

SAN FRANCESCO IN MANTOVA. IL PANTHEON DEI PRIMI GONZAGA

Paola Artoni

57

PREMESSA

Nelle sue tormentate vicende, negli anni dello splendore così come nelle stagioni delle spoliazioni e delle trasformazioni in arsenale militare, nei tentativi di recupero bruscamente interrotti dalle orribili deflagrazioni del secondo conflitto mondiale, nella speranza dei primi restauri e nelle più recenti campagne di conservazione, auspicio per una nuova primavera, il complesso conventuale di San Francesco in Mantova permette di leggere in filigrana un legame fortissimo con la storia della città virgiliana e con coloro che furono i signori dello Stato mantovano per quasi quattro secoli.¹ La decisione dei Gonzaga di collocare qui le sepolture dei capitani del popolo prima e dei marchesi poi, in un arco temporale che va dal Trecento alla fine del Quattrocento, deve infatti essere letta in un più ampio respiro e non si teme smentita affermando che sicuramente tale scelta *in primis* della dinastia dominante, e in seconda battuta seguita da numerosi patronati rappresentativi dell'*élite* mantovana,² vada interpretata, almeno in quella fase, come l'esito di una speciale predilezione dei Gonzaga per l'Ordine francescano. Come aveva già avuto modo di sottolineare più di un secolo fa Achille Patricolo, prima che con i Gonzaga il legame con San Francesco va letto in correlazione

con i Bonacolsi e con le famiglie gentilizie mantovane che, nella seconda metà del Duecento, assicurarono il sostegno per l'ampliamento del complesso conventuale e della chiesa.³ In particolare fu Guido Bonacolsi che promosse la trasformazione dell'oratorio intitolato a Santa Maria dell'Incoronata nella chiesa dedicata a San Francesco. Del resto la presenza del francescanesimo a Mantova è sempre stata significativa, connotata da comunità radicate e capillarmente diffuse, oltre che nella città, sul territorio,⁴ e basti pensare che, solamente nella città di Mantova, erano attivi, oltre ai padri del convento di San Francesco e ai Riformati di Santo Spirito in San Carlo, anche numerosi Ordini femminili nelle loro diverse declinazioni. Prima della presa gonzaghesca del potere sono documentati dei legami diretti tra alcuni membri della famiglia destinata a dominare nei futuri quattro secoli e i Francescani: ad esempio Federico Gonzaga, nel suo testamento nel 1307, prevede che in cattedrale venga costruito un altare dedicato all'assiate e ad Alberto Gonzaga, scomparso tra il 1321 e il 1322, che vestì l'abito dei Minori e fu vescovo di Ivrea. Se, come ha osservato Stefano L'Occaso, nel *Liber magne curie* del 1340 molte note di spese fanno pensare che all'epoca venissero privilegiati i rapporti con Carmelitani e Domenicani,⁵ è anche vero che le dinamiche devono

essere state tutt'altro che lineari. Verosimilmente Luigi (1268-1360), primo capitano dal 1328, inizialmente si discostò dai Bonacolsi ponendo il suo sostegno ai Francescani ma, ciononostante, le sue scelte dovettero essere certamente condizionate dalla presenza a Mantova del vescovo domenicano Giacomo Benfatti, scomparso nel 1338, e, forse ancora più, dalle discrepanze tra il papa (con sede in Avignone) e i Minori che si addolcirono non prima della metà del Trecento. In sostanza non sarà Luigi ad aprire la via per la definizione di un *pantheon* gonzaghese in San Francesco, ma egli sceglierà di essere sepolto nella chiesa di San Pietro.⁶

I MONUMENTI SEPOLCRALI NELLA CAPPELLA DEI GONZAGA

Il sacrario gonzaghese (fig. 1, controfacciata) ha purtroppo subito le tragiche vicende che hanno interessato il convento di San Francesco che, come è noto, dalla fine del Settecento, è stato dapprima spogliato e trasformato in arsenale, dopodiché, alla metà degli anni Quaranta del Novecento, all'alba di un suo recupero, è stato in buona parte distrutto dalle bombe della seconda guerra mondiale. Con le dispersioni delle opere d'arte, iniziate in concomitanza con la ridestinazione d'uso della fine del Settecento, si sono, tra l'altro, perduti i monumenti sepolcrali, i quali, quando non sono andati distrutti, sono stati trasportati in parte in Sant'Andrea e in parte nel Palazzo Ducale in Mantova. Si sono così, di fatto, smarrite le testimonianze, collocabili dal Trecento alla fine del Quattrocento, della maestosa cappella dedicata a San Ludovico prima e a San Bernardino poi, destinata a diventare mausoleo dei Gonzaga, a partire da Guido (morto nel 1369) sino a Federico I (scomparso nel 1484).

Guido (1290-1369, capitano dal 1360)

La prima sepoltura gonzaghese è quella di Guido, morto nel 1369, i cui resti mortali vengono collocati nella chiesa «fratrum Minorum de Mantua»,⁷ sul lato sinistro all'ingresso della cappella di San Ludovico, in un'arca di marmo che le cronache definiscono di ottima fattura. Grazie alla testimonianza settecentesca di Federigo Amadei, a sua volta circostanziata sugli scritti secente-



schi di Ippolito Donesmondi, di Possevino e su quelli della prima metà del Settecento di Agnelli,⁸ abbiamo memoria dell'epitaffio: «Quem genuit Gonzaga domus tua frigida Guido | Marmora membra tegunt, heu nunc, heu funera plorant | Impensis erecta tuis tot templa, quis alter | Tecta suos posuit totidem sacrata per annos? | Tu princeps rectorque; pie patronus et custos | Religionis eras, non te tenere latore | Non te corporeus languor, non dura senectus | Quin divina vigil semper mandata subires. | Ossa tenet tellus tua nunc terrena ex alte | Coelestis gaudet coelesti spiritus aula». Si potrebbe accettare l'ipotesi di Amadei secondo la quale i versi, ripresi da Donesmondi, fossero incisi sull'arca di Guido, ma lo storico settecentesco precisa di avere trovato l'epigrafe nella cappella di Sant'Antonio da Padova.⁹

*Ludovico I (1334-1382, capitano dal 1369)
e Francesco I (1366-1407, capitano dal 1382)*

Premesso che questa fase trecentesca segna un momento di passaggio fondamentale per la storia mantovana, per comprendere quelle che devono essere state le vicende del tempo è necessario partire da alcune riflessioni intorno alle sepolture femminili e, ignorando per il momento la cronologia, è doveroso iniziare la nostra breve disamina dalla seconda moglie di Francesco I, Margherita Malatesta, morta nel 1399. È questo infatti il momento in cui a Mantova si respira una svolta internazionale data dalla presenza di Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne e una tappa significativa è rappresentata dalla commissione a questi del sepolcro dedicato alla Malatesta. Anche se questo ai nostri giorni non è più presente, disponiamo della descrizione desumibile dal contratto tra Francesco e Pierpaolo Dalle Masegne (pre-

ceduto dal contatto con il fratello Jacobello), sottoscritto tra le parti nel 1399 a Venezia, confermato nell'aprile del 1400 e noto sin dal 1913 grazie agli studi di Pietro Torelli¹⁰. L'accordo richiede l'esecuzione di un sepolcro innalzato su colonne, addossato alla parete, realizzato con marmo bianco di Carrara (per il volto e le mani della defunta), rosso di Verona, pietra d'Istria e pietra nera. L'effigie scolpita di Margherita doveva essere adagiata sul sarcofago decorato, a sua volta, con sette mezzi busti di santi inseriti in una decorazione quadrilobata e sviluppata sui fianchi e il fronte. Vi era un'epigrafe con iscrizione e stemmi mentre tutta l'arca era sormontata da una serie di cinque sculture (*Cristo in croce*, collocato tra due figure dolenti, oltre a *San Ludovico* e alla santa patronimica, ovvero *Santa Margherita*), sistemate sulle mensole a decorazione vegetale, a loro volta sormontate da archi scolpiti.¹¹ Ha giustamente notato Laura Cavazzini che tale descrizione puntuale rispecchia *in toto*, sia nelle forme sia nell'impiego di materiali, il monumento sepolcrale dedicato a Paola Bianca, cugina di Margherita, sposa di Pandolfo II Malatesta,¹² un tempo sistemato nel presbiterio di San Francesco a Fano e oggi sotto il portico esterno. Paola scomparve pochi mesi prima di Margherita ma i documenti pubblicati da Pier Liberale Rambaldi nel 1920¹³ e da Wolfgang Wolters nel 1976¹⁴ specificano tuttavia che l'esecuzione risale solamente al 1413-1415. Purtroppo il monumento di Margherita non ha avuto altrettanta fortuna e di esso, distrutto tra il 1797 e il 1798,¹⁵ è stata senz'altro rintracciata la lapide funeraria, conservata nel Museo di Palazzo Ducale a Mantova (fig. 2), con l'epigrafe dedicata a Margherita che, come ha rivelato Stefano L'Occaso, venne composta da Bartolomeo degli Alboini da Volta.¹⁶

Si deve al recente studio di Laura Cavazzini il rovesciamento della tradizionale interpretazione secondo la quale Margherita sarebbe stata ritratta nella grande figura femminile giacente, attribuita ai Dalle Masegne da Wolters,¹⁷ Poeschke¹⁸ e alla loro bottega da Giovanni Paccagnini,¹⁹ conservata dal 1928 nel Museo di Palazzo Ducale di Mantova,²⁰ dopo avere vagato dall'atrio alla cripta al transetto della basilica di Sant'Andrea,²¹ e attualmente inserita in un allestimento museale storicizzato che la pone in diretta relazione con la lapide alla quale abbiamo appena fatto cenno (fig. 2). Il ragionamento proposto dalla Cavazzini è decisamente convincente: se a partire da Carlo d'Arco, ovvero, se fin dal 1857,²² non è stata messa in discussione l'identificazione è pur vero che, come afferma la studiosa, «il naturalismo un po' rude del ritratto, l'attenzione meticolosa e perfino pedante per i dettagli del costume, la cauta descrizione degli ornati e la mancanza – di contro – di qualunque sviluppo linearistico, rendono il marmo mantovano sostanzialmente estraneo al repertorio della bottega veneziana dei Dalle Masegne».²³ Alle conside-



razioni stilistiche la stessa aggiunge altre importanti osservazioni, ovvero, dal punto di vista materico, si nota come, al contrario di quanto richiesto dal contratto, non siano stati utilizzati gli elementi in marmo e in pietra d'Istria mentre, dal punto di vista formale, si osserva l'evidente incongruenza per quanto riguarda l'età dell'effigiata, infatti i tratti del volto della defunta sono troppo marcati dalle rughe per potere essere riferiti a Margherita, scomparsa non ancora trentenne. Infine anche l'abito dell'effigiata, ovvero una giornea con bottoni e collare,²⁴ manicotti di vaio e cappuccio a becco, è di una tipologia in voga non oltre gli anni Ottanta del Trecento e non sicuramente alla fine del secolo quando le donne di alto rango indossavano la pellanda alla francese. Le conclusioni della Cavazzini portano, di fatto, a identificare l'effigiata con Alda d'Este, moglie di Ludovico, ovvero la suocera di Margherita, morta nel 1381 a quarantotto anni. Secondo tali considerazioni, del monumento di Margherita resterebbe pertanto solamente la lapide conservata nel Palazzo Ducale ed erroneamente inserita nella ricostruzione museale.

I mausolei delle spose dei due capitani erano entrambi collocati nella cappella Gonzaga: quello di Alda era al centro ed era visibile a tuttotondo, sostenuto da quattro colonne, rivestendo un ruolo simbolico fortemente connotato, mentre quello della nuora Margherita era addossato alla parete, a sinistra entrando nella cappella.

La sontuosità del monumento dedicato ad Alda è testimoniata dalla descrizione di metà Cinquecento annotata da Jacopo Daino: «una bellissima arca di marmo per la maggior parte indorata con molte figure scolpite nel marmo, sopra quattro colonne di marmo fabbricate con grandissimo magistero. E quest'arca è la più bella e di maggior valore che altra si trovi di presente in Mantova, sotto la quale si va quando s'entra nella cappella degl'Illustrissimi Signori de Gonzaga». ²⁵ Era inoltre previsto l'inserimento di due lapidi pendenti, attualmente conservate nel Museo di Palazzo Ducale di Mantova, con i versi che Stefano L'Occaso ha svelato essere stati composti da Andrea da Goito. ²⁶

Nel Settecento Federico Amadei ricorda che Ludovico aveva voluto che il monumento per la moglie fosse collocato all'ingresso della cappella e che questo poggiava «sopra di quattro alte colonne e sull'urna, tutta di marmo, artifiziosamente lavorata al gusto di que' tempi, vi fece al naturale la di lei effigie sopra coricatavi». Lo storico riporta anche un epitaffio che era inciso in caratteri gotici sui capitelli delle colonne non senza temere di avere sbagliato la trascrizione a causa dell'altezza di collocazione (la lapide è attualmente conservata in Palazzo Ducale, fig. 3). ²⁷ La distruzione del monumento di Alda risale al 1802 e, come testimonia Leopoldo Camillo Volta, «il cadavere di Alda, che vi si trovò intatto, venne deposto in S. Andrea nel sepolcro del duca Vincenzo, unitamente alla sua effigie». ²⁸

Questo dettaglio apre uno spiraglio di indagine in vista di una auspicabile esplorazione della tomba di Vincenzo nella cripta di Sant'Andrea che, secondo quanto riportato da Volta, dovrebbe permettere anche il rinvenimento delle spoglie di Alda e, d'altra parte, mi sembra

di poter leggere l'indicazione relativa alla «sua effigie» come la testimonianza del fatto che la figura di *gisante* oggi a Palazzo Ducale, non sia stata inserita all'interno del sepolcro del duca ma che, piuttosto sia stata collocata di fronte alla sua sepoltura, ovvero nella cripta della basilica albertiana, prima di essere spostata, come già detto, nel transetto e poi in Palazzo Ducale.

Per quanto riguarda le attribuzioni e le committenze dei monumenti di Alda e Margherita si rinvia ancora allo studio di Laura Cavazzini: in sintesi, il monumento di Alda non va più assegnato ai Dalle Masegne (perché, come precisato, il già citato contratto con i veneziani interessava la perduta effigie di Margherita) ma, per evidenze stilistiche, va piuttosto ricondotto a Bonino da Campione, scultore alla corte milanese di Bernabò Visconti. ²⁹ Se così fosse, il committente dello scultore sarebbe da individuare non tanto nel marito di Alda, Ludovico I, quanto piuttosto nel figlio Francesco, che nel 1380 aveva sposato in prime nozze la figlia del Visconti – la povera Agnese – la quale, vittima delle alleanze strategiche, nel 1391 fu condannata a morte con l'accusa di adulterio. D'altro canto, le riflessioni intorno alla perduta effigie scultorea di Margherita non possono non tenere conto del monumento della cugina, ancora visibile a Fano. Dai



documenti si sa che l'autore di quest'ultimo fu Filippo di Domenico, pagato tra il 1413 e il 1415, attivo tra Bologna, Venezia, Ferrara. A Mantova egli è l'autore di un'imponente *Madonna col Bambino* in marmo, attualmente conservata nella parrocchiale di Villa Saviola e trasformata in una *Madonna del Rosario*, sicuramente ideata per una destinazione più importante,³⁰ e questa presenza in terra gonzaghesca secondo la Cavazzini spiegherebbe l'ispirazione mantovana per il monumento di Fano. Dopo questo *excursus*, dedicato alle spose dei capitani, si torna a verificare la situazione relativa agli uomini di casa Gonzaga. Nel testamento di Guido, steso nel 1365, egli delega il figlio a seppellirlo in San Francesco e, a parere di Raffaella Pantiglioni, è plausibile l'ipotesi secondo la quale Ludovico avrebbe fatto costruire la tomba per il fratello Francesco, scomparso tra il 1368 e il 1369, per il padre Guido, morto dopo Francesco nel 1369, oltre che per se stesso.³¹ In questa chiave di lettura sarebbero da intendere due frammenti scultorei, ancora esistenti nel contesto mantovano cittadino, con le figure dei devoti inginocchiati, accompagnati da altrettanti santi. Il primo, in tenuta da guerriero, sarebbe Ludovico sorretto dal suo eponimo, vescovo di Tolosa (questo frammento si trova nella chiesa di San Francesco, nella seconda cappella di destra, fig. 4), mentre il secondo, in abiti secolari, sarebbe Francesco Gonzaga introdotto dall'assiate (il frammento è conservato nel museo di Palazzo Ducale, fig. 6). I due devoti e i due santi sono orientati verso un centro ideale dove, secondo la ricostruzione grafica della Pantiglioni, sarebbe stata collocata la *Madonna in trono con il Bambino* (attualmente in San Francesco; fig. 5).

L'esecuzione del monumento sepolcrale di Guido, Francesco e Ludovico, si colloca tra la scomparsa del primo,

avvenuta nel 1369, e quella dell'ultimo, ovvero il 1389 e appare plausibile la proposta della stessa Pantiglioni secondo la quale alla destra del frammento con il devoto e san Francesco vi sarebbe quello raffigurante una santa martire (santa Caterina?) mentre gli altri brani scultorei, raffiguranti una *Natività*, una *Pietà* e i *Simboli degli evangelisti*, sarebbero riconducibili allo stesso monumento, rispettivamente con una collocazione al di sopra, su un fianco e agli angoli del sarcofago perduto, che, verosimilmente, doveva riprodurre l'effigie di Guido.

Sarebbero questi i frammenti che vennero ritrovati dall'architetto Aldo Andreani durante i lavori di restauro del 1942 e che, attualmente, si trovano in San Francesco, nella seconda cappella di destra.³² Se per motivi stilistici e cronologici non è definitivamente più accettabile la proposta di Giovanni Paccagnini che li ricollegava al monumento di Alda,³³ ovvero sono piuttosto opere assegnabili a uno scultore veneziano del XIV secolo che non presenta alcuna similitudine con l'effigie scolpita della estense, del resto non è neppure plausibile l'ipotesi che l'*Angelo annunciante*, conservato in Palazzo d'Arco e già nella collezione di Carlo d'Arco, potesse fare parte dello stesso sepolcro (lo stesso d'Arco, tra l'altro, aveva segnalato che le quattro colonne che sostenevano l'arca di Alda fossero rintracciabili a Brugneto presso Reggiolo).³⁴

Oltre a quelli già citati, nel Palazzo Ducale di Mantova sono inoltre confluiti altri frammenti che si sono creduti riconducibili al contesto delle sepolture in San Francesco: una statuetta marmorea acefala raffigurante *San Giovanni Battista*, di Amedeo Giovanni Antonio da Pavia; un rilievo marmoreo di scuola mantovana con *San Francesco*; una formella in ceramica con una *Madonna con Bambino*; diversi stemmi gentilizi;³⁵ una chiave di volta circolare; la

lapide che ricorda la costruzione per opera di *Germanus* e una memoria della visita di papa Pio II. Altri monumenti sepolcrali nel tempo sono stati traslati da San Francesco a Sant'Andrea, nel disperato tentativo di metterli in salvo dallo scempio delle truppe che alloggiavano nell'arsenale.³⁶ Alla luce delle considerazioni appena fatte, anche se può sembrare un paradosso, va detto che le sepolture dei due capitani di questa fase sembrano, a differenza di quelle femminili, contraddistinte dall'*humilitas*. Come detto,

alla sua scomparsa, Ludovico viene infatti collocato nella stessa tomba del padre Guido³⁷ e, molto probabilmente, anche il figlio e successore Francesco I, morto nel suo castello di Cavriana il 17 marzo 1407, è stato sepolto nella stessa cappella in un'urna sopraelevata.³⁸

63

Gianfrancesco

(1395-1444, capitano dal 1407 e marchese dal 1433)

Nella prima fase del capitanato di Gianfrancesco, Man-



4



5



6

tova è scossa dalle predicazioni del futuro san Bernardino in visita alla città dei Gonzaga nel 1416³⁹ e nel 1421,⁴⁰ e la sua figura sarà centrale per la spiritualità mantovana in generale e francescana in particolare. Nel 1436, sempre al tempo di Gianfrancesco, gli osservanti sostituiranno i conventuali in San Francesco.⁴¹

Alla sua scomparsa, avvenuta nel 1444, il primo marchese lascia dei legati per la cappella di San Ludovico e, come riferisce l'Amadei, «volle essere umilmente seppellito con pochi funerali limitati a sei soli doppiieri ad una veste di lana semplicemente entro la Chiesa dei Frati Minori di S. Francesco nell'urna marmorea di suo padre che comandò fosse levata giù dalle colonne e posta a terra qual vedesi tuttora nella Cappella di S. Bernardino a destra entrando».⁴² Dalla descrizione sembra di comprendere che il sarcofago di Francesco fosse simile a quello di Alda. Per quanto riguarda la vedova di Gianfrancesco, Paola Malatesta (morta nel 1453), va invece rilevata la sua preferenza all'essere sepolta nella chiesa di Santa Paola, ma ciò non toglie che, nel 1612, Ippolito Donesmondi dichiara di avere visto l'immagine della marchesa «dipinta nella sacristia di San Francesco in habito di monaca, co' raggi di Beata intorno».⁴³

Ludovico II (1412-1478, marchese dal 1444)

Il marchesato di Ludovico II segna un'altra fase cruciale nelle vicende del complesso di San Francesco. Nel 1454 nei testamenti di Francesco di Marsilio Gonzaga e di Guido di Feltrino Gonzaga si trova la richiesta specifica della sepoltura in San Francesco⁴⁴ ma, soprattutto, al protonotario Guido Gonzaga (1388-1459), figlio del capitano Francesco I, si deve, oltre che il riassetto di San Francesco, la costruzione, entro il 1459, della cappella di

San Bernardino, addossata alla cappella della Rama. Stefano L'Occaso ha scardinato quanto affermato da Donesmondi,⁴⁵ secondo il quale la cappella sarebbe stata fatta costruire nel 1450 da Ludovico II e la prova sarebbe in un atto del 1451 con il quale Leonardo Picenardi lascia cento ducati d'oro «ac construy et fabricari debeat una capella in dicta ecclesia Sancti Francisci, cum uno altare sub vocabulo et in honore Sancti Bernardini».⁴⁶

La consacrazione della chiesa avviene, come è noto, nel 1460, così come documentato da una lapide,⁴⁷ ovvero durante i mesi della Dieta di Mantova, alla presenza di papa Pio II e di trenta cardinali, con una funzione guidata dal vescovo di Verona, Ermolao Barbaro.⁴⁸

Se, per quanto riguarda la sepoltura del marchese Ludovico II, morto nel 1478, vi sono dei dubbi, ovvero non è chiaro se egli sia stato tumulato in San Francesco o in duomo,⁴⁹ per la moglie, Barbara di Brandeburgo, scomparsa nel 1481, si ipotizza una sepoltura in Santa Paola (nel monastero dove era entrata suor Angelica, al secolo la figlia Susanna) o, in alternativa, nella cappella di Sant'Anselmo nel duomo. È di questo parere Rodolfo Signorini, il quale ricorda anche che la tomba, disegnata da Mantegna, non venne eretta, mentre l'epitaffio fu composto dal poeta Fausto Andreliino da Forlì.⁵⁰

Al di là dei dubbi sulla collocazione della sepoltura di Ludovico II, va comunque ribadito che, sotto il suo marchesato, la cappella Gonzaga in San Francesco conosce un momento di splendore. Non deve, del resto, stupire la profusione di commissioni che il protagonista della *Camera Picta* dedica tanto all'abbellimento della residenza marchionale, quanto ai luoghi di culto cittadino e, non certo da ultimo, al sacrario dinastico. Proprio durante il governo di Ludovico la cappella è intitolata a San

Bernardino, in memoria delle sue prediche quaresimali mentre, già nel 1450, in occasione della canonizzazione, i Gonzaga avevano alzato «ad onor suo nella chiesa di S. Francesco un altare, a mano destra in entrando».⁵¹

L'esaltazione del santo senese ispira anche la commissione di una grande pala, attribuita ad Andrea Mantegna, dedicata a *San Bernardino da Siena e angeli*, proveniente da questa cappella e oggi alla Pinacoteca di Brera.⁵² Il dipinto (fig. 7), raffigurante *San Bernardino che stringe tra le mani il Cristogramma*, affiancato da una coppia di angeli che lo presentano sostenendo un drappo d'onore, è ideato come una composizione inserita in un'architettura con pilastri che sorreggono un'architrave dove è presente l'iscrizione *Huius Lingua Salus Hominum*. La parte superiore è ideata come una finestra termale, decorata con un tondo con l'iscrizione *Laus Deo*, dove giocano angeli puttini intenti a sistemare una lampada, un uovo di struzzo, le decorazioni vegetali e i fiocchi rossi. Sullo sfondo vi è un parapetto che presenta il tradizionale motivo degli anelli, nonché gli albe-

relli di arancio, elementi che si ritrovano anche nella *Camera Picta*.⁵³ La data, tracciata su un cartellino nella fascia inferiore del dipinto, è stata variamente interpretata come 1460, 1468 o 1469 (ma, in ogni modo, asse-

gnabile alla fase marchionale di Ludovico II). Il cattivo stato di conservazione non ha mai reso giustizia a questa grande tela che ha invece un impianto interessante e che si colloca negli anni Sessanta maturi. È di questa opinione Giovanni Agosti, che interpreta la data come 1469, e che ribadisce come la provenienza e la destinazione della tela, nonché la novità della tipologia, siano elementi a favore di una collocazione mantegnesca.⁵⁴ Come ha inoltre recentemente osservato Alessandra Zamperini, da questo modello mantovano proviene la particolare architettura delle portelle dell'organo di San Bernardino di Verona, attribuite a Domenico Morone e databili al 1481. Le similitudini sono relative all'impostazione architettonica, ai giochi prospettici e alla «foggia delle colonne laterali, i cui capitelli, desunti dal tritico di San Zeno, albergano



dei ritratti».⁵⁵ Come appena accennato, la fortuna critica ha visto alcune proposte altalenanti: in particolare già nel Settecento Cadioli lo assegna a un allievo del Mantegna;⁵⁶ nell'Ottocento Carlo d'Arco cita l'attribuzione di Volta e di Bettinelli a Mantegna con la data 1469;⁵⁷ mentre in Crowe e Cavalcaselle si comincia a fare riferimento a Domenico o a Francesco Morone;⁵⁸ per Berenson e Kristeller ci si deve indirizzare verso il Bonsignori.⁵⁹ Nei primi del Novecento si ribadisce il riferimento a Mantegna ma senza mai considerarlo autografo: per Venturi è un seguace del maestro;⁶⁰ per Pacchioni è un non meglio specificato artista veronese influenzato dal padovano;⁶¹ per Berenson è opera di bottega.⁶² Il primo a esprimersi in tal senso sarà Fiocco nel 1937, lo seguiranno Longhi, Ragghianti, Camesasca, Lightbown sino a, più recentemente, Lucco, i quali, tuttavia, specificeranno come sia del maestro solamente la parte centrale mentre il resto sia stato completato dagli allievi.⁶³ Nel 1955 Tietze-Conrat indica l'esecuzione di un seguace di Mantegna ma nega una diretta connessione con il maestro, ritenendo la data un rimaneggiamento.⁶⁴ Chiara Perina lo ha considerato un dipinto di un man-

tesesco (così come Renata Cipriani), da ricollegare all'affresco dell'abside di San Francesco raffigurante la *Vergine in gloria*, purtroppo distrutto dai bombardamenti e noto solamente attraverso delle foto d'epoca.⁶⁵ Alla stagione del marchesato di Ludovico va ricondotta non solamente la pala in questione ma anche la commissione di un apparato scultoreo significativo che, grazie agli studi di Stefano L'Occaso e Renato Berzaghi, si comprende essere di primaria importanza. Il primo ha infatti recentemente reso nota una cronaca manoscritta di Tommaso Isidoro Bastia, nel 1902 economo della

parrocchiale di San Leonardo in Mantova,⁶⁶ nella quale si dà memoria nella collocazione di un crocifisso marmoreo sul secondo altare a destra (attualmente collocato sul primo altare a destra) che sarebbe giunto dalla cappella di San Bernardino in San Francesco. Si deve invece a Renato Berzaghi l'assegnazione del *Cristo in croce* (fig. 8) a Jacopino da Tradate, l'abile scultore che sarebbe stato a Mantova a metà Quattrocento e che qui sarebbe morto non oltre il 1459. Tale attribuzione è stata avallata da Laura Cavazzini⁶⁷ mentre L'Occaso ha osservato che qui è espresso un naturalismo che fa propendere per una datazione *post* 1450.⁶⁸ La



cronaca di Bastia lascia capire che nella cappella di San Francesco vi fosse un vero e proprio calvario, del quale oggi rimane solamente il Cristo in croce: «dalla cappella di S. Bernardino in S. Francesco portato a S. Leonardo un antico crocefisso con quattro statuette, il tutto in marmo; crocefisso e due statuette furono collocati nella cappella della Madonna Immacolata; l'immagine della Madonna Immacolata fu fatta in scagliola e collocata nello scudino sopra il crocefisso; l'altare tuttavia era ancora incompiuto». ⁶⁹ Ha osservato L'Occaso che al medesimo complesso scultoreo andrebbe ricondotto un capitello tardogotico, attualmente murato a fianco del primo altare in San Leonardo, che rivela vicinanza con la scultura di Martino V eseguita da Jacopino per il duomo di Milano. ⁷⁰

Federico I (1440-1484, marchese dal 1478)

Con la scomparsa di Ludovico II le relazioni con San Francesco non si interrompono, basti pensare che la moglie di Federico, Margherita di Baviera, morta nel 1479, è sepolta con abiti terziari «a San Francesco in la capella delli Signori ma in terra» con un epitaffio inciso su una lamina di bronzo. ⁷¹ Si tratta di una conferma della regola, osservata da Rodolfo Signorini già nel 1981, secondo la quale le vedove dei capitani e dei marchesi preferiscono essere sepolte altrove, cosa che non sembra invece accadere quando esse scompaiono prima dei mariti. ⁷²

Altri esempi di sepolture gonzaghesche si ritrovano attorno agli anni Ottanta del Quattrocento. Nel 1479 Giorgio di Jacopo Gonzaga, presente a Novellara, fa testamento e dispone la sua sepoltura in San Francesco, «in una capsula subterram», ⁷³ verosimilmente nello stesso luogo dove era sepolto il fratello Gian Pietro. Os-

serva L'Occaso che si tratta di una delle prime tombe ipogee riservate alla famiglia dominante (ovvero dopo le indicazioni di Paola Malatesta ma prima di Isabella d'Este) e la cappella sarebbe quella di San Bernardino (che nel 1488 sarà di Gian Francesco di Filippino Gonzaga). ⁷⁴ Nel 1483 il cardinale Francesco, fratello di Federico I, scomparso a Bologna il 21 ottobre, chiede di essere sepolto nella tomba di famiglia in San Francesco, insieme ai suoi avi, accanto al padre Ludovico II ed, esaudendo le sue volontà, le spoglie del cardinale giungeranno a Mantova il 26 ottobre. ⁷⁵ Come scrivono Alvise Capra e Giovan Pietro Arrivabene al marchese Federico I il 27 ottobre 1483 egli fu «portato e repostò in la chiesa de San Francesco secundo la institutione sua» e «gionto d'el fu in San Francesco se li suso cantò un bon pezo, poi lo portarono in la capella nostra». ⁷⁶

L'anno seguente, nel 1484, muore lo stesso marchese Federico I, ed egli viene tumulato nel medesimo sepolcro, secondo le volontà testamentarie, espresse già nel 1479, con le quali chiedeva di essere sepolto «in ecclesia Sancti Francisci, in monumento illustrium dominorum progenitorum meorum, sine aliqua pompa aut cerimonia». ⁷⁷

Francesco II (1466-1519, marchese dal 1484)

Anche con il successore di Federico I, il marchese Francesco II, il convento riceve un sostegno concreto e significativo: nel 1491 si provvede alla costruzione di un dormitorio con un centinaio di celle, un chiostro grande e l'infermeria; nel 1504 si svolge il capitolo generale dei Francescani, in occasione del quale giungono padri e frati da tutta Europa ⁷⁸ e l'anno seguente si appoggia la fondazione di una nuova ala del convento, destinata ai frati forestieri. ⁷⁹

Il 5 maggio 1496 Isabella d'Este descrive in una lettera i funerali del vescovo Gianfrancesco Gonzaga, avvenuti nella chiesa di San Francesco illuminata da torce e da ceri, con una processione di frati e religiosi⁸⁰ che ricorda da vicino quella che sarà la cerimonia organizzata alla morte del marchese. Francesco II nel testamento dispone di potere riposare tra i suoi avi con l'abito serafico⁸¹ e, scomparso nel palazzo di San Sebastiano il 29 marzo 1519, viene dapprima collocato sotto la loggia del castello di San Giorgio e, la sera seguente, è portato processionalmente in San Francesco. Nella descrizione si afferma che nella chiesa, con le finestre oscurate, illuminata solamente dalle torce, era stato allestito un catafalco (fig. 1 a p. 9) con sei colonne che sostenevano l'arca con un guerriero (e si traccia un disegno che descrive questa immagine). Sul catafalco a gradoni erano inseriti gli stendardi di coloro i quali erano stati serviti da Francesco: papa Giulio II, l'imperatore Massimiliano, il re Luigi di Francia, i veneziani e il ducato milanese, mentre, su ciascuno dei sei gradini, stavano seduti degli uomini vestiti di nero incappucciati e altri con le torce.⁸² Come hanno osservato Bazzotti e Belluzzi sono presenti alcuni dei temi iconografici tradizionalmente connessi con la regalità, ovvero la piramide a gradoni (che evoca le sepolture imperiali nell'area medio orientale e che si ritrova a Roma, secondo quanto testimoniato da una moneta coniata da Marco Aurelio in memoria di Antonino Pio che riporta una piramide funeraria a quattro gradoni, decorata con ghirlande, drappi e statue, culminante con l'imperatore che guida una quadriga) e la pergola (che, secondo gli studiosi, può ricordare il monumento funebre di Federico II a Palermo, con sei colonne che sostengono una sorta di baldacchino classi-

cheggiate). La descrizione di questo apparato, allestito tra l'11 e il 12 aprile 1519, è riportata nel già citato disegno pubblicato da Bazzotti e Belluzzi,⁸³ da Signorini⁸⁴ e da Bourne⁸⁵ mentre l'orazione funebre viene recitata dal precettore del marchese, Francesco Vigilio.⁸⁶

L'intenzione di Federico di onorare il padre con la realizzazione di una tomba equestre disegnata da Raffaello, non è purtroppo mai stata esaudita. Resta solamente un disegno del 1519 di una tomba all'antica, ispirata al mausoleo di Alicarnasso, con rilievi e le allegorie del Po e del Mincio.⁸⁷ La morte di Raffaello, avvenuta nel 1520, impedisce infatti questa realizzazione e il progetto viene passato ad Alfonso Lombardi Cittadella, che viene contattato nel 1532, senza che mai egli lo porti a compimento.⁸⁸ Nel 1537, alla morte di Cittadella, Giulio Romano compie un sopralluogo nel suo studio e vede l'opera appena abbozzata. Sono noti alcuni schizzi del mausoleo di Francesco II, in particolare è giudicato autografo del Pippi il disegno conservato al Louvre (n. 3576) che ritrae il marchese giacente con l'epigrafe che riporta il suo nome e con l'impresa del crogiolo (fig. 9). Sono inoltre noti altri schizzi simili (Praga, Codice Strohov, 25/30; Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, 5006).

Accanto a Francesco II riposerà, dal 1523, anche il fratello Giovanni⁸⁹ mentre già dal 1539, anno della scomparsa di Isabella d'Este, moglie di Francesco II, si chiude la continuità con le sepolture in San Francesco. Allo stato attuale degli studi non è stato ancora chiarito il dubbio attorno a una possibile traslazione del corpo del marchese nella chiesa conventuale femminile di Santa Paola. Quello che è invece certo è che, a partire dal primo duca Federico, nel 1540 de-

posto appunto in Santa Paola, si romperà la tradizione che, sino quel momento, aveva legato le sepolture dei Gonzaga dominanti con la chiesa dei Francescani. Tra le cause di questo abbandono potrebbe esservi stata *in primis* la mancanza di spazio ma non si può escludere anche una necessità di riadattamento di gusto. Dalla visita pastorale del 1576 del vescovo suffraganeo di Bologna Angelo Peruzzi si apprende che nella cappella di San Bernardino, sotto il patronato di Cesare e Ippolito Gonzaga, vi era la pala mantegnesca e che Peruzzi ordinò che «capellam ipsam totam pingi figuris competentibus». ⁹⁰ Sembra di comprendere che questa *renovatio* non ebbe luogo e che l'interesse dei Gonzaga si fosse spostato verso altre realtà. Come è noto, il duca Guglielmo farà progettare da Bertani un mausoleo in Santa Barbara e nel sepolcreto farà trasportare i resti del padre, dei fratelli Federico e Francesco; ⁹¹ mentre la

moglie Eleonora d'Austria (morta nel 1594) si farà seppellire nella chiesa gesuitica della Santissima Trinità. Il duca Vincenzo I inizialmente penserà a un sepolcro in San Francesco ⁹² ma poi si farà seppellire nella cripta di Sant'Andrea, accanto alla reliquia del Preziosissimo Sangue. Lo stesso nel 1590 farà traslare in San Francesco le ossa dei predecessori dei Gonzaga, i Bonacolsi, sino a quel momento conservate nella chiesa di San Paolo. ⁹³ Per quanto riguarda i figli di Vincenzo, Francesco verrà sepolto in Santa Barbara, Ferdinando sarà posto in Sant'Andrea, accanto ai genitori, mentre Vincenzo II (morto nel 1627) riposerà in San Maurizio.

APPENDICE SUL CICLO PITTORICO E I RESTAURI

Meritano un approfondimento a parte i cicli decorativi della cappella Gonzaga, ovvero gli affreschi ispirati alla

Passione di Cristo e alle *Storie di san Ludovico da Tolosa*, per certi versi pallido ricordo di quella che prima dei bombardamenti doveva essere una decorazione sontuosa.

L'arco d'ingresso della cappella è decorato con busti di santi mentre la parete presenta le scene della *Crocefissione*, dell'*Ascensione* e della *Pentecoste* (fig. 1). Nel lunettone di sinistra si trovano i resti delle scene del *Battesimo di Cristo* e dell'*En-*



trata in Gerusalemme (fig. 10) e, in quello di destra, delle *Storie della Passione* (fig. 11), mentre il brano pittorico più ampio e meglio conservato è quello della parete di fondo, dedicata a san Ludovico da Tolosa (fig. 12).

70



10



11

La volta è decorata con, al centro, il *Cristo in mandorla*, e sulle vele gli *Evangelisti* e angeli (fig. 13). Siamo d'innanzi al maggiore ciclo pittorico trecentesco mantovano e, a fronte della mancanza di una documentazione specifica in merito all'autore, numerose sono state le voci nell'ambito del contesto critico.

L'attribuzione e l'iconografia

Se nel Settecento Giovanni Antonio Cadioli nella sua guida alla città di Mantova affermava che «le pitture poi dell'altare di S. Bernardino sono di mano d'uno degli scolari del Mantegna»,⁹⁴ si deve per primo a Pietro Toesca un indirizzo attribuzionistico più pertinente. Nel 1912 lo studioso infatti ipotizza che possa trattarsi di Tommaso da Modena⁹⁵ e, su questa scia, si allineeranno nel 1933 Luigi Coletti⁹⁶ e nel 1986 Mauro Lucco.⁹⁷ D'altro canto nel 1960 Giovanni Paccagnini è il primo a circoscrivere l'intervento di Serafino de' Serafini alle *Storie di San Ludovico*, con l'assegnazione ad altra mano della *Passione di Cristo* e l'attribuzione a Tommaso dell'affresco del lunettone,⁹⁸ mentre nel 1979 Fulvio Zuliani si esprime contro l'assegnazione tarda alla produzione di Tommaso.⁹⁹ Nel 1988 Andrea de Marchi propone una visione più omogenea di tutta

la cappella confermando la presenza di Serafino ma con il supporto di un seguace di Tommaso da Modena, definendo *in summa* l'autore come Serafino ma con il probabile utilizzo dei cartoni di Tommaso.¹⁰⁰ L'anno seguente Robert Gibbs conferma l'impresa come la maggiore di Serafino, con una sequenza narrativa irregolare, e definisce l'intervento di Tommaso nel ruolo sia di supervisore sia, in alcuni passaggi, di esecutore materiale delle *Storie di san Ludovico* come pure in quelle della *Passione*.¹⁰¹ A Ugo Bazzotti si deve, del resto, una sintesi delle vicende attributive, risalente al 1989 e riaggiornata nel 1993.¹⁰² Nel 1999 De Marchi è tornato sulla vicenda dichiarando che a Serafino spetta *in toto* la decorazione dell'intera cappella, lontana da Tommaso e dalle sue «ambientazioni empiriche e provvisorie». ¹⁰³ Lo stesso De Marchi ha proposto una lettura iconografica che, a partire dal polittico di Serafino conservato nel duomo di Piacenza, permetterebbe di completare idealmente la lettura anche per gli scomparti degli affreschi mantovani oggi non più esisten-



ti.¹⁰⁴ Sono infatti presenti strette analogie tematiche. Come osserva De Marchi, se a Mantova una parete è interamente dedicata a Ludovico (Luigi), che nel 1328 aveva cacciato i Bonacolsi e che, secondo la tradizione, sarebbe raffigurato nella scena nelle vesti di Carlo II al capezzale di san Ludovico (fig. 14, prima dell'ultimo restauro, e fig. 19 dopo il restauro),¹⁰⁵ le altre tre campate sono riservate alla *Passione di Cristo* (perfettamente in sintonia con la spiritualità dei francescani). In particolare la parete di accesso è riservata alla *Crocifissione* «preminente dal punto di vista dell'altare, privilegiato anche nell'orientamento della serraglia con lo stemma gonzaghese e del Cristo in maestà che domina nella vela sovrastante all'altare»¹⁰⁶ mentre ciò che resta visibile sono le lunette dei lati, corrispondenti al terzo registro (figg. 10, 11) e le due

scene che affiancano l'arco di ingresso, ovvero nel primo registro l'*Ascensione* e nel secondo la *Pentecoste*, con una lettura dal basso verso l'alto (nella lunetta vi è infatti a sinistra il *Battesimo di Cristo*, le tre *Tentazioni del demonio* e l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* mentre, sulla parete di fronte, da sinistra, si trovano l'*Ultima Cena*, la *Lavanda dei piedi*, l'*Orazione nell'orto dei Getsemani* e la *Cattura di Cristo*). Per De Marchi: «L'unica ipotesi plausibile è che nella parete orientale la sequenza procedesse dal basso e prevedesse nei due registri inferiori le *Storie della Vergine e dell'infanzia di Cristo* prima del *Battesimo*, che segna l'avvio della vita pubblica (per i sei riquadri si potrebbe pensare all'*Annunciazione*, alla *Visitazione*, alla *Natività*, all'*Adorazione dei Magi*, alla *Presentazione al tempio* e alla *Fuga in Egitto* o al *Cristo che disputa coi dottori*) e che nella parete occidentale la

sequenza si invertisse, dall'alto verso il basso, ospitando quindi nei due registri distrutti gli episodi salienti della *Passione*, come *Cristo in giudizio davanti a Pilato*, la *Flagellazione* e l'*Andata al Calvario* ma anche gli episodi della *Deposizione dalla croce o nel sepolcro*, della *Resurrezione* e della *Discesa al Limbo*, che non potevano mancare prima dell'*Ascensione*. Ne consegue che la *Crocifissione*, perché gli fosse riservata una posizione preminente ed emblematica a fronte dell'altare, doveva inevitabilmente in-



terrompere la sequenza narrativa, forse marcando la cesura tra il primo e il secondo registro, secondo un *pattern* analogo a quello del trittico di Piacenza, solo in apparenza discontinuo». ¹⁰⁷ Secondo la lettura di De Marchi l'assegnazione è, come detto, totalmente a Serafino, attivo in quel contesto delle corti padane che va da Pavia e Piacenza, passando da Cremona, Mantova e Ferrara. Ma come giustificare le diversità tra le *Storie di Ludovico* e quelle della *Passione di Cristo*? Per lo studioso sarebbero dovute alla valutazione delle percezioni dello spettatore, più o meno ravvicinate. Se infatti nei registri alti la pittura è più sbrigativa e un profilo spesso delimita gli incarnati, nei registri bassi c'è maggiore cura (ad esempio nell'*Ascensione* si osservano profili più sottili e carni più compatte), pertanto «il senso di verità epidermica e l'evidenza dei profili presuppongono certo l'arte di Tommaso, ma gli schemi sono più modulari e la disposizione compositiva è più serrata e prevedibile. Vi manca il suo tono leggero e sorridente» ¹⁰⁸ Non solo: le scenografie architettoniche non risultano confrontabili con il trittico di Piacenza, che è considerato più antico,



né possono incontrarsi con il *modus operandi* di Tommaso, il quale ritagliava le figure sulle architetture: «a Mantova invece è un gioco serrato di scatole spaziali, variamente scalate ed incastrate per sfruttare le superfici talora irregolari delle pareti, in una singolare interazione tra incorniciature e figurazione che raggiunge il vertice nell'idea di terminare le paraste delle pareti laterali con guglie che tripartiscono ariosamente le lunette. Questi gugliotti, a pianta poligonale e fastigio di cuspidi sopra le bifore di ogni faccia, rammentano quelli intagliati a coronamento del trittico di Piacenza». ¹⁰⁹ Stefano L'Occaso non condivide questa assegnazione totale a Serafino, distinguendo tra l'autore delle *Storie della Passione* e quello delle *Storie di san Ludovico*, identificando tra i collaboratori dell'impresa anche il Maestro del *Trionfo di Sant'Agostino* della Pinacoteca di Ferrara («che sia o meno Serafino») e il Maestro del *Giudizio Finale* di Sant'Antonio in Polesine. ¹¹⁰ Lo stesso studioso ha recentemente precisato che le *Storie di san Ludovico* sono senza dubbio della stessa mano del *Trionfo di sant'Agostino* mentre l'autore delle *Storie di Cristo* potrebbe essere l'esecutore di un frammento delle *Storie di santa Dorotea*, conservate sempre nella pinacoteca ferrarese. ¹¹¹

La datazione e la committenza

Le questioni attributive sono andate di pari passo con il dibattito circostanziato sulle questioni della datazione e della commissione. In particolare, il committente sarebbe da individuare in Ludovico I Gonzaga (con un'ipotesi che giustificerebbe anche la dedizione al santo eponimo sia proprio sia del nonno Luigi/Ludovico, capostipite gonzaghese), e la cronologia farebbe pensa-

re agli anni del suo capitanato, durato dal 1369 (anno della scomparsa del padre Guido) sino al 1382. Questa assegnazione contesta la tradizione, espressa da Ippolito Donesmondi, secondo la quale la cappella sarebbe stata esistente già al tempo di Guido.¹¹² Tra gli studiosi che hanno affrontato questo nodo anche Stefano L'Occaso ha messo in dubbio la versione di Donesmondi rilevando che, tra l'altro, in un manoscritto settecentesco si indica la costruzione nel 1380, ovvero due anni prima della morte di Ludovico I.¹¹³ In ogni modo a fine Trecento la cappella è senz'altro conclusa, così come si comprende da un beneficio di Margherita Malatesta datato 5 novembre 1398.¹¹⁴ Secondo quanto pubblicato nel 1922 da Alessandro Luzio, nel 1366 Galeazzo II Visconti aveva chiesto aiuto a Guido Gonzaga affinché gli prestasse delle maestranze per accelerare le decorazioni del castello di Pavia e, d'altro canto, anche nel 1375 Serafino venne richiesto a Mantova. In questa circostanza, a suo nome, aveva risposto il costruttore Bonagrazio da Ferrara il quale ne aveva indicato il prossimo arrivo presso i Gonzaga, ma non prima di avere concluso alcuni lavori per gli Este.¹¹⁵ In definitiva se anche recentemente Chiara Guerzi ha indicato la cronologia tra il 1373 e il 1375,¹¹⁶ De Marchi sarebbe più propenso a collocare l'intervento di Serafino tra il 1370 e il 1372, ovvero dopo la morte di Guido Gonzaga ma prima dei suoi lavori nella cappella Petradi in San Domenico a Ferrara (1373-1374), mentre tenderebbe ad escludere la fase del 1376-1377, ovvero in prossimità del documento appena citato, per due ragioni: anzitutto per la distanza dal politico modenese del 1385 e, in secondo luogo, per i caratteri stilistici ancora vicini a Tom-

maso e cronologicamente collocabili intorno alla sua scomparsa, avvenuta poco dopo il 1368.¹¹⁷

I restauri

Se, come è noto, la soppressione nel 1782 del convento ha segnato l'inizio della fine dello splendore del complesso di San Francesco, con il 1797, anno della chiusura al culto della chiesa, è cominciato il rapido declino della fabbrica, dal 1811 trasformata in arsenale militare, spogliata degli arredi monumentali e suddivisa in due piani e, dal 1854, isolata dal resto della città tramite le mura e un fossato. Nel contesto delle azioni di conservazione delle testimonianze pittoriche che risultavano esposte alle temperie degli eventi, nel 1857 Carlo d'Arco pubblica le incisioni di Lanfranco Puzzi (fig. 15) tratte dai lucidi eseguiti nel 1852 da Giuseppe Razzetti, su quelle che, al tempo, si pensava fossero le *Storie di san Bernardino* della scuola del Mantegna e che furono oggetto di un tentativo di strappo non riuscito.¹¹⁸ Le vicende di San Francesco appaiono ancora più drammatiche se si pensa che, nonostante nel 1941 la chiesa fosse stata finalmente ceduta al Comune di Mantova e che, tra il 1942 e il 1943, fosse stata assegnata nuovamente ai Francescani al fine di poterla recuperare nella sua dimensione devozionale, di lì a breve, il 5 settembre 1944 e tra il 12 e il 13 aprile 1945, il complesso sarebbe stato bombardato. Sostanzialmente si possono distinguere le due fasi dei restauri in pre-belliche e post-belliche. Se infatti prima dell'ultima guerra mondiale erano parzialmente visibili le *Storie di san Ludovico da Tolosa* sulla parete di fondo, l'aspetto attuale della cappella Gonzaga è quello conferito dai restauri degli anni Cinquanta-Sessanta. Come detto, con la riduzione della chiesa in arse-

nale anche la cappella era stata suddivisa in due piani (come si osserva dalla foto conservata in ASMn, Archivio Calzolari, n. 458) e, dopo la rimozione del soppalco, sono ancora leggibili sul lato sinistro le tracce di una scala di accesso e, sulla parete di fronte, le decorazioni sono 'tagliate' in orizzontale da una stuccatura che evidenzia la quota del piano di calpestio (fig. 12). Oggi si osservano i lacerti degli affreschi strappati dei lunettoni (figg. 10, 11), e il ciclo della parete di fondo, in ottimo stato di conservazione grazie all'intervento conservativo del 1996-1998 di cui si dirà a breve.

Con la convenzione del 1943 i lavori vengono affida-



ti all'architetto Aldo Andreani, tecnico di fiducia del Comune, e sono seguiti dal soprintendente Piero Gazzola.¹¹⁹ Un primo progetto non viene approvato dalla commissione per i restauri, composta dai rappresentanti della Provincia dei frati Minori di Lombardia San Carlo Borromeo, oltre che dall'architetto Muzio e dall'ingegnere Barelli, interpellati come consulenti. A fine anno si propone un secondo progetto che prevede di mettere in evidenza i contrafforti del XIV secolo e di non modificare la volta.¹²⁰ L'anno seguente le indagini eseguite da Andreani riportano alla luce diversi affreschi che, fortunatamente, saranno risparmiati dai bombardamenti e, di fatto, questa prima fase degli interventi si chiude per lasciare spazio alle emergenze dovute alla catastrofe bellica. La seconda fase degli interventi in San Francesco vede impegnato, tra il 1946 e il 1948, il restauratore Arturo Raffaldini, sotto la direzione della Soprintendenza di Verona.¹²¹ Per avere una visione generale di questi anni di lavori è utile la consultazione della relazione, datata 20 ottobre 1952, del soprintendente Gazzola, dove si dà conto delle operazioni eseguite in quella che lui chiama la «cappella Tommaso da Modena». In particolare si elencano le diverse fasi: «riattacco alle loro posizioni originali di tutti gli affreschi già strappati, non intelaiati; riattacco alle loro posizioni originali di tutti gli affreschi già strappati ed intelaiati compresa l'opera murale; trasporto ponteggio, compreso montaggio e smontaggio; rifacimento di tutti gli intonaci mancanti; tinteggiatura ad affresco a secco in tutti gli intonaci mancanti con tinte che accompagnano; ripulitura generale degli affreschi esistenti nel soffitto; pulitura e restauro pittorico di tutti gli affreschi esistenti nelle tre pareti».¹²² Altrettanto importanti sono le relazioni del 20 gennaio del 1953 di Banterle (che riassume le

tappe, a partire dalla prima perizia di ricostruzione del 21 giugno 1950 sino ai rallentamenti delle operazioni che, ancora nel 1953, devono tenere conto degli imprevisti dovuti alle riparazioni urgenti) e le annotazioni dello stesso Gazzola, datate 22 marzo 1953, dove si conferma la buona riuscita della ricollocazione degli affreschi strappati.¹²³ Ricorda Augusto Morari di avere partecipato da ragazzino, attorno al 1950, al restauro degli affreschi che era guidato da Arturo Raffaldini e dal suo primo aiuto Ottorino Nonfarmale. Secondo tale testimonianza si apprende che gli affreschi strappati erano stati riportati su tela e collocati su un'incastellatura che, come osserva lo stesso Morari, andrebbe oggi sostituita con i più idonei telai alveolari. I problemi che si presentano allo stato attuale sono du-



plici: da un lato la polvere si è depositata sulla superficie seguendo il tracciato emergente del telaio e conferendo un aspetto 'quadrettato' alle scene, dall'altro la caseina e la calce che erano state stese sul retro, come era consuetudine al tempo, hanno creato dei grossi problemi di efflorescenza che stanno compromettendo lo stato conservativo. Gli strappi non hanno interessato le *Storie di san Ludovico*, fatte salve due porzioni di affresco, in alto a sinistra (fig. 17) e a destra (fig. 18), che sono state tolte dalla parete, applicate su tela e reincollate direttamente sul muro.

Devo alla gentilezza di Augusto Morari, che mi ha permesso di accedere al suo archivio privato, la possibilità di dare conto dell'intervento da lui condotto tra il 1996 e il 1998 (sotto la direzione di Vincenzo Gheroldi

della Soprintendenza per i Beni Architettonici di Brescia, Mantova e Cremona e sponsorizzato in memoria dei fratelli Adolfo ed Ernesto Zeni sul ciclo della parete di fondo, dedicato alla *Vita di san Ludovico d'Angiò*.

L'osservazione ravvicinata ha permesso anzitutto di comprendere la tecnica esecutiva del ciclo: sul muro, formato da due pareti appoggiate con la tecnica 'a sacco', era stata stesa una malta con granulometria media, poi schiacciata; a seguire è stato tracciato il disegno della partitura architettonica, tramite la battitura dei fili con terra rossa, mentre la sinopia è

stata delineata con terra rossa stesa a pennello (fig. 16). In coincidenza della fascia inferiore del fregio sono stati dipinti dei mensoloni in prospettiva che accentuano l'aspetto quasi di polittico di questo ciclo e che confermano, in tal senso, le già citate osservazioni di De Marchi. Sull'intonachino sono inoltre leggibili, a luce radente, le varie giornate, il velo di calce dato a pennello nonché il disegno delle figure eseguito con terra gialla, che riprende le tracce lasciate dal trasporto del disegno, ovvero dall'utilizzo degli spolveri e delle incisioni dirette. Purtroppo, nel tempo, si sono persi molti valori cromatici



originali che erano stati resi con raffinate finiture a secco. Sono, ad esempio, leggibili alcune tracce annerite della preparazione a foglia di stagno, utilizzata come base per alcuni dettagli che prevedevano la doratura, si osservano ancora degli elementi di pregio come i particolari a foglia d'oro e i lacerti dell'utilizzo del blu lapislazzuli e del rosso cinabro (fig. 16).

Le problematiche che si presentavano ai restauratori erano sostanzialmente quelle legate all'umidità di risalita, interna ed esterna (non va dimenticato lo scorrimento del fossato a pochi metri di distanza, l'assenza dei marciapiedi



e dei canali di gronda), nonché alle infiltrazioni d'acqua e alle colature dovute alla scarsa tenuta dei serramenti. Da ultimo si ricorda che, durante i lavori del dopoguerra diretti da Gazzola, il piano di calpestio venne rialzato e furono chiusi anche gli accessi alle cripte sotterranee tramite riempimento con rottami e che certamente questo intervento deve avere contribuito a peggiorare le problematiche legate all'umidità.

In aggiunta a ciò la lettura dell'opera era compromessa a causa di una diffusa patina grigiastrea causata dal sistema di riscaldamento a olio pesante, oltre che dalle vecchie stuccature sopralivello, dagli sbiancamenti e dai distacchi di pellicola pittorica provocati dalla descialbatura. Poiché l'intonachino presentava diffuse problematiche

di coesione, l'intervento dello Studio Morari ha curato anzitutto il consolidamento, quindi si è proceduto alla pulitura degli strati di sporco e alla rimozione delle vecchie stuccature realizzate a caseina.

La reintegrazione pittorica è stata eseguita ad acquerello e, secondo le indicazioni della direzione dei lavori, non sono stati stesi né resine né fissativi finali. Una scelta che si sta dimostrando lungimirante poiché, a distanza di quindici anni dalla conclusione del cantiere, non è presente alcun ingiallimento della superficie e, anzi, la leggibilità è ancora molto buona. Un suggerimento e un auspicio per quanto vorranno e potranno proseguire sulla strada del necessario recupero anche per gli altri affreschi della cappella.¹²⁴



Per la stesura di questo contributo ringrazio di cuore Loredana Olivato e Monica Molteni dell'Università degli Studi di Verona e Rossanna Golinelli Berto dell'Associazione per i monumenti domenicani. Per l'aiuto nelle ricerche sono grata alla direzione e al personale degli Archivi di Stato e Diocesano di Mantova nonché delle biblioteche mantovane. Per i consigli preziosi di ambito mantovano sono debitrice a Renato Berzaghi e a Stefano L'Occaso. La sezione dedicata ai restauri non sarebbe stata possibile senza l'aiuto e la generosità di Augusto Morari. Devo a Paolo Bertelli il confronto e la condivisione sui contenuti del testo e lo ringrazio, come sempre, per la pazienza.

1. Collocata nella *Civitas Nova*, ovvero appena oltre il limite della Mantova più antica, la chiesa di San Francesco venne 'firmata' nel 1304 da un architetto di nome *Germanus* che la realizzò laddove frate Benvenuto, discepolo di san Francesco, aveva fondato un oratorio. Il nucleo centrale della chiesa è gotico, poi ampliato nel corso dei secoli con la costruzione di una serie di cappelle addossate alla navata destra. La facciata a capanna è in cotto e culmina con pinnacoli, mentre la decorazione è ad archetti incrociati. La tripartizione è sottolineata da semipilastri e da due monofore mentre, al centro, si apre un portale marmoreo policromo e ogivale. L'interno, con copertura a capriate, è suddiviso in tre navate, separate da massicce colonne in cotto. Purtroppo la bibliografia scientifica su San Francesco registra ancora oggi molte lacune e non si può affermare che esista una vera e propria guida storica alla chiesa, pertanto, per un filo conduttore, ci si deve affidare al lavoro appassionato, anche se svolto a livello divulgativo, di padre LUCIANO GINO VIALE, *Il S. Francesco di Mantova. Francescanesimo e Francescani*, Mantova 1971, rielaborazione di quanto pubblicato in precedenza da VINCENZO MATTEUCCI, *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantova 1902; da ACHILLE PATRICOLO, *La chiesa di S. Francesco d'Assisi a Mantova dei Minori Osservanti*, «Rassegna d'Arte», a. XI, n. 2 (febbraio 1911), pp. 33-36; n. 3 (1911), pp. 53-59 e da LEANDRO OZZOLA, *Il Museo d'arte medievale e moderna*, Mantova 1950. Per una panoramica sui Francescani a Mantova si vedano gli studi di ALBERTO CAPILUPI, *I Francescani a Mantova. Cenni storici*, Mantova 1900; di CESARE CENCI, *I Gonzaga e i Minori dal 1365 al 1430*, Firenze 1965; IDEM, *I Gonzaga e i frati Minori dal 1365 al 1430*, «Archivium Franciscanum Historicum», LVIII, 1965 (estratto); ROBERTO BRUNELLI, *Luoghi e vicende di Mantova francescana*, Mantova 2001, mentre per un aggiornamento documentario si rimanda a STEFANO L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Bozzolo 2005. Il presente intervento ha le sue basi nel nostro più ampio studio dedicato al complesso di San Francesco, con un'attenzione particolare per gli anni delle soppressioni e delle dispersioni sette-ottocentesche (PAOLA ARTONI, *Alla ricerca dei frammenti perduti: per una ricostruzione virtuale delle collezioni dei conventi francescani di Mantova. San Francesco e la Beata Vergine delle Grazie in Curtatone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, Scuola di Dottorato in Studi Umanistici, dottorato di ricerca in Beni Culturali e del Territorio, tutor prof. Loredana Olivato, XXII ciclo, 2011).

2. LEOPOLDO CAMILLO VOLTA, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri tempi*, I, Mantova 1807, p. 323, elenca i nomi delle famiglie che assicurarono i patronati in San Francesco, ovvero Andreasi, Alberighi, Arrivabene, Agnelli,

Aliprandi, Aldegati, Amarotti, Boccamaggiore, Baesi, Corradi, Crema, Capi, Cremaschi, Donesmondi, Delfini, Facini, Fiera, Faroni, Gonzaga, Gorni, Ippoliti, Luzzara, Malatesta, Mastini, Nuvoloni, Nerli, Olivo, Ottini, Pusterla, Pedoca, Panizza, Pedemonte, Quaglia, Rama, Recordati, Strozzi, Scalona, Strada, Torelli, Tridapale, Voglia, Zampi e Zibramonte.

3. PATRICOLO, *La chiesa di S. Francesco d'Assisi*, cit., n. 2 (febbraio 1911), p. 33 tra i francescani ricorda, in particolare, Filippo Bonacolsi, vescovo di Trento che, per avere scomunicato il conte Mainardo, fu costretto a trasferirsi dapprima a Francoforte, poi a Roma e infine a ritirarsi nella sua città d'origine nel convento francescano dove morì il 18 dicembre 1304. Patricolo riferisce che egli chiese di «essere umilmente sepolto in terra, nella sua chiesa dei Francescani che fabbricavasi» e che venne tumulato a destra dell'altare maggiore d'allora con la seguente lapide: «Reverendus in Christo Pater DD. Philippus Bonacolsus mantuanus Ordinis Minorum Episcopus tridentinus Palatii Apostolici sacrista qui hoc altare pretioso Sacrarum Reliquiarum Thesauro esornavi hic sepultus jacet: Obit autem An. D.ni MCCCIII die XVIII Xbris». In particolare Filippo viene sepolto «ante altare Sancte Cateline» (ASMn, AG, b. 393, c. 176, 19 dicembre 1303, in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 275 nota 239).

4. Basti pensare, ad esempio, alla presenza dei padri delle Grazie, oltre che dei Cappuccini di Bozzolo, di Casalmoro, di Goito, di Ostiglia e di Sermide; dei Francescani di Rivarolo e di Volta Mantovana; dei Riformati di Revere.

5. ASMn, AG, b. 393, Liber magne curie, cc. 11, 12, in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 168 nota 14.

6. Per questo si rimanda al saggio di Paolo Bertelli dedicato alle sepolture gonzaghesche nella cattedrale di Mantova e pubblicato in questa sede.

7. Guido «eligit sepulturam suam in ecclesiam fratrum Minorum de Mantua, ubi voluit honorifice sepeliri» (ASMn, AG, b. 328, c. 73, in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 169).

8. I riferimenti sono, rispettivamente, a FEDERIGO AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, I, a cura di Giuseppe Amadei, Ercolano Marani e Giovanni Praticò, Mantova 1954, p. 595; IPPOLITO DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, Mantova 1612-1616, I, p. 332; ANTONIO POSSEVINO, *Storia de' Gonzaghi*, Mantova 1628, p. 379 e J. AGNELLI, *Discorre de' Celebri Pittori Mantovani*, Ferrara 1734, p. 713.

9. AMADEI, *Cronaca universale*, cit., p. 595: «la tavola marmorea

nella quale sono scolpiti li suddetti versi scritti in mezzo carattere gotico sta a pelo del muro con due arme dei Gonzaghi, cioè le loro fascie usate per gentilizio stemma senza il leone rampante di Boemia conceduto dall'Imperatore Carlo IV e non ci si trova vestigio alcuno d'arca marmorea scolpita con figure. Egli è vero che nella Cappella di S. Bernardino trovansi due arche con figure intagliate ma una è di Margarita Malatesta moglie di Francesco IV Capitano [...] l'altra è di un altro Gonzaga [...]. A quest'Epitaffio che per se stesso forma un grand'Elogio per Guido, io vi aggiungo la iscrizione che leggesi sotto del suo ritratto: Principis interitu, natorum maximus Urbis | Sceptra tenet Guido pietate insigni et armis».

10. PIETRO TORELLI, *Jacobello e Pietro Paolo Dalle Masegne a Mantova*, «Rassegna d'Arte», XIII (1913), pp. 67-71. I documenti sono citati anche da UGO BAZZOTTI, Scheda n. 31, in *Palazzo del Capitano. Medioevo e Rinascimento*, a cura di Franco Negrini, Mantova 1986, pp. 31-33.

11. Secondo WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica, 1300-1460*, I, Venezia 1976, pp. 213-226, sette figure di santi del Kunsthistorisches Museum di Vienna, già inserite nella collezione del marchese Tomaso degli Obizzi e presenti nella villa del Catajo sino al 1805, provengono dal monumento di Margherita e, sulla base di questa intuizione, è stata anche proposta una ricostruzione grafica con uno schema ipotetico del complesso monumentale.

12. LAURA CAVAZZINI, *Da Jacobello Dalle Masegne a Bonino da Campione, da Margherita Malatesta ad Alda d'Este: qualche altro frammento di Mantova gotica*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del nord*, a cura di Serena Romano e Damien Cerutti, Roma 2012, pp. 241-268:244.

13. PIER LIBERALE RAMBALDI, *Nuovi appunti sui maestri Jacobello e Pierpaolo da Venezia*, in *Venezia. Studi di arte e storia*, a cura della direzione del Museo Civico Correr, I, Milano-Roma 1920, pp. 63-88:88.

14. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., p. 233.

15. VOLTA, *Compendio cronologico-critico*, II, pp. 54, 80, 81. Va precisato che il *Compendio* venne scritto tra il 1807 e il 1838.

16. Per l'epitaffio, scolpito in pietra d'Istria (inv. 12250) si veda L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 112 nota 1. In precedenza: BAZZOTTI, Scheda 31, cit., pp. 31-33 (con bibliografia precedente).

17. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, cit., pp. 224, 225.

18. JOACHIM POESCHKLE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, München 2000, p. 199.

19. GIOVANNI PACCAGNINI, *La scultura e la pittura*, in *Mantova. Le Arti. Il Medioevo*, Mantova 1960, pp. 221-252.

20. Per la figura (inv. 12249) si rimanda a BAZZOTTI, Scheda 31, cit., pp. 31-33 (con bibliografia precedente).

21. GIANCARLO SCHIZZEROTTO, *Cultura e vita civile a Mantova tra '300 e '500*, Firenze 1977, p. 89.

22. CARLO D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I, Mantova 1857, p. 36, dove si pubblica un'incisione raffigurante la scultura.

23. CAVAZZINI, *Da Jacobello Dalle Masegne*, cit., p. 245.

24. BAZZOTTI, Scheda 31, cit., p. 33 ha interpretato in chiave araldica il complesso collare indossato che presenta numerose raffigurazioni di animali ed esseri fantastici che alludono alle virtù della defunta (sirena per la beltà, leone per la forza e la nobiltà, drago per la vigilanza, grifone per la determinazione, aquila per la maestà, lupo per l'ardimento).

25. JACOPO DAINO, *Origine e genealogia della famiglia Gonzaga* (BCMn, ms 128, c. 84r), trascrizione in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 71. Come si specifica nel breve passo dedicato ad Alda da MARIO EQUICOLA, *Dell'istoria di Mantova*, Mantova 1607 (ed. anastatica Bologna 1968), pp. 107, 108, ella era «sepolta in San Francesco in Mantova, la cui sepoltura è sostenuta da quattro bellissime colonne».

26. L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 71 nota 3 (le epigrafi sono trascritte in BAV, ms Vaticano Latino 3134, c. 297). Lo stesso avanza l'ipotesi che l'autore del monumento di Alda d'Este possa essere il 'tagliapietra' Cantino, presente nei documenti del 1380 nel contesto dei festeggiamenti per le nozze di Francesco I con la prima moglie, Agnese Visconti, e a stretto contatto con la corte (ASMn, AG, b. 197, c. 15v in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., pp. 70, 71).

27. In AMADEI, *Cronaca universale*, cit., I, p. 615 è la trascrizione: «cuius haec in modico requiescunt ossa sepulchro | mensque polum sublimis habet, clarissima multis | Alda fuit titulis. Estensis marchio quondam | hanc Obizo genuit, Ludovico coniuge claro | scepra sua patriae cura studioque regente. | Mantuam magnificam fecit, virtutibus altis | plus tament enituit, quibus haec consortia linquens | intulit, heu, terris luctus et gaudia coelo».

28. VOLTA, *Compendio cronologico-critico*, cit., II, pp. 54, 80, 81. Come già detto il *Compendio* venne scritto tra il 1807 e il 1838.

29. CAVAZZINI, *Da Jacobello Dalle Masegne*, cit., p. 249 in particolare osserva la vicinanza con le Sante e le Madonne di Bonino, in par-

ticolare con la *Vergine e il Bambino* di Santa Maria Segreta a Milano.

30. La statua è citata nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, vi: *Provincia di Mantova*, Roma 1935, p. 122; datata al primo Quattrocento e assegnata al contesto dei Dalle Masegne da ALFONSO GARUTI, in *Beni artistici nell'Oltrepò*, a cura di Alfonso Garuti e Graziella Martinelli Braglia, Modena 1992, p. 38. Per ALDO GALLI, *Uno scultore tra Venezia e gli argini del Po ai primi del Quattrocento: il Maestro del notaio Delàiti*, in *Crocevia estense. Contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di Giancarlo Gentilini e Lucio Scardino, Ferrara 2007, pp. 14-16, l'autore è stato ricollegato al catalogo di opere dello scultore che si ritrova sia in ALESSANDRO MARCHI, *Una scheda per il portale di San Domenico in Pesaro*, in *Il restauro del portale della chiesa di San Domenico a Pesaro*, a cura di Franco Panzini, Pesaro 2000, pp. 8-17 e sia in MATTEO CERIANA, in *Arte francescana tra Montefeltro e papato, 1234-1528*, catalogo della mostra (Cagli, 2007), a cura di Alessandro Marchi e Alberto Mazzacchera, Milano 2007, cat. 48, 176, 178 da entrambi gli studiosi identificato come Filippo di Domenico. A questi si aggiunga CAVAZZINI, *Da Jacobello Dalle Masegne*, cit., p. 250 e LAURA CAVAZZINI, *Un profeta veneziano di Filippo di Domenico*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 608-615.

31. Su di essi, RAFFAELLA PANTIGLIONI, *Statue antiche, una storia ancora aperta*, «Quadrante Padano», XXI, 2 (2000), pp. 33-35.

32. ALDO ANDREANI, *Relazione sul progetto per il restauro dell'abbazia di San Francesco in Mantova*, «L'Arte», Milano, 1-2, anno LXII, estratto dal fascicolo gennaio-giugno 1963, vol. XXVIII, citata in ALICE LOVATO, *I restauri novecenteschi della chiesa di San Francesco a Mantova attraverso i documenti*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Verona, a.a. 2011-2012, doc. 4, pp. 123-154: «Il '300 si chiude con l'arca di Margherita Malatesta – attribuisco a questo momento i resti di sculture che ho rinvenuto e che ricordano l'arte dei Dalle Masegne, a conferma di quanto si sapeva fino ad ora solo da fonti letterarie –, che Francesco I fa innalzare nel 'San Francesco' a cui è devoto; 'dopo egli pure vorrà essere sepolto – nel 1407 – vicino alla moglie'. [...] Dopo il saccheggio napoleonico che pratica la sua follia devastatrice anche sulle sculture delle arche dei primi Gonzaga, frantumandole e seppellendole, forse per non poterle trasportare – ho trovato preziosissimi resti fra il rottame di riempimento di una tomba –, la chiesa e il convento di San Francesco trascinano la loro vita fino al 1797, l'anno in cui l'abbazia è soppressa;

nell'800, sarà arsenale-fortezza. [...] Si propone infine di ricomporre, dove sarà possibile, e di sistemare lungo le pareti ricostruite piane, coi frammenti di marmo e di cotto ritrovati e coi 'pezzi' trasportati in chiese e musei della città, le arche delle antiche illustri sepolture».

33. PACCAGNINI, *La scultura e la pittura*, cit., p. 238. Recentemente PAOLO BERTELLI, *Medioevo 'inedito' e magniloquente*, nel quotidiano «La Voce di Mantova» di domenica 16 dicembre 2011, p. 16, ha ricollegato allo stesso autore dei frammenti un angelo inserito in un timpano, attualmente conservato nella chiesa di Villa Garibaldi, frazione di Roncoferraro-Mn. Le vicinanze con la *Pietà* di San Francesco sono molteplici, nelle forme come negli elementi decorativi, e non si può escludere la provenienza del frammento dal medesimo contesto.

34. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici*, cit., I, p. 36.

35. Si tratta degli stemmi relativi alla famiglia Gusinasco, a Caterina Grossi Boccalli, ad Agostino Amigoni, a Diana Malatesta, a frate Francesco Gonzaga (in forma circolare), ad Antonio De Grado (con un leone rampante); a Francesco Rami (riconoscibile dai due rami d'albero), a Nicolò Adelardi, oltre ad uno stemma di ignoto e a due stemmi di forma circolare.

36. In particolare si ricordano il monumento funebre dei Boccamaggiore (nella terza cappella del lato sinistro), il mausoleo Uberti (nella facciata nord del transetto nel vestibolo, per il quale si veda CHIARA PERINA, *La basilica di Sant'Andrea in Mantova*, Mantova 1965, p. 81, la quale ha notato che la disposizione delle statue ricorda quella del mausoleo Andreasi-Gonzaga e che è databile all'inizio del Cinquecento); il mausoleo Donati (sulla parete destra nella cappella Cantelma); il mausoleo di Pietro Pomponazzi, giunto qui nel 1804 e collocato nella parete sinistra della cappella Cantelma, nonché la lastra in marmo di Alfonso Capilupi (sempre nella stessa cappella).

37. In AMADEI, *Cronaca universale*, cit., I, p. 616: «Dopo morto, furongli con la dovuta pompa celebrati i funerali nella chiesa di S. Francesco, e riposto nella stessa sepoltura ove giace Guido suo padre. Di lui non ho trovato alcun epitaffio, ma soltanto il seguente distico scritto sotto il suo ritratto vestito alla militare e di ferro: Tertius Imperio potitur Ludovicus avito | dives opum, claris, et non inglorius actis».

38. AMADEI, *Cronaca universale*, cit., I, p. 715. L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 173, ha trascritto parte del testamento di Francesco I, steso a Venezia nel 1406, dove egli chiede di essere

sepolto «in archa ubi sepulta fuerunt et sunt etiam corpora patris et avi meorum» (ASMn, AG, b. 328; ASDMn, Capitolo della Cattedrale, 1669; ASDMn, Fondo Capitolo della Cattedrale, Pergamene, b. XIX, n.n. (1406); cfr. CENCI, *I Gonzaga e i frati Minori*, cit., p. 76; CESARE CENCI, *Le Clarisse a Mantova (sec. XIII-XV) e il primo secolo dei Frati Minori*, «Le Venezie francescane», XXXI, 1964 (1967), 1-4, pp. 3-92:92.

39. Così come pubblicato da ROBERTO CAPUZZO, *Ritmi di fede e di vita quotidiana attorno alla chiesa di Santo Spirito in Mantova*, in *La chiesa di Santo Spirito in Mantova*, a cura di Rodolfo Signorini, Mantova 2003, pp. 9-168:49 note 33 e 35.

40. Per questo: RODOLFO SIGNORINI, *Mantova e Siena: legami antichi*, «Quadrante Padano», XX, 1, giugno 1999, pp. 54-58 e questa è la data reale rispetto al 1420, indicata da DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica*, cit., I, p. 364.

41. Si veda quanto riassumono, nel Seicento, DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica*, cit., I, p. 375 e, nel Settecento, AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, p. 19.

42. AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, p. 43.

43. DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica*, cit., p. 383, citato da STEFANO L'OCCASO, *Mantova: i Gonzaga 1397-1519*, in *Corti italiane del Rinascimento*, a cura di Marco Folini, Milano 2010, pp. 157-179:164.

44. ASMn, Registros notarili, 1454, cc. 14v e 386, in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 184.

45. DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica*, cit., I, p. 386.

46. ASMn, Registros notarili, 1451, c. 127v; ASMn, AG, Decreti, Libro 20 1/2, c. 308v, in GIUSE PASTORE, GIANCARLO MANZOLI, *Il Messale di Barbara*, Mantova 1991, p. 198 nota 49; L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., pp. 276, 277.

47. In L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 49 si specifica che la lapide viene scolpita dai tagliapietra Andrea Frisoni da Como e dal figlio Giovanni.

48. AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, p. 112.

49. Per Schivenoglia, egli viene seppellito «cum debita reverencia ma non con grande obito» in San Pietro; per Giunta e Donnesmondi in San Francesco, cfr. AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, p. 217.

50. RODOLFO SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (Londra 4 novembre 1981-31 gennaio 1982), a cura di David Chambers e Jane Martineau, Cinisello Balsamo-Mi 1981, pp. 3-13:3, con riprese da MARIA PIA RESTI FERRARI, *Aggiunte al codice diplomatico mantegnese del Kristeller*, «Atti dell'Accademia Virgiliana», n.s., XIX-XX, 1926-27, pp. 263-280 (ed. Modena 1928), pp. 15-18 e da BCMn, ms 1265 (I.IV.78).

51. AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, p. 66.

52. Il dipinto, tempera su tela, 385x220 cm, compare nell'elenco del 20 aprile 1798, sottoscritto da Giovanni Bottani, Francesco Rosaspina e Felice Campi, che accompagna il trasferimento dei vari dipinti raccolti nelle diverse istituzioni cittadine soppresses al Palazzo Nazionale prima e a Brera poi, e dove è descritto come un «S. Bernardino quadro pel lungo attribuito con ragione al Mantegna» (ASMn, Demaniali e Uniti I, b. 38, Affari diversi e misti, fasc. 1).

53. Per il riferimento alla *Picta*: SIGNORINI, *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna*, Parma 1985, p. 252, il quale ricorda che la scena della Corte rappresentata nella *Picta*, che ha lo stesso motivo decorativo, venne compiuto nel 1470.

54. GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna I*, Milano 2005, p. 41: «proviene dalla Cappella Gonzaga in San Francesco e, anche per via della destinazione e della novità tipologica, non si può proprio trascurarla, con condiscendente superiorità, come avviene in molti studi, anche recenti».

55. Per l'eco veronese si veda ALESSANDRA ZAMPERINI, *Élites e committenze a Verona: il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, Rovereto 2010, pp. 29, 30 nota 72.

56. GIOVANNI ANTONIO CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni*, Mantova 1763, p. 60.

57. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici*, cit., II, pp. 228, 229.

58. JOSEPH ARCHER CROWE, GIAMBATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milano, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, 2 voll., I, London 1871, p. 488 (a cura di Tancred Borenius, 3 voll., II, London 1912, pp. 195, 196).

59. BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, London 1899, p. 94 e PAUL KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, London 1901, p. 428.

60. ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, VII/VIII, Milano 1914, p. 458.
61. GUGLIELMO PACCHIONI, *Artisti veronesi e mantovani dipendenti dal Mantegna. Recensioni a ADOLFO VENTURI. La pittura del Quattrocento*, parte III, «Madonna Verona», VIII, 1914, pp. 154-171:161.
62. BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places, Venetian School*, Oxford 1932 (edizione italiana a cura di Emilio Cecchi), p. 327 e BERNARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, catalogo delle loro opere con un indice dei luoghi, traduzione italiana di Emilio Cecchi, Milano 1936, p. 291.
63. Ci si riferisce a GIUSEPPE FIOCCO, *Mantegna*, Milano 1937, pp. 55, 204, 205; ROBERTO LONGHI, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica del 1961*, «Paragone», XIII, 1962, 145, pp. 7-21; CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Codicillo mantegnesco*, «Critica d'Arte», 1962, pp. 21-40:25; ETTORRE CAMESASCA, *Mantegna*, Milano 1964, pp. 28, 34, 116; MAURO LUCCO, Scheda n. 168 (*San Bernardino da Siena e angeli di Andrea Mantegna e aiuti*), in *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, Milano 1990, pp. 298, 299. Da ultimo ALESSANDRO UCCELLI, *Il San Bernardino: San Bernardino, un posto da eroe*, in *I Mantegna di Brera*, Milano 2006, pp. 49-73, con bibliografia precedente.
64. ERIKA TIETZE-CONRAT, *Mantegna: Painting, drawings, engravings*, London 1955, pp. 189, 207.
65. CHIARA PERINA, *Arte*, in *Mantova. Le Arti*, II, Mantova 1961, 325, 326 e RENATA CIPRIANI, *Tutta la pittura del Mantegna*, Milano 1962, p. 81.
66. BCMn, Fondo Ercolano Marani, b. 10A/2 (XLVI), fasc. 26, Tommaso Isidoro Bastia, *Storia della Chiesa Parrocchiale di San Leonardo dall'epoca dei venti febbraio 1802*, in STEFANO L'OCCASO, *San Leonardo*, in *Chiese parrocchiali*, «Quaderni di San Lorenzo» 10, a cura di Rosanna Golinelli Berto, Mantova 2012, pp. 101-128:9, 13. Allo stato attuale delle ricerche non è ancora stato rintracciato il manoscritto originale di Bastia pertanto la trascrizione di Ercolano Marani è risultata di fondamentale importanza. Anticipazioni erano già state date in L'OCCASO, *Mantova: i Gonzaga*, cit., pp. 157-179:166.
67. L'attribuzione di Berzaghi è riportata in SERGIO MARINELLI, *AI confini dell'Età Media: da Francesco Squarcione a Francesco Benaglio*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di Tiziana Franco e Giovanna Valenzano, Padova 2002, pp. 225-230 e ripresa favorevolmente in LAURA CAVAZZINI, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, pp. 96, 97.
68. L'OCCASO, *San Leonardo*, cit., p. 114: «Un certo naturalismo caratterizza questo marmo: la descrizione della peluria sul pube del Redentore, l'evidenza delle ossa sullo sterno e persino i capezzoli ben delineati palesano una fase ben diversa e sicuramente molto più tarda rispetto al Crocifisso di Jacopino nell'altre di Sant'Eustorgio a Milano. Il pezzo mantovano, se opera dello scultore del Martino v del duomo ambrosiano, è sicuramente opera tarda e probabilmente non anteriore al 1450».
69. BCMn, Fondo Ercolano Marani, b. 10A/2 (XLVI), fasc. 26, Tommaso Isidoro Bastia, *Storia della Chiesa Parrocchiale di San Leonardo dall'epoca dei venti febbraio 1802*, in L'OCCASO, *San Leonardo*, cit., p. 114. Nella cappella doveva esservi anche un modello rappresentante il Santo Sepolcro, del quale non sappiamo l'epoca di esecuzione, noto perché nel 1601 si ha notizia della sua distruzione a causa di un fulmine (ASMn, AG, b. 2684, fasc. VII, lettera ad Annibale Chieppio, 12 settembre 1601 in ALESSANDRO LUZIO, *L'Archivio Gonzaga*, II, Verona 1922, p. 39 n. 1).
70. L'OCCASO, *San Leonardo*, cit., p. 114.
71. Sulla sepoltura di Margherita si veda la lettera di Francesco Secco del 14 ottobre 1479 in ASMn, AG, b. 2422, cfr. AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, Mantova 1955, pp. 239-241 (dove nelle pp. 240, 241 si riporta la trascrizione dell'iscrizione: «Optima Margarita summa Bavariae domus gloria | Consaguineis Imperatoribus Augusta altera Lampido | Magnanimi principis Federici Coniunx Evadne | Alcestaque fidior humo se condi volens eodem Auctore | Hoc sub aere quiescit»); FRANCESCO TONELLI, *Ricerche storiche di Mantova*, II, Mantova 1797, p. 407; GIUSEPPE AMADEI, ERCOLANO MARANI, *I ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova 1978, pp. 43, 44; SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, cit., p. 3.
72. SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, cit., p. 3.
73. ASMn, AG, b. 1849, in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 127 nota 3.
74. ASMn, Registrazioni notarili, 1488, c. 435v, in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 127 nota 3.
75. Un profilo del cardinale e l'espressione delle sue volontà si ritrovano in DAVID S. CHAMBERS, *A Renaissance cardinal and his worldly goods: the will and inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483)*, London 1992, pp. 96-101. In particolare l'inventario *post mortem* citato è in ASDMn, Capitolo della Cattedrale, miscellanea, b. 2/A.

76. ASMn, AG, b. 2430, in CHAMBERS, *A Renaissance cardinal and his worldly goods*, cit., p. 191; b. 646; b. 2105 (ivi, p. 192).

77. ASMn, b. 330 (testamento del 21 aprile 1479), in SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, cit., pp. 3, 12 nota 17.

78. Per AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, p. 376.

79. Per AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, p. 385 la lapide presente sulla riva del Rio con l'epigrafe «MCCCCCV – F.M. IIII R.F.P.A.G.» va sciolta in «Franciscus marchio IIII Religionis Franciscanae protector Augustus Gonzaga».

80. ASMn, AG, b. 2992, libro 8, cc. 5v-7.

81. ASMn, AG, b. 330, in SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, cit., pp. 3, 12 nota 18.

82. In SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, cit., p. 12 nota 19 e in MOLLY BOURNE, *Francesco 2. Gonzaga: the soldier-prince as patron*, Rome 2008, p. 45 nota 61 si indicano le memorie dei funerali di Francesco, conservate in ASMn, AG, b. 85, vol. 10, c. 135r-v, già citata in DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica*, II, cit., pp. 126-130 e, in particolare in BOURNE, ivi, si riferisce del testamento, documentato in varie copie: ASMn, Notarile, Notaio Leonello Marchesi, anno 1519, pacco 332; ASMn, AG, b. 198, cc. 93v-96 e in una copia settecentesca in ASMn, AG, b. 330, cc. 141-145v (quest'ultima già in SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, cit., p. 12 nota 19). In particolare per quanto riguarda il documento conservato in ASMn, AG, b. 85, vol. 10, cc. 137v, 138r-v, si veda la trascrizione di UGO BAZZOTTI, AMEDEO BELLUZZI, *Le concezioni estetiche di Baldassarre Castiglione e la Cappella nel Santuario di Santa Maria delle Grazie*, convegno di studio su Baldassarre Castiglione (Mantova 7-8 ottobre 1978, Accademia Virgiliana di Mantova), Mantova 1980, pp. 117-136: «La chiesa era tutta oscurata essendo chiuse con panni le finestre: ne altra luce vi era che di torce [...]. In mezo de la chiesa era un gran Cattafalco coperto di panni negri con sei colonne con suoi basamenti et capitelli: et sostenevano un coperto cornisato: sotto il quale era una arca ben fatta con la imagine d'un homo armato sopra: nel modo che se puo in parte veder per il disegno, che è, in questo libro a carte 125. Il ditto Cattafalco era alto (braccia) 36 lungo braza 28 sopra cadauna colonna in cima del cattafalco erano fixi li stendardi che lo s(ign)or defuncto havea havuti da la s(anti)ta di Papa Iulio, dal Ser.mo Maximiliano Imperatore, dal Ser.mo Re Loyso XII di Franza, da s(igno)r Venetiani: et dal Ducato di Milano: sotto gli quali stendardi sul li gradi del Cattafalco, che erano sei, sedevano sei homini per cadauno stendardo

incapuzati et vestiti di panno negro con bandiere in mano con le arme et insegne di potentati, di chi erano gli stendardi: da un ordine al altro di ditti homini tenenti le bandiere d'intorno in torno erano altri ordini di homini medesimamente inbruniti del medesimo numero, che tenevano torce in mano: et da un ordine di homini al altro erano scudi attaccati alli gradi con diverse arme di ditti potentati». Come hanno osservato BAZZOTTI-BELLUZZI, *Le concezioni estetiche*, cit., pp. 126, 134, 135 nelle memorie storiche mantovane si citano dodici gradini: EQUICOLA, *Dell'istoria*, cit., p. 294; DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica*, cit., II, pp. 130, 131; AMADEI, *Cronaca universale*, cit., II, p. 457; VOLTA, *Compendio cronologico-critico*, cit., II, p. 311.

83. BAZZOTTI-BELLUZZI, *Le concezioni estetiche*, cit., pp. 126, 134, 135, n. 37, fig. 7.

84. SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, cit., tav. 7, p. 4.

85. BOURNE, *Francesco 2. Gonzaga*, cit., p. 46. La descrizione del catafalco con gli stendardi si trova anche nell'edizione nell'Inventario Stivini del 1540-42, pubblicato in DANIELA FERRARI, *Le collezioni dei Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 283, 284, nn. 5946-5963.

86. ASMn, AG, b. 85, reg. 10, cc. 126-134v (12 aprile 1519), trascritta integralmente in BOURNE, *Francesco 2. Gonzaga*, cit., pp. 293-306.

87. In AMEDEO BELLUZZI, *Il progetto per il monumento di Francesco II Gonzaga*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova), Milano 1988, p. 558. Il disegno è conservato al Louvre di Parigi (1420).

88. Sul progetto si vedano: WILLELMO BRAGHIROLI, *Lettere inedite di artisti del secolo XV cavate dall'archivio Gonzaga. Nozze Cavriani-Sordi*, Mantova 1878; HOWARD BURNS, KONRAD OBERHUBER, *La citazione dell'antico: il progetto per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga*, in *Raffaello architetto*, a cura di Christoph Grommel, Stefano Ray e Manfredo Tafuri, Milano 1984; BELLUZZI, *Il progetto per il monumento*, cit., pp. 558-560; WENDY J. WENEGER, *Mortuary chapels of Renaissance condottieri*, Princeton University 1989, pp. 247-263; *Raphael. Autour des dessins du Louvre*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici), Paris 1992, pp. 266-271; GIOVANNA PERINI, *Raffaello e l'antico: alcune precisazioni*, «Bollettino d'Arte», s. VI, 89-90 (1995), pp. 111-144:120-127.

89. Il testamento di Giovanni, datato 10 febbraio 1514, è in ASMn, AG, b. 333, cc. 167v-168r, così come indicato in SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, cit., p. 12 nota 18.

90. ASDMn, Visite pastorali, Visitacio Mantue, 1575-76, cc. 346v-348 in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., pp. 275, 276.
91. Secondo le volontà testamentarie espresse nel 1529: DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica*, cit., II, p. 208.
92. «Sepeliri voluit in ecclesia sancti Francisci Mantuae, specialiter in capella inclitae domus Gonzagae [...] in uno sepulcro ibi costruendo»: queste erano le volontà espresse nel primo testamento, datato 28 novembre 1587, ma poi modificato (ASMn, AG, Magistrato camerale antico, b. B, fasc. 4, 1, cc. 1r-2r; SIGNORINI, *Gonzaga Tombs and Catafalques*, cit., pp. 7, 13 nota 43).
93. Così in AMADEI, *Cronaca universale*, cit., III, p. 35.
94. Viene pubblicata nel 1763 la *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova*, cit.
95. PIETRO TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano 1912 (ried. Torino 1987), pp. 125, 126.
96. LUIGI COLETTI, *L'arte di Tomaso da Modena*, Bologna 1933, pp. 80-85 e 155.
97. MAURO LUCCO, *Tomaso da Modena*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, p. 664.
98. GIOVANNI PACCAGNINI, *La pittura*, in *Mantova. Le Arti. Il Medioevo*, Mantova 1960, pp. 268-280.
99. FULVIO ZULIANI, Scheda n. 15, in *Tomaso da Modena*, catalogo della mostra (Treviso, Santa Caterina, capitolo dei Domenicani), a cura di Luigi Menegazzi, Treviso 1979, pp. 100, 162, 163.
100. ANDREA DE MARCHI, *Un'aggiunta al catalogo di Serafino de' Serafini*, «Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», s. XI, X, 1988, pp. 119-130.
101. ROBERT GIBBS, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge 1989, pp. 206-213.
102. UGO BAZZOTTI, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano 1989, pp. 8, 9, 212, 213; UGO BAZZOTTI, *Mantova*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 277-279.
103. ANDREA DE MARCHI, *La Passione secondo Serafino*, Piacenza 1999, pp. 11-41:17.
104. Il polittico di Piacenza presenta uno stemma parzialmente leggibile. Secondo DE MARCHI, *La Passione*, cit., pp. 40, 41, su suggerimento di Ugo Bazzotti, potrebbe essere una commissione mantovana e questo potrebbe spiegare il riferimento alle storie di san Ludovico da Tolosa, santo che ricordava e celebrava Luigi Gonzaga.
105. Ludovico sarebbe la figura di anziano con il cappuccio. Questa iconografia è la stessa che si ritrova nei ritratti di Ambras (AMADEI-MARANI, *I ritratti gonzagheschi*, cit., p. 17). Le Storie di san Ludovico rappresentano: *Il miracolo del cibo trasformato in rose; La vestizione; La consacrazione a vescovo; La morte di san Ludovico* (figg. 17-19). Per l'iconografia delle quattro storie si veda GEORGE KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978.
106. DE MARCHI, *La Passione*, cit., p. 25.
107. DE MARCHI, *La Passione*, cit., pp. 26, 27.
108. DE MARCHI, *La Passione*, cit., p. 33.
109. DE MARCHI, *La Passione*, cit., pp. 33, 34.
110. L'OCCASO, *Giuseppe Razzetti (1801-1888) e la pittura nella Mantova preunitaria*, «Acme», 61 (2008), 2, pp. 169-198:180 nota 53.
111. STEFANO L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 2011, Schede nn. 602-605, pp. 431, 432.
112. DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica*, cit., I, p. 332.
113. L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., p. 169. Il manoscritto del 1792 è citato in LUCIO FRANCHINI, *L'Ospedale Grande di San Leonardo in Mantova sotto il titolo di Santa Maria della Coroneta*, in *Ospedali lombardi del Quattrocento*, a cura di Lucio Franchini, Como 1995, pp. 73-91:91 nota 84 e in STEFANO L'OCCASO, *Per la pittura del Trecento a Mantova e la Crocifissione di Palazzo Ducale*, «Arte Lombarda», 140 (2004), pp. 46-56:47.
114. ASMn, AG, b. 2093, c. 155 («pro beneficio et loco beneficii capelle nostre illic constructe sub titulo Sancti Ludovici de ordine Minorum Sancti Francisci») in L'OCCASO, *Fonti archivistiche*, cit., pp. 172, 173. Lo stesso L'Occaso ha ritrovato citati tra le maestranze della cappella a fine Trecento il marangone Angelo da Arezzo e i pittori Antonio de Giochi, Pier Matteo da Fabriano, Zanino Corradi e Antonio Amidani.
115. ALESSANDRO LUZIO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova. La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga*, Verona 1922, II, p. 199.
116. CHIARA GUERZI, *Frammenti di una decorazione confraternale trecentesca: l'oratorio dei Battuti Bianchi a Ferrara*, «Bollettino d'ar-

te», 122, 2002 (2003), pp. 85-112:102.

117. DE MARCHI, *La Passione*, cit., pp. 34, 35.

118. I lucidi di Razzetti, realizzati al tratto, sono conservati nella collezione del Palazzo Ducale di Mantova e vennero pubblicati in *primis* in D'ARCO, *Relazione intorno alla istituzione del Patrio Museo in Mantova e ai monumenti sin qui raccolti*, Mantova 1853, pp. 16-19, nn. 4-7 e, in seguito, in D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, cit., I, p. 54, tavv. 34-37. A tale proposito si veda, da ultimo, L'OC-CASO, *Museo di Palazzo Ducale*, cit., schede nn. 602-605, pp. 431, 432, tav. CXC VIII, con ampia bibliografia precedente. In questa sede, per ragioni di leggibilità, abbiamo preferito pubblicare una tavola tratta dal d'Arco (fig. 15) rappresentante *La vestizione*, ovvero una scena oggi praticamente perduta.

119. ASCMn, cat. V, finanze, contabilità patrimonio e beni demaniali. Classe 3 patrimonio e beni di demanio comunale. Art 1. edifici, stabili ed altre proprietà, b. 55, 5 maggio 1943, in LOVATO, *I restauri novecenteschi*, cit., doc. 2, pp. 113-117. Sulla vicenda di Piero Gazzola si rimanda a *Il monumento per l'uomo. Piero Gazzola, architetto e umanista*, numero monografico della rivista «Castellum», nn. 31-34 (1990), in particolare alle pp. 154, 155 dove si riporta una scheda dedicata alla ricostruzione gotica della chiesa di San Francesco.

120. ASBs, b. 419/1, dicembre 1943, in LOVATO, *I restauri nove-*

centeschi, cit., doc. 5, pp. 155-158.

121. Sull'attività di restauratore di Arturo Raffaldini si vedano i recenti contributi di PAOLA ARTONI, GIULIA MAROCCHI, *I recuperati ambienti di Palazzo Te in Mantova. Tracce per una storia dei restauri*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Lurano 2009, pp. 141-187 e DANIELA SOGLIANI, *Arturo Raffaldini restauratore e 'alchimista' a Mantova*, in *Arturo Raffaldini pittore*, catalogo della mostra (Mantova settembre-novembre 2012) a cura di Elena Stendardi, Mantova 2012, pp. 23-35:33.

122. ASBs, b. 429/1.

123. ASBs, b. 429/1.

124. Il desiderio, da noi espresso già nel 1998 [PAOLA ARTONI, *Restaurati gli affreschi trecenteschi della cappella Gonzaga nella chiesa di San Francesco*, «La Reggia», V, 4 (dicembre 1998), p. 11], è che l'ampia documentazione raccolta durante il cantiere possa trovare una sede di pubblicazione adeguata. Da parte nostra anticipiamo uno studio monografico di prossima uscita dedicato ai restauri in San Francesco. Per un resoconto 'in presa diretta' sui restauri si rimanda anche a PAOLO BERTELLI, *Nella chiesa di San Francesco a Mantova, rinata a nuova vita la cappella Gonzaga con i suoi dipinti trecenteschi*, «La Reggia», V, 2 (maggio 1998), p. 6.