato arricchendosi ma permangono dubbi. Ulteriori considerazioni al riguardo sono reperibili in M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., pp. 11-14.

⁶⁸ S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 202.

⁶⁹ *Ivi*, p. 203.

il Mantegna rimase l'unico fedele interprete di sé stesso e la sua eredità, lasciata ai figli, non venne raccolta dalle nuove generazioni di artisti che, approfittando del vuoto creatosi in città, vi giunsero in gran fretta nel tentativo di entrare in contatto con una committenza di alto rango e di ottenere uno spazio a corte. Il ricordo del pittore tuttavia continuava a vivere nelle facciate dipinte dei grandi palazzi urbani⁷⁰, mentre poeti e letterati eternavano la memoria del Mantegna tessendone le lodi in lunghe pagine inchiostrate. Prima che Giorgio Vasari arrivasse a dividere la pittura in tre epoche, la letteratura del primo Cinquecento celebrava il Mantegna assieme ad altri famosi nomi dell'arte: è infatti nel trentatreesimo libro dell'*Orlando Furioso* che Ariosto acclama e raggruppa nello stesso verso i nomi di Mantegna, Leonardo e Giovanni Bellini. Ancora mezzo secolo dopo la sua morte, il nome di Andrea Mantegna echeggiava stampato nelle *Vite* vasariane: l'edizione torrentiniana, pur essendo stata stampata nella Firenze medicea, risentiva inesorabilmente del clima farnesiano presente nella Roma di metà Cinquecento dove il nome di Mantegna era ancora conosciuto tra gli intendenti d'arte⁷¹. La vita di Andrea viene collocata nel primo volume verso la conclusione della seconda parte, ovvero tra gli artisti quattrocenteschi; alcune mistificazioni connotano l'esordio della narrazione poiché l'artista viene definito "mantovano" non lasciando così intendere le sue origini venete. Dopo una breve descrizione del rapporto che si instaurò tra il pittore e il suo primo mecenate Ludovico Gonzaga, Vasari procede con l'esposizione delle due maggiori opere del Mantegna: i *Trionfi* e gli affreschi nella cappella del Belvedere vaticano. La menzione e l'analisi particolareggiata di queste opere non stupisce affatto dal momento che esse erano quelle «con i più numerosi accrediti a stampa prevasariani»⁷² e certamente erano state viste dallo stesso autore. Di questi dipinti al Vasari non interessava sottolinearne la vena antiquaria, che peraltro susciterà qualche perplessità nell'edizione giuntina, bensì gli stratagemmi prospettici, le soluzioni espressive

⁷⁰ Numerosi edifici costruiti a Mantova a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento erano dotati di facciate dipinte. Molti di questi palazzi erano affrescati esternamente con decorazioni che imitavano modelli mantegneschi; è il caso del palazzo di via Fratelli Bandiera 17 la cui facciata, databile verso il 1480 circa, è decorata con tondi multicolore legati tra loro che rievocano esplicitamente la *Camera Picta*: infatti la medesima decorazione si trova impiegata nella parete Nord come sfondo ai personaggi della corte. Una trattazione puntuale di questi temi si trova in S. L'Occaso, *op. cit.*, pp. 215-226. Si vedano anche S. L'Occaso, *Le facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna (e nel Cinquecento)*, in *Facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna*, a cura di G. Bazzotti, S. L'Occaso, F. Vischi, Ginevra-Milano 2009, pp. 11-33; N. Zuccoli, *Forme della decorazione architettonica a Mantova nell'età di Andrea Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 58-69.

⁷¹ G. Agosti, *Su Mantegna, 5. (Intorno a Vasari)*, in «Prospettiva», 80, 1995, p. 66.

⁷² *Ivi*, p. 62. In effetti menzioni dei *Trionfi* erano presenti nei testi del Serlio, del Gaurico, dell'Equicola, mentre la cappella del Belvedere era stata citata da Battista Fiera, dal Cortese e dal Maffei.

adoperate⁷³ e gli scorci e proprio la capacità di scorciare le figure «al di sotto in su»⁷⁴ venne definita come uno dei lasciti dell'artista. L'eredità che il pittore lasciava ai posteri era provvista anche del «modo dello intagliare in rame le stampe delle figure»⁷⁵: nel finale della vita di Andrea Mantegna il Vasari gli attribuiva l'invenzione della stampa ed elencava alcune delle sue incisioni più famose. Il passo è di fondamentale importanza perché è la prima volta che l'attività incisoria e parte del suo catalogo venivano segnalati all'interno di un testo a stampa⁷⁶, ciononostante si tratta di considerazioni che verranno fortemente ridimensionate nell'edizione giuntina quando il primato della stampa gli verrà tolto per essere attribuito al fiorentino Maso Finiguerra. Così il Mantegna non solo perse il ruolo di pioniere ma la sua produzione venne fatta iniziare erroneamente attorno agli anni '90 anche se, in realtà, l'artista si era approcciato all'arte dell'incisione molto precocemente, già negli anni Settanta. Se nei libri a stampa dell'epoca non si reperiscono informazioni sulle incisioni del Mantegna, gli artisti contemporanei erano certamente informati sui lavori del Mantegna in questo ambito e a dare dimostrazione di ciò è Albrecht Dürer che, ammaliato dalle sue invenzioni, volle incontrarlo di persona durante il secondo viaggio in Italia avvenuto tra il 1505 e il 1507. L'incontro tanto agognato, tuttavia, non ebbe mai luogo a causa della morte del maestro e quell'infausto evento provocò a Dürer «il più grande dolore della sua vita»⁷⁷.

Tra la *Vita di Andrea Mantegna* proposta nella prima edizione e quella contenuta nell'edizione giuntina ricorrono molteplici differenze anche perché l'autore tentò di perfezionare il suo testo arricchendolo di nuove informazioni; inoltre tra il 1550 e il 1568 altri letterati, in risposta a quanto aveva fatto il Vasari, si cimentarono nell'impresa di redigere biografie sulle vite degli artisti. Nella fattispecie due furono i testi prodotti in quell'intervallo di tempo dai quali trapelava il nome di Mantegna; entrambi furono redatti a Padova ed entrambi vennero utilizzati come fonti dal Vasari: il *De antiquitate urbis Patavii* dello Scardeone e una lettera di Girolamo Campagnola, oggi perduta, che trattava degli artisti attivi a Padova agli albori del Quattrocento⁷⁸. Quanto si intende sottolineare con queste parole è che il Mantegna, pur essendo morto all'alba del nuovo secolo e pur non riuscendo a fornire suggestioni e stimoli alle nuove generazioni d'artisti, continuò ad essere noto all'élite letteraria e culturale del Cinquecento,

⁷³ Quando il Vasari tratta dei *Trionfi* si dilunga nella descrizione di alcuni particolari; ad esempio nella tela con i prigionieri l'autore si sofferma ad analizzare quell'invenzione, definita «bellissima e naturale», del bambino che, tenuto per mano dalla madre, le mostra il piede in cui si era infilzata una spina.

⁷⁴ G. Vasari, *Le Vite*, cit., p. 496.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ G. Agosti, *Su Mantegna*, 5, cit., p. 65.

⁷⁷ G. Agosti, *Su Mantegna*, 2. (*All'ingresso della maniera moderna*), in «Prospettiva», 72, 1993, p. 69.

⁷⁸ G. Agosti, *Su Mantegna*, 5, cit., p. 72.

tant'è che la vita mantegnesca contenuta nell'edizione giuntina rimase per secoli la biografia più estesa e completa dell'artista⁷⁹.

I.II LEONARDO A MANTOVA E LA COMMITTENZA DI ISABELLA D'ESTE

La Mantova di fine Quattrocento e di inizio Cinquecento si configurava come un crocevia affollato di artisti, alcuni dei quali popolari e rinomati, altri meno conosciuti che contribuirono ad incrementare le già ampie raccolte d'arte dei Gonzaga. A quest'altezza cronologica i due maggiori committenti erano i coniugi Francesco II e Isabella d'Este i quali, prima e subito dopo la morte dell'anziano Mantegna, approfittarono di certi illustri pittori presenti in città al passaggio del secolo per commissionare opere di gran pregio. Le personalità differenti dei due marchesi rispecchiavano appieno il loro mecenatismo, le ambizioni e i loro gusti altrettanto differenti; certamente proprio tali diversità impedirono loro di ostacolarsi vicendevolmente nelle rispettive commissioni. Tuttavia, non di rado, la storiografia si è rivelata ingenerosa nei confronti di Francesco II perché interessata a metterne in risalto soprattutto le doti militari e l'inclinazione, prettamente virile, per l'allevamento e l'addestramento di cani, cavalli e falconi⁸⁰. Tra i due consorti colei che è sempre stata osannata per la dotta formazione umanistica e per i raffinati interessi era Isabella: la marchesana, appena sedicenne, arrivò a Mantova nel rigido febbraio del 1490 come sposa di Francesco II e vi giunse su un carro che trasportava ben tredici bauli, finemente lavorati dal ferrarese Ercole de' Roberti, contenenti la sua ricca dote⁸¹: piatti, preziose argenterie, dipinti e gioielli traboccavano da quei bauli. Del resto la giovane Isabella era la primogenita dei duchi di Ferrara, Ercole d'Este ed Eleonora d'Aragona ed era la figlia prediletta dalla madre. Isabella, che passò la sua fanciullezza nella città natia⁸², era cresciuta in una corte attiva e vivacizzata dal mecenatismo dei genitori che, in quanto cultori delle arti, erano accerchiati da letterati di spicco⁸³ e da pittori del calibro di Cosmè Tura e di Francesco del Cossa: questo fu il privilegiato milieu in cui si plasmò la ricercata estetica della fanciulla. Con un'educazione simile viene naturale pensare che la fama di Isabella, nel tempo, possa aver eclissato quella del marito di cui, peraltro, fece le veci quando Francesco II venne catturato nel 1509 e reso ostaggio a Venezia⁸⁴; e fu proprio lei, grazie all'irreprensibile condotta

⁷⁹ G. Agosti, *Su Mantegna*, 5, cit., p. 80.

⁸⁰ M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, cit., p. 19.

⁸¹ J. Fletcher, *Isabella d'Este, mecenate e collezionista*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, a cura di M. Lucco, Milano 2006, p. 27.

⁸² La sorella Beatrice, invece, era stata mandata giovanissima presso la corte partenopea dove vi trascorse otto anni; poi, nel 1480, fu data in sposa a Ludovico il Moro.

⁸³ Si pensi a Guarino Veronese che fu il responsabile della decorazione dello studiolo di Lionello d'Este, zio di Isabella.

⁸⁴ R. Braglia, *La grotta delle meraviglie. Il collezionismo di Isabella d'Este-Gonzaga*, Mantova 2014, p. 13.

e ad un insieme di adulatorie lusinghe e acute macchinazioni diplomatiche, a permettere la scarcerazione del marito dopo un anno di prigionia in laguna. Il carattere risoluto e volitivo la portarono ad affermare in una lettera scritta di suo pugno che «etiam nel nostro sesso si ritrovano animi virili»⁸⁵ e il marchese, che in un primo momento sembrò apprezzare le brillanti doti politiche della moglie, poi ne fu stremato dichiarando di aver «vergogna di avere per nostra sorte una mogliera che sempre vuol fare di suo cervello»⁸⁶. Eppure, anche se Francesco sosteneva di intendere meglio «de cavalli et arme che de intagli»⁸⁷, entrambi i coniugi concorsero alla fioritura dell'arte e della cultura rinascimentali in una Mantova che presto divenne luogo di ritrovo per artisti e intellettuali e un punto nevralgico per lo sviluppo delle sorti dell'arte lombarda⁸⁸. Il marchese, ad esempio, nutriva un grande interesse per l'architettura che, tra l'ultimo decennio del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento, venne espletato mediante la costruzione di nuovi palazzi cittadini e il ripristino, col conseguente ingrandimento, di alcune ville in campagna destinate all'ozio, alla caccia e allo svago campestre⁸⁹. All'interno di queste dimore vasti cicli d'affreschi decoravano le sale con figurazioni che ricordavano le passioni personali del committente: i temi bellici convivevano con stemmi araldici, ma anche con fedeli rappresentazioni dei segugi e dei destrieri che rimarcavano le piacevoli destinazioni d'uso di questi spazi. Non mancavano inoltre riferimenti all'astrologia e alla cartografia a conferma del fatto che Francesco II fosse un instancabile collezionista di mappe e di vedute urbane⁹⁰. Alla decorazione di questi ambienti parteciparono artisti secondari nel panorama artistico dell'epoca ma fedeli alla tradizione mantegnesca quali Francesco Mantegna, Gian Luca Liombeni, Bartolino Topina e Benedetto Ferrari, i cui nomi emergono disordinatamente dalle carte d'archivio⁹¹. Tra il 1506 e il 1512 inoltre fu interamente edificato e affrescato palazzo San Sebastiano, che venne costruito come residenza urbana di pertinenza del marchese; come sostiene la studiosa Carla Cerati «il desiderio di Francesco Gonzaga di trasferire la propria residenza in un luogo diverso dal Castello era dettato probabilmente dalla scomodità e dal sovraffollamento che si era venuto a creare all'interno

⁸⁵ R. Braglia, *La grotta delle meraviglie*, cit., p. 13.

⁸⁶ *Ivi*, p. 23.

⁸⁷ A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga*, [1903], ed. a cura di S. Albonico, Milano 2006, p. 315.

⁸⁸ P. Plebani, *Verona e gli artisti veronesi nelle Vite di Giorgio Vasari*, Milano 2012, pp. 69-70.

⁸⁹ M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, cit., p. 22. A proposito delle dimore extraurbane di Marmirolo e Gonzaga e del palazzo cittadino di Poggio Reale si consideri D. Ferrari, *Le collezioni Gonzaga: l'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 105-160.

⁹⁰ M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, cit., pp. 22-23.

⁹¹ L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 211.

dell'edificio»⁹². Lì, in effetti, oltre ad esservi gli appartamenti privati dei due marchesi erano situati anche i magazzini, l'armeria, la cancelleria e le prigioni; con la costruzione del palazzo Francesco intendeva non solo spostarsi in un luogo più tranquillo ma anche avvicinarsi alle nuove stalle che poco tempo prima erano state costruite sulla prospiciente isola del Te⁹³. Oltre a ciò, il marchese apprezzava anche i grandi dipinti dal tema storico e i cicli pittorici che celebravano le imprese dei suoi antenati; a questi interessi s'accompagnavano poi il piacere per il teatro classico⁹⁴, la musica sacra e la medaglistica⁹⁵. Al contrario suo, Isabella coltivava un amore sconfinato per la musica profana e per i sonetti trasformati in pentagrammi⁹⁶. In quanto studiosa delle *humanae litterae* commissionava codici miniati, incunaboli e cinquecentine; era amica di scrittori e letterati e pretendeva che i contenuti dei loro testi venissero trasposti dagli artisti nelle rispettive opere. Nutriva una straordinaria passione per le enigmatiche imprese araldiche dietro le quali si celavano ammonimenti e riflessioni sul proprio carattere: delle tante imprese che ella si divertì a inventare una delle più emblematiche e celebri è il *Nec spe nec metu*⁹⁷. Di velati significati allegorici erano ammantati anche i dipinti che richiese per il suo Studiolo, all'interno del quale si rifugiava per studiare e meditare in un rigoroso silenzio. Invece, all'interno della grotta, era gelosamente custodita un'enorme raccolta di oggetti di squisita manifattura: s'annoveravano sculture marmoree e bronzetti moderni che convivevano assieme ad anticaglie e vestigia classiche; non mancavano poi tesori d'oreficeria, cofanetti, vasi e coppe, monete e medaglie, ma anche *naturalia* e *artificialia* e il tutto era organizzato con quell'eleganza e quella raffinatezza che in lei erano connaturate⁹⁸. Isabella era ben consapevole di non disporre di quell'ingente patrimonio economico che invece era posseduto dalla sorella e dallo sposo di quest'ultima⁹⁹, eppure ella dimostrò sempre una certa voracità collezionistica: l'acume sopraffino congiunto alla frequente insufficienza di risorse portarono Isabella ad ingegnarsi per cercare una ricetta segreta che fosse in grado di riprodurre artificialmente le

⁹² C. Cerati, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna e il Palazzo di san Sebastiano in Mantova*, Mantova 1989, p. 50.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Riscoperto a partire dagli anni in cui Mantova ospitò Vittorino da Feltre.

⁹⁵ M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, cit., p. 19.

⁹⁶ C. Gallico, *A Mantova il Rinascimento della musica italiana*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 266-271.

⁹⁷ A. Genovesi, *Due imprese di Isabella d'Este da leggersi insieme*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 273-279.

⁹⁸ R. Braglia, *La grotta delle meraviglie*, cit., pp. 48-49.

⁹⁹ Pare che Isabella, dinnanzi ai ricchi forzieri di Ludovico il Moro ricolmi di preziosità e monete, abbia esclamato con invidia la frase: «Che Dio volesse che noi che spendiamo volentieri, ne havessimo tanto!». A proposito dei legami tra la marchesana, sua sorella e il cognato si veda A. Luzio, R. Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Milano 1890.

agate, le corniole e i diaspri tanto amati¹⁰⁰. L'atmosfera che si respirava stando a corte era pervasiva a tal punto da indurre anche altri membri del casato gonzaghese ad interessarsi di arte: ad esempio Sigismondo Gonzaga, che affiancava la marchesa nell'organizzazione dello stato quando Francesco II era impegnato nelle campagne militari, cercò nel 1512 di allacciare rapporti con Lorenzo Lotto ma senza successo¹⁰¹.

L'attenzione rivolta agli artisti forestieri lascia intendere che quanto la scena locale proponeva in quegli anni non avesse incontrato l'approvazione da parte dei signori della corte¹⁰². Se Sigismondo tentava di agganciarsi al panorama artistico veneziano, Isabella non si lasciò sfuggire Leonardo, che passò per Mantova nel 1499. Con l'assedio di Milano da parte dei francesi e la prigionia di Ludovico il Moro, iniziò per Leonardo un periodo di vagabondaggio per le corti rinascimentali. Mantova costituì la prima meta del suo lungo viaggio errabondo: egli vi giunse nei mesi invernali, probabilmente in dicembre, ma il soggiorno in città fu relativamente breve dal momento che già nel marzo del 1500 era segnalato a Venezia¹⁰³. Dalle carte d'archivio non è possibile evincere se la sosta mantovana facesse parte di un itinerario programmato o fosse una tappa improvvisata¹⁰⁴; quel che è certo è che il successo dell'artista non era estraneo ad Isabella e che quest'ultima, che doveva certamente conoscere i suoi ritratti più famosi, tentò di accaparrarsene uno. Risale infatti al 26 aprile del 1498 la lettera in cui la marchesa si rivolgeva all'amica Cecilia Gallerani per chiederle di inviarle a Mantova quel ritratto che Leonardo aveva eseguito per quest'ultima una decina d'anni prima al fine di raffrontarlo con «certi belli retracti de man de Zoanne Bellino»¹⁰⁵. Cecilia accolse benevolmente la richiesta e in breve tempo spedì ad Isabella la celebre *Dama con l'ermellino* che rimase in città per qualche settimana e poté essere vista solo da una ristretta cerchia di privilegiati. Nel giugno del medesimo anno, invece, Isabella d'Aragona mandava da Milano presso la corte mantovana Giovanni Antonio Boltraffio con la specifica mansione di copiare un ritratto, custodito nelle private collezioni gonzaghese, che effigiava il defunto Ferrante d'Aragona, fratello della duchessa¹⁰⁶. Poco tempo dopo, a novembre, sempre la principessa aragonese domandava ad Isabella un suo ritratto e quest'ultima, per accontentarla, si fece ritrarre da Giovan Francesco Maineri che arrivò appositamente per lei da Ferrara. Ludovico il

¹⁰⁰ J. Fletcher, *Isabella d'Este*, cit., p. 28.

¹⁰¹ S. L'Occaso, *Pittura a Mantova*, cit., p. 209.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova. Leonardo e Mantova*, in *Leonardo da Vinci nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova*, a cura di S. L'Occaso, Mantova 2019, p. 21.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 22.

¹⁰⁵ G. Romano, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 43.

¹⁰⁶ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 10.

Moro visionò l'opera prima che quest'ultima venisse completata e, malgrado il suo stupore nel vedere le fattezze morbide della marchesa, l'opera dovette piacere ad Isabella che inviò il dipinto a Milano nel marzo del 1499 e continuò ad avvalersi dei servigi dell'artista emiliano¹⁰⁷. È possibile osservare come lo scambio e il prestito dei ritratti divennero protagonisti nelle corrispondenze epistolari di quegli anni: se da una parte la disponibilità con cui tali scambi avvenivano lascia intendere uno scarso «prestigio figurativo»¹⁰⁸ del ritratto, dall'altra si nota come tale genere si stesse via via svincolando dalla subalternità suscitando le brame dei collezionisti coevi. Come ben afferma Giovanni Romano, il ritratto veniva acquisendo «una funzione documentaria, di seducente promemoria, di surrogato atto a stimolare il ricordo, e i sentimenti ad esso collegati»¹⁰⁹.

Pertanto gli episodi summenzionati rafforzano l'idea che la ritrattistica, perlomeno nella corte mantovana, fosse tenuta in ampia considerazione, mentre la commissione di un ritratto a Leonardo era sia un modo per procacciarsi un'opera del talentuoso maestro sia uno scaltro espediente per verificare le doti dell'artista che Cecilia Gallerani aveva tanto elogiato nelle epistole inviate a Isabella. Tuttavia, l'inquietudine e la melancolia che turbavano l'animo irrequieto di Leonardo non lo rendevano sicuramente un artista propenso a sottostare alle pignole richieste della marchesa e a rispettare le sue tempistiche. Difatti la pedanteria di Isabella nella scelta delle iconografie e i suoi ostici cerebralismi portarono la marchesa ad instaurare rapporti spesso conflittuali con gli artisti che lavorarono per lei: ella «li trattava in modo estremamente dittatoriale o profondamente reverente a seconda degli umori del momento oppure della loro fama ed importanza. [...] e tanto più velocemente un lavoro le veniva consegnato, tanto più amichevolmente veniva trattato l'artista»¹¹⁰. E così la marchesana si rapportava con Leonardo in maniera comprensiva e adorante, lasciando al pittore ampio margine d'invenzione nel vano tentativo di aggiudicarsi almeno un dipinto che fosse di sua mano. In quel poco tempo in cui Leonardo risiedette nella città virgiliana eseguì verosimilmente due disegni, entrambi raffiguranti il volto di Isabella, i quali andarono in contro a due destini differenti: uno restò a Mantova, mentre l'altro viaggiò con l'artista arrivando fino a Venezia dove era forse sua intenzione tradurlo in dipinto e dove fu intercettato da Lorenzo da Pavia. Quest'ultimo, che era il corrispondente di Isabella, così le scriveva dalla laguna in una lettera del 13 marzo del 1500: «E l'è a Venezia Leonardo da Vinci, el quale m'ha mostrato uno retrato

¹⁰⁷ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 10.

¹⁰⁸ G. Romano, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 43.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ R. Braglia, *La grotta delle meraviglie*, cit., p. 24.

de la S.V. che è molto naturale a quella. Sta tanto bene fatto, non è possibile melio»¹¹¹. Le parole dell'uomo sono colme d'ammirazione e il disegno, pur appartenendo ad una fase ancora embrionale del lavoro, veniva già considerato come un'opera completa e finita. La marchesa, dal canto suo, ne possedeva una copia che però venne sbadatamente donata da Francesco II ad un ignoto destinatario¹¹². Dopo oltre un anno dalla partenza di Leonardo, Isabella il 27 marzo del 1501 si rivolgeva a Pietro da Novellara, suo agente attivo in terra toscana, affinché prendesse contatti con l'artista che in quella data si trovava a Firenze¹¹³. Ella, in particolare, voleva «uno altro schizo del retratto nostro, peroché lo Illustrissimo Signor nostro conserte ha donato via quello ch'el ce lassò qua»¹¹⁴ ma se tale desiderio non veniva accolto allora chiedeva «uno quadro nel nostro studio, che quando se ne contentasse remetteresimo la inventione et il tempo in arbitrio suo, ma quando la lo ritrovasse renitente, vedi almancho de indurlo a farne uno quadretto de la Madonna, devoto e dolce como è il suo naturale»¹¹⁵. Isabella era consapevole dell'incostanza dell'artista e dei lunghi tempi che le sue opere richiedevano pertanto ella cercava di sollecitarlo ma senza compiere ingerenze e senza risultare inopportuna. La risposta di Pietro da Novellara non tardò ad arrivare e sette giorni dopo egli informava la marchesana che Leonardo era affaccendato nel compiere studi matematici. Ad essa seguì un'altra lettera datata al 14 aprile 1501 in cui si dichiarava che Leonardo avrebbe eseguito di buon grado il ritratto commissionato per «gratificare Vostra Excelllencia per la humanità gli monstroe a Mantua»¹¹⁶, ovvero per ringraziare Isabella del trattamento che aveva ricevuto quando era stato ospite della sua corte. In quegli anni Leonardo ricoprì anche il ruolo d'agente: come si apprende dalle fonti documentarie, nel maggio del 1502 Lorenzo de' Medici decise di mettere in vendita alcune opere facenti parte della collezione di famiglia tra cui spiccavano alcuni vasi pregevoli che suscitarono l'apprezzamento da parte di Isabella che subito li volle comprare. Quindi Leonardo s'affrettò ad informare la marchesa giudicandone il valore e stimandone il prezzo affinché ella potesse procedere all'acquisto¹¹⁷. Il carteggio intercorso tra la marchesa e i suoi corrispondenti s'interruppe bruscamente per un certo periodo per poi riprendere il 14 maggio del 1504: dopo anni di silenzio e nulla di fatto Isabella decise di scrivere direttamente a Leonardo e, al contempo, di rivolgersi all'intermediario Angelo del Tovaglia per

¹¹¹ G. Romano, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 41.

¹¹² M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 11.

¹¹³ S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova*, cit., p. 34.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 35.

¹¹⁷ G. Pasetti, *Isabella e il desiderio*, in *Leonardo da Vinci nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova*, a cura di S. L'Occaso, Mantova 2019, p. 14.

ricevere quanto prima notizie sull'operato dell'artista. Ella, delusa dalla scarsa considerazione che le veniva riservata, rammentava all'artista tutte quelle promesse le erano state fatte e che ormai le sembravano ampiamente disattese; se da una parte era rammaricata di dover rinunciare al tanto agognato ritratto, dall'altra tentò di commissionargli «uno Christo giovenetto de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio, [...] facto cum quella dolcezza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare in excellentia»¹¹⁸ pur di ottenere un'opera che fosse firmata dal pittore. Con queste parole Isabella dimostrava di conoscere i tratti tipici dell'arte leonardesca, i quali erano spesso oggetto di disquisizione all'interno dei carteggi epistolari, e di apprezzarne le doti luministiche, lo sfumato e l'armonia cromatica¹¹⁹; d'altra parte l'amicizia con intellettuali di spicco come Luca Pacioli e la presenza di descrizioni incisive delle opere leonardesche nelle pubblicazioni dell'epoca fomentarono la popolarità dell'artista che, come afferma Giovanni Romano, si propagò «più velocemente al momento della sfortuna che negli anni in cui lavorava chiuso nella corte di Ludovico il Moro»¹²⁰. Ancora una volta le richieste della marchesa vennero ignorate perché, come le fece sapere Angelo del Tovaglia, il maestro era impegnato nell'esecuzione di un'importante opera in Palazzo Vecchio: si trattava della *Battaglia di Anghiari*.

L'archivio gonzaghesco, che è pervenuto all'attualità in ottime condizioni e in buona misura integro, non tralascia un'importante lettera siglata il 22 gennaio del 1505 e redatta dall'intermediario di Isabella, Luigi Ciocca; la missiva in questione è di grande interesse perché porge un'inedita attenzione su Gian Giacomo Caprotti, detto il Salaì e noto per essere stato uno degli allievi più promettenti di Leonardo: egli tentò infatti di sfruttare la conoscenza e la vicinanza al maestro per ottenere protezione e incarichi dalla marchesa ma quest'ultima, che evidentemente mirava ad ottenere i servigi del ben più apprezzato Leonardo, deluse le sue aspettative senza dargli modo di dimostrare il proprio talento¹²¹.

Per quanto concerne Leonardo, invece, dalle prove materiali e dalla documentazione archivistica in possesso non pare che egli abbia mai effettivamente portato a termine il ritratto più volte richiesto da Isabella; ciononostante, la prova effettiva del legame che si instaurò tra l'artista e Mantova è il cartone del Louvre che, dopo essere passato tra le mani di diversi acquirenti tra il Sette e l'Ottocento¹²², approdò nel 1860 ad una asta pubblica parigina dove fu

¹¹⁸ S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova*, cit., p. 36.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ G. Romano, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 47.

¹²¹ S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova*, cit., p. 36.

¹²² Dal 1760 al 1828 il disegno appartenne alla collezione di Domenico Pino; alla morte di quest'ultimo esso venne acquistato da Giuseppe Vallardi.

acquisito dal museo francese. In esso si può osservare un volto femminile ritratto di profilo: fu lo studioso Charles Yriarte a ipotizzare per la prima volta che quel disegno effigiasse Isabella d'Este mediante un articolo pubblicato nel 1888 sulla *Gazette des Beaux-Arts* dal titolo *Les relations d'Isabelle d'Este avec Leonard de Vinci, d'après des document réunis par Armand Baschet*. Tale teoria incontrò sin da subito le ostilità di alcuni studiosi, primo tra tutti Alessandro Luzio che nutriva forti dubbi, oggi dissipati, sulla paternità leonardesca dell'opera e sull'identità dell'effigiata. Il disegno in questione viene abitualmente chiamato “cartone” sia a causa delle sue ampie dimensioni sia perché esso era destinato ad essere trasportato su un altro supporto: infatti, a ben guardare, il profilo della donna è punteggiato da una fitta serie di forellini necessari per eseguire lo spolvero. La foratura, tuttavia, presenta alcune peculiarità che l'hanno resa “sospetta” agli occhi degli studiosi: i fori che percorrono i lineamenti della giovane sono praticati con una certa regolarità, quasi meccanica. I forellini s'infittiscono nell'area del volto e della scollatura pur mantenendo un andamento controllato: si tratta di una modalità d'esecuzione che non appartiene allo “stile di foratura” dell'artista. Questo ha fatto pensare che i fori non siano originali e, anzi, siano stati praticati in un secondo momento, molto tempo dopo la realizzazione del cartone¹²³: alcuni di essi, infatti, oltre a perforare il foglio hanno bucatto anche alcune sottili strisce di carta di rinforzo che certamente furono applicate lungo le bordature rovinate del cartone per donargli resistenza. Ciò è indice del fatto che la foratura avvenne quando il cartone era già usurato dal tempo e dall'utilizzo. Gli studi condotti sull'opera hanno poi permesso di chiarire i materiali usati: oltre ad una carta preparata bianca sono stati utilizzati il carboncino e tocchi di sanguigna, mentre il bordo del corpetto è stato rifinito con un pastello giallo-ocra¹²⁴. L'impiego di pastelli colorati da parte di Leonardo sembra essere sporadico e circoscritto ad alcuni casi eccezionali; oggi tale tema è oggetto di particolari studi e approfondimenti che sembrano confermare la tesi tale per cui l'artista si fosse lasciato influenzare dall'operato di Jean Perréal, pittore dei re di Francia¹²⁵. Quest'ultimo era famoso per i ritratti a colori, *aux crayons*, realizzati non con pastelli veri e propri ma, piuttosto, con pigmenti macinati uniti a gesso e leganti. È peraltro possibile che egli si trovasse a Mantova tra il 1494 e il 1495 e nel 1499, al seguito di Carlo VIII, quando il re intraprese una serie di spedizioni militari in Italia¹²⁶. Ad ogni modo traccia di tali sperimentazioni materiche si trovano nel *Memorandum Ligny*, ossia un foglio autografo di Leonardo racchiuso nel codice Atlantico

¹²³ S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova*, cit., p. 32.

¹²⁴ *Ivi*, p. 33.

¹²⁵ F. Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo: the relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci*, New Haven-London 2012, pp. 126-127.

¹²⁶ S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova*, cit., p. 31.

dell'Ambrosiana (cc. 247r-a e 669r). In esso l'artista documenta l'utilizzo della pietra rossa come strumento consono al disegno e la propensione per il «colorire a secco» su carta che, peraltro, si riscontra anche nella produzione grafica di Boltraffio¹²⁷.

Per quanto riguarda l'immagine di Isabella essa è ritratta col mezzobusto a tre quarti mentre il viso, di profilo, è rivolto a destra; indossa una camicia con maniche a sbuffo e un corsetto a righe dallo scollo squadrato. La dama ha una fronte alta e porta lunghi capelli vaporosi che le ricadono delicatamente sulla schiena. Le braccia in primo piano sono conserte e tra le mani tiene un piccolo libro, forse un petrarchino¹²⁸, di difficile individuazione a causa della consunzione del cartone. La posa in cui la marchesa è ritratta, oltre che essere innaturale, è fortemente inusuale all'interno del catalogo grafico di Leonardo; infatti nei ritratti femminili che l'artista realizzò nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento non vi sono mai volti raffigurati di profilo, com'è dimostrato dal ritratto di Cecilia Gallerani, realizzato probabilmente tra il 1488 e il 1490, che persuase Isabella ad affidare la propria immagine all'artista. Questa peculiarità è probabilmente dovuta al fatto che Isabella non amava particolarmente posare per lunghe ore perciò, nel tempo, aveva adottato lo stratagemma di farsi ritrarre *in absentia*, ovvero facendo copiare all'artista ritratti di sé già esistenti¹²⁹; nella fattispecie è possibile che il modello di riferimento per Leonardo possa essere stata la medaglia che lo scultore Gian Cristoforo Romano aveva coniato e fuso per la marchesa un anno prima¹³⁰. La suddetta medaglia, oltre a configurarsi come il ritratto cronologicamente più vicino della marchesa, aveva anche un alto valore commemorativo dal momento che da questo esemplare ne furono ricavate delle riproduzioni che vennero elargite come omaggio o come dono diplomatico a conoscenti, nobili e parenti contribuendo a diffondere l'effigie della donna nelle altre corti rinascimentali. Ergo il disegno leonardesco, pur non essendo stato guidato dalle indicazioni di Isabella, era in grado di rappresentarne le fattezze e, contestualmente, di evocare le sue virtù morali e intellettuali facendo ricorso alla fronte alta (segno di sagacia) e al libro; al contempo il cartone era intriso di un gusto antiquario che dipendeva dalla scelta di rappresentare la donna di profilo; scelta, quest'ultima, che era debitrice dell'araldica e della medaglistica. Se la marchesana arrivò a chiedere all'artista un'altra copia dell'opera allora quel disegno dovette piacerle davvero: d'altronde esso è costituito da quello stile inedito e grandioso che era stato perfezionato dal maestro nel cantiere milanese del refettorio di Santa Maria delle

¹²⁷ S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova*, cit., p. 31.

¹²⁸ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., p. 10.

¹²⁹ R. Braglia, *La grotta delle meraviglie*, cit., p. 16.

¹³⁰ M. Lucco, *Mantegna a Mantova*, cit., pp. 33-34.

Grazie¹³¹; esso, inoltre, godeva di tutte quelle caratteristiche che Isabella andava cercando nei ritratti: era ossessionata dalla propria immagine e le cronache dell'epoca la ricordano intenta a specchiarsi per ore all'interno delle proprie camere. Ella non era nota per la bellezza e questo certamente le provocò non poca sofferenza dal momento che, non di rado, veniva paragonata all'avvenente cognata, Lucrezia Borgia, o alla sorella Beatrice. Questo non le impedì comunque di imporsi tra le sue coetanee per l'eleganza e per la ricercatezza del suo vestiario: le acconciature e gli abiti che indossava venivano presi a modello e imitati dalle donne di corte, a Mantova e non solo, suscitando addirittura il plauso del re francese Luigi XII. Sua inoltre fu l'invenzione della «capigliara» con cui si fece ritrarre da Giulio Romano e da Tiziano; si trattava di una pettinatura tale per cui i capelli venivano annodati con ciocche posticce e nastri di seta per poi venire raccolti da una retina imperlata di gemme e pietre preziose. Nonostante la sua innegabile raffinatezza essa venne tristemente descritta da Pietro Aretino come «[...] disonestamente brutta, arcidisonestamente imbellettata, i denti di hebano et le ciglia di avorio»¹³². Anche a causa delle parole poco lusinghiere che le venivano rivolte Isabella ebbe difficoltà nell'accettare le sue scarse doti estetiche rivelandosi spesso «una modella impossibile per i vari pittori che ebbero la sventura di ritrarla»¹³³. Isabella chiedeva che i ritratti le fossero somiglianti e verosimili ma non identici nel senso più assoluto; essi dovevano celare credibilmente i difetti e le imperfezioni: ella era infatti di bassa statura ed era predisposta alla pinguedine. Perciò, laddove fosse stato possibile, desiderava che i suoi tratti venissero ingentiliti, resi più dolci e freschi in modo tale da ricavarne un'opera che, in sintonia con le consuetudini ritrattistiche del momento, fosse in grado di amalgamare omogeneamente realtà, idea e grazia¹³⁴. Non sempre, però, le richieste della marchesa vennero soddisfatte: a riprova del fatto che il ritratto andava acquisendo una certa importanza, perlomeno nell'ambito collezionistico, Isabella e la contessa di Acerra¹³⁵ avevano deciso di scambiarsi i reciproci ritratti come dono atto a siglare l'amicizia che le univa. Perciò, nel gennaio del 1493, Isabella commissionò un ritratto al Mantegna posando per lui. A distanza di mesi l'opera non era stata ancora ultimata e quando nell'aprile venne conclusa essa deluse fortemente le aspettative della committente tanto che quest'ultima si rifiutò di inviare il dipinto all'amica a cui venne fatta recapitare una lettera in cui si dispiaceva dell'inconveniente: «dolne sommamente che non gli potiamo mandare al presente el nostro retracto, perché el pictore ne ha tanto mal facta che non

¹³¹ G. Romano, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 41.

¹³² R. Braglia, *La grotta delle meraviglie*, cit., p. 16.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ L. Ventura, *Ritratto (ideale) di Signora*, in «Art e Dossier», 118, 2003, pp. 24-28.

¹³⁵ Isabella Del Balzo.

ha alcuna de le nostre simiglie»¹³⁶. Pertanto, per sopperire all'inefficienza mantegnesca, la marchesa scelse di farsi ritrarre da un artista forestiero che aveva la «fama de contrafare bene el naturale»¹³⁷: era Giovanni Santi, il padre di Raffaello¹³⁸. Perciò quest'ultimo giunse quanto prima in città e in breve venne bersagliato dalle assidue richieste dei componenti della famiglia gonzaghesca che a lui si rivolgevano per commissionare ritratti. Di tutte le commissioni che ricevette egli fu in grado di eseguire unicamente il ritratto per Isabella che fu velocemente spedito all'amica partenopea assieme ad una missiva, risalente al 13 gennaio 1494, in cui si leggeva: «gli mando [...] el retracto in tavola facto per mane de Zohan de Sancte pictor de la Ill.ma Duchessa di Urbino, qual dicono far bene dal naturale, etiam che questo, secundo m'è referto, se me puoteria più assomigliare»¹³⁹. Poco tempo dopo il Santi s'ammalò e morì nell'agosto del 1494, dopo aver fatto ritorno in terra marchigiana. E così il Mantegna, pittore di corte dei Gonzaga da decenni, subì un forte smacco vedendosi sostituito dal Santi che pure ne aveva riconosciuto le doti peculiari esaltandone il talento all'interno della sua *Cronaca rimata*, redatta negli anni '90 del Quattrocento per celebrare le nozze tra il duca Guidobaldo e la consorte Elisabetta Gonzaga¹⁴⁰. Il fallimento mantegnesco non implicò la fine dei rapporti professionali con la marchesa però, dopo quell'occasione, ella si rifiutò di farsi ritrarre nuovamente da lui: esemplare a tal proposito fu la scelta di non posare per la *Madonna della Vittoria*. Infatti a fornire le indicazioni iconografiche era stato Girolamo Redini, amico di Francesco II e suo dignitario di corte: egli aveva suggerito di raffigurare inginocchiati ai lati

¹³⁶ A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano 1913, p. 189.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Si ricordi che i Gonzaga tentarono invano di stringere rapporti anche con Raffaello. Nel 1515 Isabella affidò a Baldassarre Castiglione il compito di commissionare un'opera all'urbinate: pertanto, su indicazione della marchesa, egli portò con sé a Roma una tela e un canovaccio su cui erano precisati il soggetto da dipingere e le misure. Isabella inoltre specificava che la gratitudine verso l'artista sarebbe stata direttamente proporzionale alla sua tempestività nell'esecuzione dell'opera. Chiaramente il tentativo della donna fu inutile dal momento che Raffaello era oberato dagli incarichi che lo tenevano saldamente ancorato a Roma; d'altra parte lavorare per il papa garantiva un prestigio ben diverso dal lavorare per la marchesa di Mantova. Nel 1516 fu Francesco II a rivolgersi all'artista nella speranza di veder realizzato un disegno che doveva rappresentare l'elefante Annone. Dopo la morte del marchese fu Federico II a tentare un approccio con Raffaello affidandogli il progetto per la tomba paterna: di questo progetto si ha notizia solo attraverso un disegno conservato al Louvre (inv. 1420) nel quale gli studiosi ravvisano le mani di Raffaello e dell'allievo Giovan Francesco Penni. A quanto si sa, la tomba non venne mai realizzata e Raffaello non toccò mai le sponde lacustri mantovane. Solo nel 1524 arrivò in città uno dei suoi allievi favoriti, ovvero Giulio Romano, che contribuì a svoltare l'immagine di Mantova e a indirizzare l'arte verso la maniera moderna. Infine, verso la metà del '500 giunsero i nove arazzi che vennero realizzati a Bruxelles a partire dai cartoni raffaelleschi e che furono acquistati dal cardinale Ercole Gonzaga; essi, tuttavia, non destarono alcun interesse particolare presso gli artisti locali del tempo. Per ulteriori considerazioni sul tema si veda S. L'Occaso, *Raffaello e Mantova*, in *Raffaello trama e ordito. Gli arazzi di Palazzo Ducale a Mantova*, Mantova 2020, pp. 29-33.

¹³⁹ G. Romano, *Verso la maniera moderna*, cit., p. 42.

¹⁴⁰ *Ibidem*. Per ulteriori informazioni sulla *Cronaca rimata* si veda K.E. Butler, *La Cronaca rimata di Giovanni Santi e Raffaello*, in *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, a cura di L. Mochi Onori, Urbino 2009, pp. 38-43.

della Vergine il marchese e la sua sposa ma, di fronte al diniego di quest'ultima, si risolse il problema inserendo nella pala votiva sant'Elisabetta, figura a cui era rivolta la devozione isabelliana.

Fin qui è stata considerata solo la marchesa come papabile committente di Leonardo, ma è bene sapere che anche suo marito effettuò alcuni tentativi, fiducioso di ottenere la collaborazione del pittore¹⁴¹. Poco tempo dopo la partenza di Leonardo da Mantova, nell'agosto del 1500, arrivarono al marchese alcune notizie da parte del suo agente fiorentino in cui dichiarava che l'artista si era pronunciato grato nei suoi riguardi e ben disposto ad accontentare le sue richieste¹⁴². Secondo gli studiosi Francesco II aveva infatti contattato Leonardo affinché quest'ultimo gli facesse recapitare un disegno architettonico, realizzato su imitazione della villa di Piero del Tovaglia a Montici, che fungesse da modello per la costruzione ex novo della villa di Poggio Reale: si trattava di una dimora signorile edificata per volere del marchese nel corso del primo decennio del Cinquecento sulle rive del lago di Mezzo; essa era destinata sia all'ozio sia all'accoglienza di personaggi illustri e di ricevimenti di stato¹⁴³. La villa non è oggi più visibile poiché venne distrutta nel Settecento, mentre del progetto grafico che Leonardo avrebbe eseguito non vi è traccia e tantomeno sussistono prove della sua esistenza all'interno della corrispondenza epistolare conservata in archivio. Comunque siano andate le cose ciò che è evidente è che se le istanze della marchesa godettero di scarsa considerazione, lo stesso non si può dire di quelle del consorte che, anzi, furono accolte di buon grado dall'artista. La ragione di ciò può essere legata al fatto che Francesco II consultava Leonardo per le sue conoscenze tecniche e progettuali, mentre Isabella pretendeva da lui l'espletazione delle doti pittoriche che, pur essendo notorie, l'artista stesso giudicava secondarie e meno rilevanti. Ergo, lavorare per il marchese di Mantova poteva essere un modo per continuare a sviluppare e a mantenere vivi gli interessi per l'ingegneria e l'architettura¹⁴⁴. Alla fine dei conti, le opere che l'artista realizzò per i due committenti furono esigue ma all'interno dell'inventario redatto nel 1627, tra le opere di proprietà Gonzaga, venne menzionata anche *La Scapigliata*, oggi conservata alla Galleria Nazionale di Parma e descritta come «un quadro dipintovi una testa d'una dona scapiliata, bozzata, con cornici di violino, opera di Lonardo d'Avinci»¹⁴⁵. Si pensa che il dipinto sia lo

¹⁴¹ L.O. Tamassia, *Leonardo da Vinci nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova*, in *Leonardo da Vinci nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova*, a cura di S. L'Occaso, Mantova 2019, pp. 45-51.

¹⁴² S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova*, cit., p. 27.

¹⁴³ M. Bourne, *Francesco II Gonzaga*, cit., p. 23. Un'accurata trattazione è stata effettuata da B. Brown, *Leonardo and the Tale of Three Villas: Poggio a Caiano, the Villa Tovaglia in Florence and Poggio Reale in Mantua*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III, Firenze 1983, pp. 1053-1062.

¹⁴⁴ S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova*, cit., pp. 29-30.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 43.

stesso che Ippolito Calandra, dignitario di corte, citò in una lettera del 1531 come omaggio regalato dal conte Nicola Maffei al duca Federico II per le sue nozze con Margherita Paleologa. Questo fatto dimostra una chiara predilezione per Leonardo nonché il transito di altre opere di sua mano all'interno delle collezioni d'arte della famiglia.

Alla luce di quanto detto, «Leonardo fu quindi una meteora in terra mantovana»¹⁴⁶: il breve soggiorno e il lascito di poche testimonianze figurative non produssero particolari sviluppi o esiti nell'arte locale dopo la sua partenza; contestualmente il Mantegna era ancora un solido riferimento per gli artisti operanti in città e Leonardo, per quanto celebre e autorevole, non fu in grado di scalzarlo dal suo ruolo o semplicemente di scalfirne il prestigio. Si devono infatti attendere il secondo decennio del Cinquecento e la morte del Mantegna nel 1506 per osservare a Mantova i primi prodotti artistici nati dalla riflessione sulle opere leonardesche e soprattutto sul cenacolo vinciano che illustrava un nuovo modo di intendere e di rappresentare i sentimenti umani, convenzionalmente chiamati «moti dell'animo». Tra i primi a dar prova di un'accurata riflessione sui brani leonardeschi vi fu Girolamo Bonsignori che si trovò ad eseguire una riproduzione su tela dell'*Ultima Cena*: la copia era stata realizzata verosimilmente nel secondo decennio del Cinquecento per l'abbazia benedettina di San Benedetto in Polirone, a pochi chilometri di distanza da Mantova, ma a seguito delle soppressioni napoleoniche fu spostata presso l'abbazia di Vangadizza, a Badia Polesine. La morte di Andrea, se da una parte segnò la dipartita di uno straordinario interprete dell'arte quattrocentesca, dall'altra permise a molti artisti di emergere dall'anonimato e di svincolarsi da una condizione di inferiorità, consentendo loro di aprirsi verso le inedite soluzioni leonardesche: tra i tanti fu proprio il Correggio, partendo da una formazione mantegnesca, a maturare profondamente il suo stile dopo l'attento studio «degli sfumati, delle ombre e dei tonalismi del maestro toscano»¹⁴⁷. Tuttavia il caso dell'Allegri sembra essere un unicum all'interno di questo scenario e gli artisti locali, piuttosto di rielaborare l'eredità leonardesca, preferirono meditare sulla sintesi che il Correggio offriva nelle opere della sua gioventù proiettandosi irreversibilmente verso la modernità¹⁴⁸.

I.III LA MORTE DI ANDREA MANTEGNA: LA DECORAZIONE DELLA CAPPELLA FUNERIA CON LA PARTECIPAZIONE DEL CORREGGIO

Mantegna spirò il 13 settembre del 1506, alla veneranda età di settantacinque anni; era malato

¹⁴⁶ S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova*, cit., p. 38.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 40.

¹⁴⁸ *Ibidem*. Lo studioso precisa che uno degli artisti che rielaborò unicamente l'operato del Correggio senza guardare a Leonardo fu Gian Francesco Tura.

da tempo e, assieme alla salute compromessa, su di lui gravava il peso di ingenti difficoltà economiche alle quali aveva cercato disperatamente di porvi rimedio negli anni precedenti. Oppresso dai debiti, nel 1502 cedette alla famiglia Gonzaga quella dimora, edificata ad immagine della *domus* classica¹⁴⁹, che aveva a lungo abitato e che aveva costruito con fatica, vedendosi costretto a trascorrere la fine dei suoi giorni in un'abitazione, situata nella contrada dell'Unicorno, più modesta e più consona alle sue disponibilità. Contestualmente, per racimolare quanto più denaro possibile, egli intraprese una negoziazione con la marchesa Isabella che aveva posato i suoi occhi e le sue brame collezionistiche sulla *Faustina*, a lui tanto cara: si trattava di una scultura marmorea, risalente al III secolo d.C., raffigurante la moglie dell'imperatore Antonino Pio e appartenuta alla collezione personale dell'artista. Dopo numerose polemiche e contestazioni sul prezzo di vendita del busto marmoreo, la marchesa squattrinata si decise ad acquistare l'opera che le comportò un esborso di ben cento ducati: si trattava di una cifra particolarmente onerosa per una statua di carente qualità e di scarsa fattura, eppure era motivata dall'attaccamento e dal sincero affetto che il Mantegna nutriva per quella¹⁵⁰. L'artista, ormai morente, se ne separò con dolore e Isabella continuò a rinfacciare il denaro datogli «come una vera e propria elemosina»¹⁵¹. Nonostante le continue polemiche da parte della donna egli comunque s'industriava per soddisfare le sue richieste e quindi concludere la tavola del Dio Como destinata allo Studiolo; nell'estate del 1505 Giovanni Giacomo Calandra, segretario di Isabella, rassicurava quest'ultima circa l'adeguatezza e la bellezza del disegno mantegnesco ma, contemporaneamente, ravvisava nell'artista una certa malinconia poiché «molto querulo sopra li disagi e le necessità sue»¹⁵². Il mancato completamento dell'opera e l'inasprimento dei rapporti con Mantegna portarono la marchesana ad accogliere con passività e con un'algida indifferenza la notizia della sua scomparsa, della quale venne presto informato anche Francesco II che, dimostrando al contrario stima e benevolenza nei confronti del pittore, ordinò che niente venisse rimosso dalla sua casa¹⁵³. Ben più lusinghiere furono invece le parole che Lorenzo da Pavia dedicò al pittore, affermando che la dipartita del Mantegna aveva causato la perdita di «uno eccellentissimo omo e uno altro Apele»¹⁵⁴. La preoccupazione per la propria morte e la consapevolezza di una salute

¹⁴⁹ G. Ferlisi, *La Casa del Mantegna: dove l'armonia si dipinge nella pietra*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 154-177.

¹⁵⁰ A. Luzio, *Mantegna antiquario e scultore*, in *Il Trionfo di Cesare di Andrea Mantegna*, a cura di A. Luzio, R. Paribeni, Roma 2009, pp. 45-47.

¹⁵¹ R. Braglia, *La grotta delle meraviglie*, cit., p. 52.

¹⁵² G. Pastore, *La cappella di San Giovanni Battista in Sant'Andrea*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, p. 16.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

cagionevole dovettero turbare Andrea che, già agli albori del nuovo secolo, si angustiava per ottenere un luogo adeguato alla sua sepoltura progettandone anche la decorazione. Al primo marzo del 1504 risale infatti il testamento dell'artista in cui chiedeva di essere seppellito nella nuova basilica albertiana, in particolare all'interno della cappella di San Giovanni Battista; dava anche precise disposizioni sul monumento funebre e sulle esequie. Egli inoltre assegnò cento ducati alla chiesa per la celebrazione delle messe in sua memoria e, infine, altri cento ducati ai due figli, Francesco e Ludovico, affinché si occupassero (entro un anno dalla morte del padre) dell'abbellimento della cappella mediante pitture, decorazioni murali e un altare¹⁵⁵. Qualche mese dopo la richiesta dell'artista venne accettata a dimostrazione del prestigio che egli ormai aveva raggiunto. L'atto con cui il primicerio e l'intero collegio di Sant'Andrea concedevano il sacello ad Andrea documentava «un atteggiamento di quotidianità e di consuetudine da parte del Mantegna verso la basilica»¹⁵⁶; tale vicinanza evidentemente permise all'artista di aggiudicarsi anche «un terreno confinante con il muro esterno della cappella»¹⁵⁷ che impedisse eventuali costruzioni e la sottrazione della luce necessaria all'illuminazione della stessa; egli inoltre chiese e ottenne l'approvazione per costruire una «cellulam humilem» in cui ristorarsi e fuggire dal caldo in estate e dal freddo in inverno¹⁵⁸.

Accade spesso che, dietro la scelta del pittore di farsi tumulare nella basilica suddetta, gli studiosi vi leggano una forte connessione tra il Mantegna e Leon Battista Alberti dal momento che entrambi furono attivi a Mantova nella seconda metà del Quattrocento e furono compartecipi di quella cultura umanistica che elevava a propri ideali la classicità e l'armonia, in piena sintonia col dilagare del neoplatonismo nelle principali corti italiane dell'epoca. Il fatto che Andrea abbia specificato nel testamento la titolazione della cappella nella quale voleva essere sepolto e che egli sapesse che proprio quella cappella era sfitta costituiscono certamente due indizi non trascurabili: è possibile che il maestro da tempo meditasse sulla propria sepoltura in quella che era una delle più importanti fabbriche edilizie in costruzione in città. Il grandioso tempio venne costruito su progetto dell'Alberti dietro la committenza del marchese Ludovico Gonzaga allo scopo di creare una nuova chiesa la cui architettura rispecchiasse i gusti e le convenzioni del momento e la cui solennità fosse pari all'importanza della reliquia ivi custodita¹⁵⁹; i lavori per la riqualificazione di Sant'Andrea iniziarono nel 1472 e nell'aprile

¹⁵⁵ G. Pastore, *La cappella di Mantegna nella basilica di Sant'Andrea*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, Mantova 2006, p. 337.

¹⁵⁶ G. Pastore, *La cappella di San Giovanni Battista*, cit., p. 14.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 15.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ La basilica di Sant'Andrea risaliva all'XI secolo ed era stata costruita per essere un grande *martyrium* atto a proteggere la preziosa reliquia del sangue di Cristo che, secondo la tradizione, era stata portata a Mantova dal

dello stesso anno l'Alberti morì lasciando la direzione del cantiere a Luca Fancelli. Il nuovo edificio albertiano sveltava nel centro urbano, nel cuore della vita civile mantovana pertanto è assolutamente ragionevole che il Mantegna si fosse lasciato suggestionare dalla rilevanza del suo ideatore e dall'eccezionalità di quell'architettura, desiderando per sé un piccolo faneion in cui riposarvi in eterno. Del resto la basilica racchiudeva armoniosamente lo studio dell'antico e tutti quei principi di equilibrio e di perfezione che lui stesso aveva a lungo perseguito nella sua arte, dimostrando un'affinità e una comunione d'intenti con l'architetto. Del funerale e della sepoltura del Mantegna non si hanno informazioni: di fronte alla morte di un illustre cittadino i documenti d'archivio restano sfortunatamente silenziosi. Alcune esigue ma importanti considerazioni si possono arguire dalla lettura di alcune missive redatte dagli eredi, ovvero dai figli. Francesco, che era stato avviato alla pittura sin dalla tenera età dal Mantegna, sfruttò la sua diretta discendenza tentando di subentrare al padre nel ruolo di artista di corte e assicurandosi il compito di «reconzar»¹⁶⁰ la camera dipinta. Ad un mese di distanza dalla perdita del padre e dopo anni di inattività egli era affaccendato nell'esecuzione dei lavori al Castello e, inoltre, aveva ricevuto dal marchese Francesco l'incarico di dipingere una tela che gli sottrasse parecchio tempo; lo stesso Francesco precisava in una lettera, quasi a volersi disculpare, che erano passati sei anni dall'ultima volta che aveva usato il pennello¹⁶¹. Se Francesco tentava di insinuarsi nelle dinamiche di committenza, altre erano le preoccupazioni che affannavano il fratello Ludovico che, nell'ottobre del 1506, ancora piangeva la scomparsa del padre. Nella lettera del 2 ottobre Ludovico elencava i debiti da estinguere e sciorinava tutte quelle opere, ancora presenti nella dimora paterna, che, vendute, potevano porvi rimedio. Tra queste figuravano un «Cristo in scurto» che potrebbe forse coincidere con la tela di Brera, il dipinto di storia antica per lo studiolo di Francesco Cornaro e un *San Sebastiano* che Mantegna avrebbe voluto donare al vescovo di Mantova; vi erano poi altri due dipinti, esclusi dalla vendita, riservati alla cappella funebre dell'artista¹⁶². L'alienazione di tali dipinti avrebbe dunque permesso di risanare le tasche degli eredi e, simultaneamente, di ottenere ricavi per ultimare le decorazioni della cappella, soddisfacendo così le volontà testamentarie paterne. In un'altra missiva datata al novembre del 1507 Ludovico, che rispetto al fratello dimostrò una maggior

centurione romano Longino. Da secoli la reliquia era vigilata da monaci benedettini che ne erano gli effettivi possessori; tuttavia Ludovico intese convertire il cenobio in una collegiata e, in quel modo, rivendicare la proprietà della sacra reliquia. Per ulteriori considerazioni sulla presenza di Leon Battista Alberti a Mantova e sul suo operato nella città virgiliana si consulti G. Guidetti, *Leon Battista Alberti a Mantova. Mantova a Leon Battista Alberti*, Mantova 1972.

¹⁶⁰ G. Pastore, *La cappella di San Giovanni Battista*, cit., p. 16.

¹⁶¹ «Recordo a Vostra Eccellenza che sei anni sono passati che non toccai pennello». ASMN, Autografi, b.n. 7; 1506, ottobre 2.

¹⁶² G. Pastore, *La cappella di San Giovanni Battista*, cit., p. 16.

attenzione verso la situazione finanziaria della famiglia, tornava a menzionare le spese insolute relative ai funerali del padre, tralasciando riferimenti e considerazioni sui pagamenti necessari per la decorazione del sacello. Il silenzio di Ludovico non è stato interpretato dagli studiosi come una sbadata omissione bensì come la conferma del fatto che i figli avevano effettivamente portato a termine l'ornamentazione della cappella secondo le modalità e nei tempi richiesti dal padre. È assai plausibile credere a questa ipotesi per diversi e validi motivi: come afferma Giuse Pastore, che a lungo si interessò della vicenda stendendo anche numerosi contributi, «i figli, già con problemi diversi, non potevano trascurare le volontà paterne sia di fronte ai Gonzaga sia di fronte alla collegiata di Sant'Andrea. Sarebbe stato un porsi in cattiva luce, contro i propri interessi»¹⁶³.

Una volta varcata la soglia d'ingresso della basilica albertiana ci si trova dinnanzi ad uno spazio grandioso costituito da un'unica grande navata; la cappella in cui giace la salma di Mantegna è la prima a sinistra, esattamente quella che nel 1481 venne dedicata a San Giovanni Battista stabilendone un uso sepolcrale. L'accesso al piccolo famedio avviene attraverso una parete strombata che sembra essere in grado di dilatare il vano e di rendere l'ambiente più ampio e maggiormente consono ad ospitare la decorazione pittorica. Lo spazio, connotato da un'icnografia quadrangolare, si configura come un «blocco compatto»¹⁶⁴; tuttavia alla semplicità architettonica si contrappone un sobrio rivestimento policromo attentamente studiato che, mediante affreschi e pitture, svela la strada per la salvezza. La cappella, nella sua struttura, non subì mai modifiche del tempo; lo stesso non si può dire della funzione che essa ricoprì e dell'altare che invece vennero alterati nei secoli successivi. L'altare, che era originariamente collocato dinnanzi alla parete di fondo, venne distrutto nel 1889 senza essere mai più sostituito; la sua demolizione, non senza lamentele, comportò una conversione dello spazio che fu trasformato in fretta in un battistero, in pieno accordo con la titolazione della cappella e con l'antica simbologia cristiana secondo la quale «la cappella battesimale, quando eretta all'interno di una chiesa, era in genere posta sul lato nord, poiché [...] il nord era inteso come la regione delle tenebre in cui sono i neofiti prima della loro purificazione»¹⁶⁵. Ergo, laddove un tempo sorgeva l'altare ampiamente ornato fu collocato un fonte battesimale marmoreo che venne rimosso durante i restauri novecenteschi per poi essere riposizionato nella cappella prospiciente quella di san Giovanni Battista.

Effettuato l'accesso in cappella, a sinistra si viene accolti dall'effigie laureata di Andrea

¹⁶³ G. Pastore, *La cappella di Mantegna*, cit., p. 338.

¹⁶⁴ G. Pastore, *La cappella di San Giovanni Battista*, cit., p. 12.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 18.

Mantegna: il busto, in bronzo, è iscritto all'interno di un disco in porfido decorato da cornici in pietra d'Istria che simulano motivi vegetali e perle¹⁶⁶. Al di sotto è collocata una lapide in marmo bianco in cui, tra quattro foglie d'edera, è scolpito un distico elegiaco che celebra l'artista come novello Apelle. Il paragone tra Mantegna e l'artista classico era divenuto ricorrente nei versi e nei poemi dei letterati contemporanei: un elogio simile era contenuto nelle parole di Lorenzo da Pavia così come nei versi dello Spagnoli, mentre l'umanista Filippo Nuvoloni equiparò l'artista ai due campioni dell'arte classica, ovvero Apelle e Parrasio. Dunque la figura di Apelle, nel tempo, si era elevata a *topos* letterario e nessuno più del Mantegna si prestava ad un confronto con lui, dal momento che era stato in grado di rievocare fedelmente l'antichità archeologica attraverso le sue pennellate¹⁶⁷. Tornando a disquisire del busto del Mantegna, esso pare derivare piuttosto chiaramente dall'*imago clipeata* romana¹⁶⁸. Si può notare che la testa è delicatamente fasciata da una corona d'alloro, i capelli ondulati ricadono sulle sue spalle e gli incorniciano il viso accigliato; il volto è solcato da rughe ben marcate mentre le commisure labiali si piegano verso il basso imprimendo una smorfia bizzarra e grottesca. Malgrado gli affannati tentavi effettuati dagli studiosi, ancora oggi si ha difficoltà nell'individuare l'identità dell'artefice dell'opera, anche se i contributi critici più recenti e la maggior parte degli studiosi interessati alla questione tendono ad attribuirne la paternità allo stesso Mantegna poiché il busto, che presenta tratti grossolani e una fattura mediocre, non può essere stato prodotto da uno scultore esperto bensì sarebbe più credibile pensare che possa essere stato modellato da un dilettante. Eppure deboli e vaghe sono le testimonianze che possono documentare un'attività scultorea da parte del Mantegna; ergo, a riprova di quanto detto, il tema merita ancora oggi ulteriori riflessioni e approfondimenti per convenire ad una conclusione unanimemente accettata¹⁶⁹. Ad ogni modo, chiunque sia stato l'esecutore del bronzo, esso conobbe una particolare fortuna: infatti, a partire dal Vasari che per primo appose l'immagine dell'artista in apertura della sua biografia, tutti i ritratti del Mantegna vennero mutuati dal busto ubicato nella sua cappella funeraria.

In posizione speculare al busto bronzeo, nello sguancio della parete di destra, vi è un dipinto realizzato a buon fresco che rappresenta Tobio e l'angelo, raffigurati ad altezza più del naturale: l'uno è riconoscibile grazie al pesce che regge in mano, mentre dell'altro risaltano le grandi ali dispiegate. La scena rappresentata deve essere inquadrata e interpretata assieme alle

¹⁶⁶ R. Signorini, *Il Monumento celebrativo di Andrea Mantegna*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, p. 23.

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 31-32.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 28.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 25-30.

altre pitture esposte lungo le pareti andando così a costituire un programma organico. In occasione dei restauri condotti a inizio Novecento si poté riscontrare che l'affresco venne eseguito mediante un'incisione indiretta da cartone; lo stile rivela una stesura più tarda, databile verso la fine del Cinquecento, effettuata probabilmente a completamento e quindi non ascrivibile all'attività pittorica dei figli del Mantegna¹⁷⁰. A proposito degli affreschi eseguiti nella cappella pare che le responsabilità artistiche debbano ricadere unicamente sulla figura di Francesco che, peraltro, fu l'unico a far riferimento all'attività di pittore nei documenti da lui sottoscritti; per quanto il Mantegna avesse vincolato entrambi i figli a provvedere alla decorazione del sacello, il nome di Ludovico non viene mai ricordato nel ruolo di artista: pertanto è da escludere la sua partecipazione all'impresa pittorica; egli probabilmente si limitò a seguire la vicenda e l'avanzamento dei lavori sotto il profilo finanziario, computando le spese da sostenere e i debiti da saldare. Oltre alla mano di Francesco, tuttavia, si ravvisa anche la pennellata ancora acerba del giovane Correggio che eseguì gli Evangelisti che sono ritratti con i rispettivi attributi nei pennacchi della calotta¹⁷¹.

Le pitture che si snodano lungo le pareti e la volta della cappella sono state meticolosamente pianificate in modo tale da ottenere un programma iconografico armonico ed unitario che possedesse evidenti tangenze con la destinazione funeraria del luogo e con la sua intitolazione al Battista; l'interpretazione dei suddetti affreschi rivela forti componenti simboliche ed escatologiche poiché l'intento era quello di raccontare mediante figure e narrazioni anticotestamentarie il percorso di salvezza dell'uomo di fede¹⁷². Le pareti laterali sono contornate da profilature in cotto, secondo un espediente tipicamente toscano¹⁷³, e sono ornate attraverso pitture che simulano modanature architettoniche, assecondando lo sviluppo verticale delle murature. Nella zoccolatura figurano putti alati che, posti dinnanzi a sfondi neri e incorniciati da lunghi nastri cangianti, sorreggono stemmi legati al Mantegna e alle famiglie con lui imparentate¹⁷⁴. Poco più in alto, all'interno di ovuli allungati che a livello cromatico imitano le screziature del marmo sono raffigurate le virtù: raffinate figure riccamente panneggiate sono eseguite a monocromo davanti ad uno sfondo giallo-ocra e sembrano ricordare nelle posture e nell'eleganza quelle sculture della classicità che erano peraltro

¹⁷⁰ C. Tellini Perina, *La basilica di S. Andrea in Mantova*, Mantova 1965, p. 47.

¹⁷¹ G. Pastore, *La cappella di San Giovanni Battista*, cit., p. 17.

¹⁷² G. Pastore, *Gli affreschi*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, p. 57.

¹⁷³ G. Pastore, *La cappella di San Giovanni Battista*, cit., p. 12.

¹⁷⁴ Ad esempio l'arme su cui è rappresentata la zampa di un leone su fondo rosso si pensa essere pertinente alla famiglia Bellini e, in particolar modo, a Nicolosia Bellini che a partire dal 1453 divenne la consorte di Andrea Mantegna. Si veda a tal proposito G. Pastore, *Gli affreschi*, cit., p. 81.

paradigmatiche del repertorio formale mantegnesco. Proseguendo verso l'alto si scorge una monumentale conchiglia realizzata con particolare estro prospettico; la valva è un elemento esornativo che si riscontra in tutte le pareti del sacello e «assolve ad una funzione di semplice partizione e collegamento»¹⁷⁵, oltre a disporre di un evidente significato simbolico: è infatti un simbolo mutuato dall'arte funeraria usato frequentemente nell'arte primo rinascimentale per alludere alla resurrezione e alla rinascita; esso si riaggancia sapientemente al tema vita-morte espletato poco più sopra nei ritagli in cui sono rappresenti i fatti biblici, mutevoli e differenziati a seconda delle pareti. Nella parete di nord-est il protagonista è Giovanni Battista che nella fattispecie, oltre ad essere il dedicatario della cappella, era considerato il “precursore di Cristo” poiché ne aveva profetizzato l'arrivo. Nell'ellisse centrale che sormonta la conchiglia è raffigurato a grisaglia l'episodio in cui l'angelo Gabriele annuncia a Zaccaria la nascita del figlio Giovanni Battista. Sotto, in posizione speculare e con un monocromo bronzeo, sono invece raccontate le scene in cui il sacerdote Samuele unge Davide e Davide che esibisce vittorioso la testa di Golia dopo averlo annientato. I racconti illustrati sono di grande immediatezza comunicativa: le scene sono ridotte all'essenziale, senza l'aggiunta di vezzi o orpelli, permettendo una subitanea comprensione da parte dello spettatore. Per giunta i personaggi illustrati, tutti appartenenti all'Antico Testamento, sono connessi al Battista che, in linea genealogica, era il successore di una stirpe che iniziò con Davide e proseguì con Zaccaria ma, al contempo, fu l'anticipatore di Cristo; le figure effigiate servono quindi a stabilire una stretta connessione tra Antico e Nuovo Testamento¹⁷⁶. Nella parete sud-ovest, nell'ovulo al centro, è disposta la decollazione del Battista: il crudele re Erode ne ordinò la decapitazione dopo che era stato imprigionato perché aveva disapprovato pubblicamente la sua condotta. Sotto, invece, negli scomparti sono raffigurati Giuditta che ripone la testa di Oloferne e Giuditta che mostra trionfante la testa del nemico sconfitto. Le calibrate corrispondenze tra queste scene e quelle osservate in precedenza sono evidenti: «sulle pareti laterali e, tra loro, frontali, si ritrovano così i due momenti riferiti alla nascita e alla morte di Giovanni Battista»¹⁷⁷. Inoltre, al «sacrificio di un giusto»¹⁷⁸, ovvero il Battista, si contrappone la morte di Oloferne, persecutore del popolo di Betulia; un'altra corrispondenza è quella che s'innesta tra Giuditta e Davide, che furono entrambi gli eroici liberatori del popolo ebraico. Giuditta in questa sede incarna anche il ruolo di precorritrice di Maria e, assieme alle virtù sottostanti, permette di

¹⁷⁵ G. Pastore, *Gli affreschi*, cit., pp. 79-80.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 62-64.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 64.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

riscattarsi dal peccato in quella psicomachia che riguarda l'umanità intera e che qui viene narrata per immagini¹⁷⁹. Infine, nella parete sud-est, è raffigurato il giudizio di Salomone la cui sapienza gli aveva permesso di riconoscere il giusto: egli infatti, dopo aver deliberato di dividere a metà il bambino conteso tra due donne, fu in grado di riconoscere la vera madre; in basso seguono le figure di Tobiolo e dell'Arcangelo Raffaele e la scena di Tobiolo e Sara che pregano. L'interpretazione e la correlazione di queste tre pitture sono meno chiare ma pur sempre presenti: così come Salomone, rappresentato nelle vesti di giudice, fu in grado di discernere il bene dal male perché dotato da Dio della saggezza, il giovane Tobiolo, assistito dall'Arcangelo, intraprese un viaggio formativo durante il quale fu chiamato a compiere delle scelte. Il significato che si cela è quello per cui solo l'uomo di fede può essere aiutato da Dio il quale, oltre a soccorrerlo in vita, gli indica la strada per accedere al mondo ultraterreno; ergo l'uomo, se guidato da Dio, può condurre un'esistenza virtuosa e onesta, lontana dal peccato, che gli permetterà poi di ottenere l'eterna salvezza¹⁸⁰. In un moto ascensionale il regno di Dio promesso agli uomini giusti si manifesta metaforicamente nella volta della cappella. Nei pennacchi del tamburo sono dapprima rappresentati gli evangelisti: ognuno di essi è ritratto col rispettivo attributo nell'atto di leggere o semplicemente sfogliare il proprio Vangelo. Le quattro figure sono effigiate dietro a parapetti semicircolari, colte «in un atteggiamento tra il meditativo e il colloquiale»¹⁸¹. Tornano quelle siepi verdeggianti ricolme di agrumi che con tanta facilità si ritrovano nelle opere tarde del Mantegna; è segno, questo, che nonostante non vi siano prove di un incontro effettivo tra l'artista e il Correggio, il pittore emiliano seppe approfittare del soggiorno mantovano per assorbire quanto di meglio aveva da offrire il panorama artistico della città, dimostrando inoltre di aver assimilato in breve tempo il palinsesto mantegnesco¹⁸². Il Correggio quindi riesumò il frutteto utilizzandolo come quinta scenica come era solito fare il Mantegna, ma anche la capacità di scorciare dal basso all'alto sembra essere stata presa in prestito dalla produzione dell'artista veneto, godendo successivamente di un ampio utilizzo durante la decorazione delle cupole del duomo parmense e di San Giovanni Evangelista¹⁸³. L'ambientazione in cui sono immersi i personaggi è poi rischiarata da una tenue luce naturale che li inonda e li illumina; l'azzurro che un tempo coloriva il cielo è oggi sbiadito ma un tempo doveva certamente risaltare la policromia degli affreschi. Sopra il tamburo s'innesta la volta:

¹⁷⁹ G. Pastore, *Gli affreschi*, cit., p. 64.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 65-67.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 69.

¹⁸² F.P. Fiore, *Mantova e il giovane Correggio*, in *Correggio*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, p. 38.

¹⁸³ D. Ekserdjian, *Antonio da Correggio "pittore singularissimo" e "la maniera moderna"*, in *Correggio*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 143-144.

un fitto graticcio vimineo a maglie romboidali ricoperto di frutti e fogliame è ritmicamente interrotto da aperture inghirlandate alla cui base germogliano in alternanza arance, rose e gigli, tutti carichi di espliciti rimandi simbolici e mariani¹⁸⁴. Al centro della calotta invece trionfa lo stemma del defunto, il quale aveva ottenuto il permesso di utilizzarlo dal suo primo mecenate, Ludovico Gonzaga, che il 30 gennaio del 1459 emanò un decreto che gli consentì anche l'uso dell'impresa del sole accompagnata dal motto «par un désir»¹⁸⁵. Ergo, la decorazione correggesca permette uno scarto qualitativo evidente tra gli affreschi alle pareti e quelli della volta dove il pittore seppe proporre una credibile invenzione illusionistica: queste prime esperienze interregionali furono per lui altamente educative e l'Allegrì, in breve tempo, ebbe modo di metabolizzarle e di acquisirle riproponendo i modi e gli stilemi maturati nelle opere successive¹⁸⁶.

I documenti d'archivio e le informazioni che da essi si ricavano lasciano intendere che il Mantegna, prima della sua dipartita, avesse già formulato i temi e le iconografie per la sua cappella funebre, ordinando anche la disposizione di due tele al suo interno: la *Sacra Famiglia e la famiglia del Battista* e il *Battesimo di Cristo* sono tuttora conservati in quella preziosa teca architettonica che è la cappella di San Giovanni Battista ma se la prima doveva fungere da pala d'altare, la seconda doveva occupare una delle pareti laterali. Successivamente però, «in epoca imprecisata»¹⁸⁷, venne aggiunto un ulteriore dipinto: si tratta della *Visitazione di Maria a Sant'Elisabetta* che, oltre ad essere menzionata negli inventari dei beni della basilica, fu senz'altro eseguita in un tempo lontano dai fatti che si stanno raccontando, anche se la forte rovina e il logoramento in cui versa il quadro escludono ogni tentativo di analisi cronologica e attributiva. Certamente i tre dipinti s'inserivano bene nel contesto della cappella facendo da pendant agli affreschi: del resto le prime due tele effigiavano il Battista, nonché dedicatario del sacello, mentre la *Visitazione* richiamava il ruolo di Maria come figura salvifica che allontana i peccati. La *Sacra Famiglia e la famiglia del Battista* stupisce per l'accentuato sviluppo orizzontale, pensata come un paliotto; il dipinto è interamente orchestrato mediante giochi di studiate corrispondenze: il piccolo Gesù bambino, adagiato nel grembo materno, si protende verso Giovanni Battista, suo precursore e battezzatore, in un gesto che sembra alludere al

¹⁸⁴ F. Negrini, *Il giardino della salvezza nella cappella funeraria di A. Mantegna*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, pp. 96-99.

¹⁸⁵ G. Pastore, *Gli affreschi*, cit., p. 82.

¹⁸⁶ Si pensi ad esempio alla decorazione della volta della Camera della Badessa che sembra essere una rielaborazione personale e soggettiva della volta della cappella funeraria del Mantegna tenendo conto però del modello mantegnesco proposto nella Camera Picta.

¹⁸⁷ G. Pastore, *Le tele d'arredo nella cappella*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, p. 83.

passaggio dall'Antico al Nuovo Testamento, necessario per la salvezza degli uomini. L'opera è intrisa di quotidianità e di spontaneità che si riscontrano soprattutto nella tenera gestualità dei due bambini; le madri con serena placidità assistono alla scena mentre Giuseppe e Zaccaria sono avvolti da un'aura di rigorosa solennità¹⁸⁸. In passato si è pensato che il dipinto potesse essere una primizia del Correggio.

La profondità del significato e l'unitarietà del programma decorativo fanno presagire dietro l'elaborazione degli affreschi e delle tele la presenza di un unico grande ingegno che, in anticipo sui tempi, seppe vestire i panni del consigliere iconografico. Il ruolo di esperto umanista e quello del committente coincidono e convergono in un'unica figura: quella di Andrea Mantegna.

I restauri condotti nel secolo scorso sono stati fondamentali e decisivi poiché hanno permesso di riscontrare nella cappella l'uso di cartoni preparatori che furono riportati sia attraverso lo spolvero sia mediante incisioni indirette; questo potrebbe significare che il Mantegna, pur dovendo assolvere agli impegni e agli obblighi di artista di corte, forse riuscì ad allestire i disegni da cui vennero tratti gli affreschi¹⁸⁹. A riprova di ciò vi è il fatto che la tematica scelta dal pittore per impreziosire la sua sepoltura non gli era nuova: infatti qualche anno prima, quando si trovava a Roma presso la corte papale di Innocenzo VIII, gli era stato affidato l'incarico di dipingere una cappella in Belvedere anch'essa dedicata a San Giovanni Battista. Di questa oggi non resta nulla perché venne abbattuta nel 1780, tuttavia sopravvivono alcune descrizioni che ne analizzano l'architettura e la foggia pittorica che era analoga a quella proposta nella cappella mantovana. All'esecuzione a buon fresco della decorazione fu il figlio Francesco, di cui poco sappiamo; questi, secondo gli studi più recenti, fu affiancato dal Correggio. Il contributo di quest'ultimo, oltre ad essere ravvisato nella volta, è stato individuato anche in altre pitture che abbellivano l'atrio della basilica: in particolar modo si tratta di tre tondi affrescati e attribuiti alla mano del giovane Antonio Allegri¹⁹⁰. Alcuni storici affermavano già ad inizio Seicento, e quindi ad un secolo dall'esecuzione di quei tondi, la paternità correghesca. Le pitture, staccate e oggi conservate presso il Museo diocesano di Mantova, raffigurano rispettivamente la *Sacra Famiglia*, la *Deposizione* e infine l'*Ascensione* che, dei tre, si configurava come il tondo centrale più ampio.

Come ha dimostrato Giovanni Romano sulla scorta di ritrovamenti documentari che vedono

¹⁸⁸ G. Pastore, *Le tele d'arredo*, cit., pp. 85-86.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 74.

¹⁹⁰ G. Pacchioni, *Scoperta di affreschi giovanili del Correggio in S. Andrea di Mantova*, in «Bollettino d'arte», 5-6, 1916, p. 3.

Correggio in contatto con il figlio di Mantegna, la iniziale presenza mantovana del pittore è oggi un fatto consolidato¹⁹¹.

I.IV L'IMPORTANZA DI MANTOVA NELLA FORMAZIONE PITTORICA DEL GIOVANE CORREGGIO: I LAVORI PER L'ABBAZIA DI SAN BENEDETTO IN POLIRONE

Gli affreschi che Antonio Allegri eseguì nella basilica albertiana decretarono l'inizio di un importante sodalizio tra il giovane artista e la città di Mantova, sodalizio che era destinato a rafforzarsi specialmente tra la fine degli anni Venti del Cinquecento e l'inizio degli anni Trenta quando il conte mantovano Nicola Maffei gli commissionò l'*Educazione di Cupido* conservata alla National Gallery di Londra e la tela raffigurante *Venere, Cupido e un satiro* del Louvre. A questi lavori fecero seguito le commissioni gonzaghesche: se il neo-duca Federico II chiese al pittore l'esecuzione degli *Amori di Giove* che, secondo le parole del Vasari, erano un dono da destinare all'imperatore Carlo V, la madre Isabella d'Este si rivolse a lui affinché quest'ultimo completasse la decorazione del suo Studiolo privato con l'*Allegoria della Virtù* e l'*Allegoria del Vizio* oggi al Louvre¹⁹². Tuttavia, prima ancora di cimentarsi nei dipinti di tema mitologico e poco dopo gli impegni che lo videro presente nella cappella funeraria del Mantegna, il Correggio fu attivo presso l'abbazia benedettina polironiana di San Benedetto Po, a sud-est di Mantova. Dal 1509 al 1516 essa venne diretta da Gregorio Cortese, teologo di spicco e dotto umanista, che ricoprì il ruolo di amministratore cellerario per poi diventarne l'abate dal 1538 al 1542¹⁹³. Nel tempo in cui mantenne la carica egli volle usufruire delle larghe disponibilità economiche dell'abbazia per arricchirla di nuove e pregiate opere d'arte per le quali intese servirsi degli artisti più in voga dell'epoca; le finalità perseguite erano quelle di conferire prestigio e fama all'abbazia di cui era l'amministratore e di divenire uno tra i più rinomati committenti del primo Cinquecento. In una missiva datata al 1510 si apprende che Cortese si preoccupò di ottenere i servigi di uno dei più illustri artisti del momento, ovvero di Raffaello, affinché quest'ultimo potesse dispiegare la propria arte all'interno degli spazi abbaziali. Nonostante gli sforzi e le lusinghe il pittore si vide costretto a declinare la proposta a causa degli ingenti incarichi che lo trattenevano a Roma ma anche a causa della ricompensa, che

¹⁹¹ G. Romano, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po*, in *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 15-40.

¹⁹² M. Fabiański, *Sui dipinti mitologici di Antonio Allegri*, in *Correggio*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 239-243.

¹⁹³ P. Piva, *Un committente benedettino*, in *Dal Correggio a Giulio Romano: la committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, E. Del Canto, Mantova 1989, pp. 13-21.

veniva giudicata troppo bassa per potersi scomodare: «quare alterum repperi [...] etsi non Apelles forte tamen Parrhasius futurus»¹⁹⁴. Alcuni studiosi hanno proposto che Correggio fosse stato ingaggiato in luogo di Raffaello per affrescare la parete ovest del refettorio benedettino, realizzando un'architettura dipinta che doveva fungere da cornice e da completamento alla tela di Girolamo Bonsignori che, disposta al centro della parete, raffigurava l'*Ultima Cena* seguendo fedelmente il *Cenacolo* di Leonardo. Tale attribuzione oggi non è più accolta.

Il 30 agosto del 1514 Antonio Allegri sottoscrisse il contratto per l'esecuzione della *Madonna di San Francesco* che era destinata all'altare maggiore dell'omonima chiesa situata nella città natale del pittore; egli vi dovette lavorare con particolare solerzia dal momento che, dopo pochi mesi, già il 4 aprile del 1515 ricevette il pagamento per l'opera¹⁹⁵. È vero anche che in quello stesso periodo l'Allegri ottenne l'unico incarico documentato per San Benedetto Po: l'8 settembre 1514 gli fu chiesto di «depengere portas organi et podium»¹⁹⁶ della chiesa polironiana. Per lungo tempo delle ante dipinte dal Correggio furono perse le tracce e si arrivò a dubitare della loro esistenza; di quelle però restava una breve annotazione di Luigi Lanzi contenuta nella *Storia pittorica dell'Italia*: egli sosteneva che un misterioso artista di ascendenza mantegnesca, tal Carlo Mantegna, avesse preso parte nella decorazione della cappella funeraria del Mantegna e avesse poi decorato le portelle dell'organo di San Benedetto Po¹⁹⁷. L'artista in questione non era particolarmente conosciuto e tantomeno documentato nei progetti in questione, ma è lecito pensare che Lanzi, a causa delle forti analogie stilistiche e delle citazioni mantegnesche presenti in ambedue le opere, le avesse erroneamente attribuite ad un pittore proveniente dalla cerchia mantegnesca, finendo così per sottacere l'originaria paternità correggesca delle ante. Inoltre, nel passo in questione lo studioso precisò, anche se in maniera stringata, che sugli sportelli dell'organo erano state dipinte «due istorie dell'Arca»¹⁹⁸. La rivelazione del contenuto iconografico si rivelò di fondamentale importanza perlomeno per l'identificazione di una delle due ante: infatti all'interno di una collezione privata torinese è custodita ancora oggi, ormai da anni, una grande tela raffigurante *Davide che riporta l'Arca santa a Gerusalemme*, le cui dimensioni ragguardevoli suggeriscono che si possa effettivamente trattare di un'anta d'organo¹⁹⁹. Subito dopo il rinvenimento dell'opera, avvenuto

¹⁹⁴ P. Piva, *Un committente benedettino*, cit., p. 14.

¹⁹⁵ D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997, p. 46.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, [1809], a cura di M. Capucci, III, Firenze 1974, p. 190.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ P. Bertelli, *Il Cinquecento a Polirone*, in *Il Cinquecento a Polirone: da Correggio a Giulio Romano*, a cura di P. Bertelli, Mantova 2019, p. 55. Le due tele svolgevano la loro funzione ed erano conservate nella chiesa polironiana ancora alla fine del Settecento, dopodiché, vennero acquistate nel 1798 dal commerciante svizzero

negli anni Novanta del secolo scorso, essa suscitò una particolare attenzione presso la critica grazie all'interessamento dimostrato da Giovanni Romano che, per primo, riconobbe l'anta ponendola in relazione all'operato del Correggio nell'abbazia polironiana. Fu così che in breve tempo si aprì un vivace dibattito sull'attribuzione dell'opera e a posizioni più caute s'avvicendarono «condizioni determinanti, come l'accoglimento all'interno della monografia sull'Allegri da parte di David Ekserdjian, che ha evidenziato strette somiglianze tra le opere degli esordi corregheschi»²⁰⁰.

A livello strettamente iconografico la tela sembra costituire una trasposizione visiva di quanto è raccontato nel Secondo Libro di Samuele al sesto capitolo, laddove si narra che «Davide e tutta la casa d'Israele facevano festa davanti al Signore con tutte le forze, con canti e con cetre, arpe, timpani, sistri e cembali»²⁰¹. Il Correggio sembra attenersi strettamente a quanto viene descritto nel testo biblico, tant'è che raffigura in primissimo piano un corteo di uomini che, venendo appoggiati lungo il bordo inferiore, saturano lo spazio lasciando un'ampia porzione soprastante che viene riempita con uno sfondo paesaggistico. Al centro sono raffigurati due buoi agghindati, uno immediatamente visibile e l'altro nascosto nella penombra, i quali effettivamente vengono evocati nel versetto successivo del racconto, il sesto. Alle estremità sono collocate in posizione complementare due figure: a sinistra, ad aprire solennemente la processione, vi è Davide che è prontamente riconoscibile grazie alla corona che porta in testa e ai sontuosi abiti che indossa; reca in mano un salterio, rivolge gli occhi verso l'alto con uno sguardo assorto e pensoso, tiene la bocca semischiusa come a voler cantare. A destra, invece, è ritratto un uomo che veste gli abiti di un sacerdote ebraico e volge il capo dietro di sé, fuori dall'opera. Quest'ultimo indossa un cappello bizzarro a mo' di turbante e una specie di «“corazza” decorata con dodici gemme per simbolizzare le dodici tribù d'Israele, mentre l'orlo del suo vestito è ornato da campane e melograni dorati»²⁰²; infine sorregge un rotolo di

Giorgio Müller assieme ad altre opere provenienti dall'ex monastero benedettino. Le ante vennero pertanto registrate nell'inventario dei beni personali di Müller e, in seguito, si perse traccia della seconda anta che, stando a quanto si legge nell'inventario, doveva rappresentare Mosè con l'Arca. Invece, la tela con *Davide che riporta l'Arca santa a Gerusalemme*, andò in contro ad un destino differente: nel 1967 essa ricomparve sul mercato londinese con l'attribuzione a Nicola Giolfino e poco dopo era documentata a Venezia nella bottega antiquariale di Filippo Giordano dalle Lanze. L'opera, fortemente alterata, contava estese ridipinture e una lacerazione e proprio in laguna venne sottoposta ad un primo intervento di restauro subito dopo il quale essa venne acquistata dalla famiglia torinese che tuttora ne è il possessore. Nel 1982 è attestato un ulteriore restauro volto a fissare il colore. Per ulteriori informazioni si veda P. Artoni, P. Bertelli, *Recuperi artistici polironiani, in L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa Benedettina [1007-2007]*, a cura di P. Golinelli, Bologna 2008, pp. 47-51.

²⁰⁰ P. Bertelli, *Il Cinquecento a Polirone*, cit., p. 55.

²⁰¹ Il Samuele, Secondo Libro dei Re, 6:5.

²⁰² D. Ekserdjian, *Correggio a Polirone*, in *Il Cinquecento a Polirone: da Correggio a Giulio Romano*, a cura di P. Bertelli, Mantova 2019, p. 39.

pergamena e un'asta fiorita. Molti sono i dubbi circa l'identità di questo effigiato ed è stato ipotizzato che si possa trattare di uno dei personaggi menzionati nel brano biblico. Lo sguardo dell'uomo, rivolto all'esterno, può essere giustificato ricordando che la tela, in origine, doveva essere completata dal suo pendant in cui doveva essere raffigurata la continuazione del corteo e, certamente, anche l'Arca santa. Dietro alle figure principali sono rappresentati personaggi che levano in alto il suono delle trombe, del corno e di altri strumenti a fiato: sono evidenti le citazioni e i debiti dell'opera nei confronti dei *Trionfi* mantegneschi che sicuramente l'Allegri ebbe modo di studiare a Mantova; del resto il dipinto correggesco e le nove tele del Mantegna, pur raccontando episodi tratti l'uno dalla storia sacra e l'altro dalla storia romana, raffigurano un trionfante corteo processionale²⁰³. Analogamente a quanto accade nei *Trionfi di Cesare*, e in particolare nella prima e nella quarta tela, nell'anta polironiana figurano suonatori di trombe; i buoi sacrificali invece sembrano puntualmente desunti dalla quarta e dalla quinta tela mantegnesca. Anche l'enigmatica figura che volge lo sguardo fuori dall'opera come espediente per stabilire una diretta continuità con l'altra anta sembra tratta dall'impresa mantegnesca: «la prima e la quinta tela del Trionfo contengono esempi di pose simili a quella adottata dal sacerdote che porta il rotolo in Correggio»²⁰⁴. Infine, l'utilizzo dello scorcio e di un punto di vista ribassato, oltre ad essere motivato dall'elevato posizionamento dell'organo, sembra preso a prestito dal catalogo mantegnesco.

A far da sfondo alla scena sacra è Gerusalemme, raffigurata in lontananza in una valle verdeggiante. Il chiarore crepuscolare e le nuvole violacee inondano le cupole e i palazzi della città creando un'atmosfera bucolica e trasognata che rimembra i coevi paesaggi dosseschi; come afferma Romano, «Jerusalem seems to be straight out of the scenographic excesses typically found in any Christmas crèche»²⁰⁵. Sempre Romano, su segnalazione di Stefano L'Occaso, notò che la città turrata, munita di una massiccia cinta muraria, sembra essere particolarmente affine a quella rappresentazione xilografica di Gerusalemme che, contenuta nella *Peregrinatio in Terram Sanctam*, venne pubblicata nel 1486 per volere del presbitero tedesco Bernhard von Breidenbach²⁰⁶. Invece, secondo Ekserdjian, vi sarebbe stata da parte del Correggio la volontà, ancora una volta, di “omaggiare” il Mantegna nel disporre la città al di sopra di un alto orizzonte; così facendo si rende evidente il parallelismo col brano dell'*Incontro*, affrescato dal maestro nella Camera degli Sposi in Palazzo Ducale, dove la famiglia

²⁰³ D. Ekserdjian, *Correggio a Polirone*, cit., p. 39.

²⁰⁴ D. Ekserdjian, *Correggio*, cit., p. 51.

²⁰⁵ G. Romano, *Correggio in Mantua*, cit., p. 27.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 27-30.

gonzaghesca viene ritratta dinnanzi ad una veduta collinare di Roma²⁰⁷.

I dati riportati e le considerazioni sinora congetturate corroborano l'identificazione dell'opera con una delle due ante dell'organo polironiano e confermano la sua paternità correghesca, tuttavia occorre ragionare ulteriormente sullo stile adoperato dall'artista mettendo a confronto la suddetta tela con la *Madonna di San Francesco*; infatti, nonostante le due opere siano contemporanee, tra le due si ravvisa un lampante scarto stilistico. Come è già stato asserito in precedenza, la tavola destinata alla chiesa di San Francesco a Correggio, oggi a Dresda, venne commissionata il 30 agosto del 1514, data in cui venne stipulato il contratto. Poco dopo, al 4 ottobre risale un documento col quale i frati committenti affidavano ad un falegname del posto, tal Pietro Landino, l'esecuzione della tavola e della cornice che dovevano essere obbligatoriamente predisposte entro la fine dello stesso mese²⁰⁸. Pertanto se ne ricava, secondo alcuni studiosi, che il Correggio, nei mesi di settembre e ottobre, non poté dedicarsi alla realizzazione della pala e sfruttò quel tempo per applicarsi con dedizione alla pittura delle ante polironiane²⁰⁹: probabilmente quel lasso temporale che intercorse tra le due opere fu essenziale per traghettare lo stile dell'Allegri verso una più compiuta modernità. L'anta col Davide, essendo ancora segnata da un forte mantegnismo, può essere più agilmente associata alle prime prove correghesche situate nella basilica di Sant'Andrea che alla pala di Dresda.

Al contrario, la *Madonna di San Francesco* pare caratterizzata da nuovi stimoli e aggiornata sulle esperienze coeve a partire dal formato dell'opera che, invece di prendere a modello le pale quattrocentesche, s'ispira a quel «tipo di pala prodotta a Bologna dal Francia e da Costa»²¹⁰. Anche il modo di distribuire in maniera equilibrata le figure sacre al di sotto di un colonnato aperto sulla campagna emiliana è completamente nuovo sia nel panorama contemporaneo sia nel catalogo correghesco. Pur essendovi alcuni flebili ricordi mantegneschi²¹¹, l'opera è pervasa da quella naturalezza che si riscontra analogamente nella raffaellesca *Madonna Sistina*, originariamente allestita presso il convento di San Sisto a Piacenza e databile tra il 1513 e il 1514; inoltre, la forte espressività dei personaggi sembra derivare da uno studio attento dei dettami vinciani secondo i quali ad ogni emozione doveva corrispondere un particolare movimento corporeo o un'alterazione del viso²¹². Che il Correggio abbia riflettuto

²⁰⁷ D. Ekserdjian, *Correggio*, cit., p. 51.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 46.

²⁰⁹ G. Romano, in *Mantegna: 1431-1506*, cit., p. 406.

²¹⁰ D. Ekserdjian, *Correggio*, cit., p. 49. Si ricordi che verso la fine del Quattrocento Bologna conobbe una forte ascesa politica ed economica e grazie al patrocinio della famiglia Bentivoglio numerosi artisti convennero in città.

²¹¹ In particolar modo si riscontrano alcune analogie con la *Madonna della Vittoria* di Mantegna, come nel caso del suppedaneo della Vergine presente in entrambi i dipinti.

²¹² G. Romano, in *Mantegna: 1431-1506*, cit., p. 406.

sull'insegnamento di Leonardo lo si può affermare anche osservando l'espressione di Davide nell'anta polironiana: quest'ultimo, al pari dei santi effigiati nella pala di Dresda, alza il volto verso il cielo. Ergo, tra le due opere si possono cogliere non solo differenze ma anche analogie: entrambe rivelano sia una certa attenzione verso la produzione coeva sia l'elaborazione di uno stile indipendente e personale che si manifesta soprattutto nella composizione delle scene e nella caratterizzazione delle figure²¹³. Infatti, come sostiene Ekserdjian, «i tratti più correggeschi [...] sono la morbidezza e la fluidità della pittura, alquanto diversa dalla tecnica spigolosa di Mantegna. Inoltre, le tipologie dei volti sono proprie del Correggio, in particolare forse l'ispirato sguardo verso il cielo dello stesso David. Le sue gambe sono poi sorprendentemente vicine a quelle del Battista della *Madonna di San Francesco*, sebbene la parte superiore del corpo sia per necessità molto diversa. Anche le tenui armonie cromatiche sono del tutto caratteristiche del Correggio»²¹⁴.

È quindi evidente il fatto che il Correggio appartenne a quel gruppo di esimi pittori che, orbitanti attorno alle città della Valle Padana, nei primi due decenni del Cinquecento, si rivelarono fortemente ricettivi e sensibili verso le nuove sperimentazioni artistiche; ed anch'egli, come altri, fu disposto a mettersi in viaggio e andare alla ricerca di stimoli inediti e inediti committenti.

²¹³ D. Ekserdjian, *Correggio*, cit., p. 25.

²¹⁴ *Ivi*, p. 51.

TAVOLE



Andrea Mantegna, *Pala Trivulzio*, 1497, tempera su tela, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco



Andrea Mantegna, *Madonna della Vittoria*, 1496, tempera su tavola, Parigi, Musée du Louvre



Francesco Verla, *Madonna con il Bambino in trono, due angeli, San Giuseppe e San Francesco*, 1520, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera



Correggio, *Madonna di San Francesco*, ca. 1514-1515, olio su tavola, Dresda, Gemäldegalerie



Andrea Mantegna, *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta e Giovanni Battista*, 1490, tempera a colla e oro su tela, Fort Worth, Kimbell Art Museum



Francesco Bonsignori, *San Ludovico e san Francesco reggono il monogramma di Cristo*, ca. 1506-1507, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera



Andrea Mantegna, *Trigramma di Cristo tra i santi Antonio da Padova e Bernardino*, 1452, affresco, Padova, Museo Antoniano



Giovan Francesco Caroto, *Madonna del cucito*, 1501, olio su tela, Galleria Estense, Modena



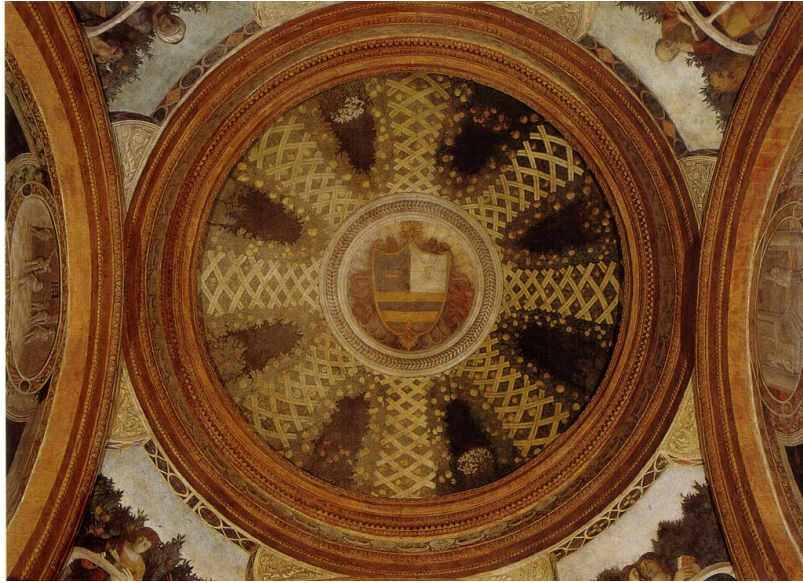
Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, ca. 1475, tempera a colla su tela, Parigi, Musée du Louvre



Bernardo Parentino, *San Sebastiano*, ca. 1480, tempera su legno, Londra, Hampton Court Palace



Leonardo da Vinci, *Ritratto di Isabella d'Este*, ca. 1500, carboncino, sanguigna e pastello giallo su carta, Parigi, Musée du Louvre



Correggio, Volta e pennacchi della cappella di San Giovanni Battista, ca. 1506-1507, affresco, Mantova, Basilica di Sant' Andrea



Correggio, *San Matteo*



Correggio, *San Giovanni*



Correggio, *San Luca*



Correggio, *San Marco*



Correggio, *Davide davanti all'Arca dell'Alleanza*, ca. 1514, olio su tela, Torino, Collezione privata

II. LA MANTOVA DI INIZIO CINQUECENTO: IL CASO DI GIOVAN FRANCESCO TURA

II.1 DA CORREGGIO GIOVANE ALL' "OROMBELLI MASTER" AL TURA MANTOVANO: LA FORTUNA CRITICA DI GIOVAN FRANCESCO TURA

Agli albori del nuovo secolo Mantova si configurava come un vivace crocevia culturale dove l'incalzante fervore artistico era stimolato da un continuo viavai di pittori che, sfruttando il vuoto lasciato dalla morte del Mantegna, raggiunsero la città attratti dall'idea di poter diventare artisti della prestigiosa corte gonzaghesca o, almeno, di ricevere nuove importanti commissioni. L'arte che venne prodotta nella città virgiliana tra la fine degli anni Dieci e l'arrivo di Giulio Romano nel 1524 era carica di stimoli e spinte che dimostravano la volontà di svincolarsi dai retaggi mantegneschi e, al contempo, di rinnovarsi. Mantova divenne in breve tempo la meta fugace di artisti ma anche la destinazione finale di pittori che ebbero modo di intercettare le novità locali e contemporaneamente di lasciare tracce sul suolo padano del proprio operato; del resto i repentini cambi di gusto dei marchesi e la loro apertura alle innovazioni extraterritoriali «lasciavano continuamente sperare agli artisti nuove richieste e possibilità di lavoro»¹. Giunse in città Lorenzo Costa che, oltre ad intendersi di pittura, era altrettanto conosciuto per le sue doti musicali, dal momento che sapeva cantare e suonare il liuto²; egli, dopo la cacciata dei Bentivoglio per mano di papa Giulio II nel novembre del 1506, fuggì da Bologna per rifugiarsi a Mantova dove riuscì ad ambientarsi senza difficoltà dopo che i Gonzaga gli conferirono il ruolo di nuovo pittore di corte³ finendo così per ereditare opere e mansioni che un tempo erano state affidate al Mantegna, come nel caso della tela col *Regno di Como*, oggi al Louvre, che era stata iniziata dal maestro prima della sua morte⁴. Peraltro, fu proprio sotto l'influenza costesca che venne «a coagularsi uno stile più riconoscibilmente "mantovano", in cui la distinzione delle mani diviene a volte problematica»⁵. Infatti, nonostante l'artista avesse all'epoca quarantasei anni e fosse già nel pieno della sua maturità, non godeva di quel carisma e di quella levatura artistica che invece avevano permesso anni prima al Mantegna di dominare incontrastato nella stessa città; tra l'altro fu in quello stesso frangente temporale che giunse a Mantova il Correggio

¹ G. Agosti, *Su Mantegna*, 4. (*A Mantova, nel Cinquecento*), in «Prospettiva», 77, 1995, p. 67.

² G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, VI, Torino 1981, p. 51.

³ A. Ugolini, *Lorenzo Costa da Bologna a Mantova*, in «Prospettiva», 48, 1987, p. 80.

⁴ L. Ventura, *Isabella d'Este: committenza e collezionismo*, in *Isabella d'Este: i luoghi del collezionismo. Mantova, Palazzo Ducale, Appartamenti isabelliani*, Modena 1995, p. 57.

⁵ M. Lucco, *Mantegna a Mantova, e i suoi eredi*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 15.

che, seppur giovane e dal temperamento umbratile, lasciò ragguardevoli testimonianze del proprio operato; egli seppe metabolizzare la lezione mantegnesca e, rielaborandola a suo modo, fu in grado di compiere uno slancio precoce e pionieristico verso la maniera moderna. Contestualmente, al principio del secolo, si registrò in città anche la presenza di Dosso Dossi e del Garofalo che tuttavia vi rimasero per poco tempo, essendo destinati ad occupare un posto di rilievo tra gli artisti della Ferrara estense. Dopo di loro altri convennero a Mantova e non si trattò solo di pittori ma anche di architetti, come nel caso del veronese Giovanni Maria Falconetto che vi soggiornò per alcuni anni, presumibilmente tra il 1515 e il 1520 circa⁶. E dunque, in un contesto così fertile e vivace non poteva non fiorire una nuova generazione di artisti locali. Esemplare in tal senso fu il caso di Lorenzo Leonbruno che, dopo una breve adesione agli stilemi mantegneschi e a seguito di alcune esperienze condotte lontano dalla città lacustre⁷, si avvicinò al Costa mutuandone lo stile piacevole e sentimentale con la conseguenza che ne divenne uno dei suoi allievi più promettenti⁸. L'alunnato presso il Costa gli consentì di accedere facilmente agli spazi marchionali presso i quali, ancora oggi, si riscontrano tracce della sua pittura: al fianco di Lorenzo Costa e di Dosso Dossi affrescò per Francesco II alcune sale nel Palazzo di San Sebastiano⁹. Le crescenti aspettative che venivano fiduciosamente riposte in Leonbruno portarono Federico II Gonzaga a spedire l'artista dapprima a Firenze presso Perugino e più tardi a Roma affinché aggiornasse i propri modi¹⁰. Lorenzo Leonbruno soggiornò nell'Urbe per poche settimane, tra il marzo e l'aprile del 1521, e quando tornò a Mantova, pur essendo coinvolto in una notevole campagna di lavori che lo videro partecipare nella decorazione di alcuni ambienti dell'appartamento vedovile di Isabella d'Este situato in Corte Vecchia¹¹, egli dimostrò una modesta maturazione pittorica¹². Quanto venne da lui studiato e introiettato gli permise di utilizzare gli scorci, le grottesche e la decorazione a stucco, ma il suo rinnovamento fu timido¹³.

⁶ R. Signorini, *Lo zodiaco di Palazzo d'Arco in Mantova*, Mantova 1988, p. 3-8.

⁷ È ormai accreditato il fatto che Leonbruno sia stato inviato nel 1504 da Isabella d'Este, all'età di ventisette anni, a Firenze presso la bottega del Perugino. Poco tempo dopo, nel 1511, egli venne inviato a Venezia allo scopo di concludere l'acquisto di un'opera del Carpaccio; si trattava presumibilmente di una veduta di Gerusalemme fortemente agognata dal marchese Francesco. Si veda W. Braghirolli, *Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci: detto il Perugino*, Perugia 1874, p. 217, 280.

⁸ A. Ugolini, *Lorenzo Costa*, cit., p. 81.

⁹ C. Cerati, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna e il Palazzo di san Sebastiano in Mantova*, Mantova 1989, pp. 52-53.

¹⁰ A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in «Prospettiva», 77, 1995, p. 42.

¹¹ Gran parte dell'operato di Leonbruno si ravvisa nella sala della Scalcheria che fungeva da anticamera dello Studiolo e dalla Grotta che, tra il 1519 e il 1522, vennero smantellati dalle stanze del Castello per essere risistemati in Corte Vecchia. Si veda a tal proposito L. Ventura, *Isabella d'Este*, cit., pp. 62-63.

¹² A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, cit., pp. 43-44.

¹³ *Ibidem*.

Al contempo lo scenario che andava profilandosi a Mantova all'inizio del Cinquecento era ben più complesso: in città si registrò un coagulo di influenze lagunari, ferraresi e, più in generale, emiliane. Ergo, gli artisti attivi a Mantova agli albori del secolo s'allontanarono progressivamente dal «classicismo archeologizzante del Mantegna»¹⁴ con l'obiettivo di allacciarsi alle inedite ascendenze regionali che cominciarono in contemporanea a caratterizzarne le rispettive opere¹⁵.

È quindi in questo contesto ricco e sfaccettato che venne a formarsi la figura di Giovan Francesco Tura, il cui nome e il cui operato furono individuati dalla critica solo in tempi recenti, affrancandosi così da una condizione di sostanziale confusione attributiva. Le notizie biografiche che lo riguardano sono piuttosto scarse e rivelano un artista che lavorò unicamente a Mantova, entro i limiti territoriali del marchesato gonzaghese¹⁶. Pur in assenza di dati oggettivi, la sua nascita viene generalmente fissata tra il 1485 e il 1490, mentre le sue opere, perlopiù di carattere sacro e devozionale, sono di norma datate tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Cinquecento: è in questo torno temporale che si colloca l'attività pittorica dell'artista ed effettivamente si tratta di anni, questi, in cui il nome del Tura compare nei documenti d'archivio venendo sempre menzionato in qualità di cittadino mantovano¹⁷. Sconosciuto, invece, è l'anno di morte. Dunque, per la critica novecentesca fu arduo il compito di restituire a questo maestro un'identità e un *corpus* di opere attendibili. Nei dipinti superstiti oggi attribuiti al Tura sopravvivono reminiscenze mantegnesche che coabitano con influenze costesche e leonbrunesche; si avvertono inoltre richiami alla paesaggistica ferrarese e alla gamma cromatica lagunare. Nelle sue opere si riscontra qualche affinità con le innovazioni del Correggio e ciò consente di affermare che «nonostante il sensibile ritardo, la produzione del Tura rappresenta una significativa espressione con elementi anticlassici della persistenza della tradizione padana»¹⁸.

Il “caso” del Tura mantovano pone le sue premesse in un saggio di Roberto Longhi che, nel 1958, pubblicò *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, nel tentativo di rintracciare l'attività giovanile del Correggio precedente il suo presunto viaggio romano, considerato quest'ultimo necessario per spalancargli la strada verso la modernità. Longhi

¹⁴ R. Longhi, *Il Correggio e la Camera di San Paolo*, in *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, a cura di F. Barocelli, Milano 2010, p. 149.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ R. Berzagli, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1989, p. 228.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

individuò un «gruppo [...] di per sé coerente e legatissimo»¹⁹ di dipinti che, a suo dire, era di mano del giovane pittore ed era da ascrivere a quell'arco temporale che va dal 1515 al 1520 circa, «tra la pala di Dresda e quella d'Albinea»²⁰. In realtà proprio quelle opere, divenendo oggetto di indagini più approfondite, verranno in un secondo momento connesse all'operato del Tura andando a costituire il suo primo ed embrionale catalogo. Tra i dipinti che venivano attribuiti all'Allegri il primo ad essere evocato fu una *Madonna del Garofano*, appartenente ad una raccolta privata lombarda. Ad esso seguiva una *Madonna col Bambino*, documentata in una collezione bergamasca, in cui i grafismi controllati che definiscono i personaggi sembrano essere debitori dello studio del Mantegna e del suo soggiorno in terra mantovana; al contrario «il fondo di paese con il castello issato fra boschi a guisa di cespugli ingranditi sembra già denotare una prima cauta delibazione giorgionesca»²¹ avvenuta però col tramite del Garofalo. Proseguendo nella lista delle opere attribuite al Correggio spiccava poi una *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino* appartenente alla collezione milanese di Alfonso Orombelli: la tavola era caratterizzata da un'«ascendenza mantegnesca in soluzione cromatica giorgionesca»²².

Longhi riconduceva all'operato del Correggio anche un' *Adorazione dei pastori* oggi custodita al Museo Horne di Firenze: la Madonna, inginocchiata sull'erba, costituisce assieme al neonato il fulcro visivo dell'opera; accanto a lei vi è il san Giuseppe, mentre a sinistra figurano due pastori che accorrono ad adorare Gesù bambino dopo essere stati avvertiti da due angeli in volo. L'evento è ambientato dinnanzi ad una rustica capanna di legno e paglia d'ispirazione nordica, al cui interno si scorge quello che sembra essere un bue.

Nel catalogo era poi citato un "Presepio" di una raccolta privata lombarda: lo studioso ravvisava nell'opera una generale impostazione ferrarese dell'iconografia con alcune somiglianze alle opere del Garofalo; a destra del dipinto figura un san Giuseppe dormiente che, nell'ottica di Longhi, poteva «svolgere in contrappunto manieristico il motivo dello stesso santo nella *Natività Crespi*»²³, a riprova del fatto che per lo studioso quel dipinto fosse da accorpate alle opere giovanili del Correggio. L'elenco proseguiva con una *Sacra Famiglia fra santa Barbara e sant'Agnese* appartenuta alla raccolta romana di Padre Rossi, una tavola di modeste dimensioni raffigurante l'*Assunzione di Santa Maria Egiziaca* di una collezione privata

¹⁹ R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, in «Paragone», 101, 1958, p. 41.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 36.

²² *Ivi*, p. 40.

²³ *Ibidem*. Si ricordi che la *Natività con i santi Elisabetta e Giovannino*, detta anche *Natività Crespi*, è una tavola eseguita dal Correggio, oggi conservata presso la pinacoteca braidense di Milano, risalente al 1512 circa.

fiorentina, una *Sacra Famiglia con sant'Antonio da Padova e san Giovannino* della collezione Contini Bonacossi e, infine, una pala raffigurante *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo* oggi conservata a Modena presso la collezione della Banca Popolare dell'Emilia Romagna²⁴. In quest'ultima opera le figure sono immerse in «un paesaggio sconvolto, ventilato da flabelli di fronde inchinevoli, coronato di romantici borghi turrati»²⁵ e, secondo il critico, era proprio la dolcezza pittorica qui scandagliata a richiamare le opere del Costa e a indicarne una possibile origine mantovana. L'opera, presupponendo che fosse del Correggio, veniva quindi inserita in quel lasso temporale che andava dalla pala di Dresda, eseguita tra il 1514 e il 1515, e la decorazione della Camera della Badessa, avvenuta tra il 1518 e il 1519; a corroborare tale ipotesi cronologica vi era il fatto che la tela era permeata da una «romantica inquietudine»²⁶ in cui le reminiscenze formali mantegnesche erano diluite mediante cromatismi brillanti e vivaci. Il paesaggio nebuloso rievoca atmosfere emiliane mentre la figura di san Girolamo, collocata all'estremità destra, sembra essere mutuata dal Giorgione perché condivide numerose analogie con la figura barbata che appare nei *Tre filosofi* di Vienna²⁷. I santi in primo piano sono invece connotati da un'aria inquieta e stravagante che lascia presagire un forte sperimentalismo in direzione anticlassica da parte dell'artista che, attivamente, partecipava all'irrequieta cultura padana di inizio secolo. Anche Alessandro Conti, qualche anno più tardi, arriverà a definire quella tela come il «quadro più eccezionale dipinto a Mantova poco prima del '20»²⁸. Longhi dunque ricostruì un gruppo di opere, per certi versi simili alla produzione giovanile del Correggio, che inserì nel suo stesso percorso. Almeno da parte dello studioso non vi fu alcun dubbio sul fatto che quelle opere fossero da attribuire al maestro emiliano: egli negava fermamente la possibilità che esistesse un “sosia”²⁹ o più semplicemente un seguace capace di altrettanta maturità e contestualmente affermava che «nel quadrilatero Parma-Mantova-Ferrara-Bologna, le piccole ma intense capitali del gusto che attorniavano la patria dell'artista, non ci è dato incontrare una tale persona, in quanto distinta dal Correggio»³⁰. Perciò la matrice mantovana e le tangenze ferraresi che permeavano quel nucleo di opere erano da lui giustificate dal fatto che Mantova e Ferrara erano pressoché equidistanti dalla città natale di Antonio Allegri e proprio in quei luoghi egli dovette recarsi in continuazione per aggiornarsi

²⁴ R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovine*, cit., p. 40.

²⁵ *Ivi*, p. 41.

²⁶ M. Lucco, *La cultura figurativa padana al tempo del Codice Hammer*, in *Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti. Arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento*, Firenze 1985, p. 169.

²⁷ M. Lucco, *La cultura figurativa padana*, cit., p. 169.

²⁸ A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, cit., p. 41.

²⁹ R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovine*, cit., p. 41.

³⁰ *Ibidem*.

sulle nuove tendenze. Nonostante l'errata attribuzione, Longhi giustamente coglieva in quelle pitture alcune importanti novità che prefiguravano uno slancio verso la maniera moderna: l'eliminazione di rigidi grafismi, la fluidità dei colori, il delicato modellato delle luci e delle ombre ne sono chiari esempi che si attestano contemporaneamente sia nei dipinti del giovane Correggio, sia in quelli poi restituiti al Tura, generando non pochi equivoci circa la loro attribuzione. È quindi interessante osservare come la fortuna critica del Tura prenda forma sommessamente: mentre gli studiosi focalizzavano la propria attenzione sull'attività del Correggio esordiente, parallelamente andava costituendosi il *corpus* di pitture di pertinenza dell'artista mantovano che, fino al 1989, era sconosciuto e al più veniva chiamato con nomi del tutto convenzionali.

A qualche anno dall'intervento longhiano, nel 1964, fu lo statunitense Myron Laskin Jr a svincolare per la prima volta il gruppo di opere individuato dal Longhi dal catalogo correghesco³¹; lo studioso, riesaminando accuratamente lo stile delle opere isolate in precedenza dal Longhi, negò un loro possibile coinvolgimento nel catalogo dell'Allegri e, postulando un'origine ferrarese per quei dipinti, affermava che «since the Ferrarese school was one of the most active and original near Parma, especially in Bologna and in Mantua after Mantegna's death, and since Costa had a decided effect upon Correggio, it is not surprising that a number of erroneous attributions should seem to be actually Ferrarese»³². Anzitutto, focalizzando il suo interesse sulla tavola della collezione Orombelli, Laskin mise in luce una dipendenza tra il quadro e un'incisione di Giovanni Antonio da Brescia, conservata presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, raffigurante una *Sacra Famiglia con i santi Giovanni Battista ed Elisabetta*: la stampa, risalente al 1500 circa, era a sua volta debitrice di un'invenzione mantegnesca di fine Quattrocento; ne derivò che il dipinto dovette essere stato realizzato in quello stesso periodo o, al più, negli anni immediatamente successivi, quando l'ascendente mantegnesco era ancora autorevole³³. È vero però che la spiccata verticalità della tavola contrasta col suo modello e anche nella resa delle figure si possono cogliere alcune sottili differenze che attestano un allontanamento dai modi del Mantegna³⁴: la Vergine si erge sopra

³¹ È bene ricordare che vi furono anche studiosi che, al contrario, sostennero le ipotesi longhiane tali per cui le opere da lui isolate venivano effettivamente attribuite al Correggio. Tra questi vi furono Bottari, Quintavalle e Volpe.

³² M. Laskin Jr, *The Early Work of Correggio*, Ann Arbor 1964, p. 108.

³³ S. Boorsch, in *Andrea Mantegna*, a cura di J. Martineau, Milano 1992, p. 226, n. 52. La studiosa nota ragionevolmente alcune analogie tra la stampa summenzionata e alcuni dipinti tardi del Mantegna come la *Sacra famiglia con i santi Giovanni Battista ed Elisabetta* e la *Sacra conversazione* di Dresda. Ella sostiene che l'incisione di Giovanni Antonio da Brescia doveva essere molto fedele al disegno originario e, a conferma di ciò, afferma che la composizione è stata tracciata con linee che procedono dall'alto al basso e da sinistra a destra, ovvero con un andamento opposto rispetto a quello che tradizionalmente si riscontra nei disegni mantegneschi.

³⁴ M. Laskin Jr, *The Early Work of Correggio*, cit., p. 109.

un piccolo cumulo di terra, tiene in grembo il Bambino ed è affiancata da Giuseppe e da sant'Elisabetta col Giovannino; questi ultimi hanno un'aria di vaga indifferenza, guardano in direzioni opposte e appaiono completamente sconnessi dall'ambiente e dalla sacralità della scena. I personaggi, così come il paesaggio, sembrano sospesi, sono fisicamente vicini ma non instaurano alcun tipo di relazione. La stranezza e la goffaggine dei loro volti sono però stemperate dalla natura sublime in cui sono immersi: la rupe dinnanzi la quale è collocata la Madonna apre ai lati due scorci collinari punteggiati da edifici turrati. Ed è quindi a questo punto che Laskin afferma che «it is a highly imaginative picture of a strongly pronounced personality, but a distinctly more bizarre than anything by Correggio»³⁵. Ergo, la bizzarria iconografica, l'inconsistenza della natura, l'impasto denso dei colori, i panneggi che sembrano semplicemente giustapposti a corpi immateriali sono tutti elementi che, secondo lo studioso, sono sintomatici di una forte personalità artistica diversa dal Correggio ma a lui contemporanea. E fu a partire da questa constatazione che Laskin procedette a contestare la paternità correggesca di tutte le altre opere che erano state enucleate nel gruppo longhiano. Negli altri dipinti egli ravvisava le medesime tipologie facciali e le stesse espressioni: le figure, ancora una volta, sembrano disposte casualmente nello spazio mentre l'assetto ambientale ricorda «a dream world made of paint and without gravity»³⁶. Anche per l'*Adorazione dei Pastori* della fondazione Horne Laskin tentò di individuare un probabile prototipo mantegnesco, ovvero l'*Adorazione dei Magi* del Metropolitan Museum³⁷, anche se la datazione precoce di quest'ultima opera, fissata attorno al 1450, non sembra dare adito a questa possibilità. Laskin non mise mai in dubbio l'omogeneità di questi dipinti, ma al più la data d'esecuzione o l'influenza: ad esempio le opere dove i panneggi si fanno più lineari e definiti sarebbero indicative di un'esecuzione più tarda ascrivibile ai primi decenni del nuovo secolo³⁸. A conclusione di queste considerazioni, infine, lo studioso rimpinguò il gruppo longhiano aggiungendovi una *Madonna col Bambino* facente parte della collezione milanese Rasini³⁹ e un altro quadro, anch'esso scambiato per un dipinto correggesco: si trattava di una *Madonna con Bambino e san Giovannino* che, dopo l'acquisto presso un antiquario, entrò a far parte della collezione della Galleria Corsini di Roma⁴⁰. Pure in questo caso Laskin riscontrò numerose somiglianze nelle pose, nelle espressioni dei volti e nel modo di modellare le figure sfruttando

³⁵ M. Laskin Jr, *The Early Work of Correggio*, cit., p. 109.

³⁶ *Ivi*, p. 110.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ L. Testi, *Un capolavoro ignorato*, in «Bollettino d'Arte», II, 1908, pp. 37-38.

le pieghe delle vesti⁴¹. Alla luce di quanto detto emerge che Laskin non seppe individuare un nome per l'autore delle opere summenzionate e tanto meno riuscì a fornirne una cronologia, tuttavia gli va certamente riservato il merito di aver appurato quanto le relazioni culturali di inizio Cinquecento fossero complesse e articolate, anche più di quanto si prospettasse. Il suo contributo non fu vano e anzi le sue intuizioni, seppur embrionali, permisero di inquadrare l'ignoto autore all'interno di un «circuitto padano»⁴² dove particolarmente forte era l'autorità degli artisti ferraresi e veneziani che, attraverso mutui scambi e rapporti fecondi, finirono per influenzare anche il territorio lombardo. La conseguenza di tutto ciò fu che lo sperimentalismo degli artisti gravitanti in quest'area territoriale veniva subito confuso dagli studiosi come un primato da attribuire al Correggio. Questo particolare favoritismo era dovuto al fatto che per secoli l'introversa figura di Antonio Allegri fu insondabile da parte della critica per la mancanza di appigli testuali o documenti, ma quando gli si rese giustizia egli iniziò ad essere celebrato come maestro ombroso che, pur nella segregazione provinciale, fu in grado di raggiungere da solo, senza aiuto alcuno, quegli esiti che contemporaneamente andavano definendosi nelle principali città italiane dove vi operavano artisti accreditati; a riprova di ciò vi è il fatto che già nelle parole del Vasari vi era il sentore che fosse stato proprio il *genius loci* a dar vita ad un artista di siffatto talento e a giustificarne la bravura⁴³. Laskin osservò nel gruppo di opere costituito da Longhi la presenza di caratteristiche che di norma appartenevano all'«officina ferrarese»: «pictoresque landscape, bright and rich color, thick impasto, bizarre iconography, composition, and expression added to an intimate charm»⁴⁴. Pertanto, secondo lo studioso, il nome del fantasioso artista doveva essere ricercato tra i pittori del ducato di Ferrara poiché questi ultimi, alla soglia del Cinquecento, erano tra i più attivi dell'area padana; la loro intraprendenza e i loro frequenti spostamenti li portarono ad essere operosi anche nelle città vicine come Bologna e Mantova, specialmente dopo la morte del Mantegna.

Dopo Myron Laskin Jr, toccò a Sydney Joseph Freedberg intervenire in merito al tema del Correggio e della pittura settentrionale d'inizio Cinquecento. Egli, all'interno di una pubblicazione dal titolo *Painting in Italy 1500 to 1600*, effettuò una breve quanto importante trattazione sull'artista emiliano e, in pieno accordo con quanto scritto in precedenza da Laskin, affermò che numerose opere erano state erroneamente attribuite alla giovinezza del Correggio. A poco meno di un decennio dall'isolamento di quei dipinti essi stavano ancora attendendo

⁴¹ M. Laskin Jr, *The Early Work of Correggio*, cit., p. 111.

⁴² M. Tanzi, *Tesori ritrovati. Un dipinto inedito di un antico maestro pittore mantovano*, Mantova 2000, p. 12.

⁴³ R. Longhi, *Il Correggio*, cit., p. 130.

⁴⁴ M. Laskin Jr, *The Early Work of Correggio*, cit., p. 113.

un'attribuzione, pertanto Freedberg arrivò a suggerire per l'anonimo pittore un nome convenzionale, ovvero quello di "Orombelli Master", «from the painting in the Orombelli Collection, Milano, the one among the group most often improperly assigned to Correggio»⁴⁵. Egli, inoltre, propose di aggiungere al gruppo dei dipinti del Maestro Orombelli anche quella tavola danneggiata con la *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta e Giovannino* conservata a Pavia, presso la Pinacoteca Malaspina, ma che tutt'oggi resta legata al nome di Correggio⁴⁶. Se fino a quel momento l'interesse per il Tura, allora conosciuto come Maestro Orombelli, si rifletteva esclusivamente nelle pagine asciutte di trattati sulla pittura italiana o di saggi sul Correggio, con David Alan Brown si ebbe una più ricca trattazione volta a focalizzare la figura di questo artista elusivo e a delimitare il suo operato entro confini geografici più rigorosi. Fu nel 1973 che Brown, scrivendo una tesi di dottorato sul Correggio e sulle sue influenze leonardesche dal titolo *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, affrontò il problema del gruppo anonimo. Egli, ricordando brevemente le tappe percorse e i traguardi raggiunti dagli studiosi che prima di lui s'interfacciarono alla tematica posta in essere, inseriva nel nucleo di dipinti individuato da Longhi, Laskin e Freedberg altre sei opere aventi caratteristiche analoghe di cui ben cinque sono pale d'altare⁴⁷. Nella fattispecie, «the six additions proposed here, all from Mantua, suggest that the artist was chiefly active in that city and that a major change occurred in his style»⁴⁸: ovvero, tutte le nuove pitture individuate provenivano da Mantova e tuttora sono conservate presso alcune strutture chiesastiche della città. Da ciò Brown dedusse che il loro artefice avesse necessariamente un'origine mantovana: si trattò di un'importante acquisizione poiché fino ad allora la gran parte delle opere individuate era custodita in collezioni private e ciò, oltre ad impedirne «una possibile identificazione territoriale»⁴⁹, al più permetteva di cogliere generiche suggestioni che contribuivano a rendere ancor più caotico il variegato panorama culturale padano di inizio Cinquecento. Brown proseguiva la sua trattazione asserendo che il maestro mantovano si fosse lasciato influenzare da maestri locali dal momento che, analizzando le opere in questione, egli ravvisava una progressiva acquisizione degli stilemi pertinenti a quegli artisti che gravitavano intorno alla corte gonzaghesca: se la *Sacra Famiglia* della collezione Orombelli dimostrava una forte dipendenza dalle opere di Dosso, invece alcune delle pale d'altare più tarde sembravano strizzare l'occhio a Giulio Romano non tanto per lo stile in sé ma piuttosto per il modo di

⁴⁵ S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth 1971, p. 491.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ D.A. Brown, *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, New York 1981, pp. 217-218.

⁴⁸ *Ivi*, p. 217.

⁴⁹ M. Tanzi, *Tesori ritrovati*, cit., p. 14.

raffigurare la Vergine e il Bambino⁵⁰; e ancora, sebbene le maggiori ispirazioni provenissero dall'operato mantovano del Costa, al Maestro Orombelli erano altrettanto familiari le opere giovanili del Correggio, alcune delle quali erano peraltro presenti in città e quindi facilmente fruibili⁵¹. Tra i dipinti che Brown aggregò al nucleo preesistente si conta un'ammalorata *Madonna del Popolo* in cui la Vergine viene effigiata assieme al Bambino e a san Giovannino: si tratta di un affresco che originariamente decorava il Palazzo del Cardinale, che dopo essere stato la dimora quattrocentesca del cardinal Francesco Gonzaga venne ereditato nel 1511 da Francesco II. Nel 1670 il dipinto venne asportato mediante la tecnica dello stacco a massello per essere poi adagiato su un nuovo supporto; oggi lo si può apprezzare recandosi presso il Palazzo Ducale di Mantova⁵². Rispetto alle altre pitture attribuite all'Orombelli Master questa si differenzia per la tecnica dispiegata: il buon fresco, difatti, non risulta mai adoperato per le opere ascrivibili al suo catalogo. Tale eccezione ha spesso provocato le titubanze di alcuni studiosi che chiamarono in causa il Pordenone prima⁵³ e Gian Francesco Caroto dopo⁵⁴ ma, nonostante ciò, il dipinto è stato recentemente riassociato all'operato del Maestro Orombelli. Sebbene il deterioramento dell'affresco renda particolarmente ostica ogni indagine cronologica, si ritiene che esso possa essere stato compiuto nella seconda metà del secondo decennio del Cinquecento, venendo commissionato dal marchese entro l'anno della sua morte, verificatasi nel marzo del 1519⁵⁵.

Proseguendo nella disamina, tra le pale d'altare di mano dell'artista vi sarebbe una tela raffigurante la *Beata Vergine col Bimbo benedicente, san Giovannino e i santi Sebastiano, Antonio Abate, Stefano e Rocco*, conservata nella chiesa mantovana di San Martino: la studiosa Chiara Tellini Perina vi ravvisa alcune sfumature costesche mentre Brown osserva alcune analogie con la *Madonna di San Francesco* del Correggio (1514-1515) che porterebbero far pensare ad una datazione posteriore alla metà del secondo decennio del secolo⁵⁶. Secondo lo studioso, nella chiesa mantovana di Sant'Apollonia erano conservati ben tre dipinti dell'Orombelli Master: una *Madonna col Bambino fra le sante Marta e Maddalena*, una

⁵⁰ D.A. Brown, *The Young Correggio*, cit., p. 217.

⁵¹ *Ivi*, p. 218.

⁵² *Ivi*, p. 237.

⁵³ Alcuni studiosi, tra i quali Leandro Ozzola e Chiara Tellini Perina, ritennero di poter attribuire l'opera al Pordenone sulla scorta del suo soggiorno mantovano effettuato tra il 1519 e il 1522 durante il quale ebbe modo di affrescare gli ambienti di alcune residenze mantovane. Si veda L. Ozzola, *La Galleria del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 1946, p. 10; C. Tellini Perina, *Mantova. Le arti. Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, II, Mantova 1961, p. 480.

⁵⁴ L'attribuzione a Caroto si pensava fosse giustificata dal fatto che l'artista mosse i suoi primi passi a Mantova. Si veda a proposito C.L. Raghianti, *Codicillo mantegnese*, in «Critica d'Arte», 52, 1962, p. 38.

⁵⁵ S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo di Mantova*, in «Postumia», 2006, p. 100.

⁵⁶ D.A. Brown, *The Young Correggio*, cit., p. 238.

Madonna col Bambino in trono e i santi Nicolò e Caterina d'Alessandria e, infine, una *Presentazione di Gesù al tempio con san Lorenzo*. Di queste tre opere quella che ha maggiormente suscitato l'attenzione della critica è certamente l'ultima: già Tellini Perina aveva ipotizzato che essa potesse essere stata progettata da un artista vicino al Correggio, avanzando i nomi di Dosso e di Leonbruno; successivamente Brown propose a buon diritto di inserirla nel catalogo dell'Orombelli Master, anche se, a livello cronologico, risulta essere successiva alle tele considerate in precedenza poiché la morfologia dei visi della Madonna e del Bambino gli sembra essere mutuata dalle opere di Giulio Romano che giunse in città solo nel 1524⁵⁷. L'ultimo dipinto ad essere vagliato dal Brown fu una *Madonna col Bambino in trono e i santi Rocco e Sebastiano* nella chiesa di Santa Maria Assunta ad Ostiglia, parrocchia a sud-est della città virgiliana: dopo una travagliata vicenda attributiva che ha condotto l'opera ad essere associata prima a Francesco Francia e poi a Lorenzo Costa⁵⁸, lo studioso propose il nome dell'Orombelli Master senza tuttavia suscitare particolari approvazioni. Anche se l'intervento di Brown permise solo in parte di dipanare l'annosa questione sull'ignoto maestro stabilendo la sua provenienza mantovana, non è difficile da credere che non tutto quanto venne scritto dallo studioso fu accettato dalla critica e, a tal proposito, le parole di Tanzi ben riassumono le esitazioni degli studiosi; egli infatti dichiarò che «[...] le nuove acquisizioni, pur evidenziando tratti stilistici in gran parte affini, non dimostrano tuttavia una totale omogeneità per quanto riguarda l'appartenenza delle varie opere ad una stessa mano: pur appartenendo ad un medesimo contesto, gli sbalzi d'ordine stilistico e qualitativo risultano [...] evidenti»⁵⁹. A riprova di ciò Tanzi sosteneva che l'affresco di Palazzo Ducale con la *Madonna col Bambino e san Giovannino* fosse qualitativamente superiore alle varie pale d'altare dispiegate sul territorio mantovano⁶⁰.

Dopo anni di silenzio, nel 1989 lo studioso mantovano Renato Berzaghi pubblicò un contributo fondamentale che segnò uno scarto nonché una svolta decisiva nello studio del Maestro Orombelli e del suo catalogo. Berzaghi, dopo aver riesaminato stringatamente la situazione critica e riallacciandosi a quanto aveva affermato David Alan Brown, affermò che vi era almeno un'altra opera (facente parte dell'originario nucleo longhiano) a provenire dal milieu mantovano: si trattava della *Sacra Famiglia con san Giovannino e sant'Antonio* della collezione fiorentina Contini Bonacossi che, dopo essere stata fallacemente ascritta alle opere

⁵⁷ D.A. Brown, *The Young Correggio*, cit., p. 242.

⁵⁸ G. Matthiae, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VI. Provincia di Mantova*, Roma 1935, pp. 122-123.

⁵⁹ M. Tanzi, *Tesori ritrovati*, cit., p. 14.

⁶⁰ *Ibidem*.

correggesche prima da Longhi e poi da Venturi⁶¹, venne accolta nel gruppo Orombelli grazie a Laskin. A sostegno della sua tesi, Berzaghi, per la prima volta, sottoponeva all'attenzione della critica un documento inedito, ovvero una lettera che il pittore mantovano Antonio Ruggeri inviò nel novembre 1825 da Mantova all'amico Carlo d'Arco che, al tempo, soggiornava a Roma. All'interno della missiva era contenuto un foglio sul quale Ruggeri aveva velocemente schizzato a matita un disegno raffigurante un dipinto che affermava essere di sua proprietà: era il dipinto Contini Bonacossi⁶². Di quest'opera Ruggeri fornì poche informazioni ed omise qualsiasi riferimento sulla sua provenienza; egli si limitò a proporla l'acquisto al d'Arco che accettava l'offerta senza neppure aver visto l'opera *de visu*, ma facendosi bastare l'approvazione del fratello Luigi d'Arco. Alla luce di quanto venne reperito dallo studioso, egli asseriva che la sola presenza della *Sacra Famiglia* nella collezione mantovana di Antonio Ruggeri bastasse a testimoniare una genesi locale. Quindi Berzaghi affermava che «non è noto come finisse la storia, ma l'episodio rimane un indice dell'ulteriore dispersione subita nell'Ottocento dal patrimonio artistico mantovano»⁶³. È bene però ricordare che all'interno della medesima lettera il pittore si rivolgeva al d'Arco chiedendogli se conoscesse opere aventi un'iconografia analoga al dipinto che gli stava offrendo perché gli pareva di aver visto pitture simili sparse nel territorio mantovano. Secondo Berzaghi era possibile che Ruggeri avesse adocchiato quella pala d'altare raffigurante una *Madonna col Bambino e i santi Apostoli Tommaso e Paolo* collocata nella parrocchia di Levata, non distante dalla città; del resto quest'opera e la *Sacra Famiglia* Contini Bonacossi condividevano palesi somiglianze stilistiche e compositive⁶⁴. Nonostante la consunzione e le estese ridipinture della pala di Levata, entrambe le pitture, se messe a confronto, sono orchestrate in modo tale che la Vergine in trono col bambino costituisca il fulcro visivo. Ella è affiancata da due santi stanti e tutto il gruppo sacro è sistemato dinanzi ad un voluminoso tendaggio, al di sotto di un loggiato di cui si intravedono le colonne corinzie. Permane lo sfondo montuoso punteggiato da alberi. È grazie a queste corrispondenze che la tela di Levata venne inclusa da Berzaghi senza esitazioni nel catalogo Orombelli, difatti «composizione, generale intonazione cromatica, tipologia delle figure [...] sono sufficienti per classificarlo nel modo proposto»⁶⁵. Non del tutto soddisfatto lo studioso ritenne di poter integrare nel *corpus* dei dipinti del maestro altri due quadri di

⁶¹ A. Venturi, *Una giovanile ancona del Correggio*, in «L'arte», 3, 1940, p. 116.

⁶² R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome per il "Maestro Orombelli"*, in *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, E. Dal Canto, Mantova 1989, p. 173.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, 174.

⁶⁵ *Ibidem*.

provenienza mantovana. Nel primo caso si tratta della *Natività* della chiesa di Gonzaga che sembra essere «facilmente riconducibile agli schemi del pittore Orombelli»⁶⁶. Anche stavolta l'opera mostra alcune similitudini con quei due “presepi” già menzionati nel gruppo longhiano⁶⁷: «le figure sono le stesse seppure variamente distribuite nelle tre composizioni»⁶⁸; torna l'angelo arcaicizzante col cartiglio in mano, la Vergine è colta in un momento di preghiera mentre il san Giuseppe, dormiente, con la mano destra si regge il capo e con la sinistra tiene uno strumento da falegname. L'opera nel tempo è stata più volte manomessa: è ravvisabile una ridipintura in prossimità del manto celeste della Madonna, invece il lato destro della pala è stato assottigliato e ciò impedisce di vedere appieno l'elegante architettura presso la quale è stata inscenata la natività. Al contrario si può ancora apprezzare la lesena decorata con girali scolpiti, «un motivo che consente di collocare cronologicamente il dipinto di Gonzaga tra le opere più composte e lineari e quelle in cui predominano architetture elaborate»⁶⁹.

Tuttavia, la più raffinata e al contempo articolata quinta architettonica figura in una terza pala d'altare, quella ubicata nella chiesa di San Nicola a Tabellano, che ritrae la *Madonna col Bambino e i santi Nicola da Bari, Sebastiano, Anna e la Maddalena*⁷⁰. Le figure sacre, che sembrano appoggiate ai bordi della cornice, saturano il primo piano mentre l'ampio spazio che si staglia sopra le loro teste è occupato da un paesaggio boschivo, frequentemente presente nelle opere del Maestro Orombelli. La composizione è organizzata in maniera asimmetrica tant'è che i personaggi possono essere grossomodo divisi in due gruppi: in una posizione lievemente decentrata spicca san Sebastiano abbarbicato ad una colonna; egli è fiancheggiato da san Nicola vestito con gli abiti da vescovo e recante la mitra e il pastorale. A destra, tra sant'Anna e la Maddalena, è disposta la Vergine accovacciata che tiene in braccio il Bambino. Le figure risaltano maestose grazie ad un leggero scorcio. A rendere ancor più solenne la scena sacrale è l'imponente scenografia architettonica resa con grande maestria illusionistica e capace di dare profondità all'immagine. Sebbene l'opera sia stata tagliata lungo il margine superiore è comunque possibile osservare eleganti dettagli come «la trama delle decorazioni floreali scolpite sulla tipica lesena, le delicate colonne ioniche binate, il portale lasciato in ombra da un'arcata»⁷¹. Sul portale, inoltre, è montato un busto classicheggiante dal quale penzola uno stemma, quello degli Strozzi. In effetti dalle ricerche d'archivio condotte è emerso che un tal

⁶⁶ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 174.

⁶⁷ Ovvero l'*Adorazione dei pastori* Horne e la *Sacra Famiglia fra santa Barbara e sant'Agnese*.

⁶⁸ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 174.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 175.

Benedetto Strozzi fu rettore della chiesa di San Nicola durante la prima metà del Cinquecento⁷². Pertanto, come facilmente ipotizzò Berzaghi, è possibile che quel Benedetto Strozzi fosse proprio il committente della pala in questione di cui si dispone anche dell'anno d'esecuzione: con ogni probabilità venne dipinta nel 1527, come si legge dalla scritta «MDXXVII» impressa tra le decorazioni della lesena⁷³.

Berzaghi, dopo aver ampliato il catalogo dell'Orombelli, si cimentò nell'analisi stilistica del dipinto di Tabellano: se nelle opere precedenti qualche occasionale reminiscenza mantegnesca continuava ad essere percepibile, qui ogni riferimento alla cultura quattrocentesca diventa più labile e, al più, è possibile cogliere qualche somiglianza con le fisionomie del Mantegna nel volto di sant'Anna. Forse, però, anche l'inserimento di elementi architettonici e decorazioni classicheggianti (quali il capitello corinzio, la lesena decorata, il busto) potrebbe dimostrare la particolare attenzione che il Maestro Orombelli riservò alla produzione mantegnesca, disseminata di lacerti dall'antico; inoltre è probabile che l'artista sia stato influenzato dalla temperie umanistica che aleggiava in quel periodo negli appartamenti isabelliani che, durante il loro riallestimento in Corte Vecchia, vennero arricchiti con bassorilievi e marmi policromi squisitamente scolpiti da Tullio Lombardo e Gian Cristoforo Romano⁷⁴. Decisamente più immediate da cogliere nella pala di Tabellano sono le analogie con l'ultima produzione costesca⁷⁵, mentre il paesaggio bucolico evoca le opere del Francia e del Leonbruno⁷⁶.

Le acute considerazioni e le recenti acquisizioni effettuate da Berzaghi permisero quindi di proporre un identikit attendibile del Maestro Orombelli: l'immagine che viene restituita è quella di «un artista mantovano formatosi nell'ambiente tardomantegnesco, su cui influì in modo determinante la cultura ferrarese di Lorenzo Costa»⁷⁷. Contestualmente a quanto fecero altri artisti operanti nella medesima area geografica e nel nord Italia, il Maestro Orombelli orientò la sua ricerca pittorica «verso esperienze anticlassiche»⁷⁸ anche se in ritardo coi tempi, come

⁷² R. Putelli, *Prime visite pastorali alla città e diocesi*, in *Vita, storia ed arte mantovana nel Cinquecento*, II, Mantova 1934, p. 132. Peraltro è stato osservato che lo stesso stemma è scolpito nel fonte battesimale della chiesa.

⁷³ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 175.

⁷⁴ C.M. Brown, «*Purché la sia cosa che representi antichità*». *Isabella d'Este Gonzaga e il mondo greco-romano*, in *Isabella d'Este: i luoghi del collezionismo. Mantova, Palazzo Ducale, Appartamenti isabelliani*, Modena 1995, pp. 71-82.

⁷⁵ In particolare Renato Berzaghi osservò alcune somiglianze con la pala costesca conservata nella Basilica di Sant'Andrea, datata al 1525 e raffigurante una *Madonna con Bambino in trono tra san Sebastiano, san Silvestro, sant'Agostino, san Paolo, sant'Elisabetta, san Giovannino e san Rocco*. Il Maestro Orombelli avrebbe mutuato dal Costa l'abilità nel panneggiare; inoltre la figura elegantemente bilanciata di san Sebastiano nel dipinto di Tabellano sembra istituire alcune relazioni con lo stesso santo della pala costesca.

⁷⁶ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 175.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

attesta la data d'esecuzione del dipinto di Tabellano. La produzione del maestro è perciò contemporanea agli ultimi strascichi dell'epoca isabelliana: le sue opere riflettono la grazia e l'eleganza tanto care alla marchesa, ma sono prive di quei cerebralismi e di quella «ricchezza culturale»⁷⁹ che contraddistinguevano le pitture destinate allo Studiolo e ne differiscono per la tematica esclusivamente devozionale. Il pittore, alla stregua di Leonbruno, non riuscì mai a riadattare il proprio stile alla nuova maniera romana introdotta in città da Giulio Romano; egli sembra piuttosto ancorato ai modelli vicini, ai pittori di corte dei Gonzaga e ai pittori ferraresi. La diretta conseguenza di ciò fu che egli venne estromesso dal circuito di committenza marchionale e poi ducale, venendo costretto a ripiegare su una clientela meno rinomata e dalle disponibilità economiche più ridotte.

Dopo aver stabilito l'area d'azione dell'artista e analizzato alcune sue peculiarità, Berzaghi, all'interno del suo saggio, cercò di precisare la cronologia del suo catalogo. In assenza di prove, l'unica data certa da cui egli fece iniziare l'indagine fu l'anno in cui il Maestro Orombelli realizzò il quadro di Tabellano. Quest'ultimo, per la presenza al suo interno di una struttura architettonica elaborata, potrebbe essere l'apripista di una serie di opere realizzate tra gli anni Venti e gli anni Trenta in cui, analogamente, sono presenti architetture dipinte: la pala di Levata, quella di Gonzaga, il quadro Contini Bonacossi. Potrebbero essere antecedenti, invece, i dipinti più modesti e semplici come la *Natività* Horne. Al contrario, potrebbero appartenere ad una fase più tarda tutte quelle pitture che risultano essere più complesse per l'impostazione della scena, per il numero elevato di figure che vi partecipano e per la presenza di ambientazioni estrose ed immaginifiche come la pala di sant'Elena o quelle conservate nella chiesa mantovana di Sant'Apollonia; in questo caso si tratta di opere che, a detta di Berzaghi, risentono dell'influenza di Dosso e di tutte quelle raffigurazioni d'ispirazione giorgionesca che vennero affrescate negli anni Trenta a Palazzo Te o come sfondi di rappresentazioni mitologiche o come dipinti autonomi⁸⁰.

Lo studio di Berzaghi, oltre aver stabilito nuovi punti fermi e ad aver riaccessato l'interesse per un maestro di cui era andata perduta la memoria storica, riveste grande importanza per aver restituito un'identità a quel pittore che per tutto il Novecento, dopo essere stato scambiato per Correggio, venne chiamato con nomi di pura convenzione. A tale fine si rivelò di fondamentale importanza il ritrovamento di un disegno conservato ad Oxford (Christ Church)⁸¹ e

⁷⁹ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 175.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 175-176.

⁸¹ J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, I, Oxford 1976, pp. 42-43. Il disegno è registrato nell'inventario come inv.n.36 verso.

precedentemente appartenuto al *Libro de' Disegni* del Vasari. Il disegno si configura come uno studio di composizione che, nella fattispecie, anticipa la messa in opera della pala di Tabellano; come si legge entro un cartiglio posizionato in cima, l'opera era titolata al «DIVO NICOLAO» e al suo interno sono ben riconoscibili i personaggi: la Madonna col Bambino e i santi Giovannino, Maddalena, Nicola e Sebastiano. La pala è inquadrata da fregi e lesene su cui corrono motivi fitomorfi e le scritte «foliami di penello» e «di penello questo fregio» dalle quali si deduce che tali decorazioni dovevano essere originariamente dipinte⁸². Nella predella sottostante, tra due stemmi pertinenti allo Strozzi, sono abbozzate le *Storie di san Nicola*. Lo studio grafico è a sua volta incorniciato da una cornice austera disegnata dal Vasari, il quale vi appose la scritta «ALTURA PIT. MANTOV.» che è peraltro ripetuta poco più in alto ma in corsivo («Altura Mantovan»)⁸³. Poiché prima dell'intervento di Berzaghi il disegno veniva considerato solo «nel contesto della collezione di disegni del Vasari»⁸⁴ nacquero alcuni dubbi a proposito di come esso doveva essere interpretato; ne è la prova il fatto che nei primi embrionali studi sul disegno pocanzi citato alcuni abbiano ritenuto possibile che a chiamarsi “Altura” fosse la località che doveva far da sfondo al gruppo sacro. Successivamente si pensò che “Altura” potesse essere il nome dell'autore del disegno che, però, era stato confuso e quindi trascritto erroneamente dal trattatista aretino⁸⁵. L'opera venne poi esaminata da Licia Collobi Ragghianti che, pur non individuando il nome dell'autore, asseriva di poter attribuire il disegno ad un artista settentrionale e, analizzandone lo stile e ravvisandovi alcune caratteristiche comuni al Costa, ipotizzava come periodo d'esecuzione il lasso temporale tra il 1520 e il 1530⁸⁶. Pertanto, solo con la disamina di Berzaghi fu possibile stabilire un legame tra il disegno di Oxford e la pala d'altare di Tabellano, dal momento che entrambe erano dedicate a san Nicola ed esponevano lo stesso stemma del committente. Come afferma lo studioso, «le figure, seppur diversamente disposte, ritornano con poche varianti; nel disegno è raffigurato San Giovannino che manca nella pala, dove viceversa compare Sant'Anna; la composizione è più simmetrica nel disegno, ma come nel quadro, le figure si appoggiano sul bordo inferiore lasciando spazio eccessivo nella parte alta»⁸⁷.

Alla luce delle analogie rimarcate, appare evidente l'interdipendenza esistente tra il quadro e lo studio grafico e qualora le differenze presenti dessero adito a perplessità si può sempre

⁸² R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 178.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ L. Collobi Ragghianti, *Il Libro de' disegni del Vasari*, Firenze 1984, p. 86.

⁸⁷ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 178.

affermare che il dipinto si configura come «una successiva e più matura elaborazione»⁸⁸ del disegno. Ne consegue che il “Maestro Orombelli” e “Altura mantovano” corrispondono e si identificano nella stessa persona; del resto non sussiste alcun toponimo mantovano noto come “Altura” e, secondariamente, è difficile da credere che un uomo di cultura del calibro del Vasari avesse frainteso il nome di un luogo o di un pittore. Infatti, anche se la penuria di materiale non aiuta le ricerche, le fonti locali rammentano un artista il cui nome era Giovan Francesco Tura: l’assonanza con “Altura” è palese. Alcune sporadiche citazioni si possono trovare nei testi di Carlo d’Arco⁸⁹ ma, per una conoscenza più approfondita del maestro e della sua attività, occorre appoggiarsi ai documenti d’archivio.

Anzitutto in un documento del 1524 un certo «Mastro Zohan Francesco Thura pictor»⁹⁰ risulta essere l’autore di un «Cristo sopra lo lenzolo cum la Madonna et due Marie che la sustengano»⁹¹ da destinare ad un’imprecisata sagrestia nel mantovano. Successivamente, tra il 1527 e il 1530, la Masseria del Duomo emise alcuni pagamenti per le prestazioni effettuate dal Tura: nel giugno del 1527 è segnalato un esborso a favore dell’artista «per aver dipinto le armi del papa, del cardinal Ercole, del marchese Federico II e di Isabella d’Este in occasione del conferimento del cardinalato al Gonzaga»⁹².

Nell’agosto dello stesso anno egli venne rimborsato per aver comprato dell’oro col quale avrebbe dovuto decorare una trave del coro della cattedrale mantovana; infine, nel marzo del 1530 venne erogato dalla Masseria un pagamento per aver realizzato alcuni lavori di scarso rilievo per l’arrivo in città dell’imperatore Carlo V⁹³. Nel 1528 pare sia stato Giulio Romano a firmare un pagamento a suo favore per alcune opere da destinare alle suore di San Barnaba⁹⁴, mentre nel 1529 Federico II Gonzaga emanò un decreto col quale concesse al Tura la possibilità di demolire e poi ricostruire la sua dimora privata ubicata «in contrata S. Mariae de Betlem»⁹⁵. La notizia forse più importante legata all’attività di Giovan Francesco Tura è però conservata in una lettera che da Ostiglia venne inviata a Federico II a Mantova nel 1534; nella missiva il duca veniva informato del fatto che in provincia erano arrivati un «adornamento» ligneo per una scultura della Madonna e un’«anchona di penello per mano de Maistro Gio Franco Tura»

⁸⁸ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 178.

⁸⁹ C. D’Arco, *Registri artistici necrologici di Mantova*, Bologna 1842, pp. 24-25. Si veda anche C. D’Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova 1857, II, p. 291.

⁹⁰ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 182. Il documento, pubblicato da Renato Berzaghi, gli fu segnalato dai due studiosi Franco Negrini e Silvio Carnevali.

⁹¹ *Ivi*, p. 183.

⁹² *Ivi*, p. 179.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Entrambe le notizie sono confermate anche dal d’Arco.

⁹⁵ C. D’Arco, *Delle arti*, cit., p. 291.

che doveva impreziosire l'altare maggiore⁹⁶. Questa è certamente l'informazione più rilevante e quelle che seguirono informano semplicemente del fatto che il Tura si trovava a Mantova: al dicembre del 1540 e al giugno del 1541 risalgono documenti di natura economica, mentre al 2 gennaio del 1542 è registrata la morte della moglie dell'artista che si chiamava Margherita e aveva cinquantaquattro anni. Sebbene le fonti in possesso siano piuttosto carenti e lacunose esse permettono però di ricavare qualche ulteriore deduzione che può completarne il profilo d'artista: se si presuppone che il pittore possa essere stato un coetaneo della moglie allora quest'ultimo sarebbe dovuto nascere tra il 1485 e il 1490 e, conseguentemente, avrebbe dovuto raggiungere la maturità artistica verso gli anni Trenta del Cinquecento; in effetti, se è vero che sotto il Maestro Orombelli si cela l'identità di Giovan Francesco Tura, nelle sue opere si riscontrano tangenze con la pittura di quel periodo⁹⁷.

È altresì bene ricordare che il Tura aveva dimora nei pressi della parrocchia di Santa Maria di Betlem che, nel tempo, venne convertita in Santa Apollonia dove, a partire dallo studio di David Alan Brown, si riscontra la presenza di ben tre dipinti ascrivibili al catalogo del Tura: una *Madonna col Bambino fra le sante Marta e Maddalena*, una *Madonna col Bambino in trono e i santi Nicolò e Caterina d'Alessandria* e, infine, una *Presentazione di Gesù al tempio con san Lorenzo*. Ne deriva che l'artista s'occupava soprattutto di pale d'altare o comunque di opere devozionali realizzate per privati cittadini o ecclesiasti sia di città sia del contado: si trattava quindi di «commissioni di second'ordine»⁹⁸. Inoltre la mancata adesione dell'artista ai nuovi stilemi propugnati dalla maniera moderna e l'assenza del suo nome nei pagamenti sottoscritti da Giulio Romano escludono la partecipazione di Giovan Francesco Tura ai lavori di decorazione che interessarono la nuova fabbrica del Te.

In merito a quanto emerso è quindi evidente la rilevanza del contributo di Berzaghi, il quale seppe attuare uno scarto determinante nello studio del Tura mantovano e del suo catalogo dopo che la critica, a lungo, era rimasta impelagata in una situazione di stallo a causa dell'insufficienza di fonti risolutive. Sebbene nella disamina dello studioso manchi «una prova definitiva e inconfutabile»⁹⁹ e permangano ancora alcune incertezze, non si può pensare che la corresponsione di numerosi dati, le analogie stilistiche, la scritta «Altura mantovan» apposta sul disegno di Oxford e la menzione nelle carte d'archivio di un artista di nome Tura siano il frutto di una mera coincidenza. Chiaramente tutto ciò che può aiutare a porre un punto definitivo

⁹⁶ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 179.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 179-182.

⁹⁸ *Ivi*, p. 182.

⁹⁹ *Ibidem*.

sulla questione è ben accolto dalla critica che nel 2000 si è arricchita di un nuovo contributo che porta il nome di Marco Tanzi. Quest'ultimo, pur non ritenendo così immediata l'equazione tale per cui l'Orombelli Master corrisponda a Giovan Francesco Tura, aggregò ai dipinti del Maestro Orombelli una tavola in collezione privata ritraente un *San Tommaso*¹⁰⁰.

Pertanto la figura del Tura, che per secoli rimase nell'ombra, obnubilata dalla fama di artisti di prim'ordine, è tornata di recente alla ribalta dimostrando come Mantova abbia costituito uno snodo e un importante polo per lo sviluppo dell'arte cinquecentesca ancor prima dell'arrivo di Giulio Romano. È infatti vero che, agli esordi del secolo, l'esigenza di progredire e di rinnovarsi era contemporaneamente avvertita in più aree territoriali: come affermava Flavio Caroli, venne a formarsi «un “brodo di coltura” formidabile, che discende da Leonardo, che si estende da Milano a Venezia a Bologna, con importanti propaggini verso il Piemonte; un “brodo di coltura” che segna risolutivamente la civiltà italiana e poi quella europea»¹⁰¹. I legami tra gli artisti e i continui scambi tra le città infatti contribuirono a forgiare un'arte condivisa che intendeva sganciarsi dai retaggi della tradizione per spingersi verso il nuovo; i confini regionali non erano percepiti come limiti invalicabili e le influenze potevano giungere indistintamente sia da nord che da sud. Accadeva allora che artisti del calibro di Giovan Francesco Tura potevano simultaneamente ispirarsi ai pittori di corte (Lorenzo Costa), ad artisti esordienti (Correggio), ad artisti ferraresi che a loro volta prendevano a modello i pittori veneziani (Garofalo, Dosso) e tutto questo perché «la cultura “lombarda” nel primo Cinquecento è una cittadella dotata di antenne protese in tutte le direzioni, un habitat nel quale le anomalie e le inquietudini (in tutte le arti e in tutte le manifestazioni del pensiero) corrono di bocca in bocca un po' sussurrate, un po' suggerite, un po' dette, un po' teorizzate»¹⁰². Inoltre la consistenza e il numero elevato di artisti che maturarono nella città virgiliana confermano come quell'area fosse particolarmente produttiva e carica di stimoli che, giungendo d'ogni dove, furono colti di buon grado dagli artefici locali. Se i primi trattati di metà secolo documentavano le imprese di grandi artisti autorevoli e accentratori, i documenti e i resti materiali (seppur scarni) lasciano intendere l'esistenza di un cono d'ombra entro il quale deve essere fissata l'attività di artisti altamente ricettivi che, pur essendo sconosciuti nella maggior parte dei casi e pur occupando un posto marginale nella storia dell'arte, contribuirono personalmente allo slancio verso la “maniera moderna”. E Giovan Francesco Tura apparteneva a pieno titolo proprio a quel gruppo

¹⁰⁰ M. Tanzi, *Tesori ritrovati*, cit., p. 9.

¹⁰¹ F. Caroli, *Alle origini della linea d'ombra dell'arte “lombarda”*, in *Correggio*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, p. 225.

¹⁰² *Ivi*, p. 227.

e a quella civiltà artistica che tentava di proporre soluzioni «risolutive per la modernità»¹⁰³. L'esito di questa caotica situazione fu che le mani degli artisti spesso vennero incrociate e confuse e contemporaneamente, in opere di diversa provenienza territoriale, si ravvisavano tratti comuni e somiglianze. Questa fu la fine che toccò in sorte anche al Maestro Orombelli che oggi, fortunatamente, dispone di una nuova identità.

II.II LA FORTUNA CRITICA DI GIOVAN FRANCESCO TURA DOPO BERZAGHI: I RECENTI CONTRIBUTI DI MARCO TANZI E DI STEFANO L'OCCASO

I traguardi raggiunti da Berzaghi segnarono un importante avanzamento nello studio del Tura mantovano ma non un epilogo: a circa un decennio dal suo intervento venne pubblicato il contributo di Marco Tanzi che tornò a mettere in discussione il catalogo di Giovan Francesco Tura e l'ormai consolidata identità di quest'ultimo. Difatti le congetture di Renato Berzaghi, per quanto convincenti, non vennero accolte all'unanimità dalla critica suscitando ulteriori dubbi e resistenze. Nella fattispecie, Tanzi sosteneva che le analogie stilistiche ravvisabili nei dipinti che negli anni erano stati radunati non fossero sintomatiche di un'unica mano: infatti lo scarto tra le opere escludeva tale ipotesi. Ne conseguì che lo studioso separava l'Orombelli Master dal Tura Mantovano¹⁰⁴. Soltanto per la pala di Tabellano egli confermò la paternità del Tura, mentre le altre opere che erano andate raccogliendosi nel tempo sotto il nome del Maestro Orombelli vennero giudicate qualitativamente superiori e quindi ascrivibili ad un altro autore non identificabile o, addirittura, a più artefici. In quest'ultimo nucleo, più folto e pregiato, Tanzi inserì un *San Tommaso* riscoperto in una collezione privata e probabilmente eseguito nel primo quarto del Cinquecento a Mantova¹⁰⁵. Le modeste dimensioni della tavola lasciano intendere che si tratti di un'opera destinata alla devozione privata ma non si può scartare l'ipotesi che essa possa aver fatto parte di un «apostolado»¹⁰⁶. L'identificazione del santo si rivelò piuttosto facile grazie all'attributo della squadra posto in primo piano; egli è ritratto a tre quarti, a mezzo busto. L'oscurità in cui è immerso l'apostolo viene rischiarata da una fonte luminosa esterna al dipinto che consente di creare forti contrasti di luci e ombre. L'austerità del santo, lo sguardo penetrante e l'accuratezza nella resa della barba soffice e vaporosa rivelano l'abilità ritrattistica dell'artefice e conferiscono una grande qualità alla tavola; non si esclude l'idea che ad influenzare l'opera possano essere stati i dettami leonardeschi, appresi indirettamente grazie

¹⁰³ F. Caroli, *Alle origini della linea d'ombra*, cit., p. 228.

¹⁰⁴ M. Tanzi, *Tesori ritrovati*, cit., p. 16.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 6.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

alla loro ampia diffusione nel territorio settentrionale.

A risaltare è soprattutto la testa del santo, bagnata di luce e attorniata da una sottile aureola dorata; tale particolare suscitò l'interesse di Tanzi che focalizzò il suo studio sulla morfologia del cranio. L'ampia calotta cranica sembra ricordare alcune figure che animano il repertorio giorgionesco: si pensi all'anziana figura effigiata da Giorgione all'inizio del secolo nelle *Tre età dell'uomo* di Palazzo Pitti¹⁰⁷. Tale tipologia di cranio dovette godere di un peculiare successo poiché si riscontra in numerose opere di provenienza ferrarese di inizio Cinquecento: venne infatti adoperata da Boccaccio Boccaccino¹⁰⁸ e da Ludovico Mazzolino, e poi da Dosso Dossi ma in date successive¹⁰⁹. Anche le tinte calde e accese utilizzate per realizzare le vesti del santo sembrano strizzare l'occhio alla gamma cromatica impiegata dagli artisti lagunari ed emiliani. Il dipinto dunque intercetta quelle influenze veneto-ferraresi che si sedimentarono nel *milieu* mantovano dopo la morte di Mantegna e che giocarono un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'arte pittorica di inizio Cinquecento¹¹⁰.

Proseguendo nella disamina Tanzi si rese presto conto che «il *San Tommaso* è sovrapponibile alle diverse immagini di san Giuseppe, da quello del quadro Orombelli a quell'altro della tavola Horne ed a quell'altro ancora della più consunta tela già Contini Bonacossi»¹¹¹. In tutte queste opere, così come nella tavola suddetta, si ravvisano la medesima fronte alta e arrotondata, i piccoli occhi scuri incassati nelle cavità oculari, la barba corta e canuta; pertanto «l'iterazione di una simile tipologia non può che rimandare ad un prototipo di consolidata fortuna, ovvero il san Giuseppe di una composizione di Andrea Mantegna incisa da Giovanni Antonio da Brescia»¹¹². Ancora una volta si tratta della stampa raffigurante la *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino* che funse da modello anche per il quadro della collezione Orombelli. I lineamenti del san Tommaso appaiono morbidi e levigati mentre gli abiti da lui

¹⁰⁷ M. Tanzi, *Tesori ritrovati*, cit., p. 16.

¹⁰⁸ Nel caso di Boccaccino quest'ultimo è documentato a Venezia nel 1506 e sicuramente fu lì, in laguna, che apprese la lezione giorgionesca e meditò sui modelli leonardeschi importandoli e diffondendoli a Ferrara.

¹⁰⁹ Si veda il *San Girolamo penitente* conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna e datato al 1518-1519.

¹¹⁰ Presenze venete e ferraresi sono infatti documentate in città nei primi decenni del secolo: Dosso Dossi, che sembra essere originario del contado mantovano, fu a Mantova nell'aprile del 1512 e venne incaricato della realizzazione di un quadro con undici figure da collocare nel palazzo di San Sebastiano. Tra il 1506 e il 1512 invece risiedette a Mantova il Garofalo. In città quindi confluirono molte opere ferraresi (Dosso, Garofalo, Costa) che, documentando una maniera nuova di colorire, vennero prese a modello dagli artisti locali. Frattanto, nel 1510 la marchesa Isabella tentò invano di accaparrarsi una *Notte* di Giorgione che ancora si trovava nello studio dell'artista poco dopo la sua morte. Il tentato acquisto dell'opera dimostra un'apertura verso gli orizzonti lagunari e proprio a Venezia fu mandato il Leonbruno nel 1511 per comprare una veduta del Carpaccio. Si veda a tal proposito C. Tellini Perina, *La cultura artistica isabelliana*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1989, p. 25.

¹¹¹ M. Tanzi, *Tesori ritrovati*, cit., p. 10.

¹¹² *Ibidem*.

indossati sono rigidamente panneggiati, quasi a voler ricordare i grafismi metallici tipicamente mantegneschi. Le mani del santo, come le mani di san Giuseppe nella stampa, sono irrigidite e ossute. L'articolazione delle dita, così innaturale e meccanica, le rende eccessivamente aggraziate e ciò portò Tanzi ad effettuare delle comparazioni con gli altri dipinti del Maestro Orombelli in cui si riscontra la medesima caratteristica, al fine di corroborare la sua tesi: l'indice adunco del san Tommaso si trova puntualmente anche nella mano del sant'Antonio da Padova che nella tela Bonacossi regge la Bibbia, oppure nel san Girolamo, raffigurato nella pala ora a Modena mentre tiene con la mano destra la *Vulgata*¹¹³.

In ultima istanza, i confronti effettuati portarono Tanzi a collocare cronologicamente il *San Tommaso* e i dipinti del gruppo Orombelli in quel torno d'anni che va dal 1515 al 1525, giudicandoli anteriori alla pala di Tabellano.

Alla luce di quanto emerso si può affermare che il contributo di Tanzi, per quanto in disaccordo con le ferme posizioni di alcuni suoi colleghi, riveste comunque una certa rilevanza poiché le sue esitazioni sono state a lungo condivise da una parte riluttante della critica. In effetti l'entusiasmo verso la misteriosa figura del Maestro Orombelli generò nel giro di qualche decennio la crescita incontrollata del suo catalogo che, con l'aggiunta del *San Tommaso*, iniziava a contare più di venti opere al proprio interno.

Pertanto l'intervento di Tanzi deve essere interpretato come un invito alla calma, al confronto e alla scrupolosa analisi stilistica delle opere, fondamentale per decretarne o meno l'inserimento nel *corpus* dell'artista. Inoltre il riesame dell'annosa questione si configurò come un pretesto per offrirne «una rilettura alla luce delle novità che percorrono turbinose la valle Padana, dalle accensioni cromatiche giorgionesche all'insistito grafismo düreriano, con esiti che vanno in parallelo con le insorgenze eccentriche degli artisti delle città vicine»¹¹⁴.

Alle prese di posizione di Tanzi seguirono alcuni brevi contributi di Stefano l'Occaso che vennero pubblicati nel decennio scorso: egli sottopose alla critica nuovi dati biografici relativi al Tura e aggiunse all'*oeuvre* dell'artista altri dipinti e altre imprese pittoriche che, peraltro, comportarono la revisione del mecenatismo di Francesco II Gonzaga. Dalle indagini archivistiche condotte dallo studioso risulta infatti che il nome del Tura sia apparso per la prima volta all'interno dei registri delle fabbriche gonzaghesche¹¹⁵. Giovan Francesco è menzionato all'interno di un documento datato al 2 novembre del 1510 e di nuovo in un pagamento risalente

¹¹³ M. Tanzi, *Tesori ritrovati*, cit., p. 10.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 23.

¹¹⁵ C. Togliani, *Appunti di ingegneria idraulica e storia territoriale: le valli di Bagnolo e Corte Virgiliana*, in *Mincio parco laboratorio. Cultura e tecniche di manutenzione e valorizzazione del paesaggio*, a cura di R. Pugliese, Milano 2003, p. 76.

1511 in cui egli risultava come beneficiario: «Item libre quatro e soldi tredexe per el prixi de cento zochi dati a Zo[an] Franc[esco] del Tura per lo penzer al Pozo Rialle»¹¹⁶. Si apprende dunque che l'artista fu attivo all'interno del Palazzo di Poggio Reale: si trattava di una dimora prestigiosa, edificata per volere del marchese sulle sponde del Lago di Mezzo. La villa, «facilmente raggiungibile da palazzo Ducale in barca o in carrozza»¹¹⁷, era stata costruita agli albori del nuovo secolo e venne impiegata dalla corte specialmente «come luogo diurno estivo per divertimenti e importanti avvenimenti di stato»¹¹⁸. Una volta conclusi i lavori edilizi, nel 1509 iniziò la campagna decorativa che venne affidata a Lorenzo Costa il quale, qualche anno prima, aveva iniziato a fregiarsi del ruolo di pittore di corte. Se a quest'ultimo venne assegnata «la decorazione di tutte le camere, con spalliere e affreschi per lo più araldici»¹¹⁹, al Tura e ad altri due colleghi¹²⁰ fu affidata invece l'esecuzione a buon fresco di un ciclo di *Storie della vita di Virgilio*. Quei dipinti dovettero suscitare il plauso del committente e di coloro che ebbero modo di visitare l'edificio dal momento che vennero prima elogiati dal vescovo e scrittore Matteo Bandello durante i funerali del marchese¹²¹, poi nel 1536 dal vicecancelliere di Carlo V che, dopo aver fatto visita alla dimora, rimase talmente colpito da quegli affreschi da volerli replicare all'interno della propria residenza¹²².

Dal nuovo materiale riportato da L'Occaso si evince che fu proprio da questo ciclo di pitture che nacque il sodalizio tra il Tura e Francesco II, il quale si rivolse nuovamente all'artista per commissionargli la *Madonna del Popolo* nel cosiddetto Palazzo del Cardinale, quando l'immobile divenne di sua proprietà. Oggi non abbiamo modo di sapere se la decorazione progettata per Poggio Reale «indugiassero sugli aspetti magici e aneddotici della vita di Virgilio, come tramandati dalla tradizione medievale, o se invece affrontasse il soggetto in maniera filologica»¹²³ ma quel che è certo è che il marchese, affidandosi al Tura, dimostrò di avere

¹¹⁶ S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo*, cit., p. 97. Il documento è tratto dall'ASMn, Archivio Gonzaga, b. 254, *Libro degli Introiti, e Spese di denari*, cc. 80r e 101r. Lo studioso, aiutato da Luisa Tamassia, dichiara che gli "zochi" citati nel documento non sarebbero altro che ceppi.

¹¹⁷ M. Bourne, *Francesco II Gonzaga, condottiero e committente d'arte*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, a cura di M. Lucco, Milano 2006, p. 23. Si ricordi che il Palazzo in questione è stato abbattuto nel Settecento, ma la sua immagine sopravvive in una pianta seicentesca realizzata dall'ingegnere e cartografo mantovano Gabriele Bertazzolo.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Dai pagamenti, datati tra il 1510 e il 1511, emergono due nomi: un "mastro Simon depentor abitator in Piettolo" (forse identificabile in Simone Ferri) e un "mastro Jeronimo". Per quest'ultimo lo studioso propone i nomi di Girolamo Botti, Girolamo Corradi e Girolamo da Pavia. Si veda S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo*, cit., p. 97.

¹²¹ S. L'Occaso, *Sulla committenza di Francesco II Gonzaga dopo il 1510*, in «Civiltà Mantovana», 148, 2019, p. 94.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ivi*, p. 95.

un'«inclinazione verso le manifestazioni meno “ortodosse” dell'arte»¹²⁴. Se sua moglie Isabella privilegiava le leziose allegorie realizzate da artisti ancora legati alla tradizione, Francesco II dimostrò di essere molto più aperto nei confronti delle correnti moderne che coesistevano nel territorio; la versatilità del suo gusto si ripercosse anche nell'ambito iconografico: alla raffigurazione storica delle imprese belliche egli alternava la commissione di raffigurazioni profane, mappe geografiche e, non ultimi, dipinti devozionali. Il marchese dovette forse essere un estimatore dell'estro pittorico di Giovan Francesco poiché la sua arte era in grado di evocare ricordi mantegneschi, mentre la grazia e la morbidezza delle forme ricordava gli esiti del Francia e di Lorenzo Costa; egli seppe amalgamare l'«incandescenza cromatica»¹²⁵ correggesca con i fantasiosi paesaggi di vocazione veneto-ferrarese, dando vita ad opere eccentriche. Il Tura era quindi in grado di offrire all'interno delle proprie opere quanto di meglio andava sviluppandosi dai migliori artisti attivi a inizio Cinquecento in area padana, presentando uno stile che, senza rinunciare ai modelli locali, era fortemente proiettato verso la modernità.

Poi, con l'arrivo a Mantova negli anni Venti di Giulio Romano che impersonava la cultura raffaellesca ogni sperimentazione venne messa al bando per far spazio alla maniera romana; non è un caso «che il circuito del Tura, dopo una certa data, si stabilisca nelle chiese del contado che probabilmente gradivano quella mescolanza di arcaismo e di punte eccentriche, di espressioni caricate e di squarci visionari di paesaggio in cui appaiono gentili inserti archeologizzanti»¹²⁶. Non si conosce la data di morte dell'artista ma sicuramente egli ebbe modo di osservare da vicino le due dittature che si imposero a Mantova prima con Mantegna e poi con Giulio Romano, collocando la propria attività fra di esse. A tal proposito sempre L'Occaso rilevò che al 23 giugno del 1546 risale un documento in cui una «Julia figlia de Francesco di Tura, di contrata Cervo»¹²⁷ viene annunciata morta per febbre: l'evento, per quanto infausto, attesta implicitamente che l'artista in quella data era ancora vivo e forse operante.

Continuando con le indagini, lo studioso individuò all'interno di «importanti collezioni dell'Italia settentrionale»¹²⁸ alcune opere degne di nota che rivelerebbero l'appartenenza al sostrato culturale mantovano di inizio Cinquecento; ben otto sono i dipinti che L'Occaso sottopose all'attenzione della critica nel tentativo di introdurli nel catalogo di Giovan Francesco

¹²⁴ S. L'Occaso, *Sulla committenza di Francesco II Gonzaga*, cit., p. 93.

¹²⁵ *Ivi*, p. 96.

¹²⁶ C. Tellini Perina, *La cultura artistica isabelliana*, cit., p. 28.

¹²⁷ S. L'Occaso, *Sulla committenza di Francesco II Gonzaga*, cit., p. 97.

¹²⁸ S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano nelle collezioni Borromeo a Isola Bella e Malaspina a Pavia e sul mercato antiquario. Opere di Gian Francesco Tura, Giovan Battista Bertani, Teodoro Ghisi, Lorenzo Costa il Giovane*, in «Civiltà Mantovana», 136, 2013, p. 57.

Tura. Un primo dipinto potrebbe essere la *Madonna col Bambino e san Giovannino* conservata sul lago Maggiore, a Isola Bella, e appartenente alla collezione Borromeo: la Vergine è raffigurata seduta e sulle sue gambe si regge in piedi il Bambino, la cui nudità integrale «allude al mistero dell'Incarnazione di Cristo»¹²⁹. L'intimità tra la madre e il figlio traspare dai loro teneri gesti: la Vergine, con la mano, serra delicatamente il piede del bimbo in un gesto amorevole, mentre quest'ultimo si sostiene a lei cingendole il collo. Nella mano sinistra del bambino è intrappolato un uccellino, probabilmente un cardellino, che tenta invano di svincolarsi dalla presa: il pennuto diventa qui il simbolo e la prefigurazione della Passione. L'opera, permeata da una particolare carica emotiva, mette in risalto il «contrasto tra l'innocente incoscienza del bimbo e la dolorosa consapevolezza della madre»¹³⁰ che distoglie penosamente lo sguardo. Da sinistra entra poi in scena il busto del piccolo Giovan Battista che viene avvicinato al grembo verginale. L'impostazione dell'opera rivela una forte matrice mantegnesca e, anche a livello iconografico, essa sembra trarre ispirazione da una felice invenzione del Mantegna che, a partire dalla pala di San Zeno (1456-1459), conobbe una grande notorietà godendo di una larga diffusione per mezzo dell'incisione di Giovanni Antonio da Brescia e venendo variamente riformulata dal maestro all'interno del proprio repertorio (basti pensare alla *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino* del Kimbell Art Museum o all'analoga versione di Dresda)¹³¹. I modelli mantegneschi, tuttavia, sono riadattati sulla base delle «esigenze narrative della “maniera moderna”»¹³² e vengono qui riproposti «con una marcata semplificazione del disegno e con una gamma cromatica robusta, quasi rozza, ammorbidita dalla pennellata sfrangiata con la quale è dipinta la tavola»¹³³. Il dipinto, oltre ad assimilare stimoli mantovani di fine Quattrocento, è arricchito da echi contemporanei: le fisionomie della Madonna e del Bambino e le loro capigliature ricordano chiaramente le opere del catalogo correghesco e in particolar modo la *Madonna di San Francesco*¹³⁴. In effetti il volto ovale della Vergine si riscontra in entrambe le opere, così come le guance pasciute e i riccioli ramati del bimbo. L'Occaso inoltre individuò alcune analogie con la *Madonna con Bambino e il san Giovannino* della Galleria Corsini, già attribuita al Tura da Myron Laskin; sebbene lo studioso noti una certa somiglianza tra i due san Giovannini, è di gran lunga più vistosa la comunanza tra le Vergini: le labbra e le sopracciglia sottili sono identiche e anche il

¹²⁹ M. Natale, in *Collezione Borromeo: la galleria dei quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo 2011, p. 147.

¹³⁰ M. Lucco, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, cura di M. Lucco, Milano 2006, p. 80.

¹³¹ M. Natale, in *Collezione Borromeo*, cit., p. 147.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

naso, “lungo” e largo alla base, è lo stesso. Pertanto, il debito nei confronti di Mantegna e la vicinanza alla pala di Dresda fanno pensare che la tavola in questione debba essere stata realizzata attorno al 1520¹³⁵, mentre le affinità con le opere del mantovano Giovan Francesco Tura rendono lecita l'ipotesi di Stefano L'Occaso di aggregare l'opera al catalogo di quest'ultimo artista.

Dal quadro Borromeo pare inoltre derivare una versione simile che fino al 1955 era menzionata all'interno di una collezione milanese; oggi di quell'opera si ignora l'ubicazione ma fortunatamente essa è nota grazie alla sua riproduzione fotografica conservata a Bologna presso la Fototeca Zeri¹³⁶. La suddetta opera e il quadro della collezione Borromeo sono effettivamente uguali se non fosse che «la Vergine ha la testa lievemente voltata a destra e san Giovannino è privo della sua esile croce»¹³⁷.

Procedendo nella sua disamina L'Occaso rintracciò due ulteriori dipinti che tentò di accostare, non senza difficoltà, al catalogo del Tura mantovano: si tratta di due tele, conservate nella Pinacoteca delle Ancelle della Carità di Brescia, raffiguranti rispettivamente un *San Paolo* e un *San Sigismondo*¹³⁸. Esse si configurano come il frutto di due ritagli operati a danno di una pala che avrebbe dovuto mostrare i due santi ai lati di una Madonna col Bambino posti al centro; a tal proposito infatti «si vede un lembo di pannello coperto da ridipinture sul margine destro del san Paolo»¹³⁹. Sebbene siano state variamente attribuite nel tempo e siano state più volte agganciate all'attività dei lodigiani Martino e Albertino Piazza, Stefano L'Occaso non esclude la possibilità che le due tele possano in realtà essere originarie dell'ambiente mantovano di inizio Cinquecento: il forte accento correggesco che le caratterizza portò L'Occaso a metterle a confronto con la tavola Orombelli e l'*Adorazione dei pastori* di Firenze postulando per tutte e quattro le opere la paternità del Tura che, a suo dire, le eseguì nella sua fase giovanile. Difatti, «se si tratta di Giovan Francesco Tura, le due tele per la loro alta qualità dovrebbero mostrarne la fase di più intelligente adeguamento alle novità proposte dal Correggio agli inizi del secondo decennio del secolo, da cui discende una datazione delle tele bresciane al 1515-1520 circa»¹⁴⁰. In mancanza di prove decisive risulta complesso corroborare le parole di L'Occaso anche se possono essere effettuate alcune considerazioni a tal proposito: innanzitutto il tema della

¹³⁵ M. Natale, in *Collezione Borromeo*, cit., p. 147.

¹³⁶ S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano*, cit., p. 58.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ G. Panazza, in *Ancelle della Carità. Brescia. Opere d'arte e cimeli storici della pinacoteca e del Museo Storico nella Casa Madre*, a cura di G. Panazza, R. Prestini, G. Massimo, M.A. Colonello, Brescia 1996, pp. 17-20.

¹³⁹ S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano*, cit., p. 58.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 61.

Madonna col Bambino e i santi torna frequentemente nel catalogo dell'artista mentre la collocazione delle figure entro un rigoglioso paesaggio agreste caratterizza molte sue opere. A tal riguardo, gli sfondi naturalistici proposti dal Tura condividono alcune analogie con quelli illustrati nelle due tele in questione: anche qui ad incorniciare le figure vi è una radura boschiva dominata da alberi e fronde lussureggianti; in lontananza si intravedono le montagne rocciose e un borgo fiabesco che sono elementi tipici nel catalogo di Giovan Francesco. Invece l'etere si tinge di striature color ocra che ricordano il cielo dipinto nel quadro con sant'Elena ora a Modena.

Analizzando ulteriormente i dipinti, si osserva la presenza significativa di san Sigismondo: l'identità del santo è facilmente individuabile grazie alla scritta «S. SIGISMVNDVS» apposta su un albero situato accanto a lui. Pur essendosi reso il responsabile della conversione del popolo burgundo nel VI secolo, il suo culto fu particolarmente raro e poco diffuso, anche se tracce di esso sono state rinvenute a Mantova e nel contado; inoltre pare che nel Cinquecento una reliquia del santo fosse custodita in una cappella di Palazzo Ducale¹⁴¹. La raffigurazione del santo all'interno dell'opera potrebbe essere indiziaria dell'origine mantovana di ambedue le tele, malgrado l'assenza di conferme.

Se gli ultimi dipinti isolati dallo studioso possono essere ipoteticamente legati alla produzione esordiale del Tura, egli individuò un ulteriore gruppo di opere, apparse stavolta sul mercato antiquario, da riferire ad uno stadio più maturo che «vede lo spegnersi delle accese cromie e l'ampliarsi delle forme»¹⁴². L'Occaso cita un *Commiato di Cristo dalla madre*, presentato nel 2013 alla Mostra Antiquaria di Firenze, di cui si conserva una riproduzione in bianco e nero nella Fototeca Zeri¹⁴³; ad esso segue una *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano, Paolo, Antonio Abate, Giovanni Battista e Anna* che fino alla fine del Settecento era documentata nella chiesa mantovana di San Barnaba per poi riemergere sul mercato antiquario londinese negli anni Cinquanta del secolo scorso¹⁴⁴. Vengono poi segnalate una *Madonna col Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta* apparsa a Londra nel 2008 durante un'asta di Christie's e un' *Adorazione del Bambino*, anch'essa venduta da Christie's nel giugno 2010 a New York¹⁴⁵. A causa dell'assenza di dati e di documentazione non è possibile affermare per queste opere la paternità del Tura anche se gli appigli stilistici e i temi sacrali illustrati assecondano questa tesi:

¹⁴¹ S. L'Occaso, *Mantova, i Gonzaga, le reliquie di Gerusalemme*, in «Rendiconti. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», IX, 2008, p. 725.

¹⁴² S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano*, cit., p. 61.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, p. 18.

¹⁴⁵ S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano*, cit., pp. 63-64.

anche se tutti i quadri citati pocanzi sono tutti dipinti devozionali destinati ad ornare gli altari o le cappelle di chiese probabilmente mantovane, questo purtroppo non basta per suffragare le tesi di L'Occaso.

Pare piuttosto che due pale d'altare fossero effettivamente eseguite dal Tura agli albori degli anni Trenta come rivela il lavoro condotto dallo studioso su alcune carte d'archivio recentemente reperite: una era destinata alla chiesa parrocchiale di Roverbella, l'altra era stata realizzata per la chiesa cittadina di Sant'Antonio Abate (distrutta nel 1870 per far spazio al macello)¹⁴⁶. La prima commissione venne affidata all'artista nel 1533 e prevedeva la realizzazione di «unam anconam iuxta altare magnum in ecclesia dicte ville Ruperbelle»¹⁴⁷, come si evince da una vertenza per il pagamento dell'opera. L'altra pala d'altare invece venne dipinta nel 1535, anno in cui è registrato il pagamento¹⁴⁸. Di queste due opere si è persa ogni traccia materiale ma sopravvivono per l'appunto alcuni documenti che ne attestavano l'effettiva esistenza.

Alla luce di quanto emerso si può asserire che lo sforzo attuato dallo studioso per arricchire il repertorio del Tura è certamente ammirevole ma necessita di ulteriori prove e per sua stessa ammissione il catalogo dell'artista «è di sospetta vastità, con notevoli alti e bassi»¹⁴⁹. Dunque le parole di L'Occaso devono essere lette con cautela e anche le otto opere summenzionate devono essere sottoposte a nuove verifiche prima di poterne confermare la paternità del Tura o di avanzare tesi alternative. Pertanto il contributo di Stefano L'Occaso è degno di nota soprattutto per le importanti scoperte archivistiche effettuate, le quali hanno permesso di arricchire con nuove informazioni e dati il profilo del Tura mantovano¹⁵⁰.

¹⁴⁶ S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano*, cit., p. 64.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 65.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 61.

¹⁵⁰ L'interesse maturato per il Tura, che nel tempo ha condotto gli studiosi a generare numerosi contributi sul tema e a ricostruire il catalogo dell'artista, non si è ancora esaurito: prova ne è il fatto che il dottor Angelo Mazza è oggi impegnato nell'elaborazione di un articolo in cui sostiene che all'interno delle opere di Giovan Francesco sia possibile accogliere una *Madonna col Bambino*. Nel mio breve e personale scambio con lo studioso non mi è stata riferita l'ubicazione attuale del dipinto il quale, a detta di Mazza, risulta compromesso a causa di un intervento di restauro particolarmente invasivo che ha reso necessario il trasporto dalla tavola alla tela. Perciò, in conclusione, si può asserire che il Tura mantovano, per la complessità del suo profilo artistico e per la cultura che incarna, è ancora oggetto di studi e approfondimenti e la viva attenzione che la critica continua a riservargli ne è una conferma.

TAVOLE

Opere del «gruppo di per sé coerente e legatissimo» individuato da Roberto Longhi e inizialmente attribuite al giovane Correggio

R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, in «Paragone», 101, 1958, pp. 34-53.



Giovan Francesco Tura, *Madonna del Garofano*,
Collezione privata lombarda



Giovan Francesco Tura, *Madonna col Bambino*,
Collezione privata bergamasca



Giovan Francesco Tura, *Assunzione di Santa Maria Egiziaca*, cm. 49 x 37,50,
Asta Christie's 29 novembre 2006, Collezione privata



Giovan Francesco Tura, *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino*, cm. 49 x 37,
Già collezione Orombelli, ubicazione attuale ignota



Giovan Francesco Tura, *Adorazione dei pastori*, olio su tavola, cm. 50 x 38,5,
Firenze, Museo Horne



Giovan Francesco Tura, *Presepe*, Collezione privata lombarda



Giovan Francesco Tura, *Sacra Famiglia fra santa Barbara e santi' Agnese*,
Collezione romana di Padre Rossi



Giovan Francesco Tura, *Sacra Famiglia con sant'Antonio da Padova e san Giovannino*, olio su tela, cm. 160 x 120, Collezione Contini Bonacossi



Giovan Francesco Tura, *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo*,
olio su tela, cm. 194 x 163, Modena, Collezione Banca Popolare dell'Emilia Romagna

Opere aggregate da Myron Laskin Jr

M. Laskin Jr, *The Early Work of Correggio*, Ann Arbor 1964, pp. 104-114.



Giovan Francesco Tura, *Madonna col Bambinino*, Collezione privata Rasini



Giovan Francesco Tura, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Roma, Galleria Corsini

Opere aggregate da David Alan Brown

D.A. Brown, *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, New York-London 1981, pp. 217-242.



Giovan Francesco Tura, *Madonna del Popolo*, post 1511-ante 1519, affresco strappato e montato su pannello, cm.129,7 x 110,1, Mantova, Museo di Palazzo Ducale



Giovan Francesco Tura, *Madonna con Bambino fra le sante Marta e Maddalena*, olio su tela, cm. 160 x 139,1, Mantova, Chiesa di sant'Apollonia



Giovan Francesco Tura, *Presentazione di Gesù al tempio con san Lorenzo*, Mantova, Chiesa di Santa Apollonia



Giovan Francesco Tura, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Nicolò e Caterina d'Alessandria*, Mantova, Chiesa di Santa Apollonia



Giovan Francesco Tura, *Beata Vergine col Bimbo benedicente, san Giovannino e i santi Sebastiano, Antonio Abate, Stefano e Rocco*, Mantova, Chiesa di San Martino



Giovan Francesco Tura, *Madonna col Bambino in trono e i santi Sebastiano e Rocco*, Ostiglia (Mantova), Chiesa di Santa Maria Assunta

Opere aggregate da Renato Berzagli

R. Berzagli, *Tre dipinti e un nome per il "Maestro Orombelli"*, in *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, E. Dal Canto, Mantova 1989, pp. 171-192.



Giovan Francesco Tura, *Madonna col Bambino e i santi Apostoli Tommaso e Paolo*, olio su tela, Levata (Mantova), Chiesa parrocchiale



Giovan Francesco Tura, *Natività*, Gonzaga (Mantova), Chiesa di San Benedetto



Giovan Francesco Tura, *Madonna col Bambino e i santi Nicola, Sebastiano, Anna e la Maddalena*, 1527, olio su tela, cm. 250 x 185, Tabellano di Suzzara (Mantova), Chiesa di San Nicola di Bari vescovo



Giovan Francesco Tura, *Madonna con Bambino fra i santi Nicola, Sebastiano e la Maddalena*, disegno a penna e bistro, cm. 42,7 x 30,4, Oxford, Christ Church, inv.n.36 verso



Antonio Ruggeri, *Schizzo del dipinto Contini Bonacossi, 1825*, Archivio di Stato, Mantova

Opera aggregata da Marco Tanzi

M. Tanzi, *Tesori ritrovati. Un dipinto inedito di un antico maestro pittore mantovano*, Mantova 2000, pp. 6-23.



Giovan Francesco Tura, *San Tommaso*, olio su tavola, cm. 45 x 35, Collezione privata

Opere aggregate da Stefano l'Occaso

S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano nelle collezioni Borromeo a Isola Bella e Malaspina a Pavia e sul mercato antiquario. Opere di Gian Francesco Tura, Giovan Battista Bertani, Teodoro Ghisi, Lorenzo Costa il Giovane*, in «Civiltà Mantovana», 136, 2013, pp. 57-65.



Giovan Francesco Tura (?), *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, olio su tavola, cm. 57 x 40, Isola Bella, Collezione Borromeo



Giovan Francesco Tura (?), *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, Ubicazione ignota



Giovan Francesco Tura (?), *San Paolo*,
olio su tela, cm. 80 x 44, Brescia, Pinacoteca
delle Ancelle della Carità



Giovan Francesco Tura (?), *San Sigismondo*,
olio su tela, cm. 80 x 44, Brescia, Pinacoteca
delle Ancelle della Carità



Giovan Francesco Tura (?), *Commiato di Cristo dalla madre*, Già Firenze, mercato antiquario



Giovan Francesco Tura (?), *Adorazione del Bambino*, Londra, mercato antiquario



Giovan Francesco Tura (?), *Madonna col Bambino, san Giovannino, Sant'Elisabetta, san Paolo, san Sebastiano e sant'Antonio abate*, Già Londra, mercato antiquario



Giovan Francesco Tura (?), *Madonna col Bambino, san Giovannino e sant'Elisabetta*, Londra, mercato antiquario

III. IL CATALOGO DI GIOVAN FRANCESCO TURA

III.I PROPOSTA PER UN REGESTO CRONOLOGICO A PARTIRE DAI DATI SICURI RIGUARDANTI L'ATTIVITÀ PITTORICA DI GIOVAN FRANCESCO TURA

Per quanto i dipinti attribuiti a Giovan Francesco lo facciano apparire come un artista esclusivamente dedito alla realizzazione di opere devozionali e in particolar modo di Madonne e di sacre conversazioni, le fonti archivistiche recuperate da L'Occaso attestano da parte del pittore un esordio in ambito profano: i primi documenti in cui il Tura è menzionato sono datati al 1510 e al 1511 e lo descrivono impegnato nella villa di Poggio Reale nella realizzazione di un ciclo di pitture che dovevano raffigurare le *Storie della Vita di Virgilio*¹. A svolgere tale incarico il Tura non era solo, bensì era coadiuvato da due altri artisti le cui fisionomie, purtroppo, restano vaghe. Il fatto che a queste date Giovan Francesco fosse attivo in uno dei principali cantieri della città può effettivamente corroborare la tesi secondo la quale egli possa esser nato tra il 1485 e il 1490: all'epoca dei fatti l'artista era poco più che ventenne e lavorava in un cantiere affidato a Lorenzo Costa, al quale era stata assegnata la decorazione delle sale principali del palazzo². Si ricordi che il Costa, dopo la morte di Mantegna, divenne il pittore di riferimento della corte mantegnesca e il principale interprete del gusto dei marchesi.

L'esecuzione dei dipinti per la dimora suburbana dovette forse assicurare a Giovan Francesco un'ulteriore prestigiosa commissione: l'artista, come si è detto, è documentato all'interno del Palazzo del Cardinale, un edificio cittadino di pertinenza gonzaghesca che, dopo essere stato ereditato dal marchese Francesco II nel 1511, restò di sua proprietà fino al 1519, anno della sua morte³. È all'interno di questo lasso temporale che quindi si colloca cronologicamente la *Madonna del Popolo*, dipinta a buon fresco dall'artista e ora custodita a Palazzo Ducale dopo essere stata staccata e adagiata su un nuovo supporto alla fine del Seicento. Nonostante l'assenza di dati decisivi che possano restringere i termini *ante quem* e *post quem* oggi si pensa che l'opera possa essere rappresentativa dell'arte prodotta a Mantova nella seconda metà del

¹ S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo*, in «Postumia», 2006, p. 97.

² M. Bourne, *Francesco II Gonzaga, condottiero e committente d'arte*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, a cura di M. Lucco, Milano 2006, p. 23. Si veda anche M. Bourne, *Ville gonzaghesche prima di Giulio Romano*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 31-37.

³ Il Palazzo in questione vanta una storia prestigiosa: l'edificio, che nel tempo fu l'abitazione di alcuni membri della famiglia marchionale, agli albori del secolo apparteneva al figlio illegittimo del cardinale Francesco Gonzaga che era noto ai più col soprannome di "Cardinalino". Alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1511, il palazzo passò al marchese Francesco II che ne fu il proprietario fino al 1519; egli, mediante un legato testamentario, decise di lasciare in eredità l'immobile al figlio Ferrante il quale, però, non lo poté sfruttare come dimora poiché, avendo intrapreso la carriera militare, fu mandato presso la corte madrilena dell'imperatore Carlo V dove trascorse gli anni della gioventù. Si veda S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo*, cit., p. 93.

secondo decennio del Cinquecento⁴.

A seguito dell'adempimento di tale incarico l'artista dovette certamente impegnarsi nella realizzazione di altre opere: in un documento del 1524 si evince che un tal «Mastro Zohan Francesco Thura»⁵ venne incaricato dell'esecuzione di un «Cristo sopra lo lenzolo cum la Madonna et due Marie che la sustengano»⁶ che doveva decorare la sagrestia di un'impresicata chiesa nel mantovano.

Dopo quella data, almeno fino alla fine del decennio, non si ha alcun tipo di documentazione legata al nome di Giovan Francesco. Al 1527 che risale la *Madonna col Bambino e i santi Nicola, Sebastiano, Anna e la Maddalena*, pala di grandi dimensioni realizzata per la parrocchia di Tabellano di Suzzara, nella campagna mantovana. Grazie all'intervento di Berzaghi, che sottopose quest'ultima ad un'attenta e scrupolosa disamina, si è potuto notare che al centro della lesena, all'interno di un cartiglio in cui è riportata la scritta «MDXXVII», è collocata quella che sembra essere la data d'esecuzione della tela. Ancora oggi, malgrado il progresso nello studio del Tura mantovano, questo elemento costituisce l'«unico punto fermo [...] nella cronologia del pittore»⁷.

Negli anni successivi, tra il 1527 e il 1530, si susseguono invece alcuni pagamenti che vennero emessi dalla Masseria del Duomo in favore di Giovan Francesco: nella pluralità dei casi si tratta di esigui esborsi di denaro per alcune prestazioni effettuate dall'artista. Al giugno del 1527 risale un pagamento, di cui il Tura risulta il beneficiario, per aver realizzato e dipinto le armi del pontefice e dei membri della famiglia gonzaghesca in occasione dell'elezione a cardinale di Ercole Gonzaga⁸. Nell'agosto seguente il pittore venne risarcito dalla Masseria del Duomo per aver acquistato dell'oro con cui avrebbe dovuto adornare una trave del coro della cattedrale mantovana; infine «un ultimo pagamento della Masseria è del marzo 1530 per lavori di modesta entità eseguiti per la visita dell'imperatore Carlo V»⁹.

Nel 1528 venne siglato un documento in cui si evince che il Tura era stato incaricato della

⁴ S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo*, cit., p. 100. Considerando che l'affresco mostra stilemi legati già ad una produzione cinquecentesca e che Ferrante Gonzaga trascorse gran parte della sua vita lontano da Mantova, non a torto gli studiosi ritengono che il dipinto debba essere stato commissionato dal marchese Francesco II e che esso sia stato confezionato da Giovan Francesco nella seconda metà del decennio.

⁵ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome per il "Maestro Orombelli"*, in *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, E. Dal Canto, Mantova 1989, p. 182. Il documento, riportato da Renato Berzaghi all'interno del suo contributo, gli fu a sua volta segnalato dai due studiosi Franco Negrini e Silvio Carnevali.

⁶ *Ivi*, p. 183.

⁷ M. Danieli, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, cit., p. 216.

⁸ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 179.

⁹ *Ibidem*.

realizzazione di alcune opere da destinare alle suore di San Barnaba¹⁰, mentre nel 1529 gli venne concesso di abbattere e conseguentemente di riedificare la sua abitazione situata nella contrada di Santa Maria di Betlem.

Poco tempo dopo, nel 1533, a Giovan Francesco veniva chiesto di realizzare per la chiesa parrocchiale di Roverbella, paese poco lontano dalla città, una pala d'altare¹¹. Di quest'opera, ad oggi, non si ha alcuna notizia e ciò che resta è una carta, conservata in archivio, che ne attestava il costo.

Nel 1534 sembra che l'attività artistica del pittore si sposti ad Ostiglia: è in questa data e da questo paese, situato a sud-est della città virgiliana, che venne spedita a Mantova una missiva in cui il castellano, tal Giovanni Ludovico Zucconi, comunicava all'ormai duca Federico II che ad Ostiglia era giunta un'«anchona di penello per mano de Maestro Gio Franco Tura»¹² che era stata pagata cinquanta scudi e che doveva essere presto installata sull'altare maggiore della chiesa¹³.

Nel 1535 al pittore venne commissionata una pala d'altare per la chiesa mantovana di Sant'Antonio Abate: la chiesa andò distrutta nel 1870 per costruirvi al suo posto il macello pubblico, mentre del dipinto non si ha alcuna notizia¹⁴.

Come asserì Berzaghi, «di scarso interesse sono i successivi documenti sul pittore del dicembre 1540 e giugno 1541 relativi a questioni economiche, che tuttavia confermano la sua presenza a Mantova»¹⁵.

Sempre Berzaghi segnala la notizia della morte di Margherita, moglie di Giovan Francesco, al 2 gennaio 1542 all'età di cinquantquattro anni, mentre è merito di L'Occaso il reperimento del documento in cui una certa «Julia»¹⁶, che si dice essere la figlia del Tura, viene annunciata

¹⁰ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 179. Chiaramente di quelle opere si è persa ogni traccia.

¹¹ S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano nelle collezioni Borromeo a Isola Bella e Malaspina a Pavia e sul mercato antiquario. Opere di Gian Francesco Tura, Giovan Battista Bertani, Teodoro Ghisi, Lorenzo Costa il Giovane*, in «Civiltà Mantovana», 136, 2013, p. 64.

¹² R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 179.

¹³ Ad oggi l'unica pala custodita ad Ostiglia è la *Madonna col Bambino in trono e i santi Sebastiano e Rocco*, che si trova nella Chiesa di Santa Maria Assunta. Tuttavia si pensa che in origine, in quel paese nel contado mantovano, vi dovesse essere un'ulteriore opera di mano del Tura: infatti, secondo quanto afferma Renato Berzaghi, la tela modenese raffigurante *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo* un tempo doveva essere custodita ad Ostiglia; inoltre, secondo lo studioso, la pala ora a Modena sarebbe la stessa di cui fece menzione il castellano Giovanni Ludovico Zucconi all'interno della lettera che spedì a Mantova. Sebbene il 1534, anno in cui venne siglata la missiva, indichi la data d'arrivo dell'opera e non la data della sua esecuzione, per Berzaghi la realizzazione dell'ancona e la sua spedizione ad Ostiglia sarebbero potute essere quantomai prossime e risalenti, per l'appunto, al 1534. La supposizione di Berzaghi non trovò conferme presso la critica tant'è che il dibattito legato alla cronologia della pala di sant'Elena è tuttora vivo. A tal proposito si veda R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 182.

¹⁴ S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano*, cit., p. 65.

¹⁵ R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome*, cit., p. 179.

¹⁶ S. L'Occaso, *Sulla committenza di Francesco II Gonzaga dopo il 1510*, in «Civiltà Mantovana», 148, 2019, p. 97.

morta il 23 giugno del 1546. Dal momento che la data di morte dell'artista è ignota, il fatto che nel documento si tenga a precisare che la donna venuta a mancare fosse la figlia di Giovan Francesco porta a pensare che a quell'altezza cronologica il pittore fosse ancora in vita.

È all'interno di questa breve raccolta di dati e documenti che sono racchiuse le poche e scarse informazioni che la critica possiede e sulle quali essa basa lo studio di Giovan Francesco Tura; è da queste che occorre ripartire per effettuare ogni altra riflessione sull'artista in questione.

III.II SOTTO L'OMBRELLO ATTRIBUTIVO DI GIOVAN FRANCESCO TURA: UN GRUPPO PROBLEMatico DI OPERE

Nelle pagine precedenti si è tentato di ricostruire la fortuna critica dell'Orombelli Master/Giovan Francesco Tura, nonché il percorso storiografico che ha condotto gli studiosi, non senza difficoltà, a proporre il ripristino dell'identità del misterioso maestro e del suo repertorio figurativo. Il catalogo dell'artista, negli anni, è andato incontro ad una notevole espansione con aggiunte, reputate non sempre appropriate, tali per cui le opere attualmente legate al Tura mantovano sono circa una trentina, sparse tra musei, chiese e raccolte private. La paternità di queste pitture resta tuttora oggetto di dubbi.

A rendere il quadro ancor più complesso è il fatto che sono pochi i dati certi riguardanti la biografia del Tura e spesso si riferiscono ad opere perdute. Condividendo le obiezioni espresse da Alessandro Conti, Marco Tanzi e Daniele Benati sulla omogeneità del gruppo di opere etichettate come Tura, e i loro inviti alla cautela nel giudizio, si è deciso di limitare la discussione ai dipinti più rappresentativi del gruppo, cercando di inquadrarne la cultura; si è inoltre tentato di abbozzare una sequenza cronologica alla luce degli ultimi aggiornamenti documentari e critici.

Seppur le fonti archivistiche documentino da parte di Giovan Francesco un esordio "profano" avvenuto entro gli ambienti del potere marchionale, i dipinti sopravvissuti a lui attribuiti rivelano una predilezione per i soggetti sacri e in particolare per il tema della maternità, predilezione che in quei tempi non era di certo inusuale e che, all'interno del suo *corpus*, viene declinata in tecniche e formati diversi. La figura della Madonna accompagnata dal Bambino è la protagonista indiscussa del repertorio del pittore: essa si trova sia nei dipinti devozionali di modeste dimensioni, per i quali si postula un'originaria destinazione privata, sia nelle grandi pale d'altare confezionate per le chiese del territorio.

Un tentativo di bilancio critico del problema deve partire dall'esame della cosiddetta *Madonna del Popolo* conservata presso il Museo di Palazzo Ducale, poiché dispone, come si è visto, di

alcuni appigli cronologici e di una prestigiosa committenza¹⁷. È opinione di Stefano L'Occaso che il dipinto possa essere stato eseguito dopo la metà del secondo decennio del Cinquecento¹⁸ e alcuni elementi stilistici sembrano corroborare tale ipotesi. Nonostante la consunzione in cui versa il dipinto ne comprometta il pregio, «alcune tracce di dorature sulla veste della Vergine, tanto lì dove le copre le gambe quanto sulla manica destra, suggeriscono la ricchezza con cui l'opera fu dipinta»¹⁹.

La Madonna, assisa, abbassa il volto e rivolge uno sguardo amorevole verso il piccolo san Giovannino mentre con una mano gli accarezza il capo riccioluto; sulle sue gambe invece è issato Gesù bambino che per mantenersi ancorato si regge al petto e al collo materno. Quest'ultima soluzione ricorda alcune tele come la *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta e Giovanni Battista* del Kimbell Art Museum oppure la *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino* della Gemäldegalerie di Dresda, che furono eseguite da Mantegna in tarda età. Questo modo di rappresentare Maria col Bambino, oltre ad essere ampiamente reiterato all'interno del catalogo di Giovan Francesco, godrà di ampia fortuna nel corso del Cinquecento grazie alla circolazione della già menzionata incisione realizzata da Giovanni Antonio da Brescia che, seguendo un'invenzione mantegnesca, raffigura una *Sacra Famiglia con i santi Giovanni Battista ed Elisabetta*.

La ricettività del Tura, inoltre, lo portò a compiere aggiornamenti recependo quanto di inedito giungeva in terra mantovana. Osservando il dipinto con maggior attenzione si può notare che l'intero gruppo è adagiato al di sopra di soffici nubi evocando una matrice raffaellesca²⁰: le stesse nuvole vaporose costituiscono un appoggio alla Vergine nella *Madonna di Foligno*, realizzata dall'artista urbinato tra il 1511 e il 1512 e oggi conservata presso la Pinacoteca Vaticana; esse si ritrovano anche nella *Madonna Sistina*, eseguita tra il 1513 e il 1514 e custodita oggi nella Gemäldegalerie di Dresda. Sebbene il primo dipinto sia rimasto sull'altare maggiore della Basilica di Santa Maria in Aracoeli a Roma fino al 1565, la sua conoscenza presto si diffuse grazie alle stampe, come quelle realizzate da Marcantonio Raimondi già a partire dal 1512²¹. Invece la seconda tela, come affermò il Vasari all'interno della biografia raffaellesca, venne confezionata per la chiesa del convento di San Sisto a Piacenza, dove

¹⁷ S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo di Mantova*, in «Postumia», 2006, p. 93.

¹⁸ *Ivi*, p. 100. Come è già stato affermato precedentemente, se si ammette che a richiedere l'opera possa essere stato Francesco II, allora quest'ultimo poté commissionarla tra il 1511 e il 1519 che rispettivamente costituiscono il *terminus post quem* e il *terminus ante quem*: nel 1511 il marchese entrò in possesso del Palazzo del Cardinale e ne rimase il proprietario fino alla primavera del 1519, anno in cui si spense lasciando in eredità l'immobile al figlio.

¹⁹ *Ivi*, p. 97.

²⁰ *Ivi*, pp. 98-100.

²¹ S. Ferino Pagden, M.A. Zancan, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, p. 104.

riposavano le spoglie dei santi Sisto e Barbara, gli stessi effigiati nella pala²². Considerando che Mantova e Piacenza sono separate da pochi chilometri, è ammissibile pensare che nella città virgiliana fosse giunta la notizia dell'arrivo in territorio piacentino del dipinto raffaellesco. Malgrado non si abbiano dati a conferma di ciò, occorre ricordare che in quegli anni le due Madonne di Raffaello erano ampiamente conosciute e già funzionavano da modelli a cui guardare e grazie ai quali aggiornarsi: si pensi a tal proposito ad alcune opere licenziate da Filippo da Verona, pittore itinerante d'origine veneta. Al 1514 risale la *Madonna col Bambino e i santi Nicola da Bari e Pietro* attualmente situata a Fabriano²³: all'interno della tavola la Madonna, che tiene in braccio il Bambino, poggia su candide nubi che rivelerebbero una meditazione sulla *Madonna di Foligno*. Poco tempo dopo l'artista firmò a Modena una *Madonna con il Bambino in gloria fra i santi Geminiano e Martino*, conservata nella chiesa urbana di San Pietro e datata genericamente tra il 1514 e il 1518²⁴: l'opera ripropone lo stesso impianto e le medesime suggestioni ma per l'esecuzione di quest'ultima gli studiosi ipotizzano un soggiorno romano da parte del pittore²⁵.

Una tavola non dissimile nell'impostazione e nel formato, anch'essa collocata a Modena, è la *Pala Pelumi* in cui la Madonna col Bambino è sospesa in aria all'interno di una mandorla fatta di nubi²⁶. Al di sotto si apre un vasto paesaggio vallivo ai lati del quale sono disposti due santi: a sinistra vi è Sebastiano che, invece di essere rappresentato abbarbicato alla tradizionale colonna del martirio, è rappresentato nelle vesti di soldato; a destra appare San Gregorio Magno. Com'è stato sottolineato dagli studiosi, l'opera risente inevitabilmente della visione o perlomeno della conoscenza della *Madonna di Foligno* e, per questo motivo, si postula una datazione che oscilla tra il 1515 e il 1516²⁷.

In questo scenario così articolato e ricco è quindi possibile osservare come Modena, pur occupando una posizione defilata, in quell'epoca iniziò la sua ascesa attirando l'attenzione del vicinato: infatti chi si occupò dello studio del Maestro di Celano Pelumi spesso stabilì delle connessioni tra la pala modenese e le opere mantovane del Tura²⁸; perciò non è da escludere che Giovan Francesco, pur non avendo fruito della visione diretta delle opere raffaellesche, sia invece riuscito ad entrare in contatto con delle reinterpretazioni padane.

²² S. Ferino Pagden, M.A. Zancan, *Raffaello*, cit., p. 106.

²³ A. Bartolucci, *Un'ipotesi per Filippo da Verona a Fabriano*, in «Arte Marchigiana», 8, 2020, pp. 129-130.

²⁴ M. Tanzi, *Girovaghi, eccentrici, ponentini: un altro capitolo per Filippo da Verona*, in *Il "Cristo morto" di Filippo da Verona pittore itinerante*, a cura di A. Mazza, Cesena 2007, pp. 43-44.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ V. Borghi, *Il Maestro di Celano Pelumi: nuovi studi sulla committenza per ricostruire un'identità*, in «Figure», 2, 2014, pp. 19-30.

²⁷ *Ivi*, p. 26.

²⁸ *Ivi*, pp. 19-23.

A proposito degli influssi raffaelleschi sulle opere del Tura, e in particolare sulla *Madonna del Popolo*, sembra che pure la *Madonna Aldobrandini*, eseguita attorno al 1510 e oggi a Londra, ma all'epoca probabilmente a Ferrara, possa aiutare a comprendere la dipendenza dai modelli del Sanzio²⁹. Sebbene non vi siano prove concrete a testimonianza di questa tesi e non manchino le differenze tra i due dipinti, molteplici sono le analogie: l'impostazione triangolare della composizione, il nodo di affetti tra le figure, i volti ravvicinati e lo scambio di sguardi sono tutti elementi che potrebbero aver influenzato il maestro mantovano.

La ricezione di Raffello è ancora timida e persistono elementi che mostrano una «connessione con il tessuto pittorico locale»³⁰: la sua produzione, infatti, è connotata da una vaga dolcezza di memoria costesca e il fatto che il Tura fosse attento a quanto veniva prodotto in quegli anni da Costa non è certamente frutto della casualità. Lorenzo Costa, divenuto pittore di riferimento della corte gonzaghesca nel 1506, era l'interprete rappresentativo dell'arte mantovana dopo la morte dell'anziano Andrea Mantegna; a lui furono affidati importanti incarichi che lo videro attivo nei prestigiosi ambienti di pertinenza marchionale. Egli dapprima lavorò nel cantiere di San Sebastiano che, all'epoca, «doveva costituire un punto di partenza obbligato per chi avesse voluto intraprendere la carriera di pittore»³¹; egli inoltre pianificò l'apparato decorativo della villa di Poggio Reale dove è attestata la presenza del Tura tra il 1510 e il 1511.

Un modello simile di Vergine col Bambino è protagonista anche nel dipinto della Galleria Corsini di Roma che si presenta come una variante dello stesso tema. Per quanto sia difficile stabilire per quest'opera una datazione precisa, a livello stilistico essa mostra chiare similitudini con l'affresco pocanzi citato. La Madonna rivolge il suo sguardo verso lo spettatore e sembra abbozzare un timido e fugace sorriso. Con la mano sinistra avvicina a sé san Giovannino, mentre con la destra tiene aperto un libretto di piccolo formato. Sulle sue gambe svetta la figura del Bambino che, svestito e paffuto, s'aggrappa al collo materno. Il cielo ceruleo che faceva da sfondo alla *Madonna del Popolo* cede qui il posto ad un fondale vegetale gremito di foglie e di fronde di mantegnesca memoria. La grazia delle figure, la morbidezza delle forme e la dolcezza scaturita dai loro gesti generano un quadro infuso di tenerezza che ricorda i dipinti giovanili di Antonio Allegri il quale, in gioventù, sembrava trascorresse «il suo tempo a dipingere opere di formato ridotto, Madonne o soggetti tratti dalla vita di Cristo, che potevano essere venduti a

²⁹ S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo*, cit., pp. 99-100.

³⁰ M. Tanzi, *Girovaghi*, cit., p. 15.

³¹ E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa*, Modena 2001, p. 21.

chiunque»³². In effetti i documenti in possesso concordano nell'affermare la centralità e l'importanza di Mantova nella formazione del giovane artista parmense che lasciò in città preziose testimonianze del proprio passaggio, le quali non dovettero sfuggire allo sguardo attento del Tura.

La *Madonna del Popolo* consente di effettuare un ulteriore raffronto con la *Sacra Famiglia* già della collezione Contini Bonacossi. La Vergine, collocata in una posizione lievemente sopraelevata, è ritratta assieme al Bambino e al piccolo Giovannino che afferrano sue vesti. Il gruppo sacro è costruito attraverso uno schema piramidale che rievoca l'affresco di Palazzo Ducale: le figure occupano le medesime posizioni e svolgono gli stessi gesti con l'unica differenza che nella tela Bonacossi esse sono realizzate in controparte. Vicino a Maria sono raffigurati san Giuseppe, che distoglie lo sguardo dalla scena, e sant'Antonio da Padova che, al contrario, si protende verso di lei. La tela, ancora una volta, è conaturata da quel dolce afflato sentimentale che, oltre a caratterizzare la *Madonna del Popolo*, si ritrova in alcuni dipinti prodotti in quello stesso torno d'anni da altri maestri attivi in Valpadana. Si pensi, ad esempio, alla *Madonna di Albinea* il cui originale correggesco, realizzato tra il 1517 e il 1519 circa per la chiesa di San Prospero ad Albinea, è andato perduto. Fortunatamente sopravvive una copia conservata presso la Galleria Nazionale di Parma: dinnanzi ad un mite paesaggio agreste, sotto le fronde di un albero rigoglioso, si staglia la figura di Maria che tiene in grembo il piccolo Gesù ed è affiancata dalle sante Maria Maddalena e Lucia. Le figure sono disposte in primo piano e sono rese con grande grazia; la loro gestualità posata e gli scambievoli sguardi ricordano i personaggi che figurano nel dipinto Contini Bonacossi.

L'opera del Tura condivide inoltre alcune analogie con dipinti costeschi licenziati nel medesimo lasso temporale, i quali poterono essere intercettati più facilmente dal pittore mantovano: un confronto può essere fatto con il *Sant'Antonio da Padova fra sant'Orsola e santa Caterina*, eseguito per ornare la cappella privata di Alberto Pio, ubicata nella chiesa di San Nicolò a Carpi. La tavola venne commissionata all'artista attorno al 1518, data di costruzione della cappella. Anche all'interno della tela Bonacossi la cultura costesca si intreccia ad una timida adesione a Raffaello e ad una materia morbida e fusa che rammenta gli esiti paralleli di Correggio giovane. Opere come quest'ultima e la *Madonna col Bambino e san Giovannino* della Galleria Corsini, oltre ad essere iconograficamente simili alla *Madonna del Popolo*, sono prossime ad essa anche a livello temporale e sembrano risalire alla fine del secondo decennio del Cinquecento, o poco

³² D. Ekserdjian, *Il tema della Madonna con il Bambino in Correggio e i modelli nella pittura dell'Italia settentrionale*, in *Gli esordi del Correggio. Il tema della Madonna con il Bambino*, a cura di F. Trevisani, Modena 2000, p. 15.

oltre.

Rispetto ai dipinti ora commentati, la *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino* della collezione Orombelli, all'interno della quale manca ogni riferimento alla produzione raffaellesca, sembra più antica. Com'è noto, la piccola tavola suscitò l'interesse di numerosi studiosi e Myron Laskin, nel 1964, aveva evidenziato la dipendenza che la lega all'incisione di Giovanni Antonio da Brescia, tratta da una invenzione di Mantegna più volte citata nelle pagine precedenti, che raffigura i medesimi personaggi.

L'originalità dell'interpretazione del modello mantegnesco sta nel fatto che il gruppo è calato all'interno di un suggestivo paesaggio boschivo che denota una familiarità con gli scenari naturalistici ispirati da Giorgione i quali, all'epoca, erano in voga nella pittura veneta e furono precocemente recepiti dalla pittura ferrarese. Nel panorama frondoso si scorgono palazzi turriti e tetti aguzzi che richiamano alla mente quegli edifici dalle bizzarre fattezze raffigurati nei paesaggi dei maestri d'Oltralpe, in particolare di Dürer. Del resto in quegli anni la penetrazione in area padana dell'arte nordica avvenne soprattutto mediante la grafica³³. La Vergine, disposta al centro della tavola, è seduta al di sopra di un cumulo di terra e sorregge sulle proprie gambe il Bambino. Accanto a Maria sono raffigurati san Giuseppe e sant'Elisabetta assieme al piccolo san Giovannino: se nei quadri considerati pocanzi era tangibile un'interazione tra i personaggi effigiati, qua le figure per quanto siano fisicamente vicine non instaurano alcun tipo di dialogo, con la conseguenza che sembrano essere semplicemente giustapposte dinnanzi ad uno sfondo selvatico.

La *Sacra Famiglia* Orombelli, pur attingendo a modelli quattrocenteschi di consolidata fortuna, rivela l'influenza del Costa: come accade nelle opere del giovane Correggio, la tavola è realizzata con una pittura morbida e fusa, già toccata dalla maniera moderna. Le figure mostrano un raddolcimento costesco che rammenta i personaggi avvolti dal verde dei boschi nel *Regno di Como*, oggi al Louvre e databile al 1511. La tela, destinata a decorare lo Studiolo isabelliano, fu inizialmente progettata da Mantegna ma, a causa della sua morte, venne ultimata da Lorenzo Costa che gli subentrò nel ruolo di pittore di corte³⁴.

Il fronzuto paesaggio, d'ispirazione giorgionesca, può confrontarsi anche con opere precoci di

³³ Si ricordi che Albrecht Dürer effettuò viaggi in Italia durante i quali intendeva studiare prospettiva, come lo stesso artista affermò nella celebre missiva che nel 1506, da Venezia, inviò a Norimberga all'amico Willibald Pirckheimer. Inoltre, agli inizi del Cinquecento, numerose presenze forestiere si registrarono a Bologna e a Padova, dove gli atenei si erano rivelati maggiormente disposti ad accogliervi gli studenti protestanti provenienti dal Nord: ciò è sufficiente a spiegare l'arrivo di opere e manufatti di origine nordica nelle due città, e più in generale nel settentrione. Si veda E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa*, cit., pp. 25-42.

³⁴ C.M. Brown, *L'allestimento per il Parnaso, il Trionfo della Virtù e il Regno di Como di Andrea Mantegna nello Studiolo di Isabella d'Este. La ricostruzione del 1630 e il restauro del 1920*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 247-249.

Antonio Allegri, come il *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria e tre santi in un paesaggio*, eseguito verso il 1510 circa e oggi esposto a Detroit: accanto ad un boschetto ombroso si apre uno squarcio naturale in cui si intravedono alcuni palazzi e montagne in lontananza. In aggiunta, la dimensione sospesa che trapela dal dipinto del Tura ricorda vagamente quell'atmosfera umida e quasi fiabesca che appare nella *Scena allegorica* degli Uffizi³⁵: si tratta di una tavola che, dopo essere stata variamente attribuita, oggi è dubitativamente inserita nel catalogo di Lorenzo Leonbruno, il quale fu un importante esponente della cultura figurativa mantovana nel periodo che intercorse tra la morte di Mantegna e il trasferimento di Giulio Romano³⁶.

Alla luce di quanto emerso, un dipinto come quello della collezione Orombelli, per le caratteristiche che possiede e per l'amalgama stilistica che lo caratterizza, può essere collocato tra il 1510 e il 1515.

La *Sacra Famiglia* Orombelli, in particolar modo per la presenza di san Giuseppe che appare a destra della tavola, consente di effettuare un raffronto col *San Tommaso*, dipinto che venne riscoperto e pubblicato da Marco Tanzi. Quest'ultimo quadro è di piccole dimensioni, il che fa supporre che fosse destinato alla devozione privata. L'apostolo, effigiato a mezzo busto, si staglia dinnanzi ad uno sfondo cupo che a contatto con i colori vibranti delle vesti provoca forti contrasti di luci e ombre; questa impostazione consentiva di creare una dimensione intima e sacrale che permetteva al fedele di colloquiare in maniera diretta col santo. Lo sfondo nero adottato dall'artista può essere stato deliberatamente preso a prestito dal catalogo mantegnesco e in particolare dalla produzione tarda. Si pensi quindi alla *Madonna* del Museo Poldi Pezzoli, oppure a quella esposta alla Gemäldegalerie di Berlino connessa alla maturità del maestro padovano: sono opere di modeste dimensioni in cui madre e figlioletto, in maniera convenzionale, sono immersi in un'atmosfera buia ma al contempo intima. Lo stesso espediente venne adoperato anche dal giovane Correggio per eseguire dipinti come la *Madonna Barrymore*, recentemente attribuitagli, compiuta tra il 1508 e il 1510 e oggi conservata a Washington³⁷.

A proposito del *San Tommaso*, esso ha le sembianze di un anziano: come già aveva segnalato Marco Tanzi, la figura del santo è perfettamente «sovrapponibile»³⁸ alla figura di san Giuseppe che riappare con i medesimi connotati sia nel dipinto Orombelli, sia nel *Presepe* su tavola

³⁵ C. Gamba, *Un'Allegoria del Leonbruno agli Uffizi*, in «Bollettino d'arte», 5, 1910, pp. 199-200.

³⁶ L. Ventura, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Roma 1995, pp. 31-69.

³⁷ D. Ekserdjian, *Il tema della Madonna con il Bambino*, cit., p. 17.

³⁸ M. Tanzi, *Tesori ritrovati. Un dipinto inedito di un antico maestro pittore mantovano*, Mantova 2000, p. 10.

Home. Il fatto che tale tipologia somatica fosse così spesso reiterata lascia presagire che esistesse e circolasse un modello mantegnesco dal successo consolidato: il prototipo a cui lo studioso fa riferimento è infatti la citata *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino* realizzata da Giovanni Antonio da Brescia³⁹. Sebbene l'effigie di *San Tommaso* tragga spunto da un'invenzione mantegnesca, la sensibilità ritrattistica con cui è dipinto lo avvicina cronologicamente a quei quadri che Giovan Francesco licenziò verso la fine del secondo decennio del Cinquecento.

Inoltre, ad uno sguardo più analitico, non può sfuggire che nel *San Tommaso* del Tura la morfologia cranica dell'apostolo rinvia ad alcune opere d'inizio secolo afferenti ad aree geografiche diverse. Il confronto più immediato è quello col vecchio ritratto nella tavola con le *Tre età*, eseguita da Giorgione tra il 1500 e il 1501 e conservata a Firenze. Le somiglianze sono evidenti: il santo ritratto dal Tura e l'uomo del dipinto giorgionesco condividono la medesima testa calva e bombata, la loro fronte è solcata da vistose rughe; gli occhi sono cupi e penetranti mentre la barba è corta e canuta. Entrambi vestono abiti sgargianti che risaltano grazie ad un uso magistrale degli effetti luministici.

Un altro paragone può essere fatto con la tavola raffigurante un *Doppio ritratto*, datata tra 1490 e il 1494 e conservata a Milano: l'opera è oggi assegnata a Giovanni Agostino da Lodi⁴⁰, figura chiave per comprendere la diffusione degli stilemi leonardeschi e bramantineschi sia in Lombardia che in laguna⁴¹. Il *San Tommaso* di Giovan Francesco e l'ignota figura barbata del dipinto braidense sono accomunati da alcune somiglianze, anche se il quadro del Tura rivela l'appartenenza ad una cultura figurativa successiva tant'è che lo stesso Tanzi⁴², che più di tutti s'occupò dell'opera in questione, ipotizzò una datazione che scorre tra il 1515 e il 1525.

La suddetta tipologia fisiognomica venne impiegata anche da maestri provenienti dall'ambiente ferrarese: si pensi ad alcuni quadri dipinti da Ludovico Mazzolino in conclusione al primo decennio del Cinquecento, come ad esempio la *Sacra Famiglia con i santi Giovannino ed Elisabetta* di La Spezia o la *Natività con i santi Bernardo e Alberico* della Pinacoteca Nazionale

³⁹ M. Tanzi, *Tesori ritrovati*, cit., p. 10.

⁴⁰ L'opera in questione faceva parte di un gruppo di dipinti dalle forme e dallo stile analoghi che erano stati attribuiti ad un anonimo pittore che veniva convenzionalmente chiamato Pseudo Boccaccino. Grazie allo studio di questa tavola, che è l'unica a recare la firma dell'autore, è stato possibile restituire la paternità della stessa e degli altri quadri al pittore lombardo Giovanni Agostino da Lodi. Per ulteriori considerazioni si veda F. Moro, *Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino: appunti per un unico percorso*, in «Paragone», 473, 1989, pp. 23-61.

⁴¹ L. Simonetto, *Lo Pseudo Boccaccino fra Milano e Venezia: certezze e dubbi di una cronologia*, in «Arte Lombarda», 84-85, 1988, pp. 73-74. La figura anziana e rugosa, oltre ad essere particolarmente cara a Leonardo, si trova con frequenza nel catalogo di Giovanni Agostino da Lodi. Si pensi alla *Lavanda dei piedi*: risalente al 1500, è l'unica opera datata dell'artista ed è oggi conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.

⁴² M. Tanzi, *Tesori ritrovati*, cit., p. 20.

di Ferrara. La figura di san Giuseppe, presente in entrambe le opere menzionate, mostra evidenti similitudini col *San Tommaso* con cui condivide la medesima morfologia cranica.

Le influenze venete ed emiliane che si possono cogliere all'interno del catalogo del Tura possono essere spiegate attraverso una pluralità di elementi: accanto alla naturale predisposizione del Tura ad assimilare modelli a lui prossimi vi furono certamente alcuni fattori ambientali che dovettero risultare determinanti per la sua maturazione artistica. È bene ricordare che Mantova si trova a breve distanza dagli altri centri padani dai quali presto si propagarono nuove tendenze artistiche; inoltre anche l'arrivo di Isabella si rivelò decisivo su più fronti: il suo trasferimento presso la corte gonzaghesca difatti richiamò presso la città lacustre artisti provenienti dalla sua originaria Ferrara, i quali, in qualche modo, condizionarono gli sviluppi dell'arte locale. Tra i pittori operanti a Mantova agli albori del secolo vi fu lo stesso Dosso che a partire dall'aprile del 1512 fu occupato nell'esecuzione di un quadro con undici figure da allestire all'interno del palazzo di San Sebastiano⁴³; invece, tra il 1506 e il 1512, era documentato in città Benvenuto Tisi detto il Garofalo. Se le visite dei parenti e i continui scambi tra la marchesa e suo fratello, il duca Alfonso I, le permisero di mantenersi aggiornata su quanto di nuovo veniva prodotto nella capitale estense, da lì invece giunsero a Mantova manufatti artistici che presto funsero da modelli per gli artisti attivi in loco⁴⁴.

Gli interessi collezionistici di Isabella portarono quest'ultima a disporre anche di numerosi agenti sparsi nel territorio che la mantenevano aggiornata sulle novità: nel 1510 quest'ultima aveva cercato infruttuosamente di acquistare un'opera del Giorgione e, non contenta, un anno dopo tentò di impadronirsi di una veduta del Carpaccio. Episodi di questo tipo, oltre a testimoniare la smodata passione che la marchesa nutriva nei confronti delle arti figurative, attestano l'elevata considerazione in cui era tenuta la pittura veneziana presso gli ambienti marchionali⁴⁵.

È quindi all'interno di questo scenario così ricco e sfaccettato che maturò la personalità eccentrica e peculiare di Giovan Francesco Tura il quale, oltre a meditare sulla produzione artistica locale, attinse a quelle esperienze irregolari che a inizio secolo, contemporaneamente, si stavano manifestando nell'area padana.

La somiglianza che si riscontra fra il *San Tommaso* e alcune figure del repertorio di Giovan Francesco suggerisce ulteriori confronti con l'*Adorazione dei pastori* del Museo Horne e la

⁴³ P. Humfrey, *Dosso Dossi: vita e opere*, in *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, a cura di P. Humfrey, M. Lucco, Ferrara 1998, p. 4.

⁴⁴ C. Tellini Perina, *La cultura artistica isabelliana*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1989, p. 25.

⁴⁵ *Ibidem*.

Natività della chiesa di San Benedetto. Si è portati a credere che entrambe le opere appartengano alla prima metà del secondo decennio e, senz'altro, la seconda è una versione meno originale e forse più arcaica della prima: le scene si svolgono dinnanzi ad una capanna rustica, inserita all'interno di una radura, la quale evoca suggestioni nordiche. La Vergine, inginocchiata in ambedue le opere, e il san Giuseppe, seduto, sono impegnati nell'adorazione del neonato. Presenziano all'evento alcuni angeli che fluttuano nell'aria: nella piccola tavola fiorentina ve ne sono due, mentre nella pala ne resta solo uno che annuncia la lieta novella stringendo tra le mani un cartiglio svolazzante.

L'originalità della tavoletta Horne consiste nei richiami alla produzione iniziale del Correggio che hanno indotto Longhi ad accostare il dipinto al maestro: si veda ad esempio la *Natività con i santi Elisabetta e Giovannino*, confezionata attorno al 1512 e oggi ubicata presso la Pinacoteca di Brera a Milano e la più tarda *Adorazione dei magi* dello stesso museo. Il confronto con questo secondo dipinto aiuta a comprendere meglio la vena espressiva inquieta ed eccentrica presente nel *Presepe* Horne, evidente nei pastori e nel volto grifagno di san Giuseppe.

Come accade nel dipinto di Giovan Francesco, il piccolo Gesù, coricato sopra un candido lenzuolo al centro della tavola, costituisce il perno figurativo della *Natività* dell'Allegri. Vicino a lui si trova la Vergine che indossa un vestito riccamente pieghettato di un rosso acceso; le sue spalle sono coperte da un mantello blu foderato di verde: le analogie con la Madonna del Tura sono innegabili. In disparte, al margine destro del quadro correghesco, è raffigurato il san Giuseppe dormiente che torna con forme più spigolose nella *Natività* della chiesa parrocchiale di Gonzaga.

Nell'*Adorazione* Horne il cielo è velato da dense nuvole, mentre a sinistra si eleva una collina erbosa su cui svetta una specie di castelletto. Le fronde delle piante sembrano mosse da una leggera brezza e di grande squisitezza è il gregge che bruca ai piedi dell'altura. Le analogie individuate dimostrano come Giovan Francesco fosse effettivamente attento a ciò che veniva prodotto nella propria città dagli artisti ivi operanti ma, al contempo, recepisce quelle influenze estere che vi giungevano attraverso i canali più disparati. Egli si rivelò capace di introiettare gli influssi più eterogenei, sia quelli tradizionali sia quelli più moderni, divenendo a pieno titolo un interprete della variegata cultura padana d'inizio secolo.

L'opera forse di maggior qualità appartenente al catalogo del Tura è la pala raffigurante *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo*, oggi conservata a Modena. Nonostante il cattivo stato di conservazione, al quale si è cercato di porre rimedio attraverso un attento restauro, la pala continua ad esercitare un forte fascino. A livello stilistico la tela si configura come il prodotto della commistione tra gli influssi che potevano essere

intercettati nella città virgiliana nei decenni aurorali del Cinquecento. La scena sacra è allestita all'interno di un «paesaggio sconvolto»⁴⁶ dove nubi di pulviscolo e striature giallastre screziano il cielo e rischiarano un borgo turrato in lontananza, mentre alberi frondosi fanno da cornice ai personaggi. L'ambientazione, altamente suggestiva e ricca di influenze lagunari e ferraresi, dimostra da parte dell'artista una peculiare attenzione nella resa del paesaggio e degli aspetti atmosferici che lo caratterizzano: «le bave nebbiose che si impigliano agli arbusti del sottobosco e velano di stregate lontananze il bellissimo paese»⁴⁷ evocano con una certa immediatezza gli sfondi giorgioneschi licenziati dal pittore veneto tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento.

Forse del Correggio per Conti, l'opera è stata assegnata a Lorenzo Leonbruno da Giovanni Romano⁴⁸. Recentemente Benati, nel ribadire che si tratta di un vertice di giorgionismo in terra padana, ha escluso che essa possa essere identificata con la pala di soggetto simile, dipinta per la chiesa di Ostiglia nel 1534, come proposto da Berzaghi⁴⁹.

Si passi ora ad analizzare i santi effigiati nel quadro: le pose che assumono e le ombre che delicatamente velano i loro volti conferiscono uno spessore psicologico ai personaggi, dotati di una «caratterizzazione umorale e fortemente patetica»⁵⁰. Essi sono disposti in piedi sullo sfondo del paesaggio secondo uno schema diffuso in area padana in quegli anni: si pensi ad esempio alla tela raffigurante *San Giovanni Battista tra i santi Agostino e Ivone*⁵¹, realizzata attorno al 1514 e conservata a Brera, che reca la firma di Antonio da Pavia, artista attivo a Mantova durante la prima metà del XVI secolo e ancora legato all'eredità del Mantegna. Essa, almeno nell'organizzazione delle figure nello spazio, condivide significative analogie col dipinto del Tura; in aggiunta non può sfuggire la forte somiglianza tra sant'Ivone⁵² e alcuni personaggi calvi e barbuti che costellano il catalogo del cosiddetto Tura.

In quegli anni di elevata sperimentazione anche il Correggio si cimentò in dipinti dall'impostazione simile come la celebre pala coi *Quattro santi*, eseguita verosimilmente tra

⁴⁶ R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, in «Paragone», 101, 1958, p. 41.

⁴⁷ D. Benati, in *I dipinti antichi. Banca Popolare dell'Emilia Romagna*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 1997, p. 41.

⁴⁸ G. Romano, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po*, in *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, p. 37, nota 18.

⁴⁹ D. Benati, *Prima di Parma. Problemi aperti nella vicenda giovanile del Correggio*, in *Correggio*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, p. 129.

⁵⁰ D. Benati, in *I dipinti antichi*, cit., p. 41.

⁵¹ L'opera è stata recentemente considerata come uno dei prodotti della pittura mantovana tra la morte di Andrea Mantegna, il subentro di Costa e la presenza di Giulio Romano.

⁵² Lo studio dell'opera ha rivelato alcune problematiche di carattere iconografico: per alcuni studiosi, come ad esempio Cristina Quattrini, il personaggio effigiato non sarebbe sant'Ivone bensì il profeta Elia.

il 1514 e il 1515 circa e oggi ubicata al Metropolitan Museum di New York. All'ombra di un sottobosco fronzuto le quattro figure sacre sono sistemate ordinatamente l'una accanto all'altra e, scalze, posano i piedi sulla terra nuda; la luce fioca che penetra dagli alberi accende i volti e colora le vesti morbidamente panneggiate. L'ambientazione boschiva consente di creare un'atmosfera sospesa, come quella che s'avverte nella pala di Modena. Il dipinto, oltre ad utilizzare uno sfondo naturalistico, che in quegli anni era particolarmente apprezzato dagli artisti di area padana, più o meno consciamente sembra recuperare dal repertorio figurativo di Antonio Allegri alcune fisionomie, riadattandole nelle proprie opere⁵³: la sant'Elena del Tura, abbarbicata alla Vera Croce, condivide notevoli affinità con la santa Marta della pala newyorkese, riconoscibile grazie al drago che l'accompagna; entrambe sono incappucciate e abbassano i loro sguardi.

Per quanto concerne la figura di san Girolamo, relegata all'estremità destra della tela, vi è chi pensa che debba essere debitrice di Giorgione: come asseriva Alessandro Conti, il santo «non si sarebbe forse trovato in quel punto, non si sarebbe atteggiato in quella posizione, senza aver visto i *Filosofi* di Vienna»⁵⁴.

Tra tutte le opere che nel tempo sono state attribuite al Tura la pala modenese è quella che ha suscitato il maggior interesse presso la critica. Roberto Longhi, basandosi su considerazioni di ordine stilistico, tentò di assegnarla al giovane Correggio: a suo dire essa doveva essere stata confezionata in quell'intervallo di tempo che intercorse tra la *Madonna di San Francesco*, eseguita tra il 1514 e il 1515, e i dipinti parmensi affrescati attorno al 1519 all'interno della cosiddetta Camera della Badessa. Negli anni l'attribuzione venne più e più volte confermata ma trovò anche parecchi oppositori: ad esempio Stefano Bottari⁵⁵, Arturo Quintavalle⁵⁶, seguiti in tempi più recenti da Daniele Benati⁵⁷, sostennero la liceità delle considerazioni longhiane, che al contrario non raccolsero consensi presso la critica anglofona. Myron Laskin, primo tra tutti, negò per quella pala e per le altre opere riunite da Longhi una possibile paternità correggesca; dopo di lui anche Freedberg e Cecil Gould⁵⁸ presero le distanze. Fu poi Renato Berzaghi ad inserire la tela nel catalogo del mantovano Giovan Francesco Tura, postdatando l'opera attorno agli anni Trenta del Cinquecento in accordo con quella lettera, datata al 1534,

⁵³ Ad esempio la Maddalena, che nella tela coi *Quattro santi* reca in mano un piccolo recipiente, mostra lineamenti molto simili a quelli che connotano alcune Vergini del Tura. Invece il san Domenico della pala modenese sfodera lo stesso sorriso debole e fugace che il sant'Antonio da Padova indirizza allo spettatore nella *Madonna di San Francesco* ora a Dresda.

⁵⁴ A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in «Prospettiva», 77, 1995, p. 41.

⁵⁵ S. Bottari, *Correggio*, Milano 1961, p. 115.

⁵⁶ A. Bevilacqua, A.C. Quintavalle, *L'opera completa del Correggio*, Milano 1970, p. 94.

⁵⁷ D. Benati, *Prima di Parma*, cit., p. 129.

⁵⁸ C. Gould, *The paintings of Correggio*, London 1976, p. 269.

in cui il castellano Giovanni Ludovico Zucconi informava Federico II che ad Ostiglia era arrivata un'ancona realizzata dal Tura. Proprio quell'ancona, secondo Berzaghi, doveva essere identificata con la tela ora a Modena⁵⁹. Una simile datazione, tuttavia, appare assai improbabile poiché contrasta con le componenti culturali del dipinto appena descritte e con la sua temperatura eccentrica.

Le opere descritte sinora, pur nella loro eterogeneità, sono accomunate da numerose analogie e sembrano ricollegarsi alla medesima cultura figurativa. All'interno del catalogo in cui sono stati riuniti questi dipinti compare anche la pala di Tabellano che, eseguita all'altezza del 1527, mostra una cultura arcaicizzante. Come si è visto, l'opera è stata connessa da Berzaghi ad uno studio di composizione oggi conservato ad Oxford: ciò che condusse quest'ultimo a confermare che proprio quel disegno preparasse la pala di Tabellano è il fatto che in esso compare due volte lo stemma del committente, Benedetto Strozzi, e che lungo la predella sono raffigurate le *Storie di san Nicola*, dedicatario della pala e della chiesa parrocchiale di Tabellano. Sulla montatura vasariana del disegno sono ripetute le scritte «Altura Mantovan» e «ALTURA PIT. MANTOV.» che, secondo Berzaghi e dai documenti reperiti in archivio, alluderebbero al nome dell'autore⁶⁰.

Gli studiosi che si sono confrontati col disegno di Christ Church hanno segnalato alcune differenze rispetto al dipinto: all'interno del disegno la composizione risulta maggiormente simmetrica e i santi, pur essendo allineati lungo il margine inferiore, sono disposti in una sequenza diversa rispetto alla tela; essi, semmai, per l'impostazione e per la loro orchestrazione nello spazio, ricordano la pala Bonacossi e la tela con *Sant'Elena*.

Nel disegno compare il san Giovannino, assente nell'opera conclusa; viceversa nella pala presenza sant'Anna che manca nel foglio. Peraltro, mi sembra opportuno segnalare che nel disegno, il cui centro è occupato dalla Vergine in trono, il Bambino è appoggiato alle gambe della madre e svetta aggrappandosi al suo collo, secondo una soluzione che oltre a derivare dal Mantegna ricorre con frequenza all'interno del catalogo del Tura. Nella pala, il piccolo Gesù è ritratto in una posa diversa; in più Maria e il Bambino sono relegati all'estremità destra, permettendo così al san Sebastiano, avvinto alla colonna, di fungere da fulcro visivo dell'opera.

⁵⁹ R. Berzaghi, in *Beni artistici nell'Oltrepò mantovano*, cit., p. 179. La tesi sostenuta da Berzaghi non posa su basi certe: benché in origine fossero due le opere conservate nella parrocchia di Ostiglia, all'interno della lettera riemersa dall'archivio non sono presenti descrizioni o elementi identificativi che permettano di riconoscere con chiarezza la pala menzionata dal castellano. Perciò non si può affermare che il dipinto menzionato nella missiva e la pala con *Sant'Elena* coincidano e, in aggiunta, il problema connesso alla cronologia della pala resta irrisolto.

⁶⁰ Lo studioso James Byam Shaw analizzando il disegno lo riferì ad un pittore nord italiano attivo nel terzo decennio del Cinquecento. Si veda J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford, I, Oxford 1976, pp. 42-43.

Malgrado queste differenze il disegno non può essere sganciato dalla pala di Tabellano.

La pala d'altare esposta nella chiesa di Tabellano, nella campagna mantovana, è l'unica a vantare una cronologia certa: come si evince dalla scritta «MDXXVII» fissata all'interno della lesena dipinta, essa venne eseguita nel 1527. La difficoltà contro cui ci si scontra è quella di spiegare la cultura arcaizzante del dipinto debitore di Costa e di Mantegna con la maggiore modernità e il gusto per lo sperimentalismo delle opere sino a qui descritte. La tela, difatti, indugia sui modelli mantegneschi: eloquente è l'immagine di sant'Anna, la cui testa è coperta da un turbante giallo. Se il repertorio del pittore padovano, ormai scomparso da anni, seguitava ad offrire spunti all'artista, anche l'insegnamento di Lorenzo Costa continuava a riscuotere una certa attenzione: i volti delle figure, dolci e gentili, richiamano la produzione tarda del maestro, quella afferente all'ultima fase mantovana. Le venature espressive del cosiddetto gruppo Orombelli non sono più presenti e, complessivamente, la cultura della pala appare attardata in relazione alla data.

Come si è visto, il bilancio sul caso Orombelli Master/Giovan Francesco Tura presenta ancora molte criticità. Alcune osservazioni, alla luce dei contributi più recenti, possono essere avanzate. I documenti pubblicati da L'Occaso permettono di fissare attorno al 1510-1511 una collaborazione del pittore come frescante nel cantiere della villa di Poggio Reale, affidato a Lorenzo Costa, confermando il rapporto precoce con il maestro ferrarese e la partecipazione del pittore a imprese commissionate dalla corte. La documentazione prodotta dallo stesso studioso permetterebbe di collocare entro il 1519 l'esecuzione della *Madonna del Popolo*, ricollegandola al nome del Tura e indicando un nuovo numero certo per il maestro. Questi dati forniscono maggiore consistenza alla figura di Giovan Francesco e permettono di assestare meglio la cronologia di alcune opere del gruppo assegnato al maestro da Berzaghi, come si è cercato di proporre ragionando sui pezzi principali. Resta evidente la difficoltà di spiegare come possano convivere nel catalogo dello stesso maestro opere di notevole qualità e fascino eccentrico come la pala di sant'Elena con opere più arcaizzanti come la pala di Tabellano.

TAVOLE



Giovan Francesco Tura, *Madonna del Popolo*, post 1511-ante 1519, affresco strappato e montato su pannello, Mantova, Museo di Palazzo Ducale



Raffaello, *Madonna di Foligno*, 1511-1512, olio su tavola trasportata su tela, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana



Marcantonio Raimondi da Raffaello, ca. 1515-1516, incisione, Londra, British Museum, inv.n.1868,0822,30



Raffaello, *Madonna Sistina*, ca. 1513-1514, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie



Raffaello, *Madonna Aldobrandini*, ca. 1510, olio su tavola, Londra, National Gallery



Andrea Mantegna, *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta e Giovanni Battista*, 1490, tempera a colla e oro su tela, Fort Worth, Kimbell Art Museum



Andrea Mantegna, *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino*, ca. 1495-1505, tempera su tela, Dresda, Gemäldegalerie



Madonna del Popolo



Giovan Francesco Tura, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Roma, Galleria Corsini



Giovan Francesco Tura, dettaglio da *Sacra Famiglia con sant'Antonio da Padova e san Giovannino*



Giovan Francesco Tura, *Sacra Famiglia con sant'Antonio da Padova e san Giovannino*, olio su tela, cm. 160 x 120, Collezione Contini Bonacossi



Copia da Correggio, *Madonna di Albinea*, ca. 1517-1519, olio su tela, Parma, Galleria Nazionale



Sacra Famiglia con sant'Antonio da Padova e san Giovanni



Lorenzo Costa, *Sant'Antonio da Padova fra sant'Orsola e santa Caterina*, primi decenni del Cinquecento, olio su tavola, Carpi, Collezione della Cassa di Risparmio



Giovan Francesco Tura, *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino*, olio su tavola,
Già collezione Orombelli



Giovanni Antonio da Brescia da un disegno di Andrea Mantegna, *Sacra Famiglia con i santi Giovanni Battista ed Elisabetta*, incisione, ca. 1500, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes



Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino



Lorenzo Costa, *Regno di Como*, 1511, tempera e olio su tela, Parigi, Museo del Louvre



Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino



Correggio, *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria e tre santi in un paesaggio*, ca. 1510, olio su tavola, Detroit, Detroit Institute of Arts



Giovan Francesco Tura, *San Tommaso*, olio su tavola, Collezione privata



Giorgione, *Tre età*, 1500-1501, olio su tavola, Firenze, Galleria Palatina



San Tommaso



Giovanni Agostino da Lodi, *Doppio ritratto*, ca. 1490-1495, olio su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera



Ludovico Mazzolino, *Sacra Famiglia con i santi Giovannino ed Elisabetta*, 1511, olio su tavola, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia



Ludovico Mazzolino, *Natività con i santi Bernardo e Alberico*, ca. 1505-1510, olio su tavola, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Giovan Francesco Tura, *Adorazione dei pastori*, olio su tavola, Firenze, Museo Horne



Giovan Francesco Tura. *Natività*, Gonzaga (Mantova), Chiesa di San Benedetto



Correggio, *Natività con i santi Elisabetta e Giovannino*, ca. 1512, olio su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera



Correggio, *Adorazione dei Magi*, ca. 1515-1518, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera



Adorazione dei pastori



Garofalo, *Natività*, 1513, olio su tavola, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Giovan Francesco Tura, *Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo*, olio su tela, Modena, Collezione BPER



Antonio da Pavia, *San Giovanni Battista tra i santi Agostino e Ivone*, 1514, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera



Correggio, *Quattro santi*, ca. 1514-1515, olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Art



Sant'Elena fra i santi Sebastiano, Domenico, Pietro martire e Girolamo



Sacra Famiglia con sant'Antonio da Padova e san Giovannino



Giorgione, Tre filosofi, ca. 1506-1508, olio su tela, Vienna, Kunsthistorisches Museum



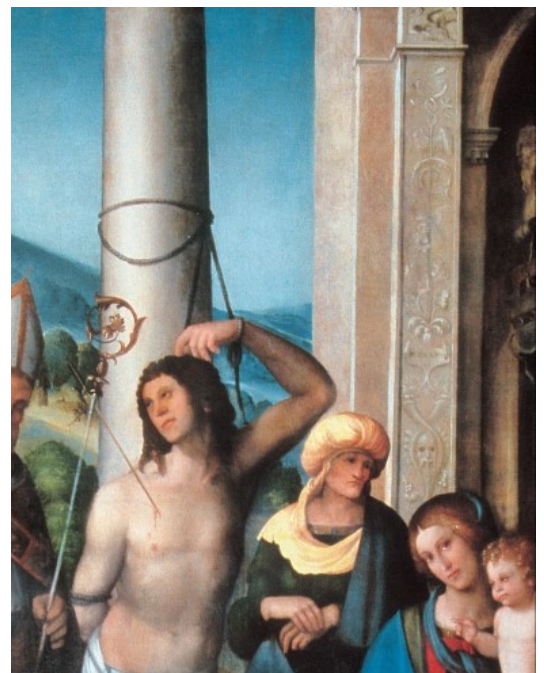
Giovan Francesco Tura, *Madonna col Bambino e i santi Nicola, Sebastiano, Anna e la Maddalena*, 1527, olio su tela, Tabellano di Suzzara (Mantova), Chiesa di San Nicola di Bari vescovo



Giovan Francesco Tura, *Madonna con Bambino fra i santi Nicola, Sebastiano e la Maddalena*, disegno a penna e bistro, cm. 42,7 x 30,4, Oxford, Christ Church, inv.n.36 verso



Dettaglio raffigurante la Madonna col Bambino e le sante Anna e Maddalena



Dettaglio raffigurante san Sebastiano e la lesena su cui è affissa la data «MDXXVII»

BIBLIOGRAFIA

1550

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, I, [1550], ed. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 2015.

1763

G. Cadioli, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni [...]*, Mantova 1763.

1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, [1809], a cura di M. Capucci, III, Firenze 1974.

1831

G. Susani, *Nuovo prospetto di Mantova arricchito delle principali vedute e della Pianta di detta città [...]*, Mantova 1831.

1842

C. D'Arco, *Registri artistici necrologici di Mantova*, Bologna 1842.

1857

C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova 1857.

1874

W. Braghirolli, *Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci: detto il Perugino*, Perugia 1874.

1890

A. Luzio, R. Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Milano 1890.

1901

P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, London 1901.

1902

V. Matteucci, *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantova 1902.

1903

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga*, [1903], ed. a cura di S. Albonico, Milano 2006.

1908

L. Testi, *Un capolavoro ignorato*, in «Bollettino d'Arte», II, 1908, pp. 36-38.

1910

C. Gamba, *Un'Allegoria del Leonbruno agli Uffizi*, in «Bollettino d'arte», 5, 1910, pp. 199-200.

1913

A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano 1913.

1916

G. Pacchioni, *Scoperta di affreschi giovanili del Correggio in S. Andrea di Mantova*, in «Bollettino d'arte», 5-6, 1916, pp. 3-20.

1934

R. Putelli, *Prime visite pastorali alla città e diocesi*, in *Vita, storia ed arte mantovana nel Cinquecento*, II, Mantova 1934.

1935

G. Matthiae, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VI. Provincia di Mantova*, Roma 1935.

1937

G. Fiocco, *Mantegna*, Milano 1937.

1940

A. Venturi, *Una giovanile ancona del Correggio*, in «L'arte», 3, 1940, p. 116.

1946

L. Ozzola, *La Galleria del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 1946.

1953

P. Bianconi, *Antonio Allegri da Correggio. Vita e arte*, in *Tutta la pittura del Correggio*, a cura di P. Bianconi, Milano 1953.

1958

R. Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, in «Paragone», 101, 1958, pp. 34-53.

1961

S. Bottari, *Correggio*, Milano 1961.

C. Tellini Perina, *Mantova. Le arti. Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, II, Mantova 1961.

1962

C.L. Ragghianti, *Codicillo mantegnesco*, in «Critica d'Arte», 52, 1962, pp. 21-40.

1964

M. Bonicatti, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma 1964.

M. Laskin Jr, *The Early Work of Correggio*, Ann Arbor 1964.

1966

M. Muraro, *Carpaccio*, Firenze 1966.

1965

C. Tellini Perina, *La basilica di S. Andrea in Mantova*, Mantova 1965.

1970

A. Bevilacqua, A.C. Quintavalle, *L'opera completa del Correggio*, Milano 1970.

1971

M.T. Franco Fiorio, *Giovan Francesco Caroto*, Verona 1971.

S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth 1971.

1972

G. Guidetti, *Leon Battista Alberti a Mantova. Mantova a Leon Battista Alberti*, Mantova 1972.

1976

J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, I, Oxford 1976.

C. Gould, *The paintings of Correggio*, London 1976.

1979

C.M. Brown, *Francesco Bonsignori: painter to the Gonzaga Court. New documents*, in «Atti e Memorie. Accademia Virgiliana di Mantova», XL-VII, 1979, pp- 81-96.

S. Ferino Pagden, M.A. Zancan, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989.

A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, Londra 1979.

C. Volpe, *Il naturalismo di Giorgione e la tradizione critica. I rapporti con l'Emilia e con Raffaello*, in *Giorgione. Atti del convegno internazionale di studio per il quinto centenario della nascita*, Castelfranco Veneto 1979, pp. 221-225.

1981

D.A. Brown, *The Young Correggio and his Leonardesque Sources*, New York 1981.

G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana, VI. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino 1981.

1983

B. Brown, *Leonardo and the Tale of Three Villas: Poggio a Caiano, the Villa Tovaglia in Florence and Poggio Reale in Mantua*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III, Firenze 1983.

1984

L. Collobi Ragghianti, *Il Libro de' disegni del Vasari*, Firenze 1984.

1985

C. Hope, *The chronology of Mantegna's Triumphs*, Firenze 1985.

M. Lucco, *La cultura figurativa padana al tempo del Codice Hammer*, in *Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti. Arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento*, (Bologna, Palazzo del Podestà, 30 maggio-14 settembre 1985), Firenze 1985.

1986

A. De Marchi, *Sugli esordi veneti di Dosso Dossi*, in «Arte veneta», 40, 1986, pp. 20-28.

1987

A. Ugolini, *Lorenzo Costa da Bologna a Mantova*, in «Prospettiva», 48, 1987, pp. 79-85.

1988

P. Piva, *Correggio giovane e l'affresco ritrovato di San Benedetto in Polirone*, Torino 1988.

R. Signorini, *Lo zodiaco di Palazzo d'Arco in Mantova*, Mantova 1988.

L. Simonetto, *Lo Pseudo Boccaccino fra Milano e Venezia: certezze e dubbi di una cronologia*, in «Arte Lombarda», 84-85, 1988, pp. 73-84.

1989

Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano 1989.

R. Berzaghi, *Tre dipinti e un nome per il "Maestro Orombelli"*, in *Dal Correggio a Giulio Romano: la committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, E. Del Canto, Mantova 1989, pp. 171-192.

C. Cerati, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna e il Palazzo di san Sebastiano in Mantova*, Mantova 1989.

C. Gould, *Una nuova grande attribuzione a Correggio giovane: l'affresco del refettorio*, in *Dal Correggio a Giulio Romano: la committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, E. Del Canto, Mantova 1989, pp. 37-60.

F. Moro, *Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino: appunti per un unico percorso*, in «Paragone», 473, 1989, pp. 23-61.

P. Piva, *Le prime commissioni: una lettera del 1510*, in *Dal Correggio a Giulio Romano: la committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, E. Del Canto, Mantova 1989, pp. 31-35.

P. Piva, *Un committente benedettino*, in *Dal Correggio a Giulio Romano: la committenza di Gregorio Cortese*, a cura di P. Piva, E. Del Canto, Mantova 1989, pp. 13-25.

C. Tellini Perina, *La cultura artistica isabelliana*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1989.

1991

A. Pattanaro, *La "scuola" del Boccaccino a Ferrara*, in «Prospettiva», 64, 1991, pp. 60-74.

1992

Andrea Mantegna, catalogo della mostra (Londra 17 gennaio-5 aprile 1992), a cura di J. Martineau, Milano 1992.

Beni artistici nell'Oltrepò mantovano, a cura di A. Garuti, G. Martinelli Braglia, Mirandola 1992.

1993

G. Agosti, *Su Mantegna, 2. (All'ingresso della maniera moderna)*, in «Prospettiva», 72, 1993, pp. 66-82.

F. Negrini, *Il giardino della salvezza nella cappella funeraria di A. Mantegna*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, pp. 96-99.

G. Pastore, *Gli affreschi*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, pp. 57-82.

G. Pastore, *La cappella di San Giovanni Battista in Sant'Andrea*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, pp. 11-21.

G. Pastore, *Le tele d'arredo nella cappella*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, pp. 83-94.

R. Signorini, *Il Monumento celebrativo di Andrea Mantegna*, in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*, a cura di G. Pastore, Mantova 1993, pp. 23-42.

1995

G. Agosti, *Su Mantegna, 4. (A Mantova, nel Cinquecento)*, in «Prospettiva», 77, 1995, pp. 58-83.

G. Agosti, *Su Mantegna, 5. (Intorno a Vasari)*, in «Prospettiva», 80, 1995, pp. 61-89.

A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, catalogo a cura di A. Pattanaro, V. Romani, I, Cittadella 1995.

C.M. Brown, «*Purché la sia cosa che representi antichità*». *Isabella d'Este Gonzaga e il mondo greco-romano*, in *Isabella d'Este: i luoghi del collezionismo. Mantova, Palazzo Ducale, Appartamenti isabelliani*, Modena 1995, pp. 71-89.

A. Conti, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in «Prospettiva», 77, 1995, pp. 36-50.

D. Ferrari, *L'"inventario delle gioie"*, in *Isabella d'Este: i luoghi del collezionismo. Mantova, Palazzo Ducale, Appartamenti isabelliani*, Modena 1995, pp. 11-33.

L. Ventura, *Isabella d'Este: committenza e collezionismo*, in *Isabella d'Este: i luoghi del collezionismo. Mantova, Palazzo Ducale, Appartamenti isabelliani*, Modena 1995, pp. 47-69.

L. Ventura, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Roma 1995.

1996

Ancelle della Carità. Brescia. Opere d'arte e cimeli storici della pinacoteca e del Museo Storico nella Casa Madre, a cura di G. Panazza, R. Prestini, G. Massimo, M.A. Colonello, Brescia 1996.

1997

I dipinti antichi. Banca Popolare dell'Emilia Romagna, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 1997.

D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997.

1998

P. Humfrey, *Dosso Dossi: vita e opere*, in *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, a cura di P. Humfrey, M. Lucco, Ferrara 1998, pp. 3-15.

G. Romano, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po*, in *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 15-40.

2000

D. Ekserdjian, *Il tema della Madonna con il Bambino in Correggio e i modelli nella pittura dell'Italia settentrionale*, in *Gli esordi del Correggio. Il tema della Madonna con il Bambino*, a cura di F. Trevisani, Modena 2000, pp. 15-29.

M. Tanzi, *Tesori ritrovati. Un dipinto inedito di un antico maestro pittore mantovano*, Mantova 2000.

2001

E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa*, Modena 2001.

2003

D. Ferrari, *Le collezioni Gonzaga: l'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo 2003.

L. Finocchi Ghersi, *Dosso Dossi, Giovanni Bellini e Tiziano nei "Camarini" di Alfonso I d'Este*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 27, 2003, pp. 215-226.

D. Katz, *Painting and the Politics of Persecution: Representing the Jew in Fifteenth-Century Mantua*, in «Art History», 23, 2003, pp. 474-495.

C. Togliani, *Appunti di ingegneria idraulica e storia territoriale: le valli di Bagnolo e Corte Virgiliana*, in *Mincio parco laboratorio. Cultura e tecniche di manutenzione e valorizzazione del paesaggio*, a cura di R. Pugliese, Milano 2003, pp. 69-99.

L. Ventura, *Ritratto (ideale) di Signora*, in «Art e Dossier», 118, 2003, pp. 24-28.

2004

J. Bentini, *Fra sentimento e favola: la pittura a Ferrara nel Cinquecento*, in *Una corte nel Rinascimento*, a cura di J. Bentini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 158-167.

2005

G. Agosti, *La storia dell'arte libera la testa*, I, Milano 2005.

2006

Mantegna a Mantova 1460-1506, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006.

U. Bazzotti, *La chiesa di Santa Maria della Vittoria e la pala di Andrea Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (26 febbraio-4 giugno 2006), a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 200-219.

M. Bourne, *Francesco II Gonzaga, condottiero e committente d'arte*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 19-25.

C.M. Brown, *L'allestimento per il Parnaso, il Trionfo della Virtù e il Regno di Como di Andrea Mantegna nello Studiolo di Isabella d'Este. La ricostruzione del 1630 e il restauro del 1920*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 242-249.

G. Ferlisi, *La Casa del Mantegna: dove l'armonia si dipinge nella pietra*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 154-177.

J. Fletcher, *Isabella d'Este, mecenate e collezionista*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 27-35.

C. Gallico, *A Mantova il Rinascimento della musica italiana*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 266-271.

A. Genovesi, *Due imprese di Isabella d'Este da leggersi insieme*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 272-281.

C. Hope, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 286-297.

S. L'Occaso, *La Madonna del Popolo di Mantova*, in «Postumia», 2006, pp. 91-108.

M. Lucco, *Mantegna a Mantova, e i suoi eredi*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006, 3-17.

G. Pastore, *La cappella di Mantegna nella basilica di Sant'Andrea*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 334-345.

N. Zuccoli, *Forme della decorazione architettonica a Mantova nell'età di Andrea Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di R. Signorini, Mantova 2006, pp. 58-69.

2007

S. L'Occaso, *Premiata ditta Costa pittori*, in «Prospettiva», 128, 2007, pp. 62-79.

M. Tanzi, *Girovaghi, eccentrici, ponentini: un altro capitolo per Filippo da Verona*, in *Il "Cristo morto" di Filippo da Verona pittore itinerante*, a cura di A. Mazza, Cesena 2007, pp. 15-59.

2008

Garofalo. Pittore della Ferrara Estense, a cura di T. Kustodieva, M. Lucco, Milano 2008

P. Artoni, P. Bertelli, *Recuperi artistici polironiani*, in *L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa Benedettina [1007-2007]*, a cura di P. Golinelli, Bologna 2008, pp. 47-51.

D. Benati, *Prima di Parma. Problemi aperti nella vicenda giovanile del Correggio*, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, 20 settembre 2008-25 gennaio 2009), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 123-133.

F. Caroli, *Alle origini della linea d'ombra dell'arte "lombarda"*, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, 20 settembre 2008-25 gennaio 2009), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 225-229.

D. Ekserdjian, *Antonio da Correggio "pittore singularissimo" e "la maniera moderna"*, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, 20 settembre 2008-25 gennaio 2009), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 141-145.

M. Fabiański, *Sui dipinti mitologici di Antonio Allegri*, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, 20 settembre 2008-25 gennaio 2009), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 239-243.

F.P. Fiore, *Mantova e il giovane Correggio*, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, 20 settembre 2008-25 gennaio 2009), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 33-39.

S. L'Occaso, *Mantova, i Gonzaga, le reliquie di Gerusalemme*, in «Rendiconti. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», IX, 2008, pp. 695-726.

M. Lucco, *Inurbamento culturale di un "terrazzano schifiltoso"*, in *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense*, a cura di T. Kustodieva, M. Lucco, Milano 2008, pp. 17-27.

V. Romani, *Verso la "maniera moderna"*, in *Mantegna: 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiebaut, Milano 2008, pp. 409-414.

2009

K.E. Butler, *La Cronaca rimata di Giovanni Santi e Raffaello*, in *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, a cura di L. Mochi Onori, Urbino 2009, pp. 38-43.

S. L'Occaso, *Le facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna (e nel Cinquecento)*, in *Facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna*, a cura di G. Bazzotti, S. L'Occaso, F. Vischi, Ginevra-Milano 2009, pp. 11-33

A. Luzio, *Mantegna antiquario e scultore*, in *Il Trionfo di Cesare di Andrea Mantegna*, a cura di A. Luzio, R. Paribeni, Roma 2009, pp. 45-56.

A. Pattanaro, *Per Garofalo eccentrico*, in *Per Giovanni Romano: scritti di amici*, a cura di G. Agosti, Savigliano 2009, pp. 140-141.

C. Togliani, *Il principe e l'eremita. Da San Lorenzo in Guidizzolo a Santa Maria della Vittoria a Mantova. Uomini, architettura e territorio fra XV e XVI sec.*, Mantova 2009.

2010

R. Longhi, *Il Correggio e la Camera di San Paolo*, in *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, a cura di F. Barocelli, Milano 2010, pp. 129-163.

G. Romano, *Mantegna incisore*, in «Artibus et Historiae», 31, 2010, pp. 131-135.

S. L'Occaso, *Dipinti d'interesse mantovano nelle collezioni Borromeo a Isola Bella e Malaspina a Pavia e sul mercato antiquario. Opere di Gian Francesco Tura, Giovan Battista Bertani, Teodoro Ghisi, Lorenzo Costa il Giovane*, «Civiltà Mantovana», 136, 2013, pp. 57-75.

M.G. Sordi, *La chiesa di San Martino in via Pomponazzo*, in *Chiese di conventi benedettini*, a cura di R. Golinelli Berto, Mantova 2010, pp. 109-136.

2011

Collezione Borromeo: la galleria dei quadri dell'Isola Bella, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo 2011.

S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate, Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011.

2012

F. Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo: the relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci*, New Haven-London 2012.

R. Berzaghi, *La chiesa parrocchiale di Sant'Apollonia*, in *Chiese parrocchiali*, a cura di R. Golinelli Berto, Mantova 2012, pp. 5-32.

P. Plebani, *Verona e gli artisti veronesi nelle Vite di Giorgio Vasari*, Milano 2012.

2014

V. Borghi, *Il Maestro di Celano Pelumi: nuovi studi sulla committenza per ricostruirne un'identità*, «Figure», 2, 2014, pp. 19-31.

M. Bourne, *Ville gonzaghesche prima di Giulio Romano*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 31-40.

R. Braglia, *La grotta delle meraviglie. Il collezionismo di Isabella d'Este-Gonzaga*, Mantova 2014.

A. Pinelli, *La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari 2014.

2018

C. Conforti, *La città del tardo Rinascimento*, Lecce 2018.

2019

P. Bertelli, *Il Cinquecento a Polirone*, in *Il Cinquecento a Polirone: da Correggio a Giulio Romano*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, 14 settembre 2019 - 6 gennaio 2020), a cura di P. Bertelli, Mantova 2019, pp. 55-62.

D. Ekserdjian, *Correggio a Polirone*, in *Il Cinquecento a Polirone: da Correggio a Giulio Romano*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, 14 settembre 2019 - 6 gennaio 2020), a cura di P. Bertelli, Mantova 2019, pp. 33-40.

S. L'Occaso, *Leonardo a Mantova. Leonardo e Mantova*, in *Leonardo da Vinci nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova*, a cura di S. L'Occaso, Mantova 2019, pp. 21-43.

S. L'Occaso, *Pittura a Mantova nel Quattrocento*, Mantova 2019.

S. L'Occaso, *Sulla committenza di Francesco II Gonzaga dopo il 1510*, in «Civiltà Mantovana», 148, 2019, pp. 94-99.

G. Pasetti, *Isabella e il desiderio*, in *Leonardo da Vinci nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova*, a cura di S. L'Occaso, Mantova 2019, pp. 11-19.

L.O. Tamassia, *Leonardo da Vinci nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova*, in *Leonardo da Vinci nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova*, a cura di S. L'Occaso, Mantova 2019, pp. 45-51.

2020

A. Bartolucci, *Un'ipotesi per Filippo da Verona a Fabriano*, in «Arte Marchigiana», 8, 2020, pp. 129-147.

S. L'Occaso, *Giovan Francesco Caroto e Mantova*, in *Giovan Francesco Caroto (1480 circa-1555)*, a cura di F. Rossi, G. Peretti, E. Rossetti, Cinisello Balsamo 2020, pp. 28-33.

S. L'Occaso, *Raffaello e Mantova*, in *Raffaello trama e ordito. Gli arazzi di Palazzo Ducale a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, 24 ottobre 2020-7 febbraio 2021), Mantova 2020, pp. 29-45.