

The painting depicts a woman with a serene expression, her hair styled in a braid. She wears a blue and gold garment. In her left arm, she cradles a dark, sculpted head of a lion. Behind her, a stone castle with battlements is visible against a blue sky. The overall style is characteristic of the Italian Renaissance.

La scultura al tempo
di Andrea Mantegna

Di questo lavoro c'è
una grossa "fetta"
anche tua: grazie mamma;

Paola.

6.10.2005

La scultura al tempo di Andrea Mantegna

La scultura al tempo
di Andrea Mantegna
tra classicismo e naturalismo

a cura di
Vittorio Sgarbi

Electa

Presidente
Vittorio Sgarbi

Segretario Tesoriere
Paola Marini
Dirigente Musei d'Arte e Monumenti
del Comune di Verona

Francesco Rutelli
Ministro per i Beni e le Attività Culturali

Massimo D'Alema
Ministro per gli Affari Esteri

Beppe Fioroni
Ministro dell'Istruzione

Fabio Mussi
Ministro dell'Università e della Ricerca

Clemente Mastella
Ministro della Giustizia

Antonio Di Pietro
Ministro delle Infrastrutture

Alessandro Bianchi
Ministro dei Trasporti

Cesare Damiano
Ministro del Lavoro e della Previdenza Sociale

Vannino Chiti
Ministro per i Rapporti con il Parlamento e le Riforme Istituzionali

Andrea Marcucci
Sottosegretario per i Beni e le Attività Culturali

Danielle Mazzonis
Sottosegretario per i Beni e le Attività Culturali

Elena Montecchi
Sottosegretario per i Beni e le Attività Culturali

Roberto Formigoni
Presidente della Regione Lombardia

Giancarlo Galan
Presidente della Regione Veneto

Vasco Errani
Presidente della Regione Emilia Romagna

Vito De Filippo
Presidente della Regione Basilicata

Vittorio Casarin
Presidente della Provincia di Padova

Elio Mosele
Presidente della Provincia di Verona

Maurizio Fontanili
Presidente della Provincia di Mantova

Egidio Caporello
Sua Eccellenza il Vescovo della città di Mantova

Flavio Roberto Carraro
Sua Eccellenza il Vescovo della città di Verona

Antonio Mattiazzo
Sua Eccellenza il Vescovo della città di Padova

Fiorenza Brioni
Sindaco del Comune di Mantova

Flavio Zanonato
Sindaco del Comune di Padova

Paolo Zanotto
Sindaco del Comune di Verona

Massimo Cacciari
Sindaco del Comune di Venezia

Gaetano Sateriale
Sindaco del Comune di Ferrara

Domenico Amenta
Sindaco del Comune di Irsina

Massimo Bitonci
Sindaco del Comune di Cittadella

Renato Marcon
Sindaco del Comune di Piazzola sul Brenta

Fabio Bortolazzi
Presidente della Camera di Commercio di Verona

Gianfranco Chiesa
Presidente della Camera di Commercio di Padova

Ercole Montanari
Presidente della Camera di Commercio di Mantova

Giuseppe Proietti
Capo Dipartimento per i Beni Culturali e Paesaggistici e Capo Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari

Maurizio Fallace
Direttore Generale dei Beni Archivistici

Bruno De Santis
Direttore Generale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico

Luciano Scala
Direttore Generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari e Istituti Culturali

Carla Di Francesco
Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Regione Lombardia

Pasquale Malara
Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Regione Veneto

Maddalena Ragni
Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Regione Emilia Romagna

Giorgio Bernardi Perini
Presidente dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova

Enrico Voceri
Presidente del Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te

Giovanni Venturi
Presidente dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara

Anna Maria Spiazzi
Soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Verona, Vicenza e Rovigo e Soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Filippo Trevisani
Soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Brescia, Cremona e Mantova

Carlenrica Spantigati
Soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le province di Milano, Bergamo, Como, Pavia, Sondrio, Lecco, Lodi e Varese

Giovanna Nepi Scirè
Soprintendente Speciale per il Polo Museale Veneziano

Antonio Paolucci
Soprintendente Speciale per il Polo Museale Fiorentino

Nicola Spinosa
Soprintendente Speciale per il Polo Museale Napoletano

Claudio Strinati
Soprintendente Speciale per il Polo Museale Romano

Fausta Bressani
Dirigente del Settore Cultura della Regione Veneto

Pietro Petrarola
Direttore Generale dell'Assessorato alle Culture, Identità e Autonomie della Regione Lombardia

Davide Banzato
Direttore dei Musei Civici di Padova

Ugo Bazzotti
Direttore del Museo Civico Palazzo Te di Mantova

Stefano Benetti
Direttore del Museo della Città di San Sebastiano di Mantova

Daniela Ferrari
Direttore dell'Archivio di Stato di Mantova

Maria Teresa Fiorio
Direttore del Museo d'Arte Antica Castello Sforzesco di Milano

Antonella Nesi
Direttore del Museo Bardini di Firenze
Rino Breoni
Abate della Basilica di San Zeno Maggiore di Verona

Michele Roina
Parroco della Chiesa di Santa Giustina di Padova

Enzo Poiana
Rettore della Basilica del Santo di Padova

Valery Giscard d'Estaing

Giuliana Algeri

Umberto Baldini †

Luciano Bellosi

Arturo Calzona

David Chambers

Pietro Citati

Alberta De Nicolò Salmazo

Mario D'Onofrio

Gian Maria Erbesato

Francesco Paolo Fiore

Christoph Luitpold Frommel

Italo Furlan

Clara Gelao

Ronald Lightbown

Mauro Lucco

Sergio Marinelli

Antonio Martusciello

Konrad Oberhuber

Arturo Carlo Quintavalle

Francesca Sanvitale

Mario Serio

Rodolfo Signorini

Giovanni Valenzano

Gianni Venturi

Paul Zanker

Coordinatore generale
Gilberto Algranti

Catalogo a cura di
Vittorio Sgarbi

Saggi di
Paola Frattaroli
Italo Furlan
Giancarlo Gentilini
Vittorio Sgarbi

Schede di
Alfredo Bellandi [AB]
Raffaele Casciaro [RC]
Serenella Castri [SC]
Matteo Ceriana [MC]
Laura Damiani Cabrini [LDC]
Pietro Di Natale [PDN]
Giuliana Ericani [GE]
Giampaolo Ermini [GPE]
Gianfranco Ferlisi [GF]
Italo Furlan [IF]
Cristina Galassi [CGA]
Clara Gelao [CG]
Valerio Guazzoni [VG]
Peter Laverack [PL]
Marco Maran [MM]
Anne Markham Schulz [AMS]
Tommaso Mozzati [TM]
Gianni Nigrelli [GN]
Francesco Ortenzi [FO]
Maria Rosa Palvarini Gobio Casali [MRPGC]
Beatrice Paolozzi Strozzi [BPS]
Francesca Petrucci [FP]
Chiara Pisani [CP]
Alessandra Sarchi [AS]
Vittorio Sgarbi [VS]
Rodolfo Signorini [RS]
Maria Grazia Vaccari [MGV]

Coordinamento
Francesca Baccalà
Alessia Brughera

Bibliografia generale a cura di
Francesco Ortenzi

Prestatori

Associazione per i Monumenti
Domenicani, Fraternita Domenicana,
Mantova
Civiche Raccolte Archeologiche e
Numismatiche, Castello Sforzesco,
Milano
Civiche Raccolte d'Arte Antica e
Moderna, Castello Sforzesco, Milano
Civiche Raccolte d'Arte Applicata,
Castello Sforzesco, Milano
Fitzwilliam Museum, Cambridge
Fondazione Cavallini Sgarbi, Ferrara
Fondazione Giorgio Cini, Venezia
Fondo Edifici di Culto, Roma
Galleria Estense, Modena
Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro,
Venezia
Musei Civici agli Eremitani, Padova
Museo Archeologico Nazionale di Napoli,
Napoli
Museo di Capodimonte, Napoli
Museo Civico, Bassano del Grappa
(Venezia)
Museo Civico, Faenza
Museo Civico Ala Ponzone, Cremona
Museo Civico Antonio Parazzi, Viadana
(Mantova)
Museo Diocesano Francesco Gonzaga,
Mantova
Musée du Louvre, Paris
Museo Nazionale del Bargello, Firenze
Pinacoteca di Brera, Milano
Santa Giulia Museo della Città, Brescia
Curia Patriarcale di Venezia, Venezia
Seminario Vescovile "San Pio X", Rovigo
Basilica di San Domenico, Bologna
Parrocchia di Santo Stefano, Due Carrare
(Padova)
Chiesa di Santa Maria Nascente, Gromo
San Marino, Comune di Gandellino,
Bergamo
Cattedrale di Santa Maria Assunta, Irsina
(Matera)
Parrocchia degli Eremitani, Padova
Parrocchia di Santa Sofia, Padova
Parrocchia di Santa Maria Assunta
e San Giacomo, Soncino (Cremona)
Chiesa di Santa Maria del Carmine,
Venezia
Chiesa di Santo Stefano Protomartire,
Venezia
Chiesa di San Bernardino, Verona
Banca Intesa, Palazzo Leoni Montanari,
Venezia
Luigi Koelliker, Milano
Daniel Katz Ltd, London
Rob Smeets, Milano

Ringraziamenti

Domenico Amenta, Sindaco della città
di Irsina, Irsina (Matera)
Paolo Corsini, Sindaco della città
di Brescia, Brescia
Cristina Tampieri, Assessore alle Attività
Culturali del Comune di Faenza, Faenza

Salvatore Abita, Soprintendente
per il Patrimonio Storico, Artistico
ed Etnoantropologico della Basilicata,
Matera
Agata Altavilla, Direttore del Museo
Nazionale d'Arte Medievale e Moderna
a Palazzo Lanfranchi, Matera
Carlenrica Spantigati, Soprintendente
per il Patrimonio Storico, Artistico
ed Etnoantropologico per le province di
Milano, Bergamo, Como, Pavia, Sondrio,
Varese, Lecco e Lodi, Milano
Maria Grazia Bernardini, Soprintendente
per il Patrimonio Storico, Artistico
ed Etnoantropologico di Modena
e Reggio Emilia, Modena
Mauro Cova, Soprintendente reggente
per i Beni Artistici e Storici per le
province di Verona, Rovigo e Vicenza,
Verona
Franco Faranda, Soprintendente
reggente per il Patrimonio Storico,
Artistico ed Etnoantropologico
di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena,
Ravenna e Rimini, Bologna
Maria Luisa Nava, Soprintendente
per i Beni Archeologici delle province
di Napoli e Caserta, Napoli, Napoli
Antonio Paolucci, Soprintendente
Speciale per il Polo Museale Fiorentino,
Firenze
Cristina Acidini Luchinat, Soprintendente
dell'Opificio delle pietre dure, Firenze
Anna Maria Spiazzi, Soprintendente
per il Patrimonio Storico, Artistico
ed Etnoantropologico per le province
di Venezia, Belluno, Padova e Treviso,
Venezia
Nicola Spinosa, Soprintendente Speciale
per il Polo Museale Napoletano, Napoli
Filippo Trevisani, Soprintendente
per il Patrimonio Storico, Artistico
ed Etnoantropologico di
Mantova, Brescia e Cremona, Mantova

Davide Banzato, Direttore Musei Civici
agli Eremitani, Padova
Stefano Benetti, Direttore, Museo della
Città, Palazzo San Sebastiano, Mantova
Maria Rosaria Borriello, Direttrice
Museo Archeologico Nazionale, Napoli

Claudio Casadio, Direttore, Museo Civico
di Faenza, Faenza
Giampaolo Cavalli, Frate guardiano,
Convento dei Frati minori
di San Bernardino, Verona
Antonio Donà, Rettore Seminario
Arcivescovile, Rovigo
Giuliana Ericani, Direttore Museo Civico
di Bassano del Grappa, Bassano
del Grappa (Venezia)
Maria Teresa Fiorio, Direttore Civiche
Raccolte d'Arte, Milano
Ivana Iotta, Direttore Affari Culturali
e Museali del Comune di Cremona,
Cremona
Henry Loyrette, Presidente Direttore
Generale, Musée du Louvre, Paris
Giuseppe Pavanetto, Direttore Istituto
di Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio
Cini, Venezia
Beatrice Paolozzi Strozzi, Direttrice
Museo Nazionale del Bargello, Firenze
Duncan Robinson, Director, Fitzwilliam
Museum, Cambridge
Claudio Salsi, Direttore Civiche Raccolte
d'Arte ed Incisioni, Milano
Renata Stradiotti, Direttore Musei Civici,
Brescia
Mariella Utili, Direttore Museo
di Capodimonte, Napoli
Maria Grazia Vaccari, Vicedirettore
Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Marc Bascou, Conservatore Generale
Département des Objets d'Arts, Musée du
Louvre, Paris
Laura Basso, Conservatore Civiche
Raccolte d'Arte, Milano
Donatella Caporusso, Conservatore
responsabile Civiche Raccolte
Archeologiche e Numismatiche, Milano
Luigi Cavatorta, Conservatore onorario
Museo Civico Antonio Parazzi, Viadana
(Mantova)
Mario Marubbi, Conservatore Museo
Civico Ala Ponzone, Cremona
Julia Poole, Keeper of Applied Art
Fitzwilliam Museum, Cambridge
Francesca Tasso, Conservatore Civiche
Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni,
Milano

Giovanni Bazoli, Presidente Banca
Intesa, Milano
Corrado Passera, Amministratore
Delegato Banca Intesa, Milano
Fatima Terzo, Dirigente Responsabile
Beni Culturali di Banca Intesa, Vicenza

Ignazio Amuro, Ufficio Inventari Civiche Raccolte d'Arte Milano
 Benedetta Di Mase, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico della Basilicata, Matera
 Brigitte Daprà, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, Napoli
 Anne Deruyter, Département des Objets d'Arts, Musée du Louvre, Paris
 Imma Esposito, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demotnoantropologico di Modena e Reggio Emilia, Modena
 Elisabetta Favaron, Ufficio Beni Culturali Curia di Padova, Padova
 Laura Feliciotti, Ufficio Beni Culturali di Banca Intesa, Vicenza
 Roberto Fontanari, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Veneziano, Venezia
 Irene Galifi, Ufficio Promozione Beni Culturali, Curia Patriarcale di Venezia, Venezia
 Maria Giordano, Museo Nazionale del Bargello, Firenze
 Rosanna Colinelli Berto, Casa della Beata Osanna Andreasi, Mantova
 Alessandra Gregori, Collezione Koelliker, Milano
 Cristina Grilli, Soprintendente per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Mantova, Brescia e Cremona, Mantova
 Marco Maran, Ufficio Beni Culturali, Curia Vescovile di Adria-Rovigo, Rovigo
 Rossella Patrizio, Istituto di Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini, Venezia
 Sophie Richard, Daniel Katz Ltd, London
 Thyra Smith, Registrar, Fitzwilliam Museum, Cambridge
 Liz Woods, Assistant Registrar, Fitzwilliam Museum, Cambridge

Lino Belotti, Moderatore di Curia, Curia Vescovile, Ufficio Beni Culturali, Bergamo
 Achille Bonazzi, Delegato Vescovile per i Beni Culturali, Curia Vescovile di Cremona, Cremona
 Silvano Brusamento, Parroco, Chiesa di Santa Maria del Carmini, Venezia
 Bruno Caccia, Curia Vescovile, Ufficio Beni Culturali, Bergamo
 Gianmatteo Caputo, Direttore, Ufficio per la Promozione dei Beni Culturali, Curia Patriarcale di Venezia, Venezia
 Bruno Cogo, Direttore Ufficio Beni Culturali Curia di Padova, Padova
 Fausto Guerzoni, Rettore, Basilica di San Domenico, Bologna
 Salvatore Ligorio, Arcivescovo, Curia di Matera, Irsina (Matera)
 Luigi Longo, Parroco, Chiesa degli Eremitani, Padova
 Giancarlo Manzoli, Delegato Vescovile per i Beni Culturali, Diocesi di Mantova, Mantova
 Mario Marinoni, Parroco, Parrocchia di Santa Maria Assunta e San Giacomo, Soncino (Cremona)
 Antonio Meneguolo, Curia Patriarcale di Venezia, Venezia
 Nicola Mensano, Parroco, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Irsina (Matera)
 Giuseppe Merlini, Parroco, Chiesa di Santa Maria Nascente, Gromo San Marino (Comune di Gandellino, Bergamo)
 Daniele Prosdocimo, Parroco, Chiesa di Santa Sofia, Padova
 Armando Rizzoli, Parroco, Chiesa di Carrara Santo Stefano, Carrara Santo Stefano (PD)
 Mario Senigaglia, Parroco, Chiesa di Santo Stefano Protomartire, Venezia
 Giorgio Seno, Responsabile Ufficio Beni Culturali, Curia Vescovile di Adria-Rovigo, Rovigo
 Nicola Tommasini, Parroco, Chiesa di Sant'Agostino, Irsina (Matera)

Ezio Benappi
 Guido Benedini
 Rina Cavallini Sgarbi
 Gianni e Cristina Fava
 Rosalia e Giuliano Gaggioli
 Katz Family Trust
 Luigi Koelliker
 Rob Smeets
 Silvana Vinello

Si ringraziano inoltre
 Livia Alberton Vinco da Sesso
 Giuseppe Barile
 Michel Engombe
 Paolo Nosadini
 Alessandro Ortenzi
 Gianberto Petoello
 Eufemia Voto

Restauratori
 Viviana Natalina Bai
 Stefania Goffredi
 Corinna Mattiello
 Gianfranco Mingardi
 Marina Nahabed
 Maria Toni

Referenze fotografiche
 © Archivio dell'Arte Luciano Pedicini, Napoli
 Archivio Fotografico, Santa Giulia Museo della Città, Brescia
 Archivio Fotografico, Soprintendenza per i Beni Archeologici delle province di Napoli e Caserta
 Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico della Basilicata
 Archivio Fotografico, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini
 Archivio Fotografico, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Brescia, Cremona e Mantova
 Archivio Fotografico, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia
 Archivio Fotografico, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino
 Archivio Fotografico, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano
 Archivio Fotografico, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Veneziano
 Archivio Fotografico dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Adria-Rovigo (foto Alberto Bonatti)
 Francesco Calandra
 Cameraphoto Arte, Venezia
 Matteo De Fina Fotografo, Venezia
 Diocesi di Mantova
 Vittorio Facchi, Soncino
 Fitzwilliam Museum, Cambridge
 Foto Gianluigi Borelli, Viadana (Mantova)
 Foto Giusti Paolo, Firenze
 Foto Paolo Perina
 Ghiraldini Andrea, Padova
 Ghiraldini Giuliano, Padova
 Ministero per i beni e le Attività culturali
 © Photo RMN/D. Arnaudet
 Franco Querci
 Saporetto Immagini d'Arte, Milano
 Studio ART74, Bologna
 Studio Fotografico Da Re, Bergamo
 Ufficio Archivi Museali, Comune di Cremona
 Ufficio Beni Culturali della Curia di Padova
 Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

Gli ornati tessili nella Camera degli sposi: appunti e anticipazioni per una ricerca

Paola Frattaroli

Alcune considerazioni preliminari

L'accentazione sulla parola *appunti*, sottolinea volutamente i limiti di questo percorso, certo non esauriente, evidenziando anche il suo carattere, che intende proporsi come una riflessione a voce alta intorno al tema dei tessuti dipinti da Andrea Mantegna, per il celeberrimo microcosmo rappresentato dalla così detta Camera degli sposi, nel castello di San Giorgio a Mantova.

Nonostante i condizionamenti del breve tempo disponibile, spero tuttavia che le considerazioni seguenti vengano intese nello spirito con il quale le ho scritte: ossia come un modo per affiancarsi al lettore, scorrendo con lui attraverso le immagini, più che di un lavoro finito, di un utile progetto, attraverso il quale scoprire chiavi di lettura inusuali, come sono le decorazioni in generale – e quelle tessili in particolare – per questo spazio tanto nevralgico e fondante nella cultura del Quattrocento italiano.

Pertanto se qui mancheranno molte delle capillari analisi grafico-ricostruttive e texturizzate dei patterns, e delle loro iconografie, la cui efficace riproposizione bidimensionale è ineludibile per far "comunicare" aspetti formali ed espressivi, provenienti da tecniche diverse (o semplicemente per raggiungere fasce più ampie, rispetto quelle degli addetti ai lavori) cercherò di supplire – o farmi perdonare – con la puntualità delle fotografie e con un tono più lieve e dialogante nell'esporre.

Proprio in omaggio a questo "tono" non sarà superfluo chiarire subito i limiti entro i quali collocare queste righe, sia sul piano argomentativo che su quello metodologico, ad iniziare dall'uso del termine "microcosmo": da intendere non solo nel suo significato pitagorico (mutuato da *ikōs*: mondo concluso e ordinatamente definito nel suo centro) ma anche – e forse in questo caso soprattutto – racchiuso dall'esterno. Tale è in effetti il soggetto del padiglione collocato in un luogo aperto¹, la cui pluralità spaziale è leggibile sulle quattro pareti, oltre i limiti fisici della stanza, al di là dei tendaggi rappresentati aperti e chiusi, nell'orizzontalità del paesaggio e nell'assialità verticale del cielo, attraverso l'oblò del soffitto. Quest'ultimo, da dove l'osservatore è a sua volta osservato, in ripidissimo scorcio dalle dame sorridenti e dai putti alati affacciati alla balaustra, con la sua forma di ghiera-cilindro, costituisce – come i pilastri sulle pareti – il punto cruciale di demarcazione tra lo spazio architettonico, misurabile e interno della stanza, con quello esterno e illimitato della natura.

Quanta ambiguità ci sia nella parola "camera", come luogo circoscritto e appunto interno, qui è verificabile quasi "con mano"², grazie anche alla morbida flessibilità tra i due spazi (interni-esterni) che le cortine dei tessuti sanno creare. Parimenti anche quanto il termine "cosmo" sia qui appropriato, per il suo significato di universo – compresente a quello di complessità armonica e ordinata – è deducibile

1

a. Mantova, particolare del capitello all'antica in una casa mercantile di corso Umberto (da R. Signorini, *A casa di Andrea Mantegna*, p. 181, fig. 1);

b. Mantova, *Camera Picta*, rilievo grafico del nastro che stringe in vita la sposa novella;

c. proposta grafico-ricostruttiva del nastro;

d. proposta texturizzata del pattern (disegno P. Frattaroli).



a



b



d



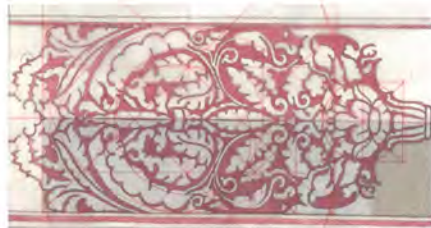
c



a



b



c



d

2
a. Mantova, *Camera Picta*, rilievo grafico del nastro che stringe in vita Barbara di Brandeburgo;

b. definizione degli aspetti formali;

c. ricostruzione in piano del motivo ornamentale;

d. proposta texturizzata del pattern

(disegno P. Frattaroli).

dalla consapevole costruzione illusivamente³ pluridirezionale dello spazio, e non solo per questo. Bensì anche per la proporzionalità geometrica e scansionale delle pareti, come si deduce dalla corrispondenza delle misure tra le quadrature e i cerchi, nella finta struttura architettonica e nelle altre decorazioni, iniziando dalla balaustra⁴ e concludendo con le modularità dei patterns, nei decori delle raffigurazioni tessute.

Nonostante l'inscindibile, unitaria concatenazione tra gli elementi plastico-architettonici e quelli pittorico-ritrattistici (più noti) sulla quale è costruita la Camera, la parte delle ornamentazioni tessili sembra essere stata finora invisibile, come se ... "né lo zoccolo di preziosi marmi policromi, né la finta architettura dipinta o il gioco 'scenico' dei tendaggi tirati o chiusi ... non facesse parte integrante e ineliminabile della stessa, rivoluzionaria visione artistica"⁵.

In questa circostanza, la traccia delle linee-guida per un'analisi sulle decorazioni tessute dipinte dal Mantegna, vuole proporsi come un omaggio al maestro, nel suo periodo mantovano, attraverso una ricerca minore, ma non per questo meno significativa e illuminante. E ciò proprio alla luce di quella lettura globale dell'opera e del suo progetto, dove tutti gli elementi, e persino le molteplici citazioni delle diverse tecniche, confluiscono alla fine in un solo linguaggio unitario.

Come minimo questo dimostra l'ampiezza delle conoscenze dell'artista, anche sotto il profilo fattuale, e il suo dominio esercitato su tutte le espressioni figurative del tempo⁶, talvolta magari solo attraverso i disegni esecutivi, a lui richiesti per occasioni diverse, come riportano molti e già noti documenti che lo riguardano⁷.

Di fatto il centro di irraggiamento del nuovo gusto decorativo, ricco di fermenti e aperto a sviluppi innovativi, nella direzione di una scelta umanistica sempre più marcata, in corrispondenza del particolarissimo momento storico vissuto da Mantova, con Ludovico Gonzaga, ha proprio nel Mantegna il suo fulcro privilegiato. Lo dimostrano, più o meno direttamente, le molteplici decorazioni a lui riconducibili, realizzate con tecniche diverse, anche nell'architettura privata, sia sulle superfici murarie interne che esterne, della stessa Mantova⁸, ma anche di altre città, come Cremona, Lodi, Piacenza e persino Genova, oltre ovviamente a Verona e Padova⁹.

I riferimenti sono ai temi degli anelli marmorei allacciati, di memoria donatelliana (come sono leggibili nei bronzi dell'altare del Santo, a Padova), alle figure dei putti che reggono ghirlande o stemmi araldici, alle composizioni dei grappoli vegetali, raccolti e annodati da nastri liberamente inarcati nello spazio, agli oblò ciechi, o aperti su cieli luminosi, individuati nella loro transitorietà atmosferica dalla presenza delle nuvole.

Ma penso anche a quella precisione del disegno, cavillosamente incisivo nella definizione dei dettagli, e insieme morbidamente trattato nella modulazione plastica della superficie, rispetto lo *squadro* dei fondi, che individua – al pari dei soggetti figurali – le sue invenzioni, per le quali è stato sempre sottolineato, a partire dai contemporanei, il carattere "scultoreo" della sua pittura¹⁰.

In questa ottica, anche la forte assonanza riscontrata tra la cintura dipinta dal Mantegna, per trattenerla in vita il sontuoso abito della "sposa novella", nella *Camera Picta*, e il capitello scolpito all'antica, che si trova a Mantova (figg. 1, 2), in corso Umberto¹¹, – sia esso riconducibile a un disegno autografo o alla sua bottega – non si pone affatto come un dettaglio isolato e insignificante. All'interno di un comune denominatore improntato al gusto classico, l'elaborazione sul genere della palmetta splancata, così pertinente al mondo della scultura¹², e le organiche ondulazioni dei profili nelle foglie (non attribuibili *tout court* a una conseguenza della tecnica tessile), segnalano ancora una volta, sottolineandola, la



a



b

fascinazione che l'esempio marmoreo esercita sul Mantegna, e anzi rende evidente come sia proprio l'origine plastica a guidare l'aspetto inventivo della sua progettazione, con le successive "ricadute" sulle altre forme decorative.

Tornando al rapporto tra le ornamentazioni tessili e la sua opera pittorica – indipendentemente dal fatto che i decori delle stoffe dipinte nella Camera siano o meno originati da cartoni proposti su suoi disegni¹³ –, dal loro esame si può chiaramente cogliere la consapevolezza delle sue scelte, tutte orientate, tra le molte offerte possibili della produzione contemporanea¹⁴, sulle tipologie ornamentali che mostrano una chiara impronta di carattere scultoreo¹⁵.

Classificazione e loro distribuzione

Parlare di tipologie tessili, più che di tessuti, permette di guardare all'argomento da un punto di vista globale, senza per questo dilatarlo, con l'obiettivo di ancorarlo alle immagini e definire – come primo atto – i prototipi ornamentali e la loro distribuzione sulle pareti.

Su questo punto mi permetto di chiarire brevemente come i tessuti, gli arazzi, i tappeti, i ricami, i cuoi (dipinti o punzonati)¹⁶ non siano affatto omologabili tra loro, o riconducibili a una sola chiave di lettura: né per ciò che riguarda gli aspetti esecutivi – con i derivanti effetti delle diversità materico-superficiali – né per gli aspetti iconografici¹⁷. Mentre l'elemento comune, per tutte le produzioni elencate, è sicuramente la lettura in piano, o bidimensionale (se si esclude il gioco plastico dato dallo spessore stesso dei materiali) elemento diversificante è per i tessuti, la connotazione fortemente ripetitiva della loro modularità. Essa, composta in serrate sequenze di griglie isometriche a *infinitum*, al contrario non è determinante, e può non essere impiegata, negli altri manufatti per i quali è la manualità, in ogni singola fase, e non la prevalenza dell'impostazione tecnica negli apparati costruttivi¹⁸, a configurare il risultato finale.

Si vede subito come l'argomento, così impostato, non si presenti affatto unitario: nella Camera degli sposi, infatti, non vi sono soltanto le cortine dei tendaggi che la chiudono¹⁹, ma anche i tappeti, gli abiti, i rivestimenti del mobilio in legno (la poltrona del principe), le passamanerie con decori di perle, come nastri ferma capelli, o nella finitura degli abiti; i veli per completare le elaborate acconciature femminili; i cappelli in feltro per gli uomini, senza contare l'arazzo, con putti reggi-stemma, che si trova sopra la porta di ingresso, sovrapposto alla tenda (probabilmente più tardi).

Cercando di ordinare questi materiali e puntando l'attenzione su quelli più utili – sempre nell'ottica di definire le tipologie ornatistiche, per così dire *seriali*, scelte dal Mantegna – rimangono i tessuti operati, ossia con disegni, costituiti come si è visto, dagli abiti, dai tendaggi, dai rivestimenti dell'arredo, e il tappeto, anzi i due tappeti, con l'esclusione dell'arazzo (il quale, al di là degli aspetti storici, riguardando la sua affrescatura, per il suo soggetto figurale a tema unico, metodologicamente si collega alla pittura).

Se si considera come ancora nel Quattrocento mancasse una precisa distinzione tra le stoffe impiegate per l'arredo e quelle per l'abbigliamento, il campo di indagine si riduce a due aree principali, nelle quali il filo conduttore dell'analisi diventa soprattutto l'aspetto iconografico dei *patterns*.

La semplificazione, tuttavia, risulta solo apparente, poiché i motivi dei vari tessuti, diversi l'uno dall'altro, solo in tre casi propongono disegni uguali: 1. nelle tre cortine, lungo la parete orientale, compresa la prima a sinistra, sul lato meridionale; 2. i due tendaggi del lato nord, nell'arcata centrale e in quella destra; 3. ciò che della tenda risulta leggibile, sotto l'arazzo con lo stemma dei Gonzaga, e la cortina, sulla parete opposta, nell'arcata a sinistra del camino (anche questa molto deteriorata, ma che per alcuni piccolissimi dettagli è stato possibile confrontare con la precedente, e forse sarà ricostruibile graficamente in un lavoro futuro).

I rimanenti elementi – dagli abiti ai tendaggi – presentano marcate differenze, per le diversità nei disegni ma soprattutto nelle strutture costruttive. Fattore non secondario, questo, dal momento che proprio in esse le ornamentazioni trovano il loro vitale radicamento per la ritmica distribuzione sul piano.

Interessante è notare, d'altro canto, come l'eterogeneità non riguardi solo i tessuti, ma tutti i decori presenti nella stanza: dagli stipiti e le mensolature delle porte, ai fregi architettonici del soffitto, fino al decoro del camino: nulla è simmetrico, rispetto la prevedibile assialità della costruzione, bensì continuamente variato, anche se a volte in modo impercettibile; quasi a sottintendere la negazione di una regola comune, o l'asprata ricerca di una intrinseca e autonoma vitalità di ogni singola forma, in una anticipazione *ante litteram*, di stampo manierista.

Prima di passare ai decori tessili veri e propri, ancora leggibili, merita un brevissimo accenno il fatto che lateralmente al camino, sul lato destro e sinistro, siano individuabili, a luce radente, due precise linee orizzontali, quasi alla stessa altezza del pavimento, le quali fanno ipotizzare la cornice di altri panni (o tappeti). Almeno uno, quello di destra, sembra anche un intravedibile disegno modulare a forma di ghirlanda. Se ciò fosse vero – ma necessiteranno molte e pazienti analisi, per confermarlo – la parete sarebbe stata completata, sotto i tappeti, con una sorta di sovrabbondante e molto più ricca serie di addobbi, rispetto quelli visibili, concentrati nella zona della "pedana", dove è raffigurata la corte.

La quantità di tessuti che emerge, anche da questa rapida descrizione, ovviamente non consente un esame capillare, sia per la brevità dello spazio disponibile che per la parzialità di molti grafici necessa-



a



b

ri alla ricostruzione dei moduli. Pertanto demandando ad altro lavoro l'analisi completa, qui saranno considerate da un punto di vista generale solo le parti più significative, ossia più visibili, anche per il visitatore meno avvezzo a guardare con "occhio di falco" i più piccoli dettagli.

Basterà che l'attenzione sia focalizzata sui seguenti *patterns*: sulle tende dell'arcata centrale e dell'arcata sinistra, nella parete nord, corrispondente al camino (fig. 3); sull'arcata centrale e sull'arcata sinistra – diversi tra loro – della parete sud (la tenda sinistra ha motivi uguali alle tre arcate della parete est dove, secondo le ipotesi formulate, si doveva trovare il letto del principe) (fig. 4); sulla tenda dell'arcata destra nella parete ovest (fig. 5); sui due tappeti della parete nord (fig. 6); per un totale di cinque temi, accorpando i due tappeti, per la loro similarità, in un unico soggetto ornamentale.

Per la completezza dell'informazione, riguardo la distribuzione complessiva dei decori tessili "a disegno" (escludendo, come è stato detto, le stoffe così dette "unite" e gli effetti *moiré*), elenco di seguito anche i tessuti che non saranno considerati: tutte le partiture ornamentali degli abiti (sui quali saranno fatti brevi cenni) corrispondenti ad un totale di circa diciotto temi diversi, tra quelli chiaramente leggibili e quelli appena intravedibili, senza contare le passamanerie delle tende e i collari dei cani⁴⁰, ovviamente concentrati sulle pareti con figure umane, corrispondenti a quelle nord e ovest (fig. 7); la tenda nell'arcata sinistra della parete nord; quelli (diversi) nell'arcata centrale e nell'arcata sinistra della parete ovest; il motivo nell'arcata destra della parete sud, intorno a quella che oggi è la porta di ingresso alla sala, e che molto probabilmente è simile al drappo in posizione corrispondente, sulla parete opposta (indicato al punto due, in questo elenco).

Le tipologie

Le diverse modalità esecutive che distinguono le produzioni del settore tessile, come si è detto in precedenza, permettono di raggruppare i motivi elencati in due generi principali, costituiti dai tessuti e dai tappeti²¹.

Gli ornati. Le decorazioni dei tappeti

Parto da questi ultimi per una ragione precisa: la verifica di alcune rispondenze nelle loro bordure principali. Esse, infatti, appaiono molto simili in entrambi, con la differenza che il tappeto sopra il camino presenta una ricaduta più corta e un rapporto proporzionalmente più grande nel disegno, insieme ad alcune variazioni nel motivo dei profili secondari, ad esempio nelle forme romboidali anziché triangolari, come invece appaiono in quello sotto il marchese.

L'aspetto più interessante è però costituito dal fatto che tutti e due riportano ad un altro esempio comune, rintracciabile nella pala di San Zeno.

A metterli insieme, questi disegni, emergono proporzionalità diverse: nelle scale delle singole parti costitutive, con conferme ma anche con variazioni, nei profili minori²², nel campo centrale e nelle crome (fig. 6).

Come dire, in altre parole, che ci troviamo davanti a elaborazioni di "mestiere" su un unico modello di partenza, mutuato dai taccuini dell'artista, mediante opportuni montaggi e combinazioni selezionate per tipologie omogenee. Ma a quale modello si riferisce questo tappeto? Che si trattasse di un manufatto anatolico, proveniente dall'est della regione, lo segnalavano i confronti fatti con le lettere che disegnano il bordo: angolate a novanta gradi e intrecciate con precisa regolarità, nella caratteristica terminazione a punta, con forme di foglie stilizzate racchiudibili in triangoli regolari. Esse costituiscono una chiara interpretazione Shirvan della scrittura cufica, rigorosamente sempre di colore bianco²³. Ma non avrei mai pensato di trovarmi davanti allo stesso tappeto, realmente esistente, conservato in un museo berlinese.

Nonostante si tratti di un frammento, le sue misure sono tali da poter leggere in modo esauriente i *pat-*

⁴ Mantova, *Camera Picta*, parete sud, tessuto "a griccia", "cordovano", con dettagli fortemente ingranditi.



terns: tutto corrisponde, si tratta di quello rappresentato nella pala di San Zeno³⁴.

Come confermano le date, fine del XV secolo, l'evidente tempestività della riproduzione sul quadro – anno più anno meno – corrisponde al periodo della fabbricazione, sicuramente del suo arrivo sui mercati veneziani³⁵, e dimostra in modo eclatante l'attenzione del pittore nel selezionare e aggiornare, con assoluta precisione i propri modelli figurativi, anche negli apparati secondari³⁶.

Un'altra informazione che questo manufatto fornisce è insita nel suo passaggio dalla rappresentazione sacra a quella di corte. Il fascino che la cultura occidentale ha sempre tributato al tappeto orientale, non è mai stata separata dal valore dello spazio sacro che esso circonda³⁷, tanto che le sue prime riproduzioni pittoriche, nel mondo cristiano d'occidente, sono state non a caso collocate ai piedi di scene religiose, per enfatizzarne l'unicità. A Mantova, nella raffigurazione che Mantegna fa dei Gonzaga, la trasformazione di questi significati in chiave secolare, diventa esplicita.

Le decorazioni dei tessuti

Sembrano – il condizionale è d'obbligo, data la scarsa leggibilità di alcuni – raggruppabili in due tipologie³⁸: a. con melagrana, presente nella forma "a griccia" sui tendaggi, "a cammino", prevalentemente negli abiti³⁹; b. con geometrie ricavate dal cerchio, su modularità ortogonali e un solo tema principale, nella tenda della parete ovest; con due temi fittamente gremiti (uno principale e uno secondario), nella tenda della parete sud, definita anche "cordovano".

Il tema della melagrana

Il termine "disegno a melagrana", corrispondente *tout court* alla produzione del Rinascimento, venne in realtà usato solo alla fine dell'Ottocento, per indicare sotto una "etichetta" comune una serie di tessuti particolarmente omogenea⁴⁰. Essi caratterizzano il modello più diffuso e pregiato delle produzioni comprese tra la metà del Quattrocento e il secolo successivo, che hanno in Firenze e Venezia le sedi degli opifici più importanti (fig. 8).

Il tema principale che li individua, e da cui prendono il nome, corrisponde al motivo del cardo o, appunto, del melograno, il quale raccoglie nel suo disegno, ampliandole, una serie infinita di variabili secondarie⁴¹. L'origine iconografica di questo genere è però ben più antica e va individuata nel soggetto della pigna e del fiore di loto, corrispondente al *bindu* indiano (visto di profili, ossia tagliato verticalmente lungo il suo asse) il quale perverrà alla forma del melograno attraverso una lunga e complessa serie di processi di trasformazione, che – come spesso accade nell'incrocio e nella rielaborazione di culture diverse – caratterizzano quasi tutta l'ornamentica in piano⁴².

Come si può arguire, l'ampiezza e le diramazioni che segnano il suo percorso, esulano dalla portata di questo lavoro; qui invece servirà essenzialmente esaminare i punti che seguono.

La scala di rappresentazione usata nell'affresco, deducibile dal confronto con le proporzioni delle figure umane e con tessuti simili⁴³, permette di concludere sulla perfetta aderenza del Mantegna ai modelli, relativamente al disegno e alle misure.

Queste ultime sono esattamente definibili, nella grandezza delle stoffe e dei moduli, grazie alla traccia delle cimose, ancora leggibili nell'affresco, lungo le quali sono stati cuciti i teli per ampliarne la larghezza, cosicché coprissero interamente il vano dell'arcata. Prendendo come modello la tenda nella parete nord, sul lato destro (più visibile oltre che nel disegno, anche nelle marcature cromatiche dei dettagli, fig. 3a), l'altezza del tessuto – ossia la distanza tra le cimose – doveva essere di circa 60 cm, con un rapporto in lunghezza di circa 120 cm⁴⁴. Quasi certamente doveva trattarsi di un velluto⁴⁵ controtagliato, broccato, alluciolato su fondo di teletta in oro, come sembrano confermarlo i caratteri generali del disegno, connotati da una forte definizione plastica, insieme alla distribuzione delle cromie. Anch'esse, infatti, con il tono più scuro (forse rosso cupo) nel tema principale del tronco, che si conclude nella polilobatura contenente il melograno, individuano con precisione le zone tessute a velluto (fig. 9). Difficile dire se si tratti di un manufatto veneziano o fiorentino. Solo la dettagliata ricostruzione grafico-cromatica del cartone⁴⁶ e l'attenta analisi degli elementi mutanti permetterà di sciogliere questo nodo che, per il momento, rimane sospeso. Le conclusioni tecniche, emerse su questi tessuti, si possono applicare anche ai teli della parete est, nonostante il disegno diverso.⁴⁷

Il tema geometrico "a nodi"

Il disegno "a nodi" che con forme diverse si collega idealmente su tracciati diagonali, attraverso tre punti della stanza, è rappresentato sulla tenda nell'arcata destra della parete sud (fig. 4b), su quella nell'arcata sinistra della parete ovest (fig. 5; entrambe già segnalate) e aguzzando lo sguardo, nella veste che spunta da sotto l'abito di Barbara di Brandeburgo (fig. 10b), rifinito con un morbido e sottile nastro di pelliccia bianca. È difficile dire, dal frammento visibile, se questo disegno si riallacci agli altri, certamente è vero che, come in essi, individua una forma circolare, disegnata dall'intreccio di un nastro⁴⁸. Già è stato scritto – meglio di come farei in questo spazio succinto – sul tema dell'intreccio a nodo senza fine, nelle sue mutazioni dal repertorio figurativo islamico, e sulle simbologie implicite del labirinto, a esso collegabili⁴⁹. Così come è stata affrontata la continuità ideale che intorno a questo soggetto riunisce le personalità di Feliciano, Dürer, Bramante, nella cupola di Santa Maria delle Grazie, fino a Leonardo, sul soffitto della Sala delle Asse, nel Castello Sforzesco (1498).

Ma non sarà superfluo evidenziare come la sua lettura, appena intravedibile sotto la veste, appaia –



a



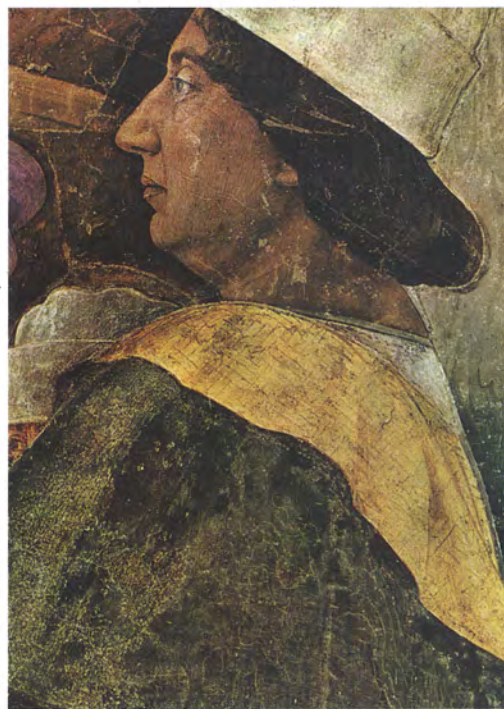
b



a



b



c

6

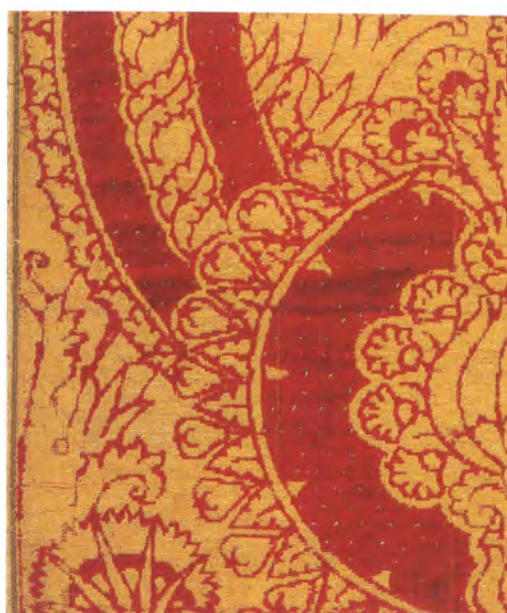
a. dettaglio del tappeto raffigurato nella pala di San Zeno, Verona;
b. Mantova, *Camera Picta*, particolari dei due tappeti sulla parete del camino.

7

Mantova, *Camera Picta*, parete ovest:
a. dettaglio ricostruttivo del collare del cane (disegno P. Frattaroli);
b. prima arcata sinistra, particolare della tenda con motivo geometrico;
c. scena "dell'incontro", dettaglio del mantello portato da un dignitario, con motivo geometrico.



a



b



c



d

8

a, b. tessuto "a griccia" e dettaglio fortemente ingrandito;

c. tessuto "a cammino", Venezia, raccolta Fortuny e Feliciano Benvenuti (da D. Davanzo Poli, *Seta e oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, Venezia, 1997; da D. Davanzo Poli, S. Moronato, *Le stoffe dei veneziani*, Venezia 1994);

d. ricostruzione grafica della veste tombale di Sigismondo Malatesta (disegno di P. Frattaroli).

9

a, b. tessuti con motivo "a griccia", attribuiti all'Italia (Venezia), seconda metà del XV secolo, New York, Metropolitan Museum, fondo Fletcher (da D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974);

c. Mantova, *Camera Picta*, parziale ricostruzione grafica del tessuto indossato dall "sposa novella" (disegno P. Frattaroli).

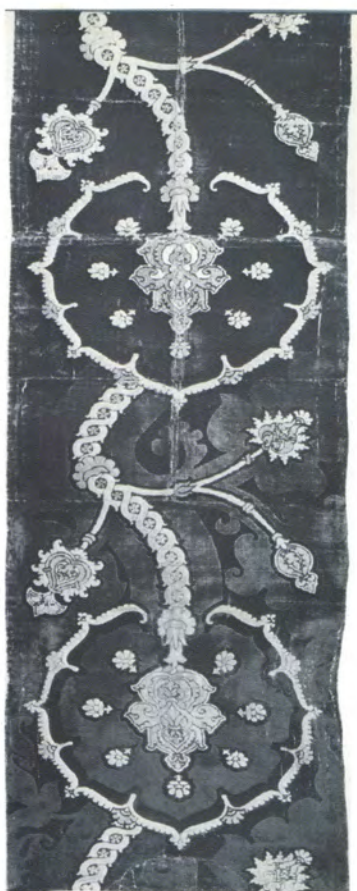
10

a. Ritratto di Isabella d'Este realizzato nel 1524 da Giulio Romano (Londra, Hampton Court Palace) (da G. Amadei, E. Marani, *I Gonzaga a Mantova*, Milano 1975);

b. Mantova, *Camera Picta*, dettaglio fortemente ingrandito della veste indossata da Barbara di Brandeburgo.



a



b



c

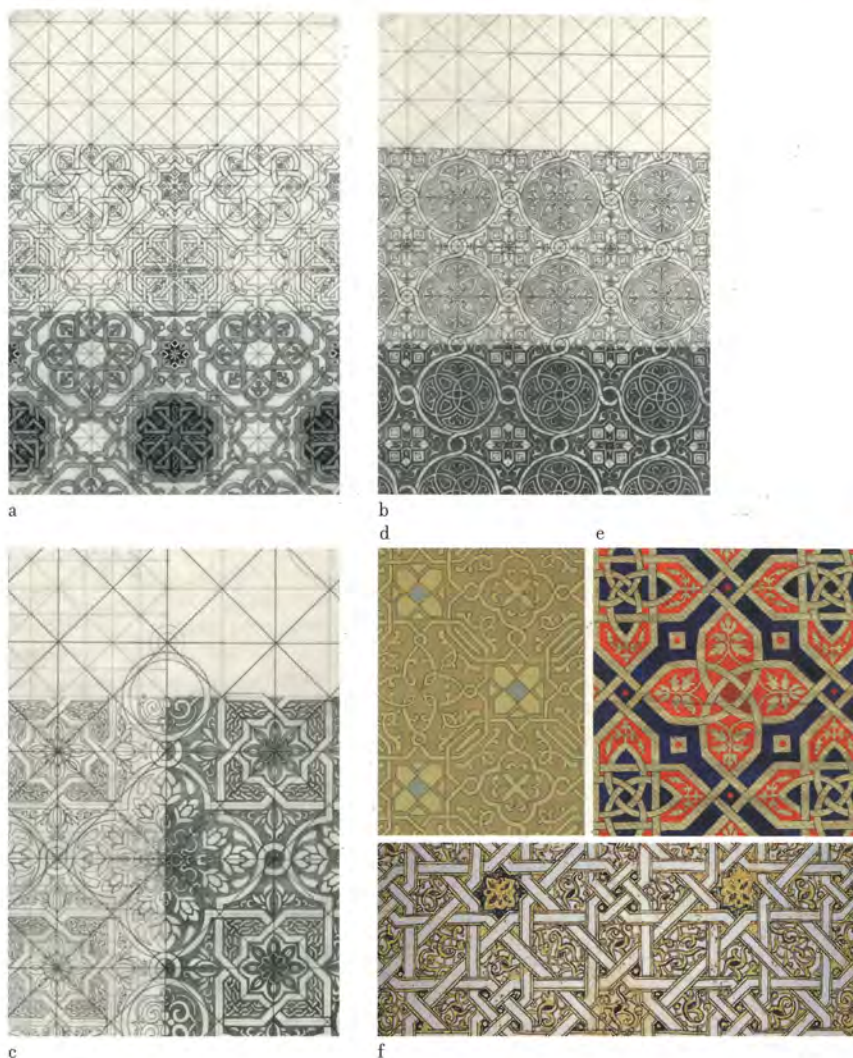


a



b

Esempi di decori dal XIII al XIV secolo:
 a, b, c. ricostruzioni grafiche e strutturale di stoffe ispano-moresche, rispettivamente del XIV, del XIII e del XIV secolo, oggi conservate a Lione, Musée Historique des Tissus e a Berna, presso la fondazione Abegg;
 d. ricostruzione grafico-cromatica del tessuto posto sul trono nella *Maestà* di Duccio da Buoninsegna (recto), Museo dell'Opera del Duomo, Siena;
 e. proposta cromatico-texturizzata del tessuto che costituisce il fondale dipinto nella *Croce* di Giotto, oggi al Museo degli Eremitani, Padova (disegni a-e di P. Frattaroli);
 f. manoscritto Qur'an (n. 85, f. 129v), Bibliothèque Nationale, Parigi.



proprio per questo – come una sorta di messaggio criptico, nel suo significato tematico di ricerca del centro e anche di legame e stabilità (quasi un omaggio alla figura che lo porta). Se queste considerazioni possono sembrare un po' "forzate", ecco, a distanza di pochi anni, il ritratto di Isabella d'Este, realizzato da Giulio Romano (oggi conservato all'Hampton Court Palace, presso Londra, fig. 10a). La giovane donna esibisce, in tutta la sua prorompente potenza plastica, una veste uguale, per disegno e proporzione, alla tenda della Camera. L'abito è realizzato in velluto nero (fig. 10a), tagliato lungo i bordi dei *patterns*, rifinito da un ricamo dorato, e fa trasparire attraverso i trafori un tessuto più leggero, nei toni rosa-dorati, con un decoro "a nodi"⁴⁰. Si può solo pensare ancora a una coincidenza.

Il disegno più complesso, tra i tessuti rappresentati nella Camera, è sicuramente quello sulla parete sud (fig. 4b), per il quale non essendo neppure individuabili le tracce delle cimosse, nella rappresentazione affrescata, è anche l'unico di cui non è possibile precisare le misure, riferendole a un modello reale, sia pure ipotetico. La sua associazione ai manufatti realizzati con cuoio dorato, per cui esso era stato indicato con il termine di "cordovano", presenta alcune ragioni non immotivate.

La prima, e più importante, dipende dal suo decoro che infatti richiama tipologie ritmicamente serrate in collegamenti e concatenazioni che denunciano una chiara origine ispano-moresca (fig. 11)⁴¹.

La memoria di questi ornati, che impronta molte delle decorazioni, anche architettoniche, diffuse nella produzione dell'Italia settentrionale, sul finire del XV secolo⁴², dimostra quanto nel repertorio ornamentistico, soprattutto di tipo geometrico-astratto, confluiscono e trovino un loro armonico equilibrio suggestioni che appaiono alquanto complesse, perché apparentemente lontane e contraddittorie tra loro.

La molteplicità delle tematiche non può che lasciare il discorso sospeso. L'ultima annotazione che però va fatta, su questo decoro, riguarda il modo con il quale Mantenga lo ha risolto: non solo nel rilievo quasi a sbalzo che assume rispetto il fondo, tanto più se viene immaginato nei suoi colori originali, ma anche in quella acutissima attenzione al dettaglio, che gli fa disegnare, in modo realisticamente scultoreo, persino la increspatura delle pieghe nelle curve dei nastri, quando dalla loro forma aperta e più larga, leggibile sul dritto del piano, vengono stretti nell'intreccio, passando sul rovescio. Una sorta di gioco sottile, o sfida mentale, tra realtà e finzione, tra esasperato naturalismo e astrazione geometrica che, come si vede, investe per intero la Camera, persino nei suoi dettagli più piccoli.

¹ Sull'ariosità dell'abitare, nel Quattrocento, si veda E. Marani, Mantova (1961), rist. 1981, p. 162.

² Sulla complessità del significato che hanno i termini quali: stanza, vano, ambiente si veda F. Doglioni, Venezia, 1987, p. 17.

³ Mi riferisco alle incongruenze prospettiche che la Camera presenta, rispetto al metodo della proiezione piana codificato da Piero della Francesca (M. Kemp, Yale University, 1990, ed. it. Milano 1994, pp. 53-54), all'eccellenza di metodi, comprendenti anche modelli scultorei (M. Savonarola, [1445] a cura di L. Muratori, Milano 1738, 24, pp. 1169-1170) e ai procedimenti geometrici non sempre canonici, che Mantegna aveva sicuramente ammirato in un'opera padovana di Paolo Uccello, ora perduta (G. Vasari, [1568], a cura di G. Milanesi, 16 vol., Firenze 1878-1885, II, pp. 214-215; J. Pope-Hennessy, 2. edizione, Londra - New York, 1969, p. 18).

⁴ La balaustra, con il suo disegno concatenato di elementi circolari e tangenti, imposta alla base della stanza, bidimensionalmente, i rapporti più piccoli delle modularità, che poi evolvono nella cubatura dell'alzato.

⁵ G. Basile in R. Signorini, Milano - Mantova, 2006, p. 129.

⁶ Si conoscono gli esiti dei suoi interessi per la scultura (plastica, bronzo, legno, terracotta, forse marmo) "se teniamo fede a quegli 'octo capituli de commesso', ricordati nel 1511 nell'inventario del vescovo Ludovico Gonzaga", M. Palvarini, G. Casali, in R. Signorini, cit., Milano - Mantova, 2006, p. 318; sulle collaborazioni del Mantegna per alcuni decori delle finestre nella cosiddetta *Domus Nova*, in Palazzo Ducale, eretta dal Fancelli, si veda E. Marani, C. Perina, Mantova 1961, pp. 91-94; sulla proposta del Mantegna per un ricamo da riportare su una borsa, si veda C. Vasic-Vatovec, prefazione di C.F. Borsi, Firenze 1979, pp. 224, 226, 241; C. Tellini, C. Perina, in G. Arcari (a cura di), catalogo della mostra (Quistello, Pinacoteca comunale), 20 dicembre-16 febbraio 2004, Mantova 2003, schede, pp. 24-25.

⁷ G. Paccagnini, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, S. IV, XLVI, fasc. I-II, 1961, p. 71; A. Canova, in *Annali di storia Moderna e Contemporanea*, II, 1996, 2, pp. 215-240.

⁸ Per le tematiche mantegnesche e le loro ricadute sull'architettura, si veda E. Marani, in *Mantova. Le arti, 1. architettura*, Mantova 1961, ristampa 1981, pp. 162-165; P. Carpeggiani, negli atti del convegno internazionale di studi (6-18 settembre 1980) Pavia, 1983, pp. 81-94; F. Rausa, in R. Signorini, cit., Milano - Mantova 2006, pp. 178-191; per una lettura più ampia dell'ornatistica, si veda N. Zuccoli, in R. Signorini, Milano - Mantova 2006, cit., pp. 59-69, in particolare pp. 62-66; G. Ericani, in G. Fusari, M. Rossi (a cura di), catalogo della mostra (Castel Goffredo, chiesa dei Disciplini), Calcinato (Brescia), 2004, pp. 29-37; U. Rossi, in *Rivista italiana di numismatica*, 1, 1888, pp. 25-40; 16-194; 433-455; M. Munarini, in G. Ericani, P. Marini, Verona 1990, pp. 67-108.

⁹ N. Zuccoli, in R. Signorini, cit., Milano - Mantova 2006, p. 64; AA.VV., catalogo della mostra (Genova, Commenda di San Giovanni Prè, 15 aprile-15 giugno 1982) Genova 1982.

¹⁰ Per le citazioni in Mantegna dei modelli plastici di età tardo-augustea e per i collegamenti all'esperienza albertiana si rimanda a L. Volpi Chirardini, in "Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti - Atti e Memorie", n.s., 61, 1993 (1994), pp. 37-72; E. Talamo, in *Xenia*, 5, 1983, pp. 15-46; C. Gaspari, in R. Harprath, H. Wrede (a cura di), atti del convegno internazionale (Coburg, 8-10 settembre 1986), Mainz 1989, pp. 112-125.

¹¹ Il riferimento è alla decorazione del capitello che chiude uno dei pilastri, in corso Umberto, pubblicato da F. Rausa, in R. Signorini, cit., Milano - Mantova 2006, p. 181, figg. 1-2.

¹² Si fa riferimento agli studi di A. Riegle, in particolare all'evoluzione in senso naturalistico del tralcio fiorito, quando successivamente al V secolo l'acanto si innesta sulla tipologia "a palmetta", fino agli sviluppi tardo-imperiali che, con le terminazioni dell'acanto a punte ricurve verso l'interno, segnalano la loro impronta romana; A. Riegle, ed. it., Milano 1963, p. 210, fig. 109 e p. 253, fig. 135.

¹³ Frequenti sono le vicinanze professionali e gli scambi che coinvolgono gli artisti nelle attività del comparto tessile. Un esempio documentato è il paliotto donato da Sisto IV della Rovere alla Basilica di San Francesco, dopo l'incoronazione a pontefice nel 1471, commissionato ad Antonio del Pollaiuolo, dei quali sono anche note le collaborazioni con Botticelli per il parato di San Giovanni, ora nel Museo dell'Opera del Duomo, Firenze (si veda D. Devoti, Milano 1974, fig. 77). Altri esempi provengono dalle botteghe come quella del Ghirlandaio, a cui è riconducibile lo stolone centrale nel parato proveniente dalla chiesa di San Donato, in Casoli di Val Lima, in provincia di Lucca (D. Devoti, Milano 1974, cit., fig. 70). Ugualmente la familiarità che dimostra Piero della Francesca con i tessuti a melagrana, pur mancando specifici documenti d'archivio, è avallabile in modo certo con le attività commerciali del padre Benedetto e dei fratelli Marco e Antonio. È noto, infatti, come negli scambi del tempo i tessuti continuassero a essere un bene molto pregiato.

A quanto corrispondesse il loro valore in termini economici, lo si deduce dai documenti di archivio, dove si trova che per i cartoni "del pano d'oro deli paramenti" che verranno tessuti per confezionare l'apparato ecclesiastico di Papa Sisto IV (G.M. Luisetto, vol. I, Padova 1983, pp. 774-775), di cui resta una pianeta nel tesoro del santo a Padova (D. Davanzo Poli, Padova 1995, tav. IV), viene pagato nel 1472 a Jacopo da Montagnana un acconto di venti lire e otto soldi per due cartoni del "pano d'oro deli paramenti", mentre l'esecutore - certo Pietro Bettino della Seta, veneziano, riceve nel 1474, a nome del Papa, 2072 ducati d'oro: ultimo acconto per 112 braccia di panno pagato in "ragione di ducati 18 e mezzo per ogni braccio" (D. Davanzo Poli, San Moronato, Venezia 1994, p. 43).

¹⁴ Il confronto con i *patterns* utilizzati da Pisanello, dimostra come la scelta di una precisa tipologia, rispetto l'offerta del mercato, non sia mai secondaria né separabile dalla poetica dell'autore; anzi il vocabolario figurativo che questi campioni costituiscono si pone, a saperlo leggere, come una vera e propria spia sulle sue scelte culturali più profonde (per un'analisi dei decori tessili in Pisanello, si veda P. Frattaroli, in P. Marini, Milano 1996, pp. 453-464).

¹⁵ Una carrellata sul *corpus* dei decori tessili, segnala chiaramente la predilezione del Mantegna per gli effetti marmorei delle superfici, grazie alla rappresentazione che egli fa di tessuti moiré e di velluti controtagliati, allucciati, broccati e damascati, riconoscibili per il preciso gioco volumetrico degli spessori e per il cangiamento che li caratterizza, generalmente con una propensione per i moiré, più che per i tessuti operati, a eccezione della *Camera Picta*, a Mantova. Ancora oggi il termine moiré (*mohair* dall'inglese) indica l'effetto ottenuto dalla pressione in clavi umide, su tessuti depositi in modo stropicciato, che a lavoro finito mostrano striature o mazzettature, cioè aloni simili al disegno dei marmi.

¹⁶ Il termine cordovani arabeschi, usato da Rodolfo Signorini per i cortinaggi del Mantegna (R. Signorini, cit., Milano - Mantova, 2006, p. 113) indica la derivazione dalla città spagnola di Cordova e, allo stesso tempo, una precisa produzione di cuoi decorati provenienti dal nord del Marocco, si riallaccia - a distanza di oltre un cinquantennio - all'affermazione di Giovanni Paccagnini, curatore nel 1961 di una mostra su Andrea Mantegna, il quale li

indicava come "cuoi dorati" (G. Paccagnini, catalogo della mostra tenutasi presso il Palazzo Ducale di Mantova, settembre-ottobre 1961, Venezia 1961, p. 39). L'attenta osservazione effettuata su queste tende, raffigurata chiuse sulle pareti contigue sud-est (dove molto probabilmente - come scrive R. Signorini - era collocato il letto del principe) permette alcune considerazioni.

L'orientamento dell'attenzione sui lati nord-ovest, oltre che figurati anche più esposti alla luce, riduceva sicuramente l'interesse verso la parte opposta e più interna della stanza, dove si trova solo il decoro dei tendaggi, i quali quasi certamente erano coperti alla vista dall'ingombro del letto. La doratura era presente in modo ampio, anche se ora poco leggibile, come si evince dai frammenti rimasti, e come si può comprovare con il paragone di tessuti contemporanei, detti a inferriata e a griccia, simili a questi anche nelle cromie, presenti in vari musei italiani e stranieri. Ma è soprattutto il tessuto sulla destra dell'ingresso - e probabilmente il solo - quello che può spiegare in modo plausibile il riferimento al cuoio, dal quale si è partiti, e il termine arabesco, nel suo specifico significato tecnico di segno, ottenuto senza interruzioni del tratto, che infatti individua il suo *pattern*. Se il letto era verosimilmente completato con elementi quali il legno e la pelle, come pratica protezione contro il freddo (lo mostrano i paragoni con gli arredi coevi deducibili dai dipinti o l'allestimento della camera di Federico da Montefeltro, a Urbino), trova giustificazione l'ipotesi di una continuità materico-decorativa, favorita dalla vicinanza del mobile con la parete, ma anche da un gusto dove l'ambiguità della compenetrazione osmotica, tra mondo reale e finzione, caratterizza questo ambiente nella sua totalità. Per gli altri tendaggi, al contrario, non è ipotizzabile il riferimento al cuoio, tanto più se si osserva la loro fodera in tessuto, o la morbidezza suggerita degli avvolgimenti nelle pieghe: un risultato impossibile con un prodotto in pelle.

¹⁷ In base a quel rapporto di interdipendenza e di reciproco condizionamento, che sempre esiste tra il limite squisitamente tecnico e quello creativo, da cui le immagini "prendono corpo nella materia, per mezzo degli strumenti, delle mani degli uomini. Qui esse esistono e non altrove: vale a dire in un mondo potentemente concreto, potentemente differenziato", H. Focillon, trad. it. Torino, 1972.

¹⁸ L'aspetto che si vuole sottolineare riguarda la serialità dei moduli e la loro composizione secondo chiavi di simmetria doppia, quadrupla, speculare o sfalsata, ecc. Tutti elementi che sfruttando le ripetizioni semplificano la complessità esecutiva, senza per questo incidere in modo limitativo sul disegno e sulla sua ricchezza finale. Primaria importanza riveste in questo la montatura del telaio, affinché siano predisposte tutte le condizioni necessarie all'esecuzione manuale. In essa il collegamento tra progetto e realizzazione trova il suo nodo nella carta tecnica: una carta quadrettata la cui lettura in senso verticale e orizzontale corrisponde rispettivamente ai movimenti che devono compiere i fili di ordito e di trama, per costruire il disegno, secondo una decifrazione binaria (pieno-vuoto, colorato e non), interpretata opportunamente. Per ulteriori chiarimenti si veda anche la nota 19 in questo testo.

¹⁹ L'uso che viene fatto delle tende, non è meno significativo del progetto dell'intero vano, poiché delimitando lo spazio in modo complanare alle facce dei pilastri rivolte verso la stanza, disegnano un volume essenziale, il cui carattere doveva essere sottolineato ulteriormente dai doppi sportelloni, a copertura delle finestre, anch'essi a filo della parete. Questa ultima ipotesi sembrerebbe confermata dallo scanso ad angolo retto, lungo i loro spigoli e dalla posizione dei cardini, ancora in loco. Rimanendo sul

tema delle "tende", altri dettagli vanno segnalati. Il primo riguarda la cortina nell'arcata sinistra, sulla parete del camino, la quale anziché cadere a piombo, come le altre chiuse, poste a est e a sud, oscilla verso l'interno, suggerendo l'idea di un soffio di vento improvviso, poeticamente capace di comunicare da solo il senso della rappresentazione dinamica e vitale dello spazio racchiuso in questa stanza. Il secondo riguarda l'anello rotto della tenda nell'arcata sinistra, sulla parete ovest, che fa malinconicamente penzolare il bordo del tessuto. Poco più che una sfumatura, ma in un ambiente di corte e rappresentativo esso diventa il segnale di un neo, di un'incrinatura. Analogamente, dietro la tenda di poco sollevata sopra le teste dei cortigiani che salgono la scala, nell'arcata destra della parete con il camino, una figurina, visibile di spalle, nella parte inferiore, ha calze solate, fissate solo davanti nella cintura, cosicché esse penzolano posteriormente, scoprendo il sedere sotto il corto farsetto. Questa figura compare proprio sopra all'ultimo cortigiano, sull'estremo lato della parete, posto sul livello più basso della scala, il quale è anche l'unico — tra tutti i rappresentati — a mostrare i denti in un ghigno vagamente malefico.

« Tra i collari presenti in quattro diversi disegni sui cani della parete ovest, quasi certamente ricamati o realizzati in cuoio, sia dipinto che incastonato con pietre, uno in particolare attira l'attenzione. Portato dal levriero che spunta di profilo sul lato destro, immediatamente a ridosso della parasta, mostra una scritta apparentemente gotica (ma che potrebbe anche essere Naschy). Il cui disegno sembra anche richiamare i modelli di lettere attribuiti alla bottega di D. Giovannino. E Grassi (Alfabeto Policromo in tac. di disegni, fig. 3or, Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai) o le grafie disegnate da Pisanello (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. MI 1062). Se si tiene conto dell'attenzione agli aggiornamenti, che l'artista ha sempre dimostrato di seguire con particolare cura, anche nei dettagli, ciò appare come una anomalia che, proprio sul collare di un cane, sembra suggerire uno sguardo al passato. Dalle date che indicano la presenza di Pisanello alla corte dei Gonzaga, è trascorso poco più di un quarantennio, in pratica meno di una generazione; è evidente come questa "citazione" non sia affatto casuale.

« La prima differenza tra questi manufatti dipende dall'impiego di telai diversi, detti verticali o ad alto laccio, per i tappeti e gli arazzi; orizzontali, o a basso laccio, per i tessuti. Ne consegue che la fondamentale serie di fili (ordito) posta longitudinale all'esecutore, si trova rispettivamente in posizione verticale oppure orizzontale (da cui la definizione) con incidenza diretta sui diversi movimenti necessari per la tessitura. Nei tappeti e negli arazzi l'annodatura dei fili d'opera è completamente manuale, invece nei tessuti, dove gli elementi strutturali sono in numero maggiore (più orditi e più trame), gli intrecci sono mossi meccanicamente da diversi operatori: con pedali, per gli intrecci di base (selezionando e raccogliendo in opportuni telaietti (licci) i fili di ordito a uguale movimento), con cordoni sistemati in fasci di tiranti, per il corpo d'opera. Mentre nei telai verticali l'ordito è coperto totalmente dalle trame d'opera o dai velli, nei tessuti questo è molto meno evidente, con dirette conseguenze sulla presenza e sul diverso uso dei filati pregiati in seta e metallici (oro, argento).

« Mi riferisco alla sottile striscia che demarca lo specchio centrale, rispetto la cornice del bordo, presente a San Zeno. Completamente sostituita con altri disegni, nel tappeto più grande, ricompare uguale a quello di San Zeno sopra il camino.

« F. Formenton, pp. 75-76, Milano 1973.

« Si tratta del tappeto annodato in lana conservato presso lo Staatliche Museum di Berlino (Gebiet von Ushak). Misura 159 x 89 cm ed è attribuito all'Anatolia orientale

con datazione alla fine del XV secolo (K. Erdmann, Tübingen 1955, fig. 27). Il fascino che questo disegno ha esercitato è testimoniato dalla sua riproposizione in molti artisti successivi quali: Francesco d'Antonio (in un affresco, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana datato 1481); Domenico Ghirlandaio, in *Madonna e santi*, Galleria degli Uffizi, e nelle *Storie di San Francesco*, cappella Sassetti, Santa Trinita, Firenze, datate tra il 1483 e il 1487; Jacopo Bassano, nella *Decollazione del Battista*, 1550, Royal Museum, Copenhagen, o ancora, dello stesso autore, nel *Banchetto del ricco Epulone*, Museum of Art di Cleveland (Ohio); per concludere con Lorenzo Lotto e Rosso Fiorentino. Il primo usa solo la cornice, nel tappeto della pala con l'Elemosina di Sant'Antonio, datata 1542, Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Il secondo solo lo specchio centrale nel Ritratto di giovane, Napoli, Museo di Capodimonte.

L'esempio di Rosso Fiorentino è significativo anche per la denominazione che individua questo disegno: ossia Holbein. In realtà esso fu raffigurato ancora prima, nel 1516 da Sebastiano del Piombo, nel ritratto del cardinale Bandinello (ora alla National Gallery di Washington) e la sua produzione doveva essere iniziata almeno una cinquantina d'anni prima, ossia sulla fine del Quattrocento. In modo analogo, la definizione di "Lotto", mutuato dal cognome del noto pittore, data a tappeti con complessi motivi di "foglia" arabescata, formanti elementi ottagonali e cruciformi, gialli o blu, generalmente su fondo rosso, ha origine nelle prime ricerche sistematiche, intraprese nell'Ottocento, sui tappeti anatolici. Esse non potendo contare sulla "firma" degli artigiani produttori, né su datazioni certe, data la permanenza dei decori in amplissimi periodi di fabbricazione, ci si affidò ai confronti con le opere degli antichi maestri.

Qui mi permetto segnalare come la mancata citazione del Mantegna, per tutti gli esempi indicati, al di là della parzialità nei metodi di classificazione, impiegati nell'Ottocento, dimostri solo — una volta di più — come la sua parte "ornamentale" non sia mai stata vista.

« Il tappeto orientale fu l'unico manufatto costantemente importato in Italia, anche nel Rinascimento, nonostante la concorrenza creata con il consolidarsi degli opifici occidentali, sia italiani che europei. In queste produzioni i tappeti occupavano una porzione, a dire il vero, ridotta e fra l'altro, ancora oggi, poco documentata, così la fortuna della quale godevano i prodotti stranieri, non venne mai meno, come dimostra la consistenza dei flussi commerciali attraverso gli approdi del Marocco e dell'Asia Minore, favoriti dalla capillare penetrazione mercantile dei genovesi, ma soprattutto dei veneziani.

Nel XV secolo la frequente presenza dei tappeti nelle case private della ricca borghesia non è affatto destinata alla copertura dei pavimenti, bensì di letti, tavole, deschi e scrittoi (G. Curatola, M. Spallanzani, Firenze 1983, p. 9) e diventa occasione di manifestazione pubblica del lusso privato, durante le feste o le cerimonie di piazza, dove sono esposti alle finestre, soprattutto a Venezia (K. Erdmann, Firenze 1966, pp. 529-545).

« Una peculiarità, questa, che si può cogliere fin dai suoi esordi padovani, ad esempio nella scena del martirio di San Crisostomo, della cappella Ovetari: sul davanzale della finestra prospiciente alla loggia, è esposto un tappeto il cui preciso disegno rimanda a produzioni mediorientali, per l'esattezza anatolico-afgane, come conferma il confronto con un tappeto annodato in lana, datato al XV secolo (K. Erdmann, cit., Tübingen, 1955, fig. 15).

« I tappeti "Erano il punto centrale di ogni abitazione, fosse un palazzo o una tenda di nomadi, un'area sacra su cui pregare, ricevere ospiti, sposarsi e infine morire", in J. Eskenazi, *I tappeti turchi nei dipinti degli Antichi Maestri*, cat., Milano 1996, p. 2.

« La tipologia a cui si fa riferimento deriva dagli studi di tipo strutturalista condotti sul linguaggio schematizzabili in tre punti. Così è possibile parlare, anche per il mondo delle immagini, e in particolare per l'ornamentica in piano, di strutture profonde, generative, mutanti, in analogia ai processi di trasformazione linguistica, traslando i significati al mondo della grafica e applicandoli con modalità di tipo visivo. Più precisamente per maglia generativa o profonda si intende una impalcatura isometrica, formata da tracciati essenziali e inamovibili, sui quali si innervano le ornamentazioni successive; per maglia superficiale si intende il disegno che deriva dalla struttura precedente, per raccordi ed estrapolazioni di alcune sue parti (per esempio da una struttura profonda a losanghe è ricavabile la maglia superficiale con disegno a ogiva); per elementi mutanti si intendono tutti gli apparati figurati del disegno.

« Poiché il tema a griccia ha un disegno formato principalmente da un tronco a "S", con andamento verticale, sul quale si innestano gli ornati vegetali dei frutti di cardo e di melograno, il suo uso non era conveniente nelle vesti, dove la ricchezza delle pieghe lo avrebbe reso illeggibile. La conferma viene dal motivo "a cammino", ottenuto dalla traslazione su griglie ortogonali del pattern, dove il prevalere dell'orizzontalità lo rende comunque individuabile: un esempio è costituito dalla figura del cortigiano davanti alla parasta, nella parete nord della Camera. Un esempio reale di tessuto analogo alla tipologia indossata dal marchese, nella scena dell'"incontro", e dal secondo cortigiano, a destra della parasta, sulla parete nord, è visibile in un velluto su telea d'oro, conservato a Venezia, nella collezione di Feliciano Benvenuti, datato alla fine del XV secolo, primi anni del XVI e attribuito a una produzione veneziana (D. Davanzo Poli, S. Moronato, Venezia 1994, cit., p. 55).

« L'omogeneità si riferisce soprattutto alle strutture compositive primarie, o profonde, sulle quali sono collocati gli ornati solo vegetali, poiché in questa tipologia non sono previsti quelli zoomorfi. Quando i decori principali sono organizzati in assialità ortogonali, per linee orizzontalmente sfalsate, prendono il nome "a cammino", o "a camini". Corrispondono ai tessuti "a inferriata" — così chiamati dallo storicismo revivalistico dell'Ottocento, per analogia con i lavori in ferro battuto — e sono identificabili con gli zetanini avvelutati (D. Davanzo Poli, S. Moronato, Venezia, cit., 1994, p. 39). Il successivo sviluppo su un traliccio dentellato, con andamento verticale, costituisce la tipologia "a griccia". Caratteristica comune è l'uso del velluto nell'effetto positivo del decoro: all'inizio solo operato, poi con spessori diversi (controtagliato), dove il suo effetto plastico che stacca sul fondo rasato, conferisce al manufatto una rilevanza incisiva. Non mancano gli effetti di broccatura (fili che lavorano sulla superficie del disegno) e alluciolatura (anelle decorative, con effetto bouclé) in filati preziosi, solitamente in oro. Costante è anche la tipologia del fiore principale — cardo o melograno — contenuto in una grande forma polilobata, talvolta a elementi concentrici. I caratteri formali vegetali e dei tronchi (griccie), nonostante le molte variazioni nei dettagli, sono tutte individuate da un forte naturalismo, leggibile nelle foglie di acanto inarcate e avvolte sui rami, nei fiori o nei boccioli di cardo e di melograno. Le gamme dei colori tendono al bionalismo, di solito su fondo oro, con prevalenza dei rossi, più raramente dei verdi e dei blu. Si rimanda su questo argomento a R. Bonito Fanelli, in "Rassegna dell'istruzione artistica", III, n. 3, luglio-settembre 1968, pp. 27-51.

« Il riferimento è alla proliferazione delle proposte disegnative, una volta che siano sviluppate tutte le molteplici possibilità combinatorie, partendo da modelli base. Tra questi modelli una strutturazione in tre punti, ricavati

dalla mediazione di posizioni diverse, tra quelle assunte in passato da vari ricercatori del settore, potrebbe essere la seguente: 1. composizioni in ogive; 2. melagrane allineate orizzontalmente con steli biforcati; 3. melagrane allineate diagonalmente o verticalmente, con aggiunte di grappoli, foglie, frutti (R. Bonito Faneli, cit., 1968, p. 33). Significativo è il numero degli studiosi che si sono impegnati su questo tema, nel tentativo di ordinare e classificare con sistematicità il microcosmo di immagini e percorsi figurativi, ruotanti intorno al soggetto della melagrana: Cox nel 1900, Migeon 1910, Falke nel 1913, Flemming nel 1927, Podreider nel 1928, Volavkova nel 1949, Schmidt nel 1958. Ma spesso il risultato fu quello di creare molte categorie e separazioni, più che una maggiore comprensione delle correlazioni e dei processi integrativi nelle forme studiate.

³⁵ Grazie a essa e ai suoi sedimentali filtri interpretativi, i percorsi che caratterizzano il mondo delle forme, nelle migrazioni culturali da oriente a occidente e viceversa, trovano, nelle applicazioni delle varie tecniche artigianali, un punto di approdo e di coagulo. Rimanendo sulla struttura portante del tema a melagrana, basterebbe osservare come il modello detto a cancellata (corrispondente al termine *trapunta* o *Spitzovalen*) sia già presente in manufatti antiocheni e siriano-bizantini dell'XI secolo, come dimostra l'esempio della seta impiegata nella casula di S. Willigis (975-1011). Da tipologie come queste — il cui disegno denuncia chiaramente la mutazione dal rilievo plastico — origineranno nel XV secolo i motivi "a cammino", cui seguiranno quelli "a griccia", per l'inserimento, come si è detto, di un tronco ondulato, composto per traslazione o per sfalsamento (si veda anche la nota 30, in questo testo).

³⁶ Noto è la quantità di manufatti che riportano questi disegni rintracciabili nelle conservazioni museali e private o nelle rappresentazioni scultoree e pittoriche, attraverso un arco produttivo che raggiunge quasi il secolo. I nomi dei contemporanei che li riportano nelle loro opere sono noti, ma citandone qualcuno alla rinfusa ecco Piero della Francesca, Memling, Donatello, Michelozzo, Jan Van Eyck, Roger Van der Veyden, e ancora Antonio del Pollaiuolo, Benedetto da Maiano, Carlo Crivelli, Antonio e Bernardo Rossellino, e si potrebbe continuare a lungo. Ciò che colpisce è l'estensione, in senso geografico e culturale, insieme alla "costanza" della sua tipologia. Elementi che da soli basterebbero a testimoniare la compattezza iconografica, mantenuta nonostante la fortunata diffusione: un segnale evidente sull'esclusività produttiva detenuta dagli opifici. Il confronto con gli oggetti reali e con i dati tecnici, per altro, conferma la veridicità dei modelli utilizzati dal Mantegna. Si rimanda in proposito agli esemplari dei quali sono leggibili le altezze, conservati a Firenze, a New York e a Berlino (Museo del Bargello: paliotto in velluto operato, tagliato, in broccato d'oro alluoccolato su fondo drappo d'oro (una trama di broccato su fondo raso) in seta e oro, nei colori giallo oro, rosso cupo e oro; inventario n. V 62, altezza dei teli 60 cm in senso trama, attribuito a una produzione veneziana del 1450; Metropolitan Museum di New York: due teli in velluto alto-basso a un corpo, broccato in oro filato e bouclé (alluoccolato) in filati di seta, oro e argento, nei colori: rosso, oro e argento, inventario n. 46.156.134 e n. 46.156.120, fondo Fletcher, misure dei teli 57 cm in senso trama, attribuiti all'Italia, Venezia, seconda metà del XV secolo; Kunstgewerbemuseum di Berlino: telo preparato in velluto alto-basso a un corpo, fondo gros giallo e teletta d'oro, broccato in oro filato e bouclé, con filati in seta e oro; nei colori oro, rosso; inv. n. 1968.10, 55 cm in senso trama, attribuito ipoteticamente a una produzione fiorentina, datato al XV secolo. A questi pezzi andrebbero aggiunti per analogia dei decori e per completare un qua-

dro di riferimento, i frammenti conservati nel Museo del tessuto di Prato, rispettivamente in velluto frisé (inv. n. 75.1.45), attribuito a una produzione fiorentina della metà del XV secolo, con trame lanciate, realizzato in filati di seta e oro; il pezzo in velluto operato (inv. n. 75.1.30) anch'esso dato a Firenze, con datazione più tarda, corrispondente al 1480; il drappo e la tonacella della collezione Fortuny (inv. n. 190 [140] e n. 196 [73]), con altezze variabili intorno ai 57 cm (per la tonacella l'altezza massima arriva a 90 cm), su fondo in teletta oro e disegno rosso; il primo attribuito a una produzione italiana della seconda metà del XV secolo, la seconda data dubitativamente alla Spagna, con una datazione posteriore, oscillante tra la fine del XV secolo e l'inizio del secolo successivo.

³⁴ La forma pressoché quadrata del modulo base, viene ampliata in altezza con la ripetizione traslata e rovesciata specularmente, lungo l'asse verticale. Ciò consente di realizzare disegni per i quali non viene aumentato il numero dei movimenti diversi, necessari alla tessitura. Il risultato è possibile agendo sullo stesso apparato dei tiranti, con una ritmica a ripetizioni capovolta. Per maggiori informazioni su questo argomento si veda anche la nota 21.

³⁵ Sulla tecnica dei velluti e sulla loro fortuna, si veda E. Baz-zani, in D. Devoti, G. Romano, Torino 1981, pp. 81-119.

³⁶ Il termine cartone individua il progetto del tessuto preesistente alla sua traduzione nella carta tecnica. Indica l'idea nei suoi precisi rapporti proporzionali, prima che venga "deformata" dall'esecuzione, a causa del tensionamento che gli intrecci esercitano sui fili, e del "rientro" che questi ultimi subiscono quando non sono più soggetti alla trazione sul telaio.

³⁷ Anche i teli della parete est presentano rapporti modulari analoghi a quelli esaminati: 60 cm in altezza (corrispondente alla distanza tra le cimose) $\times$ 112 cm circa in lunghezza. Questi disegni saranno completamente visibili solo con la ricostruzione grafica che fin d'ora individua alcune "invenzioni" inusuali, rispetto gli esempi proposti, come il marcato motivo a scaglie che rende "mimetico" il ramo principale rispetto gli altri disegni e una forte sottolineatura a "S" nel tronco che, con la composizione speculare lungo l'asse verticale, accentua l'effetto diagonale del disegno, facendo soprattutto emergere l'ampio rosone scuro del fiore, sicuramente tessuto in velluto. Sullo schema "diagonale" delle stoffe che individuerrebbe la produzione veneziana, distinguendola da quella fiorentina, si veda H. Schmidt, Braunschweig 1958, pp. 253-258.

³⁸ Un confronto interessante, per la forma dei nastri intrecciati e per le proporzioni quadrate (11,8 cm) è costituito dal frammento conservato nel museo Correr di Venezia: inv. cl. XXIII, n. 491/25, dono Cuggenheim, 1913 (M. Cuoghi Costantini, in Bollettino dei civici musei veneziani d'arte e di storia, Venezia 1988, scheda VII 27, p. 229). Si tratta di un velluto tagliato a due corpi, con disegno ocre su fondo nero, attribuito a una produzione veneziana o milanese, della fine del XV secolo, di cui esistono altri esemplari nella collezione Sangiorgi a Roma. Il disegno formato da un nastro continuo che si intreccia con altri spezzati, crea un motivo ritmico ad anelli e suggerisce interpretazioni opposte, rispetto a quelle collegate alla fedeltà e alla stabilità, viste a Mantova, suggerendo l'esistenza di un "genere", dai precisi significati simbolici.

³⁹ Per la simbologia del nodo senza fine, ripreso da Andrea Mantegna anche nella pala di Santa Maria della Vittoria, si veda U. Bazzotti, in R. Signorini, cit., Milano-Mantova 2006, pp. 200-219, con particolare riferimento alla p. 210; per i motivi a nodi intrecciati in F. Feliciano, G. Castiglioni, in Verona illustrata, Verona 1988, pp. 19-30; per una trattazione del tema, da un punto di vista generale cfr. J. Baltrusaitis, capitolo III, paragrafo II, Milano 1973, pp. 97-104.

⁴⁰ Il tema del labirinto non era affatto sporadico, all'interno nella cultura di corte che circolava a Mantova, sia per i suoi significati intrinseci di tipo simbolico e magico che per i suoi collegamenti alle arti visive, le quali proprio attraverso le immagini, fissavano quei concetti concretizzandoli in modo tangibile. È appena il caso di sottolineare come nel 1479, in questo clima intellettuale, Federico I faccia costruire nell'area sussidiaria del castello un piccolo edificio "con orto, poi hortice llo secreto e labirinto". Sul tema dei nastri intrecciati — questa volta a novanta gradi e costruiti diagonalmente — è interessante notare come siano anch'essi presenti, quasi a costituire, con la precisione della loro geometria, una trasposizione chiara e misurabile delle "ambiguità" insite nella figura del cerchio e dell'intreccio-labirinto. Ancora in modo scambiato (alto-basso, parete-figura), a suggerire con la collocazione nella stanza un preciso percorso: sul mantello giallo foderato in verde, della figura in piedi, nella scena "del l'incontro" — leggibile all'altezza dell'orizzonte — in alto, sul lato opposto della parete, nella tenda con l'anello sganciato. Il disegno della tenda corrisponde perfettamente, a parte le misure più piccole, a un frammento di broccato laminato, conservato nel Kunstgewerbemuseum di Colonia, datato al XV secolo con attribuzione a manifatture italiane (B. Markowsky, Köln 1976, p. 147, figg. 79, 80). Sembra solo che Mantegna abbia usato per esso una scala dieci volte più grande.

⁴¹ Tra i frammenti più pertinenti con questi decori, vanno segnalati i tessuti provenienti da Riggisberg (ora a Berna, presso la fondazione Abegg), i pezzi del mantello di Don Felipe (anch'essi da Riggisberg, ora conservati a Lione nel Musée Historique des Tissus, inv. n. 27844 e n. 26005) o la copertina in cuoio dorato, del manoscritto Qur'an (Parigi, Bibliothèque Nationale, inv. n. 85, f. 129 v.). Sono gli stessi motivi che si ritrovano nei tessuti riprodotti in Ducio da Buoninsegna e in Giotto (P. Frattaroli, in L. Magagnato, Firenze 1983, pp. 180-189); P. Frattaroli, in D. Bazzani, Milano 1995, pp. 50-56; P. Frattaroli, in V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 97-110).

⁴² Sull'analogia stilistica esistente tra i motivi a intrecci e le soluzioni architettoniche nell'Italia settentrionale, si veda F. Podreider, Bergamo 1928, pp. 156-161, fig. 183 e tav. IV; mentre per i frammenti di esempi tessuti cfr. M. Cuoghi Costantini, in Venezia 1986, cit., schede VII-26, VII-27, pp. 228-229; C. Buss, M. Mulinelli, G. Buttazzi, cat. Milano 1983, p. 26.



€ 34,00

ISBN 88-370-4806-8



9 788837 048068