

LEON BATTISTA ALBERTI A MANTOVA

Questa guida intende orientare e informare la visita ai luoghi che documentano la presenza di Leon Battista Alberti a Mantova, e in cui si rintracciano i contributi di questo importante personaggio alla formazione del paesaggio della città e del suo ruolo di capitale del Rinascimento.

Testi: Elena Montanari e Carlo Togliani (Politecnico di Milano).

Fotografie ed elaborazioni grafiche: Elena Montanari e Maria Grigoli (Politecnico di Milano), in collaborazione con gli studenti del Liceo Artistico, del Liceo Classico e del Liceo Scientifico dell'Istituto Redentore di Mantova che hanno partecipato al progetto PCTO "Il percorso albertiano: Leon Battista Alberti a Mantova (2021-22)".

Pubblicazione: Settore Cultura, Turismo e Promozione della Città del Comune di Mantova.

LEON BATTISTA ALBERTI

Leon Battista Alberti è una delle figure più emblematiche e rappresentative dell'Umanesimo. Architetto, letterato, linguista, matematico, filosofo e archeologo, attraverso il sodalizio con la famiglia Gonzaga ha lasciato a Mantova alcune tra le più significative impronte della sua ricerca artistica e architettonica.

Alberti nacque a Genova il 18 febbraio 1404, secondo figlio naturale di Lorenzo di Benedetto Alberti – esponente di una ricca famiglia di mercanti e banchieri fiorentini banditi dalla città toscana a partire dal 1388 per motivi politici – e di Bianca Fieschi, giovane vedova appartenente ad una nobile casata genovese. Iniziò gli studi a Venezia, dove il padre si trasferì per esercitare il commercio, e poi a Padova, dove frequentò la scuola dell'umanista Gasparino Barzizza e apprese il latino e il greco. Si spostò quindi a Bologna per conseguire la Laurea in diritto canonico, continuando a coltivare parallelamente un forte interesse per varie discipline afferenti sia al campo scientifico – come la matematica e la fisica – sia a quello umanistico – la musica, la pittura, la scultura e la letteratura in generale.

Alberti si dedicò all'attività letteraria fin da giovane. Le sue prime opere sono scritte in latino, e includono la commedia *Philodoxeos* (1424), che offre un primo accenno al tema ricorrente dell'uomo padrone della propria sorte, lo studio *De commodis litterarum atque incommodis* (1428-29), in cui espone le difficoltà di chi sceglie la vita dello studioso, le prime *Intercoenales* (1430), un romanzo mitologico con molte allusioni alla propria nascita da orfano, e il romanzo satirico *Momus* (1450). In seguito, in volgare compose un'importante serie di dialoghi



Presunto autoritratto di Leon Battista Alberti su placchetta in bronzo (ca. 1435).

– tra cui *De Familia* (1433-34), *Theogenius* (1440-41), *Profugiorum ab ærumna libri*, *Cena familiaris*, *De Iciarchia* (1468), dai titoli rigorosamente in latino – e alcuni scritti amatori – tra cui *Deiphira* ed *Ecatonfilea*, che per il tema e lo stile richiamano le opere minori del Boccaccio. Nonostante le difficoltà affrontate dopo la morte del padre nel maggio del 1421, dovute a contrasti familiari causati da contestazioni patrimoniali e ad alcuni problemi di salute, Alberti conseguì la Laurea in diritto canonico a Bologna nel 1428 – lo stesso anno in cui Papa Martino V aveva ritirato il bando contro la famiglia, consentendo a Battista di tornare, seppur brevemente, a Firenze.

Trasferitosi a Roma, nel 1431 diventò segretario di Biagio Molin, patriarca di Grado e reggente della cancelleria pontificia, che lo fece nominare abbreviatore apostolico. Nel 1432 Alberti divenne priore di San Martino a Gangalandi, diocesi di Firenze, e più tardi, nel 1448, pievano del Borgo San Lorenzo nel Mugello. Questi impieghi ecclesiastici lo introdussero nel prestigioso ambiente umanistico della corte papale di Eugenio IV. Oltre ai contatti con alcuni tra i principali artisti dell'epoca, negli anni del soggiorno romano cominciò a sviluppare il suo interesse per l'architettura, anche attraverso lo studio delle rovine archeologiche. Tale interesse venne nutrito inizialmente attraverso alcuni esperimenti ottici, condotti con una specie di camera oscura e uno strumento geodetico di sua invenzione, con cui iniziò a prendere le misure della città, dando prova di quella versatilità di interessi letterari e scientifici che lo distingue. Tornato a Firenze nel 1434, al seguito della curia papale che vi si era trasferita in occasione del Concilio delle chiese romana e bizantina, Alberti entrò in contatto con il fervente ambiente

intellettuale e artistico della città; iniziò a frequentare Brunelleschi, Donatello, Burchiello, Masaccio, Vespasiano da Bisticci e Piero di Cosimo de' Medici, e si trovò in compagnia di Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini, Poggio Bracciolini, Leonardo Dati, Giannozzo Manetti e altri famosi umanisti e letterati del tempo. Il fervore del rinnovamento che stava attraversando la cultura fiorentina lo portò a tradurre i suoi interessi artistici nella redazione dell'importante opuscolo *De Pictura*, composto prima in latino (1435), nell'edizione dedicata a Giovan Francesco Gonzaga, poi tradotto in volgare (1436), nella versione dedicata a Brunelleschi. Questo trattato in tre libri è basato sullo studio di fonti antiche (come l'opera di Plinio), sull'osservazione dei recenti esperimenti prospettici (in particolare di quelli condotti dai contemporanei artisti fiorentini, come Brunelleschi), e sulle proprie esperienze nell'arte pittorica; in particolare, quest'opera illustra l'applicazione della matematica alla rappresentazione della natura (per esempio nella regolazione di luci, ombre, colori e proporzioni) e promuove la figura dell'artista non come fabbro ma «quasi un altro iddio», posto sulla terra per ammirare e ricreare l'universo.

Dopo avere trascorso alcuni periodi a Bologna, a Perugia e a Ferrara, nel 1443, conclusosi il Concilio, Alberti si trasferì di nuovo a Roma al seguito della corte papale. Questo ritorno aprì una nuova stagione della sua carriera, in cui si affievolisce l'attività letteraria e cominciano a prevalere alcuni specifici interessi scientifici e artistici. In particolare, nel 1447, con l'elezione al papato di un suo antico conoscente (Tommaso da Sarzana, Papa Niccolò V), Alberti fu coinvolto nel vasto programma di rinnovamento urbano voluto dal pontefice, che lo portò a misu-

rarsi con il restauro di edifici, fontane e acquedotti, e con la stesura di una ricostruzione della topografia della Roma antica (*Descriptio Urbis Romae*, 1450). I suoi interessi archeologici lo indirizzarono anche nel tentativo di salvare, per mezzo di botti flottanti, una nave romana affondata nel lago di Nemi, a cui pare abbia dedicato il trattato *Navis*, ora perduto.

Le attività di studio, consulenza e progettazione sviluppate durante la permanenza a Roma lo prepararono alle importanti esperienze maturate nel campo architettonico dopo il 1450, che, insieme alla pubblicazione del *De Re Aedificatoria*, nel 1452, lo resero una delle figure di riferimento dell'architettura rinascimentale.

Con questo trattato Alberti prosegue la trilogia sulle arti maggiori, che era iniziata con *De Pictura* e viene completata più tardi con *De Statua* (1462-64). *De Re Aedificatoria* è un'opera vasta, caratterizzata dalla varietà della materia trattata, organizzata in dieci libri – I. *Dei disegni, della situazione, di alcuni particolari (colonne, finestre, archi, scale) degli edifici*; II. *Dei materiali di costruzione*; III. *Dei principi della costruzione*; IV. *Degli edifici per uso pubblico*; V. *Degli edifici di diverse persone private*; VI. *Degli ornamenti delle fabbriche*; VII. *Della costruzione dei templi*; VIII. *Degli ornamenti delle vie principali, dei sepolcri, dei teatri e di altri luoghi pubblici*; IX. *Degli ornamenti delle case private, e delle qualità e conoscenze necessarie all'architetto*; X. *Delle acque, dei canali, delle vie, e di vari metodi di rimediare ai guasti agli edifici dovuti al tempo ed alle bestie*. In particolare, il trattato si basa sull'elaborazione del lavoro di Vitruvio, che Alberti promuove come principale insegnamento dei principi e dei metodi dell'architettura antica. Non si tratta di una traduzione, ma di un'assimilazione e reinterpretazione dei criteri e delle for-

me della storia dell'arte antica, che ha lo scopo di articolare su questi una nuova teoria dell'architettura fondata su proporzioni pitagorico-platoniche inerenti all'ordine della Natura, a cui aspirare per realizzare costruzioni capaci di cogliere i valori perenni di armonia e bellezza.

Nel momento in cui il trattato viene pubblicato, Alberti aveva già ricevuto da Sigismondo Malatesta, governatore di Rimini, l'incarico per il rifacimento esterno della Chiesa di San Francesco, un'antica costruzione medievale che egli rivestì con un involucro monumentale in pietra, che ripeteva per tre volte il modello del vicino arco di Augusto, nella facciata principale, e gli archi continui del Colosseo o del Ponte di Tiberio sul Marecchia, nei lati. Benché i lavori siano stati interrotti nel 1454 e la fabbrica sia rimasta incompiuta, il Tempio Malatestiano è riconosciuto come uno dei monumenti più rappresentativi del classicismo rinascimentale.

Dopo la morte di Papa Niccolò V, nel 1455, per più di un decennio Alberti si dedicò ad alcuni importanti lavori commissionati da un ricco cittadino fiorentino, Giovanni di Paolo Rucellai. Primo in ordine cronologico, il Palazzo Rucellai in Via della Vigna a Firenze rappresenta l'unico edificio civile disegnato dall'Alberti (se si esclude Palazzo Venezia a Roma, di dubbia attribuzione). Completato prima del 1460, si distingue per l'assimilazione di alcune caratteristiche architettoniche sviluppate nel contesto romano, applicate all'esterno e all'interno, che lo trasformarono in un modello per altre simili costruzioni – come, ad esempio, Palazzo Piccolomini commissionato da Papa Pio II a Pienza.

Contemporaneamente, su richiesta di Rucellai Alberti si occupò anche del completamento della facciata della Basilica di Santa Maria Novella, di cui un secolo prima era stata realizzata

soltanto la parte inferiore. La soluzione sviluppata per risolvere i problemi stilistici e strutturali dell'edificio si basa sulla rielaborazione di alcuni elementi dell'architettura classica, e si distingue soprattutto per le eccezionali proporzioni, derivate dall'applicazione di rigorosi rapporti geometrici tra multipli e sottomultipli della figura del quadrato.



Frontespizio dell'edizione del 1541 del Decimo Libro del trattato De Re Aedificatoria.

Negli anni successivi, Alberti fu impegnato nel progetto della Loggetta Rucellai, della "rotonda" della Basilica della Santissima Annunziata, e del Tempietto del Santo Sepolcro – il monumento funebre di Giovanni Rucellai all'interno della Chiesa di San Pancrazio, ideale ricostruzione del sacello del Santo Sepolcro di Gerusalemme, reinterpretato in una struttura rigorosamente classica, in cui la decorazione di tarsie marmoree policrome è riconosciuta come una delle più citate sperimentazioni rinascimentali. Nonostante Alberti fosse attivo in molti cantieri a Firenze, la sua presenza non fu stabile, poiché nello stesso periodo egli era impegnato contemporaneamente nella progettazione di altre opere in vari contesti – e soprattutto a Mantova, dove si concentrò la sua tarda attività architettonica. Battista giunse in questa città nel 1459, dopo la morte di Niccolò V e il breve pontificato di Callisto III, al seguito di Papa Pio II, in occasione della Dieta convocata per organizzare la crociata contro gli Ottomani che sei anni prima avevano occupato Costantinopoli. Durante questo soggiorno l'architetto pose le basi del fruttuoso sodalizio con Ludovico II Gonzaga, che nel 1460 gli affidò la costruzione del Tempio di San Sebastiano e, nel 1471, della Basilica di Sant'Andrea, che non vennero terminati prima della morte dell'architetto. Leon Battista Alberti morì a Roma il 25 aprile 1472. Nel testamento, datato 19 aprile, espresse il desiderio di essere sepolto prima nella Chiesa di Sant'Agostino, e volle che la sua salma fosse poi deposta nella tomba di suo padre, nella Chiesa di Sant'Antonio a Padova. Non rimane traccia della sua sepoltura, ma il *corpus* delle sue opere costituisce un monumento duraturo alla sua vita e al suo contributo alla cultura rinascimentale.

ALBERTI A MANTOVA

Leon Battista Alberti arrivò a Mantova nel 1459, nelle vesti di abbreviatore apostolico, in occasione della convocazione della Dieta voluta da Papa Pio II. Questo evento fu particolarmente importante per la corte dei Gonzaga, all'epoca guidata dal marchese Ludovico II, perché la introdusse in una rete di relazioni internazionali e stimolò quel processo di *renovatio urbis* che trasformò la città in una delle più alte testimonianze della fioritura artistica e architettonica del Rinascimento.

I contatti con la famiglia Gonzaga erano però iniziati in precedenza. Più di vent'anni prima, Alberti aveva dedicato la versione latina del trattato *De Pictura* (1435) a Giovan Francesco Gonzaga, primo marchese di Mantova, che, per l'educazione dei figli, nel 1423 aveva fondato il primo grande istituto di formazione del Rinascimento, la Ca' Zoiosa. Questa era diretta dall'umanista Vittorino da Feltre, e aveva lo scopo di formare la nuova generazione dell'aristocrazia locale secondo i precetti degli *studia humanitatis*. Grazie all'educazione ricevuta in questa scuola, Ludovico era diventato «intendentissimo in architettura», come lo aveva definito Filarete, e aveva maturato un particolare interesse e una profonda stima per l'opera albertiana; quando Battista arriva a Mantova diventa quindi il consigliere delle sue imprese architettoniche.

In questo momento il marchese era impegnato in un ambizioso programma di rinnovamento urbano, volto a imprimere i sigilli della nuova autorità signorile nel tessuto della città. Tale progetto aveva avuto inizio nei primi lustri del governo di Ludovico (che fu alla guida dello Stato dal 1444 fino alla sua morte, nel 1478), attraverso importanti opere di riassetto del ter-

ritorio, ed acquistò un maggiore slancio con la Dieta che si svolse a Mantova tra il 27 maggio 1459 e il 19 gennaio 1460. Questo importante evento generò un fermento culturale ma anche edilizio, che portò alla realizzazione di molte tra le opere che hanno definito la risonanza e il prestigio di questo piccolo principato.

Il contributo di Alberti a questo programma è certamente significativo, anche se non è stato possibile documentarne tutti gli aspetti; sappiamo che include diversi progetti non realizzati, soprattutto relativi alla sistemazione della Piazza delle Erbe (che doveva contenere un monumento statuario dedicato a Virgilio), alla torre dell'orologio e alla Rotonda di San Lorenzo.

La presenza dell'Alberti nella città non fu continuativa, ma ricorrente. L'architetto era impegnato contemporaneamente nello sviluppo di diverse opere e nella gestione di vari cantieri, che lo portavano a viaggiare spesso. Nella maggior parte dei casi, egli si occupava dell'impostazione dei progetti ma non partecipava direttamente alla loro realizzazione, che era delegata ad altri tecnici e costruttori. Nei cantieri mantovani venne affiancato in particolare da Luca Fancelli – ma anche dallo stesso Ludovico, che, oltre che committente, fu anche sovrintendente: la sua volontà di partecipare alle scelte progettuali è nota, così come la sua abitudine a controllare costantemente lo sviluppo dei lavori.

Nell'Archivio di Stato di Mantova sono conservate le lettere che documentano gli scambi tra Leon Battista Alberti e il marchese, un sodalizio che ha modificato la storia della città e ha portato alla realizzazione di due tra i suoi principali monumenti – il Tempio di San Sebastiano e la Basilica di Sant'Andrea, che costituiscono anche le vicende conclusive dell'opera di Alberti in quanto architetto.



TEMPIO DI SAN SEBASTIANO

La realizzazione di questo edificio religioso è chiaramente legata alla Dieta convocata a Mantova da Papa Pio II. Da un lato, questo importante evento aveva incentivato il programma di rinnovamento urbano messo in atto da Ludovico, quale manifestazione della magnificenza del casato, espressione del buon governo del piccolo stato, ed occasione per assegnare una nuova immagine al centro urbano e per sviluppare alcune zone periferiche. In particolare, con la commissione del Tempio il marchese iniziò il riassetto di un'area situata al margine meridionale della città, su un terreno denominato Redevallo, nei pressi di Porta Pusterla, non lontano dall'isola del Tejeto (che già nel XV secolo sembra ospitasse le residenze suburbane della famiglia Gonzaga e le stalle dei cavalli, che ne erano uno dei principali vanti); questa zona, nei pressi della palude malsana del Pajolo, divenne oggetto di una rapida operazione di bonifica, e più tardi portò alla realizzazione del Palazzo Te (1525-35). Dall'altro lato, la Dieta corrisponde all'arrivo di Leon Battista Alberti a Mantova, al seguito della corte papale, in qualità di abbreviatore apostolico.

Un'interpretazione certa e condivisa rispetto alla funzione originale di questa chiesa non è ancora stata definita. Una cronaca coeva riporta che il Tempio fu sognato dal suo committente. È stato ipotizzato che avrebbe dovuto diventare il sepolcro della famiglia Gonzaga, una sorta di mausoleo privato. Altre ipotesi propongono l'idea di un tempio votivo, dedicato al santo protettore della peste, Sebastiano (anche se, negli anni di fondazione della chiesa, le cronache del tempo non riportano la presenza di epidemie nella zona). L'iniziativa è menzionata

per la prima volta in una serie di lettere che Ludovico e Alberti si scambiarono nel febbraio 1460, in cui è chiaramente segnalata l'esistenza di alcuni «progetti». I documenti dell'epoca mettono in evidenza l'importanza che questa opera doveva avere per il marchese, come dimostrano anche la scelta di un architetto di grande prestigio e le notevoli somme di denaro che, almeno all'inizio, erano state destinate alla realizzazione dell'edificio.

Nelle intenzioni dell'Alberti il Tempio aveva una pianta centrale, composta da una croce greca inscritta in un quadrato. I quattro bracci, coperti con volte a botte, si sviluppano proporzionalmente; tre di questi sono caratterizzati da absidi semicirculari. A questa composizione è annesso un portico, trattato come un corpo autonomo; questo vestibolo ricostruisce idealmente quella struttura composta da cella e pronao, innalzati su un alto podio, che, sulla scorta delle osservazioni di Vitruvio, Alberti aveva descritto nel *De Re Aedificatoria* come forma ideale del tempio antico.

Questo impianto si ripete in uno spazio sottostante, la cui funzione continua a rimanere oggetto di diverse interpretazioni. Il livello inferiore riprende il perimetro dell'aula superiore ma è scandito dalla presenza di un cospicuo numero di pilastri, che definiscono un paesaggio labirintico e poli-prospettico. La particolarità di questo ambiente ha contribuito allo sviluppo di varie ipotesi, ampiamente esplorate e dibattute. Alcuni studiosi hanno sottolineato che i problemi connaturati al sito, e in particolare al terreno costantemente minacciato da alluvioni e caratterizzato da una scarsa consistenza, avevano portato alla realizzazione di un basamento che potesse trasferire in modo opportuno i grandi carichi della struttura a pianta centrale; questo

podio era innestato a un livello solo parzialmente interrato (oggi pari a 70 centimetri sotto al livello della strada), probabilmente per aumentarne la stabilità. Altre ipotesi indicano la volontà dell'Alberti di sfruttare questa esigenza tecnica in senso stilistico, risolvendo la costruzione sottostante come stereobate, che doveva far emergere il Tempio di San Sebastiano dal piano stradale; varie teorie sono state orientate alla lettura di una cripta, eventualmente frutto di modifiche al progetto originale.

Aggiunge ulteriori dubbi rispetto alla natura del livello inferiore l'assenza di collegamenti interni diretti tra questo spazio e l'aula superiore, che ha un accesso indipendente. Se nello spazio sottostante si entra direttamente dal fronte, per molto tempo l'ingresso al Tempio è stato consentito solo sul fianco nord dell'edificio, attraverso una scala realizzata alla fine del XV secolo, posta all'interno di una loggia sul lato sinistro del portico.

Vari studiosi hanno ipotizzato che, nel progetto dell'Alberti, avrebbe dovuto essere realizzata una struttura uguale, simmetrica, sul lato opposto del vestibolo. L'idea di un impianto simmetrico sarebbe coerente con la generale concezione dell'edificio, che nella sua struttura riflette una visione ideale, centrica, e rigorosamente organizzata in base a precisi rapporti geometrici, che dominano le varie dimensioni del Tempio. Lo stesso tipo di pianta centrale si trova in vari edifici antichi e medievali che potrebbero avere ispirato l'Alberti; per il Tempio, in particolare, l'architetto potrebbe aver tenuto conto di due cappelle alto-medievali, una a Ravenna e l'altra a Rimini, entrambe intitolate a Sant'Andrea, dotate di un impianto a croce greca, vano centrale cupolato o voltato, e bracci e nartece coperti da volte a botte.

Lo spazio interno del tempio è caratterizzato da una composizione stereometrica rigorosa, che insieme alle proporzioni maestose conferisce al Tempio una emblematica solennità.

Un simile effetto si ritrova anche nell'immagine generale dell'edificio, che ergendosi sull'alto basamento si affaccia sullo spazio urbano con lo stesso rigore, enfatizzato dalla semplicità delle superfici astratte e dalle proporzioni perfette. In effetti, come la pianta, anche la facciata principale è iscritta in un quadrato. All'esterno è ritmata da quattro lesene, che sorreggono un'imponente trabeazione ornata da un fregio e sormontata da un timpano triangolare; la muratura è traforata solo da cinque portali, al livello dell'ingresso all'aula, e da una grande finestra, collocata per spezzare a metà la cornice superiore, che è raccordata da un arco.

Le superfici murarie sono prive di ricamo decorativo – ad eccezione dei paramenti che adornano il parapetto delle tre aperture architravate poste nel mezzo della facciata, a chiudere il vestibolo.

Il progetto della facciata principale del Tempio rappresenta uno dei principali aspetti irrisolti. In una celebre interpretazione degli anni Cinquanta del XX secolo, Rudolf Wittkower propose una ricostruzione in cui appare un'unica scalinata frontale, larga quando l'intera facciata, supponendo che le cinque aperture del vestibolo costituissero altrettante porte d'ingresso, mentre sei paraste poco aggettanti avrebbero scandito la superficie del fronte, che, coronato da un'alta trabeazione, avrebbe costituito un quadrato. Questa soluzione implicava che la parte inferiore fosse pensata per assolvere funzioni eminentemente statiche.

In un'altra ricostruzione, proposta da Ercolano Marani negli anni Sessanta, viene immaginata

una facciata con un'altezza inferiore (che quindi non poteva essere inscritta in un quadrato), completata sullo sfondo da una cupola e munita di due campanili, una cripta, e due scale laterali coperte.

Molti studiosi concordano che lo spazio centrale avrebbe dovuto essere concluso da una cupola emisferica sorretta da pennacchi, seguendo l'impostazione del progetto di Brunelleschi per

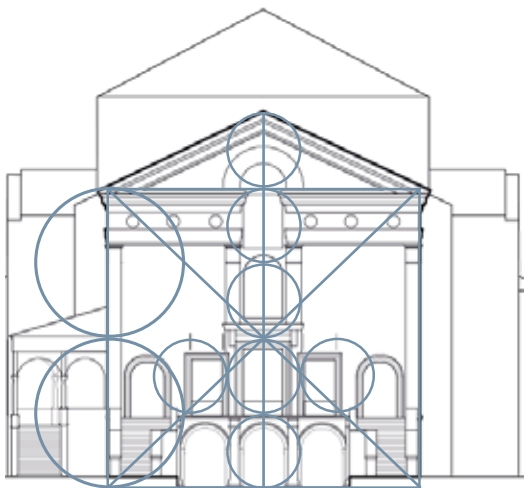


Antonio Labacco, pianta e prospetto laterale del Tempio di San Sebastiano, «di mano di messere Batista Alberti» (primo quarto del XVI secolo).

la Sacrestia Vecchia di Firenze, anche se la cupola mantovana avrebbe dovuto essere più visibile perché estradossata, oltre che dotata di lanterna e cuspidi ai fianchi. Questa soluzione è stata dedotta da un'altra fonte – il disegno di Antonio Labacco, il più antico documento grafico della chiesa che sia pervenuto, oggi conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi. Probabilmente elaborato sulla base di un modello ligneo fatto realizzare da Alberti durante la fase di progettazione, questo documento rappresenta uno schizzo planimetrico del piano principale, con alcune misure parziali, e un piccolo alzato, privo di misure; nessuna informazione relativa al livello inferiore è riportata. I disegni sono completati da undici righe di note che richiamano alcune quote relative allo spazio interno dell'edificio (e che corrispondono a quelle della struttura effettivamente realizzata).

I lavori per la costruzione del Tempio iniziarono nel marzo 1460, con Alberti ancora presente, ma progredirono a rilento e subirono vari momenti di sospensione. La gestione del cantiere fu assai problematica, per gli impegni che tennero l'architetto a lungo lontano da Mantova, per le difficoltà finanziarie di Ludovico, che provocarono ritardi e interruzioni, per le difficoltà tecniche che le maestranze incontrarono nell'esecuzione, dovute soprattutto alla natura del terreno, oltre che per le diverse modifiche apportate al progetto in corso d'opera.

Dal 1460 al 1463 venne costruita la struttura inferiore, sotto l'iniziale direzione di Luca Fancelli, sospeso in seguito all'errore di tracciamento delle fondazioni in corrispondenza della facciata. Allontanato dal cantiere, fu poi reintegrato per la scelta delle pietre da scolpire e per lo studio delle tecniche costruttive più aggiornate.



Alla fine del 1462, documenti d'archivio registrano che erano sorte le prime difficoltà per un prematuro deterioramento dell'edificio, probabilmente dovuto ad allagamenti e all'umidità dell'area, che imposero vari lavori di riparazione durante tutta la durata del cantiere. Nell'agosto 1463 iniziò la costruzione del vestibolo, che procedette con enorme lentezza, anche per il minuzioso lavoro richiesto dalle parti scultoree (e in particolare dei preziosi plutei con putti reggighirlanda, un motivo tipico della scultura funeraria romana, collocati sul parapetto del portico). Quando Leon Battista Alberti morì, nel 1472, l'edificio ancora non era compiuto. Inoltre, nel tempo sembra Ludovico avesse perso interesse per l'impresa, anche in seguito ai dubbi sul progetto sollevati dal figlio, il cardinale Francesco Gonzaga. Alla morte prematura di quest'ultimo, il quarto marchese di Mantova, Francesco II, parve non nutrire alcun interesse per la chiesa, e nel 1488 donò la costruzione incompiuta e in rovina ai Canonici Lateranensi di San Rufino. Questi ripresero i lavori nel 1499, e avviarono un progetto di risanamento e completamento dell'edificio con lo scopo di trasformarlo in una chiesa conventuale. L'intervento portò alla costruzione della scalinata laterale, con baldacchino e arcate sul lato del portico, alla realizzazione della volta a crociera che copre l'aula centrale (che sostituisce la cupola annotata nel disegno di Labacco), e al completamento dell'ordine superiore della facciata, in cui i capitelli non furono scolpiti o modellati, così come ai pilastri non venne data alcuna base o plinto. La chiesa fu consacrata nel 1529, l'anno in cui il monastero divenne una scuola. All'inizio del XIX secolo, nel 1807, l'edificio fu trasformato in prigione militare e in seguito in caserma. Dopo il 1848, il Tempio fu sconsacrato e utilizzato come

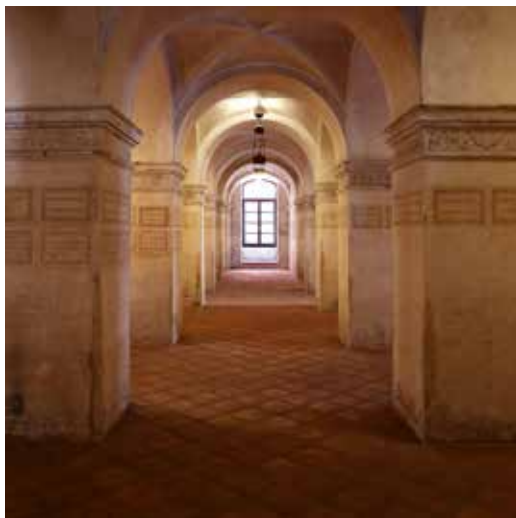
deposito militare. In questo periodo la struttura venne sottoposta ad un graduale processo di deterioramento. Nel 1884 la volta principale fu smantellata per motivi di sicurezza e le lastre di marmo che fungevano da balaustra del pronao furono asportate (quelle applicate oggi alla facciata sono delle copie).

Dopo vari anni di abbandono, all'inizio del XX secolo l'edificio venne trasformato in un sacrario ai caduti per la Patria. L'assegnazione di una nuova funzione sollecitò la realizzazione di un'opera di restauro, progettata dall'architetto Andrea Schiavi tra il 1922 e il 1925. Questo intervento ha alterato profondamente la struttura originale, per le modifiche alle aperture, il rifacimento integrale della volta in mattoni dell'aula principale, ma soprattutto per l'invenzione di due nuove scalinate di accesso costruite a ridosso della facciata principale, che hanno modificato il modo in cui si accede all'edificio e alterato la configurazione del fronte.

La struttura che oggi possiamo visitare è dunque il risultato di un'evoluzione costruttiva influenzata da condizioni mutevoli. Nonostante la questione della sua rispondenza al pensiero originale dell'Alberti rimanga irrisolta, e sebbene la storia complessa dell'edificio non abbia probabilmente consentito la realizzazione del pieno potenziale del suo disegno architettonico, il Tempio di San Sebastiano rappresenta un importante monumento urbano, che, in dialogo con la vicina Casa del Mantegna, con Palazzo San Sebastiano e con Palazzo Te, contribuisce a definire il valore di quest'area della città e soprattutto a rafforzare l'evidenza dell'"asse gonzaghesco" che la raccorda con il centro storico, orientando attraverso l'abitato la connessione tra i luoghi del potere politico e quelli della vita privata della famiglia Gonzaga.



Vedute dell'aula superiore e dello spazio sottostante.





BASILICA DI SANT'ANDREA

Il progetto della Basilica di Sant'Andrea è uno dei cardini del complesso piano di rinnovamento urbano voluto da Ludovico II Gonzaga nel XV secolo, e in particolare risponde alla necessità di valorizzare il luogo in cui era custodita la reliquia che fin dal Medioevo aveva messo Mantova al centro di importanti dibattiti internazionali, conservata all'epoca all'interno di una piccola chiesa preromanica. Sembra che questa sia sorta nel sito in cui era stata sepolta l'ampolla contenente la terra imbevuta del sangue di Cristo, che Longino – il soldato romano che, secondo la tradizione, aveva trafitto con la propria lancia il costato di Gesù crocifisso per accertarne la morte – aveva raccolto ai piedi della croce, e trasportato da Gerusalemme a Mantova. Dopo che, per alcuni secoli, se n'era persa traccia, nell'804 la reliquia venne ritrovata grazie a un fedele (che, si dice, aveva ricevuto in sogno indicazioni da Sant'Andrea), presso l'orto dell'ospedale di Santa Maddalena, dove si trovava interrata la cassetta portata da Longino con il prezioso cimelio e dove erano anche state tumulate le ossa del soldato romano, oggi conservate all'interno della Basilica. L'autenticità della reliquia fu attestata da Papa Leone III, che concordò con l'imperatore Carlo Magno di deporre una piccola porzione nella Cappella Reale di Parigi, e di conservare la parte restante a Mantova. In questo periodo, la città fu dichiarata sede vescovile e sul luogo del ritrovamento venne costruita la prima chiesa dedicata dell'apostolo Andrea, per conservare il reperto. Tuttavia, nel 923 Mantova fu invasa dagli Ungari e, per garantirne la protezione, la reliquia venne nascosta e interrata nuovamente. Dopo alcuni decenni, fu registrato

un secondo ritrovamento, nel 1048. Questo evento indusse all'ampliamento della struttura religiosa, alla costruzione di una cripta e all'annessione di un monastero benedettino.

Della prima Chiesa di Sant'Andrea, consacrata all'inizio del 1053, quando Papa Leone IX si trovava a Mantova per un Concilio, sono pervenute pochissime informazioni. Si ipotizza che avesse un podio, apparentemente collocato sopra la cripta e appositamente ornato e predisposto per l'ostensione della reliquia, e un avancorpo, possivelmente dotato di cappelle, a cui erano connessi una loggia in facciata e un campanile tardogotico in cotto (1413-14), alleggerito da grandi aperture a trifora e da un alto coronamento conico. Insieme a un breve tratto di chiostro monastico, visibile uscendo dal braccio settentrionale del transetto, il campanile è l'unico elemento superstite della chiesa originale, che fu demolita nel XV secolo, quando iniziarono i lavori per la costruzione di una nuova Basilica di Sant'Andrea.

Questa operazione fu promossa da Ludovico con lo scopo di dare degna custodia all'importante reliquia e di rendere il luogo della sua conservazione più consono ad accogliere i crescenti flussi di pellegrini che avevano iniziato ad interessare la città. L'ostensione, solennemente organizzata ogni anno nel giorno dell'Ascensione, era fonte di lustro e di introiti per Mantova – così come per i Gonzaga, che si erano imposti alla guida della città nel 1328. La costruzione di una nuova Basilica aveva anche lo scopo di fare di questa il simbolo monumentale del prestigio della signoria, accresciuto dal ruolo che la famiglia aveva assunto in quel periodo nei confronti della custodia della reliquia. All'indomani della Dieta convocata a Mantova da Papa Pio II, tra 1459 e 1460, Ludovico era

entrato in aperta contesa con l'ordine benedettino che dall'XI secolo era stato annesso alla Chiesa di Sant'Andrea, e in particolare con l'Abate Nuvoloni, che si oppose alla costruzione della nuova Basilica avviando una trattativa con la Santa Sede per la soppressione del monastero. Dopo un'accorta campagna politica, nel 1472 la contesa venne risolta a favore del marchese. Dietro pagamento di mille ducati d'oro, destinati alla costruzione della nuova chiesa, questi ottenne da Papa Sisto IV la trasformazione del monastero in collegiata, sotto il giuspatronato dei Gonzaga, che divennero i custodi della reliquia – strumento utile alla coesione sociale e segno trascendente di legittimazione dell'*imperium* che i signori erano chiamati a esercitare. In brevissimo tempo, l'accordo portò alla demolizione dell'antico edificio e alla inaugurazione del cantiere per la costruzione della nuova Basilica.

La preparazione per la sua realizzazione era già iniziata nel 1460, quando sembra Ludovico avesse affidato ad Antonio Manetti Ciaccheri l'approntamento di un primo progetto. Di questo non è stata reperita documentazione, ma se ne trova traccia a partire dalla lettera che Leon Battista Alberti aveva indirizzato al marchese nell'ottobre 1470, con cui si attesta anche il coinvolgimento dell'architetto nell'iniziativa.

La lettera conteneva alcune informazioni importanti, e uno schizzo preliminare dell'impianto. «Ceterum io intesi a questi dì che la signoria vostra et questi vostri cittadini ragionavano de edificare qui a Sancto Andrea et che la intentione principale era per havere gram spatio dove molto populo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel modello del Manetti, piaque-mi, ma non mi par apto alla intentione vostra: pensai et congettai questo, qual io ve mando.

Questo sarà più capace, più eterno, più degno, più lieto; costerà molto meno. Questa forma de tempio se nomina apud veterus Etruscum Sacrum. S'el ve piaserà darò modo de notarlo in proportione». L'allusione al tempio etrusco è il cuore dell'argomento. Questa tipologia di spazio sacro antico, riferita a un edificio con pronao anteriore con colonne distaccate e senza peristasi, accessibile tramite una scalinata frontale, sembrava ricostruire le implicazioni simboliche legate al mito della fondazione etrusca della città, cantato anche da Virgilio. Questa ipotesi, immediatamente accolta da Ludovico, opponeva all'impianto presumibilmente tradizionale di Manetti (ipoteticamente organizzato in più navate, poco adatto alle esigenze di capienza richieste dal marchese) una proposta che era al contempo legittimata dal modello antico e moderna nelle forme, e in sé riassumeva ed esaltava i valori simbolici della *renovatio* ludoviciana.

L'esito di questa proposta è un impianto articolato attorno a una navata unica, di proporzioni grandiose e affiancata da cappelle profonde, ricavate nello spessore del muro, a cui è annesso un transetto ampio ma breve, che definisce uno schema a croce latina. La navata è coperta da un'imponente volta a botte decorata a cassette; la stessa soluzione, in proporzione, è applicata alle cappelle laterali, che sono incorniciate da grandi archi tangenti la trabeazione di imposta della grande volta a botte centrale. Nella composizione della pianta pare evidente la ricerca di un'unità spaziale realizzata attraverso un serrato concatenarsi di blocchi, che doveva concludersi con l'effetto scenografico della cupola, collocata all'intersezione tra navata e transetto.

L'impianto spaziale è rigoroso, e rispecchia limpidamente le idee dell'Alberti in ordine alla

proporzione. È basato sulla ripetizione del modulo quadrato di facciata, di circa venti metri: tre moduli, con parziale sovrapposizione delle campate minori di quella che è stata definita una perfetta travata ritmica, formano la navata principale. L'altezza della cornice dal pavimento è pure di venti metri, mentre la larghezza delle cappelle maggiori è di mezzo modulo e la loro profondità di un terzo del modulo – la misura che corrisponde alla larghezza delle cappelle minori.

L'effetto di solenne spazialità dell'interno della Basilica è coadiuvato dall'azione della luce naturale. Come riporta nel settimo libro del *De Re Aedificatoria*, in cui illustra come le finestre dei templi dovessero essere di dimensioni modeste e in posizione bene elevata, per non distrarre celebranti e oranti, Alberti spiega di preferire che l'entrata della chiesa sia perfettamente illu-

minata, che la navata interna non sia troppo tenebrosa, e che, invece, nell'ambiente in cui sorge l'altare sia meglio modulare la luce per proteggere quest'area con la penombra perché – nelle sue parole – il senso del timore suscitato dall'oscurità avrebbe dovuto per propria natura disporre la mente alla venerazione. Nella Basilica di Sant'Andrea queste indicazioni sembrano rispettate, almeno nel progetto albertiano. L'illuminazione della navata era regolata dal grande oculo aperto nella facciata principale, da finestre collocate nelle cappelle, di dimensioni ridotte, e dagli oculi delle paraste, schermati dagli ambienti esterni. Nella visione di Alberti è probabile che la cupola fosse semisferica, cieca e senza lanterna – contrariamente alla versione realizzata, in cui nel tamburo si aprono dodici finestrone – e che, di conseguenza, l'apporto di luce fosse dosato con un'intensità massima sulla controfacciata, per affievolirsi progressivamente fino all'altare, con lo scopo di enfatizzare un effetto di controllo luce. Insieme alla maestosità delle strutture, la modulazione della luce contribuiva, secondo Alberti, a rendere l'architettura capace di educare le persone e di agire sulla devozione.

La realizzazione di soluzioni che – è possibile presumere – si allontanano dalle idee progettuali dell'Alberti è dovuta alla morte prematura dell'architetto, che scomparve il 25 aprile 1472, poco prima dell'inizio dei lavori, e alla lunga durata della campagna di costruzione, che si protrasse per circa tre secoli, alternando fasi di alacre attività a lunghe battute d'arresto.

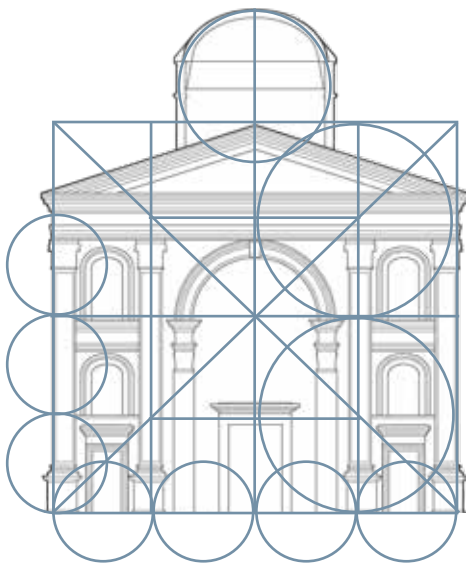
La posa della prima pietra avvenne il 12 giugno 1472. Il cantiere fu affidato a Luca Fancelli, che negli anni precedenti aveva già seguito la realizzazione del Tempio di San Sebastiano, ma venne seguito con assiduità anche dallo stesso



Anonimo, veduta della Basilica di Sant'Andrea e di Piazza Mantegna (XVIII secolo), attualmente conservata presso la Technische Universität di Berlino.



Ludovico. I lavori iniziarono dalla facciata, per proseguire con il corpo di fabbrica anteriore; questo dato risulta significativo nella misura in cui suggerisce che la costruzione di questa parte della Basilica abbia seguito piuttosto fedelmente il piano albertiano, che si può ipotizzare fosse documentato in un modello ligneo, probabilmente già disponibile dalla fine del 1471. Nell'articolazione della facciata principale si riconoscono chiaramente i principi su cui è incardinata la ricerca architettonica di Leon Battista Alberti, a partire dal processo di ripresa e reinterpretazione dei monumenti antichi. Il prospetto è concepito sullo schema di un arco trionfale romano, con un unico fornice affiancato da setti murari, probabilmente ispirato all'Arco di Traiano ad Ancona o all'Arco di Tito a Roma. Il riferimento a questo modello è sovrapposto e coniugato al tema formale del tempio classico, che genera una sorta di avancorpo. Sotto all'arco che domina il fronte viene quindi a formarsi un profondo atrio; questo spazio, coperto da tre volte a botte con lacunari, ispirate alla grandiosità dell'architettura tardoromana, offre un momento di transizione e preparazione per il passaggio tra interno ed esterno. L'ampio arco centrale è inquadrato da un ordine gigante di paraste pseudo-corinzie, che si estendono per tutta l'altezza della facciata. I setti murari sono scavati da nicchie sopra i due portali laterali, incorniciati dalle monumentali lesene corinzie d'ordine gigante. Un'alta trabeazione regge il frontone triangolare classico. Sopra di esso è impostato un secondo arco, arretrato rispetto all'avancorpo della facciata. Questo elemento architettonico, definito "ombrellone", è in realtà un tratto di volta a botte, e nel XIX secolo venne ritenuto estraneo al progetto di Alberti, rischiando la demolizione. L'"ombrellone" segna



l'altezza della navata, enfatizza il moto ascensionale dell'arco e permette l'illuminazione della Basilica, grazie ad un'ampia apertura circolare posta verso l'interno della controfacciata, che forse doveva servire anche per l'ostensione delle reliquie. Questo spazio è raggiungibile attraverso due torri scalari a doppia rampa contrapposta, che si nascondono all'interno del muro continuo di facciata, e che consentono l'accesso ai sottotetti e a due sale poste a lati del grande arco centrale del portico, illuminate dalle finestre aperte sul prospetto.

Tutti gli elementi che articolano il fronte rispondono a precisi rapporti geometrici, basati sulla elaborazione del modulo quadrato di venti metri, e conformano la facciata al preciso schema metrico che organizza l'intero edificio. Tale modulo compare per quattro volte nel prospetto (se tagliato all'altezza dell'architrave), e istituisce un rapporto di 6:2 fra lunghezza e larghezza della navata.

La prima campagna di costruzione della Basilica si concluse nel 1494, con la realizzazione del pronao, delle cappelle della navata e della grande aula coperta con volta a botte.

Nel XVI secolo fu avviato un programma di ampliamento, promosso dal quinto marchese e primo duca di Mantova, Federico Gonzaga, che coinvolse anche Giulio Romano ed alcuni suoi allievi; l'artista è stato responsabile del ricco programma decorativo di alcune cappelle che si aprono sulla navata, la meglio conservata delle quali è quella della famiglia Boschetti (la terza sulla destra, dopo l'ingresso).

Alla fine del secolo, l'architetto cremonese Antonio Maria Viani, che in quel periodo ricopriva la carica di Prefetto delle Fabbriche Ducali, venne incaricato da Vincenzo I Gonzaga della ricostruzione della cripta, con lo scopo di trasformarla



Dettaglio dell'apparato decorativo del portale principale.

nel monumento sepolcrale della famiglia. Realizzato tra 1590 e 1595, questo spazioso ambiente a croce greca, i cui bracci sono divisi in tre navate, venne completato all'inizio dell'Ottocento con un tempietto ottagonale, limitato nel suo perimetro da balaustre e cancellate in ferro battuto, al cui centro è situato un doppio altare in marmo verde, adornato da putti che sorreggono festoni in bronzo dorato. All'interno del tabernacolo sono conservati i due reliquiari a pisside in oro e pietre preziose che contengono il Sangue di Cristo, donati dall'Imperatore Francesco Giuseppe d'Asburgo come risarcimento di un furto sacrilego operato dalle truppe austro-ungariche nel 1848.

La Basilica assunse il suo assetto architettonico attuale nel XVIII secolo, in particolare con la fine dei lavori di costruzione della cupola tardo-barocca, avviata nel 1732, e realizzata su progetto di Filippo Juvarra. L'interno è stato integralmente dipinto dall'*équipe* costituita dagli allievi della locale Accademia, sotto la supervisione dell'architetto Paolo Pozzo; gli Evangelisti nei pennacchi della cupola e il martirio di



Sant'Andrea nel catino absidale spettano al pittore veronese Giorgio Anselmi.

Negli anni Trenta dell'Ottocento iniziarono i primi interventi di restauro, eseguiti dall'architetto Paolo Piazola, che in particolare si concentrarono sull'avancorpo e, con l'intento di restituire dignità e durabilità nel tempo alla fabbrica albertiana, apportarono alcune sostanziali modifiche all'immagine dell'edificio. Come documentato da un noto dipinto anonimo eseguito intorno alla metà del Settecento, oggi conservato a Berlino, e dalle relazioni tecniche del restauro iniziato nel 1836, in origine il pronao



era caratterizzato da un elaborato apparato decorativo pittorico, come molti edifici mantovani dell'epoca. Questo includeva, sulla facciata, motivi geometrici sulle tonalità del rosso e del blu, e affreschi riconducibili alla scuola di Andrea Mantegna sulle superfici del vestibolo, i cui cassettoni presentavano gli sfondati dipinti e ornati da rosette in legno dorato e da chiodi romani. Il fronte era inoltre caratterizzato da numerosi elementi in cotto, cocciopesto e marmo scuro. L'aspetto attuale della facciata risulta quindi una reinterpretazione in chiave neo-classica dell'originario aspetto tardo quattro-

centesco. Gli elementi lapidei della facciata (le paraste, i basamenti delle lesene, le cornici delle porte), così come i capitelli in cocciopesto e quelli in pietra gialla del vestibolo, vennero sostituiti con delle copie in marmo bianco. Con lo stesso materiale vennero ricostruite anche la pavimentazione del pronao, originariamente in cotto, e la gradinata d'accesso. Gli intonaci furono integrati o rifatti, andando a perdere gran parte delle originarie tracce d'affresco, celate sotto una tinta chiara, mentre i fregi pittorici vennero sostituiti da decorazioni in rilievo realizzate in stucco forte, che ne riprendevano la forma.

Rimane invece invariata la funzione della Basilica di Sant'Andrea nella struttura urbana; l'edificio si colloca sul cosiddetto "asse gonzaghesco", che attraversa la città collegando le residenze ufficiali della famiglia Gonzaga – il Palazzo Ducale, centro del potere politico – con i luoghi dedicati alla sfera privata – cioè con l'area a sud di Porta Pusterla, che già nel Quattrocento ospitava le residenze suburbane del principe, e dove in seguito sorse Palazzo Te. Anche grazie a una leggera rotazione imposta da Alberti al corpo di fabbrica, rispetto alla Chiesa primitiva, la Basilica di Sant'Andrea e l'antistante Piazza Mantegna servono a modulare il passaggio da Piazza delle Erbe – con cui il pronao imposta anche un dialogo ottico, che aggancia la Rotonda di San Lorenzo e la Torre dell'Orologio – e a orientare l'assetto della direttrice. Di questo "asse gonzaghesco", con la Basilica di Sant'Andrea e il Tempio di San Sebastiano Ludovico II Gonzaga e Leon Battista Alberti fissano i sigilli monumentali.

Da sinistra: l'altare situato al centro della Cripta; la navata vista dall'ingresso; la navata vista dall'abside.



ALBERTI IN SCALA

Oltre a quelli architettonici, esiste un altro tipo di manufatto conservato a Mantova che consente di conoscere l'opera di Leon Battista Alberti: si tratta di una serie di modelli lignei che riproducono, in scala, le principali opere realizzate dall'architetto a Rimini – il Tempio Malatestiano –, a Mantova – la Basilica di Sant'Andrea e il Tempio di San Sebastiano – e a Firenze – la tribuna della Basilica della Santissima Annunziata, le facciate del Palazzo Rucellai e della Basilica di Santa Maria Novella, la Loggia Rucellai e il Sepolcro Rucellai. Ad eccezione di quest'ultimo (la cui dimensione minuta ha richiesto una scala maggiore, 1:10), tutti gli edifici sono ricostruiti in scala 1:20.

I modelli sono stati realizzati in occasione della mostra "Leon Battista Alberti", curata da Joseph Rykwert, promossa dal Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te attraverso la collaborazione con Alberti Group, Società Olivetti e Fondazione Cariplo, e allestita presso le Fruttiere del Palazzo Te a Mantova tra il 10 Settembre e l'11 Dicembre 1994. L'esecuzione di queste autentiche ipotesi ricostruttive è stata coordinata dal Professore Felice Ragazzo, che ha lavorato con esperti di diversi laboratori di Bergamo, Firenze e Roma.

Principalmente i modelli sono stati costruiti con elementi in legno di pero, per l'ottima lavorabilità, il carattere cromatico e la fine tessitura delle fibrature (che non interferiscono con le partiture architettoniche riprodotte); alcune parti sono state realizzate con altre essenze (il legno di acero per Santa Maria Novella, e il legno di tiglio per alcuni elementi dei modelli di Sant'Andrea e San Sebastiano) e diversi dettagli scultorei sono stati modellati attraverso resine a stampo.

Questi manufatti costituiscono uno strumento fondamentale per una comprensione approfondita dell'opera architettonica di Alberti, superando i limiti dei tradizionali metodi di rappresentazione bidimensionale e rinnovando lo sguardo sul ruolo del modello tridimensionale nel pro-

cesso di elaborazione progettuale in epoca pre-moderna.

Dopo essere stati a lungo conservati presso il Tempio di San Sebastiano, oggi i modelli sono allestiti presso la sede del Polo Territoriale di Mantova del Politecnico di Milano.





ALBERTI IN SCALA

Politecnico di Milano
Polo Territoriale di Mantova
Piazza D'Arco

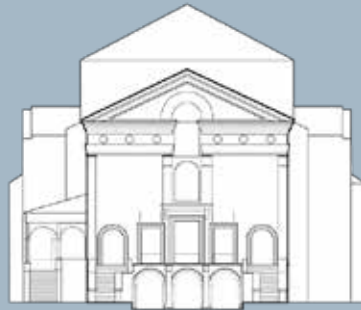
Tempio Malatestiano, Rimini
Palazzo Rucellai, Firenze
Loggia Rucellai, Firenze
Basilica di Santa Maria Novella, Firenze
Basilica della Santissima Annunziata, Firenze
Sepolcro Rucellai, Firenze
Basilica di Sant'Andrea, Mantova
Quartiere di Sant'Andrea, Mantova
Tempio di San Sebastiano, Mantova





BASILICA DI SANT'ANDREA

Piazza Andrea Mantegna



TEMPIO DI SAN SEBASTIANO

Largo XXIV Maggio

TOURIST INFOPOINT INLOMBARDIA

Piazza Mantegna, 6 – 46100 Mantova

0376 432432

turismo.mantova.it | info@turismo.mantova.it

INFOPOINT CASA DI RIGOLETTO

Piazza Sordello, 23 – 46100 Mantova

0376 288208

info@infopointmantova.it

comune.mantova.it

mantovasabbioneta-unesco.it

mantovadestinazionesostenibile.it

museimantova.it

museovirgilio.it

maca.museimantova.it



Mantova città d'arte e di cultura



[cittadimantova](https://www.instagram.com/cittadimantova)

Comune di Mantova

Settore Cultura, Turismo e Promozione della Città

Tel. 0376 338645/627/334

turismo@comune.mantova.it



POLITECNICO
MILANO 1863

POLO TERRITORIALE DI
MANTOVA