

In margine alla Pala Trivulzio: meditazioni e modulazioni su alcuni temi d'un capo d'opera

ELENA BUGINI

A Claude, in risarcimento

L'ESECUZIONE del coro ligneo di Santa Maria in Organo a Verona rientra nelle opere di riforma del complesso olivetano promosse, tra fine Quattrocento e inizi Cinquecento, soprattutto da due illuminati priori – Francesco Da Lisca prima e Cipriano Cipriani poi – e attuate da fra Giovanni *in primis*.¹ La realizzazione degli stalli corali (1494-1499) – e dell'immediatamente successivo (e integrativo) leggio (1500-1501) – avvenne di concerto con quella del dipinto per l'altar maggiore: la prestigiosa *Madonna con il bambino in gloria tra santi e angeli cantori*, tempera 14
d'uovo su tela di cm 287 × 214 che, oggi presso la pinacoteca delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano e meglio nota come *Pala Trivulzio*, Andrea Mantegna consegnò ai monaci veronesi nel 1497.

Di quello che è l'unico coro di fra Giovanni rimasto in una condizione di so- 23
stanziaria complessiva sopravvivenza, abbiamo oggi purtroppo una percezione molto diversa da quella studiata dal caposcuola olivetano col concorso di Da Lisca e Mantegna. Nel 1570, infatti, gli stalli e il leggio vennero trasferiti dietro l'altar maggiore, perdendo – con la collocazione originaria – anche la primitiva distribuzione e (forse) anche qualche pannello a tarsia. Nel Settecento, inoltre, la pala del Mantegna che era stata concepita per far tutt'uno col mobile del *magister perspectivae* veronese migrò in Lombardia, per diventare proprietà di colti collezionisti

Queste pagine riassumono e in parte rivedono le acquisizioni inerenti il dipinto mantegnesco esposte ne *Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra Giovanni da Verona*: tesi di dottorato che, nel quadro di una convenzione di co-tutela tra il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance e l'Università degli Studi di Torino, chi scrive ha discussa a Tours il 15 settembre 2007. Elaborato sulla base degli stimoli forniti dalla lettura della monografia consacrata a Mantegna da Paul Kristeller (1901 e 1902) e delle suggestioni tesaurizzate nel corso di sopralluoghi personalmente condotti nel coro di San Sisto a Piacenza (giugno 1999 e gennaio 2000), nella Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano (dicembre 2003 e novembre 2009) e nei Musei di Capodimonte (maggio 2006), quanto argomentato nella *thèse* a proposito della *Pala Trivulzio* è stato attentamente riconsiderato, nel corso dell'ottobre 2008 e di settembre-dicembre 2009, contestualmente a proficui conversari con Giovanni Agosti, Elisabetta Attorrese, Claude Bertazzi, Vincenzo Gheroldi, Giovanni Carlo Federico Villa.

1. Cfr. L. ROGNINI, *Tarsie e intagli di Santa Maria in Organo*, Verona 1978; IDEM, *Tarsie e intagli di fra Giovanni a Santa Maria in Organo di Verona*, Verona 1985; P.L. BAGATIN, *Pregbiere di legno. Tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze 2000, pp. 37-77.

privati. Nel corso di Otto e Novecento, infine, l'aspetto delle singole tarsie e dei singoli intagli fu gravemente alterato: ai danni provocati dall'incuria dopo l'abbandono della chiesa nel 1807 (anno della soppressione napoleonica della comunità olivetana veronese) e dalla drammatica alluvione dell'Adige nel 1882, si sovrapposero progressivamente quelli prodotti dai purtroppo numerosi restauri che, iniziati già nel 1864, furono assai spesso troppo poco rispettosi del mobile originale.

Per quanto inerisce il dipinto mantegnesco, comunque, fu proprio il suo spostamento a Milano ai primi del XVIII secolo a ocasionarne la ridenominazione: dopo un primo passaggio nella collezione Pertusati di Milano, dal 1791, per eredità, la pala rimase lungamente in quella prestigiosa dei principi Trivulzio. L'acquisto dell'opera da parte della municipalità ambrosiana non avvenne che nel 1935.¹

Fra Giovanni 'intonò' temi e stilemi del suo lavoro sulle caratteristiche della *Pala Trivulzio*: esiliare il dipinto equivale a infrangere il dialogo che, intelligente e studiatissimo, spiegava nell'endiadi i molti significati ormai perduti per l'esegeta contemporaneo. Esegeta, di norma, pervicacemente accanito in uno studio comunque parziale, sia che si tratti di quello del monologo degli intarsi sia ch'egli preferisca consacrarsi al soliloquio del dipinto: sia pur esposto in tanto importante pinacoteca, il quadro del Mantegna è, se non muto, certo non sonoramente facendo come in origine, dacché 'spaesato' per l'allontanamento dal contesto corale di cui per secoli fece parte. E, per quanto non egualmente 'spaesate', le tarsie di fra Giovanni risentono della separazione dal capo d'opera mantegnesco che ne magnificava forme e significati. Nell'attuale collocazione in pinacoteca, il dipinto del Mantegna soffre anche della penalizzante collocazione ribassata: il quadro – che probabilmente molto influenzò il Veronese – presuppone difatti la messa in opera su un altare elevato, con l'orizzonte dell'osservatore molto più in basso del suo.

Tentata in altra sede la *mise au point* delle armonie stilistico-contenutistiche che originariamente legavano intarsi e tela nella cinta di tornacoro di Santa Maria in Organo,² le pagine che seguono si concentrano sul solo contributo mantegnesco, al fine di raccogliere in unica sede una serie di osservazioni inedite sul dipinto formulate da chi scrive durante l'analisi congiunta stalli-leggio-pala d'altare.

1. Sui mutamenti di sede della *Pala Trivulzio* si veda S. MARINELLI, in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, S. Marinelli, Venezia 2006, pp. 218-222; C. BECCARIA, *Le vicende conservative della Pala Trivulzio*, in *Andrea Mantegna: la Pala di San Zeno, la Pala Trivulzio. Conoscenza, conservazione, monitoraggio*, atti della giornata di studio (Verona, palazzo della Gran Guardia, 5 dicembre 2006), a cura di F. Pesci e L. Toniolo, Venezia 2007, pp. 163-175.

2. Delle principali acquisizioni dei paragrafi 3.1.1-3.1.5 della *Pars prima* della mia tesi di dottorato ho reso conto in *Il ruolo della musica nel colloquio della Pala Trivulzio di Mantegna con il coro ligneo di fra Giovanni da Verona nella cappella maggiore di Santa Maria in Organo*: lezione-conferenza tenuta presso l'Università degli Studi di Torino il 9 maggio 2008, e quindi replicata presso la facoltà di Musicologia dell'Università degli Studi di Pavia (28 maggio 2008) e la Biblioteca Civica « Angelo Maj » di Bergamo, in occasione del XV Convegno della Società Italiana di Musicologia (24 ottobre 2008).

A proposito della componente vegetale

La lussureggiante e bipartita quinta arborea dell'apparizione virginale della *Pala Trivulzio* si popola d'uccellini versicolori, di cui alcuni posati, altri librati in volo tra le fronde o in prossimità delle stesse. Sul primo ramo basso del cespuglio sinistro si distinguono – nonostante la qualità ammalorata della pellicola pittorica, assai sofferente in questa zona del dipinto –¹ i singoli, sottili fili d'erba secca intrecciati nella forma avvolgente di un nido. Entrambi i cespugli s'ammantano del verde intenso di dure foglie lanceolate, appena punteggiato dalle candide corolle di piccoli fiori; si distinguono però per la varietà dei frutti: se – rotonde e rosseggianti – le arance costituiscono la maturazione esclusiva della quinta destra, quella sinistra s'arricchisce anche di più allungati agrumi gialli e giallo-verdi, in tutta evidenza limoni e cedri.

Nella soluzione di questo fondale Mantegna dà dunque prova del suo acume, non solo intonando varietà di forme e colori e gusto del dettaglio² con quelli che fra Giovanni manifesta nel suo coro (e quindi ben armonizzando le due opere anche per questa via);³ ma anche andando oltre la lucidità ottica del legnaiolo con precisi intenti di amplificazione semantica: nutrito della patristica che lo portava a ravvisare simboli del divino anche solo nelle realtà più semplici e disadorne, il monaco artigiano non avrebbe mai intarsiato il portentoso albero non terrestre che il pittore umanista carica di tre differenti tipi di frutto sulla sinistra del suo dipinto.⁴

1. Soltanto dalla fine del 2004, quando ha preso avvio il « Progetto Mantegna », si sta effettivamente lavorando per ottimizzare la conservazione della *Pala Trivulzio*, il cui originario splendore è stato purtroppo reso irrecuperabile da poco felici vicende conservative. Il progetto – che vede coinvolte la Civiche Raccolte d'Arte di Milano, il Comune di Verona e il Politecnico di Milano – prevede il monitoraggio dell'opera a scadenze prefissate per studiare il comportamento della pellicola pittorica e le modalità per impedire (o comunque contenere) danni ulteriori. Dei risultati ancora *in progress* del progetto si rende conto in *Andrea Mantegna: la Pala di San Zeno, la Pala Trivulzio* cit., pp. 144-263.

2. Cfr. M. MEISS, *Andrea Mantegna as Illuminator. An episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York 1957, pp. 52-67.

3. Non mi sembra da escludere che tra le opzioni formali e compositive compiute dal pittore per entrare in consonanza perfetta con il mobile del legnaiolo ci sia anche la bipartizione della quinta arborea: lo stemma olivetano, che fra Giovanni puntualmente propone in quello che è oggi il pannello centrale dei cinque collocati sul fondo del coro, si contraddistingue proprio per la medesima bipartizione dell'elemento arboreo (due ramoscelli d'ulivo) rispetto all'elemento sacro centrale (un crocefisso).

4. Lo sfruttamento delle piante d'agrumi nell'iconografia mariana non è del solo Mantegna: il simbolismo botanico diffuso all'epoca porta sovente gli autori delle grandi pale d'altare quattro-cinquecentesche a stagliare la figura della Vergine contro il maestoso ergersi di un arancio (come nella *Madonna dell'arancio* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia che il Cima licenzia nel 1497 per le clarisse di Murano) o quello, più modesto, d'una pianticella di limoni (si veda la *Madonna con il bambino e sant'Anna* che Girolamo Dai Libri dipinge nel 1518 per la chiesa veronese di Santa Maria della Scala e che oggi si trova alla National Gallery di Londra: *Mantegna e le Arti* cit., pp. 374-375; e anche la poco più tarda variazione sul tema approntata dallo stesso autore per la chiesa veronese di San Paolo in Campo Marzio: *Per Girolamo Dai Libri, pittore e miniatore del Rinascimento veronese*, catalogo della mostra a cura di G. Castiglioni, Venezia 2008, pp. 102, 104-105). Molto

Mantegna dipinge volutamente e manifestamente l'inesistente partendo dall'esistente di cui forza le leggi per tradurre in immagine l'inconcepibile suggerito da alcune espressioni dell'*Alma redemptoris mater* più tardi intarsiata da fra Giovanni sul leggio del coro: è il miracolo della verginità feconda (« Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem ») e intatta (« Virgo prius ac posterius ») che è fonte di stupore per la stessa natura (« natura mirante ») che vede completamente sovvertite le sue regole; è la felicità paradisiaca, senza riscontro terreno, che il culto della Vergine (« pervia caeli porta ») dischiude.

Degli ornati tessili

Di primo acchito, la Vergine campeggiante nel cuore epifanico del dipinto colpisce in quanto capolavoro di studiata inespessività: il corpo, come quello d'un idolo eburneo e non più d'una tenera donna, è congelato nella fissità maestosa d'un'assisa, regale sia pur senza trono. Lo sguardo, puntato al di sopra di quello del potenziale riguardante, è come fisso nell'Empireo e il sorriso appena accennato – tanto diverso da quello più aperto e umano del sottostante Battista – tradisce lo stato di beatitudine che scaturisce dalla *fruitio Dei*. La regalità di Maria – che fra Giovanni esplicitamente invoca intarsiando l'antifona del *Regina caeli* su uno dei piani di lettura del leggio – è tradotta da Mantegna nel superamento dei limiti umani costituiti da carnalità e passionalità.

A uno sguardo più attento, però, è il particolarismo lenticolare del pennello ad ammalare il cultore: nella restituzione dei riflessi dorati e della scollatura gallo-nata, il virtuosismo in punta di pennello del maestro si fa ancora più evidente che nel nido del sottostante cespuglio. Sia la tunica rossa che il manto oggi verde,¹ rilucenti di sottilissime lumeggiature, sono in preziosa stoffa marezzata e, lungo lo scollo, muove – per ondulazioni, corrugamenti e fratture – una raffinata decorazione 'cuficcheggiante'.² Finitura d'abito, quest'ultima, che – sia pur non tipica

spesso, i pittori (soprattutto veronesi, come appunto è il caso dei Dai Libri) che compiono questa scelta dopo il 1497 lo fanno perché sensibilizzati all'associazione tra Maria e l'emblema arboreo della sposa casta e feconda proprio dalla *Pala Trivulzio*. A mia scienza, tuttavia, nessun precedente, contemporaneo o successore si misura con l'ardita prova mantegnesca d'innesto botanico: sperimentato nella *Pala Trivulzio* e anche nella prova contemporanea della *Madonna della Vittoria* (cfr. G. AGOSTI, *Intorno alla Madonna della Vittoria*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 297-305, 310-312), esso costituisce pertanto un probabile *unicum* nell'ambito della produzione pittorica rinascimentale.

1. La colorazione originaria era quasi certamente diversa: cfr. *infra*.

2. Da « *kūff* », denominazione del più antico stile della scrittura islamica, il primo canonizzato con la codificazione coranica (VIII-IX secolo circa). Originariamente molto squadrata, non nacque con caratteri calligrafici: fu l'impiego nel Corano a scioglierla, distinguerla, arricciolarla, a renderne fluente e chiaro il *ductus* pristinamente basaltico. Il sistema grafico arabo comprende ventotto lettere, estese a trentadue nell'applicazione persiana. Si basa sul rispetto di: « sinistrorsità » (il senso del tracciato è cioè da destra a sinistra, procedura sumerica conservata in ambito semitico); « linearità » (il tracciato viene steso lungo una linea orizzontale); « continuità » (il testo avanza fino a esaurimento, con divieto di spezzare la parola in fine di rigo); « monograficità »

di lui solo¹ – il pittore della *Pala Trivulzio* ama molto: costruire alfabeti ipotetici – credibili quanto incomprensibili, perché basati sul ricordo di lettere realmente esistenti che interessano non per il contenuto, ma per la rabescante preziosità – è gioco che piace a Mantegna.² Lo confermano, nello stesso dipinto, i bordi di manica e l'orlo della dalmatica di Gregorio Magno. Non solo i *marginalia*, ma l'inerezza dell'abbigliamento del santo papa, oltre tutto, certificano la predilezione mantegnesca per le manifatture tessili di gran pregio: sulla dalmatica rossa è gettato un ricco piviale dorato lungo il cui bordo destro si distingue, almeno in parte, un'infilata di santi entro nicchie sormontate da tabella rettangolare recante il nome del personaggio rappresentato (o, almeno, così doveva verificarsi in origine: oggi ci sono tabelle rimaste bianche o solo parzialmente leggibili). Procedendo dall'alto verso il basso, si individuano: san Bartolomeo (sormontato da una tabella oggi abrasa; il santo è però chiaramente identificabile per il pugnale recato in mano); un quarto di figura senza tabella sovrastante; san Matteo apostolo (è qualificato dall'attributo generico di un libro, ma la tabella che lo sovrasta è ancora chiaramente leggibile); un santo apostolo (è qualificato semplicemente da un libro e sormontato da una tabella che si legge soltanto in parte, ma dove la parola «apostolo» si individua piuttosto distintamente). Nella figura del Redentore che esce dal sepolcro raffigurato sul medaglione che chiude il piviale sotto il collo del santo papa non è verosimilmente troppo ardito cogliere un'allusione al titolo mariano di *redemptoris mater* e all'invito rivolto alla regina del cielo affinché si rallegri per la resurrezione del figlio («Regina caeli laetare, alleluia: quia quem meruisti portare, alleluia: resurrexit, sicut dixit») rispettivamente contenuti dell'*Alma redemptoris mater* e nel *Regina caeli* del leggio di fra Giovanni. Un riferimento all'*Al-*

(il tracciato ha scala unica e non alterna maiuscola/minuscola); «anortografia» (rigetto dell'interpunzione). Cfr. A.M. PIEMONTESE, *Arte persiana del libro e scrittura araba*, «Scrittura e Civiltà», 4, 1980, pp. 103-156.

1. Per i molti riscontri nell'arte sacra italiana sin dall'epoca medievale, cfr. A. BAGNERA, *Tessuti islamici nella pittura medievale toscana*, «Islam. Storia e civiltà», VII, 4, 1988, pp. 251-265; M. BUSSAGLI, *Arte e Magia a Siena*, Bologna 1991, pp. 173-176. Il fenomeno risulta accentuato soprattutto nelle città dove la vivacità dei commerci metteva a disposizione degli artisti dovizia di stoffe orientali. Nella Siena del XIII secolo, ad esempio, le stoffe islamiche erano piuttosto presenti e questo contribuisce a spiegare i caratteri pseudo-arabi delle bordure d'abito in molte opere di Duccio. La copia pedissequa delle scritte arabe (di carattere volutamente ornamentale: il suo ruolo è quello di preziosa rappresentazione di un Verbo in se stesso prezioso) è accuratamente evitata dagli artisti cristiani, che ben si rendevano conto che il loro uso in opere d'arte sacra sarebbe risultato blasfemo. Queste calligrafie ornamentali, comunque, continuano a suscitare nel riguardante il sospetto di un'indecifrata scrittura segreta: oltre ad accrescere la bellezza dell'immagine artistica, dunque, esse accrescono l'aura trascendente dell'immagine sacra. E questo vale senz'altro anche per Mantegna. Per un raro esempio di scritta-decorazione di ispirazione cufica che ancora serba stralci significanti, si veda l'*Allegoria della Musica* per lo studiolo di Federico da Montefeltro come analizzata da Nicoletta Guidobaldi – con l'aiuto di Maurizio Pistoso – in *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze 1995, pp. 101-102.

2. Non su un ricordo dell'alfabeto arabo, ma su uno scimmiettamento di quello ebraico, ad esempio, Mantegna, intorno al 1500-1502, costruisce il cartiglio – di grande effetto per quanto privo di senso – dell'*Ecce Homo* del Musée Jacquemart-André di Parigi (cfr. *Mantegna 1431-1506* cit., pp. 418-419). Luogo privilegiato di queste invenzioni calligrafiche a partire da segni alfabetici sono – e non per il solo Mantegna – soprattutto aureole, bordi di veste e drappi.

ma redemptoris mater è evidente anche nel riquadro policromo che campeggia sul fondo della dalmatica, dove una Madonna suggerita da tocchi rosso-verde-oro¹ è inginocchiata in atteggiamento adorante di fronte al bambino.

Sulle pietre preziose e i gioielli

L'attenzione alla restituzione *ad unguem* delle stoffe pregiate è una conferma – tra le altre cose – della prima formazione di Mantegna presso la padovana bottega di Squarcione, che le fonti antiche ricordano come sarto e ricamatore prima ancora che come pittore.² Sempre nella bottega squarcionesca – traboccante di *exempla* statuari e suppellettili preziose su cui esercitarsi nel disegno e da cui trarre ispirazione per nuove, autonome creazioni –, Mantegna maturò la sensibilità glittica che giustifica, nell'intero suo *corpus*, la consistenza petrosa dei tipi umani e, nel particolare di questo dipinto, il sapiente indugio sulla pietra preziosa della tiara del santo pontefice. Le gemme di quest'ultima arricchiscono i tre cerchi d'oro che scandiscono lo sviluppo verticale del copricapo. Si tratta di file di candide perle che collegano tra loro i rialzati castoni d'oro di *cabochons* colorati: di curveggianti borchie, cioè, fabbricate in paste vitree o in pietre semipreziose o preziose. Nei castoni di ogni cerchio si alternano, così, lucenti gioie color rubino, smeraldo e zaffiro.³ Parte di questa tavolozza si ripropone, subito accanto, nel raffinato *ornamentum ecclesiae* singolarmente messo in mano al lacero Battista: le giunture nodose del bastone crocifero di san Giovanni potrebbero infatti apparire sfere fabbricate in una rara qualità di marmo rosso dalle screziature verdi, ma sono più probabilmente pensate come trascrizione pittorica di biglie in vetro rosso la cui convessità cattura il riflesso del rigoglioso verdeggiare di cornice.

D'altronde, Mantegna sembra voler richiamare la nostra attenzione non tanto sulla reale natura delle pietre che dipinge – e di cui la sola davvero univocamen-

1. Anche in questo caso, è poco verosimile che il manto della Vergine sia stato verde (o almeno integralmente tale) sin dalla prima concezione mantegnesca: cfr. *infra*.

2. Sul maestro storico di Andrea Mantegna si veda *Francesco Squarcione pictorum gymnasiarcha singularis*, atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999.

3. Almeno a partire dall'epoca di Giustiniano, l'oreficeria imperiale e quella liturgica hanno fatto uso copioso, oltre che dell'oro, delle pietre preziose, nella cui luminosità si identificava un riflesso terrestre particolarmente fulgido della luminosità divina. Molto sfruttati furono proprio perle, che alla luminosità sposavano la perfetta sfericità della forma, e smeraldi, rubini e zaffiri, assai apprezzati per l'intensità del colore. Cfr. *Kunsthistorisches Museum Vienna. Tesoro sacro e profano. Guida illustrata*, Vienna 1992, *passim*; C. PHILLIPS, *Jewelry. From Antiquity to the Present*, London 1996, pp. 33-52. Per tutta la durata del Quattrocento, comunque, le pietre riprodotte nelle opere d'arte non vengono scelte solo per la loro bellezza e rarità, ma anche per le proprietà magiche e medicinali. Tali proprietà furono attribuite alle pietre dagli antichi e quindi confermate dagli scrittori cristiani, anche se dopo debita rielaborazione. Questi scrittori crearono autentici compendi dei nuovi significati e li denominarono 'lapidari'. Uno dei più famosi fu redatto dal vescovo Marbode di Rennes (1035-1123); riflessioni interessanti e influenti in proposito sono anche quelle di Boezio, Alberto Magno e, più tardi (siamo già a cavallo di XVI e XVII secolo), del gesuita belga Cornelio a Lapide.

te identificabile è il sanguigno corallino al collo del bimbo –,¹ quanto sulla loro pigmentazione. Rosso, verde e blu sono in effetti i tre colori su cui egli dovette incentrare tutta la *Pala Trivulzio*: la tela che oggi ammiriamo si basa su continui richiami di rossi e di verdi; in origine, però, molti di questi ultimi dovevano proporsi come azzurri, la cui attuale lettura falsata dipende in parte dal raschiamento del lapislazzuli in parte dal viraggio dell'azzurrite.² L'insistenza del colto artista sulla terna cromatica depona a favore d'una sua valenza 'segnalatica'. Ed è nel nucleo

1. Versione 'in minore' dell'opulento *ramage* della *Madonna della Vittoria*, il *curialium rubrum* al collo del bimbo della *Pala Trivulzio* riflette un effettivo costume dell'epoca del pittore; costume dalle apotropaiiche finalità nutrito di miti (tramandati da Ovidio) e usi (descritti da Plinio) d'antichità greco-romana e riflesso in molta iconografia sacra di Quattro-Cinquecento. Cfr. M.C. AUTIN GRAZ, *Le bijou dans la peinture*, s.l. 1999, pp. 48-49, 56-57.

2. Ai fini della pubblicazione di *Andrea Mantegna nei documenti del suo tempo* (volume in corso di stampa, pensato e realizzato di concerto con Andrea Canova e Daniela Ferrari), Giovanni Agosti – che qui ringrazio per gli anticipi sulla pubblicazione – ha controllato anche i pagamenti relativi alla realizzazione della *Pala Trivulzio*. L'operazione gli ha consentito di correggere alcune imprecisioni (le note di spesa, ad esempio, corrono dall'11 dicembre 1493 e non dal 14 febbraio 1494, come invece segnalato in *Tarsie e intagli* cit., p. 45) e di compiere qualche significativa integrazione. Nell'economia del presente discorso è così di grande interesse il ritrovamento d'un pagamento del 24 dicembre 1496 che, ignoto alla precedente bibliografia, certifica l'acquisto di « azzuro todescho ». Già edita da Kristeller è invece la nota di spesa del 26 ottobre 1496 per l'azzurro oltremarino e l'oro. Nel dipingere la tela per gli olivetani veronesi, pertanto, Mantegna fece uso sia del costoso lapislazzuli (è l'azzurro oltremarino, cosiddetto perché in epoca medievale lo si estraeva soprattutto dalle miniere dell'Afghanistan) sia della meno preziosa azzurrite (è l'azzurro d'Alemagna o citramarino, cosiddetto perché importato dai più vicini paesi europei come Francia e Germania). Carbonato basico di rame particolarmente instabile, l'azzurrite – di colore originariamente variabile tra il blu intenso e il blu verdastro – è contraddistinta da una forte tendenza a trasmutarsi nella verde malachite. Di qui – come mi segnala Vincenzo Gheroldi – la consuetudine di molti dei pittori alle prese con i manti azzurri dei loro soggetti mariani di velare con il lapislazzuli una primaria stesura d'azzurrite. La storia di molte delle Madonne così realizzate, però, registra spesso delittuosi interventi di raschiatura della velatura lapislazzuli a fini di reimpiego, con conseguente conservazione della sola campitura ad azzurrite, molto spesso virata al verde. Questo è quanto avvenuto del manto mariano della *Pala Trivulzio* nel concetto di Giovanni Carlo Federico Villa (che m'ha cortesemente trasmesso per iscritto la sua opinione nell'ottobre 2008) e quanto sembra confermato dalle indagini non invasive condotte dai ricercatori del « Progetto Mantegna ». In effetti, alla p. 241 del loro contributo *Analisi riflettografiche comparate sulla Pala Trivulzio di Andrea Mantegna*, in *Andrea Mantegna: la Pala di San Zeno, la Pala Trivulzio* cit., Marco Gargano, Nicola Ludwig e Gianluca Poldi indicano (sia pur dubitativamente), tra i « pigmenti superficiali desunti dalle analisi in riflettanza », il « verde rameico » e l'« azzurro oltremare » per l'« azzurro-verde scuro velo Vergine ». Dalla stessa tabella si evince invece una stesura di solo « verde rameico » per l'« azzurro verdastro interno manto Vergine »: considerate l'odierna dissonanza dei verdi interno ed esterno del manto mariano della *Pala Trivulzio* e la simpatia mantegnesca per il risolto verde del tessuto *moiré* blu (cfr. *infra*), c'è da pensare che il « verde rameico » del risolto della Madonna di questo dipinto si sia sempre proposto come verde e non si sia invece trasformato nel tempo per viraggio di una pristina stesura azzurrite. Comunque sia, come rileva Lucia Toniolo nel suo contributo allo stesso volume (*Il progetto di monitoraggio della Pala Trivulzio*, p. 183), nella tavolozza del dipinto mantegnesco è « decisamente diffusa la presenza di rame (probabilmente sotto forma di acetato o resinato) ». Dato confermato anche da Antonio Longoni, Carlo Fiorini e Tommaso Frizzi, sempre negli atti in questione (*La tavolozza dei pigmenti della Madonna in gloria tra santi e angeli cantori di Andrea Mantegna: analisi in fluorescenza x*, pp. 214 e 216): « Si nota nello spettro una forte presenza di rame [...] probabilmente [...] resinato di rame mescolato a biacca e ulteriormente velato in superficie con resinato di rame. Non si può escludere la presenza di malachite (carbonato basico di rame) ». I molti pigmenti a base di rame usati nella *Madonna Trivulzio* saranno presumibilmente stati in parte verdi, in parte azzurriti poi virate al verde; cosicché l'insistita dissonanza rosso-verde che segna ora l'intera partitura cromatica del dipinto deve aver avuto in origine meno aspro carattere.

epifanico stesso del dipinto che la lettura simbolica dei tre colori sembra chiarirsi.

Mantegna dovette infatti sbalzare la figura centrale della Vergine gettando sulla sua tunica rossa un manto blu dai risvolti verdi. Per consuetudine rappresentativa raramente infranta, Maria viene usualmente vestita di rosso e ammantata d'azzurro, a indicare, rispettivamente, l'ardore di carità della madre di Dio e la direzione celeste di tale ardore (nonché la destinazione da esso meritata).¹ Meno frequente l'associazione della Vergine al verde,² che invece il pittore dei Gonzaga³ e diversi artisti da lui più o meno significativamente condizionati⁴ sovente destinano al lato interno del velo.

A indurre Mantegna a variare sul più consolidato paradigma cromatico mariano devono essere credibilmente state quattro motivazioni.

La prima si identifica con il probabile desiderio di qualificare la Vergine con i colori emblematici delle virtù teologali: se la *Caritas* è infatti significata dal rosso, ad alludere alla *Fides* c'è il bianco, mentre a indicare la *Spes* è proprio il verde.⁵ Tutti

1. Cfr. J. CHEVALIER, A. GEERBRANT, *Dizionario dei simboli miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, traduzione di M.G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, Milano 1986, I, pp. 119-121; II, 300-302.

2. Madonne con manto o tunica o entrambi gli indumenti in verde si individuano con una certa facilità nelle icone: cfr. E. YON, P. SERS, *Le Sainte Icone*, traduzione di A. Malaguzzi Valeri, Milano 1993, p. 184 (fig. 69), p. 245 (fig. 102), p. 247 (fig. 105) e p. 265 (fig. 121). I recuperi da parte degli artisti occidentali – non frequentissimi – sono soprattutto dei pittori quattro-cinquecenteschi di ambito lagunare (per formazione o attività). Una Madonna in tunica rossa e manto verde è, ad esempio, quella che – con preziosi lucori di smalto – Carlo Crivelli dipinge nel 1486 nella sua *Annunciazione con sant'Emidio*, oggi alla National Gallery di Londra.

3. Figure virginali mantegnesche dal velo esternamente blu e internamente verde si individuano, ad esempio, in: *Madonna con il bambino e santi*, 1485 circa, Torino, Galleria Sabauda; *Madonna con il bambino tra i santi Zaccaria, Elisabetta e Giovanni battista*, 1490 circa, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister; *Madonna della Vittoria*, 1495-1496, Parigi, Musée du Louvre: *Mantegna 1431-1506* cit., pp. 230-232, 234-235, 310-311. Nella *Madonna della Vittoria*, tra l'altro, Mantegna rafforza la presenza del verde prestando alla Vergine anche una sottotunica di tale colore. Lo stesso modo di procedere è adottato nella più o meno coeva *Madonna con il bambino tra san Giovanni battista e la Maddalena* della National Gallery di Londra: *Mantegna 1431-1506* cit., pp. 301-302.

4. È il caso di Francesco Morone: *Madonna in trono con il bambino e i santi Zenò e Nicolò*, 1502, Milano, Pinacoteca di Brera; *Madonna con il bambino e i santi Giuseppe, Antonio di Padova, Anna e Francesco*, 1520, Bergamo, Accademia Carrara; *Madonna con il bambino in trono tra le sante martiri Cecilia e Caterina*, 1515 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art. Girolamo Dai Libri: *Pala Centregò, post 1505*, Verona, Sant'Anastasia; *Madonna con il bambino e sant'Anna*, 1518, Londra, National Gallery; *Madonna con il bambino e i santi Anna, Giuseppe e Gioacchino, post 1518*, Verona, San Paolo in Campo Marzio. Paolo Morando detto Cavazzola: *Madonna con il bambino*, 1508, Gazzada, collezione Cagnola (*Mantegna e le Arti* cit., pp. 345-346, 353-355, 372-375, 399-400; *Per Girolamo Dai Libri* cit., pp. 102, 104-105). Un condizionamento in tal senso si coglie anche in alcune importanti opere giovanili del Correggio, come lo *Sposalizio mistico di santa Caterina con i santi Giovanni battista, Elisabetta e Zaccaria*, oggi al Detroit Institute of Arts, la *Madonna di san Francesco* di Dresda, e l'*Adorazione del bambino con sant'Elisabetta e san Giovannino* di Brera: *Mantegna 1431-1506* cit., pp. 412, 413, 446-447.

5. Questa lettura teologica dei colori è particolarmente esplicita nelle dettagliate descrizioni delle allegorie delle tre *virtutes* come condotta da Cesare Ripa nel tardo Cinquecento. Per la precisione, con riferimento all'edizione dell'*Iconologia* pubblicata da Neri Pozza nel 2000: « SPERANZA. Donna vestita di verde, con una girlanda di fiori, tenendo Amore in braccio, al quale dia a suggerire le proprie mammelle », p. 416; « CARITÀ. Donna vestita di rosso, che in cima del capo habbia una fiamma di fuoco ardente », pp. 48-49; « FEDE CATTOLICA. Donna vestita di bianco, con l'elmo in capo », pp. 127-128. Si tratta, tra l'altro, dei colori (ovviamente simbolici) dello stemma olivetano nella sua versione più ortodossa (a Monte Oliveto, bianchi sono i tre monti,

e tre i colori contraddistinguono la Madonna mantegnesca, che aggiunge al rosso della veste e al verde del manto le candide note dell'incarnato e della rosa. La fede in Dio, la speranza di ricongiungersi a lui e l'amore (la carità) a lui diretto sono le virtù che consentono al cristiano di elevarsi al divino. In ragione della particolare perfezione della sua natura, Maria è colei che tali virtù possiede al massimo grado e che è pertanto già in comunione con Dio: nella *Pala Trivulzio* l'elevazione spirituale allusa dallo svincolamento dalla legge di gravità e dall'attribuzione della mandorla ha per protagonista una figura vestita nelle tinte delle virtù che in lei perfettamente si combinano.

Mentre è nella menzione esplicita di tali virtù fatta negli affreschi moroniani del tiburio¹ che si trova la più probabile conferma di questa prima motivazione della pigmentazione verde del risvolto del manto mariano della *Pala Trivulzio*, la seconda motivazione di tale verdeggiare è suggerita dalla connotazione eminentemente apocalittica della mandorla.² È al Dio del Giudizio universale che l'iconografia cristiana ha soprattutto associato la mandorla. In *Apocalisse* IV, 3, il giudice divino viene evocato come un maestoso assiso senza volto che, irrapresentabile *per verba* nel suo autentico apparire, il visionario di Patmos paragona a un commesso di pietre dure – di diaspro verde e cornalina rosso cupo – circondato da un arcobaleno di luce smeraldina:³ assai credibilmente per accrescere l'alone

rossa la croce che li sovrasta e verdi i ramoscelli d'ulivo laterali), che Mantegna sembrerebbe dunque inglobare e omaggiare nella sua composizione non solo limitandosi al raddoppio dell'elemento arboreo sul fondale. L'associazione del verde alla speranza e del rosso all'amore, d'altro canto, non è squisitamente cristiana ma costituisce una *Leitmotiv* di pressoché tutte le culture, basandosi sull'osservazione degli elementi e dei comportamenti della natura: verde è il colore della maternità in quanto fertilità, dato che verde è l'acqua che fertilizza la terra e verde è la terra il cui grembo genera gioventù di germogli a primavera. Il verde – allora – è colore della speranza perché è colore della primavera, della vita allo stadio aurorale, con tutto il tesoro delle sue potenzialità ancora inespresso. Rosso è invece il colore del fuoco dell'elemento al centro della terra, da cui la terra trae costantemente la forza della rigenerazione (non è allora peregrino neanche che Mantegna, nell'abbigliare la sua versione cristiana della terra madre, ponga il rosso della tunica *sotto* al verde del mantello). È simbolo d'amore (e quindi anche dell'amor cristiano, la carità): l'amore è la scaturigine stessa della vitalità che la fiamma icasticamente emblemizza. Sempre al di fuori di un'ottica strettamente cristiana ma sempre in un ordine di ragionamento latamente antropologico, il verde è il colore medio per eccellenza, in quanto equidistante dall'azzurro celeste e dal rosso ctonio, dal caldo e dal freddo, dall'alto e dal basso. È colore pertanto molto adeguato ad ammantare la mediatrice tra cielo e terra (la «porta praticabile», la «pervia caeli porta» di cui dice l'*Alma redemptoris mater*) pensata da Mantegna come referente costante del quotidiano salmodiare degli olivetani di Verona. Cfr. CHEVALIER, GEERBRANT, *Dizionario dei simboli* cit., I, pp. 144-147; II, pp. 545-549.

1. Faccio qui riferimento alle scritte «Fides», «Spes» e «Caritas» che accompagnano uno degli angeli affrescati nel coronamento del presbiterio di Santa Maria in Organo (quello, per la precisione, 'incoronato' dal cartiglio «Gloria in excelsis»).

2. È traduzione per immagine di matrice bizantina del guscio di gloria che l'arte cristiana assegna agli assunti nelle gerarchie celesti con dignità regale. Se alla Vergine viene usualmente attribuita la tunica rossa è anche in relazione alla suggestione imperiale implicita nella porpora: è certo anche in ossequio alla celebrazione della Madonna come *Regina caeli* concertata insieme a fra Giovanni che Mantegna rispetta la convenzione del rosso. Cfr. la voce *Mandorla*, in YON, SERS, *Le Sante Icone* cit., p. 359.

3. Si sostanzia probabilmente di questo passo la tradizione che vuole che il santo Graal – contenitore del rosso sangue di Cristo (e quindi di Cristo stesso) utilizzato durante l'ultima cena – sia stato intagliato in un blocco di smeraldo.

trascendente della coppia in mandorla e per meglio esplicitare la sua natura di apparizione (di *parusia* appunto), il sagace artista alimenta le sue scelte cromatiche anche della tavolozza scritturale.

Mediante il risvolto verde, poi, Mantegna volle verosimilmente accordare i colori della sua Madonna a quelli della quinta arborea di cornice per rendere quanto più evidente possibile il parallelismo tra la sua portentosa invenzione vegetale e la « più che creatura » celebrata dalle antifone scelte da fra Giovanni per il leggio e a cui lui stesso ampiamente si ispira dipingendo questa tela.

Infine, nelle miniature approntate per Santa Maria in Organo da Francesco e Girolamo Dai Libri durante gli anni dell'operato di fra Giovanni e Mantegna e ancora qualche tempo dopo, fa spesso capolino una versione dell'emblema olivetano in cui tre monticelli verdi sormontati da una croce rossa incorniciata da due rami d'ulivo si stagliano contro un nitido cielo blu:¹ i tre colori dovevano essere tanto intrinsecamente legati alla storia particolare del cenobio veronese che Mantegna pensò d'onorare la commessa anche per via cromatica. D'altronde, anche se nella versione monteolivetana dell'emblema della congregazione i monticelli sono bianchi, le due fronde d'ulivo sono verdi; e il verde è il naturale colore della pianta da cui l'*ordo Montis Oliveti* trae il suo nome: le diffuse campiture verdi della *Pala Trivulzio*, così, si possono plausibilmente interpretare anche nei termini d'omaggio alla congregazione in senso lato.

In sintesi estrema, pertanto, se Mantegna costruisce il suo dipinto per gli olivetani di Verona basandosi soprattutto su tre colori è, *in primis*, per invitare i destinatari della *Pala Trivulzio* ad adeguarsi alle qualità mariane alluse da rosso, blu e verde, *in secundis*, per celebrare la natura miracolosa della fecondità della Madonna e, *dulcis in fundo*, per omaggiare la comunità committente mediante un consapevole ricorso ai 'suoi' colori.

Sulle figure: ripresa di un'ipotesi di Kristeller e istituzione d'un parallelismo inedito

Agli inizi del Novecento, all'interno della sua fondamentale monografia sul Mantegna, Paul Kristeller formulava, a proposito dei principali membri del corteggio della Vergine nel dipinto per gli olivetani di Verona, una teoria che la critica coeva e successiva non ha punto valorizzato.² Credo che la disattenzione degli studiosi sia soprattutto occasionata dalle cattive condizioni di conservazione della tela

1. Così ad esempio tra gli ornati di cornice di inv. 1376-IB310, inv. 1327-IB315, inv. 1280-IB322, fogli isolati miniati da Francesco e Girolamo Dai Libri, appartenenti in origine a codici liturgici approntati per il cenobio di Santa Maria in Organo e oggi conservati presso il Museo di Castelvechio. Per riproduzione fotografica a colori e analisi dei fogli in questione, cfr. *Per Girolamo Dai Libri* cit., pp. 40-41, 50-53.

2. Faccio qui riferimento all'*Andrea Mantegna* di Kristeller, edito in inglese dalla londinese Longmans nel 1901 e quindi in tedesco dalla Cosmos di Berlino e Lipsia nel 1902. L'autore si occupa della *Pala Trivulzio* alle pp. 316-320 dell'edizione inglese, corrispondenti alle pp. 331-335 dell'edizione tedesca.

e dalla scarsa considerazione di cui – eminentemente per questo motivo – essa ha goduto sino al recentissimo avvio del «Progetto Mantegna». ¹ L'ipotesi di Kristeller mi sembra però affascinante e tutt'altro che infondata. Colgo dunque l'occasione della modulazione di queste personali meditazioni sui temi proposti dalla *Pala Trivulzio* per riassumerla e integrarla: sia per il valore che – in quanto motivato sforzo ermeneutico – essa ha di per sé; sia per quanto essa aggiunge alla nostra comprensione del sistema di pensiero di Mantegna (e – conseguentemente – degli argomenti di cui il pittore-umanista può aver discusso con il legnaiolo olivetano fra Giovanni); sia perché essa presuppone l'apertura di Mantegna a stimoli filosofici circolanti a Padova e consente quindi di precisarne il profilo intellettuale come sinora lumeggiato.

Liquidati come sostanzialmente monocordi – nel senso di accordati sull'unitario diapason di una profonda serietà e di un'austera maestosità – la Madonna (dal viso ovale e inespressivo di icona bizantina), il bambino (in atteggiamento da vecchio saggio che impartisce benedizioni) e i grandi angeli musicanti (professionalmente atteggiati a gran zelo), è sui quattro santi mediatori tra l'umanità e una divinità inaccessibile (che sembra addirittura aver optato per la *parusia* soltanto perché da loro convocata) che Kristeller si concentra. Nel suo concetto, allora, essi sono tanto e tanto difformemente caratterizzati da far pensare che ciascuno sia stato concepito come figura umana di un temperamento. Nel dettaglio: san Girolamo rappresenterebbe il collerico, il santo abate in abito bianco ² il flemmatico, san Giovanni battista il sanguigno e il santo papa il malinconico.

La considerazione è quanto mai verosimile, dacché nell'ambiente patavino presso il quale Mantegna si forma – soprattutto grazie all'insegnamento universitario di Pietro d'Abano, acuto commentatore delle teorie di Aristotele in proposito – ³ la teoria dei temperamenti era particolarmente viva. Inoltre, sono molti gli artisti del momento a elaborare di siffatte rappresentazioni temperamentali: le modalità adottate da un artista della levatura di Albrecht Dürer aiutano, oltre tutto, a meglio calibrare l'interpretazione di Kristeller.

Parlando di Dürer nella sua *Teutsche Academie* (1675-1679), Joachim von Sandrart, in effetti, ci introduce a un'interessante lettura temperamentale dei *Quattro apostoli* del 1525 (oggi alla Alte Pinakothek di Monaco): ⁴ ciascuna delle quattro figure rimanda effettivamente a un temperamento, ma non è con funzione di pretesto per una rappresentazione degli umori che l'artista tedesco adotta un tema sacro. Vale piuttosto il discorso all'inverso: Dürer guarda ai modi tradizionali di rappresentare i temperamenti per riuscire in una miglior individualizzazione di

1. Cfr. la nota 1 di p. 31.

2. Kristeller non arriva a una precisa identificazione né del san Benedetto né del Gregorio Magno. Ed è addirittura dubbioso sull'identità di Girolamo.

3. Devo la segnalazione al medievista Rosario La Terra Bellina, collega borsista presso l'Istituto Italiano di Studi Storici di Palazzo Filomarino a Napoli durante l'a.a. 2005-2006.

4. Il ricordo di tale lettura si trova in R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, traduzione di R. Federici, Torino 1983, pp. 342-349.

quelli che sono a tutti gli effetti dei santi apostoli. Per la precisione: Giovanni evangelista, Pietro, Marco e Paolo, rispettivamente ispirati alle usuali raffigurazioni del sanguigno (giovane sui venticinque anni, d'incarnato bianco e rosso), del flemmatico (apatico vecchio, giallastro e pallido), del collerico (quarantenne d'incarnato tanto esangue da apparire verdastro) e del malinconico (individuo di pelle bruna, tra i cinquanta e i sessant'anni).

Mi sembra molto verosimile che Mantegna abbia lavorato in modo del tutto analogo, anche se con maggior libertà (poco interessandosi, cioè, che alla restituzione dei caratteri operata attraverso le espressioni del volto corrispondessero un'età e un incarnato precisi): egli avrebbe cioè sfruttato la topica delle rappresentazioni dei temperamenti per meglio individualizzare i santi della sua *Pala Trivulzio*.

L'iconografia musicale: il piccolo organo nella buca dei cantori

Non a fra Giovanni per via di intagli o intarsi, ma a Mantegna per via pittorica compete l'evocazione dell'organo nel tornacoro degli olivetani veronesi. Collocazione e conformazione sono state attentamente studiate dall'artista al fine di conferire un rilievo del tutto particolare allo strumento.

L'organo poggia infatti sul segmento centrale d'un dipinto originariamente collocato in posizione molto sopraelevata: pertiene quindi alla zona della tela più vicina e visibile a chi salmodiava.¹ La forma data allo strumento è poi assai prossima a quella di due prestigiosi modelli legati al collezionismo laico:² trattasi del portatavo effigiato nell'*Allegoria della Musica*, oggi alla National Gallery di Londra, che, dopo il 1474, Giusto di Gand dipinge per lo studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino³ e di quello realmente costruito, circa vent'anni più tardi, da Lorenzo Gussasco da Pavia e oggi custodito al Museo Correr di Venezia.⁴ Il piccolo organo

1. Non per nulla è proprio qui che Mantegna appone la propria firma. Come si vedrà tra breve, l'intelligenza dell'artista si manifesta anche nella scelta d'investire questo esatto punto dell'opera del messaggio più diretto e chiaro dei moltissimi che si intrecciano nella filigrana semantica della *Pala Trivulzio*. È messaggio che, rivolto ai monaci assisi in coro e in piedi di fronte al leggio, si può riassumere come un invito a pregare cantando. Esattamente a questo momento del registro basso del dipinto è dedicato lo studio di M. BROCK, *Ut pictura musica. Comment l'image fait-elle voir la musique?*, «Imago Musicae», XVI-XVIII, 1999-2000, pp. 68-69.

2. Per le caratteristiche di questi strumenti in miniatura, cfr. L. CHELES, *Lo studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Modena 1991, pp. 64-66; P.P. DONATI, *1470-1490: organi di cartone negli studioli dei principi*, in *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 15-17 giugno 1992), a cura di P. Gargiulo, Firenze 1993, pp. 276-278.

3. Cfr. N. GUIDOBALDI, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze 1995, figg. 32 e 41.

4. Positivo con le canne di cartone – materiale apprezzato all'epoca per la particolare dolcezza del suono – disposte a cuspidi su due file e fiancheggiate da due tabelle sormontate da timpano, sulle quali si staglia un'iscrizione in greco ch'elogia la bellezza del suono e l'abilità del costruttore. Sul frontalino si trova invece un distico latino con data di realizzazione e nome dell'artefice. Le scelte architettoniche classiche, l'uso di entrambe le lingue antiche per eccellenza, l'elegante grafia delle iscrizioni, la raffinatezza delle due brevi composizioni poetiche – che celebrano pensieri squisitamente platonici, come quello della musica delle sfere e della divinità

dipinto da Giusto è – come quello di Mantegna – cuspidato, con doppia fila di canne e con puntuta legatura lignea delle canne di facciata. Le due icone pittoriche, tra l'altro, si assomigliano anche per la *mise au point* in potente scorcio. Il probabile modello 'concreto' di Mantegna fu invece approntato da Lorenzo da Pavia nel 1494, forse per il collezionista veneziano Michele Vianello, appassionato di musica e in rapporti con Isabella d'Este. È strumento di grande ricercatezza sonora e viva che Mantegna poteva benissimo aver avuto occasione di apprezzare personalmente, dato che Gusnasco aveva rapporti molto stretti con la corte mantovana: la marchesa Isabella lo sfruttò intensamente sia come costruttore di strumenti musicali sia come intermediario nell'acquisto di opere d'arte¹ e, a partire dal dicembre 1496, Lorenzo fu spesso a Mantova per interloquire con la marchesa e con il suo *entourage*.² I rapporti diretti con Mantegna sono documentati da subito: il 6 giugno 1497 una lettera di Isabella chiarisce come Lorenzo avesse promesso al pittore di procurargli, alla bisogna, vernice per il suo lavoro nello studiolo. Che durante questi contatti i due avessero occasione di parlare – l'uno dell'organo di cui tanto andava fiero, l'altro anche della *Pala Trivulzio* che stava realizzando in contemporanea ai dipinti allegorico-mitologici per la corte – è molto credibile; ed è molto verosimile che proprio durante una di queste chiacchierate sia venuta a Mantegna l'idea della quasi-citazione dello strumento di Lorenzo all'interno del suo dipinto. Idea alla quale contribuirono forse anche gli entusiasmi della marchesa: due lettere – rispettivamente datate 6 luglio 1504 e 20 giugno 1506 – fanno chiaramente intendere come Isabella amasse moltissimo il portativo realizzato da Lorenzo per Vianello e come avesse anche tentato – sia pur senza successo – di comprarlo.³

Per tornare all'organo dipinto da Mantegna nella *Pala Trivulzio*, sono almeno

dell'armonia – tradiscono chiaramente come questo strumento sia stato costruito non per un musicista di professione, ma per un umanista che ne ha seguito l'esecuzione curandone ogni dettaglio. Sullo strumento, cfr. R. SILVA, *Strumenti musicali 'alla greca e all'antica' nel Rinascimento*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1984, I, pp. 367-369 e fig. 120. Sul costruttore, cfr. C.M. BROWN, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genève 1982; W.F. PRIZER, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia 'Master Instrument Maker'*, «Early Music History. Studies in Medieval and Early Music», 2, 1982, pp. 87-118. Gusnasco godette tra i contemporanei della fama di miglior costruttore di arnesi acustici (cordofoni e tastiere) del momento: basti pensare che tra i suoi committenti vi fu anche papa Leone X, per il quale dovette realizzare un clavicembalo a due registri. Della sua cospicua ed eccelsa produzione, purtroppo, non rimane oggi che l'organo del Correr: come noto, d'altronde, gli strumenti musicali sono sempre stati tra i manufatti più rimaneggiati (fino alla totale perdita dell'originale) e maggiormente esposti al carsismo delle compravendite antiquariali (molto spesso assai poco limpide) di quelli ambiti dai collezionisti.

1. La professione di liutaio obbligava «Laurentius papiensis musicus» a spostarsi molto, vedere molto e ad avere importanti contatti con prestigiosi ambienti culturali.

2. Sono notizie che si evincono compulsando due fondi dell'Archivio di Stato di Mantova: l'Archivio Gonzaga, dove si conservano le molte lettere che Isabella e Lorenzo si scambiarono tra il 1496 e il 1515 (buste 2991-3000, *Libri dei Capilettiere*); e l'Archivio Notarile, dove si serbano il testamento di Gusnasco e altri documenti di vario interesse (*Registrazioni e Estensioni Notarili*).

3. L'acquisto non le riuscì neanche in occasione delle aste che seguirono la morte del gentiluomo veneziano, nel 1506. Pare che a comprarlo fosse invece la famiglia Zen; dalle cui collezioni è comunque certo lo strumento sia confluito al Museo Correr, dove tuttora si trova.

due i motivi dell'attenzione che viene riservata allo strumento. Si tratta, *in primis*, dell'emblema della comunità committente¹ che, quotidianamente raccolta nel coro per elevarsi alla beatitudine paradisiaca, di tale beatitudine si vede già parte integrante *per figuras* tanto nei criptoritratti dei committenti del rinnovamento artistico del proprio tempio² quanto nel modellino dell'edificio retto da san Girolamo e nel simbolo dello stesso. *In secundis*, l'organo dipinto meglio chiarisce la mimica degli angeli, il cui schiudere le labbra viene univocamente definito come canto proprio dalla presenza di uno strumento musicale.³ Di conseguenza, meglio chiarisce l'invito alla preghiera cantata che, cantando e direttamente guardando i monaci in coro (è il caso dell'angelo che fa capolino da dietro la doppia cuspide di canne), gli angeli rivolgono agli olivetani di Santa Maria in Organo.

19, 21 Delle raffigurazioni di portativo che fra Giovanni intaglierà e intarsierà successivamente nella spalliera di sacrestia (1519-1523)⁴ – alcune a cuspide, altre ad ala – nessuna terrà conto dell'illustre paradigma pittorico contenuto nella *Pala Trivulzio*. Si tratta, a ben guardare, di un'ulteriore conferma del fatto che quanto fra Giovanni sta rappresentando è, per lui, un emblema e non uno strumento musicale: la foggia adottata nell'intaglio e nell'intarsio può dunque essere anche la più semplice, dacché ciò che conta è solamente che lo strumento sia riconoscibile.

Annotazioni sulla cornice perduta

Tra le non cospicue notizie che emergono dai pagamenti relativi all'impresa del coro di Santa Maria in Organo vi è – fondamentale – la traccia dei rapporti e degli incontri dell'intarsiatore con il pittore.⁵ Già il primo d'aprile del 1494 fra Giovanni è a Mantova, dove il Mantegna stabilmente lavora; e anche se i documenti non

1. Nonostante i veronesi non abbiano mai perso memoria di come l'antico *organum* romano che aveva dato nome all'area fosse un edificio (per quanto di non mai chiarita funzione) e nulla avesse da spartire con l'omonimo strumento musicale, gli olivetani che nel XV secolo si insediarono nel monastero benedettino in prossimità della porta cosiddetta « Organa » assunsero proprio lo strumento musicale come proprio simbolo: L. ROGNINI, *La chiesa di Santa Maria in Organo. Guida storico-artistica*, Verona 2002, p. 9.

2. Riprendendo un'ipotesi ventilata da Rognini, Marinelli identifica le fattezze di Da Lisca nel volto di san Benedetto e, spingendosi anche più in là, crede che nel san Girolamo vada ravvisato un ritratto d'invenzione del predecessore di Da Lisca, Girolamo Bendadei, con la cui opera di risanamento artistico-architettonico della chiesa Da Lisca si sarebbe posto senza soluzione di continuità: *Mantegna e le Arti a Verona* cit., p. 222. Personalmente, mi sembra che il fatto che, dei quattro santi della *Pala Trivulzio*, il san Benedetto sia l'unico con gli occhi chiari (come con gli occhi chiari è il san Gregorio Nazianzeno della *Pala di San Zeno* nel quale Mantegna finge il committente Gregorio Correr: *Mantegna e le Arti a Verona* cit., pp. 27 e 195) – confermi la sua natura di ritratto di Da Lisca.

3. E basta la sola presenza: nessuno dei tre cantori sta infatti suonando lo strumento. Strumento che, d'altronde, non potrebbe neanche essere suonato, difettando e di manice e di tastiera.

4. Cfr. ROGNINI, *Tarsie e intagli* cit., pp. 31-33; G. BALDISSIN MOLLI, *Fra Giovanni da Verona e l'arredo della sacrestia "più bella...che fusse in tutta Italia"*, « Arte Cristiana », LXXXVI, 788, 1998, pp. 353-366; BAGATIN, *Pregiere di legno* cit., pp. 161-187.

5. Cfr. ROGNINI, *Tarsie e intagli* cit., p. 45.

specificano perché, è molto credibile che la ragione vada ricercata in un primo confronto sugli esiti della cornice della *Pala Trivulzio*. Cornice – purtroppo perduta in epoca ignota – a cui fra Giovanni lavorava per certo nel dicembre del 1493 e nel febbraio 1494, e che in aprile era forse già compiuta. Ai fini della reciproca valorizzazione, comunque, era giocoforza che le caratteristiche dell'intaglio si armonizzassero con quelle della superficie dipinta ed erano pertanto necessari momenti di confronto dell'artigiano con l'artista. Nel corso di questi confronti, oltre che della cornice, fra Giovanni e Mantegna devono aver parlato anche delle strategie per ottimizzare l'accordo formale e contenutistico dell'insieme coro-tela. Il loro comune progetto dovette assestarsi in corso d'opera se, ancora nel periodo ottobre-dicembre 1496 – soltanto qualche mese prima che Mantegna licenziasse la *Pala Trivulzio*, datata 15 agosto 1497 –, fra Giovanni coglieva l'occasione di recarsi a Mantova per omaggiare l'anziano pittore di qualche dono dei confratelli di Santa Maria in Organo.¹

Che la cornice intagliata da fra Giovanni per la *Pala Trivulzio* già nel 1493-1494 sia andata perduta, è cosa che non stupisce affatto: manufatti deperibili *in re* in quanto lignei, le *soase* di dipinti venivano sostituite anche per semplici ragioni di mutato gusto, non necessariamente per effettivo bisogno.

Difettando di qualsiasi informazione sull'opera (fatta eccezione per cronologia e autografia dell'intaglio), possiamo solo immaginare che il prestigio del pittore di corte dei Gonzaga imponesse al legnaiolo olivetano di concederle la progettazione a Mantegna.² Così come possiamo solo immaginare che Mantegna – volendo mantenersi fedele alla tipologia lombardo-veneta dell'ancona illusiva (spiegatamente architettonica e ridondante di intagli) – abbia fatto ricorso a forme e temi che collegassero quanto più possibile la superficie pittorica al contesto ospitante e gli consentissero un esito 'sinfonico' assai più che 'concertante'. È infatti soltanto con Raffaello – come soprattutto dimostra la superstita ancona della *Santa Cecilia* di Bologna – che la cornice diventa guaina isolante dalla profanità l'epifania del divino significata dal dipinto. Il perduto progetto di Mantegna per la dispersa ancona di fra Giovanni non doveva avere nulla da spartire col nitidissimo telaio ligneo che

1. «A di dito [8 ottobre 1496]. In un paro di fasani, uno paro di quaternise e tordi lire doe sol. 10 per presentare a mis. Andrea ». «A di dito [26 ottobre]. Spesi ducati undexe in once doe de azuro ultra marino e ducati doi in oro masenà (macinato) e marchetti 8 in una capa per metere oro per M. Andrea Mantegna per la nostra tavola ». «A di dito [10 novembre]. Spesi in una lepre e tordi per presentare al Mantegna sol. 25, e fra Zuane grossi tre andò a Mantoa. E a dito [22 dicembre] dati a fra Zuane da Verona soldi 19 per comperar dei vasi per portar olive e composte al Mantegna ». Trascrivo le note di spesa come pubblicate da Kristeller nel suo *Andrea Mantegna* alla p. 492 dell'edizione inglese, corrispondente alla p. 563 dell'edizione tedesca.

2. È quanto ipotizza MARINELLI, in *Mantegna e le Arti* cit., p. 218. Ipotesi che chi scrive si sente di appoggiare. Giovanni Agosti, invece, non entra nel merito dell'attribuzione del disegno, richiamando piuttosto l'attenzione del suo lettore sulle superstiti opere di fra Giovanni intagliatore, certe (il candelabro per il cero pasquale di Santa Maria in Organo) o attribuite (la *soasa* per la *Pala Centregio*): AGOSTI, *Intorno alla Madonna* cit., pp. 302, 304-305.

il senese Giovanni Barili,¹ intorno al 1515, intaglia, su probabile disegno di Sanzio, per la raffaellesca *Santa Cecilia*: non fu credibilmente un progetto neo-albertiano di finestra prospettica che fra Giovanni dovette concretare.

Il dialogo dell'intarsiatore veronese con i modi dell'intagliatore senese è documentato per anni successivi: quelli dell'inizio del secondo decennio del Cinquecento, quando i due legnaioli si trovarono a collaborare in Vaticano e fra Giovanni effettivamente stravolse molte delle moltissime componenti della sua parlata di *lignarius opifex*.²

Già in questa collaborazione con Mantegna, tuttavia, fra Giovanni vive un'esperienza molto centro-italica: qui l'intagliatore della cornice è difatti subordinato al pittore, responsabile anche della progettazione della *soasa*. In area veneta, specie agli inizi del Cinquecento, vale generalmente il contrario: la cornice, nella gran parte dei casi, precede l'esecuzione del dipinto e, dato che non si tratta di un semplice elemento di 'contorno' complementare al campo di figurazione, essa può anche essere progettata da uno specialista del genere.³

Divagazione napoletana

La diffusione della cultura prospettica bramantesca è fenomeno di scala europea dell'ultimo decennio del XV secolo. In Italia meridionale, sono mediatori dell'irradiamento artisti dell'Italia settentrionale formatisi a diretto contatto con la Milano di Leonardo e Bramante e quindi attivi a Napoli tra ultimo decennio del Quattrocento e primo decennio del Cinquecento. Il più importante tramite di questi fermenti – *condicio sine qua non* della successiva diffusione in contesto meridionale della maniera moderna di Raffaello – è il veronese Cristoforo Scacco.⁴

1. È stato Ferretti a confutare l'attribuzione tradizionale all'emiliano Andrea da Formigine a tutto favore del legnaiolo toscano prediletto da Raffaello: M. FERRETTI, *Raffaello e la cornice della Santa Cecilia*, «Prospettiva», 43, 1985, pp. 12-25.

2. BAGATIN, *Pregbiere di legno* cit., pp. 121-132.

3. Sulla manifattura della cornice italiana nel suo sviluppo diacronico, cfr. P. ZAMBRANO, *Nascita e sviluppo della cornice dal primo Rinascimento alle soglie del Barocco*, in *La cornice italiana: dal Rinascimento al Neoclassico*, a cura di F. Sabatelli, Milano 1992, pp. 17-65. Per lo specifico lagunare, cfr. *The Altarpiece in the Renaissance*, a cura di P. Humfrey e M. Kemp, Cambridge-New York-Melbourne-Port Chester-Sydney 1990; P. HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven and London 1993.

4. Su questa personalità, notevole (sullo scorcio del Quattrocento, fu l'artista di maggior spicco dell'intero panorama figurativo meridionale) quanto poco nota (se non ai cultori della storia dell'arte del Mezzogiorno), si vedano: F. BOLOGNA, *Sculture lignee della Campania*, Napoli 1950, p. 162; IDEM, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, Napoli 1955, pp. 42-46; F. ABBATE, G. PREVITALI, *La pittura napoletana del Cinquecento*, in *Storia di Napoli*, Napoli 1972, V/II, pp. 831-833; F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, pp. 215-216, 220-222; F. NAVARRO, *Nel raggio della diffusione bramantesca*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 77-89. Operando nel Monteoliveto napoletano nella seconda metà del primo decennio del Cinquecento, tra l'altro, fra Giovanni intarsiò stalli per una cappella già da tempo affrescata dal suo concittadino, trovandosi quindi a dovere fare i conti con scelte tematiche e iconografiche che non fu nelle condizioni di concordare con

Per quanto cronologicamente anteriore (è firmato e datato 1493), il *Polittico della Madonna delle Grazie* di Scacco, proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo a Penta e dal 1916 a Capodimonte, presenta singolari tangenze con la *Pala Trivulzio*.¹ 18

Nella pressoché totale afasia documentaria, l'opera è il testo pittorico fondamentale su cui ricostruire la fisionomia artistica del veronese. Dipinte a tempera su tavola, le figure di Scacco ben manifestano le componenti essenziali della sua formazione: il linguaggio delle scuole veneto-ferraresi, in particolar modo nelle declinazioni fornite da Andrea Mantegna, Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti; la componente milanese (Bramante e Bramantino); la cultura romana di Melozzo e del suo socio Antoniazio. Ingrediente fondamentale di questa singolare amalgama veneto-lombardo-romana (che attesta la significativa mobilità dell'artista nel momento della prima formazione, prima della catabasi partenopea del 1490 circa) è senz'altro il primo: a emergere con prepotenza sono in particolare le suggestioni dalle opere padovane e veronesi di Mantegna. Del *Polittico di san Luca* per Santa Giustina, Scacco riprende la lucida impaginazione prospettica del pavimento su cui si elevano le figure dei santi e gli arcaismi della strutturazione a scomparti e del fondo oro (raffinatamente graffito a motivi vegetali e punzonato lungo i bordi). Soprattutto debitrice della più antica esperienza mantegnesca nella cappella Ovetari degli Eremitani è la sensibile differenziazione fisionomico-caratteriale dei visi. Della veronese *Pala di San Zeno* è invece l'idea della tripartizione e, soprattutto, la tipologia del Battista (che, insieme a un san Benedetto in abito nero, è protagonista dello scomparto sinistro; la tavola destra è invece popolata da san Giovanni evangelista e da un monaco albo, talvolta identificato con san Bernardo): identica la *ponderatio*, assai simili l'inclinazione del capo e la ferrigna veste succinta, accartocciata e assecondata alla figura come a colpi di tenaglia. Certo, rispetto all'emaciato precedente mantegnesco – disseccato e vigoroso come un vecchio ulivo selvaggio, vincolato al terreno da nervature radicate che alimentano trame di rughe cotte dal sole – la figura è più muscolosa e atletica: merito dei nutrimenti bramanteschi, evidenti soprattutto nella massa espansa dell'evangelista della tavola accanto (se ne consideri soprattutto l'ovale pieno e plasticamente rinforzato dalle ombre). Ma la lezione del maestro *in pectore* è tanto ben appresa da Scacco che i suoi lieviti maturano autonomamente anche in un impasto di tanti ingredienti diversi e, con quattro anni di anticipo sulla consegna della *Pala Trivulzio* da parte di Mantegna, egli arriva, in piena indipendenza, a prestare al suo Battista un'intensità di sguardo e una vivezza di gesto che sono quasi sovrapponibili a quelli del Precursore come realizzato dal maggior artista per gli olivetani di Verona (sia pur secondo più sorridente declinazione). Non è però a Giovanni battista, ma al fon-

gli autori di pala d'altare e affreschi del contesto del suo lavoro, come invece si era verificato in Santa Maria in Organo. Cfr. BAGATIN, *Pregchiere di legno* cit., pp. 105-120.

1. Il confronto si limita ai soli pannelli laterali del trittico: la tavola centrale – una *Madonna in trono con il bambino e anime del Purgatorio* – è tanto guasta da esser stata ritirata nei depositi della pinacoteca partenopea.

datore dell'ordine benedettino sulla sua destra che Cristoforo Scacco presta il prezioso gioiello che documenta, ulteriormente e in altro modo, la sua dipendenza dal miglior allievo di Squarcione: trattasi del pastorale in cristallo di san Benedetto, ritmato da due aurate giunture sferiche e desinente nell'avvolgimento a riccio di un cespo di foglie d'oro. Come il picco d'intensità ritrattistica toccato nella resa del volto incartapecorito del santo di Norcia, anche l'attribuzione di questo ricercato emblema di potere avviene in anticipo (e dunque in piena autonomia) rispetto alla *Pala Trivulzio*, ma sarebbe impensabile in un artista che non avesse profondamente studiato e correttamente metabolizzato i caratteri di fondo della parlata mantegna sin da prima della sua presa di servizio come pittore di corte dei signori di Mantova nel 1460.

Confronto piacentino

Non un anticipo, ma una ripresa dell'ultimo lavoro veronese di Mantegna è invece la *Madonna Sistina* di Raffaello. Le vicende del dipinto sono note: congedato da Sanzio nel 1514 per il tempio benedettino-cassinense di San Sisto a Piacenza, l'olio su tela rimase in opera nella sua originaria collocazione fino al 1754, quando venne acquistato da Augusto III elettore di Sassonia e sostituito *in loco* dalla copia del pittore piacentino Pier Antonio Avanzini che ancora vi si trova.¹ Meno note sono le modalità dell'originaria fruizione del dipinto, che oggi si è troppo abituati a studiare come capolavoro isolato tra gli altri capolavori isolati della Gemäldegalerie di Dresda. La corretta *mise au point* dell'opera impone invece che la si pensi collocata sull'altare di un tornacoro monastico in rapporto dialogico con le tarsie di un doppio ordine di stalli.² Come nel caso di Santa Maria in Organo, anche in San Sisto la conformazione originaria del coro si perse dopo il Concilio di Trento: lo slittamento dietro l'altar maggiore della chiesa e i conseguenti aggiustamenti necessari (di cui comunque ci sfuggono modalità ed entità precise) avvennero, nel caso del mobile piacentino, nel 1576. L'esatta trama di significati che univa e reciprocamente valorizzava dipinto e intarsi è andata purtroppo perduta con il disegno originale dell'opera. Ma è quasi una certezza che ad architettarla fu il solo Raffaello: non solamente perché, già allora, la sua fama era troppo grande perché tanto la committenza quanto gli oscuri artefici dell'*opus tarsiatum* – Bartolomeo Spinelli di Busseto e Giovanni Pietro Pambianchi di Colorno, noti per quest'opera soltanto – potessero permettersi di dare anche solo dei consigli; ma anche perché il lavoro di Spinelli e Pambianchi ebbe inizio nel 1514 (per poi terminare ben quattordici anni

1. Sono vicende che ho rapidamente rievocato in E. BUGINI, *Alla ricerca delle radici emiliane della cultura figurativa dei Fantoni*, « Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo », LXV, 2002-2003, pp. 223-234.

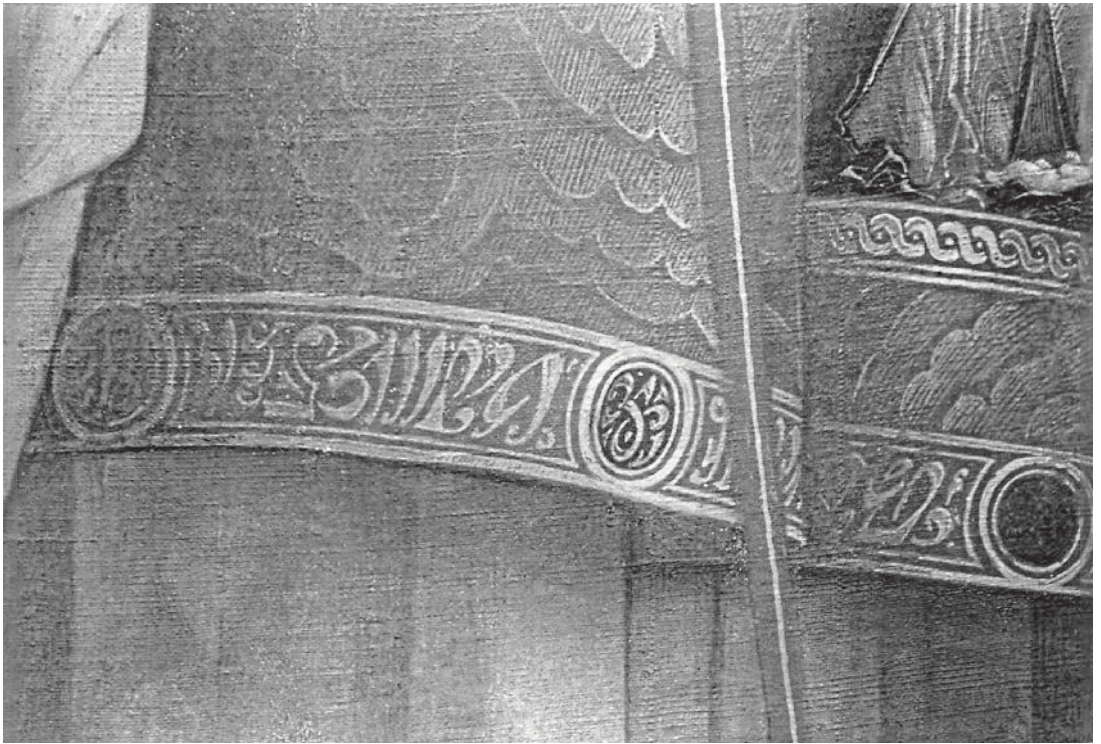
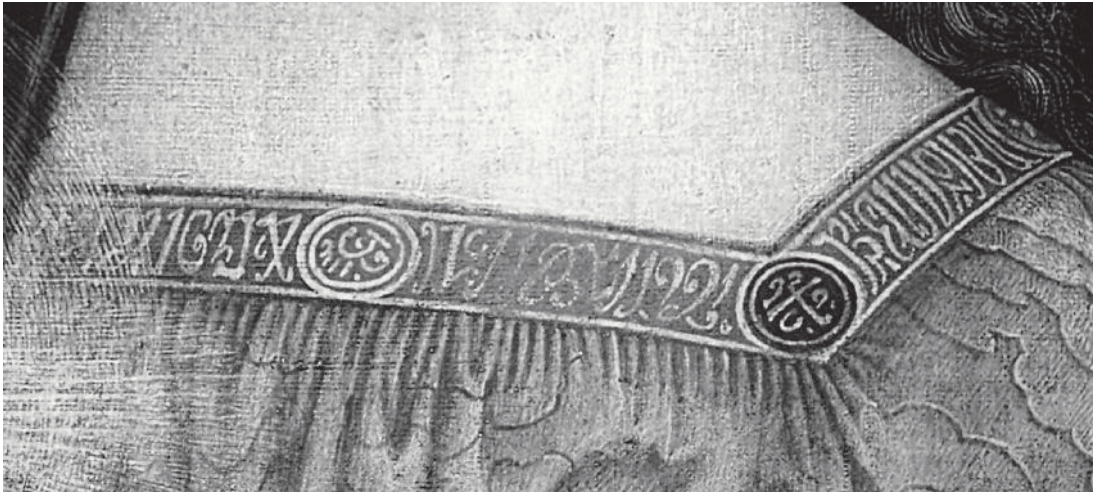
2. All'iconografia musicale di questo coro ho dedicato E. BUGINI, « ...*exactissima harmonia...* »: *le nature morte a soggetto musicale del coro di San Sisto a Piacenza*, « Acme », LVI, 2, 2003, pp. 315-323 e figg. 1-11.

dopo), a *Madonna Sistina* terminata e consegnata. Raffaello, d'altronde, era in quel momento quanto mai attrezzato alla bisogna: nel 1514, mentre l'urbinate ultimava la *Stanza di Eliodoro*, fra Giovanni lasciava Roma dopo aver portato a compimento sedili e altre *boiseries* in Vaticano. Il monaco artigiano era arrivato a Roma nel 1511 ed è molto verosimile che, nel corso del triennio trascorso nei cantieri vaticani, egli abbia avuto occasione di colloquio diretto con Raffaello. Le opere di ambedue, anzi, confortano l'ipotesi del dialogo e dello straordinario impatto ch'esso ebbe sul linguaggio di entrambi: la rapida germinazione del seme di quel colloquio portò l'intarsiatore a un sensibile arricchimento del suo repertorio tematico, mentre consentì a Raffaello di poter contare su un modello prestigioso – quello approntato da fra Giovanni e Mantegna in Santa Maria in Organo a Verona – per degnamente onorare la commessa piacentina. Che le cose siano andate così ce lo dicono almeno due elementi: da una parte, il peso quantitativo-qualitativo che le rappresentazioni musicali, fondamentali nell'immaginario dell'intarsiatore veronese,¹ rivestono nelle tarsie del coro piacentino; dall'altra, il fatto che la *Madonna Sistina* raffaelliana costituisca una sorta di trascrizione in chiave moderna della pala mantegnesca attorno a cui fra Giovanni aveva concertato il suo sforzo. Sia pur popolata da corpi più morbidi (si confrontino soprattutto la cedevolezza del corpo del bambino che si affida al sostegno delle braccia materne e la tenera cicciosità della celebre coppia di angioletti poggiati al parapetto alla petrosità del piccolo Pantocratore mantegnesco) e mossi (la Vergine di Raffaello non è immobile in una mandorla che la contiene, ma cala verso il popolo dei fedeli utilizzando le nubi come gradini), anche la pala di Raffaello mette in scena una *parusia* (la cui natura epifanica è tra l'altro enfatizzata dalla presenza della doppia cortina di tende tirate) con santi mediatori tra l'uomo e il divino (sia pur dimezzati di numero) e angeli (sfaccendati, oltre che in organico ridotto) posti dietro il parapetto del margine inferiore.

1. Ai rapporti di fra Giovanni con la musica ho dedicato l'integrale della tesi di dottorato. Per un prospetto sintetico delle mie acquisizioni in proposito, cfr. E. BUGINI, *Annotazioni sull'iconografia musicale di fra Raffaele da Brescia*, in *Musica e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, Brescia 2009, pp. 665-671.



14. Andrea Mantegna, *Pala Trivulzio*. Milano, Museo del Castello Sforzesco



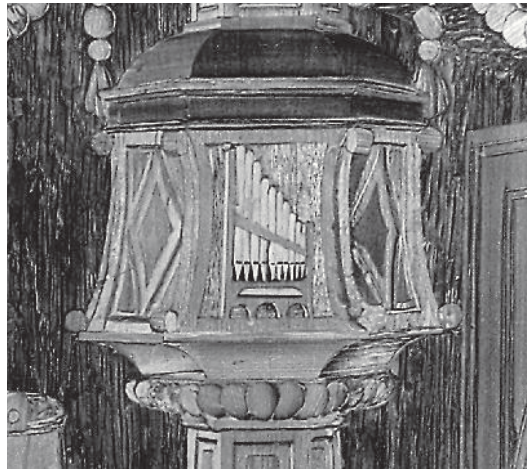
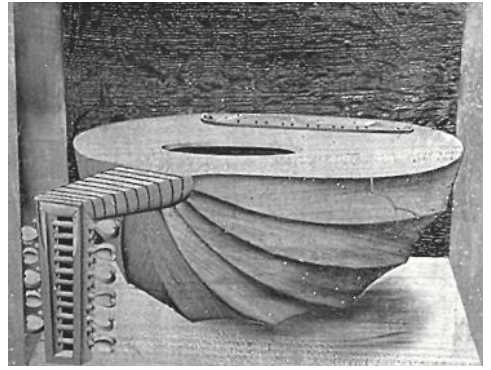
15-16. Andrea Mantegna, *Pala Trivulzio* (particolari). Milano, Museo del Castello Sforzesco



17. Albrecht Dürer, *Quattro apostoli*. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek



18. Cristoforo Scacco, *Trittico di Penta* (scomparti laterali). Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



19. Fra Giovanni da Verona, *Spalliera di sacrestia* (particolare degli intagli). Verona, Santa Maria in Organo
20. Bartolomeo Spinelli e Giovanni Pietro Pambianchi, *Coro* (particolare di intarsio con liuto). Piacenza, San Sisto
21. Fra Giovanni da Verona, *Spalliera di sacrestia* (particolare degli intarsi). Verona, Santa Maria in Organo
22. Bartolomeo Spinelli e Giovanni Pietro Pambianchi, *Coro* (particolare di intarsio con libro di musica). Piacenza, San Sisto



23. Fra Giovanni da Verona, *Coro* (particolare dello stallo centrale). Verona, Santa Maria in Organo

24. Fra Giovanni da Verona, *Leggio* (particolare con l'antifona intarsiata *Regina Caeli*). Verona, Santa Maria in Organo