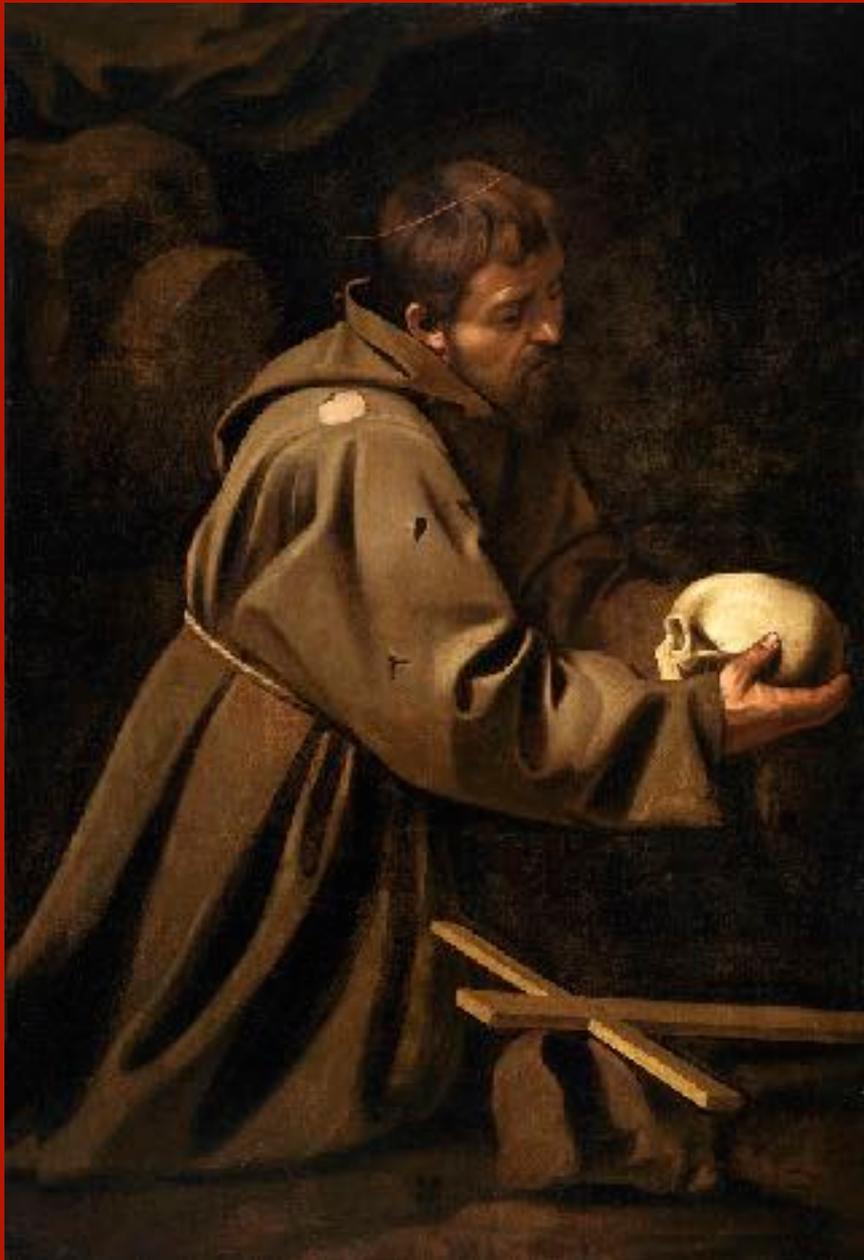


# Chiesa di San Carlo Borromeo

Lugano, 20 febbraio 2019 – 30 maggio 2019

MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO



**SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE**

*Collezione privata - ex Cecconi*



20 febbraio 2019 - 30 maggio 2019

Chiesa di San Carlo Borromeo,

Via Nassa 26

Lugano

MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO

SAN FRANCESCO

IN MEDITAZIONE

*Collezione privata - Ex Cecconi*

*Progetto Grafico, Impaginazione e Redazione*

*Sira Waldner*

Publicazione per la Confraternità di San Carlo Borromeo





MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO,  
SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE  
OLIO SU TELA, 136 X 91 CM (54 3/4 X 36 IN.),  
*Collezione privata*



*«A me piace ricordare quello che san Francesco di Assisi diceva ai suoi frati:*

“Predicate il Vangelo,  
e se è proprio necessario  
usate anche le parole.”

*Papa Francesco, ai partecipanti al Congresso internazionale sulla catechesi (venerdì 27 settembre 2013), in L'Osservatore Romano (domenica 29 settembre 2013), p. 7*



# “PREDICATE IL VANGELO, E SE È PROPRIO NECESSARIO USATE ANCHE LE PAROLE.”

Papa Francesco

ai partecipanti al Congresso internazionale sulla catechesi (venerdì 27 settembre 2013), in  
“L'Osservatore Romano” (domenica 29 settembre 2013, p. 7)

**di Sira Waldner**

Con questa frase, san Francesco esorta a predicare con le azioni, affinché le parole siano in sintonia sia con quello che facciamo sia con il Vangelo.

Dal 2015, anche la Confraternita di San Carlo Borromeo sta percorrendo la *Via Pulchritudinis* (la via della bellezza – già indicata da papa Benedetto XVI) o, come scrisse il Vescovo emerito mons. Giacomo Grampa, “...*la strada della cultura, dell'arte e della musica, del bello, per camminare con gli uomini contemporanei... per offrire servizio e testimonianza del nostro tempo...*”.

Sempre san Francesco dice:

*“Un uomo che lavora con le sue mani è un operaio; un uomo che lavora con le sue mani e il suo cervello è un artigiano; ma un uomo che lavora con le sue mani, il suo cervello e il suo cuore è un artista.”*

L'artista, attraverso la sua opera, comunica.

In controtendenza ai diversi luoghi di culto, dove la curiosità verso l'arte è spesso considerata inappropriata e a volte invasiva, nella

Chiesa di San Carlo Borromeo di Lugano abbiamo voluto riservare un posto speciale a capolavori di pittura orfani della loro collocazione originaria.

Con la mediazione di relatori qualificati che approfondiscono storia, linguaggi e emozioni, si espongono selezionate opere d'arte sacra che si confrontano anche con i principi della controriforma divulgati negli scritti di san Carlo Borromeo, e che offrono ai fedeli, agli amanti dell'arte e ai semplici visitatori una chiave di lettura contestualizzata. È questa un'occasione per far uscire il dipinto dal suo ambito squisitamente privato per esporlo in uno spazio pubblico e per consentire a ciascuno di ammirarlo, anche attraverso la preghiera, la meditazione e l'ascolto.

Esponiamo l'opera in un luogo che è anche monumento di arte, di riflessione, di incontro, di formazione. La chiesa è luogo schermato dalla vita perennemente online, dominata e sopraffatta da cellulari e da Internet, dal trambusto del multitasking. Qui possiamo ritrovarci e 'leggere l'Arte' nei suoi molteplici e variegati aspetti: religiosi, tecnici, storici, educativi. Facciamo questo attraverso il confronto, la ricerca e il dibattito per coglierne il messaggio anche etico e culturale.

Dopo l'esposizione della *Madonna delle Rose*, di Aurelio Luini (2015), con cui abbiamo iniziato questo cammino con l'appoggio del vescovo emerito di Lugano, monsignor Pier Giacomo Grampa, e dopo l'esposizione della *Madonna col Bambino* di P. P. Rubens (2016), che ha riscontrato l'inaspettato e spontaneo interesse dei principali mezzi di informazione, viene esposto uno straordinario *Cristo nell'Orto degli Ulivi* di Vincenzo Campi (2017), cui segue la presentazione di un splendido *San Sebastiano* di Andrea del Sarto (2018). Ora, in occasione del quarto centenario dalla fondazione

della Confraternita di San Carlo Borromeo, siamo riusciti ad ottenere il prestito di un'opera particolarmente importante sia per il contesto francescano, a cui lo stesso san Carlo Borromeo era vicino, sia per il pubblico, presso il quale ha avuto un ampio riscontro grazie all'autore, Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milano 1571-Porto Ercole 1610), cui è attribuito\*.

Da una collezione privata, per la prima volta arriva in Svizzera il *San Francesco in meditazione*, olio su tela, 136 x 91 cm. Un capolavoro, che dopo le mostre di Düsseldorf (2006) e Parigi (2010) non è più stato esposto al pubblico.

L'affluenza, per ciascuno di questi eventi, è stata numerosa e ha avuto un riscontro inaspettato: l'aumento esponenziale del numero di candele accese in chiesa che è testimonianza della fede e segno non solo del passaggio, ma anche della sosta e del raccoglimento.

Ogni candela si accende per devozione, preghiera e meditazione...

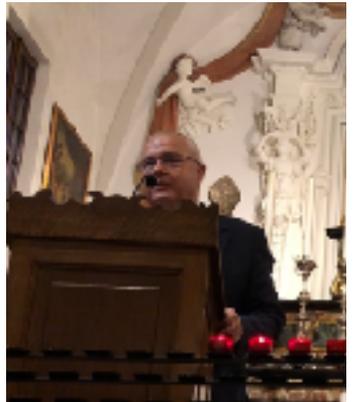
---

\* Le analisi e le radiografie eseguite in occasione della mostra di Caravaggio a Düsseldorf (2006) hanno evidenziato numerosi ed importanti pentimenti concettuali, mettendo altresì in rilievo la tecnica pittorica personalissima del Caravaggio, confermandone così a parere di Clovis Whitfield, Mina Gregori, Sir Denis Mahon, Claudio Strinati... l'autografia, è sostenuta nei cataloghi citati – vedi sito: <https://humilitas-sf.jimdofree.com>

Esposizioni:

Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung. Museum Kunst Palast Düsseldorf, 9 settembre 2006 fino al 7 gennaio 2007.

C'est la vie! Vanités. De Caravage à Damien Hirst, 3 Février / 28 Juin 2019, Musée Maillol, Paris. Catalogue, pag. 32-33, *Saint François en méditation*.



## RINGRAZIAMENTI

Un grazie va a **Fabiola Giancotti**, che con il suo prezioso contributo dal titolo ***Humanitas e Humilitas, San Francesco, san Carlo e la proposta di Caravaggio***, ha approfondito il tema di san Carlo seguendo, negli scritti del Borromeo, le tracce filologiche e linguistiche della sua cultura e devozione francescana. Senza trascurare indagini e collegamenti storici, artistici e teologici che avvicinano i tre protagonisti: san Francesco, Caravaggio e san Carlo.

---

Fabiola Giancotti: [www.fabiolagiancotti.it](http://www.fabiolagiancotti.it): ricercatrice, film maker, art curator, editor, ha redatto il *Dizionario di cifrematica* ed è autrice fra gli altri del libro: *Per ragioni di salute. San Carlo Borromeo nel quarto centenario della canonizzazione. 1610-2010*.

Siamo grati a **Gualtiero Scola**, che ha abilmente interpretato le letture di brani scelti di san Francesco e di san Carlo, accompagnando il *fil rouge* del testo di Fabiola Giancotti.

---

Gualtiero Scola ( [https://it.wikipedia.org/wiki/Gualtiero\\_Scola](https://it.wikipedia.org/wiki/Gualtiero_Scola)) attore di teatro e di cinema, autore e regista teatrale. Dirige, con Nadia Frola, l'Associazione teatri danzanti (combinazione fra teatro musica, poesia e danza. La ricerca è costante nei testi di filosofi, poeti, santi, che restituisce in forma di scrittura teatrale). A sua firma l'opera su Francesco d'Assisi. ([www.teatridanzanti.blogspot.com](http://www.teatridanzanti.blogspot.com))

Allo storico dell'arte, prof. **Stefano Zuffi**, siamo molto riconoscenti per averci sapientemente illustrato, con il suo intervento dal titolo ***Humilitas vs Superbia. Caravaggio e l'arte sacra***, l'epoca borromaica, per aver reso vivo l'artista e

l'uomo Caravaggio e per aver affrontato il tema della *humilitas* quale collegamento fra san Francesco, san Carlo Borromeo e lo stesso Caravaggio, invitando "lo spettatore ad essere testimone partecipe di ciò che vede nei suoi dipinti".

---

Storico dell'arte, specializzato in Storia dell'Arte Medievale e Moderna e Museologia e Museografia, il prof. Stefano Zuffi ha pubblicato oltre sessanta volumi di divulgazione culturale, legati alla storia dell'arte soprattutto rinascimentale e barocca. Consulente editoriale per la casa editrice Electa (1994-2006), è stato responsabile di alcune collane di successo dedicate alle arti figurative e alla storia dell'architettura, come gli *Artbook* e *I dizionari dell'arte*. Tradotte in più lingue, le sue opere sono oggi pubblicate in tutto il mondo. Collabora alla realizzazione di mostre temporanee e cura iniziative per la valorizzazione dei musei milanesi. Ricopre gli incarichi di responsabile culturale dell'Associazione Amici di Brera ed è presidente dell'Associazione Amici del Poldi Pezzoli.

Vista la forte affluenza in chiesa e il periodo della Pasqua di Risurrezione del Signore, l'esposizione venne prorogata prima fino al 26 aprile 2019 e poi fino al 30 maggio 2019. Con la spontanea e generosa adesione degli amici siciliani, che il pubblico di Lugano ha avuto già modo di apprezzare nelle precedenti iniziative della Confraternita.

Siamo in debito con il dott. **Sebastiano Fabio Venezia** che si è ritagliato il tempo dai suoi impegni istituzionali spostandosi da Troina (EN) per affrontare il tema: ***Caravaggio e l'iconografia francescana nell'età della Controriforma.***

---

Sindaco di Troina (Enna) dal 2013, distintosi per essersi opposto alla prepotenza mafiosa a sostegno della legalità e la salvaguardia dell'ambiente, il dott. Sebastiano Fabio Venezia, interviene, come già avvenuto nel 2016, in occasione della presentazione di una *Madonna col Bambino* di P.P.Rubens, come storico, specializzato nel periodo della Controriforma.

Al prof. **Paolo Giansiracusa** siamo profondamente obbligati per la sua appassionante *lectio magistralis* dal tema:

***San Francesco in meditazione, iconografia ed espressione.***

---

Storico dell'Arte e Docente Universitario Ordinario presso l'Accademia delle Belle Arti di Catania, il prof. Paolo Giansiracusa ha svolto attività di docenza anche all'Università degli Studi di Catania (alle Facoltà di Lettere e d'Architettura), ha partecipato al Consiglio Regionale dei Beni Culturali della Regione Siciliana. È curatore d'importanti mostre e rassegne d'arte per Musei nazionali e internazionali, autore di numerosi volumi d'arte e pubblicazioni ed abile divulgatore – il pubblico lo ricorderà nel 2016, in occasione della presentazione di una *Madonna col Bambino* di P. P. Rubens.

Un magistrale contributo musicale è stato eseguito, in entrambi gli eventi, dal maestro **Roberto Albin**, che ha suonato una viola costruita dal liutaio luganese **Mirto Mattei**, e prestata per l'occasione. GRAZIE

Siamo grati per il prezioso contributo critico e storico-artistico fornito da **Mario Bigetti, Silvia Cerio e Anna Lucchini**.

A nome di tutti il più sincero ringraziamento va al proprietario, che per la sua devozione a San Filippo Neri ha generosamente prestato il dipinto in onore dei festeggiamenti del quattro centesimo anniversario della fondazione della confraternita di San Carlo Borromeo di Lugano.

Trattandosi di eventi e iniziative di alto rilievo artistico e storico, per la promozione della cultura e senza carattere lucrativo o commerciale è stato concesso il patrocinio del **Consolato Generale d'Italia**. Cogliamo l'occasione per ringraziare il Console Generale d'Italia a Lugano, Min. Plen. **Mauro Massoni**, per il



sostegno alle iniziative promosse dalla Confraternita di San Carlo Borromeo di Lugano.

Ringraziamo la **Città di Lugano** per il suo sostegno alla Confraternita di San Carlo Borromeo.

Per aver reso possibile questo prestito, ringraziamo la **Swiss Logistics Center**, l'**Atelier AMC** e l'**AION Private Art Service & Consulting SA**.

Concludendo, ringraziamo ciascuno di coloro che non abbiamo qui potuto citare, ma che hanno contribuito con entusiasmo al successo di questi eventi: studiosi, appassionati, fedeli.

Ringraziamo **Umberto Angeloni**, **Antonella e Giancarlo Veronesi** (downuniverse.org), il vice priore **Mauro Martini** e sua moglie **Patrizia** e, *last but not least*, il priore **Guido Baumann** e tutti i membri della Confraternita di San Carlo Borromeo.

Da non dimenticare tutti quanti sostengono a vario titolo e modo questo cammino. Ci scusiamo per eventuali omissioni od errori pregandovi di segnalarceli. GRAZIE

<https://humilitas-sf.jimdofree.com>.



IN OCCASIONE DEI  
**400**  **Anni**  
 DI VITA RELIGIOSA E CARITATEVOLE  
 LA CONFRATERNITA' DI SAN CARLO BORROMEO  
 HA IL PIACERE DI ESPORRE



<https://humilitas-sf.jimdofree.com>



MICHELANGELO MERISI DA  
 CARAVAGGIO

## SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE

Collezione privata

MERCOLEDÌ 20 FEBBRAIO 2019

ORE 18:00

Oratorio Fabrice Casotti

HUMANITAS e HUMILITAS

SAN FRANCESCO, SAN CARLO E LA FRATELLANZA  
 CARAVAGGIO

con la partecipazione di Giulio Leo Sestini

GIOVEDÌ 28 FEBBRAIO 2019

ORE 18:00

Prof. Stefano Achilli

HUMANITAS e SUPERBIA

CARAVAGGIO

UN'ESEMPLA



IN COLLABORAZIONE CON

[www.sancarloborromeo.ch](http://www.sancarloborromeo.ch)



**Claudio Metzger**

Aion Ascona - Lugano

Presenta

**mercoledì 20 febbraio 2019 ore 18.00**

**Dott.ssa Fabiola Giancotti**

**HUMANITAS e HUMILITAS  
SAN FRANCESCO, SAN CARLO E  
LA PROPOSTA DI CARAVAGGIO**

con la partecipazione  
di **Gualtiero Scola**

\*\*\*\*\*

**giovedì 28 febbraio 2019 ore 18.00**

**Prof. Stefano Zuffi**

**HUMILITAS vs. SUPERBIA  
CARAVAGGIO E L'ARTE SACRA**

\*\*\*\*\*

Contributo musicale di

**Roberto Albin**

che ha suona una viola fatta dal liutaio luganese

**Mirto Mattei** e prestata per l'occasione

LA CONFRATERNITA  
SAN CARLO  
BORROMEO



[humilitas-sf.jimdofree.com](http://humilitas-sf.jimdofree.com)

IN OCCASIONE DEI  
400  Anni  
DI VITA RELIGIOSA E  
CARITATEVOLE

Con il patrocinio di



MOSTRA  
PROROGATA

FINO AL  
**26 APRILE 2019**

[www.sancarloborromeo.ch](http://www.sancarloborromeo.ch)



MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO

SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE

*Collezione privata*

**MARTEDÌ 9 APRILE 2019 ORE 18:00**

Dott. Sebastiano Fabio Venezia  
**CARAVAGGIO E L'ICONOGRAFIA  
FRANCESCANA NELL'ETA' DELLA  
CONTRORIFORMA**

Prof. Paolo Giansiracusa  
**SAN FRANCESCO IN  
MEDITAZIONE, ICONOGRAFIA  
ED ESPRESSIONE**

IN COLLABORAZIONE CON



[www.swisslogcenter.ch](http://www.swisslogcenter.ch)

**AION**  
AION PRIVATE ART SERVICE & CONSULTING SA

[www.aion.ch](http://www.aion.ch)



architecture management consulting

**Claudio Metzger**

Aion Ascona - Lugano

Presenta

**martedì 9 aprile 2019 ore 18.00**

**Dott. Fabio Sebastiano Venezia**

**CARAVAGGIO  
E L'ICONOGRAFIA FRANCEScana  
NELL'ETA' DELLA CONTRORIFORMA**

\*\*\*\*\*

**Prof. Paolo Giansiracusa**

**SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE  
ICONOGRAFIA ED ESPRESSIONE**

\*\*\*\*\*

**Contributo musicale di  
Roberto Albin**



***Humilitas*** a lettere gotiche rigidamente verticali e nere, compare per la prima volta verso il 1445 e divenne il motto di San Carlo Borromeo, entrando nello stemma di famiglia dei Borromeo. Indica l'**umiltà** con cui ci si deve avvicinare al cospetto di Dio e alle virtù.

# HUMANITAS e HUMILITAS

## San Francesco, san Carlo e la proposta di Caravaggio

di Fabiola Giancotti

Carlo Borromeo, per l'intero corso del suo apostolato nella Diocesi di Milano (1565-1584), ha tra i più vicini collaboratori molti fratelli francescani. Vi sono predicatori, confessori, segretari, istitutori. Se l'*Humilitas* è il motto che san Carlo mantiene nel suo stemma, l'*Humanitas* è la virtù che rileva dai seguaci di san Francesco. Le stesse che Michelangelo Merisi di Caravaggio restituisce nella sua trovata artistica.



San Francesco, al secolo Giovanni di Pietro di Bernardone, nasce a Assisi intorno al 1181 e qui muore il 3 ottobre 1226.



*Quanto era incantevole, Francesco. Stupendo e glorioso nella sua innocenza, nella semplicità della sua parola, nella purezza di cuore, nell'amore di Dio, nella carità fraterna, nella prontezza dell'obbedienza, nella cortesia... Di carattere mite, calmo di indole, affabile nel parlare, cauto nell'ammonire, accorto nel consigliare, efficace nell'operare, amabile in tutto. [...]*

*Di statura piuttosto piccola, testa regolare e rotonda, volto un po' ovale e proteso, fronte piana, occhi neri, capelli pure oscuri, sopracciglia diritte, naso sottile, orecchie piccole, tempie piane, lingua mite, bruciante e penetrante, voce robusta, dolce, chiara e sonora, denti uniti, uguali e bianchi, labbra sottili, barba nera e rara, spalle dritte, mani scarnie, dita lunghe, unghie sporgenti, gambe snelle, piedi piccoli, pelle delicata, magro, veste ruvida, sonno brevissimo, mano generosissima.*

Questo è il ritratto che, a pochi anni dalla morte (1228-29), frate Tommaso da Celano fa di Francesco nella *Vita prima* (1228-9). Arrivano fino a noi molti ritratti, anche nell'arte. A cominciare da Cimabue, il santo di Assisi verrà raffigurato benedicente, in estasi, mentre riceve le stigmate, mentre predica.

Una tonaca con il cappuccio e un'altra senza cappuccio, il cingolo e i calzoni. Senza calzature, se non costretto da necessità.

L'Ordine, riconosciuto con la Bolla di papa Onorio III il 29 novembre 1223, porta Francesco e i suoi Frati minori da Assisi in varie province dell'Italia di quell'epoca.

Viandante speciale, come lo saranno, per altri versi, Marco Polo nelle terre d'oriente, e Dante Alighieri nella *Commedia*, Francesco, povero, "semplice e idiota" (*Fioretti*, XXX), intraprende il viaggio libero, leggero, senza bagaglio, senza abito, senza pregiudizio. "*Vivendo in obbedienza, senza nulla di proprio e in castità*". Sorpreso e meravigliato della vita.

Ciascuna cosa è viva, si nutre e cresce nella natura, e nessuno sa dove nasce e dove muore, da dove viene e dove va, a che serve e quanto vive.

La *Regola*, su cui si fondano la disciplina, il sacrificio, il lavoro, stabilisce il modo. Ed è un pretesto per incominciare questo viaggio. La condizione è la solitudine, a cui nulla potrà porre rimedio. Con nessuno dialoga Francesco, ma, quando occorre, racconta parabole non scritte e episodi mai accaduti prima. Il *Cantico delle creature* è il suo inno alla vita. Nessuna alternativa tra il cielo e la terra. Cielo e terra, senza alternativa, sono l'apertura alla vita. Alto-basso, la barra e l'orizzonte, la croce, l'albero. Nessuna scelta tra la vita e la morte. Nel *Cantico delle creature* (1226), le cose alte e quelle basse non assumono connotazioni negative o positive, buone o cattive. Sono vive, e tanto basta.

huius seculi. Sca humilitas ofundit su  
 ptuam. q omnes homines qui sunt in mundo.  
 humiliat. q omnia que in mundo sunt. Sca ca  
 ritas. ofundit omnes diabolicas q carnales  
 temptationes. q omnes carnales timores.  
 Sca obedientia. ofundit omnes corporales q  
 carnales uoluntates. q habet mortificatu co  
 pus suu ad obedientia ips q ad obedientia  
 frs sui. q e subditus q supposit oibz hoibz q  
 st in mundo. q no tantu solum hoibz. si etia  
 oibz bestis q sens. ut possint facere ce co  
 quicqz uolunt. quatu sunt eis data desu  
 p a dno. *Incipit laude creaturar qd fecit bea  
 tricus ad laude q honore dei. cu ee in firmi apo  
 stoli dnm anu.*  
**M**aximum omnipotente bonignore. tue  
 sole laude la gloria et honore. q omne  
 dote solocattissimo se  
 Romano. q nullu homo  
 ene dignu te metonare.  
 benedictione.

Primo Codice conosciuto del Cantico delle Creature

*Altissimu, onnipotente, bon Signore,  
Tue so' le laude, la gloria, l'honore et onne benedizione.  
Ad te solo, Altissimo, se konfane,  
e nullu homo ène dignu te mentovare.  
Laudato sie, mi' Signore, cum tutte le Tue creature,  
spezialmente messor lo frate Sole,  
lo quale è iorno et allumini noi per lui.  
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:  
de Te, Altissimo, porta significazione.  
Laudato si', mi' Signore, per sora Luna e le Stelle:  
in celu l'ài formate clarite e preziose e belle.  
Laudato si', mi' Signore, per frate Vento  
E per aere e nubilo e sereno et onne tempo,  
per lo quale a le Tue creature dà sustentamento.  
Laudato si', mi' Signore, per sor'Acqua,  
la quale è multo utile et humile e pretiosa e casta.  
Laudato si', mi' Signore, per frate Focu,  
per lo quale ennallumini la notte:  
et ello è bello e iocundo e robustoso e forte.  
Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre Terra,  
la quale ne sustenta e governa,  
e produce diversi frutti con coloriti flori et herba.  
Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo  
Tuo amore e sostengo infirmitate e tribulazione.  
Beati quelli ke 'l sosterranno in pace,  
ka da Te, Altissimo sirano incoronati.  
Laudato si', mi' Signore, per sora nostra Morte corporale,  
da la quale nullu homo vivente po' skappare:  
guai a quelli ke morranno ne le peccata mortali;  
beati quelli ke trovarà ne le Tue santissime voluntati,  
ka la morte seconda no 'l farrà male.  
Laudate e benedicete mi' Signore e reingraziate  
e serviateli cum grande humiltate.*

Di Francesco sappiamo poco, non abbiamo tanti scritti, ma molti scrittori si sono provati a tracciare la biografia, contribuendo alla sua leggenda. Quando nulla è scritto, quindi stabilito, quando nulla può costruirsi su fonti e documenti storici e inconfutabili, ciò che, tuttavia, continua a narrarsi entra e si tramanda nell'oralità, provocando effetti che nessun "fatto storico" può provocare.

La figura di Francesco investe e interroga ciascuno, religioso e non, istruito e non, ricco e povero, fanciullo o vecchio, donna o uomo, retto o iniquo, italiano o straniero. Arriva forte e chiara poiché la sua non è dottrina fondata sulla conoscenza, ma perché, per capire, occorre, semplicemente, intraprendere il viaggio e disporsi all'ascolto.

Scritto di suo pugno, pochi giorni prima di morire, nel 1226, è il suo *Testamento*. Francesco ringrazia l'istituto della penitenza: se, "per penitenza, non fosse stato costretto a soccorrere i lebbrosi non avrebbe mai affrontato la paura della contaminazione", e non avrebbe capito che, per la salute, occorre la misericordia.

"*Esce dal mondo*", Francesco, perché non conosce il mondo e non vuole spiegarlo, così come non sa e non conferma che la terra sia piana e tonda come una sfera. Francesco non considera il "peccato", perché dalla croce procede anche l'assoluzione. E accoglie i frati, perché con loro può coltivare il terreno dell'*humanitas*. L'*humus*, la terra, non è più il luogo dell'inumazione del cadavere, della cenere, della fine, della morte.

Ecco quanto si legge nel *Testamento*:

*Il Signore dette a me, frate Francesco, d'incominciare a fare penitenza così: quando ero nei peccati, mi sembrava cosa troppo amara vedere i lebbrosi; E il Signore stesso mi condusse tra loro e usai con essi misericordia. E allontanandomi da essi, ciò che mi*

*sembrava amaro mi fu cambiato in dolcezza d'animo e di corpo. E di poi, stetti un poco e uscii dal mondo.*

*E dopo che il Signore mi diede dei frati, nessuno mi mostrava che cosa dovessi fare, ma lo stesso Altissimo mi rivelò che dovevo vivere secondo la forma del santo Vangelo. Ed io feci scrivere [questa regola] con poche parole e con semplicità [...] Eravamo illetterati e sottomessi a tutti. Ed io lavoravo con le mie mani [...].*

Sempre nel *Testamento*, Francesco scrive: “*Il Signore ti dia la pace*”. Sarà questo il saluto per gli ospiti, i forestieri e i pellegrini. Il saluto come via della salute.

Costituita la Fraternità, al ministro generale, Francesco raccomanda solo l'obbedienza.

La nozione di *frater*, fratello e sorella, implica che nessun fratello sia uguale all'altro, poiché se lo fosse confermerebbe il concetto di copia, di clonazione, di insieme. La fratellanza esclude il sistema dell'uguale, del luogo comune, della compagnia. Frate Francesco non evoca nessuna identità e non rivendica nessun diritto di primogenitura. Fratello Sole, sorella Luna. Fratello nella casa, nella città. Fratello che viene da lontano e che va lontano.

Francesco prega e viaggia, e molti lo seguono, pregando e viaggiando. Incontra per strada il conte Orlando Catani che lo invita a sostare sul monte della Verna: se mai questo monte gli piacesse, volentieri glielo darebbe:

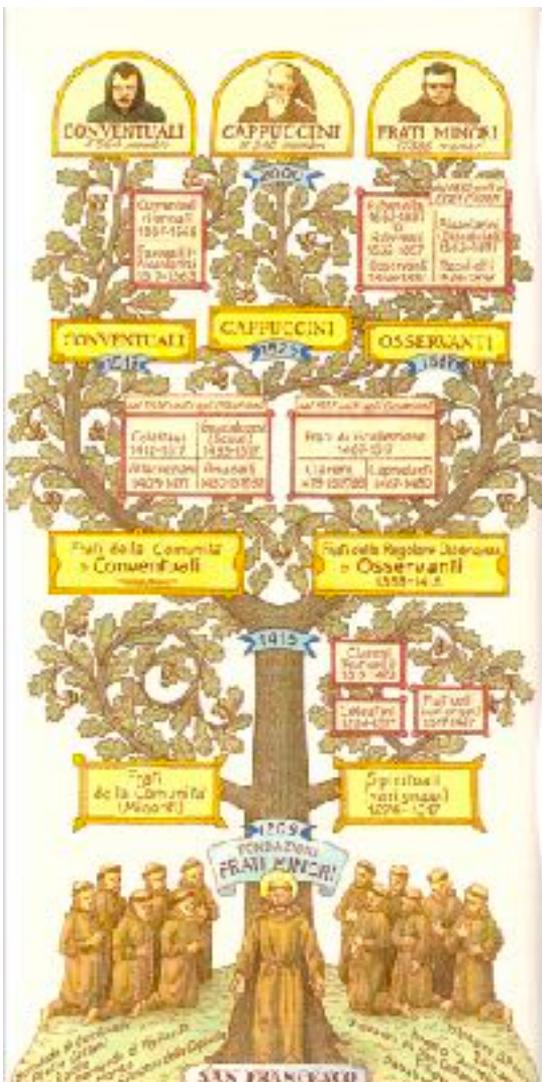
*“Io ho in Toscana uno monte divotissimo il quale si chiama monte della Vernia, lo quale è molto solitario e salvatico ed è troppo bene atto a chi volesse fare penitenza, in luogo rimosso dalle gente, o a chi desidera fare vita solitaria. S'egli ti piacesse, volentieri lo ti donerei a te e a' tuoi compagni per salute dell'anima mia.”*

*(Conte Orlando Catani di Chiusi della Verna prima di donare il monte a San Francesco di Assisi, 1213.)*

L'Ordine dei Frati Minori nasce nel 1209. Fino al 1525 avrà varie diramazioni e cambierà molte cose. Nel 1525, l'esigenza di tornare alla pratica della regola originaria del santo Francesco viene fortemente predicata da frate Matteo da Bascio, francescano del ramo degli Osservanti. Il

Papa accoglie tale domanda e il nuovo Ordine sarà quello dei Frati Minori Cappuccini. I Frati vestiranno un saio di tessuto ruvido, con un cappuccio più lungo e appuntito.

Il 3 settembre 1579, Carlo Borromeo, cardinale della Basilica romana di Santa Prassede e arcivescovo di Milano, scrive, dalla Verna, alle Cappuccine di Santa Prassede (ordine monacale di clausura da lui promosso, e approvato dal Papa nel 1578, per accogliere le vergini senza dote di Milano). Al tempo di frate Francesco, Chiara d'Assisi, assumendo la regola francescana, fondò l'ordine delle Clarisse. Questa volta, a fondare l'Ordine delle



Cappuccine ci pensò il Borromeo<sup>1</sup>:

Il Borromeo voleva un seminario costruito sulla Regola di Francesco. In un regime di povertà assoluta che non ammetteva alcun tipo di proprietà nemmeno quella comunitaria. Nessuna di loro era però obbligata al versamento della dote. Vivevano in clausura, e avevano un confessore e un fratello cercante che procacciasse loro quanto necessario per vivere. Alla fondazione le giovani donne erano 19, alla fine del Cinquecento se ne contavano 5300. Testimone di vari eventi miracolosi. Il monastero era situato a porta Tosa tra via Rastrelli e via Larga, dove oggi c'è il Comune di Milano e l'antico Teatro lirico.

*Con l'occasione dell'andata mia alla Santa casa di Loreto, son venuto oggi alla Verna per visitare et gustar spiritualmente della devozione di questo sacro luogo, dove il glorioso San Francesco fu segnato dalle stimate del Salvator nostro Christo Gesù, et egli ha lasciato infinite memorie dell'ardentissima carità sua verso Iddio con tanti atti di virtù et penitenza: però, come mi son ricordato di loro nella visita et considerazione di questi pii misteri, così mi è parso significarglielo con questa mia, la quale mi servirà manco per benedirle, che faccio per raccomandare alle istanti sue orazioni, specialmente per due mesi a venire, un negozio di molto servizio a Dio, dal quale le prego ogni abbondanza della sua gratia.*

Con i Cappuccini della Verna, il vescovo di Milano rimane qualche giorno “per partecipare con loro della consolazione spirituale ch'io aveva sentito in rivedere quelle sante memorie del beatissimo padre loro Francesco” (C. Borromeo, Dalla Verna, *Ibid.*, 17 settembre 1579). In entrambe le lettere, partite dal Monte del ritiro francescano, il Borromeo fa riferimento e nomina san Francesco stabilendo così un patto di collaborazione e di fraternità.

Carlo Borromeo si occuperà per sempre della intera Famiglia francescana e cercherà in essa — come fa con i gesuiti, i teatini, i barnabiti — quegli uomini devoti che faranno parte della sua famiglia e saranno lavoratori, predicatori, suoi umili e fedeli

collaboratori. “Ladro rapacissimo di uomini”, lo appellerà Filippo Neri, quando prenderà al suo servizio vari oratoriani.

I frati seguono saldamente Francesco, praticano l'umiltà, non hanno beni materiali, sono eccellenti predicatori. Carlo Borromeo diviene protettore dell'ordine dei Frati Minori Cappuccini, li raccomanda ai notabili civili e religiosi delle varie città italiane, e non solo. Apre per loro e a loro nome numerosi conventi. I francescani non erano mai vissuti e non vivevano nei conventi, ma la collaborazione con l'arcivescovo di Milano richiede che ora la famiglia francescana abbia a disposizione dei conventi in cui vivere.

Nel 1581 sarà costruito il convento di Vimercate: “...quest'opera può partorire molto frutto et notevole aiuto a quel luogo con l'esempio, orazioni et altre fatiche et ministeri di quei devoti religiosi”. La disciplina, l'austerità, la devozione, la preghiera ispirate al santo di Assisi regoleranno la vita dei frati.

Anche a Arona, dov'era nato, nel progetto del Borromeo c'era la fondazione di un altro convento per i Cappuccini e la costruzione, a sue spese, di un Sacro monte con cappelle che raccontassero la vita del Santo umbro, così come il Sacro Monte di Varallo, molto frequentato da san Carlo, raccontava la vita e la passione di Cristo. La collaborazione fra l'arcivescovo di Milano e i francescani è intensa. Con padre Silvestro da Rossano affronta la maniera di informare la diocesi sulla base delle nuove acquisizioni del Concilio tridentino; con altri, discute della difficile questione elvetica e pianifica interventi e strategie a Como, in Valtellina e nei Grigioni. Loda la predicazione di frate Francesco Sirmondi da Bormio. Per la provincia di Mantova, chiede al cardinale Gambara il terreno su cui costruire il convento.

Il Vescovo della Diocesi ambrosiana farà in modo che i francescani

possano esercitare anche la confessione: lo avrebbero fatto in tempo di peste e di emergenze particolari, per sostenere la diocesi. Tra i predicatori, il Borromeo vuole, insiste e chiama fra' Mattia Bellintani di Salò, "conosciuto in tutto il mondo per l'austerità della sua vita", e fra' Alfonso Lupo, cappuccino spagnolo, predicatore travolgente e profetico che "ogni dì fa piangere molta gente". Secondo la regola francescana, i frati possono predicare lì dove vengono autorizzati dai vescovi, le prediche devono essere brevi e toccare temi che la gente possa capire. I frati si servono infatti di racconti, di parabole, di esempi. Non affronteranno argomenti né di teologia né di dogmi, né di cose che sono di competenza dei vescovi. Coinvolgeranno la gente solo con la semplicità del loro parlare. "Quando i frati vanno per il mondo, non portino nulla per il viaggio né borsa né bisaccia né pane né danaro né bastone", dice la *Regola*, che tanto apprezza san Carlo.

Quando Francesco predica, uomini, piante, uccelli, e tutto quanto ha vita l'ascolterà. Racconta ancora Tommaso da Celano:

*[...] Francesco percorreva la valle Spoletana. Giunto presso Bevagna, vide raccolti insieme moltissimi uccelli d'ogni specie, colombe, cornacchie e "monachine". Il servo di Dio, Francesco, che era uomo pieno di ardente amore e nutriva grande pietà e tenero amore anche per le creature inferiori e irrazionali, corse da loro in fretta, lasciando sulla strada i compagni. Fattosi vicino, vedendo che lo attendevano, li salutò secondo il suo costume. Ma notando con grande stupore che non volevano volare via, come erano soliti fare, tutto felice, li esortò a voler ascoltare la parola di Dio. E tra l'altro disse loro: "Fratelli miei uccelli, dovete lodare molto e sempre il vostro Creatore perché vi diede piume per vestirvi, ali per volare e tutto quanto vi è necessario. Dio vi fece nobili tra le altre creature e vi concesse di spaziare nell'aria limpida: voi non seminate e non mietete, eppure Egli vi soccorre e guida, dispensandovi da ogni preoccupazione". A queste parole, come*



Giotto, *Predica agli uccelli*, 1290-5, Basilica superiore di Assisi

*raccontava lui stesso e i frati che erano stati presenti, gli uccelli manifestarono il loro gaudio secondo la propria natura, con segni vari, allungando il collo, spiegando le ali, aprendo il becco e guardando a lui. Egli poi andava e veniva liberamente in mezzo a loro, sfiorando con la sua tonaca le testine e i corpi. Infine li benedisse col segno di croce dando loro licenza di riprendere il volo.*

*[...] Da quel giorno cominciò ad invitare tutti i volatili, tutti gli animali, tutti i rettili ed anche le creature inanimate a lodare e ad amare il Creatore [...] Ai suoi occhi un'immensa moltitudine di uditori era come un uomo solo, e con la stessa diligenza che usava per le folle predicava ad una sola persona. Dalla purezza del suo cuore attingeva la sicurezza della sua parola, e anche invitato all'improvviso, sapeva dire cose mirabili e mai udite prima.*

*(da Vita Prima, XXI)*

Anche Carlo Borromeo ha una pratica straordinaria nelle omelie. Le prepara, scrive una scaletta. Noti sono i suoi *arbores*, disegni che prendono la forma di alberi sui cui rami, che da un tronco alto e forte si stagliano verso il cielo, si dipanano argomenti, citazioni, ragionamenti, direzioni.

Scrive e pubblica le *Instructiones prædicationis*, nel 1575, rivolti a ciascuno che debba pronunciare le omelie dopo la lettura del Vangelo. Dice in modo semplice e efficace qual è l'ufficio del predicatore e come si svolge.

E se Francesco parla agli uccelli, Carlo chiama in aiuto il sole.

*“Il sole non a tutte le cose istessamente si comunica co’ suoi raggi, ma giusta la loro diversa disposizione genera e produce effetti diversi. E in verità, se chiudete le finestre al sole, può ben egli diffondere splendidissima luce che voi sempre resterete nelle tenebre [...]*

*(Carlo Borromeo, Omelie I, domenica IV di Quaresima, Milano, 11.03.1584,*



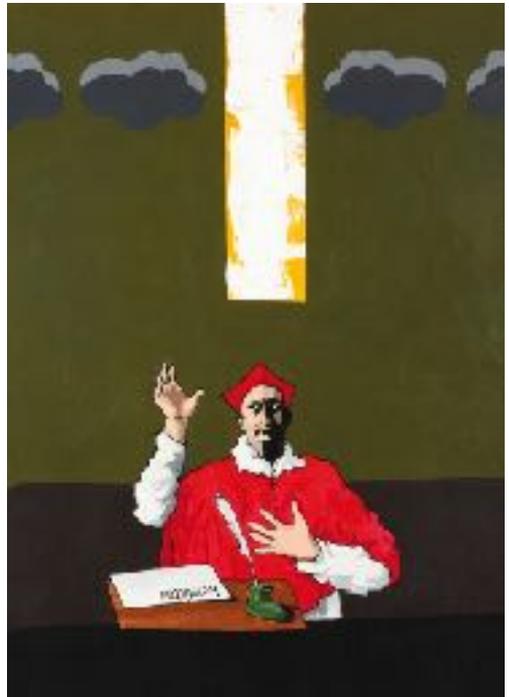
Uno degli arbores di Carlo Borromeo

Contano il messaggio e l'efficacia. Il terreno e i suoi frutti.

Il lavoro è incessante. L'*humanitas* è il terreno su cui cade e germoglia la parola. Il cui frutto è ignoto e inaspettato. Anche il vento partecipa al risultato, poiché il terreno ove si coltiva non ha proprietari e non ha steccati. Nessuna *humanitas* può trasformarsi in umanesimo. Né san Francesco, nella sua *Regola*, né san Carlo, nelle sue *Istruzioni*, possono redigere il concetto o il decalogo dell'*humanitas*.

Se il seme germoglia, la terra non è la sua tomba.

L'umiltà appartiene a questo *humus*. Umile è chi raccoglie i frutti lì dove nascono, dove crescono e dove abbondano. Umile è chi non si oppone a tale raccolta credendo, pensando, volendo raccogliere quello che aveva previsto, nel suo pezzo di terra intorno a cui il muro è innalzato e invalicabile.



Alfonso Frasnèdi, *San Carlo Borromeo severo e benedicente nella luce della fede*, 2006

Francesco non ha bisogno di nulla per predicare. Il Borromeo coglie e prende ovunque quanto gli serve, preparando ciascuna cosa per un altro viaggio. L'*humilitas* di san Carlo, così come l'abbiamo letta, è la disposizione all'ascolto. E l'ascolto comporta che nulla sia paragonabile a un'altra cosa, e che la novità, quando emerge, non sia scansata, rinnegata, combattuta.

L'*humilitas* è l'accoglienza dell'ospite, che è sempre ignoto. È la solidarietà e la tolleranza. È l'umanità senza riferimento alla morte, all'abito, all'abitudine.

L'*humilitas* ha interessato Carlo Borromeo in modo speciale. Bartolomeo Gavanti, lo testimonia così:

*“Al Beato, sopra modo, piacque la Humiltà, né altro si ritenne [...].  
Leva da ogni lato le insegne Borromee, li Alicorni, i Cameli, le palle de' Medici, che seco portano concetti maestosi; spezza per così dire il freno, che accenna impeto: sola s'elegge quella par te in cui si legge Humilitas. Anzi né questa manco vuole, per non ambire la Humiltà, coronata massime di corona d'oro”.*

(B. Gavanti, *Oratione in lode della umiltà del b. Carlo Borromeo*, Milano 1607)

Quando Carlo Borromeo, vescovo di Milano, fonda l'ordine degli Oblati, senza dubbio pensa ai francescani, e, come Francesco mantiene un solo voto, quello dell'obbedienza, cioè la disposizione all'ascolto. L'*humilitas*.

Citando san Benedetto:

*Quindi, fratelli miei, se vogliamo raggiungere la vetta più eccelsa dell'umiltà e arrivare rapidamente a quella glorificazione celeste, a cui si ascende attraverso l'umiliazione della vita presente, bisogna che con il nostro esercizio ascetico innalziamo la scala che apparve in sogno a Giacobbe e lungo la quale questi vide scendere e salire gli angeli. Non c'è dubbio che per noi quella discesa e quella salita possono essere interpretate solo nel senso che con la superbia si*

*scende e con l'umiltà si sale. La scala così eretta, poi, è la nostra vita terrena che, se il cuore è umile, Dio solleva fino al cielo; noi riteniamo infatti che i due lati della scala siano il corpo e l'anima nostra, nei quali la divina chiamata ha inserito i diversi gradi di umiltà o di esercizio ascetico per cui bisogna salire.*

e parodiando sant'Agostino:

*E quali sono codesti gradini, o Madre di misericordia? Il primo qual è? l'umiltà, essa risponde; e il secondo? l'umiltà; e il terzo? l'umiltà; e gli altri? tutti l'umiltà, o figli; e se m'interrogaste mille volte, mille volte risponderei l'umiltà.*

“Humilissimo servitore”, si firma Carlo Borromeo. Nudo, povero e “piccolino”, viene descritto Francesco.

Carlo Borromeo individua ancora uno tra i francescani cappuccini che chiamerà a Milano per predicare. Francesco Panigarola, di nobile famiglia milanese, studiò a Pavia, Padova, Pisa, Parigi e a Bologna. A vent'anni entrò nei Frati minori francescani, e come predicatore era tra i più noti. Ovunque andasse a predicare, tutta la gente di quella città veniva a sentirlo e rispondeva acclamandolo con entusiasmo. Scriverà opere di teologia, compendi, commenti, lezioni e varie raccolte di prediche. Diventerà vescovo di Asti.

Arriva a Milano su invito del Borromeo, qualche tempo prima della morte dell'Arcivescovo. Sarà proprio Francesco Panigarola, frate minore, a pronunciare l'orazione funebre, a quattro giorni dalla morte, nel novembre 1584, di Carlo Borromeo.

Questa la cronaca di quel giorno a Milano descritta da Antonio Sala:

*Aprivano il funebre convoglio le confraternite e le scuole pie della città, poi tutti gli Ordini regolari e tutto il clero secolare con cerei accesi; indi i canonici ordinari tirandosi dietro lo strascico delle lunghe cappe lugubri, subito dopo il cardinale Sfondrato vescovo di Cremona che fu poi papa Gregorio XIV, e i tre vescovi d'Alessandria, di Vigevano e di Castro pontificalmente vestiti; infine*

*la bara, e dietro quella l'abate Federico Borromeo, cui stavano a' fianchi il fratello Renato e il conte Annibale d'Altaemps. Lo chiudevano i vicari del defunto Arcivescovo, e tutta l'arcivescovile famiglia in abito da corruccio, con larghi veli che loro pendeano dal capo insino al petto; il Governatore, il Senato, e gli altri magistrati in gran lutto, e tutta la nobiltà essa pure in gramaglie; splendida cosa a vedersi, se in tanto infortunio della città avesse potuto darsi spettacolo che a' cittadini sembrasse giocondo.*

*Gli fece i funerali il cardinale Sfondrato. Piangeva egli tanto, che più volte dovette mutare il sudario inzuppato di lagrime, nè meno piansero i vescovi che l'assistevano. Il padre Panigarola gli recitò la funebre orazione, e non potendo egli farsi forza e contenere le lagrime, anche tutta l'udienza si sciolse in dirottissimo pianto.*

*(Antonio Sala, Biografia di san Carlo Borromeo, 1858)*

Tutti piangevano, mentre predicava fra' Panigarola, "...et si videro tanti pianti et lacrime che pareva che a ciascuno fosse morto il proprio padre" testimonia Ludovico Settala.

Tutti piangevano, mentre predicava fra' Panigarola, "...et si videro tanti pianti et lacrime che pareva che a ciascuno fosse morto il proprio padre", testimonia Ludovico Settala.

È un evento talmente eccezionale che tutta la città di Milano ne è coinvolta. Uomini, donne, ragazzi. Da piazza del Duomo, tutt'intorno.

C'era fra questi, un ragazzo di nome Michelangelo Merisi, apprendista pittore.

Nato a Milano nel 1571, ancora bambino, nel periodo della peste detta di san Carlo (1576), fu portato a Caravaggio per evitare il contagio. Torna giovanetto, e va a bottega da Simone Peterzano (veneziano, allievo di Tiziano), nella zona che oggi è la vecchia Corsia dei Servi.

Molte le commesse eseguite da Peterzano nei luoghi borromaici di Milano. Per la Certosa di Garegnano, dove l'Arcivescovo si ritira

ogni tanto per pregare, esegue gli affreschi. Ci sono dipinti nella chiesa di San Barnaba, di San Fedele, di Sant'Angelo (già allora affidata ai Frati minori), di San Maurizio, del Duomo. Anche san Francesco è tra i soggetti religiosi dipinti dal Peterzano e commissionati dal Borromeo. Per la chiesetta di San Vito in Pasquirolo, il pittore esegue nel 1589 una **Madonna con Bambino con i santi Francesco e Margherita** (oggi nella collezione della Quadreria dell'Arcivescovado a Milano). Margherita dei Medici era la mamma di Carlo Borromeo. E a quest'opera sembra abbia collaborato anche il giovane Caravaggio.



*Madonna con Bambino con i santi  
Francesco e Margherita, 1589*

*(oggi nella collezione della  
Quadreria dell'Arcivescovado a Milano)*

Nella bottega di Simone Peterzano, il 6 aprile 1584, giunge come apprendista pittore, un tredicenne che viene da Caravaggio.

Carlo Borromeo muore, dicevamo, il 3 novembre 1584. Ai funerali, assistono, con l'intera città di Milano, il Peterzano e i suoi allievi. La cronaca di quella giornata resta nella memoria di quanti erano lì. Alcuni dei presenti testimonieranno dei miracoli di Carlo Borromeo durante il processo di canonizzazione, che incomincia a Milano nel 1602 e che si conclude a Roma nel 1610, anno della morte di Caravaggio.

Non sappiamo gli effetti di queste vicende nella vita del giovane Michelangelo. Ma con la famiglia Borromeo avrà ancora tanto a che fare. A Roma è ospite e protetto del cardinal Del Monte, amico di Federico.

Federico Borromeo sarà nominato arcivescovo di Milano nel 1595 (come il cugino Carlo, suo predecessore), e darà il via al suo grande progetto: l'apertura della prima biblioteca e pinacoteca pubblica in Europa. Sarà lo stesso Federico a seguire il processo di canonizzazione di san Carlo.

Per la sua collezione, il cardinal Federico, noto per la sua parte letteraria nel romanzo di Alessandro Manzoni, entra in possesso di un'opera pregevole di Caravaggio, probabilmente realizzata a Roma, durante la frequentazione della casa del Cardinal Del Monte, crocevia degli intellettuali di quell'epoca. Si tratta della *Canestra di frutta*, da allora esposta nella Pinacoteca Ambrosiana.

Anche per Caravaggio sono poche e contraddittorie le fonti storiche attendibili. Sia Giovanni Baglione, nella sua opera *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (1642), sia Giovanni Pietro Bellori, nelle *Vite de' pittori, scultori e architecti moderni* (1672), riportano episodi che vengono riferiti da testimoni di parte.

Dalla trascrizione del processo Baglione-Caravaggio-Gentileschi e altri, traiamo anche la notizia che Caravaggio fosse in possesso di un saio francescano prestatogli dal Gentileschi. Ciò però non ci dice quale fosse l'interesse del pittore verso san Francesco.



Caravaggio, *San Francesco in estasi*, 1594-5, Wadsworth Atheneum, Hartford

La permanenza presso il cardinal Del Monte si protrae dal 1597 per alcuni anni. Francesco Maria Del Monte, mecenate, cultore delle arti e delle scienze, vicino alle lettere classiche e alla musica, è devotissimo a san Francesco. Tra i vari dipinti a firma del Caravaggio, c'è notizia che il cardinale gli commissioni un **San Francesco in estasi** intorno al 1595. Sorretto da un angelo, san Francesco viene colto in estasi sul monte della Verna nel momento in cui riceve le stimmate.

La permanenza presso il cardinal Del Monte si protrae dal 1597 per alcuni anni. Francesco Maria Del Monte, mecenate, cultore delle arti e delle scienze, vicino alle lettere classiche e alla musica, è devotissimo a san Francesco. Tra i vari dipinti a firma del Caravaggio, c'è notizia che il cardinale gli commissioni un *San Francesco in estasi* intorno al 1595. Sorretto da un angelo, san Francesco viene colto in estasi sul monte della Verna nel momento in cui riceve le stimmate.

L'iconografia dei santi prima del Concilio di Trento prediligeva degli episodi della vita quotidiana, dopo il Concilio la narrazione ha risvolti più esemplari, più diretti, più votati a rappresentare il sacrificio e la preghiera. Senza contorni, senza abbellimenti artistici, senza altro che non sia essenziale al messaggio delle Scritture.

Promotore del culto dei santi, contrariamente a quanto voleva la Riforma, Carlo Borromeo scrive con Gabriele Paleotti, vescovo di Bologna e vicinissimo al cardinale di Milano, varie istruzioni che promuovono le immagini sacre dei santi (utili per la didattica, la narrazione del loro martirio, l'intercessione presso Dio per l'ottenimento di grazie).

In quegli anni a Roma, c'era un frate cappuccino molto popolare che attraversava la città, poverissimo, a piedi nudi, predicando. Se ne erano occupati molti pittori, tra cui quel Cavalier d'Arpino, specialista in "fiori e frutti", dal quale Caravaggio era stato accolto a bottega appena giunto a Roma e con il quale probabilmente si esercitò nel fare "un quadro buono di fiori come di figure", come la *Canestra*.

Il Cavalier D'Arpino fa molte opere su san Francesco: quando riceve le stimmate, in preghiera, in estasi, e con il teschio intorno. E le esegue prima e dopo l'amicizia con Caravaggio.

Perché Caravaggio si occupa dei santi, e nel caso specifico di san

Francesco? Caravaggio può interessarsi a san Francesco per questioni di lavoro (le commissioni nella bottega del Peterzano, il cardinal Del Monte). Può informarsi sulla leggenda francescana per interesse di vita. Può avere ascoltato le predicazioni, più che del Panigarola o di Carlo Borromeo a Milano, dei vari frati cappuccini mendicanti e predicatori a Roma. Può avere studiato varie composizioni narrative dove inserire Francesco che, con altri santi, è in preghiera con Dio e la Madonna.



*Caravaggio, Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi, 1600, opera perduta*

Per esempio, in una *Natività con san Lorenzo*, 1600 (opera realizzata per l'Oratorio San Lorenzo di Palermo, e rubata nel 1969), san Francesco ha il volto e veste il saio di un altro umile francescano.

Volti e figure che compaiono su pale d'altare commissionate al Caravaggio hanno sembianze che egli ritrae da modelli ingaggiati

dalla vita di ogni giorno. Si dice infatti che Caravaggio prendesse spunto dalla strada, ritraesse quelle persone che incontrava nelle sue giornate, così come li trovava: sporchi, inquieti, poveri di spirito e di nutrimento, vivi e morti. E che a questi umani donasse, con l'arte sua, quell'umanità che dalla sua vita era stata ignorata. Coglieva nel terreno fangoso della capitale e in quello arido del deserto l'*humanitas* che avrebbe reso eterno quell'istante.

Sono riconoscibili le persone ritratte? Non lo sono, né oggi né allora. Poiché già la trasposizione nella sua pittura li rendeva altri e differenti. E perché le circostanze instauravano un malinteso che non può dissiparsi neanche dando nome e cognome alle figure.

Poi, Michelangelo Merisi, forse per un incarico che prende direttamente dai Cappuccini di Roma, trova il modo di proporre il suo san Francesco.

Il san Francesco di Caravaggio mostra tristezza, amarezza, contemplazione della morte? Caravaggio cerca i volti nella sua epoca, ma il ritratto di Francesco risente anche della leggenda di Francesco.

Si diceva che Francesco non fosse triste nelle sue peregrinazioni. E che anzi avesse trovato la perfetta letizia (*I fioretti*, cap.VIII):

Venendo una volta santo Francesco da Perugia a Santa Maria degli Angeli con frate Leone a tempo di verno, e il freddo grandissimo fortemente il cruciava, chiamò frate Leone il quale andava un poco innanzi, e disse così: "*Frate Leone, avvegnadio ch'e frati minori in ogni terra dieno grande esempio di santità e buona edificazione, nondimeno scrivi, e nota diligentemente, che non è ivi perfetta letizia*". E andando più oltre, santo Francesco il chiamò la seconda volta: "*O frate Leone, benché 'l frate minore illumini i ciechi, distenda gli attratti, cacci i demoni, renda l'udire a' sordi, l'andare a' zoppi, il parlare a' mutoli e (maggior cosa è) risusciti il morto di quattro dì, scrivi che non è in ciò perfetta letizia*".

E andando un poco, santo Francesco grida forte: "*O frate Leone, se 'l frate minore sapesse tutte le lingue e tutte le scienze e tutte le scritture, sì ch'e*

*sapesse profetare e rivelare non solamente le cose future, ma eziandio i segreti delle coscienze e degli animi, scrivi che non è in ciò perfetta letizia*". Andando un poco più oltre, santo Francesco ancora chiamò forte: "O frate Leone, pecorella di Dio, benché 'l frate minore parli con lingua d'angeli e sappi i corsi delle stelle e le virtù dell'erbe e fossongli rivelati tutti i tesori della terra e conoscesse le nature degli uccelli e de' pesci e di tutti gli animali e degli uomini e degli arbori e delle pietre e delle radici e dell'acque, scrivi che non ci è perfetta letizia". E andando anche un pezzo, santo Francesco chiama forte: "O frate Leone, benché 'l frate minore sapesse sì bene predicare, che convertisse tutti gl'infedeli alla fede di Cristo, scrivi che non è ivi perfetta letizia".

...E durando questo modo di parlare ben di due miglia, Frate Leone con grande ammirazione il domandò: «Padre, io ti prego dalla parte di Dio, che tu mi dica dov'è perfetta letizia».

E Santo Francesco si gli rispose: «Quando noi saremo a Santa Maria degli Angeli, così bagnati per la piovra e agghiacciati per lo freddo, e infangati di loto e afflitti di fame, e picchieremo alla porta; e il portinaio verrà adirato e dirà: "Chi siete voi?", e noi diremo: "Noi siamo due de' vostri Frati". E colui dirà: "Voi non dite vero: anzi siete due ribaldi che andate ingannando il mondo e rubando le limosine de' poveri; andate via"; e non ci aprirà, e faracci star di fuori alla neve e all'acqua, col freddo e con la fame insino alla notte; allora se noi tanta ingiuria e tanta crudeltate sosterremo pazientemente senza turbarsene e senza mormorare di lui; e penseremo umilmente e caritativamente che quello portinaio veramente ci conosca, e che Iddio il fa parlare contra a noi: o Frate Leone, iscrivi, che qui è perfetta letizia. E se noi perseveriamo picchiando, e egli uscirà fuori turbato, e come gaglioiffi importuni ci caccerà con villanie e con gotate, dicendo: "Partitevi quinci, ladroncelli vilissimi, andate allo spedale, che qui non mangerete né albergherete". Se noi questo sosterremo con pazienza e con allegrezza e con amore: o Frate Leone, iscrivi, che qui è perfetta letizia. E se noi, pur costretti dalla fame e dal freddo, più picchieremo e chiameremo e pregheremo per l'amore di Dio con grande pianto, che ci apra e mettaci dentro; e quello più scandalizzato dirà: "Costoro son gaglioiffi importuni, io gli pagherò bene come sono degni"; e uscirà fuori con un bastone nocchieruto e piglieracci per lo cappuccio e getteracci in terra e involgeracci nella neve, e batteracci nodo a nodo con quello bastone: se noi tutto questo sosterremo pazientemente e con allegrezza, pensando le pene di Cristo benedetto, le quali dobbiamo sostenere per suo amore: o Frate Leone, iscrivi, che qui è perfetta letizia. E però odi la conclusione: sopra tutte le grazie e doni dello Spirito Santo, le quali Cristo concede agli amici suoi, si è di vincere se medesimo e volentieri per amore di Cristo sostenere pene, ingiurie e disagi. Imperocché in tutti gli altri doni di Dio noi non ci possiamo gloriare, perché non sono nostri, ma di Dio; onde dice l'Apostolo: "Che hai tu, che tu non abbi da Dio?"... Ma nella croce della tribolazione ben ci possiamo gloriare, perocché questo è nostro; e perciò dice l'Apostolo: "Io non mi voglio gloriare, se non nella croce del Nostro Signor Gesù Cristo".



*Caravaggio, San Francesco in meditazione, collezione privata.  
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano dal 20 febbraio al 30 maggio 2019*

Nell'opera *San Francesco in meditazione* esposta qui, nella Chiesa di San Carlo Borromeo a Lugano (collezione privata) la composizione è caravaggesca, poco importa se altri o l'artista stesso, di quest'opera, ne facciano una replica o delle copie.

San Francesco è in ginocchio, vestito con un saio di tela consunto e stracciato. Le pieghe, i tagli, la corda e i fili dell'umile veste mettono in rilievo l'irruenza della sua nudità, che insorge da un piccolo strappo sulla spalla.

Sullo sfondo, le rocce del monte da cui Francesco intraprende il suo cammino. La luce viene dall'esterno dell'opera. Ed è una luce che non fa ombra.



Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, 1605-6; Museo Civico Ala Ponzoni - Cremona

Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Galleria Nazionale d'arte antica, Roma (in origine nella Chiesa di S. Pietro in Carpineto)

Sul terreno, appoggiata su un sasso, la croce. Senza più il crocefisso (che invece c'è nella versione di Cremona, dove croce e crocefisso sono poggiati sulla Bibbia, e accanto al teschio, quasi come in una composizione di natura morta). Qui invece (come nelle versioni romane dello stesso soggetto — quella dei Cappuccini e di Carpineto ora al Museo d'arte antica), il crocefisso non c'è. Su questa croce non si piange il Cristo morto.

La croce, in tempi antichi, aveva rappresentato la pena, la tortura e la morte, ma in tempi ancora più remoti era la combinazione della barra verticale, cielo-terra, e di quella orizzontale, l'umanità vivente sulla superficie della terra. La croce è la combinazione, non lineare, di due barre, non uguali, non contrarie. La figura "retorica", non geometrica, della croce è l'ossimoro, non l'aut-aut.

La croce di Caravaggio, la croce senza il crocefisso, la croce i cui bracci sono differenti, è la croce da cui procede la resurrezione.

Il teschio, impropriamente associato alla *vanitas* e alla caducità della vita, cessa la sua funzione di significazione della morte con la resurrezione. Nessun cadavere che restituisce ossa inanimate dall'*humus* della terra (il teschio, nelle opere di Caravaggio, c'è solo nei *San Francesco* e nei *San Gerolamo*).

Qui, la postura orante (la figura è presa di fianco, mentre quella di Cremona è frontale) di Francesco non contempla e non conferma la morte.

La preghiera è anzitutto il modo del ringraziamento, dice Carlo Borromeo, nelle sue omelie e nelle sue istituzioni. Ed è costante, senza interruzione.

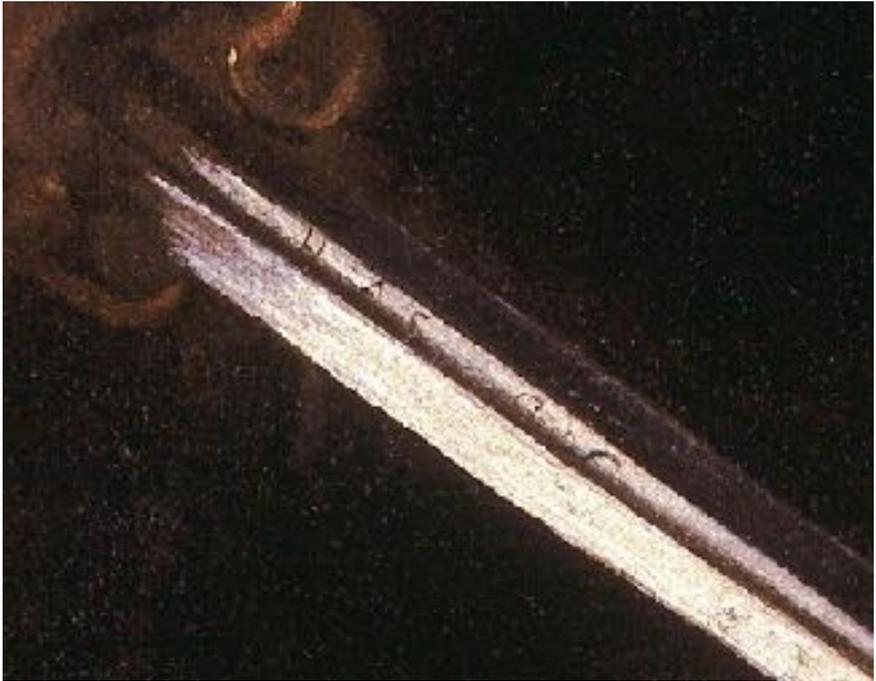
La formula "sorella morte" di Francesco dice che anche il teschio fa parte della vita, poiché il suo destino è la resurrezione. Caravaggio, inquieto, errante, in estrema solitudine, incapace e inadeguato a

comprendere e gestire la sua vita, racconta così ciò che intende, con le sue opere e senza riferimento al suo “vissuto” (nessun autoritratto in questa battaglia della vita). Il suo sguardo sembra scrutare, interrogare. Non c'è rassegnazione, e non c'è la paura della morte, e neanche la pena della condanna, nella mano di Francesco. Nessuna irriverenza di Caravaggio alla parabola di Cristo raccolta dai francescani e avvalorata da Carlo Borromeo. Per ragioni salute, nessuno tra gli umani è condannato alla morte.

E la speranza, in questa tela, si nota da quel filo d'erba che, in basso a destra, comincia a germogliare da un terreno che sembrava non dare frutti. E anche da quel fiore che si scorge più in là.



*Caravaggio, San Francesco in meditazione, collezione privata.  
Opera esposta nella Chiesa di San Carlo Borromeo,  
Lugano dal 20 febbraio al 30 maggio 2019 - Particolare*



"H-AS OS", = "Humilitas Occidit Superbiam"  
(l'umiltà uccise la superbia)

Particolare della spada del "David con la testa di Golia" (1609?)  
accluso alla domanda di grazia che Caravaggio invia al  
cardinale Scipione Borghese, nipote di papa Paolo V.

Giuseppe Resca interpreta il binomio David e Golia, come un doppio autoritratto, cioè il Merisi sia nei panni di Golia che in quelli di David, facendo sì, che il David-Caravaggio non ancora toccato dal peccato uccide il Golia-Caravaggio ormai peccatore incallito secondo un'ottica espiativa, quale atto di contrizione e con tutta probabilità inviato a Roma al cardinale Scipione Borghese a supporto della domanda di grazia che, paradosso dei paradossi, raggiungerà in effetti Caravaggio proprio insieme alla morte. Giuseppe Resca, "La spada e la Misericordia" (Armando editore, anno 2001, pag. 16).

Vedi anche Sergio Rossi, Arte come fatica di mente, Lithos editrice, Roma 2012, pp.110 ss

# HUMILITAS vs. SUPERBIA

## Caravaggio e l'Arte Sacra

di Stefano Zuffi

### 400 ANNI DI ARTE CONTEMPORANEA

Caravaggio emoziona, commuove, avvince: davanti ai suoi quadri non si può restare indifferenti, si prova quasi istintivamente il brivido di una presenza, il senso della realtà, un coinvolgimento profondo. Nessun maestro del passato riesce a comunicare tanto direttamente con il pubblico di oggi, in un dialogo diretto e attuale, che si svolge “qui e adesso”. Caravaggio vive intensamente quello che dipinge, al punto da entrare ripetutamente nei quadri, mettendosi nei panni di una delle figure e invitandoci a fare altrettanto, a entrare a nostra volta in scena, a prendere parte all'azione che si sta svolgendo. Tra lui e noi, tra passato e presente, tra arte e vita, non incontriamo mai filtri, ostacoli, finzioni.

Scaraventando sulla tela la forza, il dramma e la dolcezza della vita reale, Caravaggio ha provocato una violenta scossa nella storia dell'arte, interrompendo il placido scivolare dello stile verso le convenzioni e le forme accademiche ufficiali. Le novità proposte da Caravaggio hanno suscitato violente reazioni negative fra gli intellettuali più conservatori, mentre sono state accolte immediatamente dagli artisti principali del Seicento europeo, dai collezionisti più avanzati e, soprattutto, dal pubblico più vasto. La vita sciagurata del pittore, prototipo dell'artista “maledetto”, ha reso acide le critiche, caricando anche di un senso morale la mancanza di “decoro” nei suoi quadri. I suoi Apostoli sono dei vecchi pelati, impacciati e testardi; la Madonna, vestita e acconciata come una



Caravaggio, La Madonna dei Pellegrini o di Loreto, olio su tela (260x150 cm), 1604-1606, Cappella Cavalletti della basilica di Sant'Agostino, Roma

popolana, non è adorata da nobili gentiluomini devoti, ma da miserabili pellegrini laceri con i piedi sporchi; i modelli scelti per posare sono a volte notoriamente piccoli delinquenti ai margini della società.

Eppure, il successo della pittura di Caravaggio è enorme e immediato: Roma, nel primo Seicento vero punto di snodo dell'arte occidentale, diventa la cassa di risonanza di una vera rivoluzione, che si propaga in tempi rapidissimi in molte nazioni. Ma come ha fatto un ragazzo venuto da Milano malaticcio e irascibile, inizialmente tenuto ai margini più remoti della vita artistica romana, arrogante e provocatore, più volte coinvolto in reati sempre più gravi fino alla

tragedia dell'omicidio, a diventare nel giro di pochi anni uno dei massimi artisti di tutti i tempi? Qual è il segreto del suo fascino?

## UNA RIVOLUZIONE “FUORI” DAL QUADRO

In fondo, nelle pale d'altare e dei dipinti sacri, come i suoi colleghi pittori anche Caravaggio raffigura scene delle Sacre Scritture,

angeli dalle lunghe ali, santi martiri, committenti inginocchiati in preghiera, gli stessi “ingredienti”, insomma, della pittura devota e un po’ banale della Controriforma. I soggetti non sono innovativi: cambia però il punto di vista, l’intensità concreta dell’esperienza vissuta, la capacità di trasferire alla realtà immediata e individuale ogni episodio.

Considerando in modo distaccato i soli aspetti stilistici o compositivi delle sue opere, potremmo limitarci a riconoscere al pittore lombardo una brillante capacità di recepire soluzioni proposte da artisti precedenti: è un modo arido ma “storico” di osservare le opere di Caravaggio. Ad esempio, il pittore Federico Zuccari, acclamato esperto e vero arbitro dello stile nella Roma elegante alle soglie del Seicento, che osservando per la prima volta i dipinti di San Luigi dei Francesi non vi ritrovava altro che “*la memoria di Giorgione*”, per la stesura lievemente sfumata e per l’inserimento di colori e abiti sgargianti, che effettivamente fanno pensare alla pittura veneta del primo Cinquecento.

Così, di volta in volta potremmo individuare i precedenti figurativi di varie soluzioni espressive: come l’influsso di Leonardo nella resa dei sentimenti e delle emozioni e il ricordo di Tiziano nella materia ricca e densa del colore e nel contrasto violento tra bianco, nero e rosso. Ancora, un presupposto indispensabile per il suo senso della verità di Caravaggio è la tradizione del realismo lombardo, mentre il suo gusto per la natura morta si rispecchia una tendenza di attualità, sostenuta dalle richieste del collezionismo privato; l’ammirazione per Michelangelo e l’omaggio ai classici non sono esclusive di Caravaggio, ma riferimenti ben radicati nell’arte a Roma alla fine del Cinquecento. In sintesi, gli elementi stilistici e di cultura figurativa, presi uno alla volta, accomunano Caravaggio ad

altri grandi maestri della sua generazione, come il bolognese Annibale Carracci o il fiammingo Pieter Paul Rubens.

Ma pur conoscendo e interpretando questi riferimenti, Caravaggio non concepisce l'arte come una antologia di citazioni del passato: vede l'arte come lo specchio della vita, rappresentata con un profondo senso di partecipazione.

La vera "rivoluzione" di Caravaggio non va dunque cercata negli aspetti interni (stilistici, iconografici) del dipinto, ma riguarda soprattutto il ruolo di chi guarda l'opera, che non può più essere quello di uno spettatore passivo, ma diventa invece quello di un attivo testimone oculare, coinvolto direttamente in un fatto che si svolge "*hic et nunc*", qui e adesso.

Di fronte alle opere di Caravaggio non possiamo limitarci ad essere *spettatori* esterni di una scena, ma diventiamo *testimoni oculari* proiettati nel vivo di un'azione che si svolge proprio davanti a noi, e ci riguarda direttamente. Avvertiamo un senso di responsabilità, del tutto nuovo rispetto alla pittura precedente: fra le luci e le ombre, noi siamo lì, presenti al fatto. Col passare degli anni e con il trascorrere delle vicende esistenziali Caravaggio abbandona i preziosi dettagli dipinti in gioventù, stringe la scena intorno alle figure e agli oggetti essenziali, concentra la nostra attenzione sul nocciolo delle emozioni, dei sentimenti, delle azioni degli uomini.

Forse grazie a una straordinaria intuizione, o più probabilmente come esito una vicenda personale solitaria e amara, Caravaggio coglie l'intima sincerità delle passioni più profonde, rompe ogni barriera di spazio e di tempo. Angoscia e tenerezza, sacrificio e peccato, orrore e bellezza: la sua pittura ci colpisce perché ci parla di noi, agisce nel presente, proprio come i miti classici, le terzine

dantesche o i personaggi delle tragedie di un suo contemporaneo, William Shakespeare.

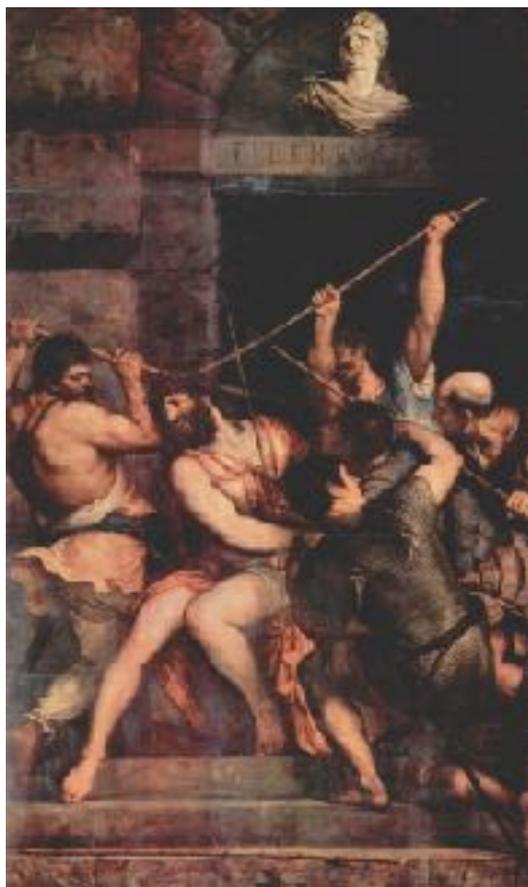


*Caravaggio, Buona ventura, olio su tela (115x150 cm), 1593-1594, Pinacoteca Capitolina di Roma. Un'altra versione di questo dipinto è al Louvre.*

## **PRIMI PASSI DI UNA CARRIERA DIFFICILE**

La produzione di Caravaggio si può dividere in due periodi: dal 1590 al 1600 prevalgono tele destinate al collezionismo privato, di medie dimensioni, con fondo chiaro e poche figure tratte dalla vita quotidiana (giocatori di carte, zingarelle, suonatori, garzoni); dal 1600 al 1610, invece, dipinge soprattutto grandi quadri da altare a fondo scuro, con affollate e drammatiche scene religiose indagate da fasci di luce diagonali.

La sua formazione si svolge nel clima culturale caratterizzato da san Carlo Borromeo a Milano, dove Michelangelo Merisi, in seguito



*Tiziano Vecellio, Incoronazione di spine (1542 - 1543), olio su tela (303x180 cm), per la Confraternita della Chiesa di Santa Maria delle Grazie (Milano), altare maggiore della Cappella della Santa Corona.*

Cenacolo, dipinto novant'anni prima da Leonardo, fondamentale per lo studio delle emozioni, delle espressioni, dei sentimenti, dei "moti dell'anima".

Poco dopo i vent'anni, verso il 1592, Caravaggio lascia Milano per Roma: non tornerà mai più nella città natale. I primi anni romani

conosciuto con il soprannome della cittadina in cui ha trascorso parte della giovinezza, nasce nel 1571. Allievo di un discreto pittore, Simone Peterzano, l'adolescente Caravaggio può essere stato coinvolto come apprendista in diverse opere, e anche aver compiuto un soggiorno di studio e di perfezionamento a Venezia, nel corso del quale può aver incontrato Jacopo Tintoretto, all'epoca un gagliardo settantenne ancora in piena attività. A Milano non mancavano poi esempi solenni per la formazione di un giovane pittore, dalle recenti opere dei maestri bresciani e cremonesi a una nobile e tragica pala d'altare di Tiziano (oggi al Louvre), fino naturalmente al

sono estremamente difficili per il giovane pittore lombardo, e segnano ulteriormente il suo carattere: attaccabrighe e violento, comincia presto ad avere guai con la giustizia; cerca lavoro offrendosi come aiuto presso vari maestri; finisce in ospedale per un attacco di malaria o forse per una ferita in una rissa. Finalmente, trova un incarico stabile presso il Cavalier d'Arpino, con il compito di inserire dettagli di fiori e di frutti nelle opere del maestro. E' l'avvio della carriera romana, e anche il segnale di una predilezione per gli aspetti della natura, ai quali Caravaggio conferisce una dignità autonoma.

A venticinque anni Caravaggio viene notato dal cardinal Francesco Maria Del Monte, uno dei più generosi e influenti mecenati dell'arte "contemporanea", che lo incoraggia, gli acquista diversi dipinti e lo ospita nel sontuoso Palazzo Madama. Caravaggio lascia le ombre dei vicoli ed entra firmamento del grande collezionismo aristocratico. Colti cardinali e scrittori d'arte si interrogano sulle



*Caravaggio, Riposo durante la fuga in Egitto, olio su tela, 135,5×166,5cm, 1595 - 1596, Galleria Doria Pamphilj di Roma.*

novità dello stile del giovane lombardo, che dipinge in questi anni alcuni dei suoi quadri più dolcemente poetici. Il *Riposo durante la fuga in Egitto* rimasto da sempre nella Galleria Doria Pamphili una delle poche scene ambientate da Caravaggio nel paesaggio, è l'ultimo e commosso omaggio, quasi un saluto finale alla tradizione del realismo lombardo.

Progressivamente, la sua attenzione si sposta dalle scene di vita quotidiana a episodi tratti dalla Bibbia, sempre comunque su tele di medie dimensioni destinate al collezionismo privato.

## IL CICLO DI SAN LUIGI DEI FRANCESI

Tutto cambia nell'anno 1600. Fino qui, il pittore ha eseguito quasi solo tele di dimensioni medie, con poche figure, prevalentemente di soggetto profano. Ora ha un'occasione del tutto nuova, l'esecuzione dei dipinti della cappella del cardinale Mathieu Cointrel (il cui nome viene italianizzato in Matteo Contarelli), nella chiesa "*nazionale*" dei francesi a Roma, San Luigi dei Francesi.

Da anni la cappella era incompiuta: vari artisti, fra cui anche il Cavalier d'Arpino, autore degli affreschi sulla volta, si erano avvicendati, senza giungere a risultati soddisfacenti. Caravaggio, che assume il lavoro a partire dal 1599, propone di non decorare le pareti laterali con affreschi (una tecnica che il pittore detestava), ma con due vaste tele con soggetti narrativi: ***la Chiamata (o "Vocazione") di san Matteo da parte di Cristo*** e ***il martirio del santo***, ucciso da un carnefice mentre stava celebrando la Messa. Anche per lui l'inizio dei lavori è difficile. La prima versione della pala d'altare con san Matteo e l'angelo viene addirittura rifiutata perché considerata di un realismo troppo brutale. Ma dopo questo incidente del rifiuto e le esitazioni iniziali, l'esecuzione delle scene



*Caravaggio, Vocazione di san Matteo, olio su tela,  
322x340 cm, 1599-1600, cappella Contarelli, San  
Luigi dei Francesi, Roma*

narrative lungo le pareti laterali segna una svolta decisiva nella carriera di Caravaggio e, più in generale, nella storia dell'arte europea.

La scena della “chiamata” raffigura il momento in cui Cristo, accompagnato da san Pietro, invita Matteo a lasciare il suo lavoro di agente delle tasse e a diventare uno degli Apostoli. L'episodio è ambientato in un una stanzone spoglio, che funge da banco dei debiti e da corpo di guardia. A destra, in parte coperto dalla figura di san Pietro, compare Cristo. Il dito indice, alzato in un gesto di potente perentorietà, è una precisa citazione del celebre richiamo della Creazione di Adamo, affrescata di Michelangelo sulla volta della Sistina. San Matteo (che a sua volta “cita” un grande modello della pittura rinascimentale, riprendendo il gesto di un apostolo del Cenacolo leonardesco) risponde alla chiamata indicando se stesso.

Tutto si svolge in modo semplice, franco, diretto: e, insieme, meravigliosamente efficace, con l'energia di una verità a cui non si può resistere.

Di fronte a una scena che si dipana lentamente, Caravaggio colloca il **Martirio di san Matteo**, carico di violenza e di azione scomposta. Colpendo ripetutamente la sua vittima con la spada, l'assassino grida, san Matteo, caduto a terra geme, un chierichetto fugge urlando, la gente scappa in un misto di orrore e paura. Fra coloro che si allontanano Caravaggio ha dipinto il proprio autoritratto sulla trentina, quasi per sottolineare che la sua pittura non è l'immagine



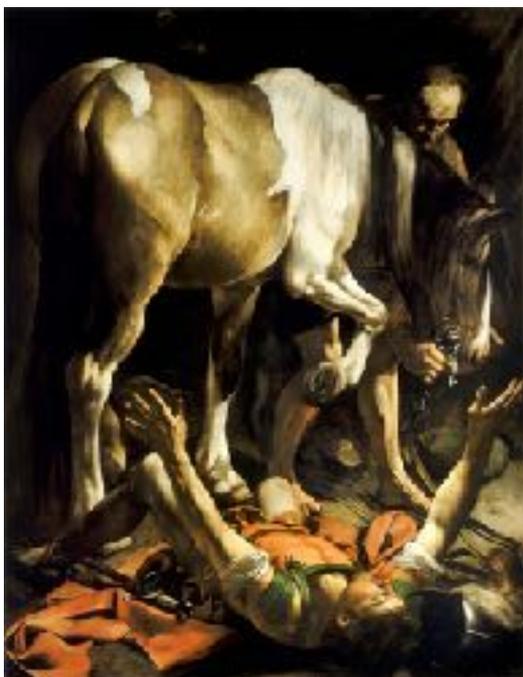
*Caravaggio, Il Martirio di san Matteo, olio su tela,  
323×343cm, 1600-1601, Chiesa di San Luigi dei  
Francesi, Roma*

ideale di un tema lontano, ma produce la violenta scossa di un episodio che si svolge nel presente.

Da questo momento, Caravaggio realizzerà soprattutto pale d'altare e dipinti di soggetto religioso, portando in scena il dramma sacro, individuandone il versante di umana sofferenza o di non meno umana dolcezza. Matteo, Andrea, Paolo, Pietro, Giovanni: i suoi santi martiri hanno paura, sono indifesi, implorano invano aiuto, o almeno sollecitano in noi un minimo di umano conforto.

## GLI ANNI D'ORO

Le tele di San Luigi dei Francesi assicurano a Caravaggio negli anni successivi una serie ininterrotta di committenze per le chiese romane. Spetta a Tiberio Cerasi, titolare di una cappella gentilizia nella chiesa di Santa Maria del Popolo, il merito di aver fatto



*Caravaggio, Conversione di san Paolo, olio su tela, 230×175cm, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma*

lavorare insieme Annibale Carracci e Caravaggio: Annibale esegue l'Assunta sull'altare, mentre Caravaggio si occupa dei due quadri laterali, con gli episodi culminanti nella vita dei due santi compatroni di Roma: nonostante le sempre più frequenti disavventure con la giustizia, Caravaggio sta raggiungendo l'apice della fama. Per san Paolo, il momento rappresentato è quello della conversione da pagano a cristiano, quando viene colpito da un accecante raggio di luce e sbalzato da

cavallo lungo la via di Damasco; per san Pietro, il supplizio della crocifissione a testa in giù. Caravaggio concentra l'azione in pochissimi personaggi, eliminando del tutto ogni aspetto che possa apparire dispersivo o ridondante, per puntare esclusivamente sulla forza dei sentimenti e degli affetti. San Paolo è a terra, al limite inferiore del dipinto: unico spettatore, e per di più alquanto disinteressato, è un anziano stalliere. Il drammatico momento assume così una dimensione interiore, privata, solitaria. Altrettanto solo è san Pietro, mentre tre assistenti stanno faticosamente issando lo strumento del suo martirio in uno spiazzo arido, deserto. Senza alcuna concessione alla retorica, il santo è un vecchio sofferente: Caravaggio indugia sui chiodi che trafiggono le mani e i piedi. D'altra parte, anche i carnefici sono visti dal pittore con un senso di umana pietà: compiono un lavoro ingrato, difficile, amaro, e non sono affatto presentati come malvagi o diabolici.

L'audace rilettura operata da Caravaggio sulle iconografie tradizionali è evidente anche nella **Madonna dei pellegrini**, nella chiesa di Sant'Agostino (1603): il riferimento alla Santa Casa di Loreto, al cui altare è destinata la tela, è limitato alla rappresentazione di Maria sull'uscio di casa. La Madonna è raffigurata come una semplice popolana dai capelli scuri che regge con grande tenerezza ma anche con una certa fatica il Bambino; i due laceri e commoventi viandanti inginocchiati davanti a lei sono resi senza alcun intento idealizzante. Con puntuale e disadorno realismo l'artista si sofferma sulla descrizione dei piedi sporchi del vecchio, piagati dal lungo cammino. Al contrario di altri capolavori, rimossi e vituperati, pur se bersagliato da critiche molto aspre questo dipinto è sempre rimasto sull'altare, segno della sua profonda efficacia nei confronti dei fedeli.

Seguono altre pale d'altare (La **Deposizione nel sepolcro**, nella Pinacoteca Vaticana; la **Madonna dei palafrenieri**, nella Galleria Borghese) e ulteriori dipinti per i collezionisti. L'ultima pala d'altare dipinta da Caravaggio a Roma è la controversa **Morte della Vergine**, respinta dai committenti perché priva di "decoro": come modello per la Madonna Caravaggio avrebbe usato il cadavere di una giovane donna annegata, raffigurandola con le gambe scoperte e gonfie. Proprio ciò che ai nostri occhi fa di Caravaggio il grande innovatore della pittura religiosa, l'aver cioè introdotto nelle scene sacre la quotidianità nei suoi aspetti più umili, è all'origine del rifiuto da parte dei tradizionalisti canonici.



*Caravaggio, Morte della Vergine, olio su tela, 369x245 cm, 1604, Musée du Louvre, Parigi*

## **L'ODISSEA E GLI ULTIMI CAPOLAVORI DI UN PITTORE "MALEDETTO"**

Gli anni professionalmente più felici hanno per Caravaggio un'interruzione drammatica. Nel maggio del 1606, al culmine di una rissa in cui rimane a sua volta ferito, Caravaggio uccide un uomo con il quale aveva già avuto tempestosi incontri in passato, il violento 'bodyguard' Ranuccio Tomassoni: accusato di omicidio e

condannato alla decapitazione, il pittore fugge da Roma, aiutato dalla potente famiglia principesca dei Colonna. Per circa un anno Caravaggio vive e lavora a Napoli. È un soggiorno ricco di attività, in quella che era allora la più popolosa città d'Europa, teatro di una movimentata vita quotidiana, scenario spettacolare di un'esplosione di architettura, di pittura, di arti decorative. La presenza di Caravaggio, e l'esempio delle opere da lui dipinte a Napoli, diventano immediatamente il lievito per lo sviluppo della scuola artistica locale.

La più suggestiva e complessa tela del primo soggiorno napoletano di Caravaggio è la pala che rappresenta le **Sette opere di**

**Misericordia**, per la cappella della confraternita del Pio Monte della Misericordia, alla quale se ne affiancano diverse altre, fra cui la **Flagellazione di Cristo** per la chiesa di San Domenico. Rinfrancato dai successi napoletani, Caravaggio affronta una nuova tappa esistenziale e si trasferisce a Malta. Viene ammesso nell'ordine dei Cavalieri, e per la cappella di riunione dei confratelli, presso la cattedrale di La Valletta, realizza il suo dipinto più grande, e l'unico firmato (con il sangue che cola dal collo mozzato): la **Decollazione di san Giovanni Battista**, patrono dei Cavalieri di Malta, nella cattedrale di La Valletta.



Caravaggio,  
*Sette opere di Misericordia*,  
olio su tela, 390×260 cm, 1606-1607,  
Pio Monte della Misericordia, Napoli

L'evoluzione della poetica caravaggesca sta giungendo agli ultimi snodi: sempre fuggiasco e sempre animato dalla speranza di tornare a Roma, Caravaggio rende sempre più essenziali i suoi



*Caravaggio, Decollazione di San Giovanni Battista, olio su tela, 361×520 cm, 1608, Concattedrale di San Giovanni, La Valletta - particolare della firma*

dipinti, riducendo al minimo i dettagli descrittivi e smorzando sempre più la gamma dei colori, affondati nelle buie ombre dei fondali. Assume una nuova importanza il senso dello spazio, la distribuzione delle figure in ambienti indistinti e vastissimo: nella grande tela maltese, tutti i protagonisti sono raggruppati in un fitto semicerchio nella parte sinistra, mentre l'altra metà della tela è occupata dallo squallido muro di una prigione.

Dopo un anno tranquillo, l'odissea di Caravaggio riprende. Incarcerato ed espulso con disonore dall'ordine dei Cavalieri, grazie all'aiuto dell'amico pittore Marco Minniti, il pittore riesce a fuggire da Malta e a riparare in Sicilia. Dopo un percorso contrassegnato dalle opere lasciate a Palermo, Siracusa e Messina, nell'ottobre del 1609 Caravaggio torna di nuovo a Napoli. Qualche mese, l'ultima straziata stagione creativa, compendiata in opere malinconiche, oscure, in cui affiora in modo evidente la meditazione sulla morte. Poi, in luglio, nella speranza di ottenere la grazia papale, Caravaggio si imbarca verso gli approdi del Tirreno, protettorato spagnolo, da cui conta di rientrare a Roma, ma, colpito dalla malaria, muore il 18 luglio 1610 a Porto Ercole, a trentanove anni. Caravaggio muore solo e abbandonato, e non può rendersi conto del fatto che i pittori di tutta Europa abbiano già cominciato a imitare il suo stile.

\*\*\*\*\*

# COSA ACCOMUNA I FRANCESCANI, SAN CARLO BORROMEO E CARAVAGGIO?

di Sira Waldner

liberamente ripreso dalla lectio magistralis del prof. Zuffi

La fisicità delle situazioni: l'osservatore quale attivo testimone oculare, coinvolto direttamente in un fatto che si svolge "*hic et nunc*", qui e adesso.

San Carlo Borromeo è morto a Milano, ma si è sentito male sul **Sacro Monte di Varallo**,\* un luogo unico nel suo genere, tanto amato da San Carlo. È una vera e propria cittadella fortificata, il più antico dei nove Sacri Monti edificati sulle alpi



\* Notizie, immagini e approfondimenti sul Sacro monte di Varallo: <http://www.sacromontedivarallo.org/wp/>



*ECCE HOMO (1605), Le statue in terracotta policroma furono realizzate da Giovanni d'Enrico (1608-1609); gli affreschi da Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1609-1610).*

piemontesi e lombarde: si compone di 44 cappelle e una basilica. All'interno vi sono delle cappelle statue e dipinti danno che danno forma e voce “**qui e ora**” al percorso che narra la vita, la passione e la morte di Gesù, dall'**Annunciazione all'Assunzione di Maria**.

Oltre ottocento sculture lignee o fittili a dimensione naturale e più di tremila affreschi formano quello che Giovanni Testori, il poeta del Sacro Monte, chiamerà “**Gran Teatro Montano**”.

Vi è anche una connessione con i francescani: fu infatti il frate francescano **Bernardino Caimi**, frate minore osservante, già commissario dei luoghi santi (1478) a progettare, con l'appoggio di Ludovico il Moro e della comunità di Varallo, la realizzazione di una “Nuova Gerusalemme” (fine XV sec.). Attraverso la ricostruzione fedele dei luoghi simboli consentire ai fedeli di vivere la spiritualità

del pellegrinaggio in Terrasanta: una sorta di esegesi dei Vangeli. Il fedele, quale spettatore, si immerge nella storia riportata nelle sacre Scritture.

La predicazione francescana riportata dai libri di meditazione quattrocenteschi coinvolge emotivamente il fedele, si sente immerso nella scena, che rispecchia la realtà dell'epoca. Dalla riproduzione topografica dei luoghi si passa all'itinerario narrativo di episodi dall'alto **valore didattico**.

La costruzione della chiesa e del convento di **Santa Maria delle Grazie** con la Cappella del Santo Sepolcro e la Deposizione furono realizzati per ospitare i frati francescani al seguito del Caimi (1491). Le strutture successive vennero iniziate tenendo presenti la conformazione della Terrasanta e le planimetrie dei santuari di Palestina. A partire dal Cinquecento (1513 – 1528) intervenne **Gaudenzio Ferrari** (Valduggia ca. 1476 – Milano 1546), pittore, scultore e architetto. In questo periodo si passò dalla riproduzione dei luoghi sacri della vita di Gesù in favore di un'illustrazione cronologica della storia. Gli episodi del Vangelo vengono rappresentati con l'emozione e la semplicità quotidiana. Vengono ritratti personaggi veritieri che si sarebbero potuti incontrare passeggiando tra le contrade di Varallo. Questa immediatezza

espressiva è particolarmente sentita dai francescani e apprezzata da san Carlo Borromeo: le opere erano facilmente comprensibili e credibili e di impatto emotivo immediato. I personaggi (vedi: il pastore di Rimella, l'anziano senza denti, la zingara, il giudeo cozzuto) potrebbero benissimo



trovarsi in un dipinto di Caravaggio.

La seconda metà del Cinquecento è caratterizzata dall'opera dell'architetto perugino

**Galeazzo Alessi**, che prepara

un manuale manoscritto (1565 -1569), con tavole e

disegni, noto come "**Libro dei Misteri**": una riorganizzazione del Sacro Monte, oggi conservato presso la Biblioteca Civica di Varallo.

Vengono inseriti fontane, siepi, giardini e tempietti, in netto contrasto con i frati e la concezione originaria del luogo, ma appoggiate dai nobili e notabili di Varallo, reggenti della fabbrica laica. Solo l'intervento dell'arcivescovo di Milano **Carlo Borromeo**, in visita al Sacro Monte tra il 1571 e il 1584 e l'accoglimento di una piccola parte delle modifiche introdotte dal "**Libro dei Misteri**" riuscì a placare gli animi.

Il vescovo di Novara **Carlo Bascapè** (1593 – 1615) personalmente supervisionerà le immagini per far correggere le rappresentazioni che non rispettassero le indicazioni dettate dal Concilio di Trento, riconoscendone la loro alta funzione educativa.

Molti furono i pellegrini, fra quelli più illustri: sant'Angela Merici, fondatrice delle Orsoline, il duca Francesco II Sforza, la futura madre di san Carlo Borromeo... e molti gli artisti coinvolti e in parte già menzionati (Giulio Cesare Luini, Fermo Stella da Caravaggio; Giacomo Paracca di Valsolda (l'artefice delle statue della *Strage degli innocenti*) e i fratelli Della Rovere detti i *Fiammenghini*.

*«[In queste cappelle] tutto viene da un'urgenza di vita in atto, di rappresentazione colta nel suo massimo movimento e perciò tutto sta perennemente aperto come*



*sul palcoscenico di un teatro che abbia la forza di trascinare continuamente a sé nuova vita e nuova morte.» (Giovanni Testori, Tanzio da Varallo, 1959, p. 29).*

Il Sacro Monte di Varallo dal luglio del 2003 è stato riconosciuto come bene d'interesse mondiale tutelato dall'**UNESCO**.



Da menzionare il **Sacro Monte di Orta** (1590-1788) realizzato su emulazione del Sacro Monte di Varallo: è l'unico interamente dedicato ad un santo, le 20 cappelle che lo compongono raffigurano infatti episodi della vita e dei miracoli di san Francesco d'Assisi.

## HUMILITAS VS SUPERBIA

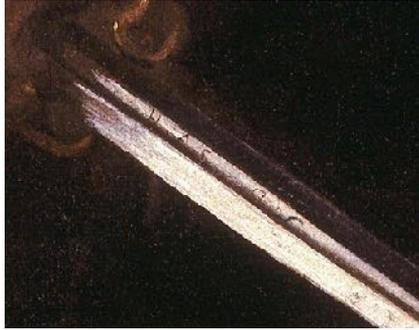
Caravaggio è quindi questo artista controverso, pragmatico, dall'esistenza drammatica, capace però di momenti d'intensissima emozione e di *pietas*.

Il dipinto che più emblematico è  **Davide con la testa di Golia**  conservato nella Galleria Borghese di Roma: un giovane Davide che regge la testa mozzata di Golia. Un soggetto dipinto più volte da Caravaggio.

Il 28 maggio 1606 per un futile fallo al gioco della pallacorda (un'antica versione del tennis) un iroso Caravaggio tentò di colpire i genitali di Ranuccio Tomassoni (da Terni) ferendo l'arteria femorale causandone la morte per dissanguamento. Ne conseguì la condanna alla decapitazione, che poteva essere inflitta da chiunque lo riconoscesse per strada. Questa esperienza traumatica si riflette sulla sua produzione artistica: si susseguono molte scene di decapitazione (**Decollazione del San Giovanni, Davide e Golia...**) quasi ad esorcizzare la pendente 'spada di Damocle' inflitta con la sentenza di condanna.

In questa versione il giovane Davide tiene la testa di Golia non più trionfante come un trofeo da ostentare, come in quelle di Madrid e Vienna. Qui la testa mozzata del gigantesco nemico, sfregiato e umiliato, dall'espressione mista fra dolore e stupore, viene osservata dal giovane Davide con compassione, con *pietas*.

Sulla lama della spada si legge:



"**H-AS OS**", = "Humilitas Occidit Superbiam" (l'umiltà uccise la superbia)

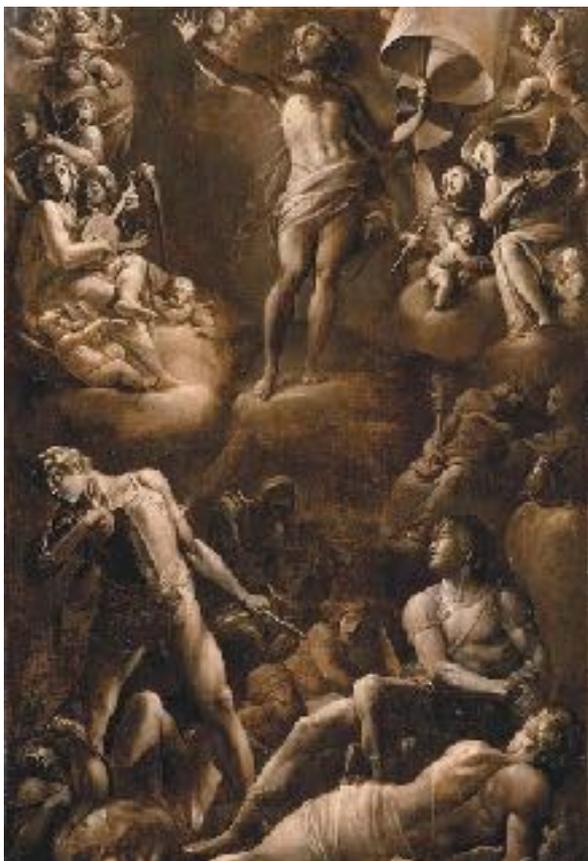
Caravaggio alla fine della sua vita quando si sentiva come il gigante umiliato, sfregiato, braccato, con l'incubo dell'incombente decapitazione sceglie il motto **Humilitas**, lo stesso della fede francescana e di san Carlo, nel dipinto da accludere alla domanda di grazia da inviare al cardinale Scipione Borghese, nipote di papa Paolo V.

Interessante l'interpretazione di Giuseppe Resca, che vede, nel binomio David e Golia, un doppio autoritratto: il Merisi sia nei panni di Golia che in quelli di David, facendo sì, che il David-Caravaggio non ancora toccato dal peccato uccide il Golia-Caravaggio ormai peccatore incallito secondo un'ottica espiativa, quale atto di contrizione e con tutta probabilità inviato a Roma al cardinale Scipione Borghese a supporto della domanda di grazia che, paradosso dei paradossi, raggiungerà in effetti Caravaggio proprio insieme alla morte. Giuseppe Resca nel saggio **La spada e la Misericordia** (Armando editore, anno 2001, pag. 16). Vedi anche Sergio Rossi, **Arte come fatica di mente**, Lithos editrice, Roma 2012, pp.110.

Giovanni Baglione, che detestava Caravaggio, uso nella biografia parole di fiele "*mori malamente, come appunto male havea vivuto*" (**Le vite de' pittori, scultori et architetti**, 1642).

Effettivamente ebbe una fine tragica: solo e malato, a detta delle notizie a noi note fino ad oggi, tuttavia dai suoi dipinti si legge un filo di speranza di possibilità di salvezza: “**Amor vincit omnia**”.

Nella sua trasposizione pittorica vi è da segnalare la curiosità dell'utilizzo delle ali di aquila indossate dall'Amore, che potrebbero essere quelle prestate e documentate negli atti processuali, dall'amico e pittore Orazio Gentileschi, insieme ad un saio probabilmente usato per dipingere il San Francesco. Le uniche parole di Caravaggio giunte fino a noi sono proprio quelle raccolte durante l'interrogatorio dell'11 settembre del 1603 con l'accusa di



diffamazione nei confronti di un altro pittore: Giovanni Baglione.

Giovanni Baglione denunciò Caravaggio, Orazio Gentileschi, Ottavio Leoni e Onorio Longhi per aver diffuso nell'ambiente artistico

*Bozzetto olio su tela, 86x56,5cm, Louvre, Parigi, di un dipinto perduto (dopo il 1603) e collocato nella Chiesa del Gesù a Roma. Il dipinto disperso è celebre in quanto oggetto in un processo per diffamazione che Baglione intentò contro Caravaggio, Orazio Gentileschi ed altri. Gli atti si sono conservati nell'Archivio di Stato di Roma e costituiscono una fonte importante per gli studi sul Caravaggio.*

romano dei poemetti satirici diffamatori del suo onore e della sua reputazione, stampati in diverse copie e distribuiti in tutta Roma. A dire di Giovanni Baglione le motivazioni di tale gesto sono da rinvenire nell'invidia provata dal Caravaggio e dai suoi amici artisti a seguito della realizzazione del dipinto **La Resurrezione di Cristo** per la Chiesa di Gesù a Roma. Il dipinto viene commissionato a Giovanni Baglione suscitando l'odio e il disprezzo dei colleghi.

Il primo dato che emerge è il clima di forte ostilità nell'ambiente artistico romano, determinato da scontri tra pittori per accaparrarsi le commissioni più importanti. In tal senso Giovanni Baglione viene dipinto come una persona che con i suoi modi "gentili" riesce ad accattivarsi le assegnazioni dell'alta società e della Chiesa.

Il Caravaggio viene ascoltato il 13 settembre 1603 e le dichiarazioni che rilascia sono uno dei pochi contributi sulla sua concezione dell'arte. Nella sua dichiarazione il Caravaggio cita alcuni artisti e pittori dell'ambiente romano che conosce molto bene come Annibale Carracci, Federico Zuccari, Orazio Gentileschi, Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta, Antonio Tempesta ,...e anche Giovanni Baglione. A precisa domanda del giudice su quali di questi fossero dei "valent'uomini", ossia dei bravi pittori Giovanni Baglione svanisce dall'elenco.

Sempre negli atti processuali si evince chi per Caravaggio sono i buoni pittori:

*"Li valent'huomini sono quelli che si intendono della pittura et giudicaranno buoni pittori quelli che ho giudicato io buoni et cattivi; ma quelli che sono cattivi pittori et ignoranti giudicaranno per buoni pittori gl'ignoranti come sono loro Delli pictori che ho nominati per buoni pittori Gioseffe, il Zuccaro, il Pomarancio, et Annibale Caraccio, et gl'altri non li tengo per valent'huomini. M'è ben scordato de dirvi che Antonio Tempesta ancora quello è valent'huomo", e quindi "coloro che sappiano dipingere bene ed imitare bene le cose naturali".* Archivio di Stato di Roma.

Caravaggio venne condannato, ma grazie all'intervento dell'ambasciatore del re di Francia la pena viene scontata agli arresti domiciliari.

Altre fonte interessante è Karel Van Mander (1548 – 1606) pittore, poeta e biografo fiammingo. Da **Le vite degli illustri pittori moderni e contemporanei** del 1604 (!) si legge: *“perché egli è uno che non non tiene in gran conto le opere di alcun maestro; senza d'altronde lodare apertamente le sue proprie. Egli dice infatti che tutte le cose non sono altro che bagatelle, fanciullaggini o baggianate - chiunque le abbia dipinte- se se non sono fatte dal vero, e che nulla vi può essere di buono o di meglio che seguire la natura. Perciò non traccia un solo tratto senza star dietro alla natura, e questa copia dipingendo. Questa non è d'altronde una cattiva strada per giungere poi alla meta; infatti dipingere su disegni, anche se si ritraggono il vero, non è certamente la stessa cosa che avere il vero davanti a sé e eseguire la natura nei diversi colori; però occorre che anzitutto il pittore sia così progredito in intendimento da saper distinguere e quindi scegliere il bellissimo dal bello.*

*Ora egli è un misto di grano e di pula; infatti non si consacra di continuo allo studio, ma quando ha lavorato un paio di settimane, se va a spasso per un mese o due con lo spadone fianco e un servo di dietro, e gira da un gioco di palla all'altro, molto incline a due ballare e a far baruffe, cosicché è raro che lo si possa frequentare. Le quali cose non si dicono affatto alla nostra arte: infatti Marte e Minerva, non sono mai stati gli amici migliori; d'altra parte per quanto riguarda il suo stile, questo e tale che piace molto ed è una maniera meravigliosamente adatta per essere seguita dei giovani pittori.”*

Una bellissima testimonianza storica sull'alta considerazione riservata all'artista Caravaggio con la quale il prof. Zuffi chiude il suo coinvolgente contributo.

Malgrado l'invito di seguire lo stile di Caravaggio, espresso da Van Mander, per le giovani generazioni future, l'artista fu dimenticato e fu riscoperto ufficialmente solo con una indimenticabile esposizione, allestita presso il Palazzo Reale di Milano nella primavera del 1951, quasi tre secoli dopo.

Da lì in poi la popolarità ed il successo di Caravaggio sono cresciute esponenzialmente tanto da essere universalmente riconosciuto come uno dei più grandi maestri dell'arte di tutti i tempi.





*“La robusta mano di Francesco che afferra delicatamente il teschio mette a fuoco il grande tema della salvezza che per l’uomo ormai maturo dell’età della Controriforma si raggiunge non certo attraverso la corresponsione delle decime ma per mezzo della sola forza della fede.” p.84*

# CARAVAGGIO

## E L'ICONOGRAFIA FRANCESCANA NELL'ETÀ DELLA CONTRORIFORMA

di Sebastiano Venezia

Torno con piacere in questa chiesa mantenendo vivo e fulgido il ricordo del precedente evento culturale che ha visto qui l'esposizione della celebre **Madonna col Bambino di Rubens** grazie alla straordinaria sensibilità culturale della Confraternita di San Carlo Borromeo e alla non comune passione per l'arte, la cultura, la bellezza dei cari amici Claudio Metzger e Sira Waldner, Lorenza e Michele Moser che ci hanno voluto nuovamente qui quest'oggi a dare un contributo alla conoscenza e all'interpretazione di questa meravigliosa opera di Michelangelo Merisi.

Paolo Giansiracusa, con le sue riconosciute doti in ambito internazionale nel campo della storia dell'arte, vi parlerà, a proposito del **San Francesco in meditazione**, degli aspetti legati all'iconografia e all'espressione. Io, molto sommessamente e da storico della Controriforma, vorrei invece intrattenervi, partendo da Caravaggio, sul valore e sulla funzione dell'immagine come strumento efficace di diffusione del nuovo pensiero religioso in un momento di grandi tensioni sociali come l'età della Controriforma per poi avviarmi rapidamente alle conclusioni trattando alcuni temi religiosi che ritroviamo presenti nel dipinto qui esposto.

All'interno del dibattito conciliare tridentino (1545-1563) il tema delle immagini sacre non produce direttive ben precise e soprattutto

incisive come nell'ambito della censura libraria. *“La tipografia è il dono ultimo e insieme il più grande. Mediante la tipografia infatti Dio ha voluto far conoscere a tutto il mondo, che è alla fine, le vicende della vera religione e comunicarle in tutte le lingue”*. Con queste parole, dalle chiare sfumature escatologiche, Martin Lutero (1483-1546) celebrò l'avvento della stampa, consapevole della straordinaria importanza dell'arte tipografica per la diffusione delle dottrine protestanti. Sul versante opposto, la Chiesa, imperterrita custode dell'ortodossia, avvertì fin da subito le enormi potenzialità della carta stampata per l'affermazione del messaggio 'luterano' ed emanò, com'è noto, una serie di provvedimenti restrittivi allo scopo di impedire la pubblicazione e la circolazione di libri eterodossi. Il divario tra la celerità con cui *“le pericolose novità religiose germinavano e si diffondevano e le reali possibilità di opporvi un argine insormontabile”* doveva essere abbastanza ampio se nel 1575, in un clima religioso fortemente pervaso dai dettami conciliari tridentini e dai primi provvedimenti repressivi in materia censoria, un cardinale del Sacro Palazzo sosteneva che la Chiesa *“avria bisogno che per molto tempo non vi fusse stampa”*.

Se, come abbiamo visto, la trasmissione scritta non era il mezzo più adatto per contrastare il riformismo evangelico, anche l'efficace strumento della predicazione, utilizzata soprattutto per la propaganda religiosa dei ceti meno colti, rappresentava una vera e propria insidia per i padri conciliari. Non era certo facile contrastare l'attività predicatoria di francescani del calibro di Bernardino Ochino che riempivano le piazze e infiammavano le folle di fedeli. I Francescani erano fra i migliori e più temuti predicatori, tant'è che Vittoria Colonna li definiva *luterani* perché predicavano la libertà dello spirito. A pochi passi da questa Chiesa, nella metà del Cinquecento alcuni tra gli esuli calvinisti italiani rifugiatisi qui, a

Locarno e a Zurigo in esilio per *religionis causa*, uomini di fede come Benedetto da Locarno, Giovanni Beccaria ed altri, freschi di letture riformate (tra le quali quelle di Brenz, Calvino e Zwingli), sostenevano, tra le altre cose, che certi preti sono “*nemici della croce e della verità cristiana, dediti ai vizi, che non riconoscono Cristo se non se per alleggerir la borsa della povera gente, e in realtà nelle opere loro rinnegano e Cristo e la Chiesa*”. E ancora, sagaci sostenitori della teoria della predestinazione, negavano l’intercessione dei santi, l’infallibilità della Chiesa, l’efficacia del pedobattesimo e l’utilità della confessione auricolare.

In questo clima religioso di latenti e a volte nemmeno troppo soffuse controversie, l’accentuarsi degli squilibri sociali ed economici, del processo di secolarizzazione della Chiesa, degli ormai precari equilibri geopolitici nel Mediterraneo misero in discussione non solo le dottrine religiose ma la tenuta stessa della Chiesa.

Ed è proprio in questo clima di tensione che matura la lucida consapevolezza del grande valore pedagogico delle arti figurative, quest’ultime considerate come la *Biblia pauperum* per i fedeli meno colti e per questo più bisognosi di recepire il messaggio religioso controriformato.

Nonostante alcune norme mirino ad introdurre il controllo preventivo delle opere d’arte da parte delle autorità religiose locali e ad alcuni importanti trattati sull’argomento, come quelli di Carlo Borromeo e Gabriele Paleotti, la Chiesa intuisce che le arti figurative possono essere, rispetto alla diffusione della scrittura e all’arte oratoria della predicazione, uno strumento efficacissimo per promuovere i nuovi dettami religiosi tridentini. E tutto ciò era stato ben compreso dagli stessi riformatori, se proprio Calvino e Zwingli

furono tra i primi a criticare fortemente gli “*idoli della pittura*” che alimentavano, a detta dello stesso Erasmo, il rito pagano della venerazione dei santi. Ed è questo per la Chiesa il vero terreno di scontro per scrollarsi dalle insidie del processo di secolarizzazione e per fornire ai fedeli una nuova immagine di sé che agli sfarzi e al lusso sostituisca la sobrietà e l’essenzialità.

Deve essere proprio la pittura a riaccendere la fede, a far superare ai fedeli le inquietudini religiose e spingerli verso un’interpretazione autentica delle sacre scritture e una costante ricerca della certezza interiore della salvezza non fondata solamente su labili meriti umani. Non più immagini che potevano inneggiare alla gioia e alla felicità, ma rappresentazioni che suscitavano necessità di pentimento e di sacrificio.

Al centro dei temi iconografici francescani vi era dunque il martirio, quasi a testimoniare una nuova visione della religione basata soprattutto sul dolore e sulla mortificazione. Gli ori luccicanti e i colori accesi della pittura rinascimentale cedevano il posto ad un’atmosfera buia con colori scuri e a volte persino tenebrosi. E se i protestanti negavano il culto dei santi e criticavano l’opulenza della Chiesa che si era allontanata dal cristianesimo delle origini, occorreva rispondere creando modelli iconografici in grado di ribaltare tale visione.

Come ha già messo in luce Claudio Strinati nel suo scritto dal titolo *L'immagine di San Francesco nell'età della Controriforma*, il santo che più di ogni altro rispondeva a questa esigenza di veicolare il messaggio di una Chiesa che esaltava il valore della povertà era proprio Francesco. Il santo della natura, degli animali, dei piccoli gesti quotidiani, in altre parole il santo del popolo e dell’umiltà. Francesco è un grande esempio di santità perché ha rinunciato a

tutti i beni materiali e alle ricchezze per abbracciare una vita di fede. In un tempo in cui è messa in discussione perfino l'autorità papale, il francescanesimo è, tra gli ordini religiosi, quello che mette al centro il valore dell'obbedienza ai superiori e la sua rappresentazione iconografica attraverso il fondatore dell'Ordine appare fin dagli esordi una scelta vincente nell'ambito dell'iconografia post tridentina.

Serve dunque consolidare un nuovo modello iconografico per veicolare bene le dottrine emerse dal Concilio; ma serve anche un artista in grado di recepire al meglio il nuovo pensiero religioso e trasmetterlo con pathos e forza evocativa alla moltitudine dei fedeli. Il Merisi appare subito l'artista giusto. Il suo realismo a tratti drammatico, la sua rappresentazione a tratti anche sconvolgente della realtà attraverso la luce e il colore.

La sua pittura ha un'aderenza così intima e totale alla realtà che riesce a scuotere le coscienze dei fedeli. Il saio di Francesco è rovinato, con qualche rattoppo magistralmente evidenziato dal Caravaggio, facendo comprendere in maniera nitida il valore della povertà insieme a quello dell'obbedienza. In basso a destra, la croce di legno, priva di qualsiasi decorazione, richiama il cristianesimo delle origini privo di sfarzi e ornamenti ma proteso al messaggio autentico del vangelo. Sulla testa del Santo vediamo una sottile aureola, piuttosto rara nei dipinti religiosi di Caravaggio, che vuole testimoniare la dimensione umana di Francesco. L'ambiente freddo e buio della grotta, quasi ad evidenziare l'isolamento rispetto alla frenesia e alla dimensione materiale della vita delle città del tempo.

E poi – accingendomi a concludere - il tema della meditazione con lo sguardo rivolto al teschio, quasi un dialogo con la morte. Come ha acutamente rilevato Adriano Prosperi, “*per Lutero l'uomo dopo la*

*morte non era più assoggettato alle leggi canoniche. Il papa perdeva l'autorità sulle anime. Il corpo abbandonato dall'anima doveva tornare alla natura, l'anima andava a raggiungere un destino imprevedibile e irrevocabile, posto al di fuori di ogni possibilità umana di intervento e affidato al solo giudizio di Dio. Vivi e morti “– scrive ancora Prospero – “separavano le loro strade. Con la morte l'individuo scioglieva definitivamente il legame con la società. L'anima a Dio, il corpo alla terra”.*

Francesco non ha paura della morte. Guarda il teschio con la serenità d'animo di chi vive nell'attesa della vita celeste. La morte segna il passaggio dalla vita terrena alla vita eterna e per chi, come il Santo D'Assisi, ha una fede autentica non rappresenta una paura ma un desiderio. La robusta mano di Francesco che afferra delicatamente il teschio mette a fuoco il grande tema della salvezza che per l'uomo ormai maturo dell'età della Controriforma si raggiunge non certo attraverso la corresponsione delle decime ma per mezzo della sola forza della fede.

Non abbiamo elementi certi per dire quanto il trauma dell'uccisione di Ranuccio Tomassoni a Roma abbia influito nelle convulse fasi dell'esecuzione dell'opera, ma i toni cupi e a tratti anche drammatici fanno certamente pensare a ciò. Quello che appare invece certo è la forza della pittura caravaggesca nell'opera di diffusione del nuovo messaggio religioso. Pittura che attraverso il colore e la luce riescono a scavare nell'intimo dei fedeli e costituisce, come questo **San Francesco in meditazione** ci dimostra, un archetipo iconografico vincente in grado di influenzare moltissimi artisti del tempo e soprattutto in grado di ispirare tantissimi uomini di tenace concetto che con la forza della fede riuscirono in quei tempi e nei secoli successivi a tenere alto il vessillo della Chiesa e della cristianità. E non pensiamo di esagerare se affermiamo che quel

genio che visse una vita così sregolata e ribelle abbia dato con le sue opere un enorme (e inconsapevole) contributo non solo e non tanto alla pittura europea del Seicento ma alla sopravvivenza della Chiesa stessa in un periodo di grandi contrasti.



*Francesco non ha paura della morte. Guarda il teschio con la serenità d'animo di chi vive nell'attesa della vita celeste. La morte segna il passaggio dalla vita terrena alla vita eterna e per chi, come il Santo D'Assisi, ha una fede autentica non rappresenta una paura ma un desiderio. p.84*



*Chiesa di San Pietro di Carpineto Romano, 128,2 x 97,4 cm,  
ora Gallerie Nazionali di Arte Antica – Palazzo Barberini, Roma*

# SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE

## ICONOGRAFIA ED ESPRESSIONE

di Paolo Giansiracusa

La letteratura storico-artistica pertinente all'invenzione del San Francesco in Meditazione del Caravaggio è tutta protesa verso la ricerca dell'originale; gli studi abbastanza vari e vivaci non sono suffragati purtroppo da quella documentazione archivistica che possa fare chiarezza e quindi condurre all'individuazione dell'opera del Merisi.

Al momento attuale, nonostante i vari schieramenti dei critici e degli storici che, su fronti separati, parteggiano per l'opera di Carpineto (ora al Barberini) o per quella romana dei Cappuccini, non sono emerse analisi tese ad analizzare la struttura compositiva, la tecnica esecutiva, l'azione espressiva. Peraltro non c'è accordo sulla datazione che, con sorprendente elasticità, oscilla tra il 1603 e il 1609, e non esiste alcuna certezza sull'identità dei committenti.

Ciò con grave pregiudizio per la ricerca della verità che, in mancanza di basi storiche e analisi obiettive sui manufatti, non può e non deve trascurare gli altri esemplari del dipinto in questione.

Tra questi, prima a Düsseldorf (2006-2007), poi a Parigi (2010), adesso a Lugano (2019), è apparso agli esperti e al vasto pubblico delle occasioni espositive il San Francesco in Meditazione appartenuto fino al 1983 alla Collezione Cecconi. Si tratta di un dipinto originale degli inizi del Seicento che, guardato con

attenzione, apre scenari di ricerca davvero sorprendenti.

Per ragioni di sintesi, legate alla presente comunicazione, mi soffermerò sulle questioni che ritengo essenziali al fine dell'individuazione dell'originale, rinviando la pubblicazione del saggio definitivo ad altra occasione.

## **LA DATAZIONE**

Già nella conversazione luganese del 9 aprile 2019 (Chiesa di San Carlo Borromeo) avevo espresso forti perplessità sul 1609 e avevo considerato impraticabile, per via delle insufficienti e non condivisibili congetture, la data del 1603. Alla luce delle questioni stilistiche che caratterizzano il lavoro dell'artista, ritengo che sia più realistico assegnare l'opera al 1606. La convinzione si basa sul film della memoria che già dalle grandi opere romane diventa uno degli elementi fortemente identificativi del lavoro caravaggesco. Caravaggio passa dalla posa del modello vivente alla memorizzazione visiva ed emotiva dello stesso con disinvoltura pittorica, con fluidità tecnica. Catturata l'immagine del modello nelle varie pose non la dimentica per il resto della sua vita. Essa riaffiora con naturalezza, con i tratti elaborati dal tempo della memoria, ogni qualvolta sia necessario utilizzarla.

Tra i modelli quello maggiormente visionato allo specchio, pronto all'uso per le occasioni in cui serva un volto solcato dalla sofferenza, è lui stesso. La scelta del suo volto è documentata nel San Francesco in preghiera (Museo Civico, Ala Ponzzone, Cremona) che Denis Mahon, con appropriate considerazioni, assegna al 1606. Quel San Francesco è Michelangelo stesso in fuga da Roma, un uomo ancora giovane (35 anni) che porta nel corpo i segni di un'esistenza drammatica, vissuta sulla linea di

confine tra la vita e la morte. La composizione di Cremona è in stretta relazione con l'invenzione del San Francesco in Meditazione. Il Santo (l'artista stesso che si è raffigurato nell'una e nell'altra scena) è dapprima (opera di Cremona) posto frontalmente con la Croce, il libro e il teschio in primo piano, poi si gira lateralmente (opera ex Cecconi). L'artista, pur cambiando l'impostazione compositiva dei simboli della preghiera e del pentimento, ha mantenuto il contesto, lo stesso scenario cupo, rupestre, selvaggio, della Verna. Quello del Merisi è un film del nostro tempo in cui gli attori nel cambiamento di scena, all'interno dello stesso contesto spaziale, mutano la postura e l'espressione ma restano ancorati al racconto che non si conclude con una posa ma procede in più strutture iconografiche. Accadrà anche dopo, nel tempo delle opere maltesi e siciliane in cui i volti, i gesti, le espressioni, gli sguardi ora decisi ora dimessi, passeranno da una tela all'altra nell'inquietante procedere della sua corsa verso la fine. La preghiera e la meditazione sono dunque parti contigue di un'unica invenzione dislocata su due spazi di rappresentazione diversi.

## **LA STRUTTURA COMPOSITIVA E LA LUCE**

Nel dipinto la struttura compositiva e l'attraversamento della luce pittorica sono la stessa cosa; si muovono, come fa quasi sempre l'artista, su un'unica tessitura, ciò con l'obiettivo di ottenere quell'armonia cromatico-segnica tipica di ogni sua opera. Nell'invenzione del San Francesco in Meditazione la luce entra da sinistra con la stessa angolazione dell'asse piccolo della Croce e si incontra a 90° con l'asse obliquo del corpo del Santo. La tessitura luminosa intreccia, in un insieme organico, tutti gli elementi

significativi della composizione: la Croce come il cordone, le braccia e il teschio, la testa inclinata in perfetta armonia con l'insieme, la roccia e i suoi elementi simbolici. Nel linguaggio è lo stesso Caravaggio delle grandi opere di San Luigi dei Francesi e di Santa Maria del Popolo. Con la differenza che adesso, nell'estate del 1606, l'inquietudine dell'essere, certamente legata ai noti fatti di Campo Marzio, ha spinto l'artista verso un tonalismo bruno che parte dal fondo e coinvolge, come in una immersione di elementi, tutte le parti compositive. Quel che è in luce emerge da una luminosità radente che ha luccichii di fuoco, vapori di una solarità lontana, macchie ambrate di ruggine che si cristallizza. La morte di Ranuccio cambierà per sempre sia la vita dell'uomo che quella dell'artista. Caravaggio, dopo la fuga romana, è un altro pittore e le due tele connesse della preghiera e della meditazione ne sono documento ineludibile.

### **UN'OPERA COSTRUITA**

La lettura del fondale del San Francesco in Meditazione (ex Cecconi), anche senza strumentazione scientifica, ad occhio nudo, rivela il procedimento tecnico tipico delle opere pensate, progettate e costruite per la prima volta. Con un solo termine mi piace definire questo procedimento invenzione creativa, metodo pittorico utilizzato più volte dal Caravaggio e reso evidente dalla mancanza di preparazione della tela, nonché dalla scarsa consistenza materica dei colori. Colori scialbi e acquosi che non nascondono i ripensamenti, anzi ne consentono la lettura. Tutto ciò che l'artista ha tolto e aggiunto, cancellato o inciso, anche se a tratti evanescente, riappare dietro velature trasparenti. L'opera c'è tutta, dal primo segno creativo all'ultima pennellata di definizione conclusiva.

Ad occhio nudo, ma è evidente che le radiografie della tela possono mostrare di più, si vede che nel primo abbozzo dell'opera Caravaggio aveva immaginato San Francesco con la Sacra Scrittura tra le mani. Il Santo era in preghiera con lo sguardo rivolto alla Croce disposta in verticale, inchiodata alla parete rocciosa di destra. Il cranio era stato pensato per terra come già nella preghiera di Cremona.

Nella versione definitiva il Merisi muta l'impostazione del dipinto. Lascia San Francesco con gli stessi contorni del primo abbozzo e muta tutto il resto. Il cranio passa alle mani del Santo, la sua sagoma per terra diventa pietra sbrecciata e quindi appoggio della Croce lignea. La Croce, staccata dalla roccia, con artificio prospettico viene sistemata sul masso a significare il simbolo del calvario. La pietra porta l'incavo tipico dei conci da incastonare come testata d'angolo nei cantonali di architetture robuste. San Matteo citando il Salmo 118 ci ricorda che La pietra scartata dai costruttori è diventata testata d'angolo ( Matteo 21, 42). Per Caravaggio la pittura non è decoro, inutile orpello, ma espressione diretta di valori alti.

Sul fondo, alle spalle del Santo, c'è un sepolcro aperto col chiusino sagomato a lunetta, leggermente spostato in avanti. E' il segno tangibile della Resurrezione, della Salvezza che in una meditazione francescana non può mancare.

Non se ne accorsero i copisti e i replicanti? Nessuno tra i copisti dell'artista si accorse di quella tomba spalancata? Tutti copiarono rocce confuse, forse per difficoltà di lettura. Viene da pensare che nessuno comprese cosa aveva dipinto il Caravaggio nel fondale roccioso.

## LE COPIE E LE REPLICHE

Le copie dell'invenzione caravaggesca sono morbide e pulite, frutto di una precisione calligrafica che allontana dalla pennellata impetuosa del Caravaggio. Sia gli anonimi che i noti copisti dipingono solo con gli occhi dell'osservazione visiva, cercando una precisione alla quale spesso sfugge il dato spirituale, poetico, conferito da una sfumatura o da un dettaglio poco evidente.

Le repliche non hanno ripensamenti, non portano i segni della progettazione compositiva, non rivelano il travaglio interiore dell'artista, non esprimono le tensioni di un'opera che nasce. Può succedere che siano considerati ripensamenti i depositi pittorici di tele già abbozzate per altri fini, per altre scene. Conviene essere sempre rigorosi nella lettura di tali strati. L'errore potrebbe portare a perdere di vista l'originale di un'opera. Vale sempre, non solo per Caravaggio.



*Chiesa di Santa Maria dell'Immacolata  
Concezione, 128,5 x 97,6cm  
Museo/Chiesa dei Cappuccini, Roma*

# SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE FAQ

di Sira Waldner

Aggiungiamo infine delle FAQ (=domande poste frequentemente) o, se si preferisce, un'intervista per rispondere in maniera concisa e puntuale a vari quesiti, che meriterebbero un'approfondimento a se e che saranno oggetto di una prossima pubblicazione.

Chiunque è invitato a migliorare la conoscenza ampliata del periodo storico, dell'artista o del dipinto esposto. Siamo grati della condivisione di notizie, informazioni e quant'altro inerente e verificabile agli argomenti trattati.

## ***Cosa rende così particolare questo dipinto esposto?***

*In primis* le indagini scientifiche effettuate in occasione della mostra di Düsseldorf (2006-2007) hanno portato alla luce una **tecnica di esecuzione** e dei **pentimenti concettuali** tali da attestarne il **processo creativo**, l'**originalità e pertanto l'autografia**, sottoscritta da esimi studiosi, quali: Clovis Whitfield, Sir Denis Mahon, prof.ssa Mina Gregori, prof. Claudio Strinati, Vittorio Sgarbi...

**Lettera di Sir Denis Mahon (Londra, 8/11/1910 – Londra, 24/4/2011) datata 27 gennaio 2007**

*E' stato un bene poter vedere il San Francesco, che mi ha mostrato, dopo il suo ritorno dalla mostra su Caravaggio di Düsseldorf, dove era il n.8 del Catalogo. I risultati della pulitura sono molto positivi, e i 'pentimenti' scoperti mostrano che si tratta, secondo la mia opinione, dell'(invenzione) originale della versione dei Cappuccini nella (chiesa di) Santa Maria della Concezione e della versione di Carpineto Romano (ora a Palazzo Barberini).*

## ***A cosa ci si riferisce in particolare?***

Grazie alla condivisione delle indagini diagnostiche, analisi tecniche, combinate all'interpretazione stilistica e storico-artistica, insieme allo studio delle fonti si è potuto svelare delle caratteristiche e costanti nel dipingere di Caravaggio, che trovano un preciso riscontro in quest'opera ed in particolare:

La **tecnica esecutiva** è in sintonia con le altre opere autografe dello stesso periodo. Infatti la preparazione della tela è eseguita con **imprimitura scura** -le opere giovanili presentano una preparazione chiara;

Con riferimento alla Decollazione di San Giovanni Battista (1608) si legge nella biografia del Bellori: *"In quest'opera il Caravaggio usò ogni potere del suo pennello, avendovi lavorato con tanta fiera che lasciò in mezz*

***tinte l'imprimitura della tela:"*** da *"Le Vite de' pittori scultori e architetti moderni"* (Roma, 1672) di Giovanni Pietro Bellori



*Particolare del saio di san Francesco in meditazione da sinistra a destra:*

***Nella versione romana:*** la toppa è solo accennata. Le velature sono leggere;

***nella versione Carpineto*** vi è una compiutezza realistica con un impasto di colore denso;

***Nella versione*** esposta a ***Lugano:*** compiutezza realistica data dalla tecnica a risparmio, che fa intravedere la tela del dipinto, quale trama del saio.

la **tracciatura**, probabilmente con la parte appuntita del pennello, di alcune **linee guida** per fissare l'impianto compositivo direttamente sulla preparazione o nella stesura del colore, resi visibili dalla *luce radente e dai raggi X*, quale segno distintivo => nel dipinto in esame: il contorno del teschio, la cintura, il contorno del cappuccio e il profilo della croce; la **tecnica a risparmio**, parte della preparazione viene lasciata trasparire nei contorni delle figure o nelle ombre => nel dipinto esposto a Lugano, la tela del dipinto viene usata addirittura per dare effetto realistico alla trama del saio di san Francesco; l'intera composizione è costituita dalla variazione del colore delle terre; nessun disegno preliminare, ma variazioni in corso d'opera, ossia **ripensamenti concettuali**, emersi dalle radiografie => la posizione del santo, le braccia, il teschio; in particolare: nel lato in alto a destra si intravede la croce; parte del ginocchio nudo di san Francesco era visibile; il teschio era probabilmente a terra al posto della pietra, che ne ricorda la forma e sorregge ora la croce; le braccia erano più tese con le mani più in basso a sorreggere un libro...

Tutti questi cambiamenti in corso d'opera sono indice inequivocabile del processo creativo, attestandone l'**originalità**.

*"...infatti dipingere su disegni, anche se essi ritraggono il vero, non è certamente la stessa cosa che avere il vero davanti a sé e seguir la natura nei diversi colori"*  
Karel van Mander, *Le Vite degli illustri pittori italiani moderni e contemporanei* (1604)

Le radiografie della versione romana e di Carpineto non presentano dei ripensamenti concettuali così marcati. Vale la pena rimarcare che il **pentimento** è un ripensamento dell'artista in corso d'opera ed indizio fondamentale nell'attribuzione. Piccole variazioni fatte invece dal copista per accostarsi il più possibile all'originale non sono dei pentimenti.



*Radiografie della versione romana e della versione Carpineto*

### ***Cosa s'intende per originale?***

Nel termine è implicito il concetto di unicità. Essendo un ***unicum*** è il frutto **inimitabile, irriproducibile e riconoscibile** nella qualità ideativa, formale ed esecutiva dell'opera **riconducibile ad un solo artista**.

Questa definizione riflette tuttavia una visione un pò troppo radicale e bizantina dell'opera d'arte, intesa quale adorazione dell'immagine (***eikon***) rivolta al prototipo, che assurge quindi al culto vero e proprio quale reliquia, come provocatoriamente definito da Jean Clair\*.

(vedi: \* *Elogio del falso in una bassa epoca pp.11* in: A.A.V.V., *Il falso specchio della realtà*, Fondazione Zeri, Bologna, 2017, Allemandi editore).

Nella realtà l'opera d'arte è per lo più realizzata, adattata, riprodotta, copiata e diffusa da più mani. Sapersi orientare nel mare delle definizioni, quali: copia, doppione, versione, imitazione, clone, riproduzione, *pastiches*, variazione, *déjà vu*, remake, riciclo, plagio, falso... è pertanto impresa assai ardua se si è sprovvisti di una valida ed indispensabile bussola di riferimento: il contesto.

L'argomento viene spesso associato al suo contrario nel binomio autentico e falso, che ha un notevole risvolto sul piano commerciale ed etico avendo spesso insita la volontà dell'inganno. Per evitare di cadere in schemi mentali troppo rigidi vale la pena ricordare brevemente una nota vicenda, che segnò positivamente la vita di un'altro gigante dell'arte: Michelangelo Buonarroti (1475-1564):

*Meglio conosciuta anche come l'imbroglio del Cupido (1495-1496) riguarda una scultura raffigurante un Cupido eseguita da Michelangelo, che venne, probabilmente all'insaputa dell'artista, sotterrata per conferirle la patina di un reperto archeologico e poterla così rivendere ad un prezzo maggiore. L'inganno riuscì bene e venne acquistata, per la cospicua somma di duecento ducati, dal cardinale di San Giorgio, Raffaele Riario, nipote di Sisto IV, uno dei più ricchi collezionisti del tempo - mentre Michelangelo ne aveva incassati appena trenta di ducati per la stessa opera. Le voci dell'inganno si sparsero fino ad arrivare al cardinale, che per avere conferma della truffa e richiedere indietro i soldi volle conoscere l'artefice, capace di emulare gli antichi. Fu così che Michelangelo venne chiamato a Roma...*

La domanda ora è: Il Cupido -ad oggi disperso- oggetto di questa vicenda, che ha avuto un'importanza cruciale nella vita di Michelangelo, è da considerarsi un'**imitazione** della statuaria romana senza valore, oggetto d'inganno e pertanto giustamente andata dispersa o un'**opera originale ed autografa** di Michelangelo dal valore aggiunto inestimabile?

Questo esempio fa capire che è spesso molto difficile dare una nomenclatura precisa all'opera d'arte, che spesso non ammette

una categorizzazione precisa e definitiva, ma si aggiorna con le scoperte acquisite in campo scientifico, documentale, storico-artistico o altro.

Le considerazioni da fare sono tuttavia talmente ampie e variegate, oltre che imprescindibilmente legate al contesto, da essere incompatibili con la necessità di sintesi in questo ambito.

Si spera però di aver fornito qualche spunto di riflessione .

### ***Come mai esistono più dipinti?***

Il tema della **copia o doppi** è molto interessante ed è stato ed è tuttora oggetto di molti dibattiti e pubblicazioni, specie per Caravaggio ed in modo particolare per questo soggetto.

Quando la documentazione storica, le indagini scientifiche, le analisi diagnostiche insieme ad una puntuale interpretazione stilistica e storico-artistica concordano con l'epoca, tecnica di esecuzione e quant'altro, in assenza di notizie certe a suffragare l'attribuzione inconfutabile all'artista si parla di **attribuzione sub iudice** -un termine latino prestatò dalla giurisprudenza, che indica che l'attribuzione è tutt'ora in discussione e non acclamata- o di **versione, copia o doppio** se l'opera ha più "pretendenti" con lo stesso soggetto e caratteristiche ad ambire al titolo di prototipo o primo esemplare.

Partiamo quindi dalla parola per comprenderne meglio la sua semantica. Per **copia** si intende nell'arte: la riproduzione più o meno fedele di un'opera d'arte. Copiando tuttavia già si interpreta, reinventa, manipola l'originale, anche se è lo stesso artista nello stesso periodo ad seguirla.

Vi è tuttavia quasi sempre una valenza negativa legata alla copia,

insita in quanto contrario dell'originale (vedi sopra), rea di non essere più il prototipo.

Di contro nella storia dell'arte la copia è da sempre legata alla popolarità dell'artista o alla **fortuna** dell'opera ed al contesto. Un alto numero di copie è indice del successo iconografico del prototipo e dell'alta considerazione dell'inventore. Lo studio delle copie permette anche la ricostruzione verosimile dell'archetipo, dell'originale.

Il **San Francesco in Meditazione** è uno dei casi più emblematici dei cosiddetti “doppi” o versioni conosciute e al centro di un'accesa *querelle* attributiva, che tenta di distinguere fra **derivazione, copia, replica autografa e originale**.

### **Quali e quante sono le altre versioni note?**

Esistono almeno sei versioni note fino ad oggi. Oltre a quella esposta, la critica odierna si divide nell'identificare il prototipo, tra la versione dei Cappuccini nella chiesa di Santa Maria della Concezione a Roma e quella della versione di Carpineto Romano (ora a Palazzo Barberini), già più volte menzionate. Ambedue le tele sono state restaurate nel 2000 e sottoposte ad indagini ed analisi scientifiche, rese accessibili agli studiosi e pubblico, che hanno portato ad un'acceso dibattito: la complessità degli argomenti trattati dagli storici dell'arte non permettono una breve sintesi.

Si consiglia uno sguardo al sito: <https://humilitas-sf.jimdofree.com> dove verrà messa a disposizione anche la bibliografia di riferimento.

Oggetto di questo evento è l'esposizione, in maniera gratuita, del dipinto di collezione privata, altrimenti non accessibile, al fine di

favorire la discussione variegata fra un pubblico eterogeneo nella chiesa di San Carlo Borromeo nel recupero del messaggio intrinseco, evitando di riportare in queste sede i dibattiti sull'attribuzione di competenza degli storici dell'arte.

### ***Quale è stata la reazione del pubblico?***

L'esposizione è stata l'occasione per far uscire l'opera d'arte sacra, dal suo ambito squisitamente privato, non accessibile, per collocarla in uno spazio più consono per epoca e destinazione a quello originario: la Chiesa di San Carlo Borromeo.

Con rammarico si è potuto così constatare che oggi giorno non si è più abituati a guardare -nel senso di soffermarci di prenderne cognizione, di *leggere*- l'opera d'arte sacra nel suo contesto originario e c'è chi si è meravigliato della scelta chiedendone spiegazione.

L'immagine in quanto opera d'arte è stata depredata del suo messaggio insito, dello scopo catechetico ed educativo: il suo posto nella mente dei più è il museo, non la chiesa.

L'opera d'arte è *in primis* una testimonianza artistica della storia, politica e religiosa dell'umanità, che comunica attraverso l'emozione estetica ed empatica, il cui codice originario sfugge per lo più e necessita pertanto di un'interpretazione se alla contemplazione si volesse aggiungere il substrato culturale.

Attraverso l'iconologia (da: *eikōn*=immagine e *logía*=discorso, quindi descrizione approfondita dell'immagine), come meglio intesa da Aby Warburg e Erwin Panofsky, ma più allargata, affrontando cioè l'immagine dell'opera d'arte per far cogliere

all'umanità la sua storia, religiosità attraverso un linguaggio emotivo-empatico, che la scrittura di per se non riuscirebbe a cogliere né a trasmettere.

I dipinti sono difficili da leggere e da capire: bisogna essere curiosi ed avere dei bravi interpreti.

## ***La chiesa?***

Se volessimo adottare la definizione generica, data nell'architettura e nel design, al concetto di '**kitsch**' (= stile di oggetti artistici di cattivo gusto): **qualsiasi oggetto la cui forma non derivi dalla funzione**, i musei rappresenterebbero il **kitsch** per antonomasia: in unico spazio vuoto espositivo si trovano allineate delle opere d'arte orfane della loro dislocazione originaria private della loro originaria funzione data dal contesto.

*“Oggi il museo, secondo me, è una specie di emporio di oggetti smarriti.”*

*Jean Clair in Giganti della critica. Intervista a Jean Clair by Arianna Testino -11 ottobre 2017 => <https://www.tribune.com/author/ariannatestino/>*

Si pensi per esempio al creduto errore di prospettiva nell'Annunciazione di Leonardo. L'adattamento prospettico troverebbe una sua precisa ragion d'essere nella presumibile collocazione originaria dell'opera, che vista in scorcio da destra ridimensiona le sproporzioni per effetto dell'anamorfismo e attraverso una voluta illusione ottica aggiusta la prospettiva del soggetto da una errata percezione.

## ***Il messaggio***

Diversi anni fa vidi un padre, che portò per mano il piccolo figlioletto a vedere il mare. Dopo il primo forte impatto emotivo il

piccoletto osservando l'acqua trasparente di fronte a lui scorge qualcosa che riconosce subito ed indicandolo esclama entusiasta: "Papa, papa! Guarda! Un pesce! È come nell'acquario!!!!!!!"



*Caravaggio, San Francesco in meditazione, collezione privata.*

*Opera esposta nella Chiesa di San Carlo Borromeo,*

*Lugano dal 20 febbraio al 30 maggio 2019 - Particolare*

La maggior parte di noi, come il piccolo figlioletto, si meraviglia di vedere un'opera d'arte fuori dal contesto museale...

Ognuno dovrebbe sentire l'esigenza d'*adottare* un'opera d'arte e/o il suo pesante bagaglio culturale e contestuale per conservarlo con la diligenza del buon padre di famiglia e consegnarlo alle generazioni future, affinché non si perda la cognizione del potere dell'immagine, senza la quale perderebbe la sua principale funzione, divenendo superflua...

Il forte richiamo della cultura, dell'arte, della musica, della bellezza si è potuto *materialmente* misurare dall'aumento esponenziale del numero di candele accese nella chiesa di San Carlo Borromeo. Testimonianze volontarie della fede e segno tangibile non solo del passaggio, ma anche della sosta, del raccoglimento in preghiera, in meditazione.

Un punto di luce,  
simbolo della verità e conoscenza,  
quale guida per allontanarci dal buio,  
dall'ignoranza...

“Predicate il Vangelo,  
e se è proprio necessario  
usate anche le parole.π”

Con il patrocinio di



Consolato Generale d'Italia  
Lugano

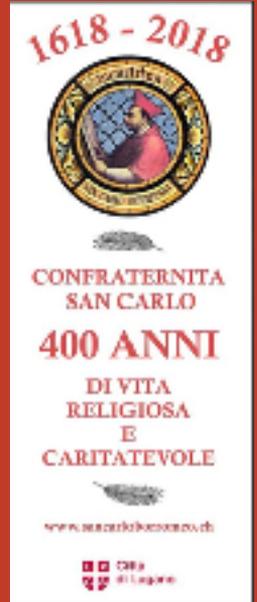
IN COLLABORAZIONE



**AION**  
AION PRIVATE ART SERVICE  
& CONSULTING SA  
[www.aion.ch](http://www.aion.ch)



## Confraternità di San Carlo Borromeo - Lugano



Con il patrocinio di



Consolato Generale d'Italia  
Lugano

IN COLLABORAZIONE



[www.swisslogcenter.ch](http://www.swisslogcenter.ch)



**AION**  
AION PRIVATE ART SERVICE  
& CONSULTING SA  
[www.aion.ch](http://www.aion.ch)