

PAOLO BERTELLI

DUE EPISODI POCO NOTI NELLA DECORAZIONE
DEL SANTUARIO DELLA BEATA VERGINE DELLE
GRAZIE PRESSO MANTOVA:
UN APPROFONDIMENTO ICONOGRAFICO ⁽¹⁾

ABSTRACT - A new light on two iconographic details in the Sanctuary of the Blessed Virgin of Grazie near Mantua: the altar-piece with the martyrdom of St. Lawrence in the Bertazzolo's chapel, a derivation (with many original suggestions) by Lorenzo Costa il Giovane from the homologous painting by Titian, and the fresco in the cloister «della Porta» representing St. Francis receiving the stigmata, evident translation from the models of Vincenzo Campi and Malosso.

KEY WORDS - Iconography, St. Francis stigmata, St. Lawrence martyrdom, Bertazzolo, Sanctuary of Grazie.

RIASSUNTO - Il presente contributo getta una luce nuova su due particolari iconografici del Santuario delle Grazie presso Mantova: la pala col *Martirio di San Lorenzo* nella cappella Bertazzolo, derivazione (con numerosi spunti originali) di Lorenzo Costa il Giovane dall'omonimo dipinto di Tiziano, e l'affresco con la *Stigmatizzazione di San Francesco* nel Chiostro della Porta, evidente calco da modelli di Vincenzo Campi e del Malosso.

PAROLE CHIAVE - Iconografia, Stimate S. Francesco, Martirio S. Lorenzo, Bertazzolo, Santuario di Grazie.

⁽¹⁾ Un debito ingente ho contratto da tempo con Mario Allegri (Università di Verona), amico e docente raro, che ha creduto nel presente contributo. Vada anzitutto a lui il mio cordiale ringraziamento. La mia gratitudine è anche dedicata alla Soprintendenza di Mantova, nella persona della Soprintendente Giuliana Algeri, all'Archivio Storico Diocesano di Mantova, per l'aiuto nelle ricerche e nel reperimento delle fonti iconografiche, nelle persone di don Giancarlo Manzoli, delegato vescovile per i beni culturali, Licia Mari e Marinella Bottoli; allo storico dell'arte Francesco Landolfi e allo storico Carlo Togliani. Un grazie è anche per Alessio Berzagli, caro amico e attento consigliere, e allo storico dell'arte Renato Berzagli, preziosa e seria memoria critica. Infine un amorevole pensiero è per Paola Artoni: senza di lei questo testo non avrebbe visto la luce.

L'antico santuario della Beata Vergine delle Grazie che sorge nella campagna di Curtatone, sulla riva del lago Superiore formato dal Mincio prima di incontrare, a pochi chilometri di distanza, la nobile città di Mantova, presenta un'affascinante stratificazione di elementi, decorazioni, dipinti e sculture che, dalla fine del Trecento, hanno creato un *unicum* tra i luoghi di culto mariani. Basti rammentare che il severo tempio gotico accoglie al suo interno il mausoleo marmoreo progettato da Giulio Romano per custodire le spoglie di Baldesar Castiglione, importanti dipinti dal Quattro al Settecento, l'alchemico cocodrillo imbalsamato librato nel centro della navata e lo stupefacente impalcato ligneo popolato da decine e decine di statue polimateriche raffiguranti, a grandezza naturale, i miracolati e gli illustri visitatori del Santuario. E proprio nascosto da alcune di queste statue solo negli anni Trenta del Novecento è stato rinvenuto il più importante *corpus* di armature gotiche italiane del Quattrocento esistente al mondo (oggi conservato al Museo Diocesano di Mantova). Nonostante il santuario sia un riferimento pressoché irrinunciabile per visitatori e studiosi del territorio mantovano il complesso rimane a tutt'oggi un ambiente misterioso che merita più di un nuovo sguardo indagatore.

DEL «MARTIRIO DI SAN LORENZO» NELLA CAPPELLA BERTAZZOLO

All'interno del Santuario, nella Cappella della famiglia Bertazzolo, si conserva uno splendido dipinto di Lorenzo Costa il Giovane ⁽²⁾ raffigurante il *Martirio di San Lorenzo*. La pala d'altare ⁽³⁾, dedicata al patrono della rinomata famiglia acquanegrese ⁽⁴⁾, merita un corretto approfondimento iconografico essendo un'importante derivazione da un prototipo tizianesco che ha dato vita a numerose repliche tra le quali la pala delle Grazie risulta una tra le più pregiate.

⁽²⁾ Mantova 1537-1583, figlio di Ippolito e nipote di Lorenzo Costa il Vecchio, molto attivo all'interno delle fabbriche ducali e per le commissioni religiose.

⁽³⁾ Olio su tela centinata, 2,20x1,10 m.

⁽⁴⁾ Cfr. Margonari 1999, 125.

⁽⁵⁾ Valga per tutti: Tellini Perina 1998, 109-127:126 (immagine: 121). Evidente l'errore di stampa nel titolo, dove la data di morte dell'artista è segnata come 1586 anziché 1583. Il testo ha il pregio di mettere in luce il riferimento con la pala tizianesca ai Gesuiti di Venezia e l'interesse dell'artista per l'ambientazione notturna e le soluzioni luministiche (appare però ardito il riferimento a Gabriele Bertazzolo come committente dell'opera costesca a Grazie, in quanto, se tale pala si può collocare tra 1580 e 1583, l'ingegnere idraulico, nato nel 1570, poteva al massimo avere tredici anni nel momento dell'esecuzione del dipinto). Per la biografia dell'artista e la bibliografia vedi anche Tellini Perina 1987, 688.



Fig. 1 - Lorenzo Costa il Giovane, *Il martirio di San Lorenzo*, Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Curtatone (Mantova), Cappella Bertazzolo (Foto Querci, Mantova).

Come forse non sufficientemente notato dalla critica recente ⁽⁵⁾ il dipinto del Costa vede come antecedente la tela di Tiziano eseguita per la chiesa dei Gesuiti di Venezia (anticamente dei Crociferi) e replicata per l'Escoriale di Filippo II ⁽⁶⁾. Il dipinto veneziano risulta già iniziato nel 1548 (quando Tiziano era di ritorno da Roma ed Augusta) e presenta derivazioni da Raffaello (come lo sgherro che sorregge San Lorenzo). Come ha affermato la critica in occasione dell'esposizione veneziana la tela è un'epitome della «Cultura di immagini» di Tiziano ⁽⁷⁾.

Più tarda risulta la tela per l'Escoriale, pronta nel 1567 (il dipinto veneziano è collocato già nel 1559) ⁽⁸⁾, cui seguono le incisioni di Cornelis Cort, dalle quali sembra di poter leggere in filigrana la presenza di un'ulteriore tela fatta copiare da Filippo II a Giacomo Dente ⁽⁹⁾.

Sebbene il dipinto di Grazie non riprenda pedissequamente la tela tizianesca numerosi sono i punti di contatto. Simillima è la posa del santo martirizzato, posto sulla graticola e col braccio sinistro alzato verso la quinta scenica. Il dipinto costesco appare assai più popolato: se lo sgherro di sinistra ricalca idealmente quello della pala tizianesca, praticamente identica è la posa dell'aguzzino all'estrema destra. Più incisiva è la presenza delle figure sullo sfondo (si noti l'identica forma e posizione della torcia appena sotto l'ara), che in questo dipinto contribuiscono a creare una netta separazione anche luministica con la parte superiore. Qui il dipinto di Tiziano presenta una scalinata culminante in un tempio, sulla quale due figure, quasi due bozzetti, rappresentano l'autorità romana che ha condannato il martire al supplizio ⁽¹⁰⁾. Più decisa la raffigurazione costesca: il pittore mantovano elimina l'architettura, lasciando in primo piano la figura dell'imperatore, posta in cima alla scalinata,

⁽⁶⁾ Con profitto: Tiziano, 1990, 308-313 (scheda a cura di Sandro Sponza).

⁽⁷⁾ Proprio all'invenzione dell'artista cadorino si deve la figura femminile a sinistra sopra l'ara e reggente una figurina alata, probabile riferimento a Elisabetta Querini, moglie di Lorenzo Massolo committente della pala. Interessante è notare come la dea appaia a tutti gli effetti «pagana» ma il suo essere velata può essere letto come un riferimento a Santa Elisabetta (Cfr. scheda di S. Sponza in Tiziano, catalogo della mostra, 1990, p. 311). Ad ogni buon conto la divinità viene usualmente interpretata come Vesta, appunto caratterizzata dal velo e ideale tutrice dei valori familiari cari anche al cristianesimo.

⁽⁸⁾ Il culto di San Lorenzo venne intensamente diffuso dopo la battaglia di San Quintino vinta da Filippo II re di Spagna il 10 agosto 1557. Per celebrare l'evento, caduto appunto nella festa del santo, si volle l'edificazione dell'Escoriale (a forma di graticola), e la pala d'altare di Tiziano, consegnata nel decennale della vittoria.

⁽⁹⁾ Tiziano, 1900.

⁽¹⁰⁾ Cfr. Mason Rinaldi 1992 (1988), 175. Del dipinto, definito da Vasari di «Bel-l'arte, ingegno e giudizio», si apprezza l'ambientazione notturna rotta da controluci e riverberi che fanno emergere figure palpitanti e architetture.

e dei suoi attendenti. Come contrappunto è la statua della divinità collocata sopra l'ara, mentre il notturno tizianesco, squarciato dalla luce divina, perde qui tutta la sua potenza e vede affacciarsi dal cielo l'episodio, assai di maniera, dell'ardito volo dell'angelo con la palma del martirio. Particolare non povero di spunti è l'iconografia della statua della divinità posta sull'ara pagana: la dea non appare più velata come in Tiziano, ma reggente un panno e incoronata d'elmo. All'estremità del suo braccio sinistro il pittore mantovano ha inoltre collocato la consueta figurina alata che appare, però, rivolta alla divinità stessa in atto di porgerle, con un audace slancio, un serto. Alcuni dei caratteri della sacra effigie sembrano poterla identificare in Minerva, dea delle arti e in genere dell'ingegno umano, riferimento significativo alla professione tradizionale della famiglia Bertazzolo. Una lettura più attenta della divinità raffigurata potrebbe anche più propriamente ricondurre alla dea Roma, caratterizzata dall'elmo, dallo scudo (forse riconoscibile sotto il panno tenuto dalla mano destra della divinità?) e dalla lancia. Convince soprattutto la presenza di una vittoria alata sostenuta dalla dea stessa e còlta in atto di incoronare la divinità con un serto d'alloro⁽¹¹⁾. Ad ogni modo tutta questa parte della composizione, caratterizzata da una densa tenebra squarciata dalla luce divina, potrebbe essere un riferimento al paganesimo che nel III secolo dominava in Roma e che ha condannato San Lorenzo⁽¹²⁾: il grande edificio in ombra sullo sfondo, caratterizzato da un portico colonnato che sorregge una trabeazione con accenno di timpano, sormontato da una struttura rettangolare a sua volta sovrastata da un'ampia cupola scalinata alla base e liscia alla sommità, ricorda assai da vicino il Pantheon a Roma. Allo stesso modo, ai piedi della

(11) Giovi inoltre ricordare che Roma era sotto la protezione del Palladio, una statua in legno di Pallade Atena che secondo la tradizione Enea portò con sé da Troia. Proprio il Palladio garantiva l'integrità della città ed era conservato nel tempio di Vesta.

(12) Lorenzo, santo e martire, era arcidiacono della Chiesa romana. Venne martirizzato il 10 agosto 258 insieme ad altri compagni e sepolto sulla via Tiburtina in una cripta del cimitero dell'Agro Verano, che prenderà poi il nome di Lorenzo e quindi di Ciriaca. Secondo la tradizione la vicenda di Lorenzo si colloca nell'ambito della fulminea esecuzione di papa Sisto II e di alcuni diaconi vittime del secondo editto di persecuzione di Valeriano. Lorenzo, dopo aver incontrato il papa detenuto in carcere, distribuì ai poveri i beni della Chiesa. Venne arrestato nel momento in cui il papa rese nota l'elargizione dei tesori ecclesiastici. L'autorità romana pretese di entrarne in possesso ma, con grande sorpresa, dopo tre giorni non vennero consegnate le elargizioni, bensì si presentò una folla di poveri, autentica ricchezza del Cristianesimo. Lorenzo fu dapprima interrogato, quindi torturato e martirizzato. Del supplizio della graticola anche le fonti più antiche tramandano le sarcastiche parole rivolte al giudice: *Assum est, versa et manduca*. Cfr. Toschi 1951, coll. 1538-1545.

statua, sembra essere accovacciata una lupa retrospiciente, mentre almeno un putto pare appoggiato al suo ventre: si tratta della lupa romana con Romolo e Remo? E ancora: il personaggio alla base dell'ara e indossante la pelle di leone è forse un riferimento ad Enea, dalla cui progenie ebbe origine la città eterna? ⁽¹³⁾.

Giova infine ricordare che tra gli esponenti della famiglia Bertazzolo compare Lorenzo, padre dell'ingegnere idraulico Gabriele, il cui nome fu legato dal committente al dipinto raffigurante il martirio dell'omonimo santo da collocare nella cappella di famiglia ⁽¹⁴⁾. Ci piace pensare

⁽¹³⁾ Dopo la distruzione di Troia solo la manifestazione della volontà divina (una fiamma apparve sul capo di Iulo, figlio di Enea) convinse Anchise alla fuga. Enea pose dunque sulla sua schiena un mantello ed una pelliccia fulva di leone per accogliere su di sé il dolce peso paterno. Cfr. P. Virgilio Marone, *Eneide*, II, vv. 707-725: '*Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae: / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit. / Quo res cumque cadent, unum et commune periculum / una salus ambobus erit. Mibi parvos Iulus / sit comes et longe servet vestigia coniunx. / Vos, famuli, quae dicam animis advertere vestris. / Est urbe egressis tumulus templumque vetustum / desertae Cereris iuxtaque antiqua cupressus / religione patrum multo servata per annos: / banc ex diverso sedem veniemus in unam. / Tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis / me, bello e tanto digressum et caede recenti, / attrectare nefas, donec me flumine vivo / abluero*'. / *Haec fatus, latos umeros subiectaque colla / veste super fulvique insternor pelle leonis / succedoque oneri; dextrae se parvos Iulus / implicuit sequiturque patrem non passibus aequis; / pone subit coniunx. [...]*.

⁽¹⁴⁾ Già Tiziana Gozzi nel suo importante saggio sul pittore (1976, 33-62) aveva individuato un documento inedito facente parte della scarna messe documentaria sopravvissuta alle drammatiche vicende storiche del santuario e che riconosceva in Pio Angelo Bertazzolo il committente dell'altare. Per quanto riguarda Pio Angelo Bertazzolo una più corretta lettura del documento conduce invece all'identità di Giovan Angelo Bertazzolo, cugino di Lorenzo, e zio di Gabriele. Anche volendo individuare in questo Bertazzolo la figura che fece fare non solo l'altare ma anche il dipinto (ipotesi verosimile) risulta comunque plausibile il riferimento alla memoria di Lorenzo. Diamo qui di séguito corretta collocazione e trascrizione del documento in questione. ASMn, Serie Corporazioni Religiose Sopresse, b. 399, chiesa di S. M. delle Grazie, p. 43, doc. 6 febbraio 1584: «Sig. Gio[van] Angelo Bertazzolo [...] s'è obbligato dar et pagare ogni anno in perpetuo al monastero della Madonna delle Grazie ducati 25 da soldi 93 per ciaschedun ducato che sono f. 116:5 in danari contanti al Natale di Nostro Signore o fra la sua ottava senza eccezione alcuna incominciando al Natale dell'anno 1584 e così successivamente d'anno in anno in infinito con obbligo e gravame imposto ai Reverendi di celebrar ogn'anno in perpetuo all'altare di S. Lorenzo, fatto e fabbricato per lui e a sue spese in detta chiesa ciaschun giorno della settimana ogn'anno una messa de morti al detto altare di S. Lorenzo per l'anima sua e di tutta la sua famiglia e casata Bertazzoli». Il documento è trascritto nel *Cattastro generale de legati spettanti a questa nostra sagrestia della Beata Vergine delle Grazie...* dal *Libro Grande* (carta 478) e prevede inoltre una messa solenne e cantata per la festività di San Lorenzo. Attraverso attenti e puntuali studi svolti da Carlo Togliani è stata recentemente ricostruita la storia e l'articolazione della famiglia Bertazzolo. Da queste nuove precisazioni la morte di Lorenzo Bertazzolo sembra collocarsi in una data imprecisata compresa tra il 1586 (il 12 giugno di quell'anno concedeva al cugino Giovan Angelo un cospicuo prestito in denaro con atto rogato

– l'ipotesi si esprime in via dubitativa mancando altri riferimenti iconografici – che l'ultima figura con un manto verdastro sul capo collocata all'estremità destra del dipinto, particolare in quanto còlta nell'atto di osservare lo spettatore e completamente estraniata dalla scena, sia non tanto un autoritratto del pittore ⁽¹⁵⁾, quanto l'effigie di Lorenzo Bertazzolo ⁽¹⁶⁾ o del cugino Giovan Angelo.

Tra i numerosi altri dipinti che presentano la medesima iconografia e non contemplati dalla pubblicistica precedentemente citata ⁽¹⁷⁾ vogliamo almeno segnalare due ulteriori episodi. Il primo, poco noto benché mantovano, riguarda un'ampia tela ⁽¹⁸⁾ di analogo soggetto recentemente ricollocata nel Corridore di Santa Barbara in Palazzo Ducale ma proveniente dalla basilica di Sant'Andrea ⁽¹⁹⁾. La tela, storicamente assegnata a

in Ferrara) e (probabilmente) il 1592, quindi successiva alla nascita del dipinto, che potrebbe essere così a lui legato non solo come «monumento» o omaggio al patrono della famiglia, ma anche da una possibile committenza o influsso diretto. Cfr.: Togliani 2002, 122.

⁽¹⁵⁾ Non sembra poter reggere un confronto con quello che viene usualmente indicato come autoritratto dell'artista: la figura con turbante all'estremità destra della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* oggi conservata nella parrocchiale di San Barnaba in Mantova.

⁽¹⁶⁾ Di Lorenzo Bertazzolo era presente almeno un ritratto conservato nella dimora del figlio Gabriele, come risulta dall'inventario stilato alla morte dello stesso. Cfr. Ferrari 1985, 140-147:143.

⁽¹⁷⁾ Margonari ricorda anche che una 'Simile iconografia si ritrova in Antonio Campi e nella copia di anonimo del XVII sec. nel palazzo comunale di Cremona' (Margonari 1999, 125).

⁽¹⁸⁾ Il dipinto (inv. n. 6812) misura 2,72x1,85 m.

⁽¹⁹⁾ Cfr. Cadioli 1763, 53. «S. Andrea. Chiesa Collegiata Primiceriale e Parrocchiale. [...] Segue indi la grande cappella, che or s'appartiene alla Parrocchia di questa Chiesa, sotto il titolo di S. Lorenzo. Il quadro del suo altare, rappresentante il Martirio di esso Santo, è di Benedetto Pagni, da Pescia, che fu in que' tempi condotto da Roma da Giulio. Il pensiero di questo quadro è preso in parte da un'opera di Tiziano». Ozzola s.d. (ma 1946), 33, n. 243. Valga inoltre per tutti la chiara lettura di Carpeggiani e Tellini Perina 1987, 96-99. *La prima e la seconda cappella sul lato destro della navata*, scheda di Chiara Tellini Perina. «La cappella, ora detta di Sant'Antonio per il dipinto collocato sull'altare nel secolo scorso, era chiamata nel XVI secolo di San Lorenzo, dalla chiesa omonima il cui titolo fu trasferito in Sant'Andrea nel 1578. Nella visita pastorale del 1575, Angelo Peruzzi indica la cappella come «erigendam»; pertanto il 1575 deve essere assunto come termine cronologico «post quem» sia per il dipinto che per gli affreschi. La dedicazione a San Lorenzo motiva in parte la scelta iconografica: l'altare ebbe come pala il dipinto, ora presso il Museo del palazzo Ducale di Mantova, raffigurante *il Martirio di San Lorenzo*; il medesimo Santo è rappresentato con l'attributo della graticola nell'affresco della parete di sinistra in alto. Le due scene laterali raffigurano le situazioni delle anime dopo la morte nei tre regni: Inferno, Purgatorio, Paradiso. Ciò in ottemperanza ai dettami espressi dal visitatore apostolico nel 1575, per cui la cappella era riservata alla cura delle anime. Il dipinto del *Martirio di San Lorenzo* è

Benedetto Pagni da Pescia ⁽²⁰⁾, è in controparte (evidente derivazione dalle incisioni) ⁽²¹⁾ e mantiene solo nella posa del santo, delle principali figure degli aguzzini dell'originale tizianesco e nella collocazione dell'ara pagana un riferimento esplicito agli illustri precedenti. Il dipinto, si rivela vissuto, mostrando in più d'un punto la preparazione a bolo scuro. L'ampia tela palesa un'esecuzione non elevatissima (prospettiva talora incerta, alcune ingenuità anatomiche, passaggi tonali troppo disegnati), soprattutto dove l'artista non ha avuto direttamente come supporto l'impianto tizianesco. Il dipinto al Ducale si rivela assai più complesso nel gruppo del martirio, in particolar modo numerose appaiono le figure aggiunte nel secondo piano: da sinistra si notano infatti un soldato, un personaggio barbuto con in capo una berretta rossa e indicante il cielo, una figura coronata reggente uno scettro, una figura velata (un sacerdote) che indica la statua pagana, due soldati. La torciera che nel dipinto di Tiziano appare ad asta lunga, legata ad un mascherone dell'ara, e che invece figura retta dai soldati nel dipinto del Costa, qui torna ad essere appesa all'altare pagano, ma con il braccio curvo. Più in alto, al posto del fascio luminoso che squarcia le nubi, due putti affiancati reggono una ghirlanda.

L'impostazione scenografica mantiene comunque una certa dignità e una certa capacità emotiva (la struttura viene ripensata come una sorta di pozzo che conduce l'attenzione alla scena del martirio) e accanto all'invenzione (come il triportico di fondo o la torre campanaria che si erge accanto alla statua della divinità, che potrebbe ricordare architetture di sapore veneto) la quinta opposta all'ara pagana ricorda, seppur ridotta nella struttura, l'imponente edificio colonnato alle spalle del *Martirio* tizianesco. Osservando attentamente la composizione si scor-

attribuito già dal Donesmondi (1616) a Benedetto Pagni da Pescia; al medesimo artista vengono attribuite le due scene delle pareti laterali, ma solo dalle fonti ottocentesche. Il Pagni, collaboratore di Giulio Romano sin dall'epoca romana, assiduo aiuto del maestro nelle decorazioni mantovane muore in Mantova nel 1578 a settantaquattro anni. Si può quindi pensare che l'incarico di decorare la cappella sia stato conferito all'artista ormai anziano, il quale si sarebbe avvalso della preponderante collaborazione della bottega. Infatti il livello qualitativo dei dipinti a fresco è molto inferiore ai meriti del Pagni, la cui resa formale è testimoniata dal forbito *San Sebastiano*, firmato, del Museo Diocesano di Mantova e dalla *Madonna de' Medici* del Ringling Museum di Sarasota, ricordata dal Vasari: opere cui è sotteso un levigato orientamento bronzinesco. I dipinti della cappella di San Lorenzo ricalcano con impaccio illustri precedenti. La pala raffigurante il *Martirio di San Lorenzo* desume l'impianto compositivo dal dipinto di analogo soggetto eseguito da Tiziano per Elisabetta Querini ed ora a Venezia nella chiesa dei Gesuiti».

⁽²⁰⁾ Pescia, 1504 ca. – Mantova 1578, collaboratore di Giulio Romano attivo a Roma, Mantova e in Toscana. Esula dal presente contributo il problema dell'autografia di tale dipinto che però solleva forti perplessità anche cronologiche.

⁽²¹⁾ Fu Cornelis Cort ad incidere il dipinto tizianesco nel 1571.



Fig. 2 - Tiziano, *Martirio di San Lorenzo*, olio su tela, Venezia, chiesa dei Gesuiti.

gono altri personaggi cancellati da successive sovrammissioni o da pentimenti dell'autore: un primo volto compare tra le colonne dell'edificio a sinistra, un secondo, di un personaggio barbuto, poco più a destra tra lo scettro e il capo della figura regale. Probabilmente vi è anche una terza figura occultata, quasi alle spalle del sacerdote velato, ma della quale non rimane che un'ombra del capo (si tratta sempre della figura del sacerdote un tempo più arretrata²⁾), mentre lo spettro di un'asta le passa accanto innalzandosi verso i putti nel cielo.

Il secondo riferimento, più noto ⁽²²⁾, è la pala di Orazio Bramieri (Piacenza 1550/1555 - 1587 circa), collocata nell'abside della chiesa di San Francesco in Piacenza. Il dipinto si rivela a prima vista in controparte, derivato anche questo dunque da quello di Tiziano probabilmente attraverso l'incisione di Cornelis Cort risalente al 1571. La pala, firmata e datata 1575, si innesta più propriamente nel solco delle libere derivazioni dalle opere di Tiziano, immersa com'è in una liquida tenebra che cancella ogni riferimento alle architetture e ai personaggi dello sfondo e che lascia visibili solo una coppia di angeli che calano dall'alto e il gruppo del santo martire e degli sgherri, che appaiono reinventati nella postura e caratterizzati da un'apparenza statuaria. Proprio nel ritmo degli aguzzini (da sinistra: una figura china presso la graticola del supplizio, una a mezzobusto carica di legname e, all'estremità opposta, una terza armata di forcola) appare evidente una diretta trasposizione, estremamente semplificata, del dipinto di Tiziano, dal quale viene riproposto in controparte solo il santo martire.

UNA POSTILLA SULLA STIGMATIZZAZIONE DI S. FRANCESCO: L'AFFRESCO NEL CHIOSTRO

Nel sopravvissuto chiostro «della Porta» ⁽²³⁾ (l'unico rimasto di una più ampia, articolata struttura conventuale ⁽²⁴⁾) compare un ampio ci-

⁽²²⁾ Cfr. *La basilica di san Francesco in Piacenza* 1998, 270-273 (scheda a cura di Ferdinando Arisi). In questo contesto vengono inoltre segnalati altri dipinti simili in provincia di Piacenza, tra cui spicca quello per la chiesa di San Lorenzo nei pressi di Castell'Arquato (Calvaert 1583).

⁽²³⁾ Il chiostro, che sorge sulla destra della basilica, appena dietro le arcate della facciata, è di origine tardocinquecentesca ed è stato restaurato nel 1858. Archi a tutto sesto inquadrano le crociere sorrette da colonne in cotto (solo due sono in pietra, antiche). A loro volta le arcate cieche che corrono sulla Sagrestia Nuova sono invece ritmate da semicolonne e da un pilastro polilobato verso il braccio occidentale.

⁽²⁴⁾ Valga per tutti Donesmondi 1603, 92. Il complesso, purtroppo in buona parte



Fig. 3 - Il Chiostro della Porta nel complesso del Santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova dove si trovano gli affreschi con le storie di san Francesco. Nell'arco tamponato alle spalle del pozzo è la *Stigmatizzazione*.

clo d'affreschi con le *Storie di San Francesco*. Purtroppo gran parte della decorazione rimane coperta da un consistente scialbo insistentemente graffito (con grave nocumento della pellicola pittorica). Discretamente leggibili sono le lunette che percorrono tutto il deambulatorio del Chiostro della Porta (purtroppo queste decorazioni presentano talora gravi stacchi dell'intonaco e sollevamenti del colore). Il Chiostro della Porta a sua volta prosegue nel corridoio che, correndo alle spalle della Sagrestia Nuova, si innestava un tempo nell'ala del perduto Chiostro della Cisterna. Al centro un verde giardino, corona del pozzo sul quale corre il palindromo *tibi sitis - sitis ibit*. Sull'unico lato non colonnato tre arcate (forse reliquia dell'antica parte del chiostro successivamente inglobata nelle strutture della Sagrestia stessa) rivelano lacerti di affreschi dedicati alla vita dell'Assisiense recentemente riportati alla leggibilità grazie all'intervento di restauro compiuto da Raffaella Garosi. La nostra attenzione si concentra in particolar modo sul primo brano, raffigurante *San Francesco che riceve le stigmate*, in quanto – seppur ai limiti della leggibilità – rivela chiaramente una composizione ormai ben nota e che discreta fortuna ha avuto nel Mantovano e nei territori limitrofi. Un soggetto assolutamente rispondente ai canoni della Riforma Cattolica⁽²⁵⁾ e che illustra la stigmatizzazione del santo come descritta nella *Leggenda Maggiore* di S. Bonaventura da Bagnoregio⁽²⁶⁾. Correttamente individuato da Renato Berzaghi⁽²⁷⁾, il prototipo della raffigurazione venne portato a Mantova grazie alla tela di Vincenzo Campi (firmata e datata 1573) per il piccolo convento cappuccino di Santa Marta e quindi approdato tra 1610 e 1611 nella chiesa dell'Immacolata Concezione prima di giungere – tra 1805 e 1810 – in Santo Spirito (tela scomparsa in una data imprecisata ma *post* 1935). Qui l'artista procede secondo un approccio mistico al-

demolito e ridotto, comprendeva almeno altri tre chiostri: il «Chiostro delle Ordinazioni» che sorgeva alle spalle della basilica, confinando con l'abside e con la Sagrestia Vecchia, il «Chiostro della Cisterna», contiguo a quello precedente e disposto sul lato opposto (rispetto a quello sopravvissuto «della Porta») della Sagrestia Nuova (tracce del colonnato tamponato e le lunette affrescate rimangono nel corridoio che conduce dalle sagrestie agli appartamenti del Rettore) e il «Chiostro Grande», il maggiore del complesso, che sorgeva ad oriente rispetto al Chiostro della Cisterna e del quale qualche traccia sopravvive negli appartamenti dei religiosi.

⁽²⁵⁾ Anche secondo la teorizzazione del cardinal Paleotti che vedeva come fine della carità l'unione dell'uomo a Dio, l'immagine di San Francesco era l'epitome dell'uomo vicino al popolo, del nato ricco che diventa povero per scelta e per favore dei poveri. In quegli anni, nel 1585, salì al soglio pontificio proprio un francescano con il nome di Sisto V, sotto il cui pontificato presero vigore le iconografie base della venerazione francescana.

⁽²⁶⁾ Bonaventura 1977, 944-948.

⁽²⁷⁾ Berzaghi 1983, 128-143.



Fig. 4 - L'affresco raffigurante la *Stigmatizzazione di San Francesco* nel Chiostro della Porta.

l'evento, dove (secondo il testo di San Bonaventura) San Francesco compare come «ritratto visibile di Gesù Cristo». Su questa linea interpretativa «procede Vincenzo Campi, nella cui produzione aspetti pietistici e componenti naturalistiche concorrono a superare astrattezze manieristiche»⁽²⁸⁾. Esiste una certa fortuna di questa iconografia, come notava dapprima Berzaghi (ricordando le pale del duomo di Guastalla, della parrocchiale di Roncoferraro – firmata da Stefano Sanvito nel 1595 – e quella di San Giacomo di Pianadetto Monchio sull'Appennino parmense⁽²⁹⁾). Più recentemente è tornato sul tema Francesco Landolfi nell'ambito della mostra su Vincenzo Campi allestita a Cremona tra la fine del 2000 ed il marzo 2001⁽³⁰⁾. Lo studioso ripercorre correttamente le fortune del modello iconografico, dalle incisioni di Niccolò Boldrini (da Tiziano), di Cornelis Cort (da Girolamo Muziano) e di Dürer per approdare alla pala di Vincenzo Campi un tempo a Mantova. Della pala una copia (dispersa) venne fatta per i frati cappuccini del convento di Ostiglia⁽³¹⁾, ed altre, dovute alla circolazione delle incisioni: quella già citata di Roncoferraro, la piccola tela di Castel Thun del Procaccini (individuata proprio da Landolfi), il dipinto di Borgani nella chiesa mantovana di Sant'Apollonia e le pale di San Martino dell'Argine (chiesa dei santi Fabiano e Sebastiano), Guastalla, Desenzano del Garda (chiesa del Crocefisso) e di Pianadetto Monchio sull'Appennino parmense. Il prototipo campesco viene inoltre riscontrato nella pala attribuita al Malosso (Cremona, Museo Civico) e in quella del Chiaveghino (Fidenza, duomo).

E proprio relativamente alla tela data al Malosso sembra potersi scorgere una certa affinità. Se infatti la composizione di Grazie certamente deriva dal prototipo campesco, ricalcandone pedissequamente lo sfondo, la collocazione geografica e quella dei personaggi, un'attenta analisi dei lacerti con le figure in primo piano suggerisce un calco dall'opera cremonese. Se della figura di San Francesco rimangono davvero pochissimi brani (ma la sua collocazione al di sotto della chiesetta che compare seminasosta nell'alto del paesaggio avernate e la sua giustapposizione con l'altro frate all'interno della composizione evidenziano la

⁽²⁸⁾ *Ibidem*, p. 132.

⁽²⁹⁾ La data riportata da Berzaghi (ripresa da autori precedenti), si rivela errata di un secolo: dopo il recente restauro si colloca esattamente nel 1665 e dunque non si tratta di un antigrafo ma di una copia tarda dell'opera del Campi. Cfr. Landolfi 2000, 125, n. 26.

⁽³⁰⁾ Cfr. Landolfi 2000, 112-125. Ringraziamo qui l'amico Francesco Landolfi per la disponibilità ed i consigli preziosi.

⁽³¹⁾ ASMn, *Demianiali e Uniti*, II, b. 48, fasc. 25/2, *Inventario 20-21 agosto 1805*. Cfr. Landolfi, 2000, 125, n. 12.



Fig. 5 - Cornelis Cort (da Girolamo Muziano) *San Francesco riceve le stimmate.*

derivazione da Campi e dalle proposte successive attraverso le incisioni di Cort), per quanto riguarda la figura di frate Leone la postura conduce certamente ad un ricalco dal Malosso. Coincidente risulta infatti la sagoma raccolta del frate, come pure è evidente la sua partecipazione all'evento (non rimane indifferente ed assopito come nella diretta tradizione campesca). In particolare il gesto compiuto dal braccio che si alza per proteggere gli occhi dalla luce emanata dal Serafino, mentre l'altra mano sorregge il libro rende manifesta la diretta derivazione dal dipinto cremonese attraverso una mediazione delle stampe.

Per quanto riguarda l'autore, la paternità del ciclo di dipinti nel chiostro della Porta del Santuario delle Grazie rimane, allo stato attuale delle ricerche documentarie, ignota. I valori formali sembrano collocare l'insieme tra il tardo Cinquecento e la prima metà del Seicento e, d'altra parte, la bibliografia pare concorde nel ricordare come i chiostri del complesso religioso fossero completamente affrescati dallo stesso autore ⁽³²⁾. Il ciclo non brilla per qualità ma certo lo sviluppo della decorazione (purtroppo in pessime condizioni) risulta consistente. Secondo la letteratura la datazione troverebbe conferma anche nella data riportata dall'ultima lunetta del corridoio: 1643 ⁽³³⁾. È però necessario ricordare che lo stato frammentario ed assai provato della decorazione pittorica (quando visibile e non ancora nascosta dallo scialbo o dalle ridipinture) non permette una datazione precisa. Occorre inoltre ricordare che il chiostro sopravvissuto fu restaurato – con tutto quello che il termine, calato in quell'epoca, comporta – nel 1858 ⁽³⁴⁾. Ad intricare ulteriormente la vicenda delle decorazioni a fresco del chiostro della Porta contribuisce poi il Donesmondi ⁽³⁵⁾, che risulta essere la fonte prima della «tradizione» del frate che tra Cinque e Seicento avrebbe decorato parte del complesso francescano con pitture che lo storico seicentesco definì meravigliose e «impossibili ad imitarsi». Si fa notare in questa sede (il problema attributivo e della datazione sarà trattato in altro e puntuale contributo) che la letteratura contemporanea ha spesso

⁽³²⁾ Margonari 1973, 6. Lo studioso ricorda come lo stesso autore degli affreschi dei chiostri dipinse anche una *Crocifissione* nel Refettorio e un'ancona sul lavatoio della Sagrestia. Il Chiostro Maggiore era inoltre decorato con un ciclo ispirato alla vita della Madonna, con i trentadue principali misteri, dei quali sembra sopravvivere (*Ibidem*, 12, n. 10) qualche vestigia nell'attuale abitazione del Rettore.

⁽³³⁾ Margonari 1973, 42. Gli affreschi del chiostro vengono avvicinati a quelli della facciata, composti da un «pennello maldestro ma volenteroso».

⁽³⁴⁾ Valga per tutti Matteucci 1902, 185.

⁽³⁵⁾ Donesmondi 1603, 90-93.

accostato tale tradizione ad una cronologia spostata verso la metà del XVII secolo, non sempre ricordando che il Donesmondi scrisse tali righe circa un quarantennio prima. Solo qui si porgono alcune ipotesi di lavoro: che il ciclo dei chiostrî e del portico non si debba ad un solo autore; che le decorazioni tardocinquecentesche siano andate perdute e sostituite dalle presenti, più tarde; che si tratti del ciclo originale pur adombrato da sovrammissioni e ridipinture.

Nell'ambito degli studi svolti intorno alla stigmatizzazione di San Francesco affrescata nel chiostro della Porta a Grazie abbiamo incontrato un'altra opera degna di rilievo e riportante il medesimo soggetto, conservata all'interno del Museo di Palazzo d'Arco in Mantova. Il dipinto, oltremodo significativo, ricalca da vicino l'esatta iconografia in questione. È conservato nella Sala delle Prospettive Architettoniche, al di sopra di un cassettoni in legno di noce alla maniera del Maggiolini collocato tra le finestre della parete est. L'opera, un olio su marmo assegnato da Franco Moro ad un artista del Centro Italia della seconda metà del sec. XVI ⁽³⁶⁾, è derivata direttamente dall'incisione pubblicata da Antonio Lafrejer nel 1568 ed eseguita da Cornelis Cort (su disegno del bresciano Girolamo Muziano) «a sua volta indicativa di influenze tizianesche» ⁽³⁷⁾. La composizione appare «stemperata» in senso orizzontale, invertendo l'originario sviluppo secondo l'altezza ma ricalcando nei minimi particolari la posizione dei personaggi che si riscontra nell'incisione. L'attenzione cala poi nella descrizione del paesaggio, non comparando ad esempio l'eremo sul monte alle spalle di San Francesco.

BIBLIOGRAFIA

ASMN = Archivio di Stato di Mantova, Serie Corporazioni Religiose soppresse, b. 399, Chiesa di S.M. delle Grazie.

BERZAGHI R. 1983, *Mantova e S. Francesco. L'immagine del santo tra Cinque e Seicento*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano.

⁽³⁶⁾ Per gli arredi ed i dipinti di Palazzo d'Arco vedi la recente revisione delle opere d'arte del museo curata per conto del Rotary club Castelli dell'Est Mantovano. L'operazione, coordinata dall'antiquario Gian Pietro Serra, ha dato vita ad un sito Internet riguardante l'intera dimora dei conti d'Arco. Per quanto riguarda il presente dipinto l'opera è da identificare con il «quadro di S. Francesco che riceve le stigmate sul marmo incornisato di ebano» ricordato nell'inventario del 1623 di Palazzo Chieppio. Cfr. Signorini 2000, 113.

⁽³⁷⁾ Cfr. Landolfi 2000, 118 e 125 n. 15 (con bibliografia relativa all'incisione).

- CADIOLI G. 1763, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni*, Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni.
- CARPEGGIANI P. & TELLINI PERINA C. 1987, *Sant'Andrea in Mantova. Un tempio per la città del principe*, Mantova.
- DONESMONDI I. 1603, *Historia dell'origine, fondatione et progressi del famosissimo Tempio delle Grazie in campagna di Curtatone fuori di Mantova*, Casale Monferrato, Bernardo Grasso.
- DA BAGNOREGIO B. 1997, *Leggenda maggiore*, in Fonti Francescane, Assisi.
- FERRARI D. 1985, *Gabriele Bertazzolo. L'inventario dei beni*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura*, Mantova.
- GOZZI T. 1976, *Lorenzo Costa il Giovane*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 10, Firenze.
- La basilica di san Francesco in Piacenza 1998*, Piacenza.
- LANDOLFI F. 2000, *Il 'San Francesco che riceve le stigmate': un tema campesco nella pittura lombarda tra Cinque e Seicento*, in Vincenzo Campi, scene del quotidiano, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzzone», 2 dicembre 2000 – 18 marzo 2001) a cura di F. Pagliaga, Milano.
- MARGONARI R. 1973, *Origine del Santuario e vicende del complesso conventuale*, in MARGONARI R. & ZANCA A., *Il santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova. Storia e interpretazione di un raro complesso votivo*, Mantova.
- MARGONARI R. 1999, *L'interno - L'impalcata*, in S. Maria delle Grazie sei secoli mantovani di arte storia e devozione, Mantova.
- MASON RINALDI S. 1992 (1988), *La pittura a Venezia nel secondo Cinquecento*, in *La pittura in Italia, Il Cinquecento*, vol. I, Milano.
- MATTEUCCI V. 1902, *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantova.
- OZZOLA L. s.d. (ma 1946), *La galleria di Mantova - Palazzo Ducale - con 210 illustrazioni*, Cremona.
- SIGNORINI R. 2000, *La dimora dei conti d'Arco in Mantova*, Mantova.
- TELLINI PERINA C. 1987, *Costa, Lorenzo il giovane*, scheda a cura di, in *La pittura in Italia - Il Cinquecento*, II, Milano.
- TELLINI PERINA C. 1998, *Lorenzo Costa il Giovane (1537-1586)*, in MARINELLI S. (a cura di), *Manierismo a Mantova*, Cinisello Balsamo.
- TIZIANO 1990, *catalogo della mostra* (Palazzo Ducale di Venezia – National Gallery of Art Washington Dc), Venezia, 308-313.
- TOGLIANI C. 2002, *Iconografia mantovana. Dall'affresco vaticano di Ignazio Danti alle incisioni di Gabriele Bertazzolo*, in Carpeggiani P. (a cura di) *Storia dell'architettura e dintorni dal Cinquecento al Novecento*, Stathme-Quaderni del Polo di Mantova, Mantova.
- TOSCHI P. 1951, *ad vocem Lorenzo, santo, martire*, in *Enciclopedia Cattolica*, VII, Città del Vaticano.
- VIRGILIO MARONE P., *Eneide* (Milano, 1991, con traduzione di Luca Canali e introduzione di Ettore Paratore).