

PAOLO BERTELLI

IL SANTUARIO DELLA BEATA VERGINE DELLE GRAZIE
PRESSO MANTOVA: L'ABSIDE DELLA BASILICA
E LA RESTAURATA ICONA DELLA *MATER GRATIAE*

Il Santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova si caratterizza come un *unicum* tra i complessi religiosi sorti e sviluppati tra Medioevo e Rinascimento. Nonostante la soppressione napoleonica, le alienazioni e le ampie demolizioni conseguenti, la basilica minore e quanto rimane dell'ampia struttura un tempo retta dai francescani sono ricchissimi di evidenze storiche, artistiche ed etnoantropologiche di assoluto pregio. In questo contributo l'attenzione viene posta alla zona absidale del tempio, con una lettura iconografica basata sul rinvenimento di antiche foto che testimoniano la situazione precedente ai lavori svolti negli anni Trenta del Novecento, con l'illustrazione della cripta (luogo povero di testimonianze alte, ma altresì poco noto e studiato) e con un ampio approfondimento dedicato all'icona della *Mater Gratiae*, fresca di un recentissimo restauro che ha sia salvato il dipinto da una situazione di precaria conservazione, sia moltiplicato le nostre conoscenze sull'opera tardotrecentesca anche attraverso una serie di indagini diagnostiche non invasive.

L'ABSIDE DELLA BASILICA

La zona absidale si rivela oltremodo interessante per l'addensarsi di stratificazioni storiche còlte diacronicamente. Ben visibili sono tuttora le ampie finestre tardogotiche, slanciate e verticali, con lavorate cornici in cotto che, con grande probabilità, si devono alla prima realizzazione dell'abside. Complessa è però la storia della risistemazione dello spazio.¹

¹ Vale la pena di riportare, in maniera succinta, quanto rammentato in R. MARGONARI, *L'interno. L'impalcata*, in *Santa Maria delle Grazie. Sei secoli mantovani di arte storia e devozione*, Mantova, Sometti, 1999, pp. 95-141:127-129: «I signori Delfini, gentilhuomini mantovani, fecero rifare il coro, alzandolo e facendolo in volto, colla cupola proportionata della cappella grande, facendolo tutto dipingere. Per il che dal M. Venier, Padre Guardiano furono fatte fare le sedie di noce maestrevolmente intagliate intorno», dice il Donesmondi, riferendo il tutto al 1620 circa. Un secolo prima, nel 1530, la stessa famiglia aveva fatto rifare interamente l'altare maggiore. Nel 1646, Maria Gonzaga provvide ancora facendo ordinare il monumento com'è oggi, in foggia barocca con qualche accento rinascimentale. In data 21 febbraio 1736 il Padre Guardiano Serafino di Mantova chiede danari per restaurare il tabernacolo dell'altare maggiore: "tutto di marmo delli già serenissimi defonti

Evidente tuttora l'esito della ristrutturazione giuliesca, con l'inserimento della trabeazione e la decorazione delle lunette (mentre alcuni brani di pittura a fresco appaiono alle pareti). L'intervento certo più significativo è stato l'elevazione del tempietto in marmo che compare al centro dell'abside, realizzato, come è noto, nel 1646 per volere di Maria Gonzaga, e che, dagli anni Trenta del Novecento, accoglie l'icona sacra della *Mater Gratiae*. Dal tempietto, splendido per i marmi policromi, si accede alla cripta, tramite una breve scalinata che si sviluppa dal retro. Una serie di fotografie da noi rintracciate nell'Archivio Storico Diocesano di Mantova tramandano la situazione della zona absidale al 1932: non solo è palese l'antica sistemazione dei portali marmorei ai lati, come consueto, dell'altare, oggi invece addossati alle pareti laterali, ma anche l'intervento settecentesco sulle pareti e sulla cornice della pala dovuta alla famiglia mantovana dei Capilupi. Benché si trattasse di una superfetazione piuttosto tarda rispetto al contesto, è evidente che il radicale intervento di 'debarocchizzazione' al quale fu sottoposto lo spazio ha effettivamente permesso il recupero di assai poche testimonianze più antiche, ma certo rientra in un atteggiamento che ha avuto conseguenze importanti a quell'epoca in tutta Italia (e che si è perpetuato fino quasi ai nostri giorni).² Ci soc-

Duchi di Mantova". L'uragano del 1733 svelse una vetrata e danneggiò anche l'altare. Scendendo sotto l'altare si va in una piccola cripta, consistente in una stanza dalla pianta a T con volta a botte [...]. Il presbiterio è chiuso dall'abside poligonale, forse ideata da Giulio Romano poco prima del 1530. Ai due lati si aprono due porte seicentesche con spallette e timpani marmorei. Verso la navata, ai due lati, esistevano degli altari, ora scomparsi, che fiancheggiavano il maggiore. Quello a destra era dedicato a S. Bernardino e nel 1569 venne concesso a Lucrezia d'Incisa, moglie di Federico Gonzaga da Gazzuolo (m. 1570), per le sepolture del suo casato; quello di sinistra era dedicato a S. Antonio da Padova e nel 1563 fu affidato alla famiglia Delfini, per lo stesso scopo. L'altare maggiore è al centro del presbiterio. Consiste in un'edicola di pianta ottagonale, con cupola arricchita di marmi policromi, di intarsi e piccole statue. Nel 1932 sopra il tabernacolo è stata inserita la tavola con la Madonna delle Grazie. Si tratta di un dipinto che ha echeggiamenti bizantini, ma risale chiaramente ai primi anni del '400 ed è di buona fattura un poco offuscata dai restauri. L'incoronazione dell'immagine avvenne nel 1907. "Nel Santuario delle Grazie fino dal 1931 erano stati iniziati i restauri [...], i muri laterali rinforzati dalle fondamenta con apertura di nuove porte e finestre, la volta ritoccata nella sua decorazione il quadro stesso della Madonna riparato [...] e rifornito di nuova e più preziosa corona". Così scriveva il Vescovo di Mantova Domenico Menna. [...] Durante i restauri del 1928 il presbiterio è stato restituito alla sua struttura cinquecentesca. Sono stati così recuperati gli affreschi che adornano la trabeazione a frutta e fiorami. Il catino absidale, a spicchi che scandiscono la pianta pentagonale, presenta cinque lunette a unghie, di cui quattro sono affrescate con effigi di personaggi dell'Antico Testamento: si riconoscono, leggendo, il cartiglio di base, Daniele, Mosè, Davide che Semeghini scambiò per gli Evangelisti. Nella lunetta centrale è raffigurato il Padre Eterno che incorona la Madonna». Corre l'obbligo di segnalare che la citazione iniziale (trascritta con qualche licenza) è tratta da I. DONESMONDI, *Historia dell'origine, fondazione et progresso del famosissimo tempio di S. Maria delle Grazie*, Casale, Bernardo Grasso, 1603, pp. 104-105, non potendosi, pertanto, conciliare, con un qualsiasi riferimento al 1620.

² Relativamente a tale operazione è presente, nell'Archivio Storico Diocesano, un'interes-

corre, nella comprensione dell'ambiente, un fondo fotografico risalente all'epoca dei lavori, a nostro giudizio di grande importanza,³ e che è inte-

sante documentazione della quale diamo conto: Archivio Storico Diocesano di Mantova (da ora ASDMn), Fondo Menna, Cassa 3, b. 4. Regestiamo rapidamente il materiale qui contenuto. Sono presenti i pagamenti per il pavimento del presbiterio, in data 1° febbraio 1932, a favore di Savoia Giuseppe Marmi di Sant'Ambrogio di Verona (marmi utilizzati: nembro chiaro, rosso broccato e como di bue). Risale al 2 luglio 1931 il preventivo per il restauro del presbiterio, avanzato da Arturo Raffaldini, e comprendente il restauro delle lunette, il rifacimento delle parti mancanti e della fascia decorata, pulitura e integrazione del soffitto, rifacimento del cornicione sulla base di frammenti antichi e rifacimento del fregio sotto il cornicione, col restauro delle 'parti vecchie'. Nello stesso fascicolo è presente un dattiloscritto datato 13 febbraio 1935 che descrive gli interventi: «Da qualche tempo si discutevano progetti di ampliamento e di abbellimento. S.E. Mons. nostro vescovo ebbe l'idea di rendere la Madonna veramente regina del Santuario facendola troneggiare dal superbo tempietto marmoreo del presbiterio, rivalorizzato da un rigoroso restauro. Questa l'idea che ha determinato e conduce i presenti lavori, eseguiti sotto la direzione dell'ing. Giovanni Borella e sotto l'assidua sorveglianza del Sovrintendente dei monumenti di Verona, prof. Venè, della Commissione diocesana d'arte sacra e quella personale di S. E. Mons. Vescovo. Il presente restauro ha imposto anzitutto la distruzione dell'infagottamento settecentesco: cornicione, paraste, stucchi. In questo modo si trovarono le tracce [*sic*] del cornicione cinquecentesco sostenuto da mutuli e di un grande fregio a girali con giuoco di putti. La rimozione della larga pala incastrata nel muro e incorniciata da stucchi e la rimozione del coro ligneo lasciarono constatare un vero pericolo statico, non solo la specchiatura centrale era indebolita per l'incavatura fatta onde immettervi il quadro, ma tutto il muro perimetrale del coro era malsicuro per la ragione che nel 1760 per porvi gli stalli corali si scalpellò il muro per la profondità di due teste e per una altezza di oltre due metri. Da qui forse la grave fenditura che da tempo s'era formata alla sommità dell'angolo nord e da qui il grave pericolo anche di rovina che poteva temersi quando si pensi che tutta l'alta mole del coro era sostenuta da sole due teste di muratura. Il primo restauro perciò fu di ordine statico: si murò il vuoto della specchiatura centrale e si integrò la base del semiottagono rifacendo la parte scalpellata della muratura: lavoro che deve ritenersi provvidenziale. Poiché si scrostarono le pareti dal vecchio e guasto intonaco anche per rabberciare le parti ammalorate, si scoperse l'impostazione delle originali monofore gotiche, di cui rimaneva un esempio nell'esterno del lato settentrionale; si abbracciò quindi l'idea di chiudere i finestroni settecenteschi per riaprire le antiche finestre gotiche. Lavoro questo lungo e delicato che dato l'ottimo risultato di riavere le antiche finestre quattrocentesche munite di vetri a rullo per nulla contrastanti col carattere del presente restauro, avrà la lode dei competenti. Notiamo a questo punto che fu abbattuta una inutile cameruccia addossata al lato settentrionale (la quale impediva l'accennato restauro delle finestre), mettendo in evidenza lo slancio delle linee esterne dell'abside. Aggiungiamo anche che nel lato meridionale interno è stata scoperta un'antichissima porta centinata a tutto sesto di evidente carattere romanico, che probabilmente faceva parte della chiesuola dugentesca precedente l'attuale Santuario». La descrizione prosegue con la narrazione dello spostamento dell'altare maggiore, che trascriveremo successivamente. Degna di nota, ora, è certamente la notizia del «restauro pittorico eseguito dalla mano esperta del pittore Arturo Raffaldini. Il quale, con l'aiuto del pittore Zanfognini, ripulì e ravvivò tutta la decorazione cinquecentesca della volta a botte e dell'ombrello absidale; rifece il meandro mancante nell'intradosso della prima arcata; ripulì da un ritocco assassino e integrò le figure dei profeti dipinte nelle lunette dell'abside, compresa la centrale che era stata guasta da una finestruola circolare, e nella quale si vede ora bellamente ridipinta l'Incoronazione della Vergine; decorò il rifatto cornicione cinquecentesco e ne rifece il sottostante fregio sulle tracce [*sic*] scoperte. Il Raffaldini tinteggerà i pieni delle pareti, movimentandoli di specchiature e asseconderà con opportuna intonazione colorica la rimessa in posto della fastosa pala dell'Assunta, attribuita al pennello dei fratelli Costa». È interessante notare, inoltre, come il testo ricalchi quello di don Semeghini (1932), riproposto in appendice.

³ ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4.

ressante ripercorrere sulla base della narrazione degli interventi svolti.⁴ Anzitutto una vista generale della zona absidale prima dei lavori riporta, *al verso*, una data: 8 febbraio 1931. Se la volta e la struttura dell'altare paiono sostanzialmente intonse (a eccezione, come detto, delle porte laterali al tempietto, poi traslate alle pareti), bene emerge la situazione delle superfici 'prima della scrostatura': la scansione del paramento e della forometria avveniva tramite paraste aggettanti, che terminavano in capitelli sorreggenti una pesante trabeazione in stucco. La pala dell'altare maggiore appariva circondata da una massiccia cornice, terminante in un fastigio mistilineo che nascondeva completamente la lunetta centrale. La parte inferiore delle pareti mostra tuttora il coro ligneo realizzato da abili artigiani nel 1734.⁵ La situazione è, insomma, quella descritta da Marco Moro nella sua nota incisione realizzata intorno alla metà dell'Ottocento. Altre immagini ritraggono l'ambiente durante i lavori. Una prima fotografia riprende la parete destra al termine dei lavori di rimozione degli intonaci. Interessante è denotare, anzitutto, come si sia raggiunto il livello del paramento murario, mettendo a nudo solo radi lacerti di affreschi cinquecenteschi. In particolare un cartiglio con motto francescano, del quale avremo modo di dire, nei pressi della porta laterale dell'altare. Altri lacerti, oggi visibili, non sembrano comparire nell'immagine anche perché, a nostro giudizio, nascosti dall'impalcatura. Notevole è l'apertura, in alto, dalla quale s'intravedono le volte della Sagrestia Vecchia. Un'altra immagine ritrae, fortunatamente, il cartiglio del quale poc'anzi si diceva: fortunatamente, in quanto, nonostante le dimensioni non indifferenti dell'intonaco originale e le buone condizioni di conservazione, la decorazione è oggi scomparsa. Purtroppo l'affresco è stato stoltamente obliterato per la gran parte dal timpano del portale in marmo addossato alla parete proprio in quel punto e che incornicia il vano aperto *ex novo* verso la Sagrestia Vecchia. Il cartiglio è di forma allungata e patente, attraversato al centro da una fascia verticale e decorato tutt'attorno da decorazioni vegetali. La scritta è leggibile indagando l'immagine ad altissima definizione: si tratta di un chiaro riferimento al Serafico: «SIGNASTI DOMINE SERVU<M>

⁴ Può essere prezioso rimandare ad alcuni brani dell'articolo steso da don Semeghini (1932, pp. 3-4), che riportiamo in appendice.

⁵ Purtroppo perduto è l'antico coro, che doveva esser stato davvero strepitoso (anche per il costo, di 100 ducati) realizzato da Bartolomeo della Polla, intagliatore modenese attivo anche a Pavia per la realizzazione del coro della certosa. L'intervento mantovano si colloca nel 1479. Si veda, per questo: S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382-1459)*, Mantova, Arcari, 2005 («Archivio di Stato di Mantova. Scuola di Archivistica Paleografia e Diplomatica. Strumenti e Fonti», 9), pp. 66-67.

/ TUUM FRANC[ISCU]M». Una coppia di fotografie (in realtà si tratta dello stesso scatto stampato con due qualità diverse) rende conto della parete destra verso l'abside, alle spalle dell'altare. Il paramento murario è nudo e, al di là di una traccia del sole bernardiniano che compare quasi all'estremità destra dell'immagine, in basso, è certo notevole denotare un'apertura tamponata che si apriva al di sotto del finestrone gotico. Un'indagine ad alta definizione dell'immagine ha messo in luce un monogramma (mariano?) al centro del volto occluso, sotto al quale si sviluppa(va)⁶ un'ulteriore scritta in caratteri gotici, distribuita su due linee che, però, anche l'esame dell'immagine trattata ad altissima risoluzione non è in grado di rendere intelligibile.

Altre fotografie sono dedicate al tempietto centrale, che sembra essere rimasto intonso durante i lavori. Di grande interesse è però la vista frontale (quella dedicata al solo tempietto, benché più ravvicinata, non permette di apprezzare il particolare del quale stiamo trattando, in quanto in un punto troppo scuro della fotografia): ben si nota la mostra marmorea che si trovava al posto dell'attuale *Mater Gratiae*: una cornice mistilinea sormontata da un volto angelico in marmo bianco (di Carrara?) finissimo, dalla lavorazione assai pregevole, che contiene il monogramma mariano. Un rilievo della mostra sembra scorgersi nel verso della fotografia 'Gatti' che raffigura l'abside prima dei restauri, tracciato a matita, probabilmente da qualche capomastro. La mostra, se non altro, non è andata perduta, ma si trova immagazzinata, come abbiamo avuto ventura di riscontrare, in un antico camerino sepolcrale in controfacciata, oggi destinato a deposito, al quale si ha accesso attraverso una porta del chiostro. Un sommario esame del tempietto porta a notare come l'immagine che ritrae il retro della struttura architettonica sembri non rivelare il vano di accesso alla cripta: questo in quanto l'altare doveva subire ancora lo spostamento di un paio di metri verso l'abside e il suo riassetto, con la creazione del nuovo ingresso.

La parete sinistra sembra essere la più tormentata. È presente un'immagine degli esterni durante i lavori (compare anche un distinto signore che non siamo stati in grado di identificare: si tratta dell'ingegner Giovanni Borella, direttore dell'intervento di restauro?) che denuncia come l'opera sulle pareti sia stata intensa, fino a ritrovare il paramento murario, le ghiera in cotto dei finestroni, comprendendo anche la demolizione di alcune pareti che facevano evidentemente parte dell'antico com-

⁶ In effetti il particolare non è più visibile, nascosto dagli stalli lignei del coro che era stato rimosso per i lavori (sempre che non sia andato perduto durante l'intervento di restauro).

plesso monastico (l'antico camerino citato nella relazione precedentemente riportata). Purtroppo gli scatti che ritraggono l'interno non sembrano evidenziare granché, se non la corrispondenza forometrica con le immagini dell'esterno.

Singolare è la serie delle fotografie che ritraggono la zona absidale prima della 'debarocchizzazione', in quanto ci permettono di avere un'idea dettagliata della situazione precedente. Sovrabbondante, com'è evidente, l'utilizzo degli stucchi. Le paraste che scandiscono la superficie sembrano decorate, all'interno di una cornice bianca, da liste a finti marmi. Nell'ultima campata tra le paraste prima di entrare nello spazio poligonale dell'abside, trovava luogo un'ampia finestra, centinata e racchiusa da una cornice. Le paraste sembrano terminare in un capitello di ordine corinzio, mentre parte degli stucchi si direbbero in parte dorati. Nello scatto risalente all'8 febbraio 1931, che mostra lo stato della zona absidale appena levati gli stalli del coro, ai lati della parete di fondo è ben visibile l'antica decorazione: le pareti oblique vedono, comprese tra due paraste, due pitture (ad affresco o a secco?) verticali, raffiguranti due angeli, sospesi su delle massicce nubi, che probabilmente impugnano un turibolo. La pala dell'altare maggiore⁷ appare inserita in una massiccia cornice in stucco. Non è visibile la cimasa mistilinea, ma è possibile denotare la parte inferiore della cornice, caratterizzata da uno stemma nobiliare e da una scritta. Ancora una volta il trattamento ad alta definizione dell'immagine ha permesso la lettura dell'iscrizione: «ORNATUM HUNC MAIORUM SUORUM PIA EXEMPLA SECUTUS / CAROLUS MARCHIO CAPILUPUS PATRIUS ROMANUS / SINGULARI DEVOTIONE CONFECIT / ANNO 1753». Iscrizione, come si vede, estremamente significativa in quanto capace di fornirci esattamente data e committenza dell'intervento di nuova decorazione dell'abside. Ben leggibile è anche lo stemma della famiglia: si tratta dell'ar-

⁷ Si tratta di un'Assunta attribuita a Fermo Ghisoni, comprendente anche i ritratti dei donatori (Ferrante Gonzaga di Guastalla e la moglie), rimasta fino a qualche anno fa nell'abside e successivamente spostata nella Sagrestia Vecchia. Intorno al pittore: R. BERZAGHI, *Fermo Ghisoni (1505?-1575)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1998, pp. 63-67. Intorno al dipinto: P. BERTELLI, scheda 7, in *Ferrante Gonzaga. Un principe del Rinascimento*, Catalogo della mostra, Guastalla, 22 settembre-9 dicembre 2007, Parma, Monte Università Parma, 2007, pp. 46-47. Precedentemente qui si trovava un politico fondo oro, in seguito ridimensionato e ricollocato all'altare, oggi soppresso, di San Bernardino, che si trovava al termine della navata, sul lato sinistro, e che venne concesso ai Gonzaga di Gazzuolo. Si veda: I. DONESMONDI, *op. cit.*, p. 105: «Il titolo di lui [dell'altare], benché fia di S. Bernardino, hà nondimeno un'Ancona, di quelle, ch'anticamente s'usauano, con assaissime figurine de Santi, et altri adornamenti tutti indorati, qual soleua essere più grande, poiche seruiua per l'Altar maggiore auanti gli fusse fatta l'Ancona, che è di presente».

me Capilupi⁸ accostata a quella che dovrebbe essere l'insegna della famiglia Sagrati.⁹

Passiamo ora alla decorazione oggi visibile. La volta vede un regolare sistema di anelli legati, in finto marmo, che a loro volta contengono cornici quadrate con al centro rosette, a mo' di cassettoni. I punti di saldatura tra gli anelli esterni, come pure le superfici risparmiate dal frangersi dei quattro archi contengono decorazioni in finto marmo rosso. Il modulo si sviluppa per tutta la volta al di sopra della cappella maggiore ed è stato ricondotto a Giovanni Antonio dei Fedeli, che ha realizzato decorazioni simili nelle chiese di San Giuseppe a Brescia e San Rocco ad Asola.¹⁰ Ma il motivo qui trattato è, se non comune, certamente utilizzato per la decorazione delle volte di più spazi sacri: l'esempio più calzante e antico che ci è stato possibile riscontrare riguarda la volta lignea della chiesa di Santa Maria dei Miracoli in Venezia, dove, alle roselline al centro dei moduli, sono sostituite raffigurazioni di angeli e profeti di scuola tizianesca (1528). Diversa è la situazione nella calotta absidale: gli spicchi corrispondenti alle lunette, che si sviluppano da cespi d'acanto, appaiono decorate con fini strutture racemate su fondo scuro, quasi candela-bre, culminanti in un cielo policromo (quasi una finta voltina a ombrello al cui centro è una fascia ocra, cui giungono, dall'esterno, una fascia marrone – che sembrerebbe lavorata con arabeschi –, una verde, e una violetta che si ripropongono specularmente verso l'interno) dove è raffigurata

⁸ M. CASTAGNA, V. PREDARI, *Stemmario Mantovano*, I, Montichiari (Bs), Zanetti, 1991, pp. 155-161. Lo stemma viene così blasonato: d'oro alla testa di lupo di nero, posata sopra tre palle d'argento, poste in fascia (Spreti). Si veda anche Archivio di Stato di Mantova (da ora ASMn), Documenti Patrii d'Arco, *Armi di antiche famiglie di Mantova*, ms, 109, n° 38.

⁹ Blasoniamo lo stemma: d'azzurro alla sbarra di bianco con due maniglie d'argento, accompagnata in capo da tre stelle di sei raggi d'oro poste uno e due e in punta da tre stelle di sei raggi d'oro poste due e uno. Si veda anche ASMn, Documenti Patrii d'Arco, *Armi di antiche famiglie di Mantova*, ms, 109, n° 256.

¹⁰ U. BAZZOTTI, *L'arte colta*, in *Mira il tuo popolo. Statue votive del Santuario di Santa Maria delle Grazie*, a cura di M.G. Vaccari, Catalogo della mostra, Mantova, 11 febbraio-2 aprile 2000, Mantova-Milano, Lubiam-Rizzoli, 1999, pp. 28-34:31: «I finti cassettoni della volta, tipici nei moduli a riquadri iscritti in cerchi, sono da assegnare, come proposto da Luciano Anelli, a Giovanni Antonio dei Fedeli, milanese attivo tra Brescia e Cremona, che eseguì composizioni del tutto simili, negli anni Quaranta del Cinquecento, nelle chiese di San Giuseppe a Brescia e di San Rocco ad Asola. Suo potrebbe essere tutto l'eclettico ornato pittorico della cappella, mentre più difficile appare l'attribuzione dei quattro solenni Profeti e dell'*Incoronazione della Vergine* nelle lunette dell'abside. Non pare in questo caso, riconoscibile la rustica vena di colui che compare più volte come il socio figurista del Fedeli: Stefano Rizzo, che deriva il proprio linguaggio dall'arte del Romanino». In tutta sincerità, se il motivo decorativo è realmente simile, quasi sovrapponibile, ci pare però assai poco per poter fornire un'attribuzione plausibile.

la colomba dello Spirito Santo, dalla quale si dipartono fitti raggi, probabilmente in oro. Da notare che le nervature della volta sono ripassate, come gli archi al di sopra delle lunette, con un motivo a meandri; similmente l'arco che divide il presbiterio dall'abside vera e propria, come quello che divide il presbiterio dalla navata (ma qui, come abbiamo visto, venne ricreato durante i restauri), è decorato col motivo a doppio meandro culminante, al centro, nel consueto tondo in finto marmo. Al di sotto della trabeazione (decorata con motivi classicheggianti a palmette, a cani correnti e a ovuli) corre un fregio di sapore manierista (ma che sappiamo ampiamente realizzato da Arturo Raffaldini nel corso dei restauri degli anni Trenta del Novecento) particolarmente raffinato nell'esecuzione con putti e girali vegetali che richiamano simili corredi pittorici presenti in Palazzo Te.¹¹ Sull'imposta dell'arco trionfale è un putto, rivolto verso la navata. Quindi, lungo il fregio, si sviluppa la decorazione che si basa su due moduli distinti. Il primo consiste in un cespo di verzura dal quale si diparte un girale contenente un puttino (all'inizio del fregio il modulo è presentato per metà, ma all'interno dello spazio decorativo si ripete presentandosi nella sua interezza, con il cespo al centro e, ai lati, due girali contenenti due putti). Il secondo è rappresentato da una figura metà umana e metà vegetale (quasi una sorta di 'grillo' di baltrušaitisiana memoria) dal quale si dipartono due ricchissimi girali, retti in parte con le braccia. I due moduli si alternano secondo una successione precisa, riportando, al loro interno, anche dei putti reggenti i simboli della Passione.¹²

Le lunette rappresentano quattro profeti, due sulla sinistra e due

¹¹ U. BAZZOTTI, *op. cit.*, p. 31: «Un legame con le invenzioni giuliesche affiora anche dalla decorazione murale della cappella maggiore, a partire dalla fascia con variopinti girali e giuochi di putti, emuli di quelli che a Palazzo Te fregiano le pareti delle camere di Ovidio e delle Imprese».

¹² La successione decorativa parte, come detto, dall'imposta dell'arco trionfale, dove si trova un puttino che regge gli strumenti della Passione, quindi il fregio continua rivelando, in serie: la metà sinistra del primo modulo, il secondo modulo, il primo modulo, il secondo modulo e la parte destra del primo modulo. Si giunge quindi all'imposta dell'arco che divide la volta del presbiterio dalla calotta absidale. All'imposta è dipinto un puttino che, similmente al primo, regge altri strumenti della Passione (si leggono: la colonna, la scala e il velo della Veronica). Il fregio riprende in corrispondenza della prima lunetta, con la metà sinistra del primo modulo e l'intero secondo modulo; quindi, in corrispondenza della seconda lunetta di destra, l'intero primo modulo e metà del secondo, che si completa nella parte destra della lunetta centrale, accostato al primo modulo. La quarta lunetta vede, proseguendo da destra verso sinistra, al di sotto, il secondo modulo e metà del primo, che si completa in corrispondenza della quinta lunetta insieme al secondo modulo. Si giunge così in corrispondenza dell'imposta dell'arco che divide la calotta dalla volta del presbiterio, che riporta il terzo putto con i segni della Passione (la tunica?). Il fregio, lungo la parete sinistra, presenta l'identica successione di moduli già riscontrata nella parete opposta. Il ritmo si completa con il putto affrescato all'imposta dell'arco trionfale, che pure mostra i segni della Passione (probabilmente i tre chiodi).

sulla destra, posti attorno alla raffigurazione centrale della *Incoronazione della Madonna*. Tutte rivelano un impianto certamente manieristico, ma mostrano ampi danni dovuti al tempo e forse anche al fortunale settecentesco che ha investito in pieno l'abside del santuario nonché all'incendio del velario che si è sviluppato proprio in quella zona a inizio Novecento. È plausibile pensare che le lunette subirono un restauro non certo leggero al tempo della 'debarocchizzazione' dell'abside. Un ingrandimento della lunetta centrale, infatti, rivela la situazione degli intonaci. In particolare la relativa omogeneità dello strato pittorico della parte comprendente le due figure, nonché una fessura quasi circolare che contiene i due volti e i busti del Dio Padre e della Vergine fanno pensare all'intervento di ricostruzione operato dal restauratore Arturo Raffaldini nel momento in cui venne smantellata la cimasa in stucco della pala d'altare: dalla fotografia Gatti conservata nell'Archivio Storico Diocesano di Mantova, infatti, si scorge una sorta di oculo ricavato nella cimasa stessa attraverso la lunetta retrostante. Più interessante, anche se provatissima dai danni, è la conduzione pittorica delle parti più antiche delle lunette che nel disegno dei panneggi sembrerebbe rivelare un *modus pingendi* giuliesco da collocare intorno al 1530-1540 e a una mano non elevatissima nella scia del maestro.

Le lunette con i profeti rivelano condizioni piuttosto omogenee e una conduzione assai simile. Le figure sono sdraiate all'interno degli spazi semicircolari. Il disegno non è privo di suggestioni dossesche e michelangiolesche e probabilmente è stato composto su un prototipo giuliesco. Sul lato destro si riconosce la figura di Isaia, dalla nobile postura, che regge il cartiglio «QUIS COGITAVIT SUP<ER> TIRUM CORONAT» (versetto purtroppo non individuato). Subito dopo la figura di Mosè, caratterizzato dal capo dal quale spuntano le corna-raggi di luce. Tra le sue mani il cartiglio «CORONAM AUREAM PER CIRCUITUM» (Apocalisse, 14, 14). Sul lato opposto, muovendosi dall'esterno verso la lunetta centrale, appaiono le figure di Daniele, con il cartiglio «<IN> PERPET<UU>M CORONATA TRIUMPHAT» (Sapienza, 4, 2) e David, appoggiato, come gli si conviene, alla cetra, mentre regge il cartiglio «CORONAT TE IN MISERICORDIA» (Salmo 102, 4).¹³ I nomi dei profeti sono posti al di sotto delle rispettive lunette, mentre in corrispondenza della centrale appare correttamente la scritta «VENI CORONABERIS».

¹³ Per l'individuazione dei cartigli si veda R. BRUNELLI, *Il volto materno di Dio. I segni della fede tra passato e futuro*, in *Santa Maria delle Grazie*, cit., pp. 19-26:26.

Gli affreschi sopravvissuti si concentrano sulla parete destra del presbiterio. A mezza altezza è un frammento di sole bernardiniano (non ben leggibile è il monogramma all'interno), certo quello che si intuiva nella fotografia Gatti del fianco del presbiterio durante i lavori. Si noti, però, che nella fotografia antica il lacerto era ampiamente dietro il tempietto dell'altare maggiore, mentre oggi è praticamente alla stessa altezza: ovviamente a causa dell'arretramento dell'altare realizzato durante i restauri. Perduta in gran parte è, invece, la *tabula* con l'invocazione al 'Serafico', a causa del posizionamento del portale marmoreo che oggi conduce verso la Sagrestia Vecchia. Purtroppo all'epoca dei lavori non venne pensato di strappare l'affresco e ciò addolora maggiormente considerando l'ampia superficie dipinta perduta e la qualità, decisamente alta, di quel poco sopravvissuto. È ben evidente il segno dello scasso nella parete che ha devastato la tabella con l'iscrizione. Si intuisce oggi il margine destro, con l'ultima *v* sormontata dal segno abbreviativo *e*, sotto, la fogliolina classica che era posta al termine dell'iscrizione. Ben si nota, ai nostri giorni, il braccio destro della tabella, patente, al di sopra di una finissima decorazione a finti marmi, impostata su di un susseguirsi di cornici romboidali contenenti un finto porfido. Attorno alla tabella svola un nastro purpureo, realmente raffinato. Al di sopra di tale spazio è una cornice, che costituisce la base per lo scorcio naturalistico soprastante: una sorta di paesaggio dove si intuiscono zolle erbose, una serie di rocce dalla particolare geometria e un timido coniglietto che si affaccia dalla sua tana. Considerando sia l'ambiente sia la scritta che un tempo si svolgeva al di sotto della composizione, pare plausibile considerare il perduto soggetto come una *Stigmatizzazione di San Francesco*.

È, infine, necessario rammentare il recente restauro della zona absidale, presentato l'Epifania del 1999 e realizzato da Raffaella Garosi, che ha consolidato gli intonaci e riportato leggibilità agli affreschi.¹⁴

LA CRIPTA

Al di sotto del tempietto in marmi policromi che si accampa al centro dell'abside è uno spazio a T, di discrete dimensioni. Sembra plausibile affermare che il vano sia stato creato in concomitanza con l'erezione

¹⁴ Per questo si veda: G. SCUDERI, *Grazie, rinati gli affreschi*, «Gazzetta di Mantova», 5 gennaio 1999, p. 28; M. CATTAFESTA, *Grazie, abside restaurata*, «Gazzetta di Mantova», 21 gennaio 1999, p. 28. Purtroppo il mancato esame delle fotografie qui descritte ha depistato i commentatori dalla corretta interpretazione dei lacerti di affreschi sopravvissuti.

del tempietto stesso, come è noto elevato nel 1646 per interessamento di Maria Gonzaga e restaurato nel 1736.¹⁵

Il retro del tempietto rivela una scala di una decina di gradini, capace di portare a un livello di circa due metri al di sotto del piano del presbiterio. Al termine della scalinata è un breve corridoio, che si sviluppa in direzione della navata, oltrepassando la struttura dell'altare antico. Si giunge quindi in uno spazio trasverso, voltato, caratterizzato da un ripiano in muratura che corre lungo le pareti e che è stato destinato ad accogliere le bare dei defunti (tuttora sono presenti cinque casse, due di dimensioni maggiori, realizzate, si direbbe, nei primi decenni del Novecento, forse in occasione del restauro dell'abside).¹⁶

L'ambiente, come detto, è voltato e disposto sull'asse oriente-occidente. La volta a botte al centro mostra un sole col monogramma bernardiniano, il cui verso di lettura è obbligato verso oriente. Le figure di santi sono rappresentate lungo il lato maggiore, opposto al corridoio d'ingresso. Sulla parete, a sinistra, si trova la figura di san Francesco, riconoscibile per le stimmate. Il Serafico con la mano destra regge il crocefisso, mentre la sinistra (ben visibili sono i raggi che sorgono dalle ferite della Passione) è orientata innanzi a lui, verso l'altro santo qui rappresentato: un porporato, inginocchiato con le mani giunte di fronte al santo: si tratta di San Carlo Borromeo? Il lato minore a oriente presenta una curiosa raffigurazione dell'Addolorata: Maria appare in piedi al di sopra di un rialzo terroso dal quale emerge un teschio e poca vegetazione. Le mani della Madonna sono allargate verso il basso, in segno di pietà, direttamente verso quella sorta di Golgotha sul quale si trova e, indirettamente, verso le casse dei defunti sepolti nella cripta. Di fronte all'Addolorata è il Crocefisso, purtroppo poco leggibile per le condizioni di conservazione. Entrambe le pareti brevi, in testa all'ambiente voltato, mostrano un finto arco che contiene la decorazione e segue l'intradosso della volta. Alla sinistra dell'Addolorata, lungo la parete settentrionale, appena alla sinistra dell'ingresso del corridoio, è, invece, la croce con i simboli della Passione. Le condizioni di conservazione dell'intero ciclo sono cattive: non

¹⁵ R. MARGONARI, *Le cappelle e le sagrestie*, in R. MARGONARI, A. ZANCA, *Il Santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova. Storia e interpretazione di un raro complesso votivo*, Mantova, Gizeta, 1973, pp. 31-66:65, n. 41.

¹⁶ *Ivi*, n. 42: «Vi furono sepolti Carlo di Nevers (m. 1637), sua moglie Maria (m. 1665) e forse Ferdinando (m. 1632) e Gentilina (m. 1674). Scendendo sotto l'altare si va in una piccola cripta, consistente in una stanza dalla pianta a T con volta a botte, affrescata con scene che presentano Maria addolorata, Gesù in croce, e santi, tra cui S. Francesco».

compare in immediato pericolo di stacco, ma parte consistente della superficie rivela cadute minori, efflorescenze saline e un impoverimento generale dell'intonaco, tanto che in alcuni punti traspaiono i mattoni sottostanti. Viste anche le condizioni di conservazione non pare plausibile alcun tentativo di attribuzione; la decorazione è, comunque, di bassa qualità e certamente risale al periodo a cavallo tra diciassettesimo e diciottesimo secolo.

Intorno all'identità dei corpi accolti nelle cinque casse qui riposte (due sul lato maggiore a meridione, una per ogni lato breve e una sul lato lungo a settentrione a sinistra dell'ingresso) vale la pena ricordare quanto scritto a suo tempo da Cesare Premazzi: «[la cripta] attualmente contiene cinque casse di noce, due grandi e tre piccole (le casse furono rifatte nel 1932). Alla sua origine fu ivi custodito in cassa il solo Ercole Gonzaga di Guastalla quindi furono aggiunte: la cassa di Carlo di Névers Gonzaga morto nel 1637, della moglie duchessa Maria reggente di Mantova morta nel 1665, quella forse di Ferdinando morto a 16 anni nel 1632 e forse quella di Gentilina Gonzaga morta a 17 anni nel 1474 [*lapsus calami* per 1674]».¹⁷

LA TAVOLA DELLA MATER GRATIAE

Dico dunque quanto all'essere di questa benedetta immagine, che molti (del volgo però) hanno voluto dire, ch'ella sia stata fatta da S. Luca Evangelista. Ne come parlino senza fondamenti, ò ragioni in ciò, altra ragione ne sanno se no questa assignare (se è però ragione) ch'anch'eglino così l'hanno inteso dire da altri [...] Imperoche se bene è verissimo, che San Luca Evangelista è Medico, e Pittore eccellentissimo, conte tengono tutti gli Dottori sacri, [...] et annoverato frà gli settantadue Discepoli del Signore facesse di molte imagini, specialmente della gloriosissima Madre di Dio, per sua divotione, & di quelle à diversi convertiti da lui ne facesse dono, come di già tutti li Dottori sacri predetti ne fanno mentione [...] nondimeno, che questa nostra sia una di quelle fatte da lui, nó ritrovo formale ragione, che mi possi efficacemente persuadere al crederlo, atteso, che dovendo l'immagine acciò tanto più veramente sia imagine dell'imaginato di fuori, et reale [...] assomigliarsi quanto più si può ad eso, et essendo noi certi, e per gli Dottori antichi ciò trattanti, e per le molte imagini dall'istessa gloriosissima Vergine, quali per l'Italia in diversi luoghi si veggono fatte dall'istesso S. Luca che semplice, e privatamente detta santissima Vergine vestiva e portava in capo un

¹⁷ C. PREMAZZI, *Il Santuario di Santa Maria delle Grazie presso Mantova*, Mantova, Tip. Alce, 1954, p. 42.

drappo, ò un panno di bombagio sottilmente tessuto, quale coprendoli le spalle, haveva l'estremitadi lavorate di certi filetti turchini, et rossi secondo c'hano gli veli fatti alla Soriana; è in oltre alcune frangiette piccole intorno, che così anco portavano l'altre povere donne di quelle parti della Palestina, e di più quanto alla carnagione, essendo ella di faccia alquanto longhetta, & di colore più tosto olivastro, et bruno, che altro. Questa nostra imagine niente in questo se gli assomiglia, poscia che è di faccia rotonda, et colorita, et hà in capo una cuffia alla foggia d'Italia, et un Manto, che tutta la cuopre, di varij lavorieri intessuti, con diverse figure per dentro lavorate; talche ne quanto all'essere, ne quanto al modo del vestire, niente si confoma [...]. Ma che più mi move è questo, che se fosse di San Luca, come quando, et con che occasione sarebbe ella stata portata in questo luogo, si che poi non gliene fosse memoria alcuna di certo? Se avanti che fosse fabricata la Chiesa di presente, mi diranno, ma essendo luogo silvestre, & inabitabile all'hora, come si è concluso, perche portar in luogo tale, fuori della Città, et tanto lontano un così pretioso Thesoro per lasciarlo poi in abbandono [...]. Insomma pare certo, che nessuna probabilità efficace vi sia, per cagione di cui si possi concludere, che questa sia imagine fatta da San Luca [...]. Indi vengo à dire, che se bene certezza alcuna non habbiamo, che questa sia imagine di S. Luca, nondimeno l'affermarlo, oltre che pare s'habbi più del pio, et del divoto, non è anco contro qualche probabilitade: Poiche se quelli stessi Frangipani che da Grecia à Roma portarono la già detta Madonna di San Luca, vennero poi in processo d'anni, ad habitare à Mantoua: (La onde essendosi corrotta la voce di Frangipani, furono poi detti Forapani) come è notissimo, perche non si potrebbe egli dire, che l'istessa Madonna da Roma à Mantoua ci portassero? et quindi rispondere poi ad ogni altra cosa in contrario, che gran cosa però non sarebbe, overo dire, che quando l'Illustrissimo Signor Francesco Gonzaga per cagione della peste fece voto, lo fece stando inginocchiato avanti questa santissima Imagine, quale egli con sua molta divotione doveva tenere in qualche suo secreto Oratorio, ma che poi fabricata questa così solenne Chiesa, volse che quivi fosse trasportata per maggior riputatione di lei, & divotione de' popoli; con tutto ciò, perche molte difficultadi dal così dire, ne sorgerebbero poi, però io come non voglio pretendere del troppo saggio, in assolutamente negare, che sia di S. Luca, così non intendo, mostrarmi troppo ardito in affermare, che sia dell'istesso, dirò ben solo, che se Monsignor Illustriss. Gonzaga nelle sue Croniche non fa menzione di questo particolare; è solo, perche le cose certe, & chiare egli intendeva solamente descrivere, che nel resto, me ne passo à quelli, c'hanno, e ben da dovero senza ragione alcuna, voluto dire, che questa santa Imagine fosse prima nella Chiesa de' Padri Giesuati di Porto, et quivi facesse miracoli, mà che per occasioni di guerre, ch'erano all'hora trà Mantouani, et Veronesi, (essendo Porto fortezza della Città da quella parte, che riguarda Verona) per fuggir ogni cattivo incontro di tradimento, c'havesse potuto esser sotto colore di divotione, concorrendovi molta

gente, Mantovani la portassero alla Madonna, ove è adesso; Questo dico non può esser vero, Prima perche la detta Chiesa di Porto fù fabricata l'anno 1396, sette anni dopò che Frati nostri havevano di già preso possesso della picciola Chiesa della Madonna delle Grazie, quale di fià quando per Papa Bonifacio IX le fu concessa, era di gran concorso alle genti, per gli molti miracoli, come testifica detto Pontefice nella Bolla predetta, Poi perche di molti Anni avanti, che potesse essere quivi trasportata (come dicono) Mantouani non guerreggiavano più con Veronesi, essendo stata l'ultima guerra có predetti del 1366. Terzo, perche se volevano trasportarla per sospetto, c'havevano con Veronesi, & pure questa divotione gli era cara, dovevano entro la Città istessa di Mantoua collocarla, et anco nel più bel luogo, e non fuori di campagna tanto lontano, di più, se fosse stata tolta dalla predetta Chiesa, que' Padri per conservare in parte almeno la divotione delle genti n'havrebbero subito nel predetto luogo fatta dipingere un'altra simile à questa, e nondimeno quella loro è in tutto dissimile alla nostra, come hò veduto io stesso, essendole andato à posta, dove dóque s'habbia havuto origine questo falso rumore, non d'altrove mi posso persuadere, se non da questo, che facendosi in Porto predetto una solennissima fiera il giorno assunto dell'Assontione della gloriosissima Vergine, fù per degni rispetti trasferita alla Madonna delle Gratie di Curtatone Chiesa nostra, dove che le genti, quali prima per la fiera solevano in Porto concorrere, venendosene alla Madonna nostra, si persuase il volgo da lì ad alquanti anni, ch'anco fosse stata trasportata l'immagine già detta da quella alla nostra Chiesa, il che però è falsissimo, come che sia di San Luca, ò nò, assolutamente non è, che s'habbia à risolvere, atteso che per l'una, e l'altra parte persuasioni buone gli sono.¹⁸

La lunga citazione dello storico Donesmondi è senz'altro utile per comprendere la storia della tavola con la *Mater Gratiae*. In effetti è questa la più significativa menzione tra quelle antiche, importante anche per rammentare due credenze che lo stesso storico contribuisce a demolire: quella relativa all'origine del dipinto, ritenuto opera di San Luca, e quella riguardante un supposto trasporto dalla chiesa dei Gesuati in Cittadella. Ma un altro spunto emerge dalla narrazione seicentesca: quello, cioè, relativo al voto fatto da Francesco Gonzaga, capitano del popolo, di fronte all'immagine mariana, successivamente trasportata all'interno del Santuario una volta edificato. Una narrazione pittorica della storia dell'icona e del santuario compare, come già narrato, negli affreschi in facciata, che risalgono, in effetti, a un cinquantennio più innanzi rispetto al testo qui ri-

¹⁸ I. DONESMONDI, *op. cit.*, pp. 124-129.

portato.¹⁹ Il segno è, però, importante. È evidente, dai caratteri stilistici e dalla fattura della tavola (come in séguito avremo modo di rilevare), che l'esecuzione dell'opera si colloca intorno alla fine del Trecento. L'attenzione, una volta stabilito che l'icona oggi presente venne realizzata appositamente per il ricostruito Santuario delle Grazie o, in seconda battuta, nello stesso torno di tempo nel quale venne elevata la nuova veste del tempio, deve piuttosto cadere sulla datazione fine, se, cioè, la tavola sia da collocare intorno alla data nella quale si ritengono conclusi i lavori edili del Santuario (1399-1406), oppure entro la fine del secondo decennio del Quattrocento.

È, comunque sia, più che plausibile ritenere di altissimo livello la commissione di tale dipinto, che rimane, a tutt'oggi, l'unica opera su tavola presente nel Mantovano ed eseguita tra Trecento e Quattrocento. L'indicazione della volontà del capitano del popolo Francesco I alla base della 'ricreazione' del luogo di culto è senz'altro significativa anche per l'immagine, che, plausibilmente, dovette attrarre l'interesse del Gonzaga. Come progettare, infatti, una nuova veste per il santuario, tanto ingente e imponente, e non pensare all'icona mariana per eccellenza?

Giovi qui, soltanto, menzionare alcune vicende direttamente riguardanti la tavola della *Mater Gratiae*. Come già rammentato la cappella che ha accolto l'icona è l'ultima sul lato destro. L'immagine è stata tralata, nel corso degli interventi di restauro realizzati all'inizio degli anni Trenta del Novecento, all'interno del tempietto in marmo al centro dell'abside, realizzato, come è noto, nel 1646 per volere di Maria Gonzaga. In occasione dei lavori il tempietto è stato arretrato di un paio di metri e, nel retro, è stato ricavato l'accesso alla cripta, nonché una galleria verticale che percorre il tempietto fino in cima e permette l'ingresso al vano dove è collocata la tavola dipinta.

Partiamo proprio da quest'ultimo particolare per narrare l'esame diretto e immediato con la tavola della Madonna avvenuto alla fine di gennaio 2007 in occasione della sua rimozione per un urgente intervento di restauro, portato a termine nei mesi scorsi. Dopo aver assicurato la pellicola pittorica con un'accorta velinatura, concentrata soprattutto sul lato destro dell'immagine, è avvenuta la rimozione dell'icona attraverso il cunicolo verticale all'interno del tempietto. Qui, al di sopra del volto che immette alla cripta, è presente un meccanismo verosimilmente realizzato in-

¹⁹ Per questo: P. BERTELLI, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova: gli affreschi del porticato e altri appunti*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», s. VIII, VIII A, fasc. 2, 2008, pp. 27-72.

torno al 1931. Una sorta di argano (per essere precisi si tratta di una leva che interviene su un'asta dentellata verticale) permette di elevare una lastra d'acciaio davanti all'immagine della Madonna, per protezione.²⁰ Al di sopra di tale meccanismo è aggettante una cassa metallica, il cui fondo si può aprire (è incernierato sul lato destro) per mezzo di una serratura e di alcuni nottolini posti sul lato sinistro. Aprendo il fondo della cassa è possibile prelevare con discreto agio la tavola. L'opera è stata così fatta ridiscendere lungo il tempietto e portata, con precauzione, presso un ambiente allestito per un primo esame e intervento.

Sicuramente impressionante è l'aspetto del supporto ligneo: un'unica asse di circa 3 centimetri di spessore, di grandi dimensioni,²¹ e praticamente priva di danni meccanici o portati da agenti xilofagi. Già da questo è possibile pensare a un'importante committenza, considerando la dimensione dell'albero abbattuto per ricavare tale supporto. A un esame perimetrale la pellicola pittorica non parrebbe posata su una preparazione di grande spessore; inoltre non si nota la presenza di una tela. Al centro dell'immagine, però, una crettatura regolare e ortogonale lascia pensare all'esistenza, al di sotto della pellicola pittorica, di un sottilissimo tessuto. In realtà sulla tavola in pioppo è stesa una minima preparazione a gesso e colla, sulla quale è stata dipinta l'immagine tardotrecentesca poi ricoperta da quella cinquecentesca.

La tavola presenta, al centro, l'immagine della Madonna con in braccio il Bambino. Il fondo è di un intenso rosso, un prezioso e stabile cadmio.²² In una fascia superiore compare la scritta, su due righe e in caratteri gotici, «MATER GRACIE / MATER MIS<ER>ICO<R>DI<E>».²³ Al di sotto di tale fascia, interrotta al centro dall'aura di Maria, sono due campi, scontornati ai bordi, lungo la tavola e i profili delle figure centrali, nei quali, con lo stesso tono superiore col quale è stata tracciata la scritta gotica, appaiono girali e racemi. Una sorta di decorazione ad arabesco, che conferisce una tenuissima vibrazione a tutto l'impianto. Al centro sono le due figure, disposte secondo il modello della Madonna della Tenerezza. Maria appare col capo attorniato da un'aureola che rivela a luce radente soltanto tracce di quella che riteniamo fosse l'antica decorazione a pastiglia. Sembra, infatti, una sorta di 'arcipelago' con minutissime parti in ri-

²⁰ In effetti tale copertura non viene più utilizzata da molti decenni.

²¹ La tavola di pioppo è un'unica asse di 76,5x56x2,5 cm.

²² Ma al di sotto, come evidenziato durante lo spianamento delle creste, sembra esservi traccia di un pigmento blu.

²³ L'iscrizione, in capitale, rivela abbreviazioni tipiche d'ambito tre-quattrocentesco.

lievo con tracce della doratura, che qui appare corposa e spessa, di più alta qualità rispetto a quella realizzata in altre parti del dipinto. Il campo delle aureole è stato in seguito ridorato e segnato da una pesante riga nera. La Vergine ha il capo e il corpo avvolti da un tessuto di blu scurissimo, bordato d'oro e decorato con fiori, rosette e con animali, variamente interpretati e sempre fraintesi, ma che si devono leggere come dei galletti, simbolo ovviamente cristologico. Peraltro è di grande interesse rilevare come quasi l'intera decorazione sia realizzata a foglia d'oro, mentre la parte inferiore, a sinistra, è realizzata a porporina (peraltro ampiamente utilizzata in numerosi punti su tutta la superficie). Questo in quanto, come è evidente osservando la superficie dipinta a luce radente, è qui presente uno scasso, un danno, realizzato in un passato non precisabile, e successivamente risarcito in maniera imperfetta. La fronte di Maria vede la chioma appena accennata e coperta da un sottile velo che si ricongiunge, incrociandosi, sul collo, mentre, appena più in basso, in corrispondenza del busto, si intravede un tessuto decorato con stelle a otto punte dorate. Il volto è tondeggiante, gli occhi grandi e leggermente a mandorla, il naso greco, le labbra regolari. Sorprende come l'incarnato sia piuttosto scuro e sordo, rispetto alla descrizione di Donesmondi, e ciò è evidentemente dovuto a ridipinture successive, ma questa zona del dipinto si rivela senza dubbio intatta. Allo stesso modo, la conservazione del volto del Bambino appare ottima, nonostante sia pure offuscato da velature e sovrammissioni. Gesù ha il capo coronato da un'aura dorata (nella quale si leggono tracce dell'antica pastiglia), segnata sul bordo e in croce da pesanti segni neri. I capelli sono fitti, l'orecchio sinistro ben visibile e forse spostato rispetto alla corretta anatomia. Gli occhi vispi e intensi, il volto paffuto e col doppio mento. Al collo Gesù porta una curiosa collanina, che si direbbe realizzata con un filo nodoso che regge, al centro, una medaglietta dorata. La veste ha il bordo al collo e ai polsi sottolineato da un filetto dorato. Il tessuto è azzurro, con roselline dipinte (a dire il vero di fattura piuttosto rustica). Dalla spalla destra pende un tessuto bruno, che si spiega sul corpo rivelando, al *recto*, l'intenso porpora punteggiato da fini stelline dorate. Il bimbo regge con la mano destra il mento della Madre, ed è apprezzabile come la descrizione e il disegno della mano siano assai dettagliati, tanto da far pensare, nuovamente, a una conservazione superiore. Non così, invece, per la mano sinistra di Gesù, certamente più goffa e incerta. Non finissime sono le mani della Madonna (la sinistra regge il Bimbo sotto la spalla, la destra esce dal manto all'altezza dei piedi del Figlio), ma anche questo si deve, probabilmente, alle ridipinture e alle condizioni di conservazione. Il piede destro del Bambino è, a dire il vero, assai goffo, ma qui si concentra l'antico guasto già descritto.

A proposito di danni, purtroppo l'intera parte destra della tavola (ma anche la zona centrale) si mostrava traversata da una serie di sollevamenti verticali, di notevole lunghezza e di preoccupante spessore con conseguente stacco della pellicola pittorica dal supporto. Per questo l'intervento di restauro appena concluso si è configurato quanto mai necessario, onde evitare la caduta di porzioni più che significative della pellicola pittorica.

Nel corso dei primi esami è emerso un dato capace di riscrivere consistentemente la storia della tavola e l'iconografia della stessa. L'osservazione a luce radente ha messo in evidenza, sul lato sinistro, non solo le incisioni che sono servite all'artefice per la realizzazione dell'immagine di Maria, ma anche, al di sotto dell'attuale strato pittorico visibile, di stelline in rilievo. Si tratta di stelle a otto punte, realizzate, verosimilmente, a pastiglia e distribuite su nove file parallele, partendo dalla spalla destra della Madonna e giungendo fino al bordo superiore, sviluppandosi pertanto non solo al di sotto della decorazione a girali, ma anche sotto la scritta che identifica l'immagine mariana. Si è di fronte, pertanto, a un'antica ridipintura che nasconde la vera, più antica immagine dell'icona. Il lato destro dell'immagine, però, non rivela tale decorazione nascosta, e questo a causa dei danni subiti nel tempo. Una sola rosellina, durante questa fase, è stata individuata sul bordo destro.²⁴ Vista a luce naturale pare anche appena più scura del resto della superficie: si tratta forse di un segnale preciso, ossia che tale decorazione venne realizzata a pastiglia dorata con argento meccato?²⁵

La già menzionata serie di fotografie conservate nell'Archivio Storico Diocesano di Mantova e riferite ai lavori del 1932²⁶ contiene anche un'immagine dell'icona, ritratta senza le aureole metalliche e interessante non solo per l'aspetto sofferto e corrugato della superficie, ma anche per il diverso colore della veste del Bambino, nonché per l'indice della mano destra della Madonna, che appare più corto della situazione attuale. Danni sono visibili al centro dell'icona, mentre lo scasso nella zona infe-

²⁴ Altre sono state poi notate durante il restauro. Non appare forse lontana dal vero una possibile ricostruzione ideale dell'antico aspetto della sacra icona: una fascia rossa, in alto, con la scritta «MATER GRACIE» a caratteri d'oro, al centro le figure della Madonna e del Bambino con le aureole in pastiglia e tutt'attorno il fondo blu con le file di stelline dorate in pastiglia.

²⁵ Il bordo destro dell'immagine, quello maggiormente danneggiato, potrebbe aver visto, infatti, l'ossidazione della lamina argentea ed il conseguente inscurimento superficiale.

²⁶ ASDMn, Fondo Menna, b. 4. Intorno ai lavori svolti in quegli anni si veda, anche, C. SEMEGHINI, *Passato e presente del Santuario delle Grazie*, «La settimana cattolica», 1° maggio 1932, VII, 18, pp. 3-4, e, in generale, tutto il periodico «La settimana cattolica» che lo contiene.

riore sinistra è già stato ampiamente risarcito. Nel corso di restauri precedenti alla situazione attuale è stato aperto un tassello all'altezza della mano destra di Maria, rivelando un incarnato rosato molto delicato e fresco, certo concordante con l'opinione di Donesmondi. Curiosamente attraverso il tassello è stato possibile apprezzare una posizione leggermente differente della mano della Madonna. Anche per questo è stata realizzata una serie di indagini diagnostiche non invasive volte a un'approfondita indagine scientifica dell'immagine.

Testimonianza del restauro effettuato nel 1932 consistono nell'interessante articolo di don Semeghini, dal quale si apprende che l'intervento venne effettuato da Arturo Raffaldini,²⁷ e nell'accorta pubblicazione di Cesare Premazzi.²⁸

Emergono, dalle carte d'archivio, altre tracce capaci di illuminarci sullo stato di conservazione della tavola. Da un documento del 1935, un dattiloscritto, risulta che danni consistenti vennero addotti all'opera a causa dell'illuminazione potente realizzata dai padri Passionisti attorno alla teca in vetro realizzata dalla ditta Conforti. Un ambiente intensamente riscaldato per irraggiamento e poco permeabile all'umidità: deve essere questa una delle cause che ha portato a un degrado consistente in particolar modo la parte destra della tavola.²⁹

²⁷ C. SEMEGHINI, *op. cit.*, p. 4: «Comunque l'*Immagine della Madonna delle Grazie* è tuttora una buona tempera su tavola, sebbene abbia subito vari ritocchi mortificanti. Forse in causa di una preparazione difettosa la tempera andò soggetta a guasti, che i vari ritocchi ebbero la pia intenzione di riparare. Anche ora la tavola presentava delle screpolature squamose che minacciavano allargarsi. Il pittore Arturo Raffaldini, con delicatezza pari alla perizia, la restaurò fissandola nel colore, ripulendola dalle più urtanti incrostazioni e rendendola, per quanto gli fu possibile, viva della sua originale bellezza. Onde il nostro quadro, assicurato dal più moderno processo di restauro, nella sua rinnovata bellezza artistica potrà affrontare altra esistenza di secoli».

²⁸ C. PREMAZZI, *op. cit.*, pp. 41-42: «Con i restauri completati nel 1932, al disopra del tabernacolo, in una garbata incorniciatura è stata collocata la Madonna delle Grazie, dipinto a olio su tavola delle dimensioni 0,55 x 0,75 circa. La Vergine a mezzo busto, a tre quarti, guarda a la sua sinistra e tiene in braccio il Divino Fanciullo, addossato a la Madre volto a volto, con la destra accarezzante la Madre sotto il mento; il fanciullo guarda avanti con espressione un poco furbesca. Il fondo della tavola è rosso cremisimo rabescato d'oro, con la didascalia soprastante, su due righe, inframmezzate dalla aureola d'oro tipo bizantino della Madonna: MATER GRACIE / MATER <DIVI>NIS M<ISERI>COR<DIA>>. La trascrizione appare perlomeno imprecisa, si tratta evidentemente di uno dei rarissimi errori di Premazzi. «La Madonna è ammantata di verde bleu scuro con fenici e rabeschi d'oro ricamati; l'abito sotto il manto è azzurro ricamato d'oro, il sottogola è velato di bianco e il velo continua sulla fronte e copre i capelli. Il Divino Bambino è aureolato d'oro come la Madre, l'abito è azzurro uguale a quello della Madre; appare sulle ginocchia forse il rovescio del manto che è di rosso, più vivo rispetto al fondo, con stelle d'oro. Le carni sono colorite, le bocche piccole, gli occhi un poco a mandorla; i restauri subiti hanno lasciato qualche traccia, la tavola è pure del principio del quattrocento di scuola non certo bizantina».

²⁹ ASDMn, Fondo Menna, b. 4, dattiloscritto 13 febbraio 1935, c. 3. «Alla Sacra Congregazione dei Religiosi. [...] Tra l'altro fu restaurata la Tavola della Madonna che i Padri con la loro sma-

Un particolare significativo è quello relativo alle corone dell'icona. Durante il primo intervento, infatti, sono state staccate dalla tavola le due corone, della Madonna e del Bambino.³⁰ Le corone attuali sono particolarmente fini nelle dimensioni e assai poco invadenti. Risalgono anch'esse all'epoca dei restauri summenzionati. Margonari così scriveva:

Nel 1932 sopra il tabernacolo è stata inserita la tavola con la Madonna delle Grazie. Si tratta di un dipinto che ha echeggiamenti bizantini, ma risale chiaramente ai primi anni del '400 ed è di buona fattura un poco offuscata dai restauri. L'incoronazione dell'immagine avvenne nel 1907.³¹

Poniamo però ordine. La Madonna delle Grazie risulta già incoronata in un'immagine riportata nel numero unico intitolato *Omaggio del Cittadino di Mantova nella Chiusa delle Feste Centenarie della Madonna delle Grazie*, numero separato del quotidiano «Il Cittadino di Mantova» riportante la data 27-28-29 ottobre 1899. L'icona mariana appare in una fotografia non leggibilissima, ma quanto basta per riconoscere l'abito di Gesù, assai più chiaro di come si mostri ora, concordemente con quanto sopra riferito, e le due corone 'imperiali' a quattro braccia convergenti al tronetto centrale sul quale si erge una croce. Una sagoma particolarmente pesante che, probabilmente, venne sostituita con una altrettanto massiccia caratterizzata da un susseguirsi di fronde dorate, ben riconoscibile in alcune immagini e, crediamo, probabilmente identificabile con quella posta nel 1907.³² Quella attuale corrisponde a quella posta, appunto, intorno al 1931: «Nel Santuario delle Grazie fino dal 1931 erano stati iniziati i restauri [...] il quadro stesso della Madonna riparato [...] e rifornito di nuova e più preziosa corona».³³ E infatti, nel già citato fondo

nia di circondarla di lampadine elettriche avevano in certo modo arrostita; la pittura, per il gran calore che si formava nella custodia a vetro recentemente fatta fare a Verona, si era screpolata ed in molti punti distaccata. Il 25 aprile 1932 l'immagine della Madonna fu portata in Mantova, ed esposta, in occasione delle solenni Missioni alla Città, nella Basilica di S. Andrea, poi il primo maggio trionfalmente, come era stata accolta, portata al Santuario dove si fecero feste a tutto il 5 maggio». Da altra documentazione presente risulta come i lavori per la teca furono realizzati dalla ditta Conforti.

³⁰ Sono realizzate in metallo e brillanti; fissate al retro della tavola attraverso due perni passanti bloccati da due bulloncini.

³¹ R. MARGONARI, *op. cit.*, pp. 127-129.

³² Memoria dell'evento rimane in *Incoronazione della B. V. delle Grazie presso Mantova*, numero unico, 9 maggio 1907.

³³ D. MENNA, *Mantova alla Madonna delle Grazie*, Mantova, Tip. La Stampa, 1932, pp. 10-12. Un'interessante narrazione pertinente all'inserimento della nuova corona, realizzata dall'orefice Gennazzi di Milano «studiandola, dietro illuminata indicazione, da una tavola del Crivelli nella pinacoteca di Brera» (si tratta della tavola con la *Madonna in trono col Bambino che stringe tra le mani*

Menna, compaiono almeno un paio di schizzi a matita per diversi progetti della corona (peraltro quelli da noi ritrovati non coincidono con l'attuale diadema e sono da considerare, quindi, i *refusé*).³⁴ Nel corso del recente intervento anche le corone che attualmente ornano l'icona sono state sottoposte a un attento restauro, svolto dall'artigiano orafo Eugenio Basso di Mantova.³⁵

Pur non essendo attualmente possibile identificare l'autore della Sacra Effigie riteniamo non sia peregrina l'idea di ricollegare l'immagine all'ambito emiliano, non lontana com'è da esiti di Tommaso da Modena. Ugo Bazzotti scriveva:

L'immagine miracolosa della *Beata Vergine delle Grazie*, ancora leggibile nei veri lineamenti pur attraverso i restauri pittorici e gli aggiornamenti subiti, è l'opera d'arte più antica del Santuario. Lo schema compositivo deriva dalla tradizione bizantina della Madonna "Eleusa", della tenerezza, effigiata con il Bambino stretto al cuore, guancia contro guancia, che le accarezza il volto. La Vergine è avvolta in un mantello di preziosa stoffa orientale, ornata di rose e di galletti dalla vivace configurazione araldica. Come è noto, la rosa è il fiore emblematico di Maria mentre il gallo è simbolo cristiano del risveglio. Nonostante le ridipinture, denunciate dalle incongruenze stilistiche che si manifestano nei tratti somatici, specie nelle mani e negli occhi, le figure della Vergine e del Bambino mostrano una semplicità compositiva e una saldezza plastica che conducono allo

un fringuello, parte dello smembrato *Polittico di San Domenico di Camerino*, risalente al 1482, o dell'*Incoronazione della Vergine* realizzata nel 1493 per San Francesco in Fabriano?) si trova in C. SEMEGHINI, *op. cit.*, p. 4. L'icona mariana era, infatti, ritenuta tardoquattrocentesca e vicina all'autore veneziano (ma così a lungo attivo nelle Marche): «L'autore non poteva ignorare nè la Scuola del Mantegna nè la maniera del Crivelli. Lo stesso schema figurativo, oltrechè l'abuso del rabesco, richiama un atteggiamento caro alla scuola del Crivelli. Si confronti la Madonna col Bambino di Carlo Crivelli conservata nella pinacoteca comunale di Macerata». Quest'ultimo dipinto dovrebbe coincidere con l'unico frammento del perduto *Polittico di Fermo*, e in verità appare assai lontano dalla *Madonna delle Grazie*. L'elemento supposto di contatto dovrebbe coincidere con la decorazione, dorata su fondo oltremare, del manto di Maria, che in verità è distantissima da quella che compare sulla tavola mantovana. La corona venne rifatta in occasione del restauro in quanto si scoprì che quella del 1907 era in argento dorato «oltre quindi non avere alcuna intonazione stilistica sì da riuscire goffa e pesante e da stroncare urtantemente la linea delle figure».

³⁴ ASDMn, Fondo Menna, b. 4.

³⁵ Le corone sono in oro 18 carati, sbalzate e cesellate. I castoni sono d'argento, mentre le pietre che ornano i manufatti sono dei brillanti a 'taglio vecchio'. Ogni corona ha, al retro, due perni che attraversano la tavola e sono fissati da bulloncini. Elementi, questi, completamente rifatti nel corso dell'attuale restauro in quanto logori. L'esperto, che ha avuto modo di esaminare le decorazioni anche nel corso di un precedente intervento svoltosi una ventina d'anni prima, ha notato che nel periodo relativamente breve di tempo si è avuto un importante deposito di cera, evidentemente derivato dalle candele poste ai lati dell'altare, e che è bene considerare anche per quanto riguarda la conservazione stessa del dipinto.

scadere del terzo quarto del Trecento e in particolare alle più qualificate espressioni pittoriche della scuola emiliana. Il volto del Bambino, rotondo, paffuto e vivace, ricorda da vicino opere di Tommaso da Modena, come la *Madonna col Bambino* del trittico di Karlstein (1358-65). Anche il fondo cremisi della tavola, ornato da sinuosi “ramesini”, evoca tante preziose miniature emiliane del XIV secolo. Se le ipotesi fossero confermate da appropriate indagini radiografiche e riflettografiche, avremmo la certezza di trovarci di fronte alla sacra icona venerata nell’originario sacello, alla quale fu votato l’attuale tempio nel 1399.³⁶

L’intervento di restauro³⁷ è stato effettuato dal gennaio 2007 fino al luglio 2008.³⁸ Dopo l’estrazione, con ogni cautela, della sacra immagine dall’altare della basilica, l’icona è stata trasportata in locali protetti dell’Archivio Storico Diocesano. A scopo cautelativo molte parti erano state velinate per permettere rimozione, trasferimento e primi interventi sul dipinto.

Accorte analisi non invasive sono state realizzate da Mario Amedeo Lazzari, docente di Diagnostica presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell’Università degli Studi di Siena. Lo specialista ha anzitutto effettuato una ripresa della luminescenza UV ottenuta con la lampada di Wood, riscontrando

un’intensa luminescenza dovuta a vari strati di vernice applicati in occasione di pregressi interventi conservativi. Il tono generale delle vernici risulta verdastro, ma in alcune zone traspare una dominante rosso-aranciato che fa ipotizzare la presenza di gomma lacca; inoltre in vari punti, ed in particolar modo in corrispondenza degli angoli inferiori, si rileva un’intensa luminescenza tendente all’azzurro, forse imputabile a sostanze consolidanti di sintesi.

Dall’esame sono ben visibili i numerosi interventi di integrazione pittorica: i più recenti appaiono nell’immagine più scuri e con luminescenza pressoché nulla; i più antichi hanno acquisito maggiore luminescenza e risultano meno visibili. Ben evidente, all’altezza del polso della

³⁶ U. BAZZOTTI, *op. cit.*, p. 28.

³⁷ Svolto da Emanuela Scaravelli con la collaborazione di Loredana Zoni e Caterina Peres; sotto la direzione di Giuseppina Marti, della Soprintendenza di Mantova, e con il contributo del Comune di Curtatone e Mario Cabrini (presidente della Pro Loco di Grazie di Curtatone). Presente in ogni fase è stato monsignor Giancarlo Manzoli, Delegato Vescovile per i Beni Culturali. L’intervento è stato autorizzato dalla Soprintendenza PSAE di Mantova in data 10 gennaio 2007 (prot. 168/V) e con il Decreto Vescovile 157/07 del 31 gennaio 2007.

³⁸ Per una descrizione dello smontaggio dell’icona, della sua ricollocazione e della cerimonia di presentazione pubblica, nonché per la relazione tecnica di restauro rimandiamo a P. BERTELLI, E. SCARAVELLI, *Restaurata l’icona della Beata Vergine delle Grazie*, «Civiltà Mantovana», XLIII, 126, 2008, pp. 86-95.

mano destra della Madonna, il recente tassello di pulitura precedentemente descritto. È stata inoltre realizzata l'indagine radiografica sulla tavola, che ha confermato la presenza di estese ridipinture, ma soprattutto ha mostrato il volto antico dell'immagine sacra. Lo sguardo e il sorriso della Vergine appaiono completamente differenti, alieni dalla inespressiva rigidità conferita dalle più recenti sovracommissioni. Lo specialista ha inoltre notato come

le cadute di colore vere e proprie appaiono limitate e circoscritte, ma presentano al loro interno diversi interventi di stuccatura eseguiti con materiali eterogenei, chiaro segnale che la parziale decoesione della pellicola pittorica (e verosimilmente della preparazione) si era già verificata *ab antiquo*, ed ha richiesto ripetuti risarcimenti.

Oltre ai volti anche gli abiti della Madonna e del Bambino rivelano una decorazione diversa da quella attualmente visibile; interessantissima è la constatazione, effettuata da Lazzari, pertinente a una fascia radiopaca lungo il margine superiore: questa zona dovrebbe rivelare la stesura originale del fondo

lasciata scoperta dal primo intervento di rifacimento, cui dovrebbe essere seguito un secondo che interessa la parte sottostante le scritte: quest'ultimo risulta piuttosto grossolano e presenta numerose colature di colore ed uno spessore irregolare.

Durante quest'ultimo intervento venne ripresa la parte inferiore della veste del Bambino, in corrispondenza dei piedi. La fascia radiopaca al margine superiore della tavola corrisponde, in effetti, a una parte caratterizzata da un rosso di fondo più intenso e da tracce di una più antica scritta a foglia d'oro, e che è emersa chiaramente durante il restauro, pur essendo intuibile (ma non intelligibile) alla prima ricognizione della sacra immagine. Anche le aureole mostrano residui di materiale radiopaco: secondo l'esperto che ha condotto l'analisi «si può ipotizzare l'uso di stagno come base, o argento, in quanto solitamente la foglia d'oro non viene rilevata in modo così marcato dalla radiografia».³⁹ Sempre relativamente alle aureole, e in particolare a quella della Madonna, è apprezzabile nella radiografia un elemento metallico di forma circolare, pertinente al sistema di fissaggio delle corone.

³⁹ Gli esami condotti da Mario Amedeo Lazzari si sono conclusi (data della relazione tecnico-scientifica) il 5 giugno 2007.

L'intervento di restauro vero e proprio ha visto, dapprima, la disinfestazione del supporto, che in passato fu, probabilmente, leggermente ridotto in senso longitudinale. Dopo il consolidamento, la pulitura ha permesso il recupero della leggibilità di numerosi particolari, quali i decori dei panneggi e del fondo. È completamente riemerso il lobo dell'orecchio destro della Madonna, con pure l'orecchino, assai più leggibile è, ora, la medaglietta dorata al collo del Bambino.

Di grande bellezza è l'incarnato delle sacre figure, recuperato al di sotto di un significativo strato di vernici ingiallite e di ridipinture che ne avevano completamente virato l'aspetto. Se, in generale, il disegno ora ritrovato coincide con quello che si conosceva, appena mutato appare lo sguardo della Vergine, a causa del taglio più affusolato degli occhi, come pure il profilo delle labbra, mentre l'anatomia dell'intero viso è certamente più corretta, con la giusta volumetria della gota e la lieve prominenza della regione zigomatica. Tutti i particolari appaiono maggiormente disegnati, sottolineati da una leggera linea scura. Si scorgono, ora, anche i capelli della Madonna al di sotto del velo; sono maggiormente leggibili i toni e i decori delle vesti, mentre in alcuni punti delle mani danni subiti in passato hanno compromesso una perfetta leggibilità. Da notare, anche, come sul manto l'oro presenti lo stesso *craquelé* della pellicola pittorica, tanto da far ipotizzare che qui sia stato fissato a colla e non a bolo, come, invece, sembra sia avvenuto per quanto riguarda l'iscrizione nella parte alta della tavola.

A questo proposito val la pena di evidenziare come una serie di lacerti di foglia d'oro che compaiono al bordo superiore suggeriscano un'impostazione ben diversa del *titulus* dell'icona mariana, che in origine doveva comporsi su di una sola riga e, in caratteri gotici: MATER GRATIE.⁴⁰ La ricostruzione dell'antica immagine che proponiamo vede un campo uniforme blu di fondo, secondo quanto suggerito da alcune evidenze del restauro. In alto è stata integrata la scritta, sulla base delle tracce visibili, e utilizzando il riflesso della foglia d'oro impiegato anche nella ricostituzione delle aureole. Le stelle posizionate sul fondo appaiono completamente dorate quando riscontrate direttamente, solo scontornate nel caso in cui la loro posizione sia soltanto plausibile ma non documentata (e si noti come la gran parte di tale decorazione appaia mancante sul lato destro della tavola, quello maggiormente danneggiato). Una lievissima asimmetria dell'immagine, che sul lato sinistro vede il manto della Madonna arrivare fino al bordo della tavola, sembra suggerire una decurtazione del supporto di al-

⁴⁰ A tale evidenza avevamo già accennato alla nota 23.

cuni centimetri proprio su tale lato maggiore; l'ipotesi parrebbe sostenibile anche in base all'esame dei bordi della tavola stessa, che rivelano un intervento di taglio. Non è, però, possibile, al momento, determinare quando tale ridimensionamento venne effettuato (non risultano, infatti, immagini che documentino una situazione differente da quella attuale), probabilmente in occasione di una delle relativamente recenti ricollocazioni del manufatto o nel corso del ripristino dello spazio che l'ha accolta.

La ricollocazione dell'icona, avvenuta il 31 luglio 2008, ha visto i restauratori riportare la tavola all'interno del tempietto marmoreo ed inserirla nell'alloggiamento protetto dalla 'macchina' metallica.⁴¹ Per tutelare l'immagine dai danni che potrebbero derivare dall'irraggiamento luminoso e termico, è stata disposta una nuova illuminazione composta da 12 sorgenti led,⁴² la cui luce fredda e controllata tutela l'opera dallo scolorimento o indebolimento dei toni, ma anche ne evita il 'rischio cottura' già purtroppo corso con gli interventi voluti dai Padri Passionisti nei primi decenni del secolo scorso. A volte, davvero, le moderne tecnologie aiutano a proteggere e conservare il nostro passato.

⁴¹ Rimandiamo anche a P. BERTELLI, E. SCARAVELLI, *op. cit.*

⁴² La tecnologia è fornita da Nadlec Energy Saving di Castel Goffredo (Mn). Le fonti luminose si caratterizzano per un consumo di circa 10 W, per un'emissione compresa tra 3050 e 3200 K e un Color Rendering Index pari a 93. In particolare lo spettro di emissione si riduce a zero al di sotto dei 400nm e oltre i 780nm, eliminando i rischi di sbiadimento o viraggio dei colori della tavola.

APPENDICE 1

C. SEMEGHINI, *Passato e presente del Santuario delle Grazie*, «La settimana cattolica», 1° maggio 1932, VII, 18, pp. 3-4.

II.

La Cappella maggiore
Vicende e restauri

Probabilmente nel disegno primitivo la Cappella maggiore era rettangolare e voltata a crociera gotica, terminante a linea con l'antica sagrestia che sorgeva a destra, bella e viva di agili ogive. Ma nel 1530 per volere della munifica famiglia Delfini venne allungata, comprendendo l'area forse dell'antichissima chiesuola, di cui si è scoperto ora un portale romanico, e modificata nelle linee su un disegno attribuito a Giulio Romano, già architetto di corte Gonzaga da alcuni anni.

In seguito quindi al rifacimento, la Cappella maggiore risultò voltata a botte e chiusa da abside semiottagonale con cielo ad ombrello. Fuori di dubbio essa fu subito affrescata da buona mano, che credesi dei fratelli Costa, come lo comprova la decorazione, ancora originale, dell'ombrello absidale.

Nel 1646 Maria Gonzaga in memoria del cugino Ercole di Guastalla la arricchiva del bel tabernacolo a tempietto di lontana ispirazione bramantesca.

Ma tristi vicende si riservavano per codesta Cappella. Il 18 agosto 1753 un violento uragano, oltre a rovinare un'intiera loggia del Convento e sconquassarne il dormitorio, danneggiava gravemente il coro, un finestrone del quale fu scardinato e sbattuto contro il tabernacolo marmoreo guastandone figure ed intagli. Da allora forse sorse l'idea d'un generale restauro del presbiterio certamente guasto della sua vita due volte centenaria; ma l'idea non si maturò che nel 1755 allorquando il Marchese Carlo Capiluppi si offrì di concorrere generosamente alla spesa. Fra le opere buone fatte, quali la pavimentazione in marmo a quadri rossi e bianchi, il coro ligneo con scanni a due ordini, la balaustra in rosso di Verona e probabilmente l'altar maggiore aggraziato dal paliotto ad intarsio e legato lateralmente da due portali in mandorlato giallo, si fece un pessimo restauro decorativo che sciupò e mascherò la bellezza cinquecentesca, della quale restò intatta solo la volta.

Con le imperanti idee del tempo si costruì una pesante cornicione sostenuto da paraste; si allargarono i finestrone incorniciandoli di sagome a stucco e rifatto l'intonaco delle pareti fu dipinto con sgraziate figure d'angeli dalle rosse vesti svolazzanti, da cui sfuggivano le gambe con lunghi calzari ai piedi.

Questa la condizione punto estetica del presbiterio, aggravata dall'opera

edace di un secolo e mezzo, quando si discusse e fu felicemente attuato il presente restauro, che l'ha ritornato alla grazia cinquecentesca.

III

Il presente restauro

L'iniziativa del restauro della Cappella maggiore fu suggerita da un altro problema che altrimenti si sarebbe imposto con urgenza; quello della rinnovazione della Cappella della Madonna. La Cappella detta della Madonna, che una tradizione ora messa in dubbio, vorrebbe sorga nel punto dove prima s'innalzava l'antico capitello, è un rifacimento del 1856 su disegno dell'ing. Angelo Campi: rifacimento ben lontano dallo splendore e dalla ricchezza della precedente Cappella rivestita d'argenteria fino al volto. Tutti riconoscono che questa Cappella, impostata su quattro archi corrispondenti su cui s'incurva una calotta cieca, intonacata a stucco lucido con macchia a marmo e rabeschi plastici un tempo dorati, è inelegante e non risponde alla meritata fama del Santuario.

Da qualche tempo si discutevano progetti di ampliamento e di abbellimento. Ma il nostro Eccellentissimo Vescovo ebbe l'idea di rendere la Madonna veramente regina del Santuario facendola troneggiare dal superbo tempietto marmoreo del presbiterio, rivalorizzato da un rigoroso restauro.

Questa l'idea che determinò e condusse i presenti lavori, eseguiti sotto la direzione dell'ing. Giovanni Borella e sotto l'assidua sorveglianza del Sovraincidente dei monumenti, prof. Venè di Verona, della Commissione diocesana d'arte sacra e quella personale di S. E. mons. Vescovo [*sic*].

Il restauro impose anzitutto la distruzione dell'infagottamento settecentesco: cornicione, paraste, stucchi. In questo modo si trovarono le traccie del cornicione cinquecentesco sostenuto da mutuli e di un grande fregio a girali con giuoco di putti, ora rifatti.

La rimozione della larga pala, incastrata nel muro centrale del semiottagono e incorniciata da pesanti stucchi, e quella del coro ligneo lasciarono constatare un vero pericolo statico. Non solo la specchiatura centrale era indebolita per l'incavatura fatta onde immettervi il quadro, ma tutto il muro perimetrale dell'abside era malsicuro per la causa di avere scalpellato, nel 1760, il muro fino alla profondità di due teste e all'altezza di oltre due metri per collocarvi gli stalli corali. Da qui forse la grave fenditura che da tempo s'era formata alla sommità dell'angolo nord e da qui il grave pericolo anche di rovina che poteva temersi quando si pensi che tutta l'alta mole del coro absidato era sostenuta da sole due teste di muratura.

Il primo restauro fu quindi di ordine statico: si è murato il vuoto della specchiatura centrale e si è rassodata la base del semiottagono rifacendo la parte scalpellata della muratura: lavoro che deve ritenersi provvidenziale.

Poichè si scrostarono le pareti dal vecchio e guasto intonaco anche per rabberciare le parti ammalorate, si scoperse l'impostazione delle originali monofore gotiche, di cui rimaneva un esempio nell'esterno lato settentrionale; si abbracciò quindi l'idea di chiudere i finestroni settecenteschi per riaprire le antiche finestre gotiche. Lavoro questo lungo e delicato che importò, tra l'altro, l'abbattimento di una inutile cameruccia addossata al lato settentrionale con danno evidente dello slancio architettonico dell'abside, e ci ha dato l'ottimo risultato di riavere le originali finestre quattrocentesche munite di vetri a rullo per nulla contrastanti col carattere del presente restauro [*sic*].

Notiamo a questo punto che nel lato meridionale è stata scoperta un'antichissima porta centinata a tutto sesto di impronta romanica, che probabilmente immetteva nella chiesuola dugentesca precedente l'attuale Santuario.

Un'opera di grande interesse è riuscito lo spostamento dell'altare e del tabernacolo a tempietto.

Lo spazio del presbiterio era stretto e incapace di contenere la pompa suggestiva di un sontuoso cerimoniale.

S. E. Mons. Vescovo, col parere del prof. Venè, sovrintendente dei monumenti, decise che altare e tabernacolo venissero spostati di oltre due metri verso la profondità dell'abside. L'esecuzione venne affidata allo scultore Paleni di Bergamo che smontò l'assieme in ogni sua parte, rifece cornici o sagome mancanti o guaste e rimontò il tutto con precisione rigorosa. Lo spostamento impose anzitutto un restauro che è salutare per la pregevole opera d'arte e alcune modifiche che riescono di abbellimento.

La base del tempietto, prima in iscagliola, venne rifatta in mandorlato di Verona ed è riuscita leggermente più allargata ottenendo maggior consistenza architettonica. L'altare settecentesco venne rifatto non più a ridosso del tempietto ma staccato con vero guadagno estetico e mantenuto nella massima semplicità. Il gradino inferiore correndo attorno tiene legato l'un monumento all'altro pur senza confonderne le diverse caratteristiche. I due portali settecenteschi, già laterali all'altare, furono utilizzati come motivo ornamentale, immurandoli nelle pareti del presbiterio con funzione di porte, l'una reale l'altra cieca.

Questa opera la eseguì con accuratezza il marmista Savoia di Verona il quale fece anche il nuovo pavimento in marmo: a finti cassettoni nel presbiterio, ricopiando il disegno della volta, e a quadri e losanghe nel coro.

Ora, quindi, dalla vivace policromia della pavimentazione il tabernacolo si innalza maestoso ed agile sotto l'arco dell'ombrello absidale e si glorieerà nei secoli di gelosamente custodire e magnificamente inquadrare la graziosa immagine della nostra Madonna delle Grazie.

Ma dobbiamo ancora dire del restauro pittorico compiuto dalla mano esperta del mantovano Arturo Raffaldini.

Questi ripulì e rattivò la decorazione cinquecentesca della volta; rifece il

meandro mancante nell'intradosso del primo arco trasversale; ripulì da un ritocco assassino e integrò le figure dei profeti dipinte nelle lunette dell'abside, compresa la centrale rappresentante l'incoronazione della Vergine, prima guasta da una finestrucola circolare; decorò il rifatto cornicione cinquecentesco e dipinse il sottostante fregio a girali con putti sulle traccie scoperte. Il Raffaldini tinteggiò e velò a macchia giallo-ferrigna tutto il pieno delle pareti, le quali rifletteranno una luce bionda con senso di composta gloria. La voluta mortificazione della tinta uniforme mantiene un'impronta di sobria signorilità e aiuta a far meglio cantare l'inno colorico della volta.

Questa impressione gradita e riposante non solo compiace l'occhio alla luce naturale che discretamente filtra dai rulli delle monofore, ma perdura anche alla luce artificiale studiatamente proiettata dai riflettori nascosti.

I competenti esteti giudicheranno quanto di sorriso il presente restauro, compiuto con rigorosità di metodo, abbia portato all'interno rinnovandogli la antica grazia cinquecentesca e quanto li [*sic*] slancio abbia lato [*sic*] all'esterno rifacendogli le finestre quattrocentesche ad arco acuto polilobo, ricche di terracotte decorative.

Così la Cappella maggiore del nostro santuario si è resa degna sede dell'Immagine miracolosa della Madonna, la quale dall'alto dell'artistico tabernacolo troneggerà Regina e madre, ora e sempre dispensatrice di grazie.



L'abside del Santuario ritratta l'8 febbraio 1931, prima dell'inizio dei lavori di debarocchizzazione: si notino le porticine accanto all'altare e la pala alle spalle del tempietto marmoreo (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



La parete destra dell'abside dopo la rimozione degli intonaci, vista generale (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



La parete destra dell'abside verso il coro dopo la rimozione degli intonaci, vista generale (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



La parete destra dell'abside verso il coro: particolare della porta tamponata e riportante un monogramma (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



La parete destra dell'abside: particolare del cartiglio riferito alla stigmatizzazione di San Francesco, oggi quasi completamente distrutto dall'apertura di una porta verso la sagrestia (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



Verso di una fotografia Gatti riportante il rilievo della mostra in marmo che era al centro dell'altare maggiore, ove ora è posta la tavola della Madonna delle Grazie (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



La parete sinistra dell'abside, vista dall'esterno durante i lavori di rimozione degli intonaci (in primo piano l'ing. Giovanni Borella, direttore dell'intervento di restauro?). Si notino le ritrovate ghiere in cotto dei finestroni e le pareti, in via di demolizione, del camerino (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



Il coro dopo la rimozione degli stalli lignei, vista generale (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



Il coro, particolare dello stemma e dell'iscrizione relativi alla pala d'altare. Si notino sulla destra una fascia dipinta, in basso lo spessore dello scasso realizzato nella parete per alloggiare gli scanni. (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



Il frammento di affresco con il sole bernardiniano (Foto Paolo Bertelli).



Il frammento di affresco con quanto sopravvive della tabella con l'iscrizione relativa a San Francesco (Foto Paolo Bertelli).



L'ingresso attuale alla cripta, al di sotto del tempietto dell'abside (Foto Paolo Bertelli).



San Francesco, dipinto sul lato opposto all'ingresso della cripta (Foto Paolo Bertelli).



San Carlo Borromeo, dipinto sul lato opposto all'ingresso della cripta (Foto Paolo Bertelli).



L'Addolorata, dipinto sul lato breve ad oriente della cripta (Foto Paolo Bertelli).



Il crocifisso, dipinto sul lato breve ad occidente della cripta (Foto Paolo Bertelli).

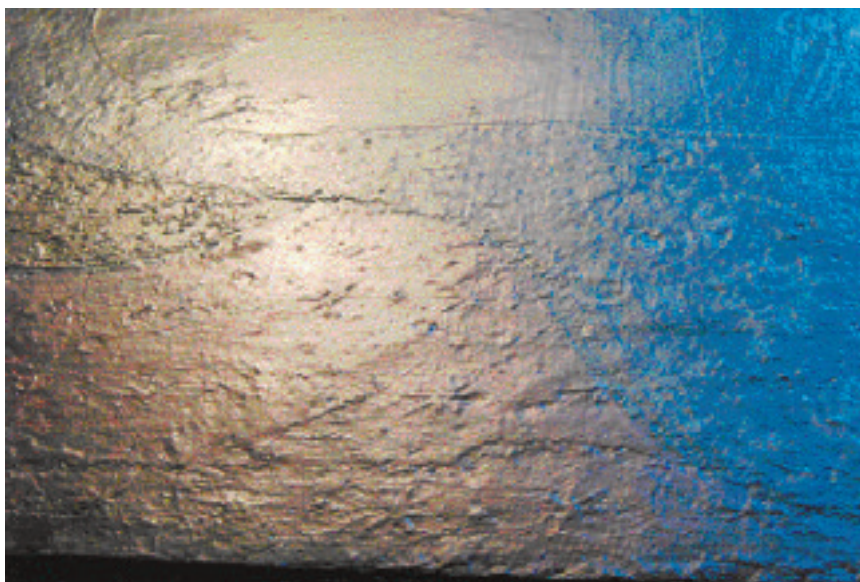


La croce con i simboli della passione, dipinto sul lato a settentrione della cripta, appena alla sinistra dell'ingresso (Foto Paolo Bertelli).



Il monogramma bernardiniano, dipinto sulla volta della cripta (Foto Paolo Bertelli).

Il meccanismo all'interno dell'altare che permette la protezione e la collocazione dell'icona (Foto Paolo Bertelli).



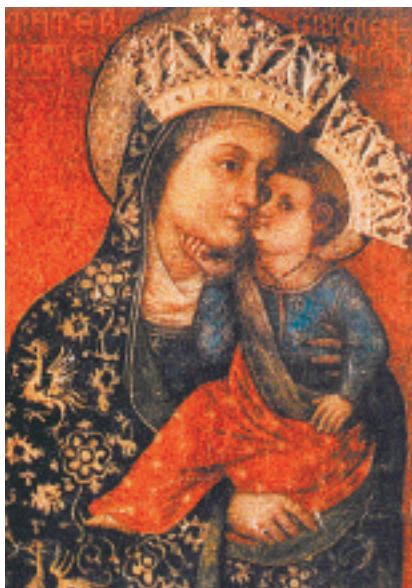
L'icona della *Mater Gratiae* vista a luce radente: si notino i sottili rilievi che rivelano la presenza di stelle, probabilmente in pastiglia e dorate, al di sotto dell'attuale pellicola pittorica (Foto Paolo Bertelli).



L'icona della *Mater Gratiae* in una foto eseguita durante i lavori del 1931 (ASDMn, Fondo Menna, Cassa 3, b. 4).



L'icona della *Mater Gratiae*, riportante una corona, in una fotografia del numero unico *Omaggio del Cittadino di Mantova* nella Chiesa delle Feste Centenarie della Madonna delle Grazie, 27-28-29 ottobre 1899 (Foto Paolo Bertelli).



L'icona della *Mater Gratiae*, con la corona posta nel 1907 (da *Incoronazione della B. V. delle Grazie presso Mantova*, numero unico, 9 maggio 1907).



L'icona della *Mater Gratiae* (prima dei restauri) con la corona attuale, posta nel 1931 (Foto Paolo Bertelli).



L'icona della *Mater Gratiae* vista alla luce di Wood (Foto Mario Amedeo Lazzari).



L'icona della *Mater Gratiae* vista in radiografia (Foto Mario Amedeo Lazzari).



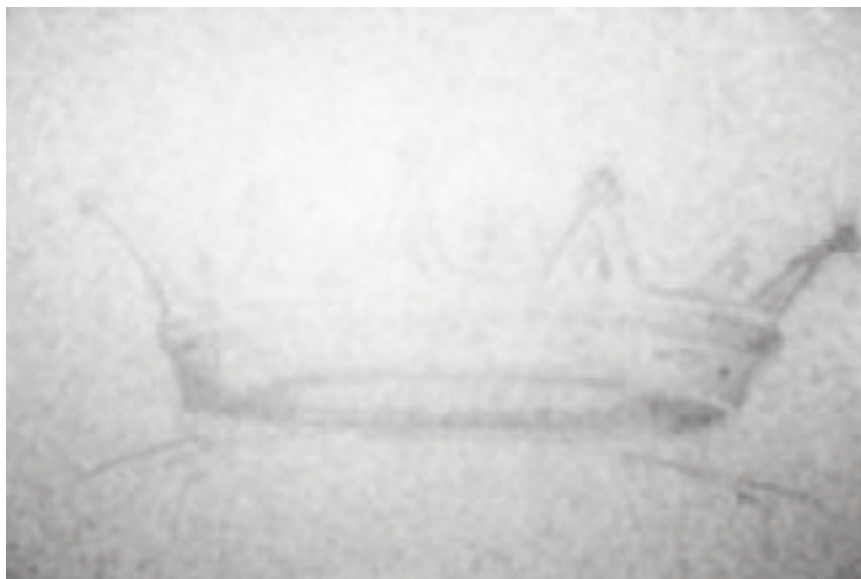
L'icona della *Mater Gratiae* dopo la pulitura e prima della reintegrazione pittorica (Foto Emanuela Scaravelli).



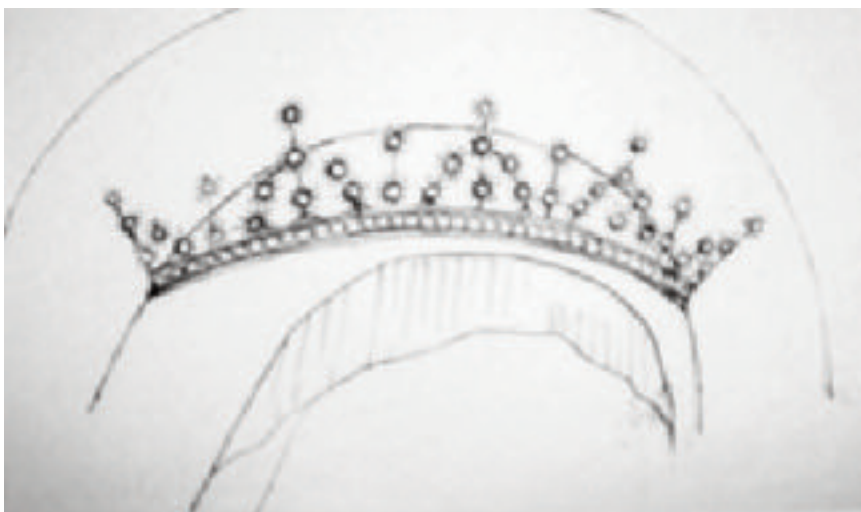
L'icona della *Mater Gratiae* al termine del restauro 2007-2008 (Foto Emanuela Scaravelli).



L'icona della *Mater Gratiae* in una ricostruzione ideale basata sulle evidenze emerse durante il restauro. Si notino il fondo azzurro, l'unica scritta in alto e le stelle sul fondo. In oro sono indicate quelle effettivamente riscontrabili; solo col profilo sono state indicate quelle la cui posizione risulta probabile (Elaborazione Paolo Bertelli).



Disegno di una possibile corona per la *Mater Gratiae*, probabilmente risalente al 1931 (ASDMn, Fondo Menna, b. 4).



Disegno di una possibile corona per la *Mater Gratiae*, probabilmente risalente al 1931 (ASDMn, Fondo Menna, b. 4).

