

UN SAN FRANCESCO DI CARAVAGGIO

di Francesca Salvemini

Una semiologia dei dipinti di S. Francesco nel Novecento più spesso attribuiti a Caravaggio, in rapporto al “S. Francesco in atto di ricevere le stimmate” della Chiesa di S. Anna dei Lombardi a Napoli, annotato al pittore alla sua morte nella biografia di Giulio Mancini. Dai dati storiografici il Santo emerge per il carattere stupefacente di realismo della figura con i piedi, negli approcci critici di analisi stilistico-iconografica, archivistica e diagnostica del secolo scorso nelle tipologie: inginocchiato di profilo e di fronte, seduto e disteso. La massa sferica del cranio ruota solo nei S. Gerolamo Borghese e di La Valletta e, nella proiezione basale completa, nella Resurrezione di Lazzaro.

La crudezza stilistica nelle *Sette opere di Misericordia* dei due santi vicini e in primo piano, nell'iconografia della rinuncia ai beni terreni dei Santi Francesco e Lorenzo, accomunati dal voto di povertà all'opera caritatevole di San Martino di assistere gli infermi e vestire gli ignudi, ed entrambi ricordati nel documento Radolovich per una pala d'altare, alla metà del secolo scorso ritenuto l'Hartford dipinto non oltre il 1597, ha spinto la critica caravaggesca a ribadire l'autografia del S. Francesco inginocchiato dalla cripta della Chiesa di S. Maria della Concezione (Fig. 1) a Roma. Nel 1908 ascritta da Giulio Cantalamessa, accolta da Hans Posse nel *Lexikon* nel 1911, ed esposto a Firenze nel 1922, contesa nel 1967 dal suo analogo nella Chiesa di S. Pietro di Carpineto Romano, pubblicato nel 1970. Ciascuna fondata sulla provenienza da chiese nell'ambito di committenza, rispettivamente, Barberini e Aldobrandini (1970).

LA CRITICA D'ARTE E IL S. FRANCESCO DI CARAVAGGIO

Nel 1894 era datato al 1597¹ da Vincenzo Joppi il testamento di Ruggero Tritonio del 1607, una 'Morte di S. Francesco' il quadro del donatario di Ottavio Costa del 1606². La coincidenza iconografica alle fonti biografiche seicentesche più attendibili e cronologicamente più vicine dell'estasi di S. Francesco e l'angelo con la figura del Santo distesa, nel Museo di Udine dalla chiesa di S. Giacomo di Fagagna in Friuli, e nel Wadsworth Atheneum di Hartford³ dalla collezione Grioni di Trieste (Fig. 2), coinvolse nel dibattito iconologico e documentale aperto da Tancred Borenius⁴, tra il 1925 e il 1929, gli storici italiani Adolfo Venturi e Roberto Longhi. Dibattito che culminò nel 1951 con la pubblicazione alla *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* sia del S. Francesco dei Cappuccini che di quello di Hartford. Nel 1951 il dipinto di Hartford prevalse nello stesso *Caravaggio* di Lionello Venturi, nel 1959 in *Le Dossier Caravage* di André Berne-Joffroy, e nel 1966, compiuto entro il 1597 il suo notturno schiarito, nel *Caravaggio* di Raffaello Causa. Ampliati da Richard Spear, da Alfred Moir e da Benedict Nicolson negli anni Settanta i *Caravaggio Studies* di Walter Friedlaender del 1955, pubblicato nel 1983 nel *Caravaggio* di Howard Hibbard.

L'INNOVATIVITÀ ICONOGRAFICA

Il S. Francesco della Pinacoteca del Museo Civico di Cremona, nel novero di Giuseppe Vermiglio nel 1943, nel 1973, da un originale perduto, era accanto agli altri tre nella mostra *Immagine del Caravaggio* curata da Mia Cinotti. La sua aderenza al santo mendicante delle *Sette Opere di Misericordia* e l'addolcimento

estatico dei S. Francesco di Roma e di Carpineto (Fig. 3) - restaurato nel 2000 nella considerazione di prototipo - alternatisi nella Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, hanno indotto ad estendere nel complesso la diagnostica dei dipinti alla minuziosità filologica dei dettagli, ai sostrati stratigrafici e alle componenti tecniche dei restauri delle tele. Affievolendone l'ascendente barocco insistente nella cronologia del periodo arpinate, che avrebbe voluto il Santo privo del teschio fra le mani⁵, rotolato a terra nel bulino di Agostino Carracci del 1586 della Pinacoteca di Bologna (Röttgen 1973), come nel S. Francesco del Cavalier D'Arpino a Douai. Datazione ripetutamente oscillata al decennio successivo fino alla testimonianza di Orazio



Figura 1 - S. Francesco (Santa Maria della Concezione, Roma).



Figura 2 - Caravaggio, S. Francesco (Wadsworth Museum of Hartford).

Gentileschi al processo intentato da Giovanni Baglione nel 1603 (1979), pittori entrambi copisti del S. Francesco di Hartford, di un prestito a Caravaggio di una veste da cappuccino e di un paio d'ali (N. Pevsner 1928), elementi che, nella luminosità del paesaggio, compaiono nel *Riposo dalla fuga in Egitto*.

IL S. FRANCESCO A NAPOLI

Nel *Microcosmo della pittura*⁴ del 1657 lo storico Francesco Scannelli aveva descritto nella stessa chiesa romana, dove lo ricordava Baglione, il S. Francesco di Girolamo Muziano, dove era nel 1697: "Si ritrova ancora di questo degno soggetto [...] nella Chiesa dei Padri Cappuccini, la Tavola di S. Francesco che riceve le Stimate." I Muziano documentati fotograficamente dal 1911 nella chiesa di Via Veneto e, risaltato da un bagliore più immaginativo, nella Pinacoteca Vaticana, sembrarono allontanare il dibattito dal "Christo Resurgente" e dal "S. Francesco in atto di ricever le stimate" di Caravaggio della Chiesa di S. Anna dei Lombardi a Napoli, nella postilla delle *Considerazioni*

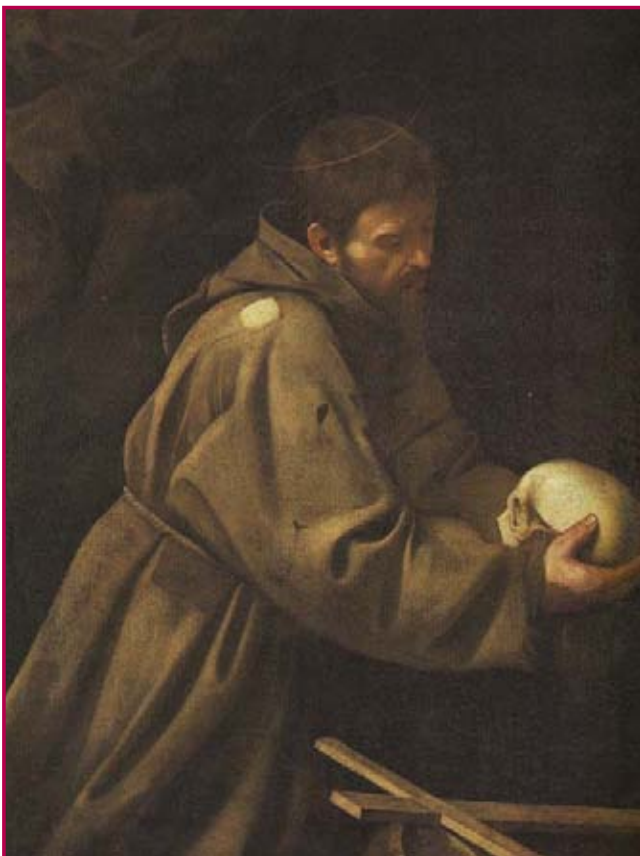


Figura 3 - S. Francesco (Chiesa di S. Pietro, Carpineto Romano).

di Giulio Mancini: "Parimenti a suo luogo si aggiunge quanto appresso e che appartiene alla vita di Michelangelo da Caravaggio [...]: In S. Anna, chiesa de' Lombardi, nella strada di Montoliveto, si trova una tavola d'un Christo resurgente bellissima. In detta chiesa e cappella⁸ un S. Francesco in atto di ricever le stimate. Nella chiesa della Pietà⁹ posta nella strada che va alla vicaria¹⁰ di suo vi sono più tavole, particolarmente quella dell'altar maggiore¹¹."

La Resurrezione a S. Anna dei Lombardi di Caravaggio era ricordata da Giovan Pietro Bellori nelle *Vite* del 1672 senza il quadro di S. Francesco: "Et in S. Anna de' Lombardi la Risurrezione", e analogamente l'anno seguente da *Le finenze de' Pennelli Italiani* di Luigi Scaramuccia, edite a Pavia per i tipi di Giovanni Andrea Magri, come una pala d'altare¹².

La Resurrezione di Cristo veniva descritta con due laterali da Carlo Celano¹³, mentre il Cristo atterra sui soldati addormentati, e nel secolo seguente dalle *Vite* di Bernardo De Dominici nel 1742, nella *Vita* di Battistello Caracciolo, ripresa da Nicolas Cochin: "[...] fece per la Chiesa di S. Anna della nazione Lombarda tre quadri per una Cappella, con figurare in quello dell'Altare la resurrezione del Signore, che quasi con ispavento esce dal suo sepolcro; idea bassa, ed indecente al rappresentato." Due tele scurite ai lati, in una un Battista "D'une nature trop courte", raggomitolato, con la sua magra figura di Cristo, che "passe en marchant au travers des guardes", nella parafrasi del *Voyage d'Italie* nel 1756, immediatamente caravaggesca per i tre storici la figura di Cristo che cammina sopra i soldati addormentati¹⁴.

ICONOLOGIA DEL S. FRANCESCO

La *Pinacotheca sive romana pictura et sculptura, libri duo* di Giovanni Michele Silos nello stesso 1673, dedicava un'elegia al dipinto del Duca di Sermoneta, intitolata *D. Franciscus Assisinitis effigies. Caravagij apud Sermoneta Ducem*, che pretendeva a Roma nella seconda metà del Seicento, senza essere smentita dagli Itinerari romani dei secoli seguenti, il S. Francesco di Caravaggio. Mentre non lo precisava "In auleis", cioè ubicato nella raccolta di Palazzo Caetani, si diffondeva sull'iconografia propria al S. Francesco di Hartford, in cui il santo è disteso con il piede sinistro scoperto dal saio¹⁵. Nel pallore della carne del costato e del piede nudo del Santo, contratto nella sofferenza, compariva l'arrossamento delle stimate. La sua immagine di raccoglimento ne emergeva concettualmente astratta dal Monte della Verna, dall'angelo, da Frate Leone e dai pastori nel paesaggio striato di luce, precipitando il capolavoro ideato nel clima post-tridentino nel sincronismo dei massimi contrasti luminosi del periodo maltese.

Nel *S. Giovanni Battista Borghese*, che non figurava tra i dipinti della confisca nella bottega D'Arpino del 1607 ed era descritto nella raccolta Borghese nel 1613 da Scipione Francucci, era stato preso a modello da Caravaggio lo stesso volto di Marco girato di spalle della *Vocazione di Matteo* Contarelli a S. Luigi dei Francesi, il pittore bolognese Lionello Spada nella *Felsina pittrice* dell'altrettanto bolognese Carlo Cesare Malvasia: "... che condottolo [n.d.r.: Lionello Spada] seco a Napoli l'Amerigi, lo tenne sotto ben quattro giorni a servirsene di modello per un S. Giovanni, riserrandolo per di fuori entro la stanza... sì come havea fatto anche in Roma, quando nel suo S. Matteo chiamato da Christo all'Apostolato, per colui che ivi stà volto in ischiena, il [n.d.r.: Spada] ritrasse: Non poté dunque non passare con esso lui [n.d.r.: Caravaggio] a Malta... e fuggirsene." Nelle *Notizie de' professori del disegno* Filippo Baldinucci: "Innamoratosi [n.d.r.: Lionello Spada] poi della maniera di Michelagnolo, apposta si portò a Roma, a lui s'accostò ed anche seguittollo a Napoli, e poi a Malta, ove fece il ritratto del gran maestro¹⁶. Tornatosene alla patria [...] ebbevi a dipignere molti quadri di quella maniera caravaggesca, che sortirono d'aver luogo per entro ragguardevoli gallerie." Nel 1657 *Il Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli, rilevava due quadri di *S. Giovanni Battista*

nel Palazzo Borghese¹⁷, dove il biografo non sottolineava l'identità tra il secondo *Battista* ancora nelle Gallerie Borghese, e il Pio, se non nel paragonare quest'ultimo all'*Amore* Giustiniani nella stessa nudità integrale della figura, propria al Borghese pervenuto ai Pamphilj. 'Li doi S. Giovanni' tornati a Napoli nel documento del 1610 con la feluca di Caravaggio, nessun riferimento nella postilla al Battista Fenaroli. Dipinta a Napoli nel 1609 la *Salomé* inviata a Malta.

IL S. FRANCESCO NEI COPISTI

Il S. Francesco tralasciato dalla biografia di Bellori, nel documento del 1606 donato da Ottavio Costa a Ruggero Tritonio da Udine, abate di Pinerolo, in estasi nell'inventario Del Monte e nella vendita nel 1628¹⁸, duplice nell'ultimo inventario Costa del 1639, dove soltanto uno dei due dipinti di S. Francesco annotati era riferito a Caravaggio¹⁹, da S. Anna dei Lombardi di Monteoliveto dov'era situato dalla postilla, era stato accostato da Silos nel 1673 al nome dei Caetani di Sermoneta. Autore non commentato da Matteo Marangoni con la pubblicazione nel 1929 del S. Francesco di Hartford in tela, di dimensioni attinenti l'inventario Del Monte. A Monteoliveto a Napoli una mezza figura di S. Francesco, il Princeton in piedi a mezza figura nell'esaltazione della croce²⁰, di provenienza Giustiniani, inciso nel catalogo della vendita della collezione del 1812 di Charles Paul Landon con il riferimento a Domenico Cresti, detto il Passignano, il S. Francesco nello stesso atteggiamento del Princeton, nella Gemäldegalerie di Berlino. Nella raccolta Davidson di Santa Barbara (Chicago) il Giovanni Baglione ricordato da Domenico Montelatici nel 1700 a Villa Borghese, la Morte di S. Francesco incisa da Pierre François Basan: a Roma nel 1639 il S. Francesco di S. Anna dei Lombardi della postilla Mancini.

UN DIPINTO DA MALTA

Filippo Baldinucci nella *Notizia* di Giovanni da San Giovanni, che nel 1619 affrescò a Firenze la facciata del Palazzo di Niccolò dell'Antella a Santa Croce: "*Seguita* [n.d.r.: sulla facciata del palazzo dell'Antella a Santa Croce] *poi la stupenda figura dell'Amorino, che dorme presso a un cigno: e questa fece Giovanni da San Giovanni*²¹, *il quale non ebbe difficoltà di copiarlo da simil figura, che oggi è nel Palazzo Serenissimo fatta per mano del Caravaggio: e non v'è chi dubiti, che data la parità dell'essere quello di Giovanni a fresco, e quel del Caravaggio a olio, non sia migliore quello di questo. [...]* V'è poi un'altra meravigliosa figura, fatta da Giovanni, che è Cupido abbattuto..."²². Nella *Guida della Real Galleria del Palazzo Pitti* di Egisto Chiavacci del 1881 l'Amorino che Dorme nell'inventario Medici²³ del 1675 della *Notizia* di Baldinucci: "*Questo dio hiace addormentato appoggiando la testa sopra il turcasso, e tenendo in mano l'arco e la freccia. Nel fondo è una veduta di paese*", di Michelangelo da Caravaggio nell'inventario Palatino del 1912²⁴, l'epifania di luce tagliata sull'ala destra dal fondo nero, "l'Amore dormiente" in Marangoni nel 1922.

Volentieri pubblichiamo in estratto dal paragrafo Camera oscura di *Lo strumento di Caravaggio* di Antonino Saggio, Roma 2007:
 "Ecco che da questa invenzione nasce il Caravaggio maturo, quello che rivoluziona la visione. Tutto quello cui abbiamo fatto cenno ritorna. Innanzitutto la necessità della fortissima luce e l'altrettanto profonda ombra, e poi l'attimo, il bilico, la rottura del telaio. Caravaggio sostituisce all'immobile telaio e alla luce uniforme, l'attimo abbagliante del flash, crea un proscenio e fa saltare dentro e fuori la rappresentazione i suoi personaggi. Tutto è in bilico nella sua vita, nei suoi quadri, nella sua spazialità anche perché "materialmente" tutto il sistema della camera oscura si trova in equilibrio in un solo punto, in un solo attimo, e basta pochissimo che l'equilibrio si rompa e si affondi nel nulla. Ma gli attimi che Caravaggio crea sono i primi del mondo nuovo: gli uomini parlano di sé, del proprio essere veri, del loro essere umanamente poveri, ma di ambire comunque ad un loro pezzo di esistenza, riflessi in una rappresentazione rimbalzata in una camera oscura."

RIFERIMENTI

- 1 'Divi Francisci signum a Caravaggio celeberrimo pictore summa cum diligentia af-fabre pictum, quod mihi d. Octavius Costa Civis Jauuensis nobilissimus, mutui amoris incomparabilisque amicitiae ergo donavit', (ASU, G. Vecchi), L. Venturi, Il Caravaggio, Milano 1951 e Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi, Milano 1951, n.17, da una raccolta privata a Malta e n.28. Del 25 ottobre 1607, M. Gregori, in Caravaggio e il suo tempo, Milano 1985.
- 2 'Legavit multo illi m. D. Rogerio Abbati Tritonio a secretis illi mi et r. mi Card. Iis Montisalti unum ex duobus quadris Ipsi D. testatoris I.[d est] quadrum S. ti Francisci seu S. tarum Marthae et Magdaleneae ad electione[m] Ipsi D. abbatis, alterum vero legavit m. to illi. D. Jo. [hann]i Enriques de Herrera, (ASR, 6 agosto 1606).
- 3 Caravaggio e altri pittori del Seicento. Capolavori dal Wadsworth Atheneum di Hartford, Rimini 2010.
- 4 T. Borenius, An early Caravaggio rediscovered, Apollo, II, 1925.
- 5 Reso pertinente ad uno dei due S. Gerolamo Adonino da Francesco Susinno nel 1724 nelle *Vite dei pittori messinesi*, una copia ribersca attualmente esposta nel Museo Mandralisca di Cefalù.
- 6 Dedicato al Duca di Modena Francesco I d'Este.
- 7 Girolamo Muziano.
- 8 La cappella Fenaroli.
- 9 Chiesa del Pio Monte della Misericordia.
- 10 Tribunali della vicaria.
- 11 Le Sette Opere di Misericordia.
- 12 '[...]alcune cose di Michel' Angelo da Caravaggio, che con occasione del suo passaggio a Malta (trattenendosi alcun tempo in Napoli) lasciò del suo Pennello, ed una di queste si fu una Tavola d'Altare situata nella Chiesa di S. Anna de' Lombardi, ov'è la Resurrezione di Christo, come altresì un'altra nel Tempio della Misericordia sopra l'Altar Maggiore, nella cui per appunto vi espresse le Sette Opere della Misericordia con modo pittoresco, ed' in tutto bizzarro; e dopo ciò haver veduto si traggitarono di bel nuovo nella sodetta Chiesa di S. Anna à rimirar più curiosamente l'altra [n.d.r.: la Resurrezione di Cristo] e quando osservarono il Christo, non come d'ordinario far si suole, agile, e trionfante per l'aria; ma con quella sua fierissima maniera di colorire, con un Piede dentro, e l'altro fuori del sepolcro posando in terra, restarono per simile stravaganza con qualche apprensione...'
- 13 C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692: "Viene la Cappella de' Finaroli, dove vi sono tre quadri di Michel' Angelo di Caravaggio, quel di mezzo dove stà espressa la Risurrezione del Signore, che salta dal sepolcro con molti soldati che dormono, cosa stimatissima, perchè la figura principale par che esca dal quadro, però alcuni intendenti nell'arte dicono che sia mancante nel costume, perchè li manca una Gloriosa Maesta."
- 14 Il crudo clangitismo traslucido e allampanato della Resurrezione a Capodimonte proveniente nel 1799 da Monteoliveto.
- 15 L'Epigramma CLII: "Est pallente cinis vultu, tunicamque per omnē / Aspicitur laceram textilis ire cinis. / Pallor ubique: rubet sed pectus scissile; nudi, / tralectique pedes / dextraque fixa rubet. / Franciscum nempe à cinere, atque à vulnere multo / Noscimus: haud tanti fallit imago Viri, / Exprimis hanc speciem, Caravagi, nec tua sistit / Impigra in effigie hac exteriore manus. / Sic pingis, vultu ut pateant pia vulnera cordis, / Intimus & pateat pectoris ille cinis."
- 16 Nel Museum of Fine Arts of La Valletta, Malta, dal ritratto di Alot de Wignacourt del Louvre.
- 17 "Si vedono ancora nelle Galerie Quadri di tremenda naturalezza, ed in particolare nel Palazzo de' Borghesi uno assai grande, che dimostra Christo a tavola con i due Pellegrini [n.d.r.: La Cena in Emmaus], & un'ignudo di S. Gio. Battista, & un altro simile a tutti d'ogni parte di apparente nudità... e nella Galleria dell'Eminentissimo Pio alcuni Quadretti, ed in particolare una figura di S. Gio. Battista ignudo, che non potrà dimostrarsi più vera carne quando fosse vivo, sicome l'Amoretto, che si ritrova appresso al Principe Giustiniani, che fra i dipinti privati di Michelangelo da Carravaggio sarà forse il più degno..."
- 18 Un S. Francesco in estasi di Michelangelo da Caravaggio con cornici negre di palmi quattro' e nella vendita Del Monte nel 1628 'Per un S. fran.co del Caravaggio'.
- 19 'E più un altro quadro di S. Francesco fatto dall'istesso Caravaggio tutti con la sua cornice' e 'E più un altro quadro con l'immagine di S. Francesco'.
- 20 F. Bologna, L'Incredulità del Caravaggio, Torino 1992.
- 21 Giovanni Mannozi da San Giovanni Valdarno.
- 22 Caravaggio e caravaggeschi a Firenze, Firenze 2010.
- 23 'Un quadro in tela alto p.1/8 [arg] 2 e 1/5 dipintovi un Amorino che Dorme con Carasso e frecce di mano del Caravaggio'.
- 24 L'Amore dormiente appoggiante la testa sopra il turcasso e con in una mano l'arco e la freccia. Nel fondo veduta di paese.'

ABSTRACT

The analysis processes focus a semiological result of one canvas over the heterogeneous St. Francis' shapes referred to Caravage
 The analysis processes focus a semiological result of one canvas over the heterogeneous St. Francis' shapes referred to Caravage, primarily introduced on the early 20th century between 1593-1700 time-lapse, on obtained by several sources and paintings, when the context of copysts and their appreciation in the past had began to appear as originals. Scale images, both masses and canvas, of halflengths are claimed as giants in the Christ crowned with thorns in Wien, and collapse as in the Captures of Christ in Dublin and Odessa, maintaining the painter any circular motion to any distance including the Christ figure in the small space between the presence of observer by each enlarged Passion canvas of Supper at Emmaus. The underdrawing results by neutralized scale-off scanner diagnostics Multi-Nir (2010) on paintings of Caravaggio as Supper at Emmaus of Brera and by X-Rays as Emmas of London show different frames and supports. An iconological approach to the 'Nude young servant', the Fuga dell'Ortolano Giustiniani, also related in the 1791 to the artist by Mariano Vasi, and including in the narrative scenes of Malchus only Marcus' Gospel in the painting published by B. Nicolson recently affirmable as the Sustermans' Taking of Christ (2003, 2009), is the print in The Vaticano of E. Pistolesi to G. Muziano (Orvieto).

AUTORE

FRANCESCA SALVEMINI
 FSALVEMINI@FASTWEBNET.IT