

PAOLO BERTELLI

IL SANTUARIO DELLA BEATA VERGINE DELLE GRAZIE:  
INEDITI PERCORSI STORICI E DEVOZIONALI  
ALLA LUCE DEI RECENTI RESTAURI<sup>1</sup>

*Cura pietosa, e religioso affetto  
ti move a trar dal oscur ombre antiche  
de gli anni, alte memorie al Ciel amiche  
del Tempio in riva al Mincio a MARIA eletto*  
Horatio Navazzotti, 1603

Un Dio nascosto veglia il cielo di Grazie. Può sembrare incredibile, ma proprio nel Santuario mantovano più amato e visitato dai fedeli esiste qualcosa che è sfuggito all'occhio dei più. Ci eravamo sempre chiesti cosa esattamente fosse l'aura dorata che occhieggia sull'arco trionfale all'interno del tempio, quasi un punto giallastro che, dopo aver trovato un luogo di osservazione favorevole, si svela come parte della figura di un Dio Padre circondato da schiere angeliche, imma-

---

<sup>1</sup> Nel lungo periodo di studio del Santuario di Grazie che ha portato a questo saggio e ad altri risultati sono state numerose le persone nei confronti delle quali ci sentiamo in debito. Un ringraziamento è d'obbligo al delegato vescovile ai beni culturali mons. Giancarlo Manzoli, disponibile e accorto consigliere, come pure a tutto il personale dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova; a Daniela Ferrari, direttrice, e a tutto il personale dell'Archivio di Stato di Mantova; a Giuliana Algeri, soprintendente al Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le province di Mantova, Cremona e Brescia, nonché a mons. Antonio Tassi, rettore del santuario. Un grazie di cuore va anche agli storici e studiosi Renato Berzaghi, Marinella Bottoli, Adalberto Genovesi, Renzo Margonari, Olga Pujmanová, Roberto Ronchini, Sara Tammaccaro, mons. Roberto Brunelli, e don Stefano Siliberti per i loro importanti apporti. Per la loro disponibilità esprimo riconoscenza a don Sergio Morandi, parroco di Santa Maria Annunziata di Ponte Nossola (Bg), don Giovanni Braghin, parroco di Santa Fiora (Gr); a Laura Marazzi, responsabile del Museo 'Baroffio' del Sacro Monte di Varese, a Roberta Salmaso del Civico Museo di Scienze Naturali di Verona, a Sergio Prevedello di Montebelluna, restauratore del coccodrillo del Santuario di Grazie. Gratitude particolare e profonda riconoscenza sono da attribuire ai restauratori Sebastiano e Alessandro Genovesi, insieme al loro gruppo di operatori, per l'intelligente generosità manifestata e per l'intervento da loro svolto sull'impalcato, attento e competente. Ancora grazie a Marco Pettenati, che mi ha 'aiutato a sapere', ad Alberto Givanni, per la ricca campagna fotografica e per le comuni passioni, e allo storico dell'arte Stefano L'Occaso, che ha letto il manoscritto del presente contributo, prodigo di preziosi consigli. Un ultimo pensiero per Paola Artoni, che ha indagato attentamente gli archivi e che condivide con noi l'attenzione per il santuario.

gine purtroppo in parte mutila (a causa dei numerosi interventi che si sono susseguiti sulla struttura interna del santuario) e in parte occultata dall'architettura lignea ad arco che si accosta alla muratura, antica memoria dell'impalcato ligneo un tempo anche qui presente. Un lacerto significativo dell'originaria decorazione interna dell'edificio che, come vedremo, può rivelare ancora più d'un motivo d'interesse. Numerosi infatti sono gli spunti inediti relativi sia agli interventi pittorici murari, sia all'affascinante struttura lignea, recentemente restaurata dagli esperti operatori della ditta Genovesi di Porto Mantovano.<sup>2</sup> A queste memorie, fino a ora sconosciute, dell'antica decorazione del santuario, sono dedicate le seguenti note.

#### 1. IL 'DIO PADRE' SULL'ARCO TRIONFALE: IL PRIMO MAESTRO DI GRAZIE

Se solo da una posizione assai favorevole<sup>3</sup> è possibile scorgere la figura del *Padre Eterno e le gerarchie angeliche* che l'attorniano, anche da terra sono visibili (ai lati dall'arco trionfale, appena sopra le piccole statue del secondo ordine) le architetture dipinte che scendono lungo i lati, segnate da uno schematismo lineare, con campiture regolari segnate in rosso e verde, assai geometrizzate.<sup>4</sup>

L'affresco oggi compare mutilo, in parte nascosto dall'arco ligneo,<sup>5</sup> in una parte più consistente obliterato dal rimaneggiamento rinascimentale dell'arco trionfale. È lecito ipotizzare, ripercorrendo la struttura architettonica e le vicende storiche del Santuario, che l'arcata possedesse in origine una forma ogivale. I rifacimenti successivi che portarono all'attuale sistemazione del presbiterio implicarono una consistente riduzione

---

<sup>2</sup> La ditta 'Sebastiano Genovesi Restauri' di Porto Mantovano ha avuto l'onore di operare il restauro dell'intero impalcato ligneo del Santuario nel corso dell'anno 2000. I lavori sono stati condotti dall'omonimo titolare in collaborazione col fratello Alessandro e l'intera *équipe* grazie all'intelligente mecenatismo del committente, la 'Lubiam' di Mantova, che ha fornito i mezzi per realizzare questa possibilità grandiosa.

<sup>3</sup> Praticamente dall'ingresso del Santuario, all'altezza della cantoria dell'organo.

<sup>4</sup> Con le parole dei restauratori: «Ci ha colpito il fatto che qui l'affresco sia stato eseguito in maniera 'strana'. È infatti bordato con pesanti linee nere, senza ombre, simili per certi versi alla decorazione delle vele del soffitto che sono però state ridipinte nell'Ottocento».

<sup>5</sup> Reminiscenza di fatto della precedente struttura dell'impalcato che fino ai restauri del primo Novecento correva anche sull'arco trionfale con piccole nicchie e figure. L'antica sistemazione è ben visibile nella famosa vista della navata, opera di Marco Moro (1850 ca.).

dell'arco trionfale stesso, che perse le originarie dimensioni e, con esse, con grande probabilità anche la primitiva foggia gotica ad arco acuto per assumere quella attuale a tutto sesto.

Esaminiamo dunque l'antico dipinto, fino a questo momento rimasto inedito.<sup>6</sup> La parte centrale dell'affresco, compresa tra l'arcata in legno e le volte affrescate, è coronata da un'ampia fascia dove, inserita nei consueti motivi geometrici,<sup>7</sup> si sviluppa la peculiare ornamentazione floreale.<sup>8</sup> In

---

<sup>6</sup> Di questa scoperta è stata data notizia brevemente su un quotidiano locale e su un periodico dell'associazione di volontariato culturale di Mantova. Cfr. P. BERTELLI, *Rivelazioni alle Grazie: ecco gli affreschi nascosti*, nel quotidiano «La Voce di Mantova», domenica 4 febbraio 2001, p. 17, e P. BERTELLI, *Rivelazioni nel Santuario di Grazie. Un inedito Dio Padre individuato nella basilica*, «La Reggia. Giornale della Società per il Palazzo Ducale fondato da Luigi Pescasio», anno IX, 1, marzo 2001, p. 2.

<sup>7</sup> Il modulo contempla il susseguirsi di tre fiori: uno rivolto a sinistra, uno di prospetto, uno rivolto a destra. Dei fiori agli estremi sono visibili le corolle tricolori, lo stelo e due foglie; caratteristica di quello centrale è la presenza di otto petali (seguendo la decorazione lungo l'arco si nota come si alternino il bianco, il viola e l'azzurro, mentre quello al vertice della decorazione, immediatamente al di sopra del Dio Padre, appare candido). Il tutto è compreso in una cornice che agli estremi (in corrispondenza dei fiori laterali) termina con una punta ad angolo retto. Tra un modulo e l'altro, ossia nel punto in cui s'affrontano i vertici esterni di due cornici contigue, fungono da elementi di separazione due triangoli isosceli, disposti a clessidra, che si accampano negli spazi lasciati liberi dalle cornici. I triangoli appaiono di colore ocra, caratterizzati al loro interno da un punto scuro, posto al centro, e da tre triangoli più piccoli, orientati verso i vertici.

<sup>8</sup> Questo tipo di decorazione è uno dei *leit-motiv* del santuario ed è presente, ad esempio, anche sulle altre pareti (sempre utilizzato come cornice) o, con grande valenza simbolica (e limitato a una sola specie presentata in una diversa composizione), sulle ampie vele del soffitto. Sembra comunque necessario sottolineare (notando come molti autori abbiano – anche in tempi assai recenti – in realtà confuso i diversi fiori che appaiono con dissimili fattezze nelle raffigurazioni mantovane) la formale differenza tra la 'classica' immagine della calendula (assai meno probabile è, come vedremo, che si tratti di margherita), che compare agli estremi di ogni modulo nel fregio qui descritto, e il fiore collocato al suo centro e che ritorna, ad esempio, sulle volte del santuario o al centro della composizione affrescata nel fregio della casa di Vicolo Bonacolsi in Mantova. A questo proposito Premazzi già negli anni Cinquanta del Novecento richiamava alla memoria i fiori di loto e la *Nimphaea Alba* (cfr. C. PREMAZZI, *Il santuario di Santa Maria delle Grazie presso Mantova*, Mantova, Alce, 1954, p. 38). Oltremodo interessante è comunque questo riferimento alla decorazione che si sviluppa lungo la scala e negli ambienti a essa adiacenti della casa in vicolo Bonacolsi 6 (cfr. E. MARANI, *Mantova. Le arti*, II, tomo I, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1961, p. 24; Id., *Vie e piazze di Mantova (analisi di un centro storico)*. 28 BONACOLSI (vicolo -), «Civiltà Mantovana», III, 14, 1968, pp. 122-126). In questo caso la raffigurazione riporta gli stessi elementi, impresiositi degli stemmi Gonzaga e Uberti (famiglia che fu proprietaria dell'immobile). Chiara Tellini Perina in un suo attento contributo (C. TELLINI PERINA, *Una decorazione tardogotica mantovana*, in Y. ARSLAN, *Una scuola di storici dell'arte*, Venezia, Tipolitografia Armena, 1985, pp. 210-216) riconosce in tale decorazione il cardo «[...] colorato a zone concentriche di verde, bianco e rosso» e la calendula o fiorrancio «riscontrato nella decorazione della sala pisanelliana da Ilaria Toesca». A quest'ultima (I. TOESCA, *Lancaster e Gonzaga: il fregio della sala del Pisa-*

nello nel Palazzo Ducale di Mantova, «Civiltà Mantovana», VII, 42, 1973, pp. 361-377; *A frieze by Pisanello*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 210-215) si deve l'ipotesi che il fiore presente nel fregio in Palazzo Ducale sia un riferimento alla famosa divisa dei Lancaster, il collare detto delle 'Esse': a una 's' gotica rimanda la forma delle foglie; inoltre il nome francese del fiore suona 'souci', nome iniziante per 's'. Sempre alla Toesca si rimanda (I. TOESCA, *Altre osservazioni in margine alle pitture del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Civiltà Mantovana», XI, 65-66, 1977, pp. 349-376) per l'indicazione di altri esempi di calendule che appaiono nel ciclo pisanelliano, come pure della presenza, sulle gualdrappe dei cavalli, di un altro fiore, la 'calta' (*Caltha palustris*, L.) che è detta, in francese, *souci d'eau*, assai simile nel nome (non nella forma) alla calendula e, allo stesso modo, capace di orientarsi verso il sole (una sorta di 'girasole') durante le diverse ore del giorno. Convincente è poi l'interpretazione avanzata da Chiara Tellini Perina nel già citato contributo, legata sia alla 'calendula' come emblema gonzaghese, sia come simbolismo celante un riferimento al 'sans-souci' o «al principe giusto, magnanimo se pur severo». Per quanto riguarda l'interpretazione araldica del fiore interpretato come 'calendula' piace ricordare anzitutto un interessante (ma pressoché dimenticato) studio di G. GEROLA, *Vecchie insegne di casa Gonzaga*, «Archivio Storico Lombardo», s. V, XLV, 1918, pp. 97-110. Nel suo contributo Gerola, partendo dalle sale dell'Appartamento Vedovile di Isabella d'Este, individua diverse altre collocazioni di tale decorazione nonché avanza numerosi tentativi di identificazione (dal già citato cardo al papavero, al convolvolo e al fiore di capperio). Si rimanda inoltre a: I. TOESCA, *Postilla a proposito di un fiore*, «Civiltà Mantovana», XII, 71-72, 1978, pp. 233-236; M. PALVARINI, *A proposito di calendule, anzi di margherite*, «Quadrante Padano», IV, 2 (giugno 1983), pp. 35-36; G. MALACARNE, *Araldica Gonzaghese*, Modena, Il Bulino, 1992, p. 48; R. STIGNORINI, *Aenigmata. "Disegni d'arme e d'amore" ossia imprese e motti su medaglie e monete di principi Gonzaga e di tre personaggi coevi*, in *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca Agricola Mantovana – Il Stemma imprese e motti gonzaghese*, Francesco I Gonzaga – V. Margherita, Milano, Electa, 1996, pp. 52-54. Si ricorda, inoltre, la presenza della decorazione a 'calendule' sulle pareti del cortile interno di palazzo Valenti in corso Vittorio Emanuele. In Palazzo Ducale un esempio di grandi dimensioni di questa decorazione floreale (un grande fiore dalla corolla multicolore) lo si ritrova affrescato nel Camerino in testa alla loggia al piano terra nella zona di Santa Croce, nel complesso dell'Appartamento Vedovile di Isabella d'Este, in un ambiente recentemente riconosciuto come parte dell'antico Appartamento di Paola Malatesta (per l'identificazione dell'appartamento si veda S. L'OCCASO, *Gli edifici medievali. Le decorazioni pittoriche*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova, Sometti, 2003, pp. 53-62). Paccagnini, inoltre, collegava il «fiore araldico dei Gonzaga» anche a corolle quadrilobe che si ritrovano in alcune chiavi di volta provenienti dalla chiesa di San Francesco e dal Palazzo Ducale. Cfr.: G. PACCAGNINI, *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 1972), Milano, Electa, 1972, p. 25. Si noti però come, accanto a una interpretazione botanica, possa essere plausibile una lettura alchemica di tali 'fiori', che, inverso, paiono mostrare anche una natura minerale, quasi fossero rappresentazione di pietre emananti baluginii colorati. Segnaliamo inoltre – cosa che ci pare passata finora sotto silenzio – che le decorazioni della volta sono siglate, probabilmente da chi ha eseguito l'ultima ridipintura del motivo ornamentale a fiori e tralci. L'attento osservatore che esamini, relativamente alla prima campagna appena oltre l'ingresso al Tempio, la vela rivolta verso il lato sinistro dell'impalcato potrà infatti scorgere nei pressi del girale rivolto all'abside le sigle (almeno 4) di altrettanti ignoti operatori che intervennero sulla volta in epoca moderna. Immediatamente sotto il fiore maggiore, verso il muro esterno dell'edificio, è la sigla 'BG', mentre altri tre monogrammi compaiono nelle immediate vicinanze o sul fiore stesso: 'EM' sulla corolla del fiore, proprio in corrispondenza della fascia mediana più chiara, 'ES' e 'MS' (quest'ultima cifra con la lettera 'S' rovesciata) affiancati immediatamente oltre il bordo esterno dei petali, sul lato rivolto all'abside.

<sup>9</sup> Si veda, ad esempio, la decorazione dell'abbazia di Sant'Alberto di Butrio a Varzi (Pavia), con particolare attenzione agli affreschi che ornano gli archi e che rivelano un motivo a 'calendule / margherite' assai simile a quello utilizzato a Grazie (un'immagine recente si trova in M. DE BIASI, *Abbazie e santuari in Lombardia*, Milano, 2002, fotografia n. 152). Più rozze, ma comunque significative, sono le 'calendule / margherite' che compaiono nelle decorazioni di Castel-

questa sede accenniamo soltanto, relativamente ai fiori che caratterizzano la presente decorazione, a come tale tipologia ornamentale venga da più fonti indicata come tipica e distintiva del santuario (anche in relazione ai significati araldici e alchemici), ma risulti di fatto presente anche in altri luoghi di culto del nord d'Italia nel periodo di tempo considerato.<sup>9</sup> Al di sotto di questa cornice floreale si affaccia invece il cielo, popolato dagli angeli (e il colore prevalente è un antico porpora) tratteggiati appena dalle bianche lumeggiature che delineano le ali e i visi. I tratti somatici, praticamente invisibili da terra a occhio nudo, si rivelano piuttosto rozzi, abbozzati in maniera funzionale alla situazione prospettica. Molti visi infatti appaiono, a un più accorto esame, composti in maniera frettolosa e imprecisa, altri (come il primo alla sinistra della composizione) si palesano discretamente accorti, delineati con una maggiore attenzione ai tratti somatici, alle sfumature dell'incarnato, all'anatomia.<sup>10</sup> Assai più attente sembrano essere le figure a destra del Padre e seminasconde dalla trabeazione. Rivelano infatti una diligente ricerca per quanto riguarda le capigliature, ma la sommità del loro capo è la sola porzione di affresco visibile. Ai lati delle schiere angeliche appaiono delle coloratissime 'ghirlande' in viola, azzurro e giallo che sembrano contenere la volta celeste delineando il consueto motivo della 'nuvola'.<sup>11</sup>

Al centro ecco il Dio Padre, figura imponente e qualitativamente più elevata rispetto al resto della composizione. Il capo è visibile solo dalla regione zigomatica in su. Sotto la grande aureola (probabilmente a pastiglia, come quelle degli angeli sullo sfondo), verosimilmente decorata con foglia d'oro e contornata da un ampio segno più scuro, si sviluppa il

---

pietra a Calliano (Trento), opera dei Sacchetto collocata intorno alla metà del Quattrocento (Vedi N. RASMO, *La pittura in Valdadige nel Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, Milano, 1987, p. 103, fig. 135).

<sup>10</sup> Questo differente trattamento e l'accentuata caratterizzazione ci inducono ad avanzare – in via dubitativa e relativamente alla prima figura angelica nell'angolo sinistro della composizione – l'ipotesi di un'eventuale caricatura – ritratto, o forse di un autoritratto dell'ignoto artista. Peraltro la profonda differenza qualitativa tra questi angeli e il Dio Padre lascia intuire la probabile presenza di mani distinte.

<sup>11</sup> Tale decorazione viene usualmente letta come rappresentazione della nuvola, forse derivante dal 'chi' cinese medievale, e pare diffusa in Occidente sin dal '200 dove veniva solitamente usata per teofanie, ruote cosmografiche e semplici aureole. Vedi J. BALTRUSAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1973, pp. 271-273.

capo dell'Eterno Padre.<sup>12</sup> I capelli, bianchi, compongono quasi un casco sul quale si distinguono le ciocche. Queste scendono verso le spalle in ampie volute, un ciuffo cade a 's' lungo la zona temporale destra, mentre ben distinguibile è una sorta di treccia composta da due ciocche che si alternano e che scorrono sulla spalla destra (alla sinistra per l'osservatore) con ampio andamento sinuoso. Purtroppo tale zona del viso è interessata da un'ampia caduta di colore che in parte compromette la leggibilità. Il volto del Padre è regolare, la fronte solcata da incise rughe. Le sopracciglia sono candide, in rilievo sono lo zigomo, accentuato da una caratteristica lumeggiatura ad arco, posta al di sotto dell'orbita oculare, rimarcata da una ombreggiatura, e il naso, la cui punta sembra resa invisibile da una caduta della pellicola pittorica. Il viso è rivolto verso il lato destro della composizione. Si tratta di un caso, o significativo può essere il fatto che proprio *in cornu epistulae*, nell'ultima cappella a destra della navata, era collocata la sacra immagine della Madonna delle Grazie poi traslata nel sontuoso altare marmoreo nel centro del presbiterio?

### *L'iconografia ritrovata*

Quale potrebbe essere stata l'esatta iconografia dell'affresco? Tracce significative potrebbero risultare le schiere angeliche e la direzione dello sguardo dell'Eterno Padre, rivolto non alla navata ma verso un punto all'interno della composizione stessa. Dall'analisi comparata di opere d'arte e decorazioni parietali svolte in ambienti e collocazioni assimilabili a quelli del Santuario della Beata Vergine delle Grazie emergono convincenti ipotesi interpretative, relative all'affresco in questione e alle originarie decorazioni della più antica abside.

Uno sguardo alla decorazione dell'arco trionfale di Grazie e il suo confronto sinottico con quanto tuttora visibile presso altri santuari o luoghi di culto (anche, come vedremo, mantovani), sembrerebbe indicare come estremamente plausibile una lettura dei lacerti i questione come *Dio*

---

<sup>12</sup> Il modulo dell'aureola del Dio Padre si compone, dall'esterno all'interno, di due file di globi, di una di fuseruole orientate radialmente, di una terza fascia a globi e di una seconda a fuseruole radiali. Più semplici quelle degli angeli, che vedono i globi all'esterno e le fuseruole all'interno.

*Padre e l'Annunciazione.* Il Padre Eterno dipinto al culmine dell'arco, circondato dalle schiere angeliche, appare rivolto verso l'imposta destra dell'arco stesso, dove verosimilmente era raffigurata la *Madonna annunciata*, e nella stessa direzione in cui era l'antica cappella della *Mater Gratiae*, dove un tempo era collocata l'immagine miracolosa oggi inserita nell'altare maggiore. Ben si spiegherebbero, in questo modo, i lacerti con tracce d'architetture, che evidentemente incorniciavano la *Madonna* e, specularmente opposto, *l'Angelo annunciante*.

I lacerti sul lato destro dell'arco trionfale, dove doveva essere la *Madonna annunciata*, lasciano intravedere una costruzione di foggia goticeggiante. Al di sotto di una stretta lama di cielo appare una trabeazione ocra sotto la quale si sviluppa un'apertura arcuata o polilobata (probabilmente trilobata). La struttura di questa loggetta è sui toni del rosa, rimarcata da una fascia appena più scura. All'estremità destra dell'architettura compare un semplice capitello ocra, a sua volta sorretto da un pilastro verdastro. Alla destra del sostegno è un'ampia zona porpora distinta da una verde con una fascia orizzontale ocra. All'estremità un'ampia regione rosa contraddistinta da filetti verticali e da (si direbbe) un plinto ocra conclude la costruzione.

Allo stesso modo la parte sinistra dell'arco rivela una struttura simile a questa appena descritta, sembrerebbe in marmo bianco, con una riquadratura, e appoggiata su un plinto caratterizzato dai toni verde acqua. Appena al di sopra, alla destra di questa parte di costruzione, si intuisce un'area porpora sormontata da una azzurra e da essa divisa con una fascia imitante un elemento architettonico orizzontale pure verde-azzurra. Purtroppo questa parte della decorazione appare maggiormente intaccata dalle manomissioni cinquecentesche e non sembra rivelare altre tracce. L'insieme appare comunque sufficiente per indovinare in questo spazio l'antica presenza dell'angelo annunciante. Si noti, peraltro, come le scarse tracce degli elementi architettonici e i colori impiegati sembrano richiamare analoghi esempi d'area nordica-veneta tra Tre e Quattrocento.

La decorazione qui descritta si rivela tipica dell'arco trionfale dell'altare maggiore, o di una cappella importante, tra Medioevo e Rinascimento. Numerosi sono gli esempi riguardanti questo modello. Ci limiteremo pertanto a segnalarne alcuni relativi al territorio mantovano o alle sue immediate vicinanze, qualora risultino significativi per iconografia e collocazione temporale.

Riferimenti eloquenti possono essere quelli dell'Oratorio della San-

tissima Trinità in Olfino di Monzambano,<sup>13</sup> di Valverde di San Benedetto Po<sup>14</sup> o, rimanendo in territori prossimi al Mantovano, quello del Santuario della Madonna del Carmine di San Felice del Benaco (Brescia), dove *l'Annunciazione alla presenza del Dio Padre* non compare sull'arco trionfale che immette all'abside ma su quello che introduce alla cappella della Crocefissione.<sup>15</sup>

Una lettura più complessa e articolata dell'intera zona presbiteriale e absidale del santuario di Grazie può derivare dall'attenta osservazione della decorazione che compare nella chiesa dei Cambonelli nei pressi di Mariana Mantovana.<sup>16</sup> L'adornamento dell'arco trionfale del piccolo luogo di culto rivela, infatti, al centro un canuto *Dio Padre*, rivolto alla destra dell'osservatore, verso la *Madonna annunciata*, in direzione della quale si muove la *colomba dello Spirito Santo* e alla quale fa da *pendant* l'*Angelo annunciante*, collocato alla sinistra dell'arco stesso. Tali affreschi, peraltro risalenti alla metà del XVI secolo,<sup>17</sup> iconograficamente si rivelano come un efficace riferimento per i dipinti del santuario. Il catino absidale palesa, inoltre, un ampio dipinto raffigurante *l'Incoronazione della Vergine*, coevo alla precedente *Annunciazione*, capace di svelare

---

<sup>13</sup> Cfr. *Arte e devozione popolare nel territorio di Monzambano. III – L'Oratorio della S.S. Trinità*, a cura di P. SACCOMAN, Monzambano, Biblioteca Comunale, 1999, pp. 39-45 e 104-105; F. DE LEONARDIS, *Paolo da Caylina il Giovane, le opere*, in *Paolo da Caylina il Giovane e la bottega dei da Caylina nel panorama artistico bresciano fra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di P. V. BAGNI REDONE, catalogo della mostra, Villa Carcina (Brescia), Comune di Villa Carcina, 2003, pp. 66-69, scheda 9.

<sup>14</sup> Il ciclo di affreschi risale a intorno alla metà del Quattrocento ed è stato oggetto di studio in tempi relativamente recenti in P. PIVA, *Il "Maestro del 1449" alias "Maestro di Valverde"*. *Pittura tardogotica nell'Abbazia di Polirone*, «Civiltà Mantovana», s. III, XXVIII, 8, 1993, pp. 19-43. Si noti però che lo storico tratta assai marginalmente *l'Annunciazione* dell'estradosso dedicando la sua attenzione alla decorazione del catino absidale.

<sup>15</sup> Cfr. S.M. PIZZOL, *Santuario della Madonna del Carmine Regina della Valtensi in S. Felice del Benaco (Bs). Guida storico-artistica*, s.l., 1977, pp. 64-66; *Guida al Santuario del Carmine*, Brescia, Vannini, 1991, pp. 56-57. Si noti inoltre che un'*Annunciazione alla presenza di Dio Padre* compare al culmine della parete di fondo dell'abside (e non sull'arco di trionfo), a coronare il simulacro della Madonna del Carmelo al quale è consacrato il santuario. Per inciso si ricordano i forti legami presenti tra i Gonzaga e il santuario del Carmine di San Felice.

<sup>16</sup> Cfr. *I Cambonelli di Mariana*, Mariana Mantovana, Comune di Mariana, 1999, pp. 32-34, immagini 46 e 47 (quest'ultima è stata erroneamente riportata in maniera speculare).

<sup>17</sup> Vedi: *I Cambonelli di Mariana*, cit., p. 21.



nuovi riscontri con Grazie. Questo soggetto<sup>18</sup> ben si intona teologicamente alla dignità del Santuario di Grazie, ove compare nella lunetta al centro dell'abside, che a sua volta è circondata da altre quattro raffiguranti personaggi dell'Antico Testamento. Si tratta di una decorazione molto più tarda, d'ambito giuliesco, ma nulla vieta che nel corso della risistemazione absidale avvenuta nei primi decenni del Cinquecento si sia riproposta in forme moderne un'iconografia già presente, obliterata e dal tempo e dai lavori che portarono alla forme e alle decorazioni oggi visibili.

Tale rifacimento cinquecentesco ben si potrebbe conciliare, inoltre, con il parziale smantellamento del primitivo e più ampio arco trionfale, attraverso l'ampliamento e la risagomatura della luce verso l'abside. A questo proposito ricordiamo come le fonti rammentino almeno tre interventi di ristrutturazione della zona presbiteriale, il primo dei quali ebbe appunto luogo intorno al 1530.<sup>19</sup> Potrebbe pertanto essere plausibile l'ipotesi che vedrebbe affermarsi, proprio nel momento in cui venne rifatta la decorazione dell'abside, la volontà di recuperare un'iconografia rilevante nello spirito mariano del Tempio.<sup>20</sup> Secondo questa congettura (che, pur

---

<sup>18</sup> L'iconografia usualmente vede Maria incoronata da Cristo. Assai più rara (ma comunque attestata, soprattutto in ambito quattrocentesco) è la presenza di Dio Padre senza le altre persone della Trinità. Indicativa potrebbe inoltre essere l'osservazione di come vennero distribuiti i soggetti all'interno dei polittici tre-quattrocenteschi. Spesso, infatti, l'*Annunciazione* si accampa nelle tavole o nei pinnacoli laterali, mentre al centro, nei complessi di soggetto mariano dedicati a tali festività, trovano luogo l'*Assunzione* e l'*Incoronazione*. Talora si può riscontrare anche la presenza contemporanea dell'intero repertorio mariano, con l'*Annunciazione* disposta lateralmente e, al centro, l'*Assunzione* sormontata dall'*Incoronazione*: valga per tutti l'esempio emblematico (ma non certo esaustivo) del *Polittico dell'Assunzione* di Taddeo di Bartolo (1401, Montepulciano, Siena, duomo). È questa una splendida sineddoche di quanto narrato in diversi tempi nella zona presbiteriale-absidale di Grazie (e infatti – ribadiamo – l'*Annunciazione* risale al primo Quattrocento, l'*Incoronazione* si colloca negli anni Venti del Cinquecento; la tela con l'*Assunzione* risale alla metà del XVI secolo). Per un *excursus* sui polittici e sui dipinti da altare tra Trecento e Quattrocento rammentiamo il volume di A. CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993.

<sup>19</sup> Valga per tutti R. MARGONARI, *Origine del Santuario e vicende del complesso conventuale*, in R. MARGONARI, A. ZANCA, *Il santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova. Storia e interpretazione di un raro complesso votivo*, Mantova, Gizeta, 1973, p. 52. Lo studioso ricorda i rifacimenti del 1530 e del 1620, sempre curati dalla famiglia Delfini, e quello del 1646 voluto da Maria Gonzaga. Per quanto riguarda il primo intervento sembra che l'intera abside sia stata riplasmata e che il presbiterio abbia assunto l'attuale foggia poligonale, «forse giuliesca», prima del 1530.

<sup>20</sup> Cfr. R. BRUNELLI, *Il volto materno di Dio. I segni della fede tra passato e futuro*, in *Santa Maria delle Grazie, Sei secoli mantovani di arte storia e devozione*, Mantova, Sometti, 1999, p. 22.

rinfrancata da riscontri storici, artistici e liturgici, non è al momento avallata da documenti o testimonianze) a causa della ristrutturazione della zona presbiteriale, una preesistente *Incoronazione della Vergine* trovò nuovo luogo e nuova veste nella lunetta centrale dell'abside, mentre l'*Annunciazione* sull'arco trionfale, in parte mutilata dall'ampliamento della luce dell'arco stesso (e per questo motivo né fruibile né riproponibile), venne coperta dall'impalcato ligneo che si andava montando<sup>21</sup> e che, in questo punto, fu discutibilmente rimosso a inizio Novecento svelando l'antico e inedito affresco.<sup>22</sup>

Purtroppo, allo stato attuale delle ricerche documentarie, non molto sembra potersi dire relativamente né intorno all'autore del *Dio Padre* e delle parti sopravvissute dell'*Annunciazione* né di una precisa datazione. In questa sede proponiamo di chiamare l'artista in questione come Primo Maestro di Grazie o Maestro dell'Arco Trionfale. La datazione proposta si circoscrive alla prima metà del XV secolo. A nostro giudizio sarebbe

---

Trattando delle figure giuliesche delle cinque lunette absidali don Brunelli afferma che «Quattro profeti - scrittori dell'Antico Testamento reggono nastri con citazioni comprendenti il sostantivo "corona" o il verbo "incoronare": da intendere perciò come preannunci di quanto è raffigurato nella lunetta centrale, l'incoronazione di Maria da parte di Dio Padre. Nella sommità terminale del tempio è così presentata la Vergine, assunta in cielo e glorificata: immagine quanto mai pertinente, se si connette da un lato alla festa patronale del santuario, quella del 15 agosto in cui si celebra l'Assunzione di Maria, e dall'altro al *titolo* del santuario stesso: la Madonna può intercedere per la concessione delle grazie divine proprio perché Dio l'ha incondizionatamente approvata, elevandola accanto a sé». E ancora, a pagina 23: «Il santuario *delle grazie*, dunque, primariamente come segno *della grazia*, cioè della gratuita benevolenza divina, che vuole al sicuro con sé tutti gli uomini ancora in terra, "peregrinanti" (e tale loro condizione trova espressione simbolica proprio nel loro "peregrinare" al santuario). Allo scopo elargisce i mezzi occorrenti, compresi, quando Dio li riconosca utili al fine ultimo, gli aiuti richiesti dai fedeli, a Lui presentati per le mani di Maria. In questa luce si comprende perché la festa propria del santuario mantovano coincide con quella dell'Assunta: di là dov'è stata chiamata, da presso Dio, Maria può dispiegare appieno la sua funzione materna». Brunelli quindi traccia attraverso le molteplici immagini mariane (che compongono «quasi un trattato di teologia mariana») un percorso che ha inizio dalla lunetta sopra l'ingresso al santuario, la *Madonna col Bambino tra gli angeli*, l'icona della *Mater gratiae*, *mater misericordiae* ora collocata sull'altare maggiore e la lunetta absidale con l'*Incoronazione*: tre momenti 'gloriosi', di cui l'ultimo è il compimento e la piena realizzazione.

<sup>21</sup> Cfr. R. MARGONARI, *Origine del Santuario*, cit., p. 54 e immagine 71: le 'colonnette' con le piccole statue polimeriche che ricoprivano l'affresco vennero «tolte nei primi del Novecento per recuperare un insignificante ornamento affrescato di comunissima fattura», evidentemente riferendosi alle architetture dipinte ai lati dell'arco di accesso al presbiterio.

<sup>22</sup> Memoria dell'antica struttura lignea rimane nella veduta di Marco Moro o in alcune fotografie risalenti a fine Ottocento o all'inizio del secolo successivo (vedi nota 5).

plausibile delimitare un arco temporale ancor più ristretto, limitato ai primi decenni del Quattrocento e da porre in relazione ai lavori che hanno permesso la consacrazione del santuario nel 1406.

Per quanto riguarda l'identità del Primo Maestro di Grazie non appare fuori luogo ipotizzare un pittore locale di non elevatissima qualità affiancato dalla bottega. Il fervido clima tardogotico dell'età di Francesco I Gonzaga e di Gianfrancesco (la cui ricchezza appare oggi ridotta a ben poca cosa) rivela qui un'unitarietà di intenti tra architettura e decorazione. Quest'ultima, in particolare, sembra aver appieno metabolizzato la lezione di Guariento, Altichiero e dei grandi maestri padano-veneti del quattordicesimo secolo, nonché seguire alcuni spunti che paiono non lontani dal Maestro della Strage degli Innocenti (operante a Terlan/Terlano, località a pochi chilometri da Bolzano, intorno al 1407)<sup>23</sup> e, in senso più ampio, dalla 'Scuola di Bolzano' che si sviluppò in un momento immediatamente precedente all'esecuzione del ciclo pittorico di Grazie. Sarebbe infine prezioso per comprendere le origini del ciclo d'affreschi, interpretare definitivamente la scritta presente sul cartiglio visibile all'imposta destra

---

<sup>23</sup> Vedi L. ANDERGASSEN, *Kunst in Terlan*, Terlan/Terlano 1996. L. ANDERGASSEN, *Forma e sviluppo dell'altare a portelle* in Michael Pacher. *Genesi e funzione dell'altare a portelle in Tirolo*, in Michael Pacher e la sua cerchia, catalogo della mostra (Abbazia di Novacella, 25 luglio-31 ottobre 1998), Bolzano, 1998, pp. 47-69. T. FRANCO, *Tra Padova, Verona e le Alpi: sviluppi nella pittura del secondo Trecento*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, catalogo della mostra (Bolzano, 29 aprile - 23 luglio 2000), Trento, 2000, pp. 149-165. Fondamentale per la comprensione dell'ambiente è il volume *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio e Museo Diocesano Tridentino, 20 luglio-20 ottobre 2002), Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2002, in particolare si esaminino i saggi di L. Andergassen e di E. Chini. Più datato è il contributo di N. RASMO, *La pittura in Valdadige nel Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, cit., che, però, ben ricorda come, dopo la conquista di Padova e Verona da parte della Repubblica di Venezia (1405), il ducato d'Austria nel 1407 s'impadronì, come risposta difensiva, del principato vescovile di Trento, bloccando di fatto la Valle dell'Adige. Tale situazione di *impasse* frenò successivamente il dialogo tra i maestri d'Oltralpe e i pittori italiani, implicando la riduzione qualitativa nella produzione d'area bolzanina. Viene da chiedersi se questa congiuntura politica possa aver in qualche modo stimolato l'abbandono o lo spostamento dall'area atesina di qualche maestro nordico che possa aver influenzato direttamente o indirettamente il maestro attivo nel complesso di Grazie. I rapporti tra Mantova e il Trentino sembrano comunque piuttosto saldi nel periodo considerato: è attestata la presenza di Stefano di Jean d'Arbois nella città dei Gonzaga intorno al 1394 e nel Trentino negli anni Trenta del Quattrocento, come pure quella di un Giorgio di Jacopo da Riva del Garda (attivo a Verona) che morì a Mantova nel 1411. Cfr. S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento 1382-1459*, Bozzolo, Arcari, 2005, pp. 93, 149-154.

dell'arco che divide la seconda e la terza campata dell'aula del santuario (vedi *infra*) e l'eventuale relazione con la decorazione dell'arco trionfale.

### *Una lettura teologica*

Questa interpretazione d'insieme nasce dall'acquisita convinzione che già in epoca antica il 'sistema santuario' (dove il termine 'santuario' è sicuramente amplificabile fino a comprendere diversi luoghi di culto, quali importanti chiese, abbazie e sacri monti) fosse intelligibile anche da parte dei più modesti pellegrini in un'ottica omnicomprensiva, caratterizzata da una composta presenza di diversi elementi simbolici e devozionali tra loro interagenti.

Specificamente al Santuario della Beata Vergine delle Grazie di Curtatone, considerando il lungo arco temporale compreso tra il Quattrocento e il Settecento (durante il quale furono create le opere d'arte che andremo a leggere), ci pare significativo rammentare, in questo contesto, l'antica collocazione al centro dell'abside della grande pala (oggi conservata all'interno della Sagrestia Vecchia) raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, attribuita a Fermo Ghisoni e datata intorno alla metà del Cinquecento.<sup>24</sup> A questo punto l'assetto decorativo del Santuario, considerando sia la presente tela, sia l'affresco con l'*Incoronazione* al centro dell'abside, sia l'ampia decorazione già descritta sull'arco trionfale, nonché altri elementi presenti di rilevante interesse (quali gli affreschi lungo il registro inferiore della navata), sembra assumere un carattere ben definito di 'pellegrinaggio'. D'altra parte l'aspetto del santuario nel corso del tempo si rivela come risultanza di una serie di stratificazioni che sembrano palesare una progettualità ben definita. Ma non va dimenticato che, mancando una qualsiasi coerente messe documentaria, l'aspetto antico del santuario è difficilmente intuibile, non avendo che rade notizie di opere d'arte e decorazioni oggi scomparse e non essendo a conoscenza di eventuali rifacimenti in forme più moderne di iconografie tuttora presenti. Mantenendo imprescindibili queste riflessioni si propone qui di seguito una lettura globale dei diversi simboli mariani presenti nel santuario.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Cfr. R. BERZAGHI, *Fermo Ghisoni (1505?-1575)*, in *Manierismo a Mantova*, a cura di S. Marinelli, Cimisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1998, pp. 64-65.

<sup>25</sup> Ringrazio don Stefano Siliberti per i preziosi suggerimenti e per le indicazioni di carattere teologico che costituiscono l'asse portante di questo paragrafo.

Il cammino all'interno del Tempio prendeva l'*incipit* dall'ingresso principale, dal quale i fedeli giunti al Santuario potevano apprezzare la grande navata e i diversi elementi che avrebbero caratterizzato l'itinerario di fede. Anzitutto il cocodrillo, sospeso nella prima campata e ben visibile in uno spazio che solo col tempo si è andato arricchendo di molteplici elementi (molti dei quali oggi perduti) che lo resero una vera e propria *Wunderkammer*: dall'impalcato con le statue polimateriche e gli *ex voto* in cera (struttura presente dai primi decenni del Cinquecento) alle «barche, galere e navigli piccioli» pendenti dalle volte e contornati da «bandiere e confalloni».<sup>26</sup> Il rettile impagliato (che nonostante quanto affermato da Donesmondi<sup>27</sup> potrebbe essere stato collocato all'interno del Santuario anche *ab originis* o immediatamente dopo l'edificazione, come si affermerà più oltre in base alle risultanze di esami scientifici) potrebbe in questo contesto assumere una duplice valenza. Da un lato la carcassa 'impagliata' potrebbe essere letta come simbolo tangibile del demonio,<sup>28</sup> e non a caso appare orientata verso l'ingresso, simboleggiando la fuga dalla zona absidale del Tempio (dove avviene il sacrificio divino e nei cui pressi l'icona della *Mater Gratiae* segnava e segna la presenza materna e taumaturgica della Madonna). Dall'altro (come ha già notato Attilio Zanca)<sup>29</sup> la presenza di simboli, simulacri o resti imbalsamati di animali 'diabolici' riveste una funzione apotropaica, volta ad allontanare le forze del male. Oltre questo primo riferimento i pellegrini si inoltravano lungo la navata, della quale ben poco, però, si può dire sia relativamente alle decorazioni della volta (la cui origine non è ben collocabile cronologicamente), sia per quanto riguarda le pareti *ante* sistemazione dell'impalcato.

Altro momento significativo che coinvolgeva (e coinvolge) lo sguardo dei fedeli consiste nella zona presbiteriale e absidale. A immettere in questo spazio e a distinguerlo dalla navata è l'arco trionfale, sul quale era visibile (circa fino agli anni Venti del Cinquecento) l'*Annunciazione* (le cui figure dell'*angelo annunciante* e della *Madonna Annunciata* era-

---

<sup>26</sup> I. DONESMONDI, *Historia dell'origine, fondazione et progressi del famosissimo Tempio delle Grazie in Campagna di Curtatone fuori di Mantova*, Casale Monferrato, Bernardo Grasso, 1603, p. 123.

<sup>27</sup> I. DONESMONDI, *Historia dell'origine*, cit., pp. 122-123.

<sup>28</sup> Si veda in quest'ottica A. ZANCA, *Il Museo Votivo – Collezione e Devozione, una Wunderkammer in chiesa*, in *Santa Maria delle Grazie*, cit., pp. 178-181.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 180-181.

no probabilmente sovrastanti due *Profeti*, come spesso è riscontrabile in tale iconografia). Anzitutto è da notare come la forma dell'arco gotico, qual era con grande probabilità in origine, invogliasse lo sguardo del pellegrino a salire fino al *Dio Padre* al culmine della raffigurazione. La scena dell'*Annunciazione* sembra essere un riferimento imprescindibile e focale per la lettura del santuario: Maria diventa madre di Dio e mostra il figlio Gesù come via per il Padre. Oltrepassato l'arco trionfale è, infatti, l'altare maggiore, luogo della celebrazione eucaristica, dove si manifesta la presenza di Cristo fatto uomo, una volta nel seno di Maria e ogni giorno tramite l'eucaristia. Da qui si sviluppava un percorso dalla duplice valenza: se tramite Maria Dio si è fatto uomo con Cristo (ossia il divino si è reso natura umana, riferimento esplicito all'*Annunciazione*, già descritta sull'arco trionfale), tramite l'*Assunzione della Madonna* lo stesso itinerario viene percorso a ritroso. Proprio l'*Assunzione* è il soggetto di un dipinto cinquecentesco già collocato nell'abside (e nulla ci è dato a sapere di una possibile, precedente raffigurazione dello stesso tema) e il cui significato era quello di dare un segno tangibile del cammino che conduce Maria dalla realtà terrena all'*Incoronazione* (scena dipinta nell'affresco collocato nella lunetta soprastante, al centro dell'abside, pure risalente al XVI secolo) e da qui di nuovo verso la realtà umana come tramite privilegiato tra Dio e il mondo. Penultima tappa del pellegrinaggio interno alla basilica dovrebbe essere dunque proprio l'affresco dell'*Incoronazione*, il fulcro della 'macchina santuario': proprio con l'*Incoronazione* Maria, madre, sposa e figlia di Dio, diventa regina del creato e compartecipe della natura divina.

Nonostante le raffigurazioni dell'*Annunciazione*, dell'*Assunzione* e dell'*Incoronazione* di Maria risalgano a tre momenti storici differenti in realtà narrano tre momenti teologicamente connessi, i 'Misteri di Maria'.

E proprio in quest'ottica si inserisce il capitello con l'immagine miracolosa delle Grazie, collocata nell'ultima cappella *in cornu epistulae* del Santuario e traslata nel tempietto dell'altare maggiore nel 1932. Era

---

<sup>30</sup> Si vedano a proposito i contributi di C. PRANDI *Devoti, pellegrini miracolati. Il santuario oggi, storia e modello in Grazie miracoli arte e storia. Il santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova*, Parma, Astrea, 1991, pp. 47-115:52-60 e *Il Santuario e il suo pubblico, Storia e modello*, in *Santa Maria delle Grazie*, cit., pp. 41-93:46-50.

questa l'ultima tappa del pellegrino, ormai giunto a ridosso del presbiterio, pronto a porgere a Maria la propria richiesta di grazie (o a offrirLe il proprio ringraziamento) e a riprendere il cammino dopo aver acquisito speranza (attraverso il voto) e nuovi significati nel quotidiano<sup>30</sup> non senza aver collocato sulle pareti del tempio (o sull'impalcato cinquecentesco) quei 'segni di voto' che avrebbero trasformato il Santuario dei mantovani in una sorta di *Wunderkammer*, macchina votiva, museo naturale, effimera rappresentazione del mondo e della grazia divina.

Il Santuario di Grazie si rivela, anche alla luce dell'affresco riscoperto sull'arco trionfale, come inno iconografico del Mistero di Gesù nato da Maria: Gesù è la sua grazia ed è motivo di grazie. Le iconografie presenti si palesano in qualche modo quali figurazioni della dignità di Maria, Madre e Vergine, grembo di grazia, sorgente di grazie in quanto assunta in cielo e per tanto capace di godere della gioia definitiva del Figlio risorto. Non bisogna, inoltre, dimenticare il ruolo assunto dalle fonti medievali, a quel tempo cultura diffusa nonché base testuale per queste iconografie (*Biblia pauperum*, catechesi divina), imperniata sulla gioia. E allo stesso modo tutto il santuario pare risentire della gioia di Maria: in lei, che prima fra tutte fu «piena di grazia», si trova la grazia.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Come mi segnala don Stefano Siliberti antiche preghiere coeve agli anni della decorazione dell'arco trionfale riflettono il sentire teologico, più che devozionale, della poesia che canta Maria e si rivelano fonti imprescindibili per la comprensione del progetto iconografico. In particolare può essere interessante il riferimento alla *Scala di Dio* o *Trattato sulla contemplazione* di Francesco Eiximenis (ca. 1327-1409). Si tratta di una serie di 'litanie' che compongono una scala di gradini ascensionali di titoli mariani, attraverso i quali si dispiega tutta la grazia che è Dio in Gesù Cristo e per mezzo dei quali ben si intuisce il cammino verso l'abside del 'Santuario delle Grazie': il Padre dal cielo invia lo Spirito condiscendente verso Maria. Ricevendo l'annuncio angelico, frutto dello splendore amoroso dello Spirito del Padre, la Vergine è colei che genera la 'Grazia' e diventa per prima modello esemplare del cammino 'graziato' verso Dio. Ecco alcune invocazioni dell'Eiximenis, attraverso le quali è possibile seguire lo schema iconografico del santuario: «Per la tua prima dignità, perché fosti e sei Madre di Dio, degnati di pregare per me. / Per la tua seconda dignità, perché sei vergine e Madre, degnati di pregare per me. / Per la tua terza dignità, perché sei la Regina del mondo, degnati... / Per la tua quarta dignità, perché sei rifugio dei peccatori... / Per la gioia che provasti nel concepire come figlio il vero Dio... / Per la gioia che provasti quando nacque da te il vero Dio... / Per la gioia che provasti nel vederlo sanare e guarire tanti infermi... / Per la gioia che provasti nel vederlo risuscitato... / Per la gioia che provasti nel vederlo salire al cielo... / Per la gioia che provasti quando ti fece salire con sé in cielo». Cfr. *Testi mariani del secondo millennio, IV, Autori medievali dell'Occidente sec. XIII-XV*, a cura di L. GAMBARO, Roma, Città Nuova Editrice, 1996, pp. 577-578.

### *Una lettura alchemica*

Se da un lato l'antica 'scienza' alchemica viene oggi accettata – nella migliore delle ipotesi – come sorta di 'prechimica', è importante ricordare come l'alchimia nel passato abbia imbibito simbolicamente e indelebilmente lo spirito culturale di un'epoca (afflato oggi non ricostruibile *in toto* e da percepire nei singoli particolari). D'altro canto appare fondamentale rammentare come, tra Medioevo e Rinascimento, non venne semplicemente tollerata dalla Chiesa, ma fu addirittura assai spesso praticata da religiosi. E tra questi un ruolo eminente lo ebbero i Francescani, che ressero dall'inizio il Santuario di Grazie.

D'altra parte, come abbiamo già suggerito, la successione delle decorazioni non è certo dovuta a un'unitaria strutturazione a priori ma alla composizione di un palinsesto secolare, difficilmente riconducibile allo stato primevo, e altrettanto faticosamente comprensibile nei suoi diversi stati.

Accanto alle prime e significative riflessioni di Attilio Zanca, che ha individuato questo tipo di interpretazione della macchina – santuario,<sup>32</sup> si propongono alcune postille che vorrebbero contribuire a una più ampia comprensione della struttura. Accanto alla consueta lettura del coccodrillo (che sembra darsi definitivamente all'inizio del Quattrocento, quindi probabilmente coevo all'erezione del santuario)<sup>33</sup> come aspetto demoniaco, ci piace ricordare come nel bestiario della 'arte dorata' il dragone,

---

<sup>32</sup> Cfr. A. ZANCA, *Il Museo votivo*, cit., pp. 143-195 (e, con profitto, si confrontino anche i contributi dello stesso Zanca editi nelle edizioni precedenti del volume). Per quanto riguarda un approccio generale all'alchimia si veda: A. DE PASCALIS, *L'arte dorata. Storia illustrata dell'Alchimia*, Roma, L'Airone Editrice, 1995.

<sup>33</sup> Gli esami di laboratorio svolti dall'Università di Heidelberg nel corso del 2002, dopo il recente restauro dell'animale imbalsamato, hanno dimostrato una datazione verosimile intorno al 1420 ± 60 (la percentuale probabilistica è del 95% per l'intervallo temporale compreso tra il 1300 e il 1440), decisamente compatibile con il periodo in cui il santuario venne edificato (1399-1406). Ringrazio Roberta Salmasso del Civico Museo di Scienze Naturali di Verona per la preziosa indicazione. Giova inoltre sottolineare che Sergio Prevedello, il restauratore che ha avuto in carico il rettile mantovano (e che ringraziamo per le indicazioni fornite), ha riscontrato come la pelle, dopo esser stata preparata con un sistema piuttosto rudimentale (tanto da far pensare, insieme al tipo di spago impiegato, a un'operazione svolta non tanto in Egitto quanto in queste zone dell'Italia), sia stata imbottita di alghe essiccate, come spesso avveniva. In particolare è stata utilizzata, anche per la sua caratteristica concentrazione salina, la Poseidonia, alga assai diffusa e che, pertanto, limita ogni tentativo di localizzazione partendo dalle evidenze naturalistiche. L'esemplare di Grazie





Fig. 1. Veduta della navata del Santuario della B. V. delle Grazie. Si notino sull'arco trionfale le tracce della decorazione quattrocentesca opera del Primo Maestro di Grazie (Foto Alberto Giovanni)



Fig. 2. Particolare del Dio Padre sull'arco di trionfo e della bordura a fiori (Foto Alberto Givanni)



Fig. 3. La sommità dell'arco di trionfo con il Dio Padre tra le schiere angeliche racchiuso nel motivo della nuvola (Foto Alberto Givanni)

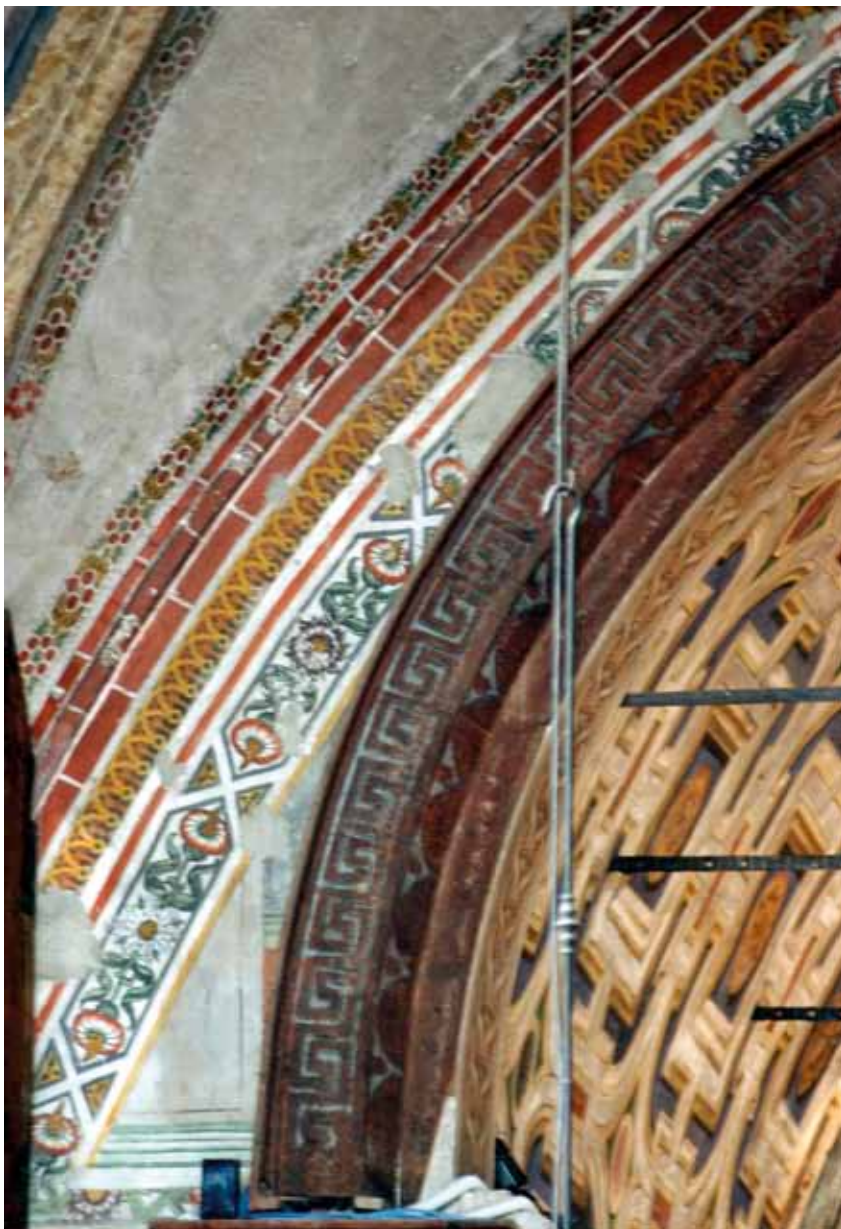


Fig. 4. Imposta sinistra dell'arco di trionfo con parte della decorazione quattrocentesca a finta architettura relativa all'angelo annunciante (Foto Alberto Givanni)

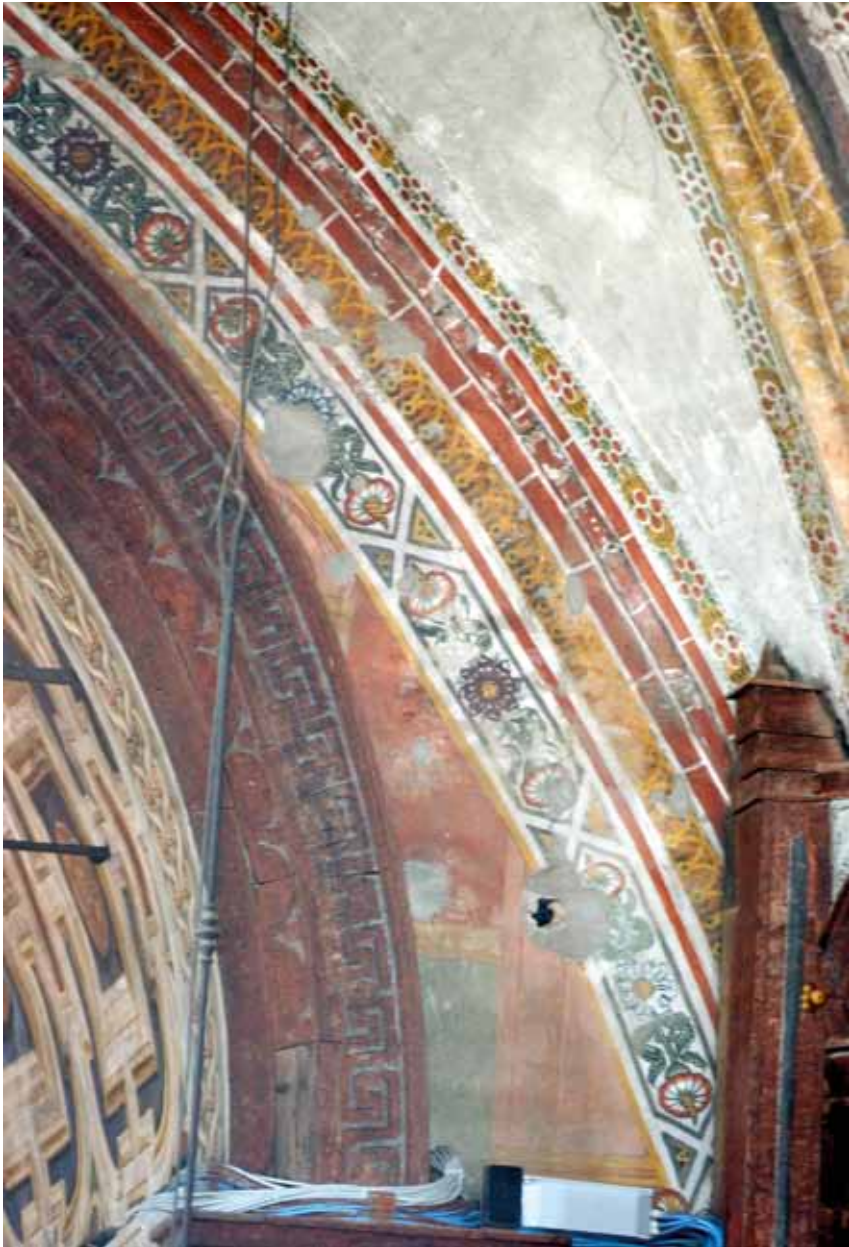


Fig. 5. Imposta destra dell'arco di trionfo con parte della decorazione quattrocentesca a finta architettura relativa alla Madonna annunciata (Foto Alberto Givanni)



Fig. 6. Elaborazione grafica dell'arco di trionfo con la ricostruzione delle parti nascoste o perdute della decorazione quattrocentesca. Le parti visibili sono state evidenziate con un tratto continuo, sono invece puntinate le parti idealmente ricostruite dell'affresco. La luce dell'arco è presunta, ma ricalca moduli ben noti nel periodo considerato. Si è scelto di mantenere in grigio neutro la superficie dell'arco di trionfo non più visibile, mentre, per ragioni di chiarezza, sono state rimosse dall'immagine l'ultima catena orizzontale e la parte superiore delle aste di sospensione dei lampadari (Foto Alberto Givanni – Elaborazione Paolo Bertelli)



Fig. 7. Particolare del girale collocato nella prima campata con le sigle dei presunti decoratori della volta (Foto Alberto Givanni)

Fig. 8. Nella pagina accanto: la mano reggente il cartiglio affrescata sull'imbotte all'imposta dell'arco tra la seconda e la terza campata della navata (Foto Alberto Givanni)





Fig. 9. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 10. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)





Fig. 11. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 12. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

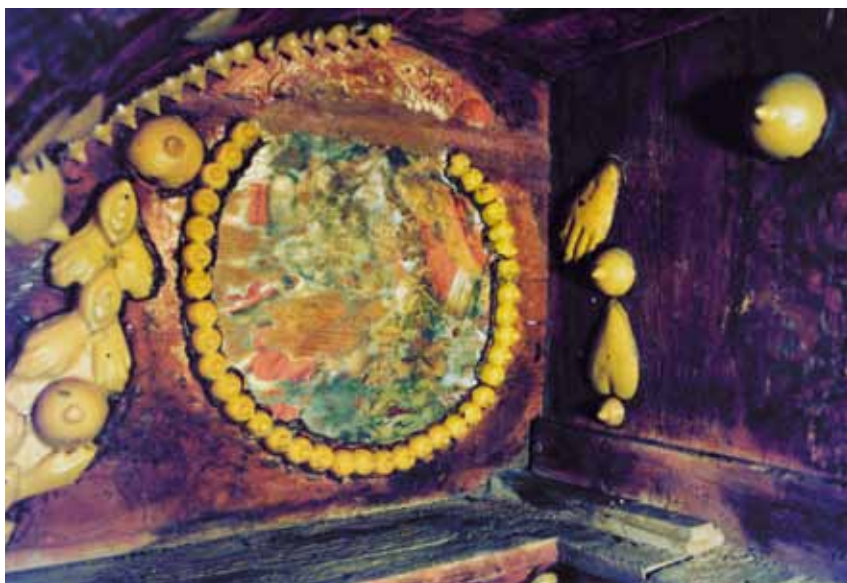


Fig. 13. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 14. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 15. Secondo Maestro di Grazie: particolare del cardinale precedente (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 16. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 17. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 18. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 19. Secondo Maestro di Grazie: cardinale sull'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 20. Tondo con l'emblema francescano dipinto su carta e incollato all'impalcato ligneo, prima campata a sinistra (Foto Sebastiano Genovesi)



Fig. 21. Angelo cantore, tempera su carta. Questa decorazione è nascosta dagli angeli polimerici che corrono alla base dell'impalcato ligneo (Foto Sebastiano Genovesi)

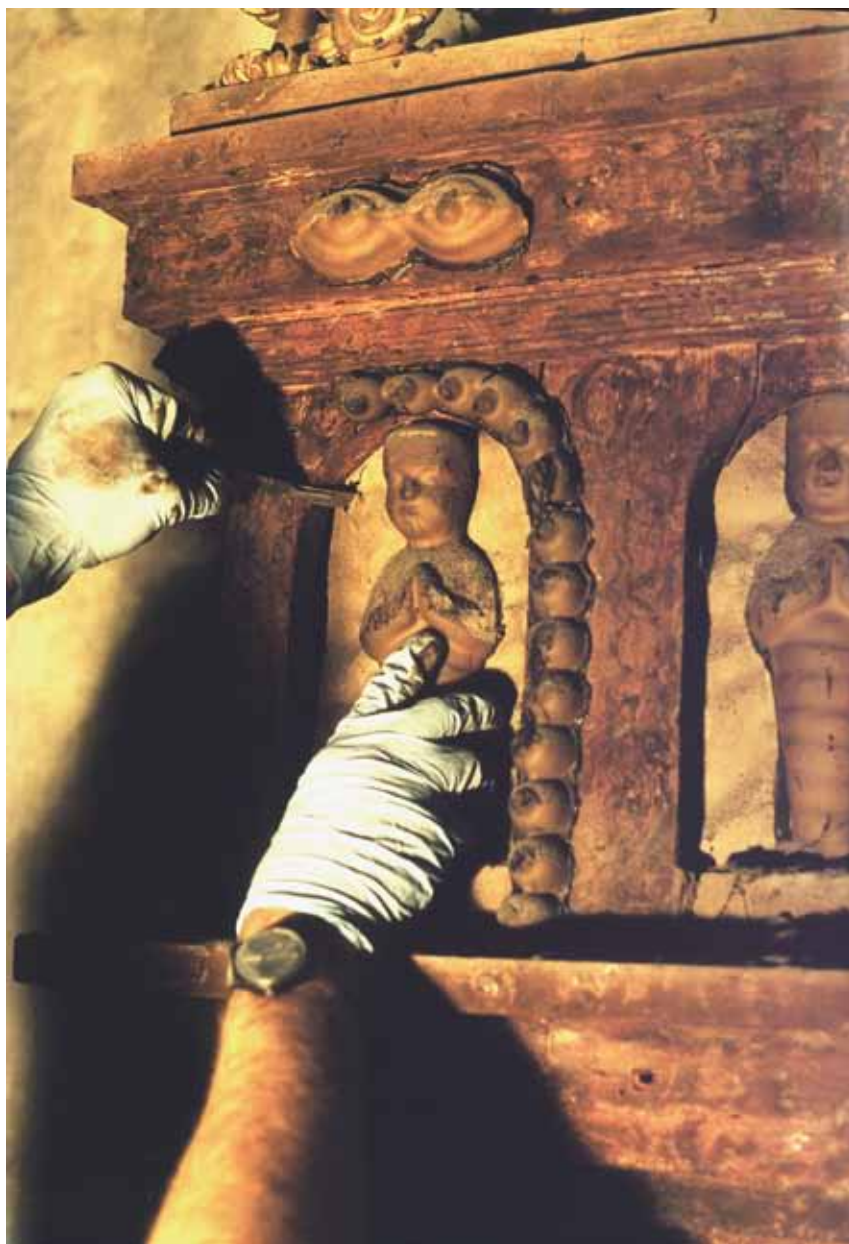


Fig. 22. Un momento del restauro dell'impalcato ligneo: l'operatore provvede a staccare le decorazioni in cera, applicate su carta, sulle guglie della terza campata a destra (Foto Sebastiano Genovesi)

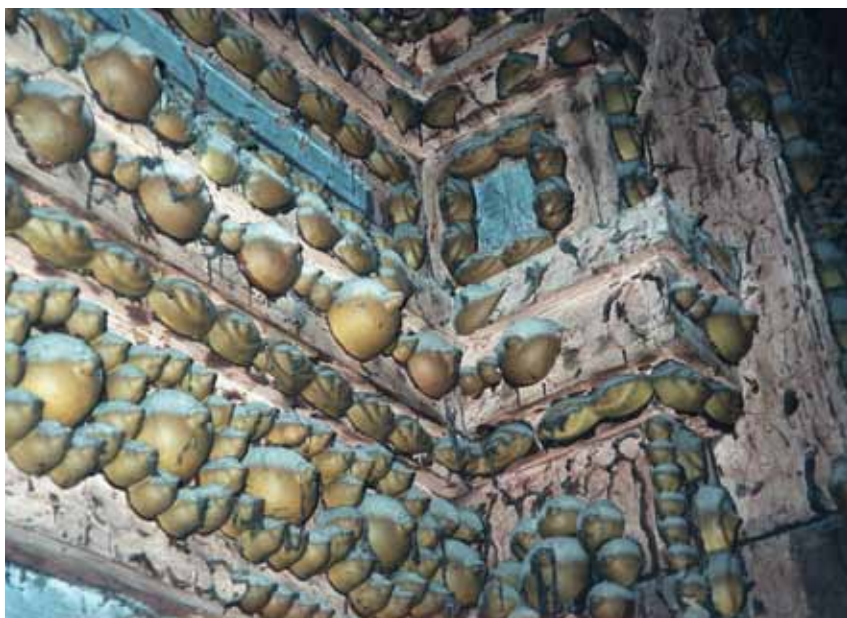


Fig. 23. Particolare dell'impalcato in prossimità dell'abside: si noti che, a differenza del resto della struttura, il colore utilizzato è una tonalità di rosa (Foto Sebastiano Genovesi)

Immagini pubblicate con l'autorizzazione dell'Ordinariato della Diocesi di Mantova



plausibilmente assimilabile al cocodrillo, rappresenti il ‘Soggetto dei Saggi’,<sup>34</sup> cioè la materia sulla quale inizia il lavoro per il compimento della Grande Opera. Il santuario potrebbe essere così letto come un grande vaso alchemico<sup>35</sup> nel quale avviene il compimento dell’*Opus*, la trasformazione del peccatore in fedele, nell’ottica che vedeva Cristo come primo alchimista. Muovendosi dall’ingresso del Tempio verso l’abside significative possono essere anche le chiavi di volta delle tre campate. La prima, raffigurante una *Madonna con Bambino*, potrebbe infatti riferirsi alla genesi, alla funzione vivificatrice della realtà umana (ma anche del luogo della trasmutazione) che gli antichi attribuivano al ventre della Vergine, definito come *Aludel* (dall’arabo: uovo), ossia il vaso alchemico trasparente nel quale si compie l’operazione alchemica della nascita. Riferimento esplicito agli opposti che debbono essere fusi tramite l’*Opus* sono le successive chiavi, raffiguranti il *Monogramma bernardiniano* e la *Luna*. Non ci sembra plausibile poter esprimere ulteriori giudizi sulla decorazione delle volte, che appaiono riprese e di incerta datazione,<sup>36</sup> né dare una lettura numerologica legata alla forma della volta stessa del Santuario, benché alle dodici vele che la compongono possano corrispondere dodici distinte fasi dell’*Opus*.<sup>37</sup> Il cammino si concluderebbe nella zona absidale, ove è l’altare maggiore, in prossimità dell’icona della Madonna e in coincidenza degli affreschi dell’*Annunciazione*

---

(lungo circa 2 metri e, al tempo dell’imbalsamazione, avente un’età compresa tra i 6 e i 9 anni) fu trattato con sale, dopo esser stato svuotato, e imbottito con erbe e alghe. Sono perdute le parti terminali delle zampe in quanto non vennero trattate in maniera corretta.

<sup>34</sup> Ma anche, volendo, l’Ouroboros, il dragone che si morde la coda, simbolo del procedere ciclico della natura e dell’unità del tutto.

<sup>35</sup> Crogiolo, o meglio il complesso vaso-forno nel quale avviene la trasformazione, detto *athanor* dall’arabo *al-tannur*, ossia fornace.

<sup>36</sup> Né, d’altra parte, la critica sembra essere approdata a un’univoca ed esaustiva disamina del valore simbolico dei fiori dipinti sulle volte del santuario (ammesso che questa fosse la decorazione originaria), addirittura interpretabile come schematizzazione del cielo in cui stelle e comete preannunciano un avvenimento eccezionale.

<sup>37</sup> Secondo PARACELSO (*Paragrano*, Milano, 1989, pp. 115-135) le dodici fasi sarebbero: calcinazione, soluzione, separazione, congiunzione, putrefazione, coagulazione, cibazione, sublimazione, fermentazione, esaltazione, moltiplicazione, proiezione (ma secondo altri autori il numero delle fasi è assai variabile). D’altra parte il dodici (ricco di numerosissime altre valenze, dal numero dei segni zodiacali a quello degli apostoli) è qui casuale e derivato dalla naturale suddivisione di tre crociere.

sull'arco trionfale<sup>38</sup> e della *Incoronazione* nell'abside (quest'ultimo, ripetiamo, assai più tardi). Qui sarebbe simboleggiato il raggiungimento e il compimento dell'*Opus*: grazie a Cristo, alchimista e pietra filosofale, la natura umana può perfezionarsi e giungere in cospetto di quella divina. L'innalzamento dell'uomo, il suo completamento spirituale, il raggiungimento dell'immortalità e di una sorta di età dell'oro sarebbe simbolizzato dal conseguimento, da parte della natura umana, della dignità divina, atto qui simbolizzato dall'incoronazione della Vergine per mano del Padre.<sup>39</sup>

## 2. I CARDINALI SULL'IMPALCATO: IL SECONDO MAESTRO DI GRAZIE

Sebbene la critica non sia unanimemente concorde sulla datazione dell'impalcato in ogni sua parte, né sia ancora possibile distinguere e datare la successione cronologica delle varie versioni della struttura lignea,<sup>40</sup> significativi apporti sembrano dare i risultati del recente restauro. Se la struttura lignea alla quale si fa risalire quella attualmente visibile si colloca entro il secondo decennio del Cinquecento,<sup>41</sup> l'affresco sull'arco trionfale

---

<sup>38</sup> Se l'affresco con il *Dio Padre e l'Annunciazione* si inserisce perfettamente all'interno di questa lettura interpretativa su base alchemica, integrando altre, precedenti decodificazioni del 'sistema santuario', è necessario qui ribadire come tale decorazione risulti, in verità, comune in diversi luoghi di culto del periodo (come sopra rilevato), non necessariamente legati a un'effettiva presenza di simboli alchemici.

<sup>39</sup> Un ulteriore riferimento potrebbe essere rivolto all'unione degli opposti, del sole e della luna, talora raffigurata come congiungimento di un re con una regina.

<sup>40</sup> Anche relativamente alle riflessioni inerenti il restauro dell'interno del santuario alla luce di un intervento preliminare attentamente compiuto dal restauratore Dario Sanguanini di Rivarolo Mantovano si veda R. MARGONARI, *Alcune considerazioni a seguito di una prova di restauro sull'impalcato nel santuario delle Grazie*, «Civiltà Mantovana», s. III, XXVIII, 9, 1993, pp. 77-83 e la seguente relazione di restauro. Ricordiamo anche, in merito alla datazione dell'impalcato ligneo M. CATTAFESTA, *Grazie, storia da rifare*, nel quotidiano «La Gazzetta di Mantova», mercoledì 31 marzo 1993, p. 33; F. AMORI, *Grazie dei restauri*, nel quotidiano «La Voce di Mantova», sabato 7 agosto 1993, p. 25.

<sup>41</sup> Una tale convincente datazione dell'impalcato ligneo emerge in accordo con l'esame dei materiali e dalle valutazioni proposte dai restauratori (vedi *infra*). Un arco temporale simile, per lo più legato all'anno 1520, era stato proposto anche in altri studi precedenti, ma senza apporti archivistici o tecnici. In questo senso valga per tutti il saggio di R. MARGONARI, *L'interno. Arte colta – arte popolare. L'impalcato. Guida alla visione*, in *Santa Maria delle Grazie*, cit., pp. 95-141: 96-97. Vale la pena qui sottolineare come i lacerti di decorazione che si vanno a presentare sembrano anticipare addirittura la datazione del manufatto ligneo.

si rivela rara reliquia dell'antica, precedente decorazione quattrocentesca, della quale assai poche tracce sono giunte fino a noi: oltre al *Dio Padre* e all'*Annunciazione* in questione ricordiamo due scene raffiguranti una *Natività* e una *Madonna della Misericordia*, cui si aggiungono lacerti minori con fregi (plausibilmente, però, più tardi), e uno stemma isabeliano, tanto per limitarci alla navata. Il sospetto è però che la decorazione svolta sulle pareti non ne ricoprì che una minima parte, permettendo così la realizzazione del complesso progetto decorativo effettuato con la costruzione dell'impalcato, che, allo stato attuale delle ricerche e dei sondaggi, non pare risultare soprammesso ad alcuna decorazione.<sup>42</sup>

Quali evoluzioni ha subito nel tempo l'impalcato del Santuario? Ippolito Donesmondi,<sup>43</sup> storico seicentesco, ricorda la struttura già rimaneggiata, non più nella veste originale, ma in una foggia prossima a quella oggi visibile. È sparito infatti un terzo ordine di nicchie, più piccole rispetto a quelle attualmente visibili, delle quali sembra che rimangano nei ripostigli del santuario parte delle colonnine che le inquadravano. Queste nicchie erano forse collocate al posto dell'attuale coronamento a timpani della struttura lignea, in prossimità quindi della volta a crociera. È impossibile infatti che si trovassero luogo tra il primo e il secondo ordine: come hanno appurato i restauratori durante i lavori di consolidamento a quest'altezza s'incontrano le travi che sorreggono la struttura.<sup>44</sup>

Per il resto l'impalcato, come fattura, risulta omogeneo e con alcune evidenti peculiarità. Dal lavoro dei restauratori è emerso che in alcuni punti le giunture delle cornici delle mensole al secondo livello vedono manifeste finzze tecniche, incastri tra diversi elementi eseguiti con pre-

---

<sup>42</sup> Come hanno notato i restauratori durante l'intervento sul complesso ligneo.

<sup>43</sup> I. DONESMONDI, *Historia dell'origine*, cit., pp. 110-123.

<sup>44</sup> I sostegni dell'impalcato consistono in una serie di travature all'interno della struttura (nella parte centrale, per essere precisi); la parte superiore risulta invece ancorata alla parete attraverso l'impiego di zanche metalliche. La struttura appare ancora solida, anche se sconnessa a causa dei movimenti di assestamento. Fu con una ridipintura dell'impalcato che le guglie, attuale e più recente coronamento della struttura, vennero rese omogenee alle parti preesistenti. «La pellicola pittorica della struttura – ricorda il restauratore Sebastiano Genovesi – è ridotta in polvere, ed è più ammalorata sul lato sinistro, forse perché per il lato destro è stato usato un legante migliore. Nell'impossibilità di un intervento meccanico durante il nostro intervento la superficie è stata vaporizzata con Primal e Klucel. Sotto il rosso pompeiano il legno non è crudo ma mordenzato, quindi è plausibile che in origine la struttura fosse tinteggiata 'finto noce' (in realtà l'essenza è l'abete, che invecchiando tende al rossiccio)».

cisione millimetrica.<sup>45</sup> Dalle indagini svolte durante i restauri è apparso evidente come in tempi relativamente recenti siano stati fatti solo cambiamenti pittorici. Nel Cinquecento, ad esempio, non esistevano le fasce azzurre a stucchi e calce, successivamente introdotte.

Il paramento murario nascosto dalla struttura lignea non rivelerebbe tracce di decorazioni, secondo le osservazioni svolte dai restauratori. Unici affreschi antichi presenti nella navata, oltre a quelli precedentemente menzionati, sarebbero quelli sotto le volte, le tracce a mattoncino<sup>46</sup> che si sviluppano alla base delle vele (e che appaiono, tra la prima e la seconda campata, successivamente coperte dalla decorazione a finto marmo) e la mano col cartiglio che compare all'imposta destra dell'arco che divide la seconda e la terza campata del tempio. Questo lacerto di antica decorazione (si noti come quella attuale, a finto marmo, appaia sovrammessa) appare interessante sia per l'uso del volgare, sia per il testo dell'iscrizione, scritta in caratteri gotici, che così recita: «Questi volti siano [...] / eo de brabant[?] [...]».<sup>47</sup> Purtroppo la conservazione della scritta non è tale da permettere una facile interpretazione, certo appare oltremodo interessante almeno per due spunti. Anzitutto l'uso del volgare appare come segno efficace di un'attenzione 'popolare' da contrapporsi all'aulico latino, e si rivela tra le più antiche testimonianze conosciute dell'utilizzo della 'nuova' lingua in un affresco nel Mantovano. Inoltre la non agevole interpretazione testuale potrebbe suggerire da un lato tracce dell'identità dell'artista (la seconda parte della scritta riconduce a un antropónimo locativo?), dall'altro il riferimento ai 'volti' parrebbe rimandare ad altra decorazione che non è possibile rintracciare. L'allusione a quella sull'arco di trionfo sarebbe anche possibile (i valori formali del presente brano pittorico, unitamente all'uso dei caratteri go-

---

<sup>45</sup> Altre invece appaiono banali sovrapposizioni 'testa contro testa' delle travature.

<sup>46</sup> Un parallelo assai interessante anche per la datazione potrebbe essere con la decorazione a finto laterizio che si trova in fabbriche risalenti all'epoca di Gian Francesco Gonzaga che sorgono intorno al Cortile di Santa Croce in Palazzo Ducale (lo storico Stefano L'Occaso mi conferma una datazione intorno al 1420-1425). Per Santa Croce si veda: G. RODELLA, *Gli edifici medievali. Le strutture architettoniche*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, cit., pp. 38-42 e S. L'OCCASO, *Santa Croce in Corte. Palazzo Ducale*, «Quaderni di S. Lorenzo», a cura di R. Golinelli, 4 (in corso di stampa), pp. 1-35.

<sup>47</sup> Il riferimento potrebbe essere alla regione del Brabante, antico ducato nella regione centrale del bassopiano belga-olandese e oggi diviso nelle province del Brabante Belga (capoluogo Bruxelles) e del Brabante Olandese (con capitale s'Hertogenbosch).

tici, potrebbero ben ricollegarsi a quelli del Primo Maestro di Grazie), ma rimane comunque il dubbio che tali ‘volti’ possano esser stati dipinti e sul sottarco (che non pare ulteriormente indagato stratigraficamente) o sulla parete retrostante l’impalcato (ma, come abbiamo detto, al presente non pare esservi testimonianza intelligibile di decorazioni collocate sulle pareti alle spalle della struttura lignea). Il sospetto corre anche a una possibile presenza di *ex voto* o effigi diverse collocate sulle pareti già nel Quattrocento che potrebbero aver ispirato in un secondo momento la struttura dell’impalcato.<sup>48</sup>

Allo stato attuale degli studi non è possibile affermare molto di più. Appare comunque non improbabile l’ipotesi di una chiesa spoglia da complesse decorazioni pittoriche almeno fino al primo Cinquecento<sup>49</sup> e successivamente arredata attraverso questa particolare decorazione lignea, capace di accogliere i numerosi *ex voto* precedentemente appesi alle pareti.<sup>50</sup> Come riscontrato dai restauratori i chiodi e i materiali più antichi rivelano e sottolineano una datazione del complesso ligneo intorno all’inizio del Cinquecento.

Anche la situazione cromatica della struttura ha subito un’evoluzione: il rosso pompeiano attuale venne dato in secondo momento. Il legno<sup>51</sup> è tendenzialmente chiaro, coperto poi con un mordente che ora non fa risplendere il rosso (che risulta più violaceo a sinistra, più brillante a destra). Tracce di questa ridipintura si ritrovano dove gli *ex voto* erano caduti in tempi passati: la loro collocazione venne ricoperta

---

<sup>48</sup> Giovi anche rammentare come questo possa essere un *topos* d’origine almeno tardogotica, una sorta di *sineddoche* per ‘figure’.

<sup>49</sup> Struttura, materiali e decorazione (vedi *infra*) dell’impalcato paiono concordare per una datazione di questo tipo, che parrebbe con grande probabilità più alta rispetto a quella comunemente indicata. Una serie di domande, alle quali non è possibile, al momento, dare una risposta certa, è relativa all’origine della struttura lignea. La scritta sul cartiglio affrescato, infatti, potrebbe riferirsi sia a dipinti oggi non rintracciati, sia a simulacri veri e propri, il cui riordino potrebbe aver suggerito l’impalcato ligneo e la presenza delle statue polimateriche. Sarebbe inoltre interessante poter capire se la versione più antica della struttura lignea sia effettivamente quella primo cinquecentesca, indicata dalle evidenze materiali che sopravvivono occultate dall’attuale veste assai più tarda, oppure se vi sia stata un’architettura più antica, quattrocentesca, sostituita da un insieme probabilmente più ampio, complesso e razionale all’inizio del secolo successivo.

<sup>50</sup> I restauratori durante il loro intervento hanno trovato fissati sull’impalcato spaghi lunghi una decina di centimetri, che testimoniano l’usanza di appendere gli *ex voto* alla struttura lignea.

<sup>51</sup> Le essenze sono l’abete, per quanto riguarda la struttura, e il pioppo, per qualche capitello.

col rosso successivo (e vale la pena di sottolineare come nell'ultima campata di destra il pigmento sia decisamente tendente al rosa più che al rosso), mentre la situazione cromatica originale si svela al di sotto di quelli rimasti *in loco*.<sup>52</sup>

Se – come abbiamo già evidenziato – il paramento murario al di sotto dell'impalcato non ha svelato significativi brani di decorazione, la grande sorpresa è stata quella di aver trovato, nascosti da un successivo strato di calce, raffinati tondi di carta dipinta raffiguranti una decina di religiosi.<sup>53</sup> La scoperta, effettuata dal gruppo di restauratori guidati da Sebastiano e Alessandro Genovesi è avvenuta nelle prime due campate di sinistra, nei medaglioni posti a coronamento del secondo ordine di nicchie, ora occultati da dischi in cartone azzurro.<sup>54</sup>

È stato questo un rinvenimento assai significativo e che permette di pensare con maggiore precisione la datazione dell'impalcato. I tondi raffigurano cardinali. Notevolissimo è l'uso del colore: emergono toni caldi, rossi brillantissimi, lumeggiature espressive e panneggi attentamente elaborati, che tradiscono un fare nordico. L'attenta osservazione del lessico che caratterizza queste decorazioni pare evidenziare la presenza di un maestro nordico, a Grazie negli anni Venti del Cinquecento (sarebbe forse plausibile circoscrivere tale datazione agli anni 1515-1525).<sup>55</sup> Per quanto riguarda la decorazione che qui si pone come oggetto d'indagine,

---

<sup>52</sup> Tra l'altro una curiosità: molti *ex voto* caduti nel passato vennero ricollocati con una nuova geometria: al di sotto della composizione decorativa attuale emergono talvolta tracce di disegni diversi.

<sup>53</sup> Può risultare significativo in questo senso ricordare il fregio – invero più tardo – presente nella chiesa di Santo Spirito in Mantova, tempio che, tra l'altro, dal 1421 vide la presenza definitiva dei Francescani dell'Osservanza, provenienti proprio da Grazie (ove erano subentrati ai Conventuali nel 1407) e che sostituirono, nel complesso cittadino, i Canonici di San Marco. Cfr. R. CAPUZZO, *Ritmi di fede e di vita quotidiana attorno alla chiesa di Santo Spirito*, in *La chiesa di Santo Spirito in Mantova*, a cura di R. Signorini, Mantova, 2003. Nel fregio suddetto compaiono, infatti, dipinti all'interno di clipei, santi, martiri e religiosi (un vescovo e un cardinale) dell'ordine francescano.

<sup>54</sup> Della scoperta di queste decorazioni cinquecentesche eseguite su tondi in carta applicati all'impalcato abbiamo dato breve notizia in *Quelle Grazie inattese*, nel quotidiano «La Voce di Mantova», domenica 12 novembre 2000, p. 18, e in *L'impalcata ha cinque secoli*, nel quotidiano «La Voce di Mantova», domenica 19 novembre 2000, p. 18.

<sup>55</sup> È perlomeno curioso notare come questa decorazione fu eseguita a un secolo di distanza dal Capitolo generale francescano del 1418, tenutosi proprio a Mantova (e che si svolse in un anno oltremodo significativo, alla conclusione del Concilio di Costanza). Allo stesso modo pochi

non essendo al momento possibile individuare l'esatta identità dell'autore di questi *Cardinali*, ne proponiamo qui la denominazione come Secondo Maestro di Grazie o Maestro dell'Impalcato Ligneo.<sup>56</sup>

Il primo dei tondi decorati che prendiamo in considerazione è quello nella centina della prima nicchia dell'ordine superiore di statue (lato sinistro della navata), posta in controfacciata e coronante la statua A1 (ritraente un soldato).<sup>57</sup> Il tondo appare piuttosto ammalorato, soprattutto nella parte superiore del dipinto. È comunque leggibile il galero cardinalizio e, sommariamente, i tratti somatici. Il religioso, volto leggermente alla destra dell'osservatore, pare indossare un saio di colore grigio azzurro, che tiene fermo con la mano destra.

Ben decifrabile è il dipinto nella nicchia adiacente, d'angolo, posto al di sopra della statua A2 (un frate francescano). Su un fondo tendente all'azzurro è il volto di un religioso, rivolto leggermente alla sinistra dell'osservatore. Il viso è caratterizzato da un disegno preciso; gli occhi sono nocciola chiari, il naso dritto e massiccio, le labbra lievemente socchiuse. Il religioso indossa un saio marrone, mentre sul capo il galero cardinalizio appare sovrammesso a un cappuccio chiaro.

Proseguendo verso destra, si giunge nella prima campata dell'impal-

---

mesi più tardi, tra la fine del 1418 e i primi mesi del 1419, fu presente nella città dei Gonzaga papa Martino V. A questo proposito piace ricordare che il Pontefice diede da Mantova il 30 gennaio 1419, una *littera cum filo serico* per la concessione dell'indulgenza nel giorno dell'Assunta alla chiesa di Santa Maria delle Grazie. Copia del documento è conservata in Archivio di Stato di Mantova (d'ora in poi: ASMn), Corporazioni Religiose Soppresse, Padri Francescani delle Grazie, Catasto Rosso (in pergamena), 'Iura monasterii' dal 1494 al 1620, b. 400, c. 54r. Copia successiva, tratta dal precedente catasto, è in ASMn, Corporazioni Religiose Soppresse, Padri Francescani delle Grazie, Notizie sul Monastero e Entrate, 'Libro Grande' dal 1596 al 1624 (con antecedente dal 1389), b. 404, c. 2r-v. Esprimo riconoscenza a Paola Artoni per la segnalazione. Giovi comunque ricordare (e ringrazio don Stefano Siliberti per questo chiarimento) che gli ordini religiosi sono sempre collegati a un cardinale 'ponente', al quale è il compito di indicare la proponibilità ecclesiale dell'ordine stesso. Le raffigurazioni sull'impalcato del santuario potrebbero pertanto rendere omaggio ai cardinali che si erano posti con tale atteggiamento di mediazione nella Chiesa di fronte al Papa (nonché portare memoria degli alti prelati dell'Ordine Franciscano).

<sup>56</sup> Ringrazio Stefano L'Occaso, storico dell'arte, per avermi confermato la matrice nordica di queste decorazioni, e Franco Moro, pure storico dell'arte, per avermi sincerato intorno alla collocazione temporale. La presenza di maestri nordici nel Mantovano appare, in quegli anni, ben attestata: si veda, ad esempio, il significativo contributo di G. GEROLA, *La morte del pittore Gerolamo da Trento*, «Tridentum», XIII, fasc. IV, 1911, pp. 460-466.

<sup>57</sup> L'indicazione delle statue secondo le sigle qui riportate è presa da R. MARGONARI, *Origine del Santuario*, cit.

cato, a coronamento della statua A3 (ritraente un soldato). Il dipinto rivela un religioso rivolto alla destra della composizione col capo coperto dal galero cardinalizio; pare indossare il saio già visto nel primo tondo. Il viso sembra robusto, caratterizzato forse da un leggero prognatismo. Lo sfondo appare neutro, di un blu oltremare, privo di qualsiasi decorazione.

Il personaggio raffigurato nel tondo posto nel coronamento della nicchia immediatamente seguente, vuota, appare lievemente volto alla sinistra della composizione. Sul capo porta il galero cardinalizio, mentre, all'interno dell'abbraccio porpora del mantello, il religioso pare indossare una pelliccia d'ermellino, quasi a sottolineare una dignità principesca. La mano destra sorregge un volume aperto.

Di difficilissima comprensione è il cardinale ritratto nel tondo che sovrasta la nicchia con la statua B4 (la cosiddetta *Miseria dle Grasie*), che confina con l'apertura della finestra. Il supporto appare ampiamente mancante e si intuisce appena la sagoma di un cardinale, rivolto alla destra dell'osservatore, che regge tra le mani un volume.

Altro ritratto si trova nel coronamento della nicchia appena oltre la finestra, coronante la statua B5 (ritraente un gentiluomo). Il dipinto descrive una figura ritratta a mezzobusto, con il capo leggermente rivolto alla sinistra della composizione e le mani giunte in preghiera. Il ritratto indossa il galero cardinalizio e il manto porpora al di sopra della veste bianca. Appena al di sotto delle mani compare, posto al di sopra di un cuscino, un libro aperto dal bordo superiore decorato con un tratto serpentiforme. Di alta qualità è il volto, caratterizzato da un attento studio anatomico, da un'accorta ricerca dell'incarnato e dall'uso delle lumeggiature. Da notare è il disegno degli occhi, castano chiari, del naso e della bocca socchiusa, che lascia intravedere la dentatura; preciso è anche il modellato delle mani, calligrafico e misurato. Nel complesso il dipinto appare d'alta qualità, denotando l'intervento di un maestro dalle comprovate capacità tecniche. Curioso è lo sfondo, partito a losanghe bianche culminanti in stelle e racchiudenti un'ulteriore stella gialla a otto punte accampata al centro di ogni losanga in campo blu. Proprio il trattamento calligrafico di alcuni particolari e il peculiare trattamento delle pieghe del tessuto e della decorazione anguiforme del volume rinfrancano l'ipotesi della provenienza nordica del Secondo Maestro di Grazie.

Proseguendo sempre verso l'abside un ulteriore ritratto di cardinale si presenta nel coronamento della nicchia successiva. Il religioso appare volto alla destra dell'osservatore. Dal cappello cardinalizio scende anche



un manto rosso che avvolge il braccio destro della figura, lasciando libera la mano calligraficamente delineata. Al di sotto del manto il cardinale pare indossare una pelliccia o, più probabilmente, un saio di tessuto biancastro con evidenti cangiantismi. Di alta qualità si rivela il volto: sottili le sopracciglia, disegnati con grande abilità occhi (sempre castano chiari) e naso, socchiusa la bocca che lascia intravedere gli incisivi. Completa il viso una candida e lanuginosa barba, dai numerosi riccioli.

Nel tondo posto al di sopra della statua B6 (un ecclesiastico) l'immagine del cardinale è frontale, il volto lievemente alla sinistra dell'osservatore, galero e manto al di sopra della veste bianca. La mano sinistra al petto, mentre il viso rivela tratti comuni agli altri dipinto (occhi chiari, tratti disegnati, bocca socchiusa che lascia intravedere la dentatura). Lo sfondo pare decorato con motivi fitomorfi.

Più curiosa la figura che compare nel tondo che corona la prima nicchia (vuota) della seconda campata: ammantato di rosso, con alle spalle il galero, il religioso ha il viso rivolto al cielo. Notevolissimo il disegno dei lineamenti: la lunga barba e i baffi appaiono creati con tocchi accorti; gli occhi sono chiari, lo scorcio del volto sapientemente esaltato da numerose lumeggiature.

L'ultimo cardinale che si presenta dipinto sull'impalcato è quello posto a coronamento della seconda nicchia superiore della seconda campata, al di sopra della statua C7 (una dama). Danneggiato da un'ampia lacuna, il tondo mostra il religioso lievemente volto alla sua destra, galero e manto rosso (sotto al quale pare potersi intravedere dell'ermellino), la mano sinistra al petto. Accurata la caratterizzazione somatica, con i precisi stilemi ormai noti degli occhi chiari, del disegno della bocca, delle lumeggiature.

Non è stata questa dei cardinali dipinti, però, l'unica scoperta al di sotto delle polveri e dei rammendi posticci. Sebastiano Genovesi e la sua *équipe* hanno inoltre ritrovato una serie di tondi (questa volta collocati più in basso, sull'architrave che sovrasta le nicchie del primo ordine) con i simboli francescani dipinti su carta.<sup>58</sup> E ancora una volta nella prima campata a sinistra, alcuni addirittura all'altezza della balconata dell'organo. Plausibile la relazione con i dischi raffiguranti i prelati. Oltre il limite

---

<sup>58</sup> I restauratori ricordano come la pigmentazione dei dischi in carta sia tale per cui il colore non è intaccato dall'acqua pur non essendo un pigmento a olio.

delle prime due campate poi non è stata trovata alcuna traccia, nemmeno di un supporto cartaceo. In un secondo tempo queste decorazioni vennero nascoste con una miscela di tempera e calce.

Il riscontro è significativo con la campagna di restauro svolta nella parte inferiore della struttura lignea (sempre nelle prime campate del lato sinistro) da Dario Sanguanini di Rivarolo Mantovano e dalla sua *équipe*. Nel 1993 infatti vennero ritrovate tempere su carta raffiguranti angeli tubicini: decorazioni di chiaro sapore mantegnesco nascoste dai successivi angioletti polimerici che incorniciano i tondi con le dediche delle statue.<sup>59</sup> Addirittura al di sotto gli attuali tondi in pergamena riportanti i motti relativi alle statue polimeriche del primo ordine dell'impalcato, vennero visti tondi in carta con rime diverse da quelle attuali. È questa la parte più antica della struttura lignea? Poco probabile, anche perché i restauratori ricordano che la struttura dell'impalcato appare omogenea. È forse piuttosto plausibile dire che l'originale decorazione del primo Cinquecento si interrompe a un certo punto per poi essere ricoperta e completata da una nuova dettata da nuove istanze iconografiche e rappresentative. Certamente significativa è, comunque, la presenza di una decorazione su carta applicata che contempla i cardinali del Secondo Maestro, appartenenti a un linguaggio più maturo, e gli angeli tubicini di sapore mantegnesco, che parrebbero indicare come plausibile una retrodatazione del complesso ligneo.

I restauratori durante il loro lavoro hanno inoltre scoperto che le nicchie prossime all'abside sono dipinte con una tonalità di rosa, non certo il rosso del resto della struttura. Il pigmento qui è risultato molto più legato, annerito forse dai fumi dell'incendio che in passato si è sviluppato nella zona absidale. Un riscontro emerso anche negli *ex voto*, che presentavano crosta marroncina: il calore aveva fatto sciogliere il primo strato di cera che così ha inglobato la polvere che si era depositata. Per la pulizia è stato

---

<sup>59</sup> Nel corso della campagna di restauro realizzata da Sebastiano e Alessandro Genovesi sono effettivamente riemersi alcuni di questi angeli. In particolare presentiamo nell'apparato fotografico un inedito angelo cantore ritratto di prospetto, con le ali spiegate e in atto di intonare un testo scritto su un cartiglio retto nelle mani e che lascia intravedere un'iscrizione. Interessante si rivela il taglio, la disposizione delle masse e le lumeggiature: il tutto pare confermare la discendenza dall'ambito mantegnesco. L'angelo in questione si trova coperto dal quadro raffigurante la ottava stazione della Via Crucis, alla base della colonna alla destra (per l'osservatore) della sesta nicchia dell'ordine inferiore nella prima campata (sempre sul lato sinistro della navata).

necessario un solvente per solubilizzare le sostanze grasse.<sup>60</sup>

Una situazione che si deve all'incendio nella zona absidale avvenuto nei primi decenni del Novecento? Da alcune testimonianze risulta che la conflagrazione si sviluppò subito dopo i restauri Raffaldini (avvenuti nel 1928), prendendo vita da un cassone nel quale venivano riposti i ceri spenti. Le fiamme arrivarono al velario che scendeva dalla sommità dell'abside verso il coro. Ma non è pensabile che queste tracce siano completamente dovute alla vampata di calore: il legno dell'impalcato non risulta, in questa zona, né carbonizzato né surriscaldato. La cera degli *ex voto* inoltre risulta deformata un po' dappertutto, lungo tutta la navata, a causa anche della gravità e del calore estivo. Se gli *ex voto* fossero stati sottoposti a un vero incendio si sarebbero fusi completamente. Quindi gli effetti delle fiamme spiegano solo in parte l'attuale condizione della struttura. Inoltre, come hanno riscontrato i restauratori, il distacco degli *ex voto* in cera risulta uniforme in tutto il complesso. Emerge dunque un'altra ipotesi, che completa quelle precedenti: forse questi danni, diffusi su tutta la navata e più intensi verso l'abside, si devono (se non completamente almeno in buona parte) al calore dei proiettori usati durante le riprese del film di Bernardo Bertolucci *Novecento* o, altrettanto possibile, del sistema di riscaldamento che proprio nella zona absidale ha i suoi sfoghi d'aria. Un'ipotesi plausibile, che purtroppo non fa che sottolineare un imperativo categorico: la miglior salvaguardia del patrimonio coincide sempre con la tutela.

Continuando il cammino lungo l'impalcato si incontrano almeno due punti significativi. Nella cappella della *Mater Gratiae* (dove fino agli anni Trenta del Novecento era conservata la celeberrima immagine della *Madonna*) i restauratori hanno scoperto che gli *ex voto* originali furono tolti all'epoca della sistemazione neoclassica (che ha pure visto l'impalcato in parte segato nella parte frontale) ma per uniformità vennero poi riapplicati rifatti in cartapesta dipinta a olio.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Come ricorda il restauratore Sebastiano Genovesi: «Abbiamo sempre cercato di essere rispettosi sia nei confronti degli operatori, sia dell'opera. Spesso abbiamo usato semplicemente acqua e tensioattivo, una soluzione atossica e rispettosissima. Solo in questo punto abbiamo usato invece una miscela di ammoniaca e dipentene (sostanza atossica, quest'ultima, in grado di sciogliere i grassi). E questo per la tenacia dello sporco, quasi inglobato negli *ex voto*».

<sup>61</sup> Durante i recenti restauri gli *ex voto* caduti sono stati ricollocati con chiodini – come in origine – nel rispetto della storia.

Il secondo punto di grande interesse è quello antistante la Cappella Castiglioni. Qui sono state tassellate le fessure nel paramento ligneo che occulta l'arco gotico di accesso alla cappella. Ogni cappella infatti, anche se ciò non è apprezzabile dall'aula del Santuario, in realtà conserva almeno l'originaria struttura gotica che si rivela nelle arcate verso la navata. Forme ogivali, penetrali ora occultati che, se immaginati al posto delle lunghe travature, cambierebbero oltremodo l'aspetto della basilica. Poco sopra l'accesso alla cappella Castiglioni, dietro alle statue al centro del secondo ordine, è stata anticamente tamponata una finestra della quale è però sopravvissuto il vano. Qui i restauratori hanno ritrovato gli sguanci della finestra stessa, profondi circa mezzo metro, e l'apertura vera e propria, riempita di terra e rottami. Per occultare la luce della finestra erano stati utilizzati addirittura alcuni fogli di ampie dimensioni riportanti dei necrologi dipinti a tempera, uno risalente alla fine del Settecento, due ai primi dell'Ottocento e relativi alla scomparsa di alcuni esponenti delle famiglie Ippoliti e Veneri, forse 'riciclati' in questo modo durante un'antica pulizia dell'impalcato.

Il restauro della struttura lignea ha infine visto, per volere della Soprintendenza di Brescia, il posizionamento alle spalle delle statue, sul fondo delle nicchie, di fodere in legno, coperte da un sottile strato di intonaco, ricoprendo così le pareti ma riprendendone la colorazione.

Il trattamento della parte lignea ha visto il consolidamento degli *ex voto* con una resina acrilica, gelificata e pigmentata con terra d'ombra, mentre la pulitura è avvenuta con l'aspirazione delle polveri seguita da un lavaggio con un detergente tensioattivo diluito in acqua. Grande la quantità di materiali che gravava sull'impalcato: sono state eliminate pietre e polveri per centinaia e centinaia di chili, un grande peso che oberava inutilmente il legno non più elastico.<sup>62</sup>

L'antica struttura lignea del Santuario di Grazie ha inoltre rivelato le evidenze di una lunga colonizzazione da parte di topi, ma tra le strut-

---

<sup>62</sup> Per maggiori e più dettagliate informazioni tecniche intorno all'intervento di restauro si rinvia a: A. BIANCHI, I CONTI, P. CREMONESI, A. GENOVESI, S. GENOVESI, G. ROSSI, L. ZONI, *Le sculture e l'impalcato: problemi e metodi di intervento per i manufatti polimerici*, in *Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie*, a cura di M.G. Vaccari, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 11 febbraio-2 aprile 2000), Mantova-Milano, Lubiam-Rizzoli, 1999, pp. 64-71:70-71.

ture sono emersi anche gli scheletri di due serpenti (plausibilmente le nostrane ‘bisce d’acqua’, *Natrix natrix*). Pertanto è stata effettuata anche una massiccia derattizzazione attraverso tre tipi diversi di veleni, anche a effetto ritardato.<sup>63</sup>

Una sorta di tentata riconquista dello spazio sacro da parte di animali ‘demoniaci’ all’interno di un santuario già dominato da un cocodrillo interpretato (anche) come simbolo del male. Un’ipotesi apocalittica che ha, piuttosto, come contrappunto la semplice ricerca, da parte di questi esseri viventi, di un rifugio al riparo dalle intemperie e ricco di golose vernici e di appetibili panni e legni: una provocazione che implica un costante e consapevole impegno per la tutela di fronte alla crescente secolarizzazione del nostro tempo.

### 3. POSTILLA: A PROPOSITO DI COCCODRILLI

Il cocodrillo del Nilo appeso all’interno della navata, come detto, risulta parte integrante della ‘macchina-santuario’, rappresentando e incarnando una serie di simbologie e riferimenti esoterici ai nostri tempi non più completamente intelligibili. Risulta perlomeno curioso rammentare come l’usanza di sospendere nello spazio del cleristorio di una chiesa, specie di un santuario mariano, un cocodrillo imbalsamato risultasse nel passato pratica relativamente frequente.<sup>64</sup> Diversi sembrano essere, anche ai nostri giorni, i ‘relitti’ di tale tradizione simbolica che si schierano accanto a quello, certamente più noto e probabilmente più antico, di

---

<sup>63</sup> L’impalcato (e soprattutto le statue) era insensatamente colonizzato da topi: tra i numerosi resti è stata rinvenuta una mandibola di roditore di ben 5 centimetri di lunghezza, e addirittura un teschio intero di dimensioni pressoché doppie, indici delle grandi dimensioni degli animali qui presenti. Sul lato destro della struttura, all’altezza delle guglie con i bimbi in fasce (applicati su carta), è stato trovato anche lo scheletro di un corvo.

<sup>64</sup> L’usanza di esporre o disporre nelle chiese e nei luoghi di culto curiosità naturalistiche soprattutto esotiche affonda le sue radici già nel Medioevo. In particolare «il cocodrillo ha una più accentuata funzione magico-simbolica, perché individuato con maggiore immediatezza, rispetto alle ossa antediluviane, come mostro, nell’accezione diabolica e malvagia riservata in genere, dalla fantasia medievale, ai rettili. Il cocodrillo figura quasi sempre all’interno della chiesa, sospeso su una navata, conservato con elementari sistemi di imbalsamazione e ben assicurato con catene». Cfr. il fondamentale volume di A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa*, Milano, Mazzotta, 1990, pp. 20-21.

Grazie di Curtatone. Se ne dà qui di seguito conto,<sup>65</sup> sottolineando come la componente Maria-coccodrillo sia un dato fondamentale (nella grande maggioranza dei casi il rettile è – o era – appeso rivolgendo il capo al lato opposto della sacra immagine della Vergine).

Un grande esemplare di coccodrillo (si tratta di un coccodrillo del Nilo di circa cinque metri) è conservato negli ambienti attigui del Santuario della Madonna di Campagna alle porte di Verona. Anche in questo caso la tradizione sembra basarsi sull'aspetto miracolistico (la cattura avvenuta grazie a una trappola costruita da una devota ispirata dalla Vergine) e su quello demoniaco dell'animale (la cui presenza avrebbe infestato la zona del santuario). Nel complesso delle leggende nate e tramandate intorno alla carcassa dell'animale un certo credito pare mostrare l'acquisizione da parte del santuario grazie ad alcuni viaggiatori; la versione primariamente indicata come verosimile è comunque quella che vede le spoglie del coccodrillo *ex voto* del marchese Pier Paolo Malasпина, che nel 1608 donò al santuario l'oggetto più prezioso della sua collezione di curiosità (il coccodrillo imbalsamato, appunto, giunto nelle raccolte della nobile famiglia grazie a un crociato tornato dalla Terrasanta) come dono alla Madonna che aveva sanato, dopo tre anni di infermità, la moglie Bianca Bevilacqua-Lazise. Comunque sia, come per il coccodrillo di Grazie le

---

<sup>65</sup> Già noti a Zanca (A. ZANCA, *Il coccodrillo*, in R. MARGONARI, A. ZANCA, *Il santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova*, cit., pp. 169-197:189-192, n. 18) sono gli esemplari conservati presso il santuario veronese e quello bergamasco, che qui si rammentano come efficaci termine di paragone. Non sono però ricordati quelli che erano conservati nella chiesa dei santi Pietro e Paolo a Muggiò presso Milano e nella chiesa di Santa Marta presso Como, quello del convento di Santa Fiora in provincia di Grosseto, quello che si trovava nei pressi della chiesa di San Giovanni a Palermo, i resti del rettile che erano presso il convento di Santa Maria di Orsoleo (Potenza) né, per quanto riguarda gli Stati esteri, quello del Santuario di Tolone in Provenza (Francia), quello della cappella di Santa Croce nel castello di Karlstejn (Repubblica Ceca) e quello dell'Eremo delle Angustie sull'isola di Tenerife (Spagna). A titolo di paragone, efficace per interpretare la diffusione di tali presenze, si elencano anche gli altri luoghi di culto che conservano (hanno conservato) spoglie di coccodrilli citati da Zanca (al quale si rimanda per la bibliografia). Italia: Santuario di Montallegro sopra Rapallo (Genova), Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese, chiesa di San Giorgio ad Almenno San Salvatore (Bergamo, ma si tratta, piuttosto, di una 'costola' di circa 2,6 metri, appesa nell'abside, che ricorda la cattura di una 'bestia' nel vicino fiume Grembo; similmente nel non lontano Santuario dedicato alla Natività della Beata Vergine presso Paladina è appesa una costola di 1,8 metri che rammenta l'uccisione del drago del lago di Gerundo), Santuario di Santa Maria delle Vergini presso Macerata, cattedrale di Ragusa. Spagna: Cattedrale di Siviglia, 'Capilla del Lagarto'. Francia: chiesa di Saint-Bertrand de Comminges nei pressi di Tolosa, abbazia di Saint Victor a Marsiglia. Belgio: Nôtre Dame presso Oudenarde (Audenarde).

condizioni di conservazione non erano affatto ottimali, indice di una preparazione perlomeno affrettata (testa e coda vennero sostituite con ricostruzioni in legno; il capo fu inviato al Museo di Scienze Naturali della città scaligera). Il rettile, prima dei numerosi spostamenti che l'hanno allontanato dallo spazio religioso, era sospeso nel presbiterio con la coda rivolta verso l'altare della Madonna.<sup>66</sup>

Altro coccodrillo tutt'ora conservato in una chiesa del Nord Italia è quello visibile a Ponte Nossa in Val Seriana (Bg) nella parrocchiale dedicata a Santa Maria Annunziata in Campolungo, meglio nota come Madonna delle Lacrime. Anche qui la tradizione vuole la cattura dell'animale (nei pressi di Rimini nell'anno 1518) grazie a un 'eroe' (tale Bonello de' Ferrari)<sup>67</sup> che si era affidato alla Madonna.<sup>68</sup>

Ulteriori notizie intorno a coccodrilli collocati in chiese giungono dal Milanese: la vecchia chiesa parrocchiale di Muggiò, dedicata ai Santi Pietro e Paolo, di origini antiche ma sostituita da altro edificio religioso a inizio Novecento, sconsacrata, alienata e oggi demolita, conservava sospeso a una delle travi di copertura un coccodrillo. E ancora: un grosso coccodrillo era nella chiesa suburbana di Santa Marta a Como che «ad edificazione dei fedeli, rappresentava dalla volta il drago dalla suddetta Santa schiacciato, talché il popolo l'appellava il *lucertolone di S. Marta*».

---

<sup>66</sup> G. MAULI, *Il santuario di Madonna di Campagna*, Verona 1980, pp. 124-133.

<sup>67</sup> Si noti come il nome del supposto eroe rimandi a un'importante famiglia del luogo, della quale «un certo Andrea, figlio di Giovanni Bonelli dei Ferrari era tra i membri della commissione incaricata di amministrare le offerte alla Madonna di Campolungo» (commissione istituita immediatamente dopo il fatto miracoloso). Vedi A. BENA, *Racconto della nascita di ponte Nossa*, Colzate (Bg), s.d. [ma ante 1993], p. 9 e p. 45.

<sup>68</sup> G. ROTA, *Antichità e bellezza di un tempio: Chiesa di S. Maria a Ponte Nossa*, Clusone, s.d. (ma 1966), p. 93; E. RONCALLI, *I misteri di Bergamo*, Bergamo, 1995. Il de' Ferrari era un mercante e, probabilmente, acquisì tale spoglia a Rimini. Esistono altre versioni sulla comparsa del coccodrillo a Ponte Nossa: recentemente (si veda ad esempio A. BENA, *Racconto della nascita di ponte Nossa*, cit., pp. 43-48) – sono emerse evidenze documentarie intorno alla collocazione nella chiesa del rettile da parte di tre sindaci del tempio in un momento immediatamente precedente al 24 gennaio 1594, data nella quale venne dato un documento dal vicario generale della diocesi di Bergamo per la rimozione del rettile. Il coccodrillo è stato recentemente appeso al soffitto della chiesa, alla sinistra della cantoria dell'organo, al di sopra dell'ingresso principale, col muso rivolto verso l'altare con l'immagine miracolosa della Madonna. Precedentemente era fissato alla catena del primo arco, alla sinistra guardando verso l'altare maggiore. Non ci è però nota l'antica collocazione.

Tale coccodrillo passò poi alla biblioteca comunale e, in seguito, al museo di storia naturale del Liceo Classico.<sup>69</sup>

In centro Italia compare il teschio di coccodrillo conservato nel convento della Selva nel borgo di Santa Fiora (Grosseto), sul Monte Amiata. Ancora una volta la tradizione vede l'intervento di un 'eroe', in questo caso il conte Guido Sforza di Santa Fiora, che uccise questa sorta di 'drago' nei boschi circostanti. Nel convento è presente solo la parte superiore del cranio, mentre la mandibola sarebbe stata donata alla chiesa di Trinità dei Monti in Roma, andando poi dispersa.<sup>70</sup>

Dal meridione giunge notizia di un coccodrillo che nel Seicento era appeso alla volta d'ingresso al giardino della chiesa di San Giovanni a Palermo, nel quartiere Capo (oggi rimosso e a suo tempo collocato in una drogheria in via Argenteria), mentre nel convento di Santa Maria di Orsoleo, a quattro chilometri a ovest di Sant'Arcangelo in provincia di Potenza (Basilicata) erano fino a non molto tempo fa i resti del capo di un coccodrillo (anzi, probabilmente si trattava di due mascelle), collocati nei pressi della cappella della Madonna. Anche in questo caso esistono diverse leggende che narrano di un eroe (Eligio della Marra o un non meglio identificato principe Colonna, e si noti che i Colonna di Stigliano furono tra i più recenti feudatari del luogo) che uccise un drago che infestava le campagne di Gannano dopo aver invocato la Vergine di Orsoleo, in onore della quale poi eresse il monastero. Si noti che tale cenobio, fino

---

<sup>69</sup> I. REGAZZONI, *Cenni sul gabinetto di storia naturale del liceo di Como*, in *Manuale della Provincia di Como per 1865*, XXVIII, 1865, p. 91. G. CASTIGLIONI, *Sulle tracce del serpente con le zampe*, «Studi della Biblioteca Comunale di Moltrasio», 2, 2002, pp. 4-21 (con bibliografia).

<sup>70</sup> Lo Sforza, secondo la tradizione, sarebbe stato un uomo molto religioso. Partito per una battuta di caccia si sarebbe trovato di fronte a un mostro che da tempo assaliva la gente e, decidendo di affrontarlo, si difese con lo scudo usandolo come uno specchio. Il mostro, emergendo dalle acque, vide riflessa la sua immagine e non attaccò lo Sforza, pensando di trovarsi di fronte a un suo simile. Approfittando di questa occasione Guido Sforza invocò la Trinità, quindi uccise il mostro. Nel santuario della diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello è conservata la parte superiore del cranio del coccodrillo, mentre la parte inferiore – perduta – venne donata alla chiesa romana di Trinità dei Monti. Fu grazie a questa prodezza – sempre secondo la tradizione – che nacque il monastero dedicato alla Trinità, nel quale si ritirò lo Sforza. Appare singolare il fatto che, in questa situazione, l'eroe abbia invocato la Trinità e non, *more solito*, la Madonna. Piuttosto consueto è rilevare come il complesso sia diventato una sorta di santuario francescano. Ringrazio don Giovanni Braghin, parroco di Santa Fiora, per le preziose informazioni.



alla metà dell'Ottocento, fu sede provinciale dei Francescani Minori detti Osservanti.<sup>71</sup>

Un cocodrillo si trova, inoltre, nel Santuario mariano di Tolone in Provenza (Francia), conservato insieme a un altro animale non meglio identificato.<sup>72</sup> Altro rettile è conservato nel castello di Karlstejn nella Repubblica Ceca: qui, nella cappella della Santa Croce, dove erano poste le insegne del Sacro Romano Impero, è conservato un cocodrillo imbalsamato, acquistato dai veneziani che lo fecero passare come il drago di San Giorgio. Un'ulteriore presenza si rivela nell'Eremo delle Angustie sull'isola di Tenerife, alle Canarie. Nella chiesa settecentesca, tra gli altri *ex-voto*, è un cocodrillo imbalsamato donato, secondo la tradizione, da un emigrante quando venne fondato il tempio.

Giovi infine rammentare la curiosa incisione raffigurante un cocodrillo sospeso in una navata di una chiesa (curiosamente disposto – sempre che non sia una esigenza illustrativa – trasversalmente rispetto a quella che pare essere la navata maggiore e orientato in direzione di una cappella laterale, segnata da una lucerna: si tratta di un ambiente contenente un'immagine 'particolare', magari mariana?) edita in P. Maccio, *Emblemata*, 1627.<sup>73</sup>

Un primo approccio distributivo denuncia anzitutto come le località che accolgono (o hanno conservato) le spoglie dei rettili risultino diffuse lungo le rotte commerciali da e per l'Oriente, in prossimità delle coste. Si noti nel nord d'Europa il caso apparentemente sporadico (l'elenco da noi proposto di località nelle quali è la memoria di un rettile è senza dubbio incompleto) di Oudenaarde, a poca distanza dal mare, appena a ovest di Bruxelles. È inoltre da indicare come significativa la presenza di un cocodrillo a Karlstejn, probabilmente da mettere in relazione con la corte asburgica di Praga. Nel resto del continente, eccettuando l'Italia, la distribuzione avviene lungo le coste mediterranee: Siviglia, Tolosa,

---

<sup>71</sup> Si veda L. BRANCO, *Memorie di S. Maria di Orsoleo*, Matera, Bmg srl, 1993. La leggenda, in una delle sue versioni più recenti, è tramandata anche da Carlo Levi nel celeberrimo *Cristo si è fermato a Eboli*.

<sup>72</sup> Sempre in Francia ricordiamo inoltre la decorazione dei cavalletti nel sottotetto della chiesa di Mendon (diocesi di Vannes), reimpiegati nell'attuale copertura, con decorazioni raffiguranti cocodrilli e altri rettili.

<sup>73</sup> Già presentata in A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia*, cit., ill. 48.

Tolone e Marsiglia, non a caso importanti centri commerciali e basi di partenza o scali lungo le rotte che dall'antichità muovevano verso Africa e Asia (sarebbe da indagare inoltre, anche in funzione di queste ubicazioni, il ruolo che ordini religiosi e militari ebbero nel Medioevo nell'importare tali 'curiosità' naturalistiche). Alla stessa stregua sarebbe da interpretare, in direzione delle Americhe, la presenza del rettile conservato in un monastero alle Canarie. In Italia il modello è certamente applicabile: evidenze sono il Santuario di Montallegro presso Rapallo, Santa Fiora di Grosseto (costa tirrenica), e la zona tra Rimini e Macerata: dalla prima località giunge il rettile conservato a Ponte Nossola in provincia di Bergamo, nella seconda è il Santuario di Santa Maria delle Vergini (costa adriatica). Esiste poi una profonda penetrazione nella Pianura Padana, seguendo la direttrice del Po e lo sviluppo delle Prealpi, che pare escludere buona parte del Piemonte e del Veneto, per addensarsi nella zona compresa tra Varese,<sup>74</sup> Como, Milano e Bergamo, con due episodi tra i più significativi a Mantova<sup>75</sup> e Verona come baluardi orientali di questa diffusione. Uniche presenze al meridione sarebbero quelle del convento nei pressi di Sant'Arcangelo in provincia di Potenza e di Ragusa in Sicilia (e in questo secondo caso chissà quanto possa aver influito il fatto che sotto la dominazione araba sembra che i cocodrilli fossero allevati,

---

<sup>74</sup> La collocazione del rettile nel contesto del maggiore santuario varesino dovrebbe essere, tuttavia, piuttosto tarda: sette-ottocentesca. Posta in facciata, la carcassa dell'animale è successivamente stata ritirata e collocata nel Museo 'Baroffio', ove tuttora è conservata in una teca. Curioso è come, nonostante questa origine 'ritardataria' della presenza del cocodrillo nel santuario, si sia sviluppata una tradizione omologa a quelle riscontrabili negli altri santuari: il 'mostro' feroce, fuggito da un serraglio, sarebbe stato ucciso a Breno, nel Canton Ticino, e successivamente accolto come *ex-voto* nel contesto mariano (invero la devozione al Sacro Monte e l'interesse per i resti del cocodrillo suscitano tuttora grande interesse tra i ticinesi). Si tratta pertanto di un notevole calco pseudostorico di interesse demologico plasmato sulla base di leggende più antiche. Alcuni spunti storici emergono in «Madonna del Monte», III, 7, 1992, p. VII. Ringrazio Laura Marazzi per le informazioni gentilmente fornite.

<sup>75</sup> Si coglie qui l'occasione per rammentare come nel 1830 entrasse a far parte delle collezioni del Museo di Storia Naturale del Ginnasio-Liceo 'Virgilio' di Mantova un cocodrillo cacciato sul Nilo dal console Giuseppe Acerbi il quale avrebbe però preferito la collocazione del rettile imbalsamato nella parrocchiale di Castelfreddo, paese natale, come sorta di *ex voto* per il buon fine del viaggio svolto. Cfr. R. SIGNORINI, *Il cocodrillo di S. Maria delle Grazie e altri in musei mantovani*, «Civiltà Mantovana», n.s., 11, 1986, pp. 53-68; P. BERTELLI, *Gli sparsi frammenti dell'anima*, in *Dai Gonzaga agli Asburgo. L'inventario del 1714 del Palazzo Ducale di Mantova* (in corso di stampa).

in particolare sul fiume Alcantara che scorre nei pressi di Castiglione di Sicilia in provincia di Catania). Giovi rammentare come la localizzazione di tali reperti riveli la preferenza per luoghi di culto dedicati a Maria e, nel contempo, retti dai Francescani (certo con intento didascalico, da *Biblia pauperum*, anche se occorre portare alla memoria quanto l'ordine dell'Assisiatese fosse legato alle pratiche alchemiche). Una distribuzione di questo tipo pare ricalcare inoltre l'organizzazione spaziale dei centri resi più floridi, tra Medioevo e Rinascimento, dai mercati, nonché la presenza di signorie potenti. Stupisce piuttosto, in questa lettura, l'assenza di Venezia nel numero delle località nelle quali il cocodrillo appare collocato all'interno di chiese o santuari.

In ultima istanza piace ricordare come, accanto alla lettura alchemica, la presenza del cocodrillo riveli altri, numerosi significati profondi. Se appare palese il riferimento al maligno (ma in Cina il drago è simbolo di forza e dignità) forse occorre rammentare come la carcassa del rettile incatenata o legata alla struttura dell'edificio religioso riveli la condizione di sottomissione del demonio di fronte a Dio e alla Madonna, ma nel contempo la sua presenza tangibile sveli che il male è vivo e operante nel mondo. Forse vale la pena di rammentare il 'drago processionale' in bronzo conservato presso il Sacro Monte d'Orta San Giulio, di origine medievale, la cui coda flessibile indicava durante le sfilate religiose la vittoria e la sconfitta del male.<sup>76</sup> E ancora: al riferimento dell'Apocalisse forse vale affiancare, con dovuta prudenza, quello di San Giorgio.<sup>77</sup> Il

---

<sup>76</sup> Cfr. M. DI GIOVANNI MADRUZZA, *Isola San Giulio*, in *Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, a cura di G.A. DELL'ACQUA, Torino, 1977, p. 93. Qui, alla nota 137, si rinvia anche a C. RAMPONI, *Il drago processionale nelle rogazioni novaresi*, «Bollettino Storico della Provincia di Novara», 1947, pp. 154-165 e a F. COGNASSO, *Storia di Novara*, Novara, 1972, p. 71. Secondo la tradizione il simulacro bronzeo del drago «veniva portato in processione per le Rogazioni, nei tre giorni precedenti l'Ascensione (nell'isola l'usanza è arrivata fino al 1920) con la lunga coda, che è formata da scaglie snodabili, alzata a simboleggiare la sua lotta e la sua vittoria, nel terzo giorno dopo cioè l'avvento del Messia e degli Apostoli che per lui portarono la parola del bene, la coda veniva abbassata per indicare la sconfitta subita. Nei giorni di quaresima si porti da chierico avanti alla croce capitolare un drago di bronzo sollevato su un bastone dalla coda pieghevole così che nel primo e nel secondo giorno si rende disteso, nel terzo dimesso e dietro alla croce». Si rammenta, infine, che sul pulpito medievale del tempio compare una scena raffigurante un grifone che afferra un cocodrillo.

<sup>77</sup> Va inoltre ricordato San Michele arcangelo. L'iconografia del principe degli angeli che sconfigge il demonio (immagine legata all'Apocalisse XII, 7) è certamente antica e strettamente

santo, martirizzato prima di Costantino (probabilmente sotto Decio o Diocleziano, comunque nella seconda metà del II secolo d.C.) a Lydda, in Palestina, secondo la tradizione liberò la figlia di un re da un dragone. La diffusione del suo culto fu straordinaria: dall'Oriente a tutto l'Occidente e all'Etiopia; con essa si divulgò anche la tradizionale immagine del guerriero a cavallo che trafigge un drago. L'origine, forse copta, di tale iconografia dovette avvenire prima del X secolo, riprendendo la più antica immagine dell'eroe che uccide un grande rettile già attestata in antichità nel Vicino Oriente. Secondo alcune fonti tale raffigurazione sarebbe stata adottata dall'imperatore Costantino per sottolineare la sconfitta del paganesimo (il serpente) operata con la sua conversione al Cristianesimo. Questa presenza sulla tomba di San Giorgio avrebbe poi comportato l'identificazione del soldato romano che non volle sacrificare ai falsi dèi con l'uccisore del drago. Tale iconografia, peraltro, appare notevolmente diffusa anche nel contesto della mitologia antica: dal mondo greco-romano alle regioni sotto l'influsso arabo, dalle zone assire all'Egitto.<sup>78</sup> L'essenza del mito così raffigurato consiste nel simbolo delle forze cosmiche avverse, e nella fattispecie dell'aspetto caotico, indifferenziato e preformale del cosmo che trattiene e impedisce il procedere delle forme differenziate. In questo senso le raffigurazioni anguiformi dell'Oriente antico e della lotta tra un eroe e il rettile (con valenza cosmogonica) appaiono sostanzialmente comuni a diverse civiltà anche lontane tra di loro.<sup>79</sup> Passando alle Sacre Scritture vale la pena di portare alla memoria come nel Vecchio Testamento il drago simboleggi i nemici di Israele; nel Nuovo Testamento (ma anche nella letteratura del tardo giudaismo) Satana o un suo strumento (calpestato da santi si rivela riferimento all'idolatria).<sup>80</sup>

---

connessa con la presenza mariana. In questo contesto va inoltre rammentato come la diffusione di tale raffigurazione sia avvenuta soprattutto grazie ai Gesuiti, in epoca, quindi, relativamente tarda rispetto all'ambito qui considerato.

<sup>78</sup> Appare notevole, in questo contesto, ricordare la presenza al Louvre di un bassorilievo copto del VI secolo raffigurante la divinità egizia Horus (dal corpo umano con una testa di falco, simbolo del sole nascente) che, a cavallo, trafigge con una lancia il dio malvagio e distruttore Seth, raffigurato come cocodrillo.

<sup>79</sup> Si rammenti, ad esempio, la lotta tra Marduk e Tiamat nella mitologia Babilonese e la vittoria di Indra su Vrtra.

<sup>80</sup> Vedi anche: *ad vocem* 'drago', *La Piccola Treccani. Dizionario Enciclopedico*, III, Roma, 1995, pp. 1035-1036.