

Un falso san Giovanni da Capestrano

Silvano Bracci

Sin dalla prima volta che mi è capitato di vedere pubblicata la tela di Gaetano Lapis (Cagli 1706 - Roma 1 aprile 1773) presentata come *San Giovanni da Capestrano* (Fig. 1), che però non riconoscevo in quella pittura, ho benevolmente sorriso, sapendo che non è facile identificare un soggetto mitologico o religioso o un personaggio di secoli addietro. Infatti l'identificazione di soggetti rappresentati da artisti del passato ha creato spesso problemi a causa di «immagini poco leggibili e soprattutto da mancanza o poca chiarezza di simboli iconografici che dovrebbero invece permettere la decodificazione immediata del soggetto ... Incertezza potrebbe causare anche la realizzazione approssimativa del soggetto, quando l'autore, non avendo sufficiente conoscenza del personaggio da ritrarre o attingendo ad una tradizione incerta se non addirittura leggendaria, non avendo quindi canoni definiti da rispettare, ripeteva simboli propri di altri soggetti o addirittura poteva procedere con libertà, approssimazione e anche fantasia» (S. BRACCI, *L'anonimo frate del politico crivellesco di Montefiore dell'Aso*, in "Studia Picena", LXII, 1997, pp. 83-84).

Credo doveroso intervenire oggi riguardo a questa opera del Lapis perché con l'indicazione *San Giovanni da Capistrano* è esposta nella restaurata chiesa fanese di S. Domenico sede della quadreria religiosa della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano che l'aveva acquistata nel 1997 e perché con quel titolo l'ho trovata inserita su rete internet.

Stella Rudolph, una ricercatrice americana che da molti anni vive a Firenze, ha dedicato lunghi e approfonditi studi alla figura di artisti marchigiani dei secoli XVII e XVIII, tra i quali il Lapis, figura non trascurabile nel variegato e complesso mondo artistico della Roma del Settecento sebbene non al centro dell'attenzione della critica moderna. Riferendosi all'opera *Nascita di Venere* che il pittore cagliese aveva realizzata nel 1770 nel Palazzo Borghese su commissione del principe Marcantonio e con la quale concludeva il suo itinerario d'artista, diceva tra l'altro la Rudolph che l'artista "ha lasciato un segno durevole sull'evoluzione della pittura romana dell'ultimo quarto del '700".

Avendo alcuni storici dell'arte notato che, almeno allo stato attuale della conoscenza, la carriera artistica del Lapis si apre e si conclude con opere di carattere profano mentre la maggior parte della sua attività si concentra sui soggetti sacri, ecco apparire agli occhi dei cultori d'arte nel 1992 un olio su

tela che un antiquario londinese aveva rintracciato presso privati in Irlanda e attribuito a Gaetano Lapis. L'intervento autorevole di Stella Rudolph toglieva ogni dubbio giudicandolo opera autografa del pittore di Cagli. A sua volta Alberto Mazzacchera, volendo inserire la tela nella cronologia del Lapis, la assegnava attorno al 1765, anno in cui l'artista dipingeva il *San Giuseppe Calasanzio che indica la Madonna ai fanciulli* che, secondo il Mazzacchera, presenta affinità con il quadro ritrovato. Riconosciuto dunque l'autore della tela, il soggetto rappresentato veniva identificato con san Giovanni da Capestrano, dopo che la stessa Rudolph aveva scartato una prima ipotesi cioè che si trattasse di san Giacomo della Marca, coevo confratello del Capestranese.

Su questa identificazione dunque noi vogliamo richiamare l'attenzione.

Quando a un pittore si offriva una committenza, e questo sia nella ritrattistica che nella celebrazione agiografica, potevano essere date delle indicazioni o gli veniva esplicitamente richiesto di rappresentare qualche simbolo con cui il personaggio doveva essere raffigurato per permetterne l'immediata decodificazione da parte di osservatori e, nel secondo caso, di devoti. A tale proposito Marina Massa, esaminando il rapporto intercorso fra il pittore Carlo Crivelli e i francescani, scrive: «La larga diffusione di chiese e conventi di quell'ordine, l'ampio consenso riscosso presso gli strati più bassi della popolazione e l'appoggio della nobiltà e del patriziato cittadino, costituiscono le premesse sociali e economiche per le commissioni pittoriche. Sono questi riferimenti al contesto storico e sociale entro cui si è andata maturando l'esperienza artistica di Carlo, a indurre a una ridefinizione del termine di committenza. Al di là infatti di un significato lessicale, con il quale si definisce con precisione l'identità di chi finanziariamente sostiene l'iniziativa artistica, si profila l'esistenza di una figura "altra", dagli spiccati connotati di erudizione filosofica e religiosa, che sembra "suggerire" al pittore la scelta di alcune figure all'interno delle complesse composizioni dei polittici o a "orientare" l'arte di Carlo verso un preciso programma iconografico, in linea con gli assunti teorici e dogmatici dell'ordine, di cui l'opera si fa strumento di divulgazione. Non un'unica personalità, ma una pluralità di soggetti che dai conventi locali contribuivano alla definizione del programma iconografico e ne sostenevano la raffigurazione sul versante teorico. Un substrato culturale che non si palesa con l'immediatezza della figurazione, ma va ricercato nello spessore della superficie pittorica» (M. MASSA, *Carlo Crivelli, i Francescani e San Giacomo della Marca in Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia marchigiana*, a cura di S. BRACCI, Milano, Federico Motta, 1998, p. 63).

Prima di accettare o scartare l'ipotesi di un san Giovanni da Capestrano (1386-1456) raffigurato nella tela del Lapis, dobbiamo esaminare alcune circostanze che caratterizzano questo personaggio. Egli apparteneva all'Ordine dei Frati Minori di san Francesco d'Assisi, il cui abito era stato

definitivamente fissato dalle costituzioni di Narbona del 1260 e che fino a circa il secolo XVIII varierà solo nel tono del colore che andava dal terragno al cinerino, quindi poteva variare dal grigio scuro al marrone più rossiccio con la loro gamma di tonalità pressoché infinita. Su questo primo aspetto abbiamo una vasta produzione iconografica relativa ai frati francescani del secolo XV a cui appartiene il Capestranese ed in particolare ai due suoi intimi amici san Bernardino da Siena (1380-1444) e san Giacomo della Marca (1393-1476), come lui esponenti dell'Osservanza francescana, movimento di riforma interna dell'Ordine dei Frati Minori.

Il secondo elemento da esaminare è l'abbondante specifica iconografia del Capestranese attorno al quale si registrano immagini realizzate immediatamente dopo la sua morte fino al XX secolo. I simboli che permettono l'identificazione del santo abruzzese sono fondamentalmente due. Prima di tutto il monogramma bernardiniano «YHS», qualche volta sostituito dal crocifisso, da lui ostentato in genere con la mano sinistra mentre con la destra indica il cielo e ciò quando l'artista e, dietro di lui la committenza, voleva sottolineare il predicatore attivo in tante città italiane ed europee. Il secondo elemento con cui viene caratterizzata la figura del capestranese è una bandiera bianca sulla quale appare la tipica croce di colore rosso dei crociati con o senza il monogramma bernardiniano e talvolta con il crocifisso, e ciò quando il committente voleva celebrare il suo determinante intervento nella battaglia del 22 luglio 1456 contro i turchi a Belgrado che in tal modo fu salvata per allora dalla conquista degli ottomani. Senza abbondare nell'elencazione iconografica, richiamiamo tre raffigurazioni del sec. XV: il ritratto dipinto da Thomas Burgkmeier conservato alla Narodni Galerie di Praga (Fig. 2) datato 1452 che dovrebbe offrire le sembianze reali del predicatore abruzzese attivo in quell'anno nell'Europa centrale; la tavola di Bartolomeo Vivarini firmata e datata 1459 esposta al Museo del Louvre di Parigi (Fig. 3); il polittico assegnato agli anni 1480-85 del cosiddetto "Maestro di S. Giovanni da Capestrano" conservato all'Aquila nel Museo Nazionale d'Abruzzo, da alcuni attribuito a Giovanni di Bartolomeo dell'Aquila (Fig. 4), che nella parte centrale offre un ritratto 'giovanile' del santo il cui capo è come incorniciato da un fluttuante stendardo e negli scomparti laterali presenta una narrazione iconografica di quattro momenti della sua vita.

Possiamo notare in tutta l'iconografia del santo capestranese che egli è sempre raffigurato con l'abito francescano, composto di tunica stretta dal cordone bianco con i tipici nodi e del cappuccio dei frati minori. Ci interessa particolarmente fermare l'attenzione su questo elemento dell'abito, il cappuccio, composto di una parte più ampia che, partendo rotondeggiante sul petto, si estende verso le scapole per allungarsi a piramide rovesciata sul dorso fino a raggiungere il cingolo (tipica forma di un cappuccio medievale che favoriva il deflusso della pioggia evitando di bagnare petto e spalle, essendo composto di doppio panno di lana), completato da una secondo pezzo, cioè il vero

e proprio copricapo (anche questo di doppio strato) destinato a riparare dal sole, dal freddo e dalla pioggia. Agli inizi dell'Ordine francescano il cappuccio poteva essere di foggia diversa, piccolo o grande, semplice copricapo o come descritto sopra, attaccato all'abito o staccato tanto che lo stesso Francesco lo poteva regalare a chi giudicava più povero di lui. Quando il Capitolo generale dell'Ordine nel 1260 stabilì di uniformare l'abito dei frati, fu scelta la forma precedentemente descritta.

Confrontando ora il dipinto di Gaetano Lapis non si riscontrano quegli elementi che abbiamo notato come identificativi di san Giovanni da Capestrano. Il personaggio, ambientato in aperta campagna e raffigurato nell'atto di arringare una folla di devoti, indossa l'abito della famiglia francescana di un colore marrone tendente al chiaro, cinto di corda a cui è appesa una corona, ma ha un cappuccio dalla foggia allargata privo della parte che copre petto e spalle. Il viso del frate è caratterizzato da una fluente barba bianca e sul suo petto fa bella mostra un crocifisso pendente con un cordoncino dal collo e fermato dal cingolo. Nella mano sinistra il personaggio stringe un bastone ben levigato alla cui sommità è inserito un pomello con una piccola croce; la mano destra invece ha un tono esortativo, anche se l'indice alzato potrebbe essere un richiamo per gli ascoltatori ad elevarsi verso il cielo.

Stando a quanto scriveva Franco Battistelli: "Tentando di assegnare come data di esecuzione del dipinto il 1762..." (F. BATTISTELLI, *Ceccarini e Lapis. Due nuovi dipinti per la Quadreria della Fondazione*, in "Quaderni della Fondazione", *Restauri 1996/97*, a cura di F. BATTISTELLI, A. DELI, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 1998, p. 84), dobbiamo tenere presente che, quando Gaetano Lapis dipinge la tela, si era già affermato l'Ordine dei Frati Minori Cappuccini. Questo era sorto nel 1525 dietro Matteo da Bascio di Pennabilli, frate dell'Osservanza francescana il quale, volendo dedicarsi alla vita contemplativa e avendo sognato san Francesco rivestito di una tunica con cappuccio semplice attaccato all'abito e con una barba fluente, ritirandosi in luoghi eremitici dove fu seguito da altri, assunse questi caratteri esteriori cioè la barba incolta e il cappuccio-copricapo largo attaccato alla tunica, elementi che da allora caratterizzarono i frati cappuccini. La tunica con attaccato un grosso cappuccio e la barba fluente del personaggio lapisiano, dunque, richiamano un frate di questo ordine religioso. Frate Matteo, per la cronaca, rientrerà nelle file dei Frati Minori Osservanti di cui ovviamente riprese il caratteristico abito ricominciando anche a radersi la barba e alla sua morte, avvenuta nel 1552, venne sepolto nella chiesa di S. Francesco alla Vigna a Venezia.

A questo punto si è aggiunto alla nostra analisi un altro elemento, cioè la barba fluente, di cui dobbiamo tener conto nel confrontare il quadro del Lapis con l'iconografia relativa a san Giovanni da Capestrano il cui volto è sempre raffigurato privo di barba. Anche se san Francesco d'Assisi viene

ordinariamente rappresentato dai pittori contemporanei con una barba più o meno corta, non è mai così folta come invece apparirà in pitture successive al secolo XVI con l'apparizione dei cappuccini. L'assisiato infatti non poteva permettersi di radersi durante le settimane e i mesi di predicazione itinerante, quindi alcuni lo vedevano senza barba mentre altri la notavano più o meno cresciuta, ma rientrando alla Porziuncola egli se la radeva. Anche in alcuni affreschi giotteschi della basilica superiore di Assisi troviamo il volto del santo glabro, come pure nella celebre statua di Andrea della Robbia (1490 circa) della cappella del Transito a Santa Maria degli Angeli. Due testimonianze del secolo XIII ci confermano che il santo e i suoi seguaci non si lasciavano crescere la barba, la prima è di Tommaso da Celano che descrive atteggiamenti non approvati dal santo: «Gli fu riferito [a Francesco] un giorno che erano stati ricevuti dal vescovo di Fondi due frati, i quali, sotto pretesto di un maggior disprezzo di sé coltivavano una barba più lunga del conveniente» (II *Cel.* 156) cioè non occasionalmente lunga ma volutamente incolta; leggiamo la seconda nella *Cronica* di fra Salimbene da Parma: «Ho visto ancora altri che portavano sempre una lunga barba come gli Armeni e i Greci». I frati cappuccini invece, vivendo inizialmente da eremiti in una situazione di estrema penuria di cose, si lasciarono crescere la barba e la consuetudine fu loro esplicitamente permessa dalla bolla di approvazione papale del 1528. La barba fluente quindi diventò loro segno caratteristico, come mostra l'iconografia dei cappuccini di cui si ha un notevole saggio in una serie di incisioni degli inizi del XVII secolo riproducenti i religiosi più illustri dal 1525 al 1612 intitolata *Flores Seraphici* di Carlo d'Arenberg, di cui riproduciamo un esemplare (Fig. 5) che per alcuni particolari richiamano la tela del Lapis e precisamente l'indice del frate puntato verso il cielo e ai suoi piedi la donna con il bambino al seno. Ad avvalorare il nostro discorso aggiungiamo che il cappuccino Bernardino da Orciano, che scrive tra il 1602 e il 1620, nel raccontare le dodici volte che san Francesco apparve a Leonardo da Montalto rileva quasi con meraviglia: «San Francesco non era vecchio, la faccia magretta, poca barba ...» (B. DA ORCIANO, *Croniche*, a cura di R. LUPI, "Italia Franciscana", 80, 2004, p. 131), tanto già al suo tempo la consuetudine della barba incolta aveva dato luogo alla convinzione che così si facesse ai tempi del santo di Assisi.

Avviandoci alla conclusione di questo saggio, dimostrato che non è san Giovanni da Capestrano il soggetto della tela di Gaetano Lapis perché non riveste l'abito dei Frati Minori ed ostenta una lunga barba bianca, non disponendo però di elementi per decodificare il personaggio raffigurato, a causa della mancanza di documentazione circa la committenza e la destinazione dell'opera, possiamo denominare l'opera pittorica sebbene in modo generico: "Predicatore cappuccino".



Fig. 1 - Gaetano Lapis, *San Giovanni da Capestrano*,
Fano, Quadreria Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Chiesa di S. Domenico.

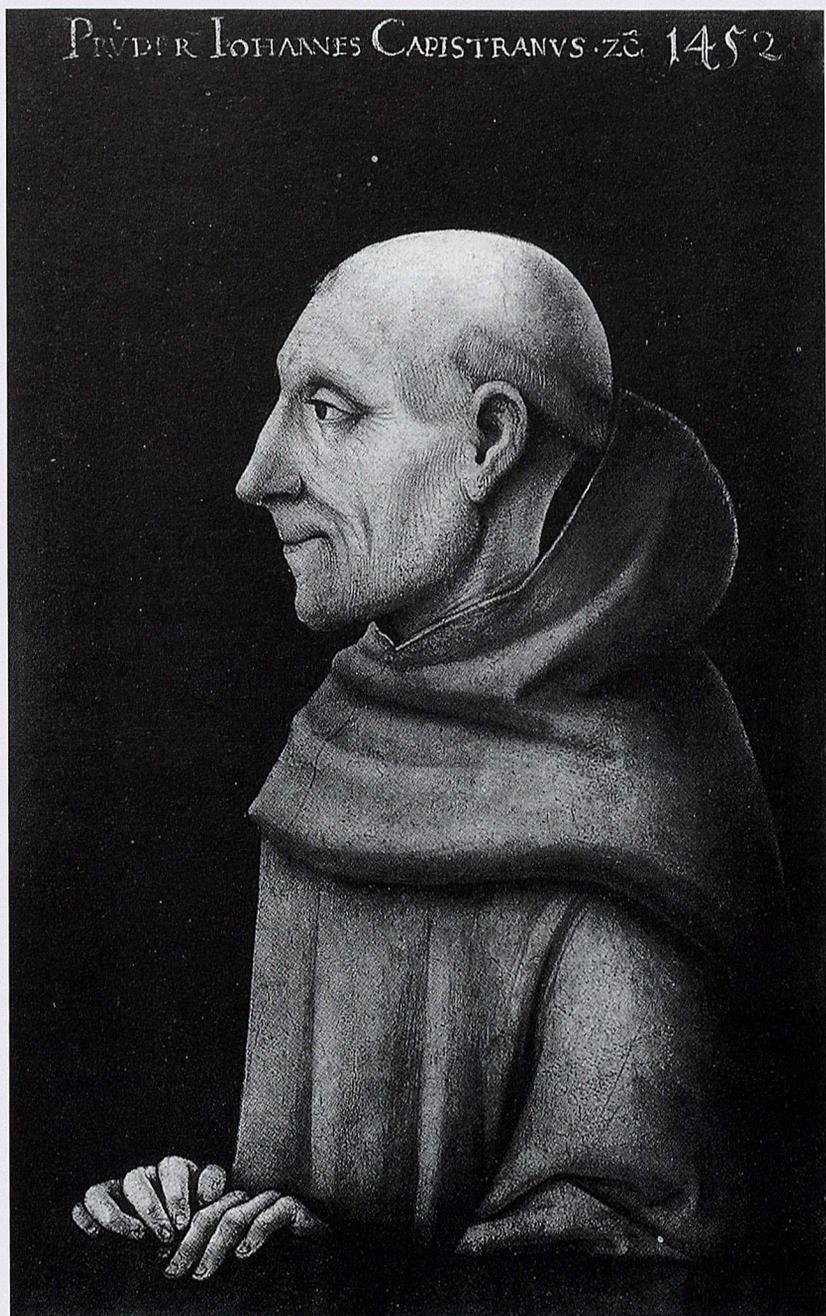


Fig. 2 - Thomas Burgkmeier, *San Giovanni da Capistrano*, Praga, Narodni Galerie.



Fig. 3 - Bartolomeo Vivarini, *San Giovanni da Capestrano*, Parigi, Museo del Louvre.



Fig. 4 - Giovanni Di Bartolomeo dell'Aquila, [attr.],
San Giovanni da Capestrano,
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo.



Fig. 5 - Carlo D'Arenberg, *Frate Cappuccino* (?),
Camerino, Museo Storico Cappuccino.