

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

MANTEGNA ARCHITETTO

I grandi artisti figurativi da Giotto a Bernini si sono dedicati anche all'architettura e, in opere quali la cappella degli Scrovegni, la cappella Chigi o Sant'Andrea al Quirinale hanno riunito pittura, scultura e architettura. Uno di questi talenti universali fu senz'altro Mantegna e, benché abbia costruito solo un unico edificio autonomo, la sua casa di Mantova, raggiunse il culmine nella riunione delle arti visive nella *Camera Picta*. Nel saggio che segue saranno analizzate le diverse tappe della sua evoluzione architettonica e il suo dialogo con gli architetti e i monumenti che maggiormente lo influenzarono.

1. LA CAPPELLA OVETARI

Quando, nel 1448, il diciassettenne allievo di Squarcione comincia a dipingere la volta della cappella Ovetari, segue ancora la tradizione del maestro e nel pulpito e nell'edicola di *San Giacomo parla ai demoni* egli non ha ancora perfettamente compreso i prototipi antichi e donatelliani dell'edicola. Solo verso il 1451, dopo una pausa di circa due anni e dopo aver dipinto le prime due scene della storia di san Giacomo, l'architettura acquista importanza nella sua opera (Fig. 1).¹ Nel *Battesimo di Ermogene* si distingue da quella di Pizzolo, l'altro allievo di Squarcione che contemporaneamente affresca la parete opposta, sia

¹ R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Oxford, Phaidon Christie's, 1986, pp. 30-46, 387-400; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *I tempi e i modi dell'arredo della cappella Ovetari*, in *Andrea Mantegna e i Maestri della cappella Ovetari*, a cura di A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, D. Toniolo, Milano, Skira, 2006, pp. 279-293.



Fig. 1 - Padova, chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari, parete sinistra prima della distruzione.



Fig. 2 - Venezia, basilica di San Marco, cappella Mascoli, Andrea del Castagno, *Morte della Vergine*.

per la vicinanza nell'impianto prospettico centrale che si ispira alla *Morte della Vergine* disegnata prima del 1450 da Andrea del Castagno per la cappella Mascoli di San Marco a Venezia (Fig. 2),² sia per l'affinità con il pensiero di Alberti che forse già allora aveva incontrato. Nel dipinto di Mantegna, il santo esce dal portico di un edificio con colonne quadrangolari, probabilmente un tempio. Il tempio, come scriverà Alberti nel *De re aedificatoria*, richiede un colonnato con trabeazione, mentre a una tipologia meno no-



Fig. 3 - Padova, chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari, *Martirio di san Giacomo*, dettaglio.

² M. HORSTER, *Andrea del Castagno*, Londra, Phaidon, 1980, pp. 19-20.

bile, come le botteghe sullo sfondo, si addicono maggiormente le arcate.³ I capitelli delle colonne quadrangolari sono decorati con maschere e la trabeazione è composta da travi orizzontali e trasversali, sul modello di Donatello, che tuttavia non illustra in maniera così analitica la genesi del tempio a partire dalla costruzione lignea descritta da Vitruvio.

Verso il 1452 Mantegna dipinge, nel *Giudizio di san Giacomo*, in maniera storicamente più corretta non solo i guerrieri romani, ma anche l'arco trionfale. Il prototipo è l'Arco di Costantino e non solo nella ricca decorazione dei rilievi – tondi e rettangolari –, ma anche nelle colonne con capitelli corinzi che aggettano nella trabeazione. Come per la maggior parte delle architetture della cappella, egli rappresenta il monumento in un alzato ortogonale, secondo l'insegnamento di Alberti. Solo nella volta, nel lato sinistro, nei piedistalli e nella trabeazione egli lo combina con scorci prospettici – un metodo adoperato poi da Giuliano da Sangallo e da numerosi altri architetti del Rinascimento.⁴ Mantegna non riproduce però il prototipo alla lettera, ma lo assimila alla propria composizione eliminando gli archi laterali e l'attico e si ispira nell'iscrizione all'Arco dei Gavi della vicina Verona. Non usa solo capitelli e profili più vicini alla norma che non nel *Battesimo*, ma addirittura corregge l'Arco di Costantino che ridisegna con sistematicità albertiana facendo continuare la cornice d'imposta lungo tutto l'edificio.

Per poterlo ridisegnare in maniera così professionale egli doveva conoscerlo dettagliatamente e non solo tramite le descrizioni dei letterati. In questi anni solo pochi artisti – quali Brunelleschi, Donatello e Alberti – erano in grado di disegnare monumenti antichi con tale precisione e basta paragonare l'arco del *Giudizio* con quello di Andrea del Castagno nella *Morte della Vergine* o con i monumenti antichi disegnati da Filarete, da Jacopo Bellini o da Felice Feliciano,⁵ per rendersi conto della differenza. In ogni caso finora non è stato trovato nessun alzato degli anni precedenti a

³ C.L. FROMMEL, *La colonna nel De re aedificatoria*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"*, Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale nel VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Mantova, 17-19 ottobre 2002 e 23-25 ottobre 2003, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze, Leo S. Olschki, 2007 («Centro Studi Leon Battista Alberti. Ingenium», 9), pp. 695-711.

⁴ C.L. FROMMEL, *Introduction*, in C.L. FROMMEL, N. ADAMS, *The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, I, Cambridge Mass.-London, The MIT Press, 1994, pp. 5-10.

⁵ Cfr. A. MARTINDALE, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of her Majesty the Queen at Hampton Court*, London, Miller, 1979, pp. 87, 131-133, figg. 121, 125-129 che esclude un viaggio a Roma.

esso paragonabile.⁶ È poco probabile che il giovane Mantegna abbia solo copiato un disegno dell'Arco di Costantino da uno di questi maestri, perché i motivi architettonici e figurativi antichi che egli riprende dall'antico – in questa come in altre sue pitture giovanili – sono troppo numerosi, troppo specifici e il salto di qualità nella sua conoscenza e nella sua comprensione dell'antico è troppo rapido. È quindi più probabile che, terminato il *Battesimo* verso il 1452, egli sia andato per qualche mese a Roma per incontrare Alberti e per studiare i monumenti sotto la sua guida.

Nello schizzo per *San Giacomo sulla via del martirio*, Mantegna si concentra ancora esclusivamente sull'azione e non ha ancora deciso in quale architettura inserirla.⁷ Per sottolineare la figura del santo benedicente egli inventa un arco con pilastri insolitamente tozzi e massicci, arco che fa parte di un edificio più alto e che non corrisponde a una precisa tipologia antica. Non a caso egli riprende la firma «Vitruvius Cerdo Architectus» incisa sul tondo della lesena dell'Arco dei Gavi a Verona. Dopo aver assimilato l'esperienza romana egli si sente ora in grado di inventare architetture classicheggianti in consonanza con le figure. L'inserimento dell'arco lo costringe a cambiare la composizione e, diversamente che nelle quattro scene precedenti, ora sposta il punto di fuga sotto la scena, quindi è più vicino all'occhio dell'osservatore. Aumentando la profondità dell'arco e facendo coincidere le rette prospettiche con le linee della volta a botte cassettonata e della casa a destra, egli riesce a intensificare considerevolmente il dinamismo della prospettiva e la drammaticità della scena.

Non solo le figure più agili e monumentali, ma anche gli arabeschi delle paraste sembrano già ispirati agli affreschi di Andrea del Castagno a Villa Carducci a Legnaia (ora San Pier Scheraggio a Firenze) e anticipano il *Martirio di san Cristoforo* e un fregio a gola con rilievi classicheggianti che tornerà nella pala di San Zeno – argomento forte per datare l'affresco già verso il 1453-1454.

Nel *Martirio di san Giacomo* l'osservatore guarda ancora più in alto, fino a un castello in cima alla collina che ricorda Castel Sant'Angelo (Figg. 1, 3). È la prima delle sue numerose evocazioni di Roma antica, benché manchino ancora i templi circolari, i teatri e le innumerevoli case delle sue città future. Roma non è rappresentata solo dalle mura e dalle

⁶ H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, Wasmuth, 1988, pp. 13-65.

⁷ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, p. 481.

rovine, ma anche da una variante della *Crypta Balbi*.⁸ La grande arcata così come le due piccole sono articolate da colonnati ma, diversamente dal prototipo, i pilastri sono più massicci, le colonne scanalate, i capitelli compositi, la trabeazione in aggetto e una delle semicolonne del piano superiore viene sostituita da una statua di nudo acefalo, mentre la grande arcata continua in una parete decorata con rilievi. Questa variante di un prototipo romano dimostra ancora una volta come Mantegna non riproduca i monumenti alla lettera, ma si senta in grado di poter ricomporre motivi eterogenei secondo il proprio gusto. Lo fa in maniera così professionale che ancora oggi non ci accorgiamo immediatamente delle differenze.⁹

Solo verso il 1456-1457 Mantegna dipinge il *Martirio di san Cristoforo* (Fig. 4) e rappresenta la vasta piazza di Samos antica in senso albertiano, come lo sguardo attraverso una grande finestra. Un architrave piegato sostituisce le cornici decorative degli affreschi soprastanti e la mensola centrale viene appoggiata su una colonna che è provvista di scanalature doriche, entasi, piedistallo e base attica. Anche lo scanalato collo del capitello ionico e le rosette che coprono le sue volute sembrano influenzate dalle mensole di Palazzo Rucellai e dai capitelli del chiostro Spinelli in Santa Croce a Firenze.¹⁰

Come nella plachetta del Louvre, che è attribuibile ad Alberti e che è databile alla seconda metà degli anni Cinquanta,¹¹ la piazza del *Martirio* è dominata da un'architettura monumentale su due livelli e si apre su profonde strade laterali e su un cielo solcato da cirri sovrapposti. In maniera analoga, l'azione è concentrata sulla zona bassa, davanti al palazzo reale e, in fondo a sinistra, si vede la prigionia da cui il santo gigante è stato portato sulla piazza. Egli è legato allo stipite sinistro della grande finestra e viene preso di mira dagli arcieri, ma una delle frecce ferisce il re che segue il martirio dal piano nobile del suo palazzo. A destra, una folla di guerrieri affianca il cadavere di Cristoforo – rappresentato in prospettiva decapita-

⁸ S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina, 1985, pp. 53-59.

⁹ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, pp. 54-57. L.B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma, Laterza, 1975, pp. 26-29.

¹⁰ C. SYNDIKUS, *Leon Battista Alberti das Bauornament*, Münster, Rhema, 1996, p. 82, figg. 98, 99.

¹¹ C.L. FROMMEL, *Zwei Vorschläge zum figuralen Werk Albertis*, in *Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt*, Atti del Convegno, Münster, 29-30 ottobre 2004, a cura di J. Poeschke e C. Syndikus, Münster, Rhema, 2008, pp. 54-66, con bibliografia.



Fig. 4 - Padova, chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari, *Martirio di san Cristoforo*.

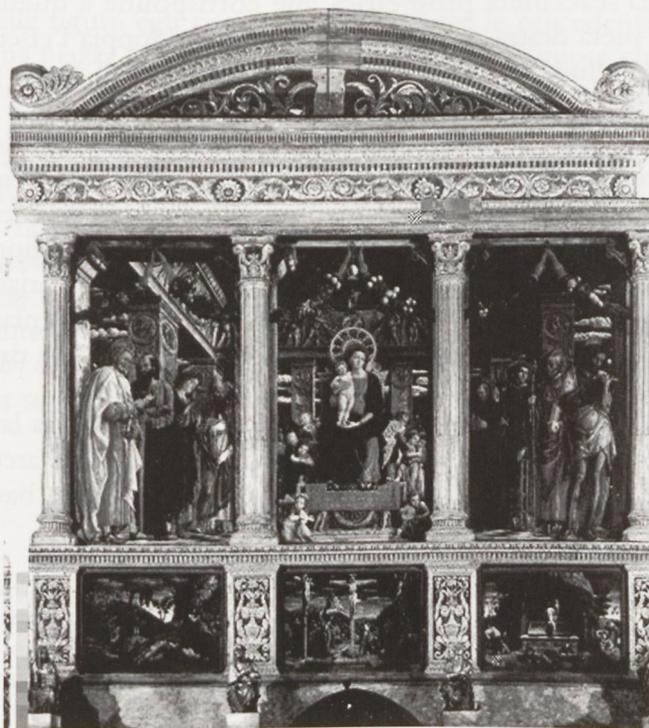


Fig. 5 - Verona, chiesa di San Zeno, pala di San Zeno.

to – e due giovani tentano di trascinarlo via. Le figurine delle donne sul ponte e alle finestre delle case sottolineano ancora una volta la profondità dello spazio.

In maniera quasi ugualmente programmatica, come poi farà Raffaello nell'*Incendio di Borgo*,¹² Mantegna si vanta della sua conoscenza dei principali caratteri vitruviani: dai semplici capitelli del palazzo reale che si avvicinano al dorico, alla colonna ionica, fino al corinzio del colonnato a destra che ricorda il tempio di Vespasiano al Foro Romano. Quest'ultimo è provvisto di una trabeazione canonica, come in precedenza solo l'arco trionfale del *Giudizio*, ma la sua unica campata non segue una tipologia specifica e serve piuttosto da quinta architettonica anticipando quelle di numerosissimi dipinti successivi. Neanche i capitelli corinzi di Mantegna si rifanno a un prototipo antico, ma come nella tomba di Cristo della cappella Rucellai sono interpretazioni personali del modello antico.¹³ Nella pergola, egli aggiunge ai tre caratteri vitruviani un'allusione alla casa primitiva di Vitruvio:¹⁴ le sue assi di legno verticali, orizzontali e trasversali formano una scacchiera prospettica che corrisponde a quella del pavimento sulla metà destra della piazza e che ne raddoppia l'effetto spaziale, mentre le viti alludono a uno dei miracoli del santo. Il ponte a destra somiglia al fronte laterale del Tempio Malatestiano e le edicole del palazzo in rovina sopra il ponte, sostenute da mensole, con capitelli ionici e con frontone senza base sono addirittura ispirate a quelle delle Terme di Diocleziano – almeno cinque anni prima di quelle della facciata del duomo di Pienza.¹⁵ Le proporzioni e il frontone schiacciato della prigione a sinistra ricordano la Curia del Foro Romano, il campanile è una variante di quello di piazza San Marco e la chiesa accanto è semidistrutta. I piani superiori della prigione e del primo palazzo a destra sembrano invece rinnovati con mattoni più recenti.

Il palazzo reale segue molto meno la norma della quinta laterale e anche nell'alzato ortogonale è direttamente paragonabile all'arco del *Miracolo*. Le colonne quadrangolari non sono provviste di vere basi e, nel ca-

¹² C.L. FROMMEL, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano, Electa, 1984, pp. 23-25.

¹³ C. SYNDIKUS, *op. cit.*, pp. 54-57, figg. 119, 120.

¹⁴ C.L. FROMMEL, *La colonna nella teoria e nelle architetture di Alberti*, in *Leon Battista Alberti*, cit., pp. 695-725.

¹⁵ ID., *The Architecture of the Italian Renaissance*, London-Boston, Thames and Hudson, 2007, p. 49.

pitello di destra, sono stati tralasciati i dentelli. Nella trabeazione egli tralascia l'architrave e, sostituendo nell'altissimo fregio i putti con vecchietti androgini, varia un prototipo antico che riprenderà più alla lettera nel capitello del *San Sebastiano* del Louvre (Fig. 20).¹⁶ Una variante più che un'imitazione di prototipi antichi sono anche i dischi di porfido e i rilievi di teste maschili e femminili negli intercolunni inferiori. Gli ordini vitruviani gli devono essere apparsi troppo rigidi e monotoni ma la conoscenza dell'opera di Donatello da un lato e la ricchezza del lessico antico dall'altro devono averlo spinto a tentarne una ricostruzione secondo criteri suoi personali e a inventare un linguaggio proprio senza immissione di forme gotiche. Mantegna rappresenta quindi l'antica Samos in rovina, con un pergolato barbaricamente inserito nel marmo della reggia, con edifici pagani e cristiani rovinati o malamente riparati, con una finestra gotica e con i cittadini in vesti contemporanee. Dunque egli non sente il bisogno di ricostruire la scena con coscienza storica, come fa Alberti nella contemporanea *Guarigione dell'indemoniato*; a essa ispirandosi tuttavia nella prospettiva, nello stretto rapporto tra azione e architettura e nella isocefalia delle figure egli riesce a superare tutte le precedenti rappresentazioni di una piazza. Le figure sono più eleganti e sinuose che non nelle due scene precedenti e sembrano basate su uno studio del modello ancor più intenso — altro postulato del *De pictura* di Alberti —. È quindi probabile che Mantegna abbia incontrato di nuovo Alberti negli anni 1454-1456 sia a Rimini che a Firenze¹⁷ e forse aveva anche visto *La morte di Adamo* e *L'Adorazione del Sacro Legno* di Piero della Francesca ad Arezzo in San Francesco. In maniera ancora più spettacolare della *Guarigione*, il *Martirio di san Cristoforo* inaugura una nuova tradizione della pittura narrativa che durerà oltre l'"incisione Prevedari" di Bramante, oltre la *Consegna delle chiavi* di Perugino e oltre gli affreschi orvietani di Signorelli e che sarà superata solo da Raffaello.¹⁸

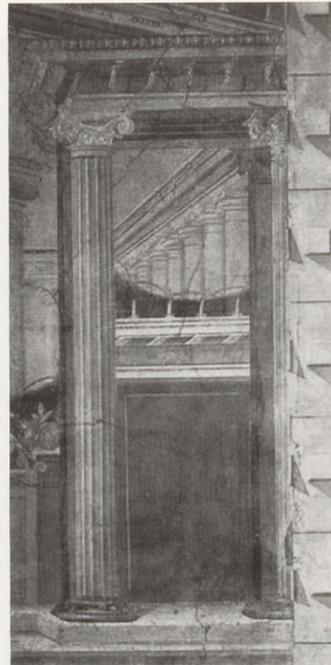
¹⁶ Vedi sotto pp. 208-209.

¹⁷ Alberti venne probabilmente negli anni 1452-1453 a Rimini (C. HOPE, *The early History of the Tempio Malatestiano*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 55, 1992, pp. 51-154).

¹⁸ C.L. FROMMEL, *Bramante and the Origins of High Renaissance*, a cura di J. Burke (in corso di stampa).



6



7



8

Fig. 6 - Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (già Chatsworth, collezione del duca di Devonshire), ANDREA MANTEGNA, schizzo per la pala di San Zeno. Fig. 7 - New York, Metropolitan Museum, fantasia architettonica della villa di Boscoreale. Fig. 8 - Tours, Musée des Beaux-Arts, ANDREA MANTEGNA *Preghiera di Cristo*, dettaglio.

2. LA PALA DI SAN ZENO E I QUADRI DEI PRIMI ANNI SESSANTA

Nello schizzo per la pala di San Zeno, completata all'inizio del 1460, Mantegna accenna solo alle colonne della cornice lignea ma non ai due altri colonnati con i quali i quattro santi non sono ancora messi in rapporto (Fig. 5).¹⁹ Il colonnato quadrangolare del recinto marmoreo che, come nel *Battesimo*, rappresenta probabilmente un tempio, e quello ligneo della zona intermedia dietro la cornice, sembrano quindi aggiunti durante la progettazione. Il tempio è coperto da un soffitto ligneo a cassettoni e dietro le sue campate traspaiono l'*hortus conclusus* di rose e il lontano orizzonte con banchi di nuvole.

La cornice – non solo nelle colonne scanalate ora correttamente ioniche e nella trabeazione, nei profili ma anche nei piedistalli che dividono la predella – segue ancora più la norma che non i colonnati dei dipinti precedenti di Mantegna o di quello che qualche anno prima Pizzolo aveva disegnato per l'altare della cappella Ovetari. Per creare uno spazio sufficientemente profondo, Mantegna mette il punto di fuga sotto il trono della Madonna e la trabeazione del tempio sopra quello della cornice e del colonnato intermedio. Quest'ultimo è leggermente più basso di quello della cornice e, benché ne ripeta le volute, i suoi capitelli somigliano piuttosto a delle mensole – una forma che tornerà nell'*Ascensione* di Donatello a San Lorenzo e nel *San Bernardino* di Mantegna a Brera.²⁰ Francesco Benaglio, nell'eseguire una variante della pala, sacrificherà la profondità dello spazio e tenterà di spostare il punto di fuga più in alto per evitare queste incongruenze.²¹

Diversamente che nel *Martirio di san Cristoforo* i fusti delle colonne quadrangolari sono ora articolati come i soffitti di una trabeazione antica e i rispettivi tondi sono decorati da clipei con soggetti pagani. I capitelli, con collarino di porfido, si avvicinano ancora di più al dorico e, nel fregio, altissimo e parzialmente concavo, Mantegna torna a un motivo che

¹⁹ A. DE NICOLÒ SALMAZO, scheda n. 6, *Studio per quattro santi* di Andrea Mantegna, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, Catalogo della mostra, Verona, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 204-205; EAD., *Alla fine della formazione padovana di Andrea Mantegna. La pala di Gregorio Correr per l'altare di San Zeno a Verona*, ivi, pp. 37-45; EAD., scheda n. 1, *Pala di San Zeno*, ivi, pp. 195-199.

²⁰ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, pp. 419-420.

²¹ F. ROSSI, *Frammenti di una generazione perduta, nei dintorni di Francesco Benaglio*, in *Mantegna e le arti a Verona*, cit., pp. 257-258.

aveva inventato per il *Miracolo di san Giacomo* (Fig. 1). I putti dialogano con gli angioletti e i festoni lapidei con quelli naturali. I festoni, come in una pittura antica, sono appesi tra la cornice e il colonnato intermedio (Fig. 7).²² Mantegna aumenta così la distanza tra l'osservatore e i santi, tra il mondo profano e la sfera incantata e mitica della Madonna e, forse per la stessa ragione, fa contrastare il linguaggio fantasioso del tempio con quello normativo della cornice lignea.

Nello sfondo della contemporanea *Preghiera nell'orto* di Londra, Mantegna va molto oltre rispetto a quello del *Giudizio di san Giacomo* e illustra Gerusalemme sulla collina con un Colosseo, una serie di piramidi, una colonna imperiale con rilievi e, sull'entrata principale del recinto murario, una variante delle Torre delle Milizie, monumenti che egli avrà schizzato con acribia quasi filologica e con un'insolita comprensione dei sistemi architettonici durante il suo presumibile soggiorno romano.²³ Egli distingue, con lo stesso realismo quasi fiammingo che caratterizza anche le facce della tavola, la parte antica delle mura dai consolidamenti in materiali più recenti, non tanto per rappresentare lo stato preciso di un certo monumento, ma perché affascinato dall'effetto quasi romantico di un'architettura cresciuta nei secoli.

Nella *Preghiera nell'orto* di Tours, un quadretto della predella della pala di San Zeno che sembra ancora più maturo, egli usa il sistema del Colosseo per il tamburo di una rotonda (Fig. 8).²⁴ I costoloni della cupola convergono in una lanterna cieca che culmina in una pigna, forse perché ancora nel Quattrocento si credeva che l'*opeion* del Pantheon originariamente fosse stato chiuso con la pigna dell'atrio di San Pietro. Il tamburo rende l'*opeion* superfluo, *opeion* di cui è provvisto invece il piccolo Pantheon accanto. La pigna corrisponde anche al *flos* descritto da Vitruvio come incoronamento del *tholos*, altra prova delle eccezionali conoscenze teoriche del giovane Mantegna.²⁵

²² In uno dei dipinti della villa di Boscoreale il colonnato in prima fila viene accompagnato in maniera simile da un secondo in forme più semplici (G. SAURON, *La peinture allégorique. Le regard de Cicéron*, Paris, A. et J. Picard, 2007, pp. 23-36).

²³ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, pp. 61, 404; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Andrea Mantegna*, Milano-Ginevra, Rizzoli-Skira, 2004, p. 138.

²⁴ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, pp. 73-74, 407; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Andrea Mantegna*, *cit.*, p. 136.

²⁵ H. GÜNTHER, *La ricezione dell'antico nel Tempietto*, in F.P. DI TEODORO, *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, Urbino, Accademia Raffaello, 2001, pp. 267-302.

La combinazione del sistema del Colosseo con una cupola non si trova nell'architettura antica ma corrisponde piuttosto alle idee di Alberti che aveva progettato la cupola del Tempio Malatestiano con un tamburo finestrato, e il cui allievo Francesco del Borgo si ispirerà alcuni anni più tardi al sistema del Colosseo, per le logge delle benedizioni di San Pietro e di San Marco a Roma. Sulla piramide presso la rotonda – una delle tre della città – un satiro danzante rappresenta il mondo pagano. Si vede inoltre il colonnato di un edificio parzialmente tamponato e davanti alle mura una semplice villa rustica con il portico della casa primitiva senza capitelli.

Due quadri dei primi anni Sessanta dimostrano le crescenti conoscenze architettoniche di Mantegna. Nella *Morte della Vergine* del Prado egli combina la composizione di Andrea del Castagno nella cappella Mascoli con la snellissima arcata dell'*Assunta* della cappella Ovetari per creare una distanza maggiore tra Cristo e l'anima della Vergine (Fig. 9).²⁶ Prima della sua frammentazione l'interno ricordava la navata laterale di una chiesa. La parete di fondo si apre sul Mincio e sul lungo ponte che riprende le coordinate della prospettiva centrale e, rispetto al vicolo di Andrea del Castagno, ne aumenta considerevolmente il dinamismo. I pilastri, il loro decoro e le cornici d'imposta seguono ora più la norma che non nelle opere precedenti e anticipano quelli del maturo Perugino. Localizzandolo però a Mantova, Mantegna conferisce all'evento un'attualità che deve aver profondamente commosso i suoi concittadini.

Nella *Presentazione al tempio* del trittico degli Uffizi i protagonisti stanno in un rapporto simile e diretto con le membrature dei colonnati e con i campi della parete, ma il tempio è infinitamente più fastoso (Fig. 10).²⁷ Il sommo pontefice con barba e con vesti ebraiche sta davanti alla colonna centrale da cui salgono, come nel precedente *San Sebastiano* di Vienna, due archivolti simmetrici ma tagliati, che suggeriscono l'idea che il tempio continui su ambedue i lati. Giuseppe e il ministrante infantile stanno davanti all'altare a sinistra e a destra si trovano le donne con i bambini davanti alla porta bronzea a due battenti. Dietro al capitello della colonna di marmo mischio corre la trabeazione di un più piccolo colonnato quadrangolare di porfido, i cui fusti e capitelli, una variante di quelli del

²⁶ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, pp. 93-94, 413-414; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Andrea Mantegna*, cit., pp. 154-155.

²⁷ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, pp. 91-92, 413; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Andrea Mantegna*, cit., pp. 157-160.



9



10



11



12

Fig. 9 - ANDREA MANTEGNA, *Morte della Madonna*, ricostruzione dalle tavole del Prado e della Pinacoteca di Ferrara. Fig. 10 - Firenze, Uffizi, ANDREA MANTEGNA, *Presentazione al tempio*. Fig. 11 - Mantova, castello di San Giorgio, *Camera Picta*. Fig. 12 - Mantova, castello di San Giorgio, volta della *Camera Picta*.

mausoleo di Adriano e di Palazzo Rucellai, sono decorati con fogliame di bronzo dorato. Sembra che la parte inferiore della colonna sporga come fosse alveolata tra i due fusti laterali: un rapporto gerarchico che rovescia il sistema brunelleschiano dove le colonne quadrangolari sono giganti e quelle circolari piccole. Le lunette cieche, sempre di porfido ugualmente decorato con rilievi di bronzo dorato, sono quasi interrotte a metà e anche le pareti, l'altare, la cornice della porta e il pavimento sono intarsiati con marmi preziosi di diversa provenienza e colori, una profusione di materiali e di ornamenti unica nell'opera di Mantegna che va ancora oltre il Pantheon e la facciata di Santa Maria Novella e che sarà uguagliata solo da Raffaello nella cappella Chigi. L'architettura si distingue anche per la straordinaria bellezza del suo rilievo parietale.

Probabilmente Mantegna voleva ricostruire il tempio di Gerusalemme descritto nel *Libro dei Re*, un cubo largo 20 unità di misura, decorato d'oro e di cherubini e con soffitto ligneo. Se l'altezza corrispondesse al lato di un cubo geometrico, due grandi arcate con colonne angolari coprirebbero la luce di ognuna delle quattro pareti e con figure alte 1,65-1,70 metri all'incirca, l'unità di misura corrisponderebbe approssimativamente a un piede antico di m 0,298. Sembra che la *Presentazione* di Mantegna si avvicini in maniera particolare alle idee di Alberti, che qualche anno prima si era servito del braccio fiorentino per ricostruire l'esterno della sinagoga di Capernaum e aveva perciò raddoppiato la scala.²⁸

3. LA CAMERA PICTA

Dai primi anni Cinquanta in poi le architetture di Mantegna diventano sempre più sofisticate e albertiane e questa evoluzione raggiunge nella *Camera Picta* il suo culmine.²⁹ Già nel 1456 Ludovico Gonzaga l'aveva invitato a Mantova e poiché egli tarda ad arrivare, manda a Padova, nel mese di marzo 1458, il suo architetto Luca Fancelli, per sollecitarne la venuta. Già allora il marchese doveva aver deciso di trasferirsi nel castello di San Giorgio, di commissionarne la ristrutturazione a Fancelli e

²⁸ C.L. FROMMEL, *Zwei Vorschläge*, cit., p. 57.

²⁹ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, pp. 415-419; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Andrea Mantegna*, cit., pp. 161-183; R. SIGNORINI, *Opus hoc tenue. La "archetipata" camera dipinta detta "degli sposi" di Andrea Mantegna: lettura storica, iconografica, iconologia della "più bella camera del mondo"*, Mantova, MP Marketing Pubblicità, 2007 con bibliografia.

già allora potrebbe aver incaricato Mantegna di decorarne alcuni ambienti.

Questi visita Mantova nel gennaio 1459 e il 4 maggio, quando è di ritorno a Padova, Ludovico gli scrive: «la Cappella del Castello è come finita, la qual siamo più che certi ve piacerà per esser facta al modo vostro né volessimo farla compire se non in la forma e modo ordinarie». ³⁰ Mantegna può quindi decidere in qualche maniera l'articolazione architettonica degli ambienti che deve decorare e avrà insistito sulla necessità di costruire volte adatte al programma pittorico. La cappella viene provvista di una cupola con lanterna e, poco dopo, la 'camera' di Ludovico di una volta a lunette. A fine maggio, Pio II arriva a Mantova e vi si trattiene fino a gennaio 1460 con al seguito Alberti che disegna il progetto per San Sebastiano realizzato da Fancelli. Il portale ionico servirà come prototipo per il camino e per le porte della *Camera Picta* e la volta della sala terrena di Palazzo Rucellai con le lunette decorate da imprese per quello della sua volta. ³¹ Nel maggio 1461 Fancelli sta lavorando alle finestre della «cappella e del camerino» e sostituisce le bifore tardo-medievali della 'camera' con aperture rettangolari, ³² ma solo verso il 1464 Mantegna inizia a decorarla.

Tradizionalmente la camera del signore era ubicata nella torre o in un angolo del palazzo, illuminata da almeno due finestre, coperta da un soffitto ligneo e, nei palazzi più ricchi, decorata da un fregio e da arazzi. ³³ La camera di Ludovico è quadrata e, con 8 metri circa di lato, più larga del solito. Nell'angolo nord-orientale si trovava l'alcova, ai piedi del letto probabilmente una cassa con i vestiti e al centro un tavolo con qualche sedia.

³⁰ C. VASIĆ VATOVEC, *Luca Fancelli architetto. Epistolario gonzaghesco*, Firenze, Unedit, 1979, p. 181.

³¹ C. SYNDICUS, *op. cit.*, p. 109, fig. 122; C.L. FROMMEL, *La progettazione di palazzo Rucellai: forma e funzione*, in *Leon Battista Alberti. Architetture e Committenti*, Atti dei convegni, Firenze-Rimini-Mantova, 12-16 ottobre 2004, a cura di A. Calzona, J. Connors, F.P. Fiore, C. Vasoli, Firenze, Leo S. Olschki, 2009 («Centro Studi Leon Battista Alberti. Ingenium, 12»). Non c'è evidenza visuale che le mensole furono inserite dopo la pittura della volta e le pietre consegnate nel 1474 per i capitelli devono quindi essere state destinate solo ad alcune di esse (R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, p. 417).

³² C. VASIĆ VATOVEC, *op. cit.*, pp. 76-83, 174-179, 224-232, 248-257, 271-289, 326-337.

³³ Vedi per esempio le 'camere' di palazzo Medici (1444 sgg.), della villa medicea di Fiesole (1452 sgg.) o di palazzo Venezia (1466 sgg.). C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, I, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1973, pp. 71-72.

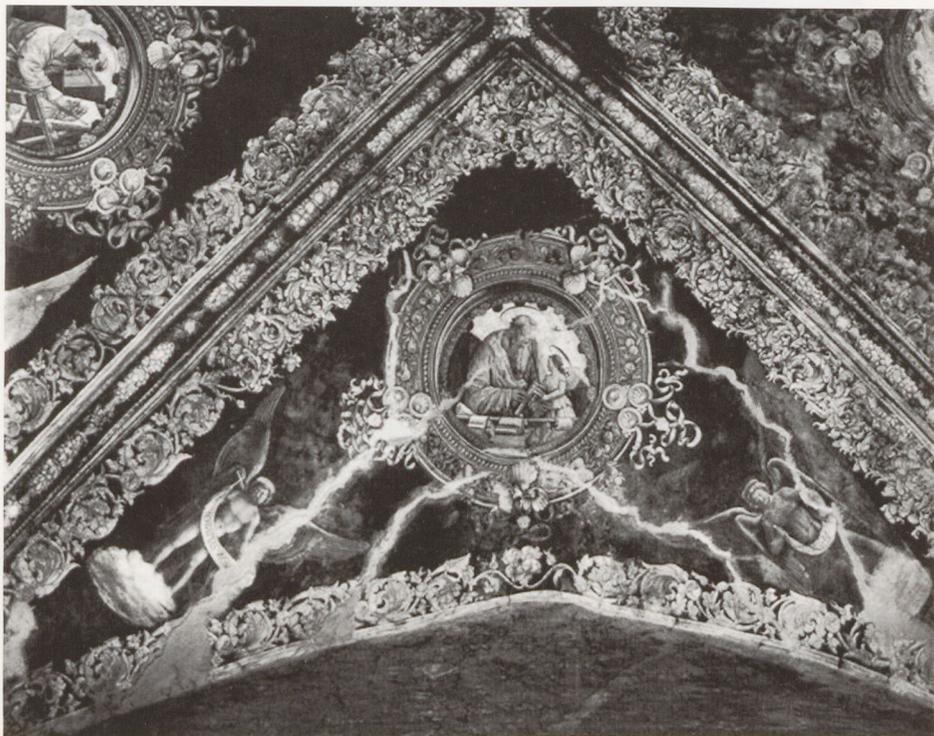


Fig. 13 - Padova, chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari, volta.

Sembra che Mantegna abbia dedicato i primi anni esclusivamente alla volta e, forse, inizialmente non è neanche chiaro se dovesse decorare anche le pareti. Mantegna parte dal sistema della cappella Ovetari ma sostituisce i costoloni decorati da festoni con trecce classicheggianti che dividono la volta in un grande quadrato centrale, otto quadrangoli laterali e dodici vele triangolari e trasforma i tondi con gli evangelisti e gli angeli cantanti in finte statue di putti che sorreggono corone con i busti dei Cesari (Fig. 12). Il finto mosaico



Fig. 14 - Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, BARTOLOMEO MELIOLI, medaglia di Ludovico Gonzaga.

dorato del cielo ricorda una stanza antica elogiata da Luciano.³⁴ Questa finzione di sculture su sfondo oro continua nelle scene mitologiche delle vele triangolari, mentre il grande quadrato centrale si apre in un *opeion* circondato da un festone naturale. In tutto questo Mantegna si ispira anche a decorazioni antiche come quelle di Ostia.

L'*opeion* ricorda il Pantheon, il cui profilo, con diverse varianti, aveva dominato i precedenti sfondi delle città. L'apertura viene però protetta da un parapetto in forma di lanterna e composto da tondi collegati a mo' di trassenna come lo zoccolo della stanza.³⁵ I putti alati che si divertono nella ringhiera non sono angeli cristiani ma scherzosi genî antichi che entrano dall'universo immortale, come li aveva riscoperti Donatello. Tranne una nobildonna con ornamento di perle che guarda altrove, le donne si interessano con sguardi curiosi della vita intima del marchese; anche il mastello ligneo in cui è piantato un arancio – che in ogni momento potrebbe cadergli sulla testa – e il pavone – menzionato anche da Luciano e descritto come particolarmente bello – suggeriscono che sopra la volta della loggia si trovi un giardino pensile e che la camera faccia parte di un vero palazzo suburbano.

Le trecce della volta sembrano tagliate nella stessa pietra grigia, ma la loro imposta è più larga delle mensole. Evitando ogni conflitto, Mantegna le separa con una foglia d'acanto e palmette, e quindi con gli stessi elementi della mensola. Da queste nasce una seconda mensola su cui si alza lo zoccolo dei putti – una transizione complessa che Mantegna avrebbe potuto evitare se avesse già progettato la decorazione quando Fancelli costruì la volta. Come nella pala di San Zeno, putti, clipei e festoni di pietra della volta dialogano con quelli vivi alle pareti – un gioco tanto complesso quanto divertente tra vita animata e scolpita, tra il passato immortale e il presente eterno.

Solo dopo il mese di aprile 1468, quando Ludovico – allora di nove anni – l'ultimogenito del marchese, è eletto vescovo,³⁶ Mantegna dipinge

³⁴ R. SIGNORINI, *In margine ad Alberti lucianista: il "TIEPI TOI OIKOI" di Luciano e la "Camera dipinta" del Mantegna fra Quattro e Cinquecento*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Atti del convegno internazionale, Mantova, 16-19 novembre 1994, Firenze, Leo S. Olschki, 1999, pp. 295-315; ID., *Il trionfo del pavone. L'anima greca nella Camera Dipinta*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, Catalogo della mostra, Mantova, 26 febbraio-4 giugno 2006, a cura di R. Signorini con la collaborazione di D. Sogliani, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2006, pp. 112-117.

³⁵ C. CIERI VIA, *Il luogo della corte: la Camera Picta di Andrea Mantegna nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Quaderni di Palazzo Te», 6, 1987, pp. 23-44.

³⁶ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, pp. 105, 113, 417.



Fig. 15 - Mantova, castello di San Giorgio, parete destra della *Camera Picta*.

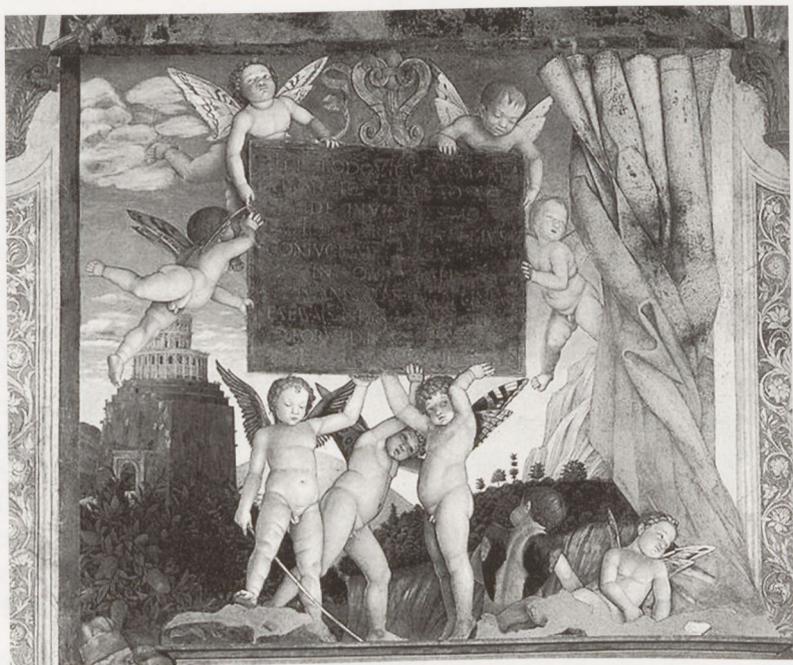


Fig. 16 - Mantova, castello di San Giorgio, campata centrale della parete sinistra della *Camera Picta*.

la parete del camino (Fig. 15). Nella primavera 1470 si possono già ammirare i ritratti di Barbara e delle due ragazze.

Basandosi sugli autori antichi Alberti aveva raccomandato, nel *De re aedificatoria*, di decorare una stanza privata con un finto colonnato e – diversamente da Vitruvio che voleva scene mitologiche – con gesta del principe o dei suoi antenati:

Nel rivestimento delle pareti nessuna figurazione pittorica sarà più gradevole e ammirata di quella che rappresenta colonnati di pietra [...]. L'imperatore Caracalla fece dipingere in un portico le imprese e i trionfi del padre; identica cosa fece Severo, Agatocle, poi, fece effigiare non già le imprese paterne, ma le proprie.³⁷

Secondo Diodoro Siculo il condottiero ateniese Agatocle si era fatto signore della Sicilia e quindi principe, eroe con il quale Ludovico poteva identificarsi. Nessuna camera precedente del Quattrocento italiano segue questi modelli, ma pochi anni prima già Niccolò V e Cosimo de' Medici si erano fatti ricordare nelle loro cappelle in Vaticano e a Firenze in forma nascosta.

Una camera con volta a lunette è adatta per finte arcate, ma non per un solenne colonnato. Mantegna, come nella pala di San Zeno, apre tutti i lati sul giardino e sul paesaggio e, anche in questo, corrisponde all'ideale albertiano del palazzo suburbano. Egli innalza le arcate su un parapetto decorato alla maniera di una transenna antica con preziosi tondi di marmi policromi, un ulteriore dettaglio che ricorda la descrizione di Alberti. In contrasto con la convenienza funzionale, il giardino è quindi situato più in alto della camera. Pesanti festoni di frutta e imprese gonzaghesche sono appesi alle lunette, come in occasione di una grande festa. Le arcate rispettano la proporzione $1:\sqrt{5}$ e quindi sono assai snelle come nelle basiliche brunelleschiane e come nel cortile di Palazzo Rucellai. Quelle dell'angolo dell'alcova sembrano essere chiuse con tende ricamate internamente con filo d'oro, mentre il colore esterno cambia da chiaro ad azzurro e rosso. Mantegna, come nella *Morte della Vergine* (Fig. 9), finge che gli archivolti siano in marmo bianco decorato con un rilievo di arabeschi su fondo oro. Nel 1461, quando viene costruita la volta su peducci corinzi, Mantegna probabilmente non ha ancora progettato il siste-

³⁷ L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)*, IX, c. 4, a cura di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, pp. 802-811.

ma delle pareti. I peducci si trovano in maniera poco organica sui pilastri che sorreggono le arcate e impediscono cornici d'imposta.

Tra i numerosi indizi che rivelano il messaggio della *Camera Picta* alle generazioni future, la grande iscrizione sulla targa in finto bronzo è la più esplicita (Fig. 16). Parlando in prima persona, Mantegna dice di aver realizzato questa modesta opera «principi optimo ac fide invictissimo» e «mulierum gloriae incomparabili». Egli non elogia quindi né le virtù militari o religiose come Raffaello nelle prime due Stanze di Giulio II, né vittorie ed eventi politici come nella Stanza dell'*Incendio di Borgo* di Leone X, ma in primo luogo la capacità di ottimo principe, la fede e l'esemplarità della consorte. In una medaglia del 1474 Ludovico farà rappresentare il principe saggio e fedele di fronte alla Fede con l'indice alzato in alto in prima fila, Minerva armata in seconda fila e con la scritta «FIDO ET SAPIENTI PRINCIPI FIDES ET PALLAS ASSISTVNT» (Fig. 14).³⁸ Sotto la sedia appare l'impresa del cane alano che risaliva già al padre di Ludovico.³⁹ In una lettera del luglio 1473 Lodovico risponde a Galeazzo Maria Sforza che non alzerebbe mai le armi contro l'imperatore, perché «non se gli farà cosa alcuna contra la fede sua». ⁴⁰ Su un ducato Ludovico fa rappresentare un'altra impresa della fede che torna anche in una stanza del castello di San Giorgio: il guanto di ferro con la scritta «BVENA FE NON ES MVDABLE». ⁴¹

L'impresa del cane alano è anche appesa sopra il grande stemma gonzaghesco e la seconda porta della *Camera Picta*. Anche il numero eccezionale di cani, di cui due si trovano accanto a Ludovico, allude alla fede. Alla parete destra e sopra i due coniugi è invece appesa l'impresa del troncone con la tortora accompagnata dal motto «VRAI AMOUR NE SE CHANGE», «la più cara divisa» di Ludovico. Si credeva che le tortore anche dopo la morte del partner gli rimanessero fedeli e l'impresa simboleggia quindi la fede vedovile. Non a caso anche questa impresa appare accanto alla sedia sulla medaglia di Melioli.

Secondo il *De legibus* di Cicerone la Fede combina il rispetto degli dèi con quello delle leggi e presso i romani era tenuta in tale conside-

³⁸ P. GIOVETTI, *Medaglie per la corte mantovana nel Quattrocento*, in *A casa di Andrea Mantegna*, cit., p. 106.

³⁹ R. SIGNORINI, *Imprese di fedeltà di Ludovico Gonzaga*, *ivi*, pp. 132-137; *Id.*, Scheda n. 36 *Medaglia per Ludovico II Gonzaga* di Bartolomeo Melioli, *ivi*, pp. 383-384.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 133-134.

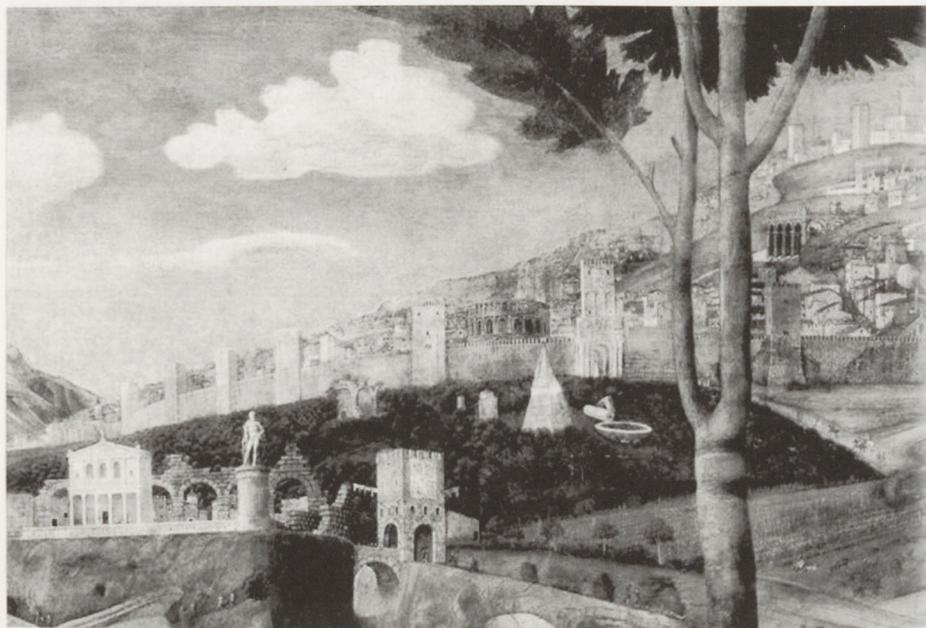
⁴¹ M. ROSSI, *Ducato di Ludovico II Gonzaga*, *ivi*, p. 385.



17



18



19

Fig. 17 - Mantova, castello di San Giorgio, terza campata della parete sinistra della *Camera Picta*.
 Fig. 18 - Esempio di *Fidei Simulacrum* (tratto da *Epigrammata antiquae urbis*, Roma, Giacomo Maz-
 zocchi, 1521). Fig. 19 - Mantova, castello di San Giorgio, terza campata della parete sinistra della
Camera Picta, dettaglio.

razione che le fu dedicato un tempio sul Campidoglio.⁴² Nelle rappresentazioni scultoree del *Simulacrum Fidei*, conosciute e copiate già negli anni Sessanta del Quattrocento, due coniugi accompagnati dalle parole «honor, veritas, amor» si stringono la mano davanti al loro bambino (Fig. 18).⁴³

Sulla parete del camino il marchese Ludovico è rappresentato seduto nel seno della sua famiglia (Fig. 15). La sua preziosa sedia, sotto cui è accovacciato il cane, si trova su un piccolo terrazzo che sporge oltre le arcate e che è coperto da due tappeti orientali. Dietro si vedono due piccoli aranci o limoni, il muro del giardino e il fogliame di un unico albero dal disegno molto regolare e senza frutti. Sul basso muro continuano i tondi marmorei dello zoccolo e la cornice di dentelli culmina in una gola coperta da tegole marmoree a scaglie, come il pianterreno del palazzo del *San Cristoforo*, e in una specie di acroterio di palmette. Mentre il marchese dà un ordine al messaggero che gli ha recapitato una lettera, la consorte è circondata dai cinque figli tra cui il piccolo Ludovico in abito da protonotario e dalle due figlie, Paola e Barbara. Il marchese era così entusiasta della somiglianza e del «bono aere et bone maynere» delle due ragazze che, nel 1470, la farà verificare anche dall'ambasciatore milanese facendogli confrontare le ragazze in carne e ossa con il ritratto dell'affresco.⁴⁴ L'uomo in nero che sta a destra del piccolo Ludovico è stato identificato con Alberti i cui tratti nella sua vecchiaia sono infatti paragonabili.⁴⁵

L'altra parete è divisa in tre campate ma, mentre il paesaggio sopra la targa continua organicamente nella montagna con le fortezze a sinistra (Fig. 16), non altrettanto avviene nella scena di destra che sembra dipinta in un secondo momento (Fig. 17). Questa è di nuovo focalizzata sulla famiglia: il marchese e cinque dei suoi discendenti si trovano in prima fila e il cardinale Francesco appare protagonista. Il marchese era così orgoglioso

⁴² CICERO, *De re publica. De legibus*, II, 28, a cura di C.W. Keyes, Londra, Heinemann, 1961, p. 404.

⁴³ K.-A. WIRTH, *Fidei Simulacrum*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VIII, München, Beckschen Verlagsbuchhandlung, 1984, pp. 831-875.

⁴⁴ R. SIGNORINI, A. TISSONI BENVENUTI, *Un nuovo documento sulla "Camera degli sposi" di Mantegna*, «Italia medioevale umanistica», 24, 1981, pp. 357-360.

⁴⁵ A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti un genio universale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 10; R. SIGNORINI, *Il trionfo del pavone*, cit., p. 117. Vedi lo schizzo del vecchio Alberti in F. BORSI, *Leon Battista Alberti. Opera completa*, Milano, Electa, 1973, p. 9.

di questo potente principe della Chiesa che, già nel 1461, dichiarava di chiamarsi non solo suo padre, ma anche suo figlio.⁴⁶ Francesco tiene una lettera nella mano, forse il breve del dicembre 1471 che lo nominava legato di Bologna. Questa promozione lo porterà nell'agosto 1472 per due mesi a Mantova. Essa influenzerà positivamente la situazione politica dei Gonzaga aumentandone considerevolmente il potere e prestigio e può essere il motivo per cui il marchese fece dipingere questa scena.

L'ultimogenito Ludovico, ora cresciuto e vestito da protonotario, guarda con occhi timidi il gesto esortante del padre, mentre il cardinale tiene la sua mano e un bambino le due dita della sua sinistra – probabilmente Sigismondo, il terzogenito di Federico – un *simulacrum fidei* raddoppiato. Mantegna aveva forse addirittura scoperto nel proprio nome il valore simbolico del tenersi la mano.⁴⁷ Al piccolo Ludovico si sta avvicinando anche Francesco, il fratellino maggiore di Sigismondo e successore di Federico. Quest'ultimo sta a destra, e, benché guardi anche lui il padre, sembra meno coinvolto dei fratelli. Quando, nel 1478, il marchese morirà e Federico gli succederà, Bartolomeo Marasca elogerà davanti a lui le virtù esemplari del padre e, in primo luogo, la sua fedeltà.⁴⁸ Questi gesti e sguardi affettuosi evocano l'eccezionale confidenza che il marchese aveva creato con i suoi discendenti, tra cui un cardinale, un futuro vescovo e un futuro marchese.

Senza i riferimenti espliciti l'imperatore e il re di Danimarca, cognato del marchese ma ugualmente in seconda fila, sarebbero difficilmente riconoscibili, ma anche la loro presenza era giustificata dalla fede: l'imperatore come autorità suprema e il re come cognato.⁴⁹ Nonostante la sua insistenza e gelosia, Ludovico non fa invece inserire Galeazzo Maria Sforza, il suo vicino e potente alleato. In questo contesto intimo le alleanze politiche hanno meno importanza della gloriosa virtù della propria famiglia e dell'impero.

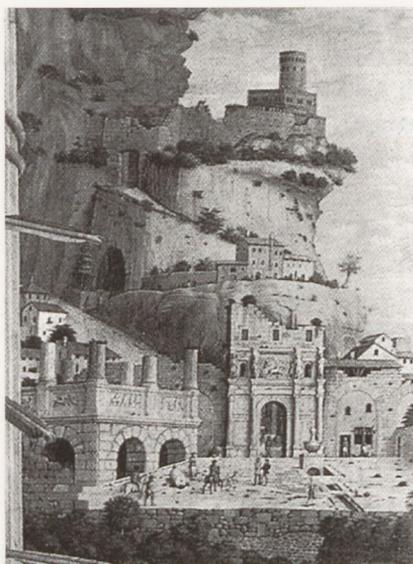
Le immagini enfatizzano quindi in primo luogo la fedeltà di Ludovico verso la famiglia e l'affettuosa fierezza che ne risulta. L'affetto umano distingue infatti i suoi ritratti e i suoi gesti da quelli di Federico da Monte-

⁴⁶ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 108-109; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Andrea Mantegna*, cit., p. 171.

⁴⁸ R. SIGNORINI, *Ludovico Muore*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s., 50, 1982, pp. 124-125, doc. 13.

⁴⁹ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, p. 119.



20

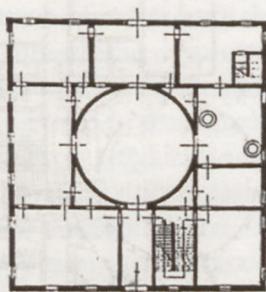


22

MANTOVA CASA DEL MANTEGNA

SCHEMA DEL PROGETTO DI RESTAURO

PIANTA DEL PIANO TERRENO



VIA ACERBI

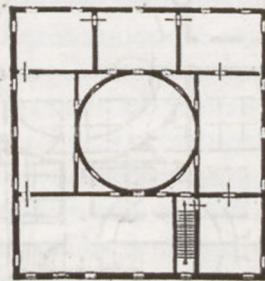
M 0 1 2 3 4 5 Rapporto 1:200



MANTOVA-CASA DEL MANTEGNA

SCHEMA DEL PROGETTO DI RESTAURO

PIANTA DEL PRIMO PIANO



VIA ACERBI

M 0 1 2 3 4 5 Rapporto 1:200



21

Fig. 20 - Parigi, Louvre, ANDREA MANTEGNA, *San Sebastiano*, dettaglio. Fig. 21 - Mantova, casa di Mantegna, piante del pianterreno e del piano nobile. Fig. 22 - Mantova, casa di Mantegna, cortile.

feltro a Rimini o di Sisto IV nella vecchia biblioteca vaticana. Egli non si isola nello splendore gerarchico, ma sta in stretto contatto con i suoi. Una delle sue imprese mostra una cerva con il motto «BIDER CRAFT», 'contra possanza'. Il principio della fedeltà deve essere stato il fondamento della coesione familiare, della corte e del suo buongoverno e si manifesta perfino nei suoi cani da caccia.

Ancora più direttamente che non nelle due *Preghiera nell'orto* la città sulla collina allude a Roma e non solo nella fortezza in cima che somiglia di nuovo a Castel Sant'Angelo, nelle chiese e nelle case di carattere medievale, ma anche nei monumenti caratteristici come l'anfiteatro, la piramide, l'arco trionfale, i resti di un tempio o l'acquedotto (Fig. 19). Il legato papale e il vescovo protonotario conferiscono all'evocazione di Roma un significato particolare. Le mura sono composte da pezzami di epoche diverse, sono protette da alte torri e, sulla porta urbana, si trova lo stemma di Ludovico che con l'aiuto dei suoi discendenti sta costruendo una nuova Roma.

La gigantesca statua di Ercole sopra la testa di Ludovico allude ulteriormente alle sue virtù e alla sua fedeltà. Già il suo maestro, Vittorino da Feltre, lo aveva soprannominato Ercole. Nelle vele triangolari della volta sono raffigurate sei fatiche di Ercole, di cui tre sopra la parete sinistra, mentre, in altre sei vele, Orfeo e Arione evocano l'Armonia e le Muse. La statua di Ercole si trova su un lungo terrazzamento protetto da una ringhiera davanti al ripido pendio e da una seconda porta urbana. La parte superiore di questa, costruita in mattoni, è similmente decorata con lo stemma dei Gonzaga e viene collegata da un ponte al terrazzamento. Questo è dominato da un edificio classicheggiante in marmo bianco il cui pianterreno si apre in un colonnato. Benché ci sia una porta centrale e le tre arcate del piano superiore siano popolate, non c'è posto per una scala. Il basso piano superiore è articolato da semicolonne e incoronato da un frontone schiacciato con una statua femminile in cima e acroteri laterali. È una delle più belle architetture inventate da Mantegna e sembra strettamente connessa con il nuovo Ercole. Se fosse stata realizzata nel 1474, sarebbe una delle ville pionieristiche del Rinascimento.

Dietro la villa corre un acquedotto parzialmente in rovina e in fondo si vedono diverse ali e torri di una residenza moderna rassomigliante al castello di San Giorgio e un parco retrostante disseminato di frammenti antichi.

Una lunga fila di operai sta salendo i ripidi sentieri sotto il terrazzo e porta del materiale — ovviamente prezioso, forse minerali, come per

esempio allume – scavato dalla roccia. Su una strada più comoda che finisce davanti alla torre d'entrata si muovono contadini, pastori e donne. Più in alto si vedono i resti di un teatro antico, una vigna con vignaioli dormienti e una scena di caccia alla lepre – immagini di un vita prospera e frutto del buon governo. Più a destra gli scalpellini stanno realizzando un fusto di colonna e si vedono altri conci, destinati a edifici in costruzione. Alludendo alla tomba di Cristo, Mantegna ripeterà questa bottega di scalpellini nella *Madonna* degli Uffizi e nella *Pietà* di Copenhagen.⁵⁰

In alto a sinistra si alzano due fortezze – una delle quali ancora in costruzione – che visualizzano gli sforzi intrapresi da Ludovico per la sicurezza del suo dominio. I cammellieri e i loro animali che sono appena visibili si muovono verso una città lontana – forse un'allusione alla Terra Santa per la cui liberazione Pio II era giunto a Mantova. L'ipotetico mausoleo nel campo della targa è già compiuto, si innalza su uno sperone roccioso trapezoidale e si ispira di nuovo al mausoleo di Adriano. Un'edicola marmorea simile a quelle dell'Arco dei Gavi a Verona incornicia l'arcata del suo portale. All'interno della roccia bisogna immaginare una rampa – forse elicoidale come a Castel Sant'Angelo – che conduce alla camera funeraria e ai tre alti gradoni circolari scavati nella roccia che creano la transizione verso la rotonda marmorea. I suoi tre piani sono articolati da semicolonne, sono illuminati da finestre e variano la rotonda della *Preghiera nell'orto* di Tours, una ripetizione di motivi tipica di Mantegna, ma la maggior parte dei quali è rappresentata in scala così piccola da essere difficilmente rilevata. I due lunghi soggiorni mantovani di Alberti negli anni 1459-1460 e 1470 spiegano perché il linguaggio di queste architetture sia ancor più classicheggiante che non negli anni Cinquanta.

Già dal suo letto Ludovico poteva quindi specchiarsi nell'elogio della sua virtù e nelle doti della sua famiglia. Egli poteva riflettere sulla grandezza e sul declino di Roma e ispirarsi alle gesta degli eroi e degli imperatori rappresentati nella volta. Giorno dopo giorno, il cinquantenne marchese voleva essere ricordato in questa costellazione privilegiata, farla ammirare ai suoi visitatori e sollecitare i suoi discendenti a seguire il suo esempio.

Nonostante la connotazione sacrale dell'*opeion* e della lanterna, la *Camera Picta* evoca l'atmosfera festosa, cortigiana, perfino giocosa e umoristica di un palazzo suburbano e si distingue in maniera sostanziale dai

⁵⁰ *Ivi*, pp. 435-436, 438.

precedenti cubicoli dei principi quattrocenteschi. In quanto dedicata alla fede secolare di un uomo virtuoso essa rappresenta per tanti versi il *pendant* di una cappella funeraria. Poco più tardi Federico da Montefeltro si farà raffigurare nel suo studiolo tra gli uomini famosi e i ritratti di Sisto IV nella vecchia Biblioteca Vaticana, di Alessandro VI nell'Appartamento Borgia, di Giulio II nelle Stanze o l'oroscopo di Agostino Chigi alla Farnesina continueranno la stessa tradizione.

4. LA CASA MANTOVANA DI MANTEGNA

Nell'autunno del 1470, durante il suo ultimo soggiorno mantovano, Alberti deve aver guardato con grande soddisfazione la volta, la parete destra e l'inizio della parete sinistra della *Camera Picta* che, per il suo sistema tettonico, per il suo realismo e per il suo programma corrispondeva più di qualsiasi altra opera contemporanea alle sue esortazioni.

I continui progressi fatti da Mantegna durante questo lavoro sono evidenti nel *San Sebastiano* del Louvre (Fig. 20),⁵¹ di poco successivo. Rispetto al suo precedente *San Sebastiano* di Vienna, la scena è vista più in diagonale, il corpo ha una posa più classicheggiante ed è anatomicamente più corretto, l'arco con la colonna è più massiccio e più simile ai prototipi antichi: il capitello combina il corinzio con il motivo del fregio di un tempio romano e con foglie di quercia, probabilmente perché dipinto già sotto Sisto IV (1471-1484). La città viene protetta da un antico acquedotto delle cui arcate tamponate una è trasformata in bottega, un'altra nella porta urbana. Continuando in un attico con statue questa segue l'Arco di Costantino e quindi la tipologia degli archi trionfali, come enunciato da Alberti. I rilievi delle campate laterali sono invece sostituiti da finestre che ricordano di nuovo quelle della Porta dei Borsari a Verona. Un ulteriore piano, in parte in rovina, è provvisto delle finestre di una casa. In rovina è anche il tempio a sinistra del piazzale che si innalza su un alto zoccolo a bugne e che comprende, come nel *San Cristoforo* e nella pala di San Zeno, solo due campate. Il piazzale terrazzato è costruito sopra un muro composto in maniera irregolare da spoglie come se risalisse alla decadenza tardo-antica. Nella rappresentazione della fontana a conca – tipicamente rinascimentale – da cui scende l'acqua in un canale, intatto,

⁵¹ *Ivi*, p. 420.

Mantegna dimostra il suo interesse per i sistemi idraulici. Benché il repertorio architettonico non sia molto allargato rispetto alle opere precedenti e non presupponga un altro soggiorno romano, è ancor più vicino ai prototipi antichi ed è rappresentato con spirito ancora più professionale.

Sia la speranza di lasciare anche un ricordo architettonico della sua gloria che l'ambizione di arrivare allo stato di un vero signore devono averlo indotto alla decisione di costruirsi una casa per sé (Figg. 21, 22). Secondo l'iscrizione inserita nell'angolo sinistro della facciata, il terreno – di 52 × 150 braccia mantovane – gli era stato regalato dal marchese, ma solo cinque mesi dopo la sua morte improvvisa, nel novembre 1478, Mantegna comincia la costruzione. Egli sceglie, non a caso, il sito di fronte al San Sebastiano dell'ammirato Alberti e risponde alla sua struttura centralizzata con un analogo progetto secolare. I proventi della *Camera Picta* e le entrate ancor più limitate degli anni successivi non gli permettono però di compierla e di abitarla prima del 1496.⁵² Il sito era sufficiente per una casa quadrata, larga circa 25 metri, e per un giardino retrostante che egli riuscirà ad ampliare ulteriormente negli anni successivi.

Anche dopo la morte di Alberti egli segue ancora direttamente la sua interpretazione della casa antica con vestibolo e *atrium* rotondo al centro – idea poi ripresa anche da Francesco di Giorgio, dai Sangallo e da Raffaello a Villa Madama.⁵³ Da sempre Mantegna era stato particolarmente attento alle novità fiorentine e deve aver avuto notizia del palazzetto che Bartolomeo Scala, il cancelliere di Lorenzo de' Medici, dal 1473 si era fatto costruire da Giuliano da Sangallo, in spirito albertiano, anch'esso centralizzato e in posizione suburbana benché più grande e con peristilio quadrato. Nei suoi dipinti precedenti Mantegna aveva dimostrato la sua predilezione per un'architettura centralizzata, e non solo in templi e in mausolei, ma anche in fortezze che variano la tipologia di Castel Sant'Angelo (Figg. 3, 17).

Anche nei rapporti musicali egli segue Alberti: il diametro del cortile, gli ambienti laterali e l'altezza dell'esterno corrispondono approssimativa-

⁵² M. HARDER-MERKELBACH, *Entstehung von Rundhof und Rundsaal im Mantegnahaus in Mantua und zu den Traktaten des Francesco di Giorgio*, Freiburg, Hochschulverlag, 1991; G. SACCHI, *Mantegna archipictor. La dimora dell'artista*, Mantova, Casa del Mantegna, 2000; G. FERLISI, *La Casa del Mantegna: dove l'armonia si dipinge nella pietra*, in *A casa di Andrea Mantegna*, cit., pp. 154-177, con bibliografia.

⁵³ *Ivi*, pp. 168-170.

mente alla metà della larghezza. I due piani arrivano quasi alla stessa altezza e, quindi, a un quarto e il piano superiore del cortile circolare a poco più di un ottavo.⁵⁴

L'articolazione esterna è limitata alle finestre, che nel pianterreno rientrano leggermente, e al cornicione. Quest'ultimo è dipinto con un fregio di foglie di acanto e con palmette, ma non rappresenta una vera trabeazione completabile con un colonnato dipinto e anche il carattere degli altri relitti pittorici della decorazione esterna è piuttosto ornamentale e non architettonico. I finestrini dell'unico scalone disturbano la simmetria della facciata e del salone del piano nobile e l'ala d'entrata è più profonda delle altre tre ali cosicché la casa è, come nell'antico, leggermente asimmetrica.

Come l'*atrium* albertiano quello di Mantegna è il *sinus* della casa, luogo di soggiorno nella stagione mite e centro di comunicazione dove si incrociano visivamente i due assi principali e dove, da quello longitudinale, si vedevano sia la strada sia il giardino della casa. La pianta centralizzata facilitava la comunicazione nel pianterreno ed è quindi probabile che vi abitassero i bambini e la servitù. In breve tempo il cibo poteva essere portato dalla cucina sia al cortile circolare sia alla sala terrena nell'ala anteriore, a una delle stanze dell'ala del giardino o al giardino stesso.

Il piano nobile segue la distribuzione di un palazzo signorile e sembra essere stato riservato al padrone di casa. Bisognava attraversare le stanze per andare dal salone nella seconda sala, nell'anticamera e nelle camere minori dell'appartamento privato che finiva nella stanza d'angolo accanto allo scalone, forse la camera del maestro. Quest'ultima era facilmente raggiungibile, godeva della vista su San Sebastiano, permetteva di vedere la gente proveniente dalla città ed è ancora contraddistinta da un camino con fregio scolpito. Le stanze ancora più riccamente decorate del piano nobile guardano però il giardino.⁵⁵

La disposizione del pianterreno differisce poco da questo schema, è decorato in maniera simile e potrebbe essere stato utilizzato anche come appartamento estivo, con accesso diretto al giardino. Nell'ala destra si trovavano cucina e dispensa, ma non c'era cantina. Le piccole stanze del mezzanino dell'angolo settentrionale erano probabilmente destinate alla servitù. Non è rimasta traccia della scaletta a esse collegata, forse nascosta

⁵⁴ *Ivi*, p. 172, figg. 5, 6.

⁵⁵ G. SACCHI, *op. cit.*, pp. 85-99.

in uno dei triangoli del cortile che, del resto, erano anche adatti per gabinetti.

Nella maggior parte delle stanze, l'architrave viene accompagnato da un fregio inferiore dipinto e, in alcune stanze, poggia su mensole vere o finte e corrisponde alle travi del soffitto così come il fregio corrisponde ai travicelli. Solo nella sala del pianterreno sono stati scoperti resti di affreschi parietali che rappresentano monumenti e rovine romane in stile mantegnesco.

Il piano inferiore del cortile circolare è a un livello leggermente più elevato del pianterreno cosicché la sua trabeazione serve da parapetto delle finestre superiori, come a Palazzo Rucellai (Fig. 22). L'altezza del piano superiore corrisponde al raggio del cortile ed è quindi molto più bassa del piano nobile. Evidentemente Mantegna voleva sottolineare il rapporto stereometrico – nella sua astrazione quasi moderna – tra il basso cilindro e la scatola quadrata, più alta. Solo il pianterreno è articolato da un colonnato in mattoni ma, probabilmente, anche quest'ultimo doveva essere completato con una decorazione dipinta. Le sue paraste incorniciano in maniera meramente decorativa le quattro porte e, come da Alberti, non fingono il contrasto tra sostegno e peso. Il rapporto delle paraste, di circa 1:7,5, la semplicità dei piedistalli, delle basi, dei capitelli e della trabeazione corrispondono al carattere tuscanico – un'astrazione che va ancora oltre quella del San Sebastiano, a essa antistante, senz'altro motivata anche da considerazioni economiche. Mantova fa parte dell'antica Tuscia, e perciò Alberti ha proposto, nel 1470, un *templum etruscum*.⁵⁶ La trabeazione è alta circa 4 moduli, ma solo la cornice è profilata con astragalo, dentelli, ovolo e sima. Anche le edicole, che incorniciano le semplici arcate delle porte e la cui tipologia è ispirata di nuovo alle finestre della Porta dei Borsari, sono alquanto sintetiche. Esse sono provviste di un architrave che funge anche da stipite, di un fregio liscio e di una cornice che ripete quella del colonnato e che, come nel Pantheon e nella facciata di San Sebastiano, taglia leggermente le paraste. Il marrone chiaro dell'arcata e del fregio con l'impresa contrasta con il rosso mattone dell'architrave e della cornice, una bicomia efficace e forse prevista anche per altre parti.

Mantegna – dalla risoluzione interna di Sant'Andrea – ha imparato a proporzionare la parete con campi ciechi: egli sposta i campi inferiori leg-

⁵⁶ C.L. FROMMEL, *Sant'Andrea a Mantova: storia, ricostruzione, interpretazione*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di M. Bulgarelli, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2006, p. 150, con bibliografia.

germente più in alto rispetto ai piedistalli e i campi superiori più in alto rispetto alle paraste e, in questo modo, dà ancora una volta prova del suo occhio infallibile. Guardando in su si vede il cielo rotondo come se fosse un'evocazione della impresa «AB OLYMPO». Benché incompiuta e solo parzialmente conservata, la casa tradisce ancor oggi l'impronta di un architetto di classe e, non a caso, già nel 1504, sarà acquistata dal marchese Francesco, inglobata nel nuovo Palazzo di San Sebastiano e, successivamente, sarà abitata da nobili.

5. I TRIONFI DI CESARE

È sintomatico che, dopo la morte di Ludovico, l'architettura perda importanza nei dipinti di Mantegna. L'unica eccezione sono le piccole architetture rappresentate nel *Trionfo di Cesare*. Poco dopo essere diventato marchese nel giugno 1484 il giovane guerriero Francesco Gonzaga incaricò Mantegna del ciclo, la committenza di gran lunga più importante della sua vita, e sembra che Mantegna abbia cominciato con le ultime tre tele – dove appare Cesare –, poi abbia aggiunto le tele 4, 5 e 6 e ancora più tardi le tele 1, 2 e 3 che saranno compiute solo verso il 1506.⁵⁷ Figure ed elementi architettonici delle tele 7-9 sono infatti ancora vicini alle opere precedenti. Come nella facciata interna del Palazzo Ducale d'Urbino la prigione è rivestita di *opus isodomum* e gli angoli sono rinforzati da paraste il cui capitello corinzeggianti imita però quello della Porta dei Leoni a Verona.⁵⁸ Mentre nel disegno preparatorio di Vienna il palazzo e il mausoleo sono ancora più arcaici, in quello di Chantilly si avvicinano già all'esecuzione senza però tradire nuove impressioni romane.⁵⁹ Il dettaglio dell'arco trionfale dietro al carro di Cesare, la porta e le finestrine della rocca sono invece più classicheggianti delle opere precedenti e potrebbero essere stati aggiunti o modificati dopo il ritorno dal suo soggiorno romano negli anni 1488-1490 (Fig. 23).

⁵⁷ A. MARTINDALE, *op. cit.*; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Andrea Mantegna*, cit., pp. 205-211; C. HOPE, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna*, cit., pp. 286-297.

⁵⁸ A. MARTINDALE, *op. cit.*, pp. 131-133, fig. 168. La derivazione di questi motivi da San Michele in Isola e dei balaustri dalla ringhiera interna di Santa Maria dei Miracoli a Venezia non convince.

⁵⁹ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, fig. 119; C. HOPE, *op. cit.*, fig. 9.

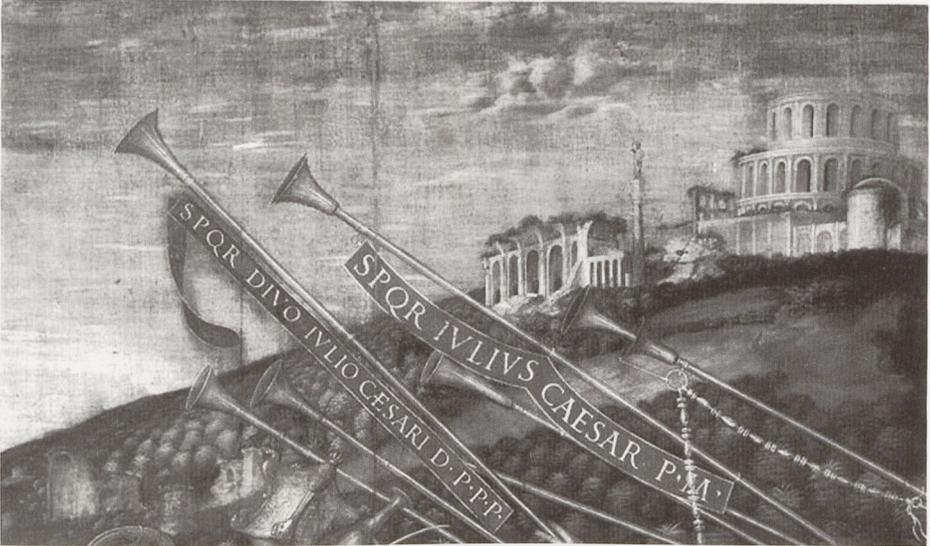


Fig. 23 - Hampton Court, Collezione Reale, *Trionfo di Cesare*, quarta tela, dettaglio.

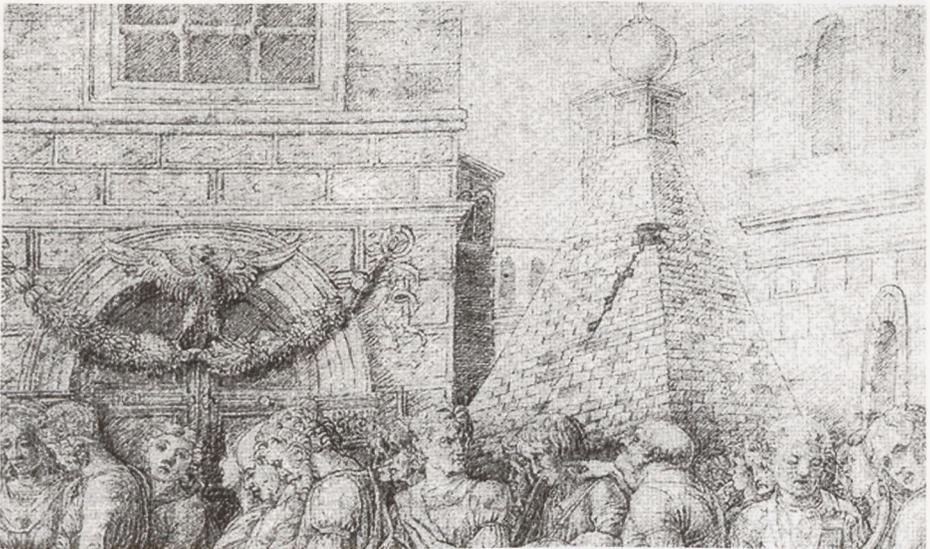
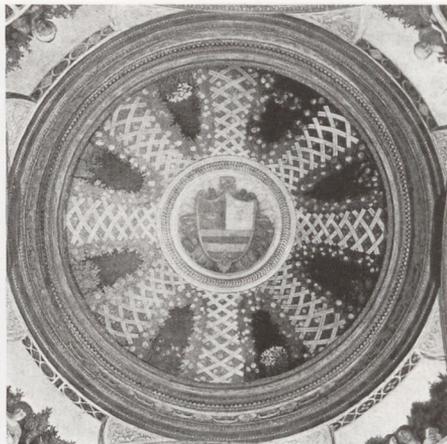


Fig. 24 - Chantilly, Musée Condé, disegno della settima tela del *Trionfo di Cesare*, dettaglio.



25



26



27

Fig. 25 - Hampton Court, Collezione Reale, *Trionfi di Cesare*, seconda tela, dettaglio. Fig. 26 - Mantova, basilica di Sant'Andrea, cappella funeraria di Mantegna, volta. Fig. 27 - Mantova, basilica di Sant'Andrea, cappella funeraria di Mantegna, parete d'ingresso.

Nelle tele 4, 5 e 6, senza dubbio quelle più direttamente influenzate dal soggiorno romano di quegli anni, le rovine sono ancora meglio integrate nel paesaggio di prima, e benché la rotonda sulla quarta tela ricordi i prototipi della *Camera Picta*, è ancora più simile ai prototipi romani (Fig. 25). Nella rovina sotto la rotonda si vedono le tracce delle colonne giganti che sostenevano la volta a crociera di una navata centrale – un sistema che si distingue solo nel numero delle campate dalle sale termali e dalla basilica di Massenzio. La rotonda esternamente non è articolata e ricorda il cilindro esterno del Pantheon e ambienti termali minori. Un'altra rotonda simile, ma parzialmente visibile a causa del suo stato di rovina si innalza dal gruppo degli edifici a sinistra.

Neanche quarant'anni dopo la cappella Ovetari e qualche anno dopo il presumibilmente secondo soggiorno romano, Mantegna procede con vera coscienza storica. Egli sa che questi edifici al tempo di Cesare in parte non esistevano ancora e che non erano certo in stato di rovina. Diversamente dai suoi sfondi giovanili, dove egli allude al declino dell'antico, o dallo sfondo della *Camera Picta* dove edifici nuovi e in costruzione contrastano con quelli antichi – sia conservati sia rovinati –, nel *Trionfo* egli distingue tra edifici intatti nel primo piano – come l'arco trionfale, la colonna imperiale o la prigione – che rappresentano l'epoca di Cesare, e lo sfondo, in lontananza e pittoresco, che rispecchia la memoria dell'antico del suo tempo. Come primo pittore Mantegna visualizza perciò il famoso detto medioevale «Roma quanta fuit ipsa ruina docet» e fonda una tradizione che culminerà poi negli sfondi delle pitture romane di Raffaello, di Peruzzi, di Giulio Romano e dei loro seguaci fiamminghi.⁶⁰

Invenzione particolarmente innovativa e non direttamente derivabile da un prototipo antico, è il modello di un edificio – anch'esso forse da identificare con un mausoleo – portato trionfalmente nella seconda tela (Fig. 25). Come il mausoleo della *Camera Picta* esso si innalza su uno zoccolo cubico che è però rivestito in *opus isodomum* ed è provvisto di trabeazione. Il piano inferiore della rotonda è murato con la stessa tecnica, mentre il secondo piano non ha aperture e viene ritmato da un fitto colonnato corinzio di colonne quadrangolari. L'ottagonale terzo piano culmina in una cupola emisferica e in una lanterna con pilastri astratti e viene articolato da semicolonne e grandi finestre centinate. La combinazione di un *tholos* senza finestre con un tamburo illuminato, cupola e lan-

⁶⁰ Per i Fiamminghi v. N. DACOS, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Paris-Bruxelles, Somogy-Musée de la Maison d'Erasmus, 2004.

terna, ricorda i disegni di Francesco di Giorgio. Mantegna potrebbe averli visti durante il suo viaggio o averne avuto notizia tramite lo stesso Francesco di Giorgio o forse anche da Baccio Pontelli, già assistente di Francesco di Giorgio e negli anni 1482-1492 principale architetto papale.

La parte più originale di questo edificio è però la sua entrata, un'invenzione finora non ancora interpretata in maniera soddisfacente. Quattro atlanti marmorei incorniciano il portale della rotonda, nascosto dietro la bandiera di un trionfante, e due edifici bassi ne formano i propilei. I loro frontoni dimezzati ricordano quelli dei Mercati Traiani e sono decorati da rilievi, e le tre campate del loro unico piano vengono articolate da un tozzo colonnato quadrangolare composto da bugne di *opus isodomum*. Gli intercolunni si aprono in una porta centrale e le finestre laterali ad arcata sono incorniciate da edicole che rassomigliano a quelle del Pantheon. Anche altri motivi finora mai usati da Mantegna – come i balaustrini superstiti della ringhiera del ponte – trovano spiegazione nel suo lungo soggiorno romano. Verso il 1504, quando Mantegna aveva compiuto solo sei o sette delle nove tele, il marchese costruisce il Palazzo di San Sebastiano con una galleria per il *Trionfo* – «ad solo questo effetto fabricata» –, la prima grande galleria italiana e la prima in assoluto costruita per un ciclo di quadri. Benché la pianta e l'articolazione sembrino arcaiche, il marchese deve aver coinvolto Mantegna nella progettazione.

Quando, nella primavera 1489, il cardinale Raffaele Riario stava progettando il palazzo della Cancelleria, potrebbe aver contato sulla presenza del grande maestro e aver chiesto il suo parere. La combinazione di finestre ad arcata con edicole rettangolari come nella Porta dei Borsari potrebbe essere stata raccomandata da Mantegna che, negli sfondi di alcuni suoi dipinti e nella sua casa, si era servito della stessa tipologia.⁶¹ Già nel 1472 egli aveva fatto «un bellissimo disegno» per le logge del castello di San Giorgio di Mantova e nel 1480 aveva elaborato un progetto per le finestre della *Domus Nova* di Mantova. A Roma potrebbe aver ispirato anche i colonnati giganti con cui il cardinale Lorenzo Cibo, cugino del papa che aveva chiamato Mantegna, fece decorare negli anni 1489-1490 i due saloni di Palazzo Venezia.⁶² Anche a Mantova è stata individuata una serie di decorazioni architettoniche a cui Mantegna potrebbe

⁶¹ C.L. FROMMEL, *Raffaele Riario committente della Cancelleria*, in Id., *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006 («Centro Studi Leon Battista Alberti. Ingenium», 8), pp. 411-413.

⁶² M.L. CASANOVA, *Palazzo Venezia*, Roma, Editalia, 1992, p. 157, con bibliografia.

aver contribuito come la facciata della Casa Purgio o l'interno della chiesa di Santa Maria della Vittoria.⁶³

6. LE ULTIME OPERE

Un artista in grado di ideare il modello della seconda tela del *Trionfo* difficilmente aveva perso l'interesse per l'architettura. Dagli anni Ottanta in poi Mantegna preferisce però la natura articolata, e non solo nel *Par-naso* dello Studiolo di Isabella d'Este e nelle Madonne '*della Vittoria*' e '*Trivulzio*', ma anche nella cappella del Belvedere di Innocenzo VIII, la cui cupola era decorata con putti e festoni.⁶⁴ Da sempre si era appassionato ai paesaggi, ai festoni, ai fiori e ai frutti in varie forme, ma nei primi decenni questi erano quasi sempre accompagnati da elementi architettonici. Ora Mantegna si accontenta di pergole e difficilmente solo perché si occupa del proprio giardino o perché Isabella d'Este – arrivata da Ferrara, epicentro dei giardini rinascimentali –, conferisce una nuova attualità all'arte topiaria, ma perché il suo rapporto con la natura ha raggiunto un livello ancora più intenso di prima.

Questa atmosfera di un giardino colto domina perfino nella sua cappella funeraria (Figg. 26-27).⁶⁵ Già anni prima del testamento del 1504, Mantegna aveva manifestato la sua volontà di essere sepolto nella cappella di San Giovanni Battista in Sant'Andrea a Mantova e, nel testamento del 1° marzo 1504, aveva disposto che i due figli collocassero, entro un anno dal suo decesso, un altare e la facessero decorare. Nei seguenti due anni e mezzo fino alla sua morte egli sembra averne cominciato la realizzazione, come dimostra il quadro a lui attribuito con il Bambino e san Giovanni-no, ovviamente destinato alla cappella. La cappella gli sta talmente a cuore che compra il terreno posto sotto la finestra per impedire che possa essere oscurata da costruzioni e per costruirvi una capanna con camino dove potersi dedicare alla meditazione.⁶⁶ Secondo le date inserite nella

⁶³ N. ZUCCOLI, *Forme della decorazione architettonica a Mantova nell'età di Andrea Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna*, cit., pp. 58-69; G. FERLISI, *La mantegnesca facciata dipinta dell'antica piazza Purgio a Mantova*, ivi, pp. 70-83; U. BAZZOTTI, *La chiesa di Santa Maria della Vittoria e la pala di Andrea Mantegna*, ivi, pp. 200-219.

⁶⁴ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, pp. 154-158, 433-435.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 247-250, 452-454; G. PASTORE, *La cappella di Mantegna nella basilica di Sant'Andrea*, in *A casa di Andrea Mantegna*, cit., pp. 334-345, con bibliografia.

⁶⁶ R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, p. 453.

decorazione delle pareti la cappella è terminata solo nel 1518 e non è chiaro fino a che punto Mantegna l'avesse progettata e se i figli rimasero fedeli alla sua volontà.

Il sistema decorativo segue la struttura della cappella di Alberti che è caratterizzata da quattro arcate architravate, dalla cupola emisferica su peducci, dall'unica finestra sopra l'altare e dalla parete d'entrata con porta strombata. Questa strombatura è ripetuta con mezzi illusionistici sugli altri tre lati chiusi. Nelle pareti laterali, si staglia un vano predisposto per le pale con la storia del Battista. Una conchiglia – che persino nel suo colore bianco-rosa somiglia al prototipo marino – caratterizza la calotta della strombatura e allude al Battista, mentre le fasce laterali sono decorate con finte tarsie di marmi preziosi che – come nel tempio della *Presentazione* (Fig. 10) – convenivano a un tale ambiente sacro.

Nelle nicchie con fondo oro che sembrano scavate in campi pseudo-ovali, sono collocate statuette di marmo bianco su zoccoli decorati con palmette. Anche il campo ovale sopra la conchiglia e quelli rettangolari ai suoi lati si aprono su spazi illusionistici con scenette marmoree di stile mantegnesco e il busto di Mantegna, a sinistra di chi entra, fa parte di questo sistema. La sua immagine è poggiata su un disco rosso come la testa del Battista sul piatto di Salomè – un'idea che sarà ripresa da Dürer nel ritratto di Johannes Kleberger. Il porfido è circondato da una cornice di marmo con palmette e fiori di loto, l'ornamento preferito del maestro. L'angelo con Tobia al lato opposto della parete non corrisponde invece allo stile di Mantegna e interrompe il sistema in maniera poco convincente. Nelle due altre pareti questa zona bassa viene riempita da angioletti che sorreggono gli stemmi di Mantegna e, probabilmente, di sua moglie.

Gli evangelisti e la cupola furono probabilmente dipinti dal giovane Correggio che poi se ne ispirò nella Camera di San Paolo. Gli evangelisti sono seduti nei pennacchi sotto la cupola e i loro pulpiti protetti da snelli balaustri e inseriti tra le arcate. Essi si stagliano sul cielo azzurro e sul fogliame di aranci e limoni. Quest'atmosfera di verziere continua all'interno della cupola che si innesta sopra la trabeazione tripartita dorata e che si apre su una finta pergola. Tralci con aranci, limoni, pere e altri frutti si arrampicano lungo gli otto costoloni che sembrano fabbricati con listelli appaiati inchiodati a croce. Tra essi si aprono arcate irregolari di piccole grotte con gigli bianchi, rose, limoni e altre piante senza frutti o fiori. Questa fitta vegetazione non lascia penetrare la luce celeste e culmina, come in numerose cappelle funerarie, in una chiave con lo stemma del donatore. I cunei che sembrano fissare il soffitto intarsiato della cupola

all'intradosso delle arcate sono caratteristici dello spirito tettonico di Mantegna e ne sottolineano il peso.

Sembra quindi che gli evangelisti e la cupola siano soggetti alle leggi fisiche e che facciano parte di un giardino terrestre. Mantegna si presenta decapitato e come vittima di un qualche destino demoniaco, ma la sua anima è invitata dalle parole del Vangelo a innalzarsi oltre la pergola e verso il Cielo eterno. Ovunque si sente la speranza che la sua anima e la sua gloria terrestre possano sopravvivergli. Ancora di più che non la casa, i numerosi stemmi, il busto bronzeo, la preziosità illusionistica dei materiali, la pergola della cupola e le molteplici allusioni iconografiche tradiscono la sua ambizione di presentarsi come un gentiluomo e conferiscono alla cappella un carattere quasi edonistico. Benché non ci sia decorazione paragonabile con campi ovali e pseudo-ovali nell'opera di Mantegna e nonostante la qualità discontinua delle parti figurative e incongruenze nei contorni di alcuni campi, si tratta di una composizione originale e sofisticata e non facilmente attribuibile ai figli, ai collaboratori o a Correggio.

7. CONCLUSIONI

La quasi sessantenne evoluzione dell'architettura nell'opera di Mantegna si può dividere in cinque fasi di diversa importanza e di diversa durata. La prima è caratterizzata dalla bottega di Squarcione ma già tradisce una prima conoscenza di Donatello, di Alberti e del pensiero vitruviano e finisce verso il 1452 con il suo probabile viaggio a Roma. Nella seconda — che dura fino al compimento della pala di San Zeno nel 1459 —, il dialogo con Alberti e con i suoi seguaci fiorentini si intensifica, un dialogo che raggiunge il suo apice negli anni 1460-1478, consacrati alla preparazione e all'esecuzione della *Camera Picta*, e durante la progettazione della propria casa. Dopo questo periodo l'architettura scompare lentamente dai suoi quadri, l'artista preferisce la vitalità più organica della natura articolata e le sue invenzioni architettoniche si concentrano quasi esclusivamente sul *Trionfo di Cesare*. Durante il viaggio a Roma, negli anni 1488-1490, egli approfondisce considerevolmente le sue conoscenze dell'architettura antica e, nella quarta tela del *Trionfo*, anticipa i paesaggi con rovine del Cinquecento in maniera ancor più sistematica di prima. Infine, nell'ipotetico mausoleo della seconda tela e nel decoro illusionistico della sua cappella funeraria, l'influenza di Alberti sembra diminuita.

Per la maggior parte della sua carriera Alberti e l'antico rimangono però le fonti di gran lunga più importanti delle sue architetture, mentre manca ogni accenno alle invenzioni di artisti attivi in Lombardia come Filarete, Amadeo, Bramante e Leonardo, alle opere di Giuliano da Sangallo, di Francesco di Giorgio o di Baccio Pontelli in Toscana e a Roma, o alle fabbriche romane dell'ultimo Bramante. Probabilmente già verso il 1452 Mantegna ha avuto l'occasione di conoscere e di poter approfondire i disegni prospettici e ortogonali di Alberti dall'antico, di poter studiare le sue ricostruzioni e i suoi progetti e, durante il suo soggiorno romano, deve aver guardato i monumenti anche con occhio albertiano. Donatello e Alberti lo incoraggiano a ricostruire secondo le regole dell'antico e a ricomporre il lessico del linguaggio secondo il proprio gusto e il proprio ambiente. Dal 1460 in poi l'influsso di Donatello sparisce, quello di Alberti aumenta ancora e le sue invenzioni diventano sempre più classicheggianti e legate alla norma. Si tratta però di cambiamenti graduali e non di reazioni a nuove correnti importanti — un mondo ricco e grandioso ma sempre più chiuso verso l'esterno.

Mantegna non crea mai interni tridimensionali, come Bramante nell'"incisione Prevedari", mai spazi estesi come Perugino nella *Consegna delle chiavi* e non inventa città ideali come Giuliano da Sangallo nelle tavole di Berlino, di Urbino e di Baltimora. Nella pianta e nel cortile della sua casa egli mostra alte capacità architettoniche, ma l'esterno è troppo modesto per potersi misurare con le architetture contemporanee di Giuliano da Sangallo, di Bramante e di Francesco di Giorgio. Mantegna inventa le sue più belle architetture nel *San Cristoforo*, nella *Camera Picta*, nel *San Sebastiano* del Louvre e, fino a un certo punto, anche nella *Presentazione*, sotto l'influenza anche diretta di Alberti — influenza ancora fortissima nella città della *Camera Picta*. Come il san Sebastiano martirizzato rispecchia le proprie sofferenze così anche le mura e le torri malamente rinforzate, le rovine di templi, archi trionfali, piramidi e acquedotti, rimangono uno dei suoi temi centrali, la Roma che proprio per la sua condizione di parziale rovina è più bella e seducente del resto del mondo.