

LORELLA DI BLASIO

**RIFLESSIONI E PROSPETTIVE STORICO-ARTISTICHE
SUGLI AFFRESCHI DEL CHIOSTRO DEL CONVENTO
DI S. FRANCESCO E S. GIOVANNI A CAPESTRANO**

Introduzione

È nota la figura del Capestranese per essersi distinta nel Quattrocento nella cultura, nella società, nella vita religiosa e nello scenario storico e politico, non solo abruzzese o italiano, ma anche del resto d'Europa. I dipinti tardo sei-settecenteschi del chiostro, rappresentano un prezioso documento che pone l'accento sui tratti essenziali della vita di questa singolare e affascinante personalità.

Una vita spesa nell'adesione alla famiglia minoritica francescana, nella quale continuò sempre a esercitare la sua salda preparazione nei principi di giustizia, già esplicitati quando, nella Perugia del primo ventennio del Quattrocento, Giovanni da Capestrano ricopriva il ruolo di giudice. L'entrata nell'Ordine francescano e l'incontro con Bernardino da Siena, suo maestro spirituale, decretarono il suo marcato e costante impegno per riformare la Famiglia francescana, nota come Osservanza. Le sue prediche, che lo portarono sulle piazze di molte città italiane e dell'Europa centro meridionale, si aggiungono alle opere di notevole spessore sociale e religioso che lo impegnarono in prima persona di seguito menzionate. La pacificazione tra le città di Lanciano e Ortona (1430), la fondazione di numerosi ospedali, come quello dell'Aquila



(1445), il processo di canonizzazione di Bernardino da Siena (1450), l'istituzione di organismi di credito per i bisognosi (Monti di Pietà), la nomina, più volte riconfermata dai pontefici, a inquisitore nella lotta contro gli ebrei, gli hussiti e i fraticelli (sostenitori dell'assoluta povertà nell'Ordine francescano) e, non ultimo, la fondazione di numerosi conventi in Italia e all'estero, tra cui quello di S. Francesco e S. Giovanni a Capestrano. Edificato a partire dal 1447, il cenobio raggiunse, verso la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, una conformazione architettonica piuttosto articolata, che lo dotava, tra i vari ambienti religiosi, anche di un chiostro dotato di un ciclo di affreschi Sei-Settecentesco, oggetto di trattazione del presente lavoro. I dipinti, che versano in condizioni piuttosto precarie, e che necessitano pertanto, di un intervento di restauro, non hanno sinora suscitato l'interesse della bibliografia, considerato che manca, a oggi, una trattazione specifica sugli stessi. Tuttavia, hanno sopperito a questa mancanza di notizie, i dati provenienti dai documenti degli archivi religiosi, dai confronti iconografici stabiliti con altri cicli pittorici francescani, come ad esempio, quello del convento di S. Giuliano a L'Aquila, dall'esame di matrici in rame conservate, insieme ad altre reliquie di san Giovanni da Capestrano,



nel cenobio francescano capestranese. La raccolta, lo studio e l'analisi di ciascun documento, ha permesso di articolare lo studio del ciclo degli affreschi in parola e la redazione del presente lavoro dedicato all'analisi iconografica delle singole pitture che ancora oggi, scandiscono i momenti salienti della vita del Santo francescano.

L'obiettivo di questo lavoro è stato quello di individuare quale sia stata la maestranza che ha eseguito le pitture, tardo seicentesche e settecentesche, del chiostro del convento di S. Francesco e di S. Giovanni a Capestrano. Dalla bibliografia consultata e dalle ricerche eseguite presso gli archivi religiosi¹ e quelli della Soprintendenza Archeologica, belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, disponibili in seguito al sisma del 2009, non è stato possibile risalire al nome dell'artista o della bottega che ha eseguito il ciclo degli affreschi che oggi abbelliscono il chiostro del convento, oggetto di trattazione del presente lavoro. Pertanto, si è ritenuto necessario affrontare

¹ Archivi conventuali, conservati presso il convento di San Francesco e San Giovanni da Capestrano.



la tematica, impostando lo studio sul confronto tipologico e stilistico, tra il ciclo degli affreschi del chiostro capestranese e quelli di altri conventi francescani presenti in Abruzzo e in altre regioni italiane.

Ancor prima di passare alla loro trattazione e al confronto tipologico con altre pitture conventuali, si ritiene utile tracciare un sintetico quadro storico nel quale nel tardo Seicento - inizi Settecento le maestranze che li eseguirono si trovarono a operare. Durante l'età moderna, il piccolo feudo di Capestrano, ebbe un ruolo determinante nel quadro politico ed economico del Regno di Napoli, legato sia alla sua vantaggiosa posizione topografica, che lo collocava nel cuore della regione abruzzese, sia alle vicende che lo videro legato al nome di potenti casate toscane, come quella dei Piccolomini (1463-1579) e dei Medici (1579-1743). Nel corso della metà del Cinquecento, la casata medicea iniziò a instaurare rapporti commerciali tra l'Abruzzo e Firenze. Essi si svolgevano lungo la Via degli Abruzzi, *trait d'union* tra la città toscana, il reatino, L'Aquila, Sulmona e Napoli. In realtà, già nel XIII secolo, infatti, numerosi mercanti fiorentini, impegnati nella vendita di manufatti toscani in Abruzzo, si interessarono al commercio dei prodotti abruzzesi, tra cui la lana, la seta



e lo zafferano. Gli interessi economici che richiamarono le attenzioni dei Medici per i mercati abruzzesi si incontrarono nel 1579 con quelli di Costanza, figlia del duca di Amalfi Alfonso I Piccolomini, proprietaria dei feudi situati nella contea di Celano, tra cui il Marchesato di Capestrano e la Baronia di Carapelle. La duchessa di Amalfi, a causa della consistenza dei debiti contratti dal proprio casato e della mancanza di un erede al marchesato, vende il feudo per 106.000 scudi a Francesco de' Medici, Granduca di Toscana che nominò governatore di Capestrano, Gentile Acciaiuoli (1579), membro di una delle più attive famiglie di mercanti toscani nei commerci tra la Toscana e l'Abruzzo. Francesco de' Medici, acquistando i territori di congiunzione tra Regno di Napoli, Stato Pontificio e Toscana pose le basi per la costruzione di un feudo più esteso che da Filippo II, re di Spagna fu elevato al rango di Principato (1584).² Nell'arco di un sessantennio, infatti, al feudo di Capestrano e della Baronia di Carapelle

² S. BOERO, *Capestrano in età moderna: dal marchesato, al principato alla costituzione dello stato alloidale. 1463-1806*, in *Capestrano nella Valle Tritana*, a cura di G. CHIARIZIA e L. IAGNEMMA, L'Aquila 2015, pp. 189-213.

con le terre di S. Stefano di Sessanio, Calascio, Castelvechio, Carapelle Calvisio, Ofena, Villa Santa Lucia degli Abruzzi e Forca di Penne si aggiunsero il feudo di Bussi (1599), quello di Amatrice (1639), Cittareale e Accumoli (1643).³ Nel 1583, l'abile mecenate toscano aveva ottenuto dal sovrano Filippo II l'investitura a principe di Capestrano del figlio Antonio, avuto con Bianca Cappello. Tuttavia a causa di un complotto ordito da Ferdinando de' Medici, fratello di Francesco, Antonio venne estraniato dal diritto di successione al trono di Granduca di Toscana e di principe di Capestrano. L'ingannevole raggiro del nipote Antonio, che donò, ignaro dell'inganno, tutti i suoi averi allo zio paterno, portò Ferdinando a impossessarsi del feudo di Capestrano (1594), senza ricevere tuttavia il *beneficium regio*.⁴ La concessione regale del Principato di Capestrano nei riguardi della casata medicea arrivò soltanto nel 1609, all'indomani della morte di Ferdinando de' Medici.⁵ Al breve principato di Cosimo (1609-1613), primogenito di Ferdinando si sostituì quello, ancor più breve, del secondogenito, Francesco (1613-1614) che nominò governatore generale del Principato di Capestrano, Alessandro Tassoni (1565-1635), in carica dal febbraio 1613 al maggio 1618.⁶ Alla morte di Francesco avvenuta nel 1614 successe il terzogenito cadetto, Carlo de' Medici che mantenne il controllo del Principato di Capestrano fino al 1666.

Ed è proprio al primo ventennio del Seicento che Anton Ludovico Antinori, abate del monastero di S. Pietro ad Oratorium in territorio di Capestrano (1770-1778), attribuisce il ciclo di affreschi che un tempo abbellirono il chiostro conventuale, prima di essere ricoperti dalle pitture tardo seicentesche e settecentesche.⁷ Più precisamente, l'arcivescovo, storico ed epigrafista abruzzese, datava gli affreschi al 1620, sulla base

³ Ivi, p. 194.

⁴ S. MANTINI, *I Medici in Abruzzo: il feudo di Capestrano tra i secoli XVI e XVII*, in *Capestrano nella Valle Tritana* a cura di G. CHIARIZIA e L. IAGNEMMA, L'Aquila 2015, pp. 215-239.

⁵ Ivi, p. 217.

⁶ S. BOERO, *Capestrano*, p. 202.

⁷ A. L. ANTINORI, *Memorie storiche*, Napoli 1782.

di uno stemma affrescato presente ancora oggi nel chiostro e riferibile ad Alessandro Tassoni. Lo stemma in parola riporta la seguente scritta:

(«Alexander Taxonius Gubernator Generalis»)

Essa è inserita all'interno di un cartiglio posto alla base di un blasone, in araldica oro e liscio, contenente l'immagine di un tasso in posizione eretta, sormontato da un elmo contornato da fogliame. In realtà, la bibliografia consultata, riferisce che, a quell'epoca (1620), il poeta e scrittore modenese non era più governatore del Principato di Capestrano.⁸ Stando, infatti, alle notizie biografiche, dal 1620 al 1621, Alessandro Tassoni, amareggiato dalla politica, si ritirò a vita privata. A far luce su questo breve periodo storico, è un fascicolo processuale della corrispondenza del governatore di Capestrano, presente nel fondo Miscellanea Medicea (Archivio di Stato di Firenze). Da questo scambio epistolare si apprende che dal 1621 al 1623, il Principato era amministrato da Simeone Giugni.⁹

Padre Aniceto Chiappini in merito agli stessi affreschi seicenteschi riferisce:

(...) detto chiostro venne istoriato delle gesta di San Giovanni nel 1620, probabilmente appena ultimato. Ogni parte corrispondente delle dodici arcate fu pitturata a spese di singoli individui o comunità, cioè dall'Università di Capestrano, Castelvechio, di S. Stefano, dai Religiosi del convento e, da Simeone Giunio, patrizio fiorentino, governatore dello stato capestranese per casa Medici. Questa data e questi nomi si leggono negli stemmi rispettivi sovrapposti ai freschi. Dette pitture d'autore ignoto ma di gusto discreto, vanno totalmente scomparendo, e quelle rifatte circa un secolo dietro nelle pareti di sinistra e frontale sono pessimamente riuscite".¹⁰

Quindi si potrebbe dire, che i lavori per realizzare gli af-

⁸ S. BOERO, *Capestrano*, p. 202.

⁹ S. MANTINI, *I Medici*, p. 217.

¹⁰ A. CHIAPPINI, *San Giovanni di Capestrano e il suo convento*, L'Aquila 1925, p. 242.

freschi, iniziarono all'epoca in cui era governatore del Principato Alessandro Tassoni (1613-1618), come viene suggellato anche dallo stemma affrescato nel chiostro già menzionato e continuarono sotto Simeone Giugni che, stando alla descrizione del Chiappini, nel 1620 era già governatore. Egli contribuì al finanziamento per continuare, probabilmente, l'opera di affrescatura del chiostro.

Gli affreschi del chiostro, come scrive l'Antinori, terminarono nel 1670:

(...) nel 1670 si terminarono le dipinture delle azioni del Beato Giovanni da Capestrano, secondo l'ordine cronologico della sua vita, nel chiostro a pian terreno del convento, fatte fare dalle tre compagnie del Sacramento, con la rispettiva insegna del calice con ostia, del Rosario con la rispettiva insegna della immagine della Vergine, di Gesù con la rispettiva insegna della cifra del Santo Nome.¹¹

L'ignoto artista delle decorazioni del chiostro, ultimato ai primi del Seicento, fu molto probabilmente chiamato a eseguire gli affreschi in occasione della prima consacrazione della cappella del santo (1625), realizzata all'interno della chiesa. A questa prima benedizione del convento, seguirono i preparativi per la canonizzazione del santo (16 ottobre 1690) che riguardarono anche il ciclo pittorico sei-settecentesco del chiostro. Stando, infatti, a quanto riferisce l'Antinori, le "dipinture" delle azioni del Beato Giovanni da Capestrano terminarono nel 1670. Per la citata circostanza religiosa, si coprì il ciclo di affreschi del 1613-1618 e si eseguirono, "circa un secolo dietro" ¹² (fine XVII secolo) gli affreschi tardo seicenteschi che oggi abbelliscono il chiostro del convento. Come sostiene Marta Vittorini, la mobilità con cui le decorazioni vengono realizzate e rimosse, è da riferire alle importanti celebrazioni che nel corso del tempo riguardarono il santo e che portarono all'ampliamento e all'ammodernamento dell'edificio conventuale.¹³ Dunque, le pareti di sinistra (NORD) e frontale (EST),

¹¹ A. L. ANTINORI, *Memorie*, p. 394.

¹² A. CHIAPPINI, *San Giovanni*, p. 242.

¹³ M. VITTORINI, *Visione di San Giovanni da Capestrano*, in *Restauro*

rifatte circa alla fine del Seicento-primi ventennio del Settecento, erano nel 1925, secondo il racconto del Chiappini, ridotte in pessimo stato:

(«(...) e quelle rifatte circa un secolo dietro nelle pareti di sinistra e frontale sono pessimamente riuscite.»).¹⁴

Il ciclo pittorico del chiostro conventuale: descrizione iconografica

Oggi il ciclo pittorico del convento di S. Francesco e S. Giovanni presenta otto arcate affrescate alle quali, per puro e semplice richiamo nelle singole descrizioni che seguiranno, sono state denominate nel presente lavoro nel modo seguente:

- *Giovanni nella veste di magistrato a Perugia;*
- *Cattura di Giovanni da parte dei soldati di Carlo Malatesta;*
- *Visione di san Francesco nella prigione di Brufa (tra Perugia e Assisi);*
- *Giovanni mentre fa l'elemosina;*
- *Giovanni che cavalca un asino nella città perugina nell'atto di far conoscere tutti i suoi peccati;*
- *Vestizione di Giovanni;*
- *Madonna che gli dà da bere;*
- *Giovanni e il cardinale spagnolo Caravajal*

Gli affreschi più antichi iniziati nel primo ventennio del Seicento, cui si riferiva nel 1925 il Chiappini, furono sostituiti, probabilmente, anche a causa del degrado con il ciclo pittorico che oggi abbellisce il chiostro conventuale. Analizzando l'incorniciatura degli otto lunotti affrescati, i cartigli vuoti, le figure dei santi dipinte ai piedi delle raffigurazioni maggiori e gli affreschi meglio conservati che decorano la parete est del chiostro, questo secondo ciclo di affreschi si può datare tra tardo Seicento e primi ventennio del Settecento. Tutti i di-

d'arte. Opere dell'Abruzzo recuperate dopo il sisma, a cura di L. ARBACE e L. BARATIN, Ancona 2012, p. 65.

¹⁴ A. CHIAPPINI, *San Giovanni*, p. 242.

pinti che abbelliscono le arcate del chiostro rappresentano, nella loro composizione, una testimonianza dell'iconografia precedente, riferibile ai disegni eseguiti a partire dal 1613-1618, epoca in cui Alessandro Tassoni, come documentato dallo stemma affrescato, era governatore del Principato di Capestrano per conto della famiglia Medici. L'esecutore del ciclo pittorico potrebbe essere stato un artista fiorentino del primo Seicento, chiamato dallo stesso governatore in territorio capestranese. L'artista, chiamato a intervenire sul ciclo di affreschi del convento tra fine Seicento e primo ventennio del Settecento, si occupò del rifacimento delle pitture che, versando in pessimo stato di conservazione, "andavano totalmente scomparendo".¹⁵

Entrati nel chiostro, passando per la piccola porta che si apre sul portico e, oltrepassato l'accesso che conduce al piano superiore, si possono osservare gli affreschi che rivestono le otto arcate del cortile interno del convento. Essi rappresentano una vera e propria lente di ingrandimento per comprendere sia la personalità, che il tempo in cui visse il santo tra Trecento e Quattrocento. Il percorso pittorico che si snoda lungo il chiostro, secondo un preciso programma iconografico rappresenta, attraverso la policromia delle pitture raffiguranti gli episodi salienti della vita del Santo, la poliedrica e complessa personalità di Giovanni. Per la fedele descrizione dei momenti più rilevanti della vita del Capestranese, è stato importante e continuo il riferimento sia alle fonti agiografiche, in particolar modo la *Vita di Fra Giovanni da Capestrano* di Nicola da Fara, sia agli scritti di Padre Aniceto Chiappini.¹⁶ In particolar modo, l'opera di Nicola da Fara, segretario personale (1450-1455) e biografo di Giovanni da Capestrano, si è rivelata un supporto prezioso per la descrizione dei momenti cardine della vita del Santo, raffigurati lungo la parete nord, sud, ed est del chiostro conventuale. In quest'ottica si potrebbe dire che

¹⁵ Ivi, p. 242.

¹⁶ N. DA FARA, *Vita di Fra Giovanni da Capestrano*, Introduzione, traduzione e note a cura di M. A. DI LORETO, L'Aquila 1988; A. CHIAPPINI, *San Giovanni*; A. CHIAPPINI, *Profilo di storia francescana in Abruzzo dal secolo XIV al XVI*, L'Aquila 1927.

la produzione artistica del convento francescano contribuisce all'acquisizione di una visione esaustiva della vita del Capestranese. Essa si articola lungo un percorso disposto a U che ruota intorno al cortile centrale e alla sua settecentesca cisterna. Dalla parete nord del chiostro, ove è ritratta la giovinezza di Giovanni da Capestrano, si srotolano nelle pareti est e sud gli affreschi maggiormente conservati, che illustrano gli anni profondamente segnati della sua maturità. Partendo proprio dalla parete nord si incontra la prima immagine di Giovanni da Capestrano, *Giovanni nella veste di magistrato a Perugia*, quella che lo raffigura nella veste di giudice. Come già anticipato nel capitolo primo, il Capestranese fu magistrato della curia Regia di Perugia (1413-1415). A tal proposito Nicola da Fara scrive:

(«Tenendo in mano la bilancia del diritto, mai a nessuno arrecò ingiuria o ingiustizia, non lasciò che rimanessero impuniti i delinquenti, né permise che gli innocenti e gli innocui venissero molestati dai malvagi.»).¹⁷

Alle sue parole si aggiungono quelle di Padre Amedeo Marini:

(«(...) Aveva nel sangue il senso della più rigorosa giustizia, retaggio dei suoi studi e della sua professione di giudice.»).¹⁸

e alle quali seguono ancora quelle di Nicola da Fara:

Giovanni fu ripieno di tanta prudenza, temperanza, forza e magnanimità che riusciva ad attirare a sé la simpatia di tutti, pur rimanendo pio con i buoni e severo con gli empì. Durante l'esercizio del suo mandato (...) la vita pubblica godeva di tanta pace e tranquillità, che ciascuno si riteneva felice di vivere sotto il suo giustissimo regime.¹⁹

¹⁷ N. DA FARA, *Vita*, pp. 26-27.

¹⁸ A. MARINI, *Giovanni da Capestrano. "Atleta di Cristo", Apostolo d'Europa*, in *San Giovanni da Capestrano nel V Centenario della morte, 23 ottobre 1456-1956*, L'Aquila 1956, p. 8.

¹⁹ N. DA FARA, *Vita*, pp. 27-28.

Queste parole, sembra si riflettano nel contesto e nei personaggi raffigurati dall'artista in questo primo affresco. Ridotta sfortunatamente in gravi condizioni anche a causa dell'umidità, cui in generale tutti gli affreschi del chiostro sono stati soggetti nel corso dei secoli, la pittura offre ancora una discreta possibilità di lettura. Dentro un'incorniciatura giallo-ocra, che copre tutta l'ampiezza dell'arcata, chiusa a sua volta da una cornice più spessa, cui si sovrappone un cartiglio vuoto dello stesso colore, si trova la prima tappa della vita di Giovanni da Capestrano, legata alla sua professione legale. Nell'affresco trova spazio una serie di figure, oltre a quella di Giovanni da Capestrano. La pittura permette di entrare all'interno di una scena che raffigura un episodio di giustizia, nel quale sono raffigurati vari personaggi, tra cui un imputato, un giudice, un verbalizzante, un soldato, una guardia e un cittadino. In primo piano, campeggia la figura di un uomo inginocchiato a torso nudo, coperto soltanto da un pannello bianco e rosa dalle pieghe fluide e ondulate. Il viso dell'imputato ha un incarnato impallidito, ma il suo sguardo rivolto verso l'alto, esplicita un sentimento di speranza, ma allo stesso tempo una richiesta di clemenza da parte del suo ufficiale giudicante. Su un piano rialzato da gradini di pietra e su una poltrona con spalliera dai braccioli di legno, con estremità realizzate a mo' di voluta, è seduta una giovane figura dall'ovale pallido e dai capelli lunghi, mossi e dal colore castano-biondo. Stando a quel che Giovanni raccontò in una sua predica, sappiamo che era anche un uomo che aveva dedicato al suo aspetto esteriore uno studio accurato, soprattutto per i suoi biondi, lunghi e arricciati capelli. Ne era a tal punto orgoglioso, da affermare che non li avrebbe venduti neppure per mille ducati. L'incarnato chiaro del suo viso è messo ancora più in risalto dalla toga nera che indossa, ampia e ricca di pieghe, cui fanno da contrasto il bianco colletto squadrato e le maniche bianche, arricciate e gonfie. I lineamenti del suo viso sono delicati e leggeri, come leggero sembra essere lo sguardo che si posa clemente sul giovane accusato. Al tempo stesso, però, sembra che il giudice segua scrupolosamente e con profondità di giudizio quanto gli viene rapportato. Ai suoi piedi c'è un cumulo di carte fuoriuscite da un codice di diritto civile o penale, piuttosto consunto, consultato quotidianamen-

te da Giovanni per la sua professione legale. Accanto a lui, siede uno scrivano, probabilmente il segretario verbalizzante di Giovanni. Egli ha la testa completamente avvolta dal cappuccio del mantello azzurro che indossa sopra l'abito marrone. Il suo viso, in parte reso illeggibile dal deterioramento dell'affresco, è rivolto verso il Capestranese e la sua persona sembra seguire con interesse e attenzione l'operato e le parole del giudice. L'imputato sotto processo, in attesa della sentenza ha alle sue spalle un soldato e un cittadino, chiamato anche lui in giudizio. La lettura di queste due figure, purtroppo, è seriamente compromessa dallo stato di degrado in cui versa questa parte dell'affresco mancante. Tuttavia si riesce, seppur con una certa difficoltà, a intravedere da un lato un uomo dal viso duro e contratto, forse un povero derubato. Egli è avvolto per metà corpo da un panneggio color ocra e arancione, ondulato da numerose pieghe che ricadono lungo il pavimento sul quale poggia a stento il suo piede storpio. Dall'altro, si intravede la testa di un soldato, avvolta da un elmo con pennacchio, la veste ormai priva di colore e calzari. Quest'ultimo sembra sostenere, con una mano una lancia, la cui lama sfiora la testa del malcapitato reo e, con l'altra, trattenere a forza il braccio del povero. Tra queste due ultime figure, si scorgono il viso e il cappello pennato di una guardia, messa a presidio della porta di accesso alla sala di giustizia, raffigurata nell'atto di impugnare una lancia. A creare un ambiente formale, burocratico e amministrativo, degno di un luogo di giustizia, contribuisce anche l'arredo mobiliare. Ai lati della poltrona, sulla quale siede Giovanni sono accuratamente posizionati due suppellettili. Sul lato destro e in primo piano, proprio sul filo dell'incorniciatura, è sistemato uno sgabello di legno sul quale poggia, sopra un rivestimento in tessuto bianco decorato con un nastro giallo, una sacca dal color rosso scuro. Dall'altro lato, invece, c'è un piccolo tavolo quadrato con fogli e calamaio, dietro al quale siede il segretario verbalizzante del giudice. Esso è coperto da un drappo di color rosso vivo che crea un contrasto cromatico con il pallore del viso dell'imputato e quello del giudice Giovanni. Negli ovali che affiancano il cartiglio vuoto sono raffigurati a sinistra, san Francesco d'Assisi e a destra santa Chiara d'Assisi che ha in mano la teca del Santissimo per implorare la vittoria contro i Saraceni.



L'affresco seguente, *Cattura di Giovanni da parte dei soldati di Carlo Malatesta*, eseguito nell'arcata centrale della parete, non essendo deteriorato, come quello appena descritto, permette una più facile lettura. Realizzato all'interno di un'incorniciatura giallo-ocra, come il precedente, presenta alla base una cornice più spessa alla quale si sovrappone un cartiglio vuoto dello stesso colore. L'affresco raffigura una scena dal tema opposto a quella appena illustrata, governata dall'ordine, dal rispetto delle leggi e dall'obiettivo di voler ricondurre la vita pubblica a uno stato di benessere generale. Qui, invece, prevale un contesto differente, in cui si respira un'atmosfera di ribellione, di fervente scontro e di scompiglio civile. La scena è riempita da una molteplicità di personaggi: soldati, sudditi armati, animali, un uomo distinto e benvestito e un altro di colore, raffigurato col turbante rosso e abito bianco. Il Capestranese è raffigurato in primo piano, insieme a due soldati. Il suo viso pallido, incredulo, ma più maturo rispetto al Giovanni dell'affresco precedente, mostra i segni dello sforzo fisico che compie per districarsi dai due militari che lo trattengono con forza, armati di spada, lancia e corda. Giovanni cerca contestualmente sia di difendersi dai due militari, avvinghiandosi attorno alle gambe di uno di essi (ritratto di



spalle rispetto all'osservatore), sia di svincolarsi mentre cercano di legarlo con forza. Gli abiti indossati dal giudice sono ricercati, eleganti e raffinati. Il mantello rosso, che il Capestrano indossa, copre un abito corto dai colori tenui rifinito con bordo scuro. La veste è ricca di pieghe nella parte inferiore, mentre in quella superiore, prevale il tessuto liscio abbellito da un colletto bianco. L'ampio panneggio del mantello, dalle pieghe lunghe e spesse, come quelle ondulate e fluide dell'abito, da una parte, ricade pesante sul pavimento, dall'altra si dispiega liberamente ai lati della figura, assecondando il movimento del prigioniero che tenta di liberarsi. Anche le calzature indossate, eleganti e dai toni tenui, seguono lo stile dell'abbigliamento distinto e signorile. L'affresco consente di cogliere tre aspetti importanti: il movimento, la staticità e l'espressione delle emozioni opposte. Sulla parte destra della lunetta affrescata che ritrae i due soldati e quella di Giovanni, prevalgono l'incredulità e la ribellione di un giudice che si vede mancato di rispetto e dall'altra, la prepotenza e l'indiscrezione dei soldati che lo trattengono duramente. Sulla parte sinistra, al contrario, prevale l'immobilità dei personaggi (uomini armati delle truppe di Carlo Malatesta) che assistono staticamente alla scena della cattura del giudice perugino, pur

esprimendo comunque le emozioni di compiacimento e incredulità. Al tempo stesso le due scene sembrano delimitate, appositamente, dalla colonna centrale raffigurata che, con la sua imponenza, domina lo spazio dell'intera arcata affrescata. Sembra che nessuno difenda o quantomeno si ribelli a questa vicenda inaspettata e ingiusta che coinvolge pienamente il giudice Giovanni. In realtà, dall'artista che ha eseguito il ciclo pittorico, pare venga introdotta una qualche forma di ribellione sulla scena. Su lato sinistro, proprio ai piedi di un soldato, simbolo di imponenza e supremazia, è, infatti, raffigurato in primo piano, un cane nell'atto di difendere, forse, il Capestranese nel momento della cattura. Per quanto riguarda la descrizione del clima politico-sociale che si avvertiva in quel momento storico nella città perugina (1414-1415) ancora una volta si è fatto riferimento a Nicola da Fara:

Mentre cercava di fare patti di pace nella regione perugina, la provincia era percorsa e scossa da impeti di guerra. Contro ogni previsione, fuori della città di Perugia, in maniera inaspettata, Giovanni fu preso prigioniero. [...] nel Castello di Brufa, vi fu chiuso, legato da catene giorno e notte.²⁰

Ai lati dell'arcata si trovano due ovali, all'interno dei quali sono ritratte due immagini di santa Chiara d'Assisi: a sinistra la santa è raffigurata con in mano il vessillo, ad indicare la vittoria della vita sulla morte, mentre a destra contiene un'immagine standard di santa Chiara d'Assisi con il crocefisso.

Nell'affresco successivo, *Visione di san Francesco nella prigionia di Brufa*, è rappresentato l'episodio cruciale della vita di Giovanni da Capestrano, riferito alla sua prigionia nel Castello di Brufa (tra Perugia e Assisi). Esso per intere e ampie aree, ha perso gran parte del colore, lasciando intravedere gli strati dell'intonaco sottostante. Tuttavia si riesce ugualmente, seppure con una certa difficoltà, a dare una lettura dell'immagine rappresentata dall'artista. Anche questa arcata, come le precedenti, è definita da una incorniciatura giallo-ocra che si inspessisce alla base ove è dipinto un cartiglio vuoto, deli-

²⁰ Ivi, pp. 27-28.

mitato da nastri di colore più scuro. In questo affresco cambia anche il soggetto rappresentato: non compare più, infatti, l'immagine dell'uomo Giovanni legata alla sua carica pubblica, incontrata nei due lunotti precedenti. Non c'è più la figura del giovane giudice dai tratti somatici delicati, tracciati nel primo affresco e, nemmeno, esiste più l'immagine dell'uomo maturo, incredulo della sua cattura, raffigurata dall'artista nella seconda arcata appena descritta. Qui, invece, trova spazio la raffigurazione del 'prodotto' di una profonda trasformazione avvenuta in Giovanni, uomo e giudice della città di Perugia. Scrive Nicola da Fara:

(«Giovanni, ormai prigioniero, meditava e preparava la fuga e, credendo di non essere visto, scende per la torre, corre, fugge, si nasconde, guarda intorno e finalmente, come può, prosegue.»).²¹

I brevissimi momenti di libertà del Capestranese, vissuti appena dopo la fuga dalla prigione, non durarono a lungo. Egli, infatti, venne preso nuovamente e ricondotto nella sofferenza del carcere, privato di ogni altra possibilità di evasione. Nella prigione accanto a lui sono raffigurati soltanto: una coperta grigia, dal pannello morbido e ricco di pieghe, adagiata su un cesto marrone, due piatti, uno ovale e l'altro tondo dalle alte bordature e una bottiglia dal colore bianco-rosso. I momenti vissuti nella sofferenza e nella solitudine più assoluta furono cruciali per il cambiamento interiore e spirituale di Giovanni. Essi, scanditi da sconvolgenti lotte interiori, si profilavano come segni di un profondo rinnovamento. Rafforzata la prigionia e non potendo più fuggire, egli tentò di evadere da se stesso, dalla sua anima che lo costringeva a guardarsi dentro, a vedere, forse, quel che da qualche tempo cominciava già a sentire. Erano:

(«Giorni di lotte interiori; ribellioni audaci alla voce interiore che chiamava.»).²²

²¹ Ivi, p. 28.

²² A. MARINI, *Giovanni da Capestrano*, p. 8.

È in questa fase che Giovanni comincia a vivere il suo distacco dal mondo civile, sociale e politico e, ad avvicinarsi alla vita religiosa. Nell'affresco, in basso a destra, non compare più la figura di un uomo, ma quella di un frate spaventato che indossa la tonaca francescana marrone, portata dai frati Minori Osservanti. L'abito è stretto all'altezza della vita, non dal cingolo, ma da una cintura con fibbia dorata. Il frate, adagiato sul pavimento per lo spavento, rivolge lo sguardo verso l'alto con espressione di paura, stupore e profonda attenzione verso ciò che sta accadendo davanti ai suoi occhi. Associata alla luce del sole, che rischiarava l'oscurità della cella e che filtra tra gli elementi lignei o metallici di una finestra, è l'immagine di san Francesco circondato da una schiera di angeli.

Sappiamo da Nicola da Fara che:

(«Mentre passeggiava in quella dura carcere, legato con catene, recitando l'ufficio di Maria, gli apparve un uomo, vestito con l'abito francescano.»).²³

Giovanni stesso durante una sua predica racconta questo passaggio:

La prigionia venne rischiarata da una luce celeste e mi parve di udire un grande rumore...scorsi un frate coi piedi forati sopra di me che mi disse: Perché tanto esitare, o uomo superbo? Ubbidisci a Dio e alle ispirazioni che Egli ti manda. [...] Quando abbassai il capo io me lo trovai calvo in modo che tu vedi. Conobbi allora che era volontà di Dio ch'io abbandonassi il mondo.

La prigionia di Giovanni è raffigurata anche nel chiostro di S. Giuliano a L'Aquila. Qui, all'interno di una stessa arcata, sono illustrati due episodi susseguenti la vita di Giovanni: la sua cattura da parte dei soldati di Carlo Malatesta e la prigionia nel carcere di Brufa. In primo piano, nell'affresco, è ritratto il giovane giudice capestranese mentre viene preso prigioniero. La pellicola pittorica del chiostro aquilano consente di

²³ N. DA FARA, *Vita*, p. 29.

osservare gli abiti eleganti indossati dal Capestranese e i lunghi capelli biondi che abbellivano l'ovale del viso. Da parte di Giovanni, però, non si evidenzia alcun accenno di ribellione, che gli potesse permettere di svincolarsi da quegli uomini che lo trattenevano con brutalità. Sullo sfondo dell'arcata, l'artista introduce, un altro importante episodio della vita del Nostro, quello che gli consentì di guardare con profondità nel suo animo e gli permise di diventare un uomo nuovo. Dietro questo primo piano, infatti, incentrato completamente sulla cattura di Giovanni, l'artista raffigura il castello-prigione di Brufa, dalla quale si vede l'immagine del giudice accanto a una finestra e in alto, attorniato da una nuvola, quella di san Francesco che gli chiede di cambiare vita. L'arcata è affiancata da due ovali nei quali sono raffigurati rispettivamente a sinistra, san Francesco d'Assisi e in quella di destra, sant'Antonio da Padova. Un cartiglio delimitato da una spessa cornice color ocra riporta la seguente scritta:

(«Allor, chin speco alpestre epia e crudele turba, il [...] in fra noiosi lacci come, a suoprò, d'unciel preda si facci, gl'apre iran.cò intento a' sue querele.»).

Anche l'affresco capestranese, realizzato lungo la parete nord del chiostro, si completa con la raffigurazione, sotto l'imposta dell'arcata, di un ovale che contiene l'immagine di sant'Antonio da Padova. Oltre questa parete si apre il corridoio che conduce al Refettorio, alle cucine e a un altro piccolo chiostro della struttura conventuale. Continuando il percorso che si snoda a U lungo il perimetro del cortile porticato, ci si trova davanti alla parete est, dove trovano sistemazione gli affreschi che scandiscono un'altra fase della vita del Capestranese, quella riguardante l'entrata nell'ordine dei Minori francescani.

La prima arcata di questa parete est si presenta in uno stato di conservazione migliore rispetto a quelle, appena descritte, del fronte nord del chiostro. Delimitata da un'incorniciatura giallo-ocra più scura, in confronto a quelle incontrate finora, l'arcata presenta alla base un cartiglio vuoto dal contorno color grigio appena percepibile. I colori dell'affresco, *Giovanni mentre fa l'elemosina*, più accesi e variegati, rendono le figure illustrate più



leggibili, tanto da permettere una migliore interpretazione della scena raffigurata. Essa trasmette un senso di tranquillità e pacatezza, di altruismo e umiltà. Queste sensazioni, non ravvisate negli affreschi della parete nord, in cui il senso di giustizia della prima arcata si è alternato a quello di sconvolgimento, trasmesso dalla cattura di Giovanni e dall'apparizione di san Francesco, qui emergono invece con chiarezza e semplicità. L'artista crea un'atmosfera serena e benevola, solidale e umile tra il Capestranese e le persone che lo circondano. Al centro dell'affresco spicca, infatti, la figura di Giovanni che appare in una veste nuova, completamente diversa da quella che abbiamo incontrato nella prima e seconda arcata della parete nord del chiostro. In quelle raffigurazioni, infatti, prevaleva, da una parte l'immagine di un giudice, abituato ad ascoltare i cittadini dentro l'aula di giustizia, a giudicare sulla base del rispetto del diritto, a emettere sentenze e decretare pene per i colpevoli. Qui, invece, Giovanni è una persona che si ferma tra la gente per ascoltare i bisognosi che lo trattengono, lo seguono e lo ascoltano. La visione di san Francesco, avvenuta all'interno della prigione di Brufa, aveva determinato in lui una profonda lotta ascensionale, interiormente vissuta e un radicale cambiamento morale che il 22 luglio 1416, festa della Maddalena Penitente, maturò in lui



la decisione di entrare nell'Ordine dei minoriti.²⁴ Uscito dalla prigione, al suo rientro in città, Giovanni abbandona sia la vita civile, amareggiato dal mondo mondano, sia quella coniugale, mai consumata con la ricchissima D'Amico che aveva sposato anni prima. Nel periodo che precede la vestizione (4 ottobre 1416) egli si reca, infatti, da Perugia a Capestrano per sanare la propria posizione matrimoniale. Dunque, probabilmente, l'artista ha voluto raffigurare proprio questo lasso di tempo, di circa due mesi e mezzo, che intercorre tra la decisione di entrare nell'ordine francescano (22 luglio 1416) e la sua vestizione (4 ottobre 1416).

Nicola da Fara descrive questo delicato momento della vita del Capestranese:

Riconquistata l'indipendenza, Giovanni ritorna a Perugia e separatosi dalla moglie, nobile nonché ricchissima vergine,

²⁴ F. SEDDA, *Giovanni da Capestrano a Perugia: il giudice, il frate, il predicatore*, in *Giacomo della Marca tra Monteprandone e Perugia. Lo Studium del Convento del Monte e la cultura dell'Osservanza francescana*, Atti del Convegno (Perugia 5 novembre 2011), Firenze 2012.

da lui sposata, ma mai conosciuta con unione coniugale, sbarazzatosi dei diritti patrimoniali, lasciati amici e parenti, dette addio a tutte le cose care e preziose (...).²⁵

L'artista, cogliendo questo particolare momento della vita di Giovanni, seppe trasferirlo negli affreschi, attraverso la rappresentazione di un contesto sociale reale, nel quale figurava la compagine sociale più povera e bisognosa della popolazione. Ai malati e agli indigenti il Capestranese si avvicinò umilmente e con spirito francescano. Qui, tutte le differenze sociali tra abbienti e meno abbienti sono annullate, come viene raffigurato anche dal modo di vestire di Giovanni. Egli si libera dei panni raffinati e istituzionali, vestiti nelle pitture precedenti e indossa una veste azzurra, fermata alla vita da una spessa fascia gialla, lungo la quale scivolano fluide le pieghe dal tratto morbido e sottile. A sua volta l'abito è coperto da una mantella di media lunghezza, dal color giallo sfumato e dal pannello ampio e semplice. L'abbigliamento, completato da lunghe calzamaglie e scarpe nere, è quello che il Capestranese indossava, probabilmente, proprio in quel breve arco di tempo, appena menzionato, che lo separa dalla sua decisione di entrare nell'Ordine minorita alla sua vestizione. Alla destra e alle spalle di Giovanni ci sono due popolani. Uno è infermo e, aiutato dal bastone, cerca di avvicinarsi il più possibile al suo benefattore che, attratto da una giovane madre seduta sul ciglio della strada, fa scivolare, quasi distrattamente, un sacchetto di monete sulla mano allungata dell'uomo che ha al suo fianco. Nell'affresco, infatti, l'accento è posto quasi esclusivamente su questa vicenda che vede Giovanni tra gli indigenti e bisognosi di cure e attenzioni. Sembra quasi che tutta la sua concentrazione sia rivolta alla mendicante, seduta a terra. La giovane guarda con gratitudine il suo benefattore, mentre ha sulle ginocchia suo figlio che, sollecitato dalla madre, distende anche lui le mani per ricevere il dono. Su un piano diverso, invece, l'artista raffigura due donne che, affacciandosi frettolosamente da un portico colonnato, guardano con aria curiosa la giovane donna

²⁵ N. DA FARA, *Vita*, p. 32.

seduta sul ciglio della strada. Alle spalle del Capestranese, c'è un uomo in piedi che indossa sopra la lunga veste bianca, un ampio mantello marrone dalle larghe pieghe. Sembra che, mentre attende con pazienza l'attenzione del benefattore, sia attratto anche lui dalla vicenda della giovane donna mendicante. Chiude l'affresco dell'arcata, l'ovale a destra che raffigura l'immagine della Madonna di Loreto.

L'affresco appena descritto mette in luce proprio la carità con la quale Giovanni si interessava al prossimo, più volte sottolineata sia da Padre Carlo Serri,²⁶ sia da Nicola da Fara il quale riferisce:

È noto a tutti quale fosse l'intima compassione del suo spirito verso i poveri di Cristo, non solo a sollievo della loro povertà, calamità ed oppressione, ma anche per l'incitamento e l'aiuto dato alla costruzione di domicili ed ospedali (...). Se i beni dei poveri venivano venduti, se le vedove, gli orfani, i piccoli restavano oppressi e ne giungesse a conoscenza, si faceva immediatamente scudo della giustizia e dell'innocenza.²⁷

Lo spirito di carità e la misericordia illuminarono tutto l'operato di Giovanni, soprattutto durante le predicazioni che lo portarono a prendersi cura degli ammalati e degli infermi, sistemati nelle chiese o nelle piazze pubbliche. A essi - secondo il racconto di Nicola da Fara - faceva visita due volte al giorno, dopo ogni celebrazione della santa messa, aiutandoli e occupandosi di loro fino a tarda notte con umili servizi, poi li benediceva con il berretto di san Bernardino che portava sempre con sé.²⁸

Sono le stesse parole di Giovanni, riferite al nobile aquilano Giacomo Antonio De Franchis a descrivere perfettamente, quasi a pennello, la pittura contenuta nell'arcata successiva:

²⁶ C. SERRI, *Un uomo diventato preghiera. Il Mistero del Francescanesimo*, in *Capestrano nella Valle Tritana*, a cura di G. CHIARIZIA e L. IAGNEMMA, L'Aquila 2015, p.139-157.

²⁷ N. DA FARA, *Vita*, p. 89.

²⁸ Ivi, p. 90, p. 127.

Così me ne andai al convento dei frati a vestire (...). I frati del convento deliberarono di accogliermi solo se avessi superato una prova. Tornato a Perugia mi posi in testa una mitra colla scritta dei peccati che avevo fatti, e così cavalcai per la città sopra un asino, standovi su alla ritrosa. Ciò facevo in disprezzo di questo misero mondo fallace, ma i ragazzi, credendo che io fossi pazzo davvero, mi buttavano addosso del fango e delle pietre”.²⁹

Delimitato da un'incorniciatura, che nel colore e nella forma richiama quella delle arcate precedenti, l'affresco *Giovanni che cavalca un asino nella città perugina nell'atto di far conoscere tutti i suoi peccati*, presenta in posizione centrale, l'immagine del Capestranese che cavalca un asino lungo una via cittadina, ma non alla ritrosa, come il Nostro raccontava al De Franchis. L'artista lo raffigura con una mitra di carta sulla testa, sulla quale si intravedono delle parole scritte, riferibili, per l'appunto, ai peccati da lui commessi durante la sua vita civile. Sulle spalle, un ampio mantello dalle larghe e fluide pieghe che Giovanni tiene strettamente avvolto a sé, quasi come fosse una forma di protezione dagli sguardi e dalle ingiurie delle persone che lo guardano e lo circondano. Attraverso i suoi occhi, volti verso il cielo e le sue mani congiunte, egli cerca, al tempo stesso, una protezione divina che non tarderà ad arrivare e che lo accompagnerà nei momenti più difficili delle sue peregrinazioni. Nelle piazze, ove si era sempre distinto come giudice e si era nutrito della stima e del rispetto dei cittadini per le sue doti di imparzialità di giudizio, ora viene deriso e disprezzato. Adagiato su un morbido drappo rosso, con busto eretto e intrepido cavalca un asino. Procedo sulla via, e, come riferisce Nicola da Fara:

Si confessa come il più grande e scellerato peccatore, reo di molti crimini, degno di ogni supplizio, affinché, ottenuto il perdono, fosse accolto tra le schiere dei santi e degli angeli.

²⁹ A. MASCI, *Profili Capestranesi. San Giovanni da Capestrano e i suoi seguaci*, Loreto Aprutino 1906, pp. 193-195. Nel 1447, Giacomo Antonio De Franchis fu accolto nel Terz'Ordine dal Capestranese nel convento di San Cristoforo a Penne (Pe) dove si trovava per un breve periodo.

Non tiene in alcun conto l'essere disprezzato dalle voci degli uomini pur di essere esaltato dalla voce di Cristo (...).³⁰

In basso, sulla sinistra del Capestranese e ai margini del bordo stradale ci sono uomini i cui volti esprimono da una parte, stupore e dubbio, dall'altra, derisione e scherno. Due di loro, avvolti da lunghi mantelli dalle tinte tenui, si guardano l'un l'altro mentre confabulano giudizi e congetture. Altri uomini, raffigurati dall'artista in primo piano rispetto ai precedenti, sono muniti addirittura di bastone e scopa quasi a esprimere la loro intenzione di colpire il reo confesso. L'affresco, considerato nella sua interezza, permette di richiamare alla mente la vita di Giovanni che si associa, in qualche modo, a quella di san Francesco. Entrambi i francescani, infatti, provengono da una condizione di vita agiata: il frate d'Assisi apparteneva a una famiglia di ricchi mercanti, Giovanni, figlio di un barone tedesco e di una donna abruzzese molto benestante, aveva esercitato sino ad allora, la carica di giudice della città di Perugia. Non solo. Anche Giovanni, come san Francesco, rinunciando ai suoi averi, entrò in città e confessò pubblicamente i suoi peccati.

Alla sua destra, due frati francescani accompagnano Giovanni in questa esperienza, capace di metterlo duramente alla prova. Le loro tuniche, lunghe e ricche di pieghe, assumono i colori del marrone, sfumati nelle varie tonalità. I due frati interloquiscono tra loro e sembra quasi che, con il movimento delle mani, vogliano simbolicamente agevolare e facilitare tra la folla, il difficile percorso del futuro frate. Il cammino di Giovanni fu, infatti, accompagnato, seguito e illuminato da figure di uomini illustri, come san Bernardino da Siena e san Giacomo della Marca di cui si parlerà nei successivi paragrafi.

Il Capestranese, superata coraggiosamente la prova che lo vedeva riferire pubblicamente, tra le vie della città, tutti i suoi peccati, fu accolto nel convento di S. Francesco a Monte.³¹ Nicola da Fara racconta, questo delicato momento della

³⁰ N. DA FARA, *Vita*, p. 33.

³¹ Nel convento di Monteripido a Perugia, detto di San Francesco, Giovanni trascorse l'anno di noviziato (4 ottobre 1416 - 4 ottobre 1417)



vita di Giovanni in diverse pagine della sua opera:

(« (...) sciolti questi lacci, deluso abbastanza dal mondano piacere, nel trentesimo anno della sua vita, si ritirò con la mente ed il cuore pieni di letizia e soavità presso il convento di S. Francesco al Monte.»).³²

Egli prosegue:

(«Accolto nel convento da frate Marco da Bologna, molto noto per aver convertito con il suo incoraggiante esempio molti accademici alla vita francescana, Giovanni viene affidato alle cure di un rigido e autorevole maestro.»).³³

Il biografo continua:

(«Così chi prima si era dedicato al mondo con tutto il cuore, ora con grande zelo si affretta a consacrarsi totalmente a Cristo (...).»)³⁴

e vi esercitò la mansione di sacrista. (cfr. DA FARA 1988, p. 32.)

³² N. DA FARA, *Vita*, p. 32.

³³ Ivi, p. 34.

³⁴ Ivi, p. 31.



In basso a destra chiude l'affresco dell'arcata un ovale che contiene l'immagine di san Ludovico vescovo di Tolosa.

L'arcata successiva, *Vestizione di Giovanni*, si apre con l'immagine centrale di Giovanni che a dorso nudo e coperto soltanto di una veste chiara, ampia e ricca di pieghe, cerca di coprire il suo corpo, portandosi timidamente le braccia sul petto. Inginocchiato ai piedi di una schiera di frati che lo circondano, sta per ricevere la tonaca da un superiore francescano che tiene con cura tra le mani il sacro indumento. Il suo viso, giovane e smagrito, lo guarda con profonda riverenza e ammirazione mentre sta per ricevere la tonaca, simbolo di umiltà e sinonimo di un profondo rinnovamento spirituale e morale. Nella varietà dei colori degli abiti francescani dalle molteplici sfumature del marrone scuro, verdone e grigio, l'artista introduce il bagliore della luce prodotta dai ceri poggiati sul retrostante altare. Introdotta come un vero e proprio riflettore che trafigge l'affresco, essa rischiarava, illumina e vivifica i volti dei protagonisti della scena. Quasi con taglio radente, la luce, proveniente anche dal lungo cero, sorretto dal frate col mantello scuro che affianca il superiore, disegna una linea obliqua tra il crocefisso sull'altare, il volto del superiore del convento, l'abito talare che verrà dato

in dono e il volto pudico, ma pieno di speranza di Giovanni. Sembra quasi che tutto parta da una volontà divina, cristallizzata nell'immagine del crocefisso. Attraversando la figura del sacerdote superiore e l'indumento sacro che sta per essere donato, la luce illumina e benedice, infine, Giovanni da Capestrano. Egli riceverà, infatti, la benedizione di lì a poco. Alla sinistra del superiore del convento si trova, per l'appunto, un giovane frate che sorregge, con una mano un volume sacro e con l'altra, l'aspersorio. Attorno al frate si fanno spazio altri francescani che, con molto interesse, seguono la vestizione di Giovanni. Due di loro, invece, ritratti sulla destra dell'affresco, accanto a un mobile rivestito da un drappo rosso sul quale è poggiato un codice; danno quasi le spalle all'osservatore. I due frati, infatti, non sembrano seguire il momento della vestizione di Giovanni, forse perché la loro attenzione è richiamata da voci o figure che provengono fuori della chiesa. Questo affresco, come anche i precedenti realizzati sulla parete est, non ritrae personaggi in movimento, né lascia trasparire sui volti raffigurati, espressioni di emozioni e sentimenti (fatta, forse, eccezione per quello di Giovanni), che invece, si possono cogliere in quelli rappresentati dalle pitture eseguite sul fronte nord. Qui le figure sono immobili e statiche, quasi immortalate in un momento particolare e unico della vita del Capestranese, legato, appunto alla sua entrata nell'Ordine francescano (1416). Giovanni, ebbe modo di confidare a Bernardino da Fossa le fasi di questo cambiamento interiore:

(«Sappi, figlio, che per natura io bruciavo di lussuria più che un demone, ma dacché vestii l'abito mi son sempre sforzato di seguire la purezza e la semplicità.»).³⁵

Nell'arcata successiva si apre un'altra pagina della vita del Capestranese, quella dedicata alla sua avvenuta vestizione. L'immagine del frate francescano è contenuta in questo affresco, *Madonna che gli dà da bere*, racchiuso da una sottile in-

³⁵ A. MARINI, *Giovanni da Capestrano*, p. 9.

corniciatura color oca, priva di cartigli. La pittura raffigura, in posizione centrale, l'immagine di una donna che, con una ciotola in mano, offre del vino al giovane frate, inginocchiato ai suoi piedi. Il suo candido viso, dai lineamenti delicati, è abbellito da un leggero velo color oca che, avvolgendole il capo, le ricade delicatamente sulle spalle. Sul capo, il sottile nimbo color oro, conferisce alla figura la connotazione di santità. Coperta da una veste dalle molteplici sfumature chiaro-scure, che prendono a loro volta le tonalità del rosso acceso e del rosa chiaro, la giovane è avvolta da un lunghissimo pannello ricco di morbide pieghe. Il drappaggio, mentre crea numerose, ampie, lunghe e voluminose piegature, che ricoprono completamente la parte inferiore del suo corpo, continua a distendersi dietro la donna in ampi volteggi e curve. Un angelo, raffigurato alle sue spalle, sembra sostenere con un po' di fatica, la parte terminale del lungo e voluminoso mantello dai toni grigio-azzurro. La raffigurazione trova un riferimento biografico nella già menzionata *Vita di Fra Giovanni da Capestrano*:

(« (...) raccontava che, di notte, dormendo, ebbe in sogno la Beatissima Vergine Maria (della quale fu sempre devotissimo), che gli mesceva il vino con una coppa d'argento.»).³⁶

L'artista in questa pittura, ha voluto dunque raffigurare l'immagine della Madonna per sottolineare la devozione di Giovanni, e in generale dei francescani, per la Madre di Dio e per il Suo ruolo nella storia della salvezza dell'uomo. L'adorazione per la Vergine Maria è messa in risalto, sia dal gesto del Capestranese di chinarsi ai suoi piedi, in segno di rispetto e di umiliazione, sia dall'indossare all'altezza della vita, il rosario francescano. La tonaca del frate di colore oca, ricca di sfumature chiaro-scure, mette, infatti, in risalto, tra le sue lunghe pieghe, generate dal movimento genuflesso di Giovanni, il rosario chiuso dal crocefisso ricco di piccoli granuli dal colore marrone. Il suo inginocchiarsi non è soltanto un atto di umil-

³⁶ N. DA FARA, *Vita di*, p. 45.

tà nei confronti della Madre di Dio, ma anche una richiesta di aiuto, un atto di fiducia che spinge il frate ad abbandonarsi completamente alla Madonna e alla Sua natura di Madre. La Vergine Maria, colta nell'atto di dare da bere al frate, simboleggia il nutrimento di Giovanni, il suo conforto, la sua forza, il suo sostegno a perseverare durante le difficili ed estenuanti predicazioni. Anche il vino, elemento di vita, presente all'interno della ciotola offerta, assume nell'affresco una sua specifica connotazione, declinandosi perfettamente con il contesto naturale, raffigurato attraverso piante, alberi, foglie e fiori. Il vino, inteso come simbolo di purificazione, di rigenerazione e alimento di vita, è illustrato nel ciclo pittorico del convento soltanto in quegli affreschi che documentano i grandi cambiamenti che si innestarono, quasi con forza, nella vita di Giovanni da Capestrano. Primo tra tutti, la sua visione di san Francesco nel carcere di Brufa. Qui, infatti, l'artista lo ritrae accanto a una bottiglia ripiena di vino, quasi come se, essa potesse infondergli sostegno, dopo la visione del santo e coraggio per la scelta di vita che stava maturando nel suo animo. Nell'ultimo affresco, di cui si parlerà in seguito, invece, viene raffigurata l'acqua, per infondere, questa volta a Giovanni da Capestrano, la forza e il coraggio di affrontare l'ultima grande impresa della sua vita: la battaglia di Belgrado (1456). L'affresco è abbellito da due ovali che contengono due immagini di santi che raffigurano a sinistra san Luigi D'Angiò con la corona in testa e lo scettro regale e a destra san Francesco con stimmate.

L'immagine della Madonna che inebria le labbra del frate capestranese si trova raffigurata anche nel chiostro del convento francescano di S. Giuliano a L'Aquila dove Giovanni visse per un periodo di tempo. C'è tra i due affreschi conventuali, quello capestranese e quello aquilano una differenza stilistica importante. La Vergine del chiostro di S. Giuliano ha i tratti somatici eleganti e delicati, ma non ha, né il capo coperto dal velo ricco di pieghe che cade lungo le sue spalle, né vesti e mantello che la avvolgono con pieghe voluminose e fluide, come nel caso dell'affresco di Capestrano. La sua figura, seduta su un alto trono, sembra quasi sorretta da angeli che le stanno a fianco. Qui, Giovanni e la Vergine Maria vengono raffigurati, contrariamente all'affresco capestranese, insieme ad altri personaggi che occupano i lati dell'arcata. Mentre, in-

fatti, nel chiostro del convento di S. Francesco e S. Giovanni a Capestrano, il momento è esclusivamente privato ed è vissuto soltanto da frate Giovanni, qui, invece uomini, donne e bambini assistono e partecipano con curiosità a questo delicato incontro. Gli ovali, posti ai lati dell'arcata affrescata, raffigurano a sinistra sant'Antonio da Padova e, quello a destra, san Bernardino da Siena. L'affresco si chiude con un cartiglio, delimitato da una spessa cornice color ocra che recita:

(«Ecco colei che ha sotto il pielaluna di celeste liguor gli inebria il labbro, co cuisucchiado ogni saver piu scarro, tesori di virtu di in seno ad una»).

Lungo la parete sud, che chiude quasi il perimetro del chiostro conventuale, si trova l'ultimo affresco del ciclo pittorico oggetto di trattazione, *Giovanni e il cardinale spagnolo Caravajal*. La pittura, in buono stato di conservazione, permette di osservare la sottile incorniciatura color ocra, provvista di pennellate di colore più scuro, il cartiglio vuoto alla base e tutte le figure illustrate nella lunetta. Giovanni da Capestrano occupa il centro dell'arcata. L'artista lo raffigura durante una sua peregrinazione, mentre sta in piedi scalzo in mezzo a un gruppo di uomini inginocchiati davanti a lui. Racconta, a tal proposito, Nicola da Fara:

(«Peregrinava a piedi nudi, contento dei soli sandali e visse fino alla vecchiaia, sebbene, durante la giovinezza, per sette anni, camminò completamente scalzo. Non cavalcò mai cavallo o somaro, se non quando pervenne ad età avanzata (...).»)." ³⁷

Per quasi quarant'anni il Capestranese aveva consacrato tutte le sue forze alla Chiesa, senza concedersi soste e aveva fondato conventi in Italia e in Europa (Austria, Boemia (Repubblica Ceca), Sassonia, Ungheria, Francia).³⁸ Egli acquistò ovunque fama e stima sia nei Paesi in cui predicava, sia da parte dei pontefici (Martino V, 1417-1431 e Eugenio IV,

³⁷ Ivi, pp. 39-40.

³⁸ Ivi, pp. 79-80.

1431-1447) che gli conferirono e rinnovarono la nomina di inquisitore nella lotta contro gli eretici, gli ebrei, gli hussiti e i Fraticelli. Contro questi ultimi soprattutto nella regione marchigiana, aiutato da Giacomo della Marca, suo amico e compagno francescano, Giovanni riuscì nell'estirpazione del fraticellismo.³⁹

Nell'affresco, chiuso alla base da un ovale contenente l'immagine di un santo con aureola bianca, è raffigurato un paesaggio naturale che mostra sullo sfondo montagne, alberi e un fiume che scorre lento verso valle, forse il Danubio. Qui, l'artista introduce l'acqua, elemento che correla a una nuova pagina della vita del Capestranese, quella che lo portò a organizzare la resistenza contro i Turchi (1454). Così come, attraverso le sue prediche, egli incitava principi e nazioni lontane a combattere nel nome della fede cristiana contro la minaccia turca che imperversava, così in questa pittura, si rivolge agli uomini che gli sono vicini per incoraggiarli a prendere parte allo scontro con coraggio e perseveranza. Giovanni, dotato di un nimbo d'oro sottile sul capo, sembra dare delle disposizioni agli uomini e alle donne che lo stanno ad ascoltare. Qui l'artista ha raffigurato il Capestranese molto giovane, anche se, Giovanni quanto riceve il crocefisso da Caravajal, era quasi settantenne. Sulla sinistra dell'affresco sono raffigurati giovani, uomini e donne vestiti con umili abiti dai colori vivaci del rosso e del blu. Accovacciati a terra, intorno alla figura del frate, guardano e seguono con attenzione le sue disposizioni. Dall'altro lato, sono ritratti quattro personaggi che indossano abiti dai tessuti più ricercati e raffinati, dai panni più morbidi e colorati. Uno di essi, dal viso molto giovane e dai tratti somatici delicati, guarda con aria supplichevole verso il Capestranese, congiungendo le mani nell'atto della preghiera. La sua veste, di color ocra, compie numerose pieghe sottili che assecondano il movimento del corpo, inginocchiato ai piedi del Capestranese. Sulle spalle, indossa un ampio mantello azzurro dal tessuto morbido e abbondante, che dà vita a numerose e larghe pieghe ricadenti attorno ai suoi piedi.

³⁹ Ivi, p. 60.

Dietro Giovanni si trova un frate, raffigurato nel momento in cui tenta con le mani di tranquillizzare i giovani convenuti.⁴⁰ L'abito talare, marrone e ricco di ampie e sottili plissettature, è coperto da un lungo e abbondante mantello che, all'altezza del petto, disegna due ampie volute di panneggio che si chiudono in prossimità del collo. La mano sinistra del Capestranese sorregge, con forza e determinazione, un enorme crocefisso impostato sul banco roccioso sul quale poggiano i suoi piedi. Dietro la croce, un giovane uomo dai capelli lunghi e biondi sta inginocchiato davanti a Giovanni. I suoi abiti, eleganti e raffinati, lasciano immaginare che si tratti di un uomo appartenente a un rango sociale elevato. La veste azzurra e oca, caratterizzata dalla presenza di pieghe e *volant*, è avvolta, in parte, da un ampio e lungo mantello rosso, dal panneggio ricco di pieghe ampie e fluide che scivolano sul corpo del giovane. L'artista, presumibilmente, potrebbe aver raffigurato un momento cruciale della predicazione del Capestranese, quello legato alle fasi organizzative della spedizione a carico dei Turchi e il suo incontro con Giovanni Caravajal che gli affida, nel febbraio del 1456, il crocefisso da parte di Callisto III. L'interpretazione dell'iconografia di quest'ultimo affresco, trova conforto nelle già menzionate fonti agiografiche, in cui si fa esplicito riferimento alle vicende di seguito descritte.⁴¹ Da esse si apprende, infatti, che, il Capestranese, nominato già Legato Pontificio del mondo intero da una bolla di Eugenio IV (11 settembre 1443), nel 1454 scrisse, con l'accordo dell'allora Papa Niccolò V, centinaia di lettere indirizzate a tutti i Principi europei affinché, uniti, si alleassero per combattere l'avanzata mussulmana che intimidiva l'Europa meridionale. Le sue missive, cadute nel silenzio, lo costrinsero a non perdere più tempo. Nel 1456 a Budapest, Giovanni si rivolse direttamente al popolo, affinché impugnasse direttamente le armi

⁴⁰ Potrebbe trattarsi o di Giovanni da Tagliacozzo o di Ambrogio da Pizzoli, suoi compagni francescani. Marini, sostiene che i due frati lo accompagnarono anche durante la battaglia di Belgrado. In realtà i due frati sono anagraficamente più giovani del Capestranese. (A. Marini, Giovanni da Capestrano, p. 29).

⁴¹ N. DA FARA, *Vita di*; A. CHIAPPINI, *San Giovanni*; A. CHIAPPINI, *Profilo*.

contro i nemici della fede cristiana.⁴² Nel febbraio di quello stesso anno, il diacono cardinale Giovanni Caravajal, nominato Legato della crociata, rispettando gli ordini del neoeletto Papa Callisto III (1447-1455), scrive a Giovanni di tornare in Ungheria per concentrarsi sulla missione crociata. Il 14 febbraio 1456, Giovanni da Capestrano ricevette, proprio dalle mani del Legato Caravajal, il breve pontificio e il crocefisso che emerge al centro di questo ultimo affresco del chiostro del convento di S. Francesco e S. Giovanni da Capestrano. Anche questa arcata si chiude con un ovale, che qui contiene l'immagine di san Giovanni da Dukla (Polonia).

Gli affreschi del chiostro capestranese e le effigi di Antonio Tempesta, Cesare Fantitto e la scuola napoletana

Sappiamo che tutti i dipinti rappresentano una testimonianza dell'iconografia precedente, basata sui disegni eseguiti dal 1613-1618, quando, Alessandro Tassoni, (come indica lo stemma affrescato del chiostro che riporta il suo nome) era governatore del Principato di Capestrano per conto di Carlo di Ferdinando de' Medici. L'affrescatura del chiostro, realizzata a partire dal primo ventennio del Seicento, potrebbe inserirsi nell'ambito della propaganda iconografica iniziata a favore del processo di canonizzazione del Capestranese (16 ottobre 1690). A tale obiettivo, aveva senz'altro contribuito con il suo operato, il principe Carlo di Ferdinando de' Medici che, in quegli anni, aveva intessuto una capillare trama di relazioni nei più elevati ambienti ecclesiastici, al fine di appoggiare il processo di santificazione di Giovanni da Capestrano.⁴³ Per il suo marcato impegno in questa direzione, la comunità locale lo omaggiò con un'incisione di Antonio Tempesta, come indica lo stemma effigiato di seguito descritto. Il principe, svolgendo il ruolo di intermediario tra i frati del convento francescano

⁴² A. MARINI, *Giovanni da Capestrano*, pp. 7-14.

⁴³ C. BROVADAN, *Per Giovanni da Capestrano Santo. La propaganda visiva del XVII secolo*, in *Iconografia di un predicatore osservante dalle origini alla canonizzazione (1456-1690)*, Roma 2016, p. 126.

e l'artista, era in contatto con il Tempesta almeno dal 1617.⁴⁴ Quest'ultimo, intorno al primo ventennio del Seicento, era tra gli incisori più in vista nel panorama artistico romano e contava una lunga carriera professionale nella realizzazione di acqueforti, dedicate alle vicende di santi cattolici.⁴⁵ Pittore e incisore tardo manierista, eseguì numerose opere pittoriche, sia per i Medici a Firenze, collaborando alla decorazione di Palazzo Vecchio e ai soffitti della Galleria degli Uffizi, sia per il pontefice Gregorio III. A Roma, infatti, lavorò nelle Logge e nella Galleria del palazzo papale, dove realizzò alcune mappe per la sala delle carte geografiche, tra cui la mappa della città eterna del 1593.⁴⁶ L'incisione, che la comunità capestranese commissionò ad Antonio Tempesta, rappresenta una delle effigi giovannee più rilevanti, per contenuto iconografico.⁴⁷ Inoltre, per i frati osservanti di Capestrano, questa tipologia di rappresentazione figurata, rappresentò la forma più adatta, affinché la promozione del culto di Giovanni, avesse grande risonanza anche al di fuori dei confini territoriali abruzzesi e penetrasse negli alti ambienti ecclesiastici, attraverso l'operato del cardinale Carlo de' Medici.⁴⁸ L'incisione di grande formato (cm 50,6 x 34,7) *san Giovanni e quattordici scene di miracoli*, riporta in alto la scritta *Effigies et quaedam miracula Sancti Iohannis de Capistrano ordinis minorum observantia Sancti Francisci*. Sotto l'intitolazione dell'effigie, l'incisore ha raffigurato lo stemma dei Medici (sei sfere sormontate da corona) sorretto ai lati da due angeli. Immediatamente sotto lo stemma, si apre un riquadro che ritrae, sullo sfondo della Battaglia di Belgrado, la figura del frate Capestranese che, con la mano destra sorregge il vessillo dal monogramma bernardiniano, mentre nella sinistra trattiene un grosso volume. Il Tempesta, cui i frati della comunità francescana osservante si rivolsero, raffigurò sul capo del Capestranese l'aureola, a indicare il desiderio dei frati per l'elezione a santo del loro conterraneo.

⁴⁴ Ivi, p. 132.

⁴⁵ Ivi, p. 132.

⁴⁶ M. VITTORINI, *Le reliquie*, p. 186.

⁴⁷ C. BROVADAN, *Per Giovanni*, p. 128.

⁴⁸ Ivi, p. 128.

Giovanni è raffigurato nella veste di taumaturgo e operatore di prodigi, come mostra la cornice che richiama quattordici episodi miracolosi.⁴⁹ Ai lati della figura, che occupa la parte centrale dell'effigie, si snodano dodici miracoli del frate francescano, corredati da una breve descrizione, compiuti durante le sue peregrinazioni in Europa. Gli altri due miracoli, invece, sono raffigurati nella parte sottostante il riquadro, all'interno di un piccolo spazio, condiviso con le relative descrizioni e l'immagine di un ovale che racchiude un crocefisso, sul quale si incrociano due braccia, quella di Dio e quella dell'uomo. Alla base di questa sezione, si apre un cartiglio con dedica a Carlo di Ferdinando de' Medici, firma dell'incisore e data di realizzazione (*Antonius Tempesta f. Roma 1623*). Il documento iconografico si rivela una preziosa fonte di informazione per quel che attiene la composizione dei disegni, avvenuta nel primo Seicento e ripresa, successivamente alla fine del secolo, in occasione del rifacimento del ciclo degli affreschi del chiostro. Osservando attentamente i singoli miracoli, raffigurati dall'incisore fiorentino nell'effigie, sembra che l'acquaforte del Tempesta potrebbe aver influito sulla composizione di un affresco del chiostro del convento, riferibile all'immagine di Giovanni che fa l'elemosina agli infermi e ai bisognosi, *Giovanni da Capestrano mentre fa l'elemosina*. Più in particolare, sembra quasi che, nella realizzazione di questa prima arcata della parete est, l'artista del primo Seicento si sia ispirato a due dei miracoli raffigurati nell'incisione in parola. Si fa riferimento, nella fattispecie, ai due miracoli rappresentati rispettivamente, in alto a destra e in alto a sinistra dell'effigie del Tempesta. Il primo, a destra del riquadro, raffigura Giovanni da Capestrano e altre cinque figure che lo attorniano. La sua attenzione sembra catturata dalla presenza di due persone che gli sono davanti: in piedi, infatti, sta un uomo vestito di poveri panni nell'atto di chiedere o rivolgergli suppliche. Inginocchiata a terra e a fianco dell'uomo, sta, invece, una giovane donna che, sostenendo tra le braccia un bambino, rivolge al frate lo sguardo carico di speranza. Alle spalle delle due figure si intravede una balaustra

⁴⁹ Ivi, p. 128.

rialzata rispetto al livello del battuto stradale. Da essa sporgono delle figure di uomini, raffigurate nell'attimo in cui assistono sbalordite all'evento miracoloso del Capestranese. Dietro la figura di Giovanni c'è un uomo. In calce alla raffigurazione dell'evento è riportata la seguente descrizione:

(«In una villa di Alemagna chiamata Loth, una puela di circa tre anni cascò in un pozzo (...) stette morta due giorni quale trovata portata al Santo e da quello segnata subito tornò in vita.»).

L'artista del primo Seicento, probabilmente, potrebbe essersi ispirato a questo episodio miracoloso dell'effigie del Tempesta, per raffigurare un contesto ambientale che ritraeva il Capestranese nell'atto di esprimere il suo spirito caritatevole. Nella prima arcata della parete est del chiostro si replica, infatti, quasi la stessa scena miracolosa, appena descritta, rappresentata nell'effigie dall'incisore fiorentino. Qui, l'artista, ritrae Giovanni da Capestrano mentre fa l'elemosina ai poveri e agli infermi che incontra tra le vie della città. Anche qui la sua attenzione è richiamata dalla presenza della giovane donna seduta ai suoi piedi, che tenendo sulle ginocchia suo figlio, riceve lo sguardo carico di compassione del suo benefattore. L'altro miracolo, inciso in alto a sinistra della matrice di rame, raffigura Giovanni da Capestrano che, attorniato da un gruppetto di persone è in procinto di compiere un miracolo. Mentre la sua mano sinistra si sta per poggiare sul capo di un infermo con il bastone, inginocchiato ai suoi piedi, la mano destra sta per benedirlo. Alle spalle dell'uomo sta in piedi un altro infermo che, sorreggendosi sulle stampelle, assiste al miracolo che sta per verificarsi, sperando anche nella sua guarigione. Sulla destra del Nostro si trovano, un uomo seduto a terra che guarda incredulo l'evento e due figure in piedi, un uomo e una donna, che, guardando verso Giovanni, congiunge le mani in segno di preghiera. Questa raffigurazione del Tempesta è corredata dalla descrizione seguente:

(«Nella città di Vienna un giorno illuminò alcuni ciechi, rese l'udito ad un sordo e sanò tre struppiati.»).

In questo affresco del chiostro del convento, Giovanni

non veste ancora l'abito talare, anzi sembra sia stato raffigurato dall'artista nel periodo di tempo in cui, uscito dalla prigione di Brufa e, divenuto un uomo nuovo, cammina tra la gente bisognosa per ascoltare prima di tutto le loro richieste.

Un altro episodio, legato all'immagine di Giovanni nella veste di religioso, trova raffigurazione nell'ottava arcata affrescata, unica della parete sud del chiostro conventuale. Essa, già descritta in questo capitolo, ritrae la scena nella quale Giovanni da Capestrano, incontra il cardinale Caravajal che gli consegna il Crocefisso da parte del Papa Callisto III. Qui l'artista, raffigura il frate francescano con il volto ancora giovane rispetto all'età che aveva (quasi settant'anni) alla data dell'incontro con il cardinale Caravajal (14 febbraio 1456). L'affresco raffigura, come si è visto, il frate capestranese nell'atto di impugnare con la mano sinistra il crocefisso donatogli. La fattezza della sua veste, ricca di pieghe e fluide ondulazioni che scivolano verso i suoi piedi scalzi, richiama alla mente l'abito talare indossato dal frate, nell'incisione *san Giovanni con il vessillo e il crocefisso nella battaglia di Belgrado*, dell'incisore e pittore Cesare Fantitto (1688-1689), realizzata in occasione dell'imminente canonizzazione del capestranese. L'artista, documentato a L'Aquila tra il 1684 e il 1695, ricevette incarichi dalla municipalità aquilana per ritrarre effigi di illustri cittadini, vescovi, santi e beati.⁵⁰ Nella matrice di rame tardo seicentesca, la figura di Giovanni campeggia al centro dell'incisione mentre sostiene con la mano destra il crocefisso e, sopra il capo con aureola, sventola il vessillo dal monogramma bernardiniano, poggiato sulla sua spalla. Il viso del Capestranese, raffigurato nell'incisione del Fantitto, è stanco e attempato, contrariamente a quello raffigurato nell'affresco del chiostro che appare decisamente più giovane. Il frate, nell'incisione, osserva una schiera di angeli, raffigurati dall'incisore in alto a sinistra che, con le loro espressioni rassicuranti nei riguardi del frate, lo guardano con candore. Sulla destra, in basso, imperversa la battaglia di Belgrado, sinonimo di sconvolgimento e dolore, cui si contrappone dall'altro lato, l'immagine di un

⁵⁰ M. VITTORINI, *Le reliquie*, p. 186.

angelo che, tenendo tra le mani una cittadina integra nella sua architettura urbana, con le sue case, chiese e campanili, sembra voglia presagire al Capestranese, la salvezza e la pace di Belgrado, in seguito al buon esito dello scontro contro i Turchi.

Un altro affresco che trova ispirazione in una delle undici matrici in rame, è quello relativo alla settima arcata che chiude la parete sud del chiostro. In questo caso, la concentrazione dell'artista non ricade soltanto sulla figura di Giovanni nella sua veste di francescano, celebrata nei precedenti e nell'ultimo affresco, ma l'accento cade anche sull'immagine della Vergine Madre di Dio. Come si è già descritto in questo stesso capitolo, la Madonna con una mano abbraccia il Capestranese, mentre con l'altra gli offre da bere in una ciotola di vino. Giovanni, inginocchiato ai suoi piedi, è al tempo stesso stanco e assetato di rassicurazioni, incoraggiamenti, concessigli attraverso il suo bere dalla coppa e l'avvicinamento alla Madre di Dio. La delicatezza dei lineamenti della Vergine Maria, il suo sguardo posato su Giovanni, il conforto che trasmette, sembrano richiamare l'immagine di un'altra acquaforte conservata tra le altre, nel convento di S. Francesco e S. Giovanni a Capestrano. Si tratta dell'effigie della *Madonna in preghiera*, eseguita dal pittore molisano Paolo Gamba. Egli incise l'immagine partendo da un soggetto che circolava nella bottega napoletana di Francesco Solimena, suo maestro.⁵¹ L'incisione, che reca scritto *Ego mater pulchra dilectionis*, raffigura il volto della Madonna con il capo coperto da un velo che le ricade delicatamente sulle spalle e lo sguardo che scivola verso il basso, come se guardasse con compassione e misericordia chi la osserva. Il velo, ricco di pieghe sottili e morbide, incornicia l'ovale del viso della Vergine, dall'espressione materna e delicata, proprio come quello della Madonna affrescata nel chiostro del convento. I suoi occhi grandi sono socchiusi, mentre il capo, leggermente inclinato, segno di dolcezza e comprensione, pare trasmettere il sentimento di vicinanza al fedele. Il panneggio della veste, presenta molte fluide ondulazioni,

⁵¹ Ivi, p. 186.

ampie e vellutate, come quello della Madonna affrescata, che a sua volta si presenta pieno di pieghe attorcigliate intorno alle braccia.

Le tre incisioni (*san Giovanni e quattordici scene di miracoli* di Antonio Tempesta, *la Madonna in preghiera* di Paolo Gamba, *san Giovanni con il vessillo e il crocefisso nella battaglia di Belgrado* di Cesare Fantitto) di cui si è trattato finora, rappresentano ulteriori manufatti appartenuti al Capestranese, che vanno ad aggiungersi a quelli custoditi nel Museo conventuale dedicato al santo francescano, di cui si è detto nel primo capitolo di questo lavoro. Esse vanno ad aggiungersi a un numero di undici matrici incise con relative stampe, legate a occasioni celebrative risalenti a epoche diverse.⁵² Tra esse figurano *san Pietro d'Alcantara in adorazione del Crocifisso* (post 1669), *san Francesco benedice un francescano*, (secolo XVIII), *L'Apparizione della Madonna con Bambino a un francescano* (secolo XVIII), *san Giovanni da Capestrano* (secolo XIX), *san Diego e san Pasquale, Beato Salvatore da Horta*, (secolo XIX), *san Giovanni da Capestrano* (1856), *san Giovanni da Capestrano nella battaglia di Belgrado* (secolo XIX).⁵³

L'artista, che eseguì alla fine del Seicento, primo ventennio del Settecento, il rifacimento del ciclo degli affreschi conventuali, a quel tempo quasi scomparsi, potrebbe aver trovato ispirazione in questa acquaforte di scuola napoletana per la raffigurazione della Madonna. Inoltre, nell'affrescatura di questa settima arcata del chiostro, l'introduzione di elementi naturalistici come, piante, alberi, foglie e fiori, sembra trarre ancora una volta ispirazione dalla scuola napoletana. Nella fattispecie, trova confronto nel *Cristo confortato dagli angeli* (1681) del Francesco Solimena, eseguito dall'artista, nel Refettorio del convento della Santissima Trinità a Baronissi (Salerno).⁵⁴ L'artista o le maestranze che furono impegnate nel

⁵² Ivi, p. 186.

⁵³ Ivi, p. 186.

⁵⁴ S. CAROTENUTO, *L'attività di Francesco Solimena dal 1674 al 1706. Revisione e ampliamento del catalogo delle opere*. Tesi di Dottorato di Ricerca in Metodi e metodologie della Ricerca Archeologica, Storico Artistica e dei sistemi territoriali, Università degli Studi di Salerno, a.a. 2012-2013, p. 51.

rifacimento del ciclo degli affreschi del convento di S- Francesco e S. Giovanni a Capestrano, probabilmente uscivano dalla scuola napoletana di Francesco Solimena. La bottega solimenaiana vantava tra i suoi allievi, nomi importanti, come quello di Paolo Gamba. Il pittore e incisore di Ripabottoni (CB) lavorò con il maestro napoletano dal 1731 al 1737, ma poi continuò in autonomia la sua attività artistica, spostandosi tra la Puglia, il Molise e l'Abruzzo. Il pittore molisano, dunque, potrebbe aver lavorato al ciclo degli affreschi del convento di S. Francesco e S. Giovanni a Capestrano. Con la scomparsa senza discendenza di Gian Gastone (1671-1737), ultimo principe mediceo a Capestrano, il Principato entrò, a seguito della conquista del mezzogiorno da parte di Carlo di Borbone nel 1734, nella sfera di appartenenza del Regno di Napoli. Questo decretò non soltanto un cambiamento politico, sociale ed economico nel Principato di Capestrano, ma anche un nuovo clima culturale che favorì la circolazione di importanti artisti provenienti dall'area partenopea, di cui la bottega di Francesco Solimena fu un esempio.

Conclusioni

I documenti consultati, i confronti stabiliti con altri cicli pittorici francescani, come ad esempio, quello del convento di S. Giuliano a L'Aquila, l'esame di matrici in rame, il materiale documentario e iconografico esaminato, hanno consentito, infatti, di ripercorrere, seppur sommariamente, la storia del ciclo pittorico e, senza pretesa alcuna, di individuare, in qualche modo, sebbene con le dovute cautele del caso, non tanto le maestranze che alla fine del Seicento, primo ventennio del Settecento lavorarono all'affrescatura del chiostro capestranese, ma quantomeno la cultura artistica che si diffuse in quell'epoca anche in questo piccolo borgo dell'Abruzzo interno. Partendo dall'analisi iconografica delle dodici arcate affrescate sei-settecentesche del chiostro, esaminate dal punto di vista tipologico e stilistico, si è cercato, successivamente, di stabilire principalmente un confronto con gli affreschi del chiostro del convento di S. Giuliano a L'Aquila. Qui, due delle pareti affrescate, sono simili a quelle presenti nel chiostro del

convento di S. Francesco e S. Giovanni da Capestrano. Esse raffigurano rispettivamente, in una stessa arcata, immagini del Capestranese, relative sia, alla sua cattura da parte dei soldati di Carlo Malatesta, sia alla sua prigionia nel castello di Brufa. Nell'altra lunetta aquilana, campeggia la figura della Vergine Maria, dai lineamenti molto più raffinati rispetto a quella capestranese, ai cui piedi è inginocchiato il Nostro. L'incisione in rame dell'artista fiorentino Antonio Tempesta, operativo, tra Firenze e Roma sia per conto dei Medici, sia per parte del pontefice Gregorio III intorno al primo ventennio del Seicento, ha consentito di stabilire un confronto tra un affresco della parete est del chiostro e due miracoli rappresentati nell'effigie tempestina, *Effigies et quaedam miracula Sancti Ioannis de Capistrano ordinis minorum observantia Sancti Francisci* (1623), dedicata a quattordici miracoli compiuti da Giovanni da Capestrano. A questi disegni, molto probabilmente, si era ispirato l'artista che, sotto il governo di Alessandro Tassoni, tra gli anni 1613-1618, avviò il ciclo degli affreschi del chiostro. Pitture che, verso la fine del XVII secolo stavano scomparendo, secondo un'altra preziosa fonte documentaria fornita da Padre Aniceto Chiappini:

(«(...) d'autore ignoto ma di gusto discreto, vanno totalmente scomparendo (...).»)⁵⁵

Lo stato di degrado, cui versavano gli affreschi alla fine del XVII secolo e, molto probabilmente, la propaganda al processo di canonizzazione del Capestranese, avviata dalla comunità francescana, dai pontefici, soprattutto medicei, dagli Ungheresi salvati dall'orda turca da Giovanni da Capestrano (1456), portarono, a cavallo tra la fine del Seicento e il Settecento, al rifacimento del ciclo pittorico del convento francescano. La nuova affrescatura del chiostro si profila come una testimonianza dell'iconografia precedente, che, nella composizione riprende i disegni eseguiti a partire dal 1613-1618. Un'altra acquaforte custodita nel convento capestranese, relativa alla Vergine Maria, *Ego mater pulchra dilectionis* di Paolo Gamba,

⁵⁵ A. CHIAPPINI, *San Giovanni*, p. 242.

allievo di Francesco Solimena, ha consentito di evidenziare analogie con l'affresco *Madonna che gli dà da bere*, della parete est, raffigurante la Madonna e Giovanni inginocchiato ai suoi piedi. Questo confronto induce a pensare che, molto probabilmente, la maestranza che operò nel convento francescano potrebbe aver risentito degli influssi della scuola napoletana, in seguito al passaggio del Principato di Capestrano, dalla casata medicea al Regno di Napoli (1737).

