

Ho corretto tre manifesti spropositi del pittore calligrafo: nel secondo verso, il monogramma di Cristo è XNO, e, invece di REINA, si ha REHA; nel terzo verso, NOSTRA ha una M iniziale in cambio di una N. Per di più, sebbene in quel verso terzo potrebbe a rigore difendersi la scrittura, ch'è certa, SORTE, ho creduto che, come il senso reca, l'intenzione dell'autore fosse il passato, e lì ho ritoccato il testo, ma con minore sicurezza, sostituendo il passato al presente. Farei gran torto ai lettori di questa noterella se, per ispiegare "sortire", in senso di "ottenere in sorte", adducessi esempi di Dante, del Petrarca, ecc. Basterà dunque parafrasare la iscrizione così: "Io sono Eva, la peccatrice per

colpa della quale Cristo soffersse la passione; Cristo, che questa Regina, a' cui piedi io mi trovo, ebbe l'alta sorte di portarsi nel ventre affinché ne fosse redento dal peccato originale il genere umano,,. E di stranezza o di oscurità non saran più censurati quei tre rozzi ma chiari e piani versetti, i quali vengono così a crescere la serie delle iscrizioni ritmiche sotto i nostri antichi affreschi.

GUIDO MAZZONI

¹⁾ Cfr. G. SINIBALDI, *I Lorenzetti*, Firenze, Olschki, 1933, pag. 193-197: riprodotta la figura di Eva, col cartello, nella tavola XXXIV.

²⁾ Cfr. *La Peinture italienne au XIV^e siècle*, in *Histoire de l'Art*, ecc., di A. MICHEL, Parigi, Colin, 1906, vol. II, parte II, pag. 875.

INTORNO A DUE QUADRI D'ALTARE DEL VAN DYCK PER IL GESÙ DI ROMA RITROVATI IN VATICANO

NEL procedere al riordinamento dei magazzini della Pinacoteca Vaticana, ebbi a notare due grandi tele d'altare raffiguranti l'una S. Ignazio di Loiola, l'altra S. Francesco Saverio, e mostrandoli ambedue — specialmente la seconda — l'evidente impronta dello stile di Antonio Van Dyck.

Varie ragioni portano a ravvisare in questi quadri i dipinti eseguiti dal Van Dyck per gli altari di questi Santi nella chiesa del Gesù, secondo quanto riferisce Filippo Titi nella sua famosa guida seicentesca di Roma.

Questo ritrovamento va dunque considerato sotto un duplice aspetto. Prima come un contributo alla storia dei suddetti altari e delle prime onoranze rese ai due massimi patroni della Compagnia, e poi come un arricchimento apportato all'elenco delle opere di Van Dyck, arricchimento interessante in modo particolare poichè si tratta di opere del periodo di formazione del grande maestro.

Convorrà dunque, innanzi tutto, riunire brevemente le principali notizie intorno alle vicende di questi altari e alle prime manifestazioni di culto ignaziano e saveriano, indicando

il posto che vi spetta alla menzione del Titi e all'opera del Van Dyck, ambedue finora ignorate. Si avrà così nel contempo la cornice più naturale per l'esame dei quadri stessi, che verrà fatta in appresso.

Morto S. Ignazio nell'ultimo giorno di luglio 1556, le sue spoglie ebbero sepoltura nella chiesetta di Santa Maria della Strada, la prima chiesa — ora distrutta — dei Gesuiti in Roma. Ultimata la costruzione del Gesù, il Generale dell'Ordine, padre Claudio Acquaviva, fece trasportare, nel 1587, le reliquie nel nuovo tempio, dove furono deposte a *cornu evangelii* dell'altar maggiore, nell'abside. Per conformarsi strettamente alla Costituzione di Urbano V, i superiori avevano ordinato che fosse evitata qualsiasi manifestazione di culto esterno alla tomba del Santo. I primi a dare il segnale della pubblica venerazione furono nel 1599 i cardinali S. Bellarmino e Baronio, che, nell'estate del 1599, davanti ai fedeli riuniti nella chiesa, baciaron il monumento di S. Ignazio e vi collocarono il suo ritratto.¹⁾

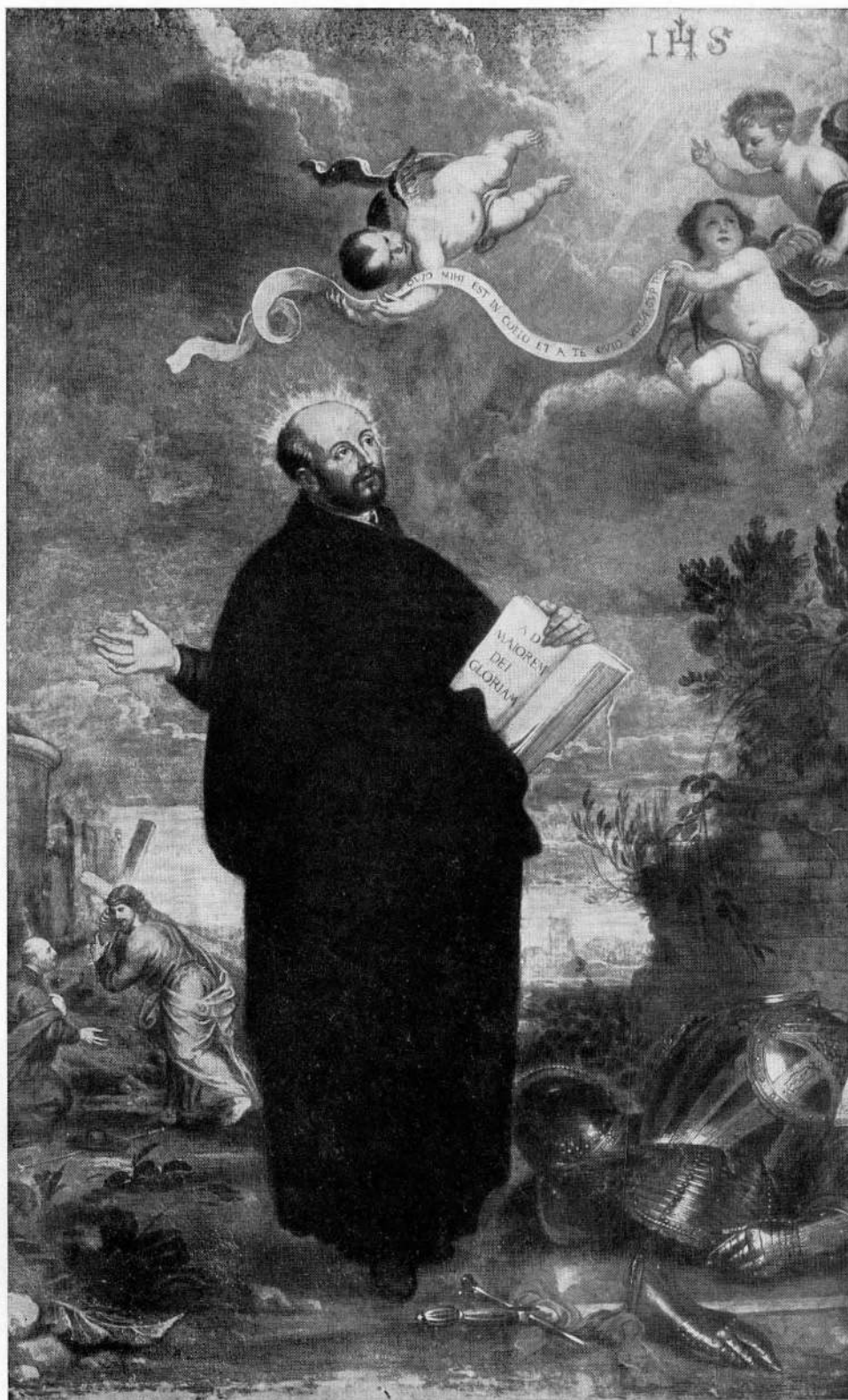


FIG. I - CITTÀ DEL VATICANO, MAGAZZINO DELLA PINACOTECA - A. VAN DYCK : S. IGNAZIO DI LOIOLA
(Fot. Mus. e Gall. Pontificie)



FIG. 2 - CITTÀ DEL VATICANO, MAGAZZINO DELLA PINACOTECA - A. VAN DYCK: S. IGNAZIO DI LOIOLA, PARTICOLARE (Fot. Mus. e Gall. Pontificie)

Nel medesimo anno furono collocate in chiesa le immagini di Ignazio e del Saverio.²⁾ Per quest'ultima si conosce anche la data esatta: 2 dicembre,³⁾ e la collocazione a destra dell'altar maggiore,⁴⁾ incontro a quella del Fondatore della Compagnia, che era a sinistra di esso. In una notizia del tempo ambedue i quadri sono detti: *per moltissimi voti celebri*.⁵⁾

In occasione della beatificazione di S. Ignazio (3 dicembre 1606) il suo quadro venne posto sopra la tomba,⁶⁾ ma, *all'appressarsi della canonizzazione il p. Muzio Vitelleschi, Generale, dispose che il venerato deposito fosse collocato nella cappella a sinistra della crociera* (notte del 28 febbraio 1622).⁷⁾

Finalmente il 12 marzo 1622, non appena il Fondatore della Compagnia di Gesù e l'Apostolo delle Indie vennero santificati, *furono messi li quadri di sant'Ignazio e di san Fran-*

cesco nelle cappelle, e intorno furono messi alcuni quadri di miracoli di detti santi.⁸⁾ Le fonti storiche non ci parlano di quadri fatti appositamente per la canonizzazione, sicchè dobbiamo supporre trattarsi di quelli già descritti. A conferma di ciò sta il fatto che, intorno ai due altari, si dovette fare una costruzione di legname il cui compito era probabilmente anche quello di accomodarli meglio allo spazio preesistente fra le colonne. Questi altari, in seguito consacrati ai nuovi Santi, erano, allora, dedicati rispettivamente al SS. Crocifisso e alla Risurrezione di N. S.⁹⁾ Vi si trovavano un *Crocifisso* assai venerato — oggi in sagrestia — e un dipinto con la *Risurrezione* di Andrea Baglione, di cui si è perduta la traccia.¹⁰⁾

A questo punto della storia delle due cappelle si fermano, ad eccezione di uno, tutti gli storici antichi e moderni finora conosciuti, per riprendere

la narrazione degli avvenimenti al momento delle ricostruzioni che diedero ad esse la loro forma odierna. Non si pose mai mente al fatto che, durante i cinquantadue anni trascorsi fra la canonizzazione (1622) ed il rifacimento della cappella di S. Francesco Saverio per opera di mons. Negroni, seguita poi (1695) da quella del sacello ignaziano, gli altari non poterono rimanere con quei due quadretti adattati alla meglio per la solennità della canonizzazione. Quale era dunque il loro aspetto durante questo mezzo secolo?

La risposta è data dal Titi, a pag. 194 del suo *Studio di Pittura, Scultura... ecc.*: *Il S. Ignazio nell'Altare è pittura del Vandic Fiammingo molto celebrato da Professori, del quale era anche il San Francesco Xaverio nella Cappella incontro di Monsig. Negroni!*¹¹ Questa preziosa informazione, quantunque sia ripetuta in varie edizioni della nota guida romana, è sinora sfuggita agli storiografi del Gesù,¹² come sono passati sotto silenzio dagli storici del Van Dyck, oltre alla notizia, anche i dipinti stessi, che riteniamo di poter identificare nei due quadri delle Gallerie Vaticane di cui si darà ora la descrizione.

Questi quadri provengono dal Palazzo Pontificio di Castelgandolfo e, prima di essere depositati nel-

l'attuale luogo, ornavano la Sala del Concistoro in Vaticano. Essi presentano a un dipresso le medesime dimensioni, cioè: m. 3,45 d'altezza per m. 2,13 di larghezza. Ambedue sono dipinti a olio, e furono rintelati, a quanto sembra, verso la fine del Settecento. Il restauro del 1936, eseguito nell'apposito Laboratorio della Pinacoteca, è soprattutto consistito nella ripulitura generale e nella soppressione di alcuni



FIG. 3 - CITTÀ DEL VATICANO, MAGAZZINO DELLA PINACOTECA
A. VAN DYCK: S. IGNAZIO DI LOIOLA, PARTICOLARE (Fot. Mus. e Gall. Pontificie)

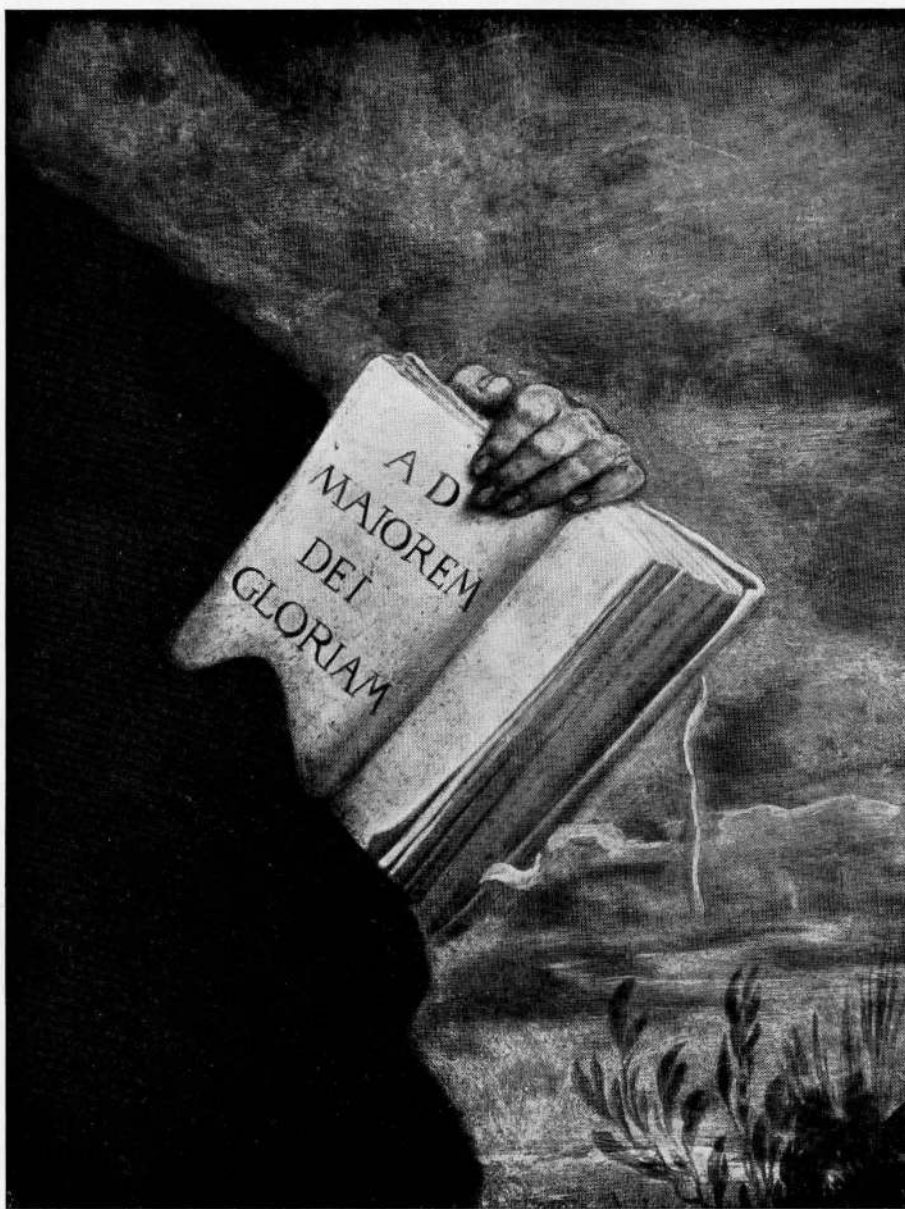


FIG. 4 - CITTÀ DEL VATICANO, PINACOTECA
A. VAN DYCK: S. IGNAZIO DI LOIOLA, PARTICOLARE (Fot. Mus. e Gall. Pontificie)

maldestri restauri antichi, d'altronde senza importanza. Durante tali lavori si sono notati alcuni leggeri sobbollimenti delle tinte a mezz'altezza, dovuti senza dubbio al calore delle candele d'altare, come le goccioline di cera che vi si vedono.

S. Ignazio (n. 790; antico numero della Floreria Apostolica: 1069) è rappresentato a figura intera (fig. 1), in atteggiamento estatico, con la testa volta in alto a destra verso un gruppo

di angioletti (fig. 2) i quali fanno da vivente cornice a un monogramma di Gesù costituito, in modo originalissimo, da lettere a forma di linguette di fuoco. Essi portano una banderuola con la scritta: QUID MIHI EST IN COELO ET A TE QUID VOLVI SV̄P TERRAM (Psalm., LXXII, 25). Con la destra il Santo regge un libro aperto: le Costituzioni della Compagnia da lui fondata, con scritti sopra il suo motto: AD MAIOREM DEI GLORIAM, mentre la sinistra rimane sospesa in atto di meraviglia. Ai suoi piedi giacciono a destra una corazza, un elmo e una spada, a rammentare il suo primitivo stato militare, e a sinistra si vede il celebre episodio della Storta, quando Nostro Signore apparve al Santo in cammino verso Roma e lo confortò col promettergli la sua protezione: *Ego vobis Romae propitius ero* (fig. 3).

Il paesaggio è molto semplice: a destra un muricciolo coperto d'erbe, a sinistra una torre e rovine di grandiosi acquedotti; in fondo si vede il lontano profilo dell'Urbe, con la caratteristica cupola della Rotonda. Il tutto è dominato da un tempestoso cielo di scure nubi, tagliato all'orizzonte dalla striscia luminosa del tramonto.

Il disegno, in questa composizione, è alquanto disuguale: efficacissimo, per esempio, nella mano che regge il libro (fig. 4), è scorretto



FIG. 5 - CITTÀ DEL VATICANO, PINACOTECA - A. VAN DYCK: S. FRANCESCO SAVERIO
(Fot. Mus. e Gall. Pontificie)



FIG. 6 - CITTÀ DEL VATICANO, PINACOTECA - A. VAN DYCK: S. FRANCESCO SAVERIO, PARTICOLARE
(Fot. Mus. e Gall. Pontificie)

invece nel definire l'atteggiamento che risulta troppo duro, nella posizione forzata del braccio destro, e nella anatomia dell'angelo che addita il monogramma.

Nel colorito dominano le tinte caldissime in contrasto con la figura che, tutta involta nel saio nero, riesce alquanto monotona.¹³⁾ Il viso e le mani abbronzati sono finiti con estrema cura, e dipinti a corpo, mentre il paesaggio è trattato a colori liquidi in tonalità prevalentemente color sepia. Il cielo appare in gran parte fatto a velature, sì da lasciar trasparire il fondo preparato in toni brunastri; solo gli orli delle nuvole si tingono di un grigio chiaro. Intorno al monogramma rosso splende una vasta aureola di gialli dorati. Rosso è il nastro intorno alla spada, rosso cupo la fodera della corazza e il manto di Cristo; mentre i toni piuttosto freddi

degli angioletti dalle ali azzurre e bianche mettono come uno schermo tra lo splendore della apparizione celeste e il viso infuocato del Santo.

La composizione è molto semplice e non offre soluzioni di particolare interesse o novità: si deve tuttavia notare come la leggera pendenza all'indietro della figura sia probabilmente intesa a controbilanciare la diagonale che corre in senso inverso dagli occhi del Santo al monogramma divino, e che costituisce una significativa linea compositiva.

S. Francesco Saverio (n. 775; antico numero della Floreria Apostolica: 1068) (fig. 5) è raffigurato in atto di camminare a larghi passi per una regione boscosa e percorsa da ruscelli. Il viso alzato guarda il cielo (fig. 6), mentre le mani aprono la tunica, come se egli soffocasse, oppresso dalla soverchia estasi. Due angioletti,



FIG. 7 - CITTÀ DEL VATICANO, PINACOTECA - A. VAN DYCK: S. FRANCESCO SAVERIO, PARTICOLARE
(Fot. Mus. e Gall. Pontificie)

simili a quelli del quadro precedente, scendono dall'alto porgendo una corona di fiori e dei gigli (fig. 7). In basso a sinistra è ricordata una visione dell'Apostolo delle Indie in cui vedeva se stesso portare sulle spalle un indiano: simbolo della sua missione evangelizzatrice, per la quale sacrificò la vita (fig. 8).

Il disegno è accuratissimo in ogni particolare, a differenza dell'altro dipinto; il viso del Santo e specialmente le sue mani hanno una straordinaria bellezza di modellazione e di colorito: esse sono la firma inimitabile di Antonio Van Dyck! (fig. 9).

Dominano qui le tinte fredde, in contrasto voluto e mirabile con l'ardore e la vivacità del Santo. Il cielo è d'un azzurro-verdastro pallido percorso da nuvoloni grigi ed acquosi, dipinti a velatura sì da lasciar trasparire tutta una preparazione più calda a base di sepia. Le ali azzurre e bianche, la fascetta rossa svo-

lazzante ed i fiori dei tre puttini angelici rompono gradevolmente la monocromia del cielo. Caldo e dorato, ma quasi tenuto in sordina, è il fascio di luce che scende dall'alto verso il viso di S. Francesco Saverio. Il volto è pallido, gli occhi e la barba nerissimi; la pelle ha riflessi abbronzati come dal sole del mare o di lontane contrade. Vi sono trapassi di zone grigie e fredde, molto sapienti e preziosi, alla tempia venata di azzurro e sul polso della mano sinistra.

Il paesaggio lussureggiante, di un verde sazio ed umido, sembra trattato da un paesista, con molta minuzia, ma senza appesantire l'insieme o diminuire comunque l'effetto della figura. La sapienza troppo specializzata con cui questo paesaggio appare eseguito,¹⁴⁾ la sua assoluta diversità da quello dell'altro quadro, rendono legittimo il sospetto che si tratti qui dell'opera d'un collaboratore. Lo stesso dicasi per i fiori

del primo piano, tanto differenti da quelli della corona, i quali sono più larghi di fattura e maggiormente conformi allo stile di tutto il quadro.

La composizione del *S. Francesco Saverio* sembra assai più complessa che quella del dipinto precedente. Nelle sue principali linee di forza essa assume la forma d'una croce di S. Andrea chiaramente percettibile, in modo che il movimento obliquo della figura verso l'alto e verso sinistra continuando nel fascio di luce, viene temperato, senz'essere distrutto, dalla

linea opposta che, lungo l'orlo delle nuvole in alto a destra, lungo l'avambraccio destro e lungo la sagoma degli alberi nello sfondo, scende fino al gruppetto in basso a sinistra. Questa linea, onde meglio contrapporsi a quella formata dal blocco scuro del Santo, viene ancora rafforzata dalla quinta di rocce e d'alberi a destra della figura. Nelle sommità dei due triangoli creati da siffatta disposizione a croce di S. Andrea, s'incastonano la testa e le mani, formando in tal modo il centro della composizione e concentrando lo sguardo del riguardante. Il campo del triangolo superiore è occupato dal gruppetto degli angeli che vi s'aggiustano perfettamente, ma con grande naturalezza.

I quadri non sono firmati nè portano altra indicazione che consenta di identificarli con assoluta sicurezza. Documenti d'archivio in cui sia questione di essi non sono stati finora pubblicati.¹⁵⁾ Gli argomenti che ci hanno portato ad attribuire questi dipinti al Van Dyck e a ravvisare in essi i quadri perduti del Gesù, sono: il loro stile — specialmente quello della immagine saveriana — e la loro concordanza con le indicazioni del Titi, con la biografia del maestro fiammingo e con altre circostanze che si verranno via via illustrando.

Dello stile di queste tele sarà questione tra poco. Sulla concordanza loro con la notizia del Titi sembra inutile insistere.

L'accordo con i dati biografici del Van Dyck e con la storia della sua evoluzione pittorica è perfetto. Il grande discepolo di Rubens, seguendo il consiglio e le orme del maestro, lasciò Anversa ai primi dell'ottobre 1621, giungendo a Genova a mezzo novembre dello stesso anno.¹⁶⁾ Nel febbraio 1622 s'imbarca per Civitavecchia,¹⁷⁾ sicchè è ragionevole supporre che potè assistere il 12 marzo seguente alle grandiose



FIG. 8 — CITTÀ DEL VATICANO, PINACOTECA — A. VAN DYCK
S. FRANCESCO SAVERIO, PARTICOLARE (Fot. Mus. e Gall. Pontificie)



FIG. 9 - CITTÀ DEL VATICANO, PINACOTECA - A. VAN DYCK: S. FRANCESCO SAVERIO, PARTICOLARE
(Fot. Mus. e Gall. Pontificie)

feste per la canonizzazione dei Santi Ignazio di Loiola e Francesco Saverio.¹⁸⁾ Verso la fine d'agosto di quell'anno¹⁹⁾ parte per una lunga escursione in Alta Italia, durante la quale visitò Venezia con particolare attenzione, tornando verso marzo del 1623 a Roma, dove, secondo Felibien,²⁰⁾ stabilì uno studio di pittura. Frutto di questo suo duplice soggiorno romano sono non solo alcuni ammirevoli ritratti,²¹⁾ come pure diversi quadri religiosi.²²⁾ Verso ottobre o novembre del 1623 egli è di ritorno a Genova, avendo abbandonato Roma perchè il clima classicistico che vi dominava non gli piaceva, ed anche per l'aperta ostilità dimostratagli dai compagni fiamminghi (la *Bent*), i quali vedevano malvolentieri il suo fare da gran signore e il suo disdegno per le loro libazioni e baldorie nelle osterie romane. Forse, però, la cagione decisiva di questa partenza fu la mancanza del successo, rimasto assai inferiore all'attesa.²³⁾

È molto probabile, per non dire sicuro, che durante il primo o il secondo (e piuttosto questo

che quello) dei suoi soggiorni romani il Van Dyck abbia eseguito i due dipinti per il Gesù. Lo stile è tipico per il suo periodo italiano, nell'indeciso oscillare tra il maestro e l'idolo: Rubens e Tiziano. Il fascino esercitato dal Vecellio — e specialmente dalle sue opere della età matura e della vecchiaia — sul Van Dyck, fu eguale a quello esercitato già sul Rubens stesso. Anche se non ci fossero rimasti i quadri del periodo italiano con l'evidenza della loro testimonianza, basterebbero a convincerci gli innumerevoli disegni del libretto di schizzi usato da lui durante il suo viaggio nella Penisola.²⁴⁾ Tiziano vi domina da sovrano: un grande numero di composizioni sue vi sono copiate con un tratteggio rapido, ma che fissa con mirabile precisione l'essenziale del modello. Non è qui il luogo di insistere oltre sull'influsso veneto e in particolar modo tizianesco nell'arte del nostro pittore, influsso studiato a fondo dai suoi migliori biografi e critici;²⁵⁾ riesce tuttavia interessante osservare



FIG. 10 - CITTÀ DEL VATICANO, MAGAZZINO DELLA PINACOTECA
S. IGNAZIO, SEC. XVI (Fot. Mus. e Gall. Pontificie)

lo specialissimo modo come esso si manifesta nelle due opere che sono l'oggetto del presente studio.

Il *S. Francesco Saverio*, con le sue tonalità chiare, le sue velature azzurrine sull'ombra delle carni, con quel suo aspetto festevole e quelle armonie di colore che — astraendo dal tema della composizione — danno al dipinto un'aria allegra e gioiosa, come d'un inno alla pienezza della vita terrena, mostra chiaramente la maniera del Rubens, pur tradotta con quella maggiore compostezza che è propria del Van Dyck, e con quella raffinata e aristocratica eleganza a cui

il suo geniale maestro non attinse che assai di rado.

Il *S. Ignazio*, invece, con i suoi toni ardenti dominati dal sepià della preparazione, con il suo paesaggio drammatico pennelleggiato rapidamente, quasi come un bozzetto, mostra ad evidenza la preoccupazione di imitare Tiziano nel suo ultimo stile, mescolandovi elementi tolti in prestito al Reni ed al Caravaggio. Questo, diciamo così, partito-preso di imitare la maniera d'un altro artista ha limitato in tale quadro la spontaneità creativa del Van Dyck, danneggiando la qualità dell'opera, come già si ebbe a notare nella descrizione di esso. Fra i due dipinti del Gesù vi è, difatti, non soltanto una straordinaria diversità di maniera,²⁶⁾ ma pure una sensibile differenza di valore a vantaggio dell'immagine saveriana, la quale, essendo stata eseguita nel suo abituale stile, offre una naturalezza incomparabilmente maggiore. Queste deficienze, subito rilevate, in diversi suoi quadri, dal pubblico e dagli artisti italiani, amareggiarono non poco il soggiorno del Van Dyck in Italia.

A proposito di siffatte brusche variazioni stilistiche del grande pittore fiammingo, si possiede un curioso documento a pag. 28 del cosiddetto *Manoscritto del Louvre*:²⁷⁾ *...quelques mois après parurent le fameux Christ de Dendermonde et le S. Sébastien de Dusseldorf, mais à la vue de ces chefs-d'œuvre l'envie frémit et se tut. L'artiste, en peignant ces tableaux le premier dans la manière qu'il s'était faite et le second dans celle du Titien, fit voir qu'il savait marcher à l'immortalité par le chemin qu'il lui plaisait.*²⁸⁾

Interessanti occasioni di confronti stilistici con i quadri per il Gesù, offrono i seguenti dipinti eseguiti durante il viaggio in Italia, o

poco tempo dopo: nel Museo Reale di Brusselle un *S. Antonio col Bambino* e un *S. Francesco d'Assisi in estasi*, figure erette, un po' dure, come il *S. Ignazio*, e di cui l'ultima ha pure lo stesso difetto di scorcio nel braccio destro; la *Trinità* del Museo di Budapest, la *Lapidazione di S. Stefano* nella Collezione Egerton a Patton, e la *Madonna del Rosario* nell'omonimo Oratorio di Palermo, mostrano gli stessi angioletti reniani. La composizione a croce di *S. Andrea*, caratteristica dei quadri vaticani, si ritrova in molte tele del periodo giovanile di Van Dyck, il quale darà più tardi la preferenza alle linee perpendicolari, più solenni e composte.

Le fonti iconografiche di cui poteva disporre l'artista consistevano in primo luogo nei due quadretti posti provvisoriamente sugli altari del Gesù, e nel gonfalone con le immagini dei nuovi Santi che da *S. Pietro* veniva portato processionalmente alle rispettive chiese dopo la canonizzazione.²⁹⁾ Questi bandieronni fissavano, per così dire, ufficialmente il tipo iconografico del Santo stesso per i fedeli e per le opere d'arte.³⁰⁾

Crediamo di aver ritrovato anche questi due primitivi quadri nei magazzini della Pinacoteca Vaticana (figure 10 e 11), dove si conservano coi numeri 756 (*S. Ignazio*) e 766 (*S. Francesco Saverio*). Ambedue misurano m. 2,10 × 1,45, e provengono dal Palazzo Pontificio di Castelgandolfo, dove furono portati dalla Floreria Apostolica:³¹⁾ vicissitudini identiche a quelle dei dipinti maggiori. Sono opera d'un maestro secondario, ma lo stile della fine del Cinquecento vi si manifesta chiaramente, ciò che concorda con la data del 1599 in cui, come s'è visto, si misero per la prima volta le due immagini nel Gesù. Un particolare alquanto

strano, e che conferma quanto si è detto, è che l'aureola di beato sembra dipinta posteriormente ai quadri stessi, e che sopra questa aureola è stato colorito, in epoca ancora più tarda, il nimbo di Santo.³²⁾ L'identità degli elementi più importanti di questi quadri con quelli del Van Dyck, è tale da rendere non solamente lecita, ma quasi sicura l'ipotesi che egli se ne sia ispirato.

S. Ignazio è rappresentato in piedi, volto di tre-quarti a destra, con il libro delle Costituzioni in mano, tra le nuvole appare il monogramma di Gesù e sotto i suoi piedi si contorce



FIG. 11 - CITTÀ DEL VATICANO, MAGAZZINO DELLA PINACOTECA S. FRANCESCO SAVERIO, SEC. XVI (Fot. Mus. e Gall. Pontificie)

il demone dell'eresia in forma di donna a coda di drago, come nella sua statua sulla facciata del Tempio Farnesiano; in cielo volano degli angioletti che gli porgono una corona di fiori.

Il *S. Francesco Saverio* è ugualmente in piedi, volto verso sinistra di tre-quarti; le mani aprono la tunica nel gesto tradizionale, il giglio nella sinistra sembra aggiunto posteriormente. Anche qui, come nella tela del Van Dyck, uno degli angioletti che volano al disopra del Santo gli offre una corona di fiori. A sinistra in basso è rappresentato l'episodio del gambero che riportò a S. Francesco Saverio il Crocifisso caduto in mare durante la traversata, episodio ricordato nella Bulla di canonizzazione.

Sebbene abbiano solo uno scarso valore artistico, questi quadretti sono peraltro degni di venerazione per essere stati i primi esposti pubblicamente al culto.

La seconda fonte iconografica del Van Dyck sarebbe stata il gonfalone della canonizzazione di cui si conserva il ricordo in una tela di Andrea Sacchi, oggi nella sagrestia del Gesù, rappresentante l'addobbo della navata durante le feste del primo centenario della Compagnia (27 settembre 1639). L'atteggiamento e gli attributi essenziali dei due Santi — libro di S. Ignazio e gesto delle mani di S. Francesco Saverio — vi sono in tutto simili a quelli dei quadretti primitivi e delle composizioni del Van Dyck.³³⁾ Questi attributi si sono dappoi sempre considerati come i segni iconografici che li distinguono.

Nel quadro del Van Dyck la testa del S. Ignazio (fig. 12) è una copia liberamente avvinta del famoso ritratto fatto dal pittore della corte spagnuola Alonso Sanchez Coello nell'agosto del 1585; effigie eseguita dopo la morte del Santo, seguendo le indicazioni di Pietro Ribadeneira, suo compagno, e con l'aiuto di una maschera mortuaria, poichè non esistevano ritratti suoi dal vero.³⁴⁾

Una delle iscrizioni poste da Marc'Antonio Ciappi, *spetiale del Drago*, nell'apparato che fece in Banchi davanti alla sua bottega in occasione della processione degli stendardi, ricorda assai il contrasto fra la scura massa

della immagine di Van Dyck ed il tono affuocato del viso e delle mani:

A SANTO IGNATIO

QUID HUMANE MIRARIS? NIGRICAT EXTERIUS, ALBICAT INTERIUS. IGNESCIT IGNATIUS. O MIRUM: DIVINO URITUR IGNE. TRIUMPHA, IESU LECTISSIMA COHORS, IAM TUO DUCE IN SANCTORUM CONCILIIUM IURE AC MERITO CONVOCATO.³⁵⁾

Per il *S. Francesco Saverio* si ha memoria di un dipinto che può considerarsi come il prototipo del quadretto primitivo e di questo del Van Dyck: *...sacose aqui un retrato del P. Francisco Xavier de santa memoria... Pintose con los vestidos con que acostumbra air por aca, alevantando con las manos la sotana del pecho y con los ojos alevantados al cielo, porque muchas vezes iba de aquella manera, conforme lo que dizen...* Questa lettera, firmata dal padre Alessandro Valignano, accompagnava un ritratto, oggi perduto, che da Goa veniva spedito nel dicembre del 1583 al padre Claudio Acquaviva in Roma.³⁶⁾ Questo ritratto dovette essere fatto dal vero dopo la morte del Santo, poichè il suo corpo imbalsamato si trovava, e si trova ancor'oggi, a Goa. L'aspetto dato dal Van Dyck alla sua effigie saveriana risponde assai bene alla descrizione che il padre Simon Bayard fa delle venerabili spoglie nell'anno 1694: *I capelli del Santo, neri e un po' ricci, nonchè freschi tuttora: la fronte quadra e spaziosa, con due vene grosse, brune e morbide, come si ritrovano in persone di talento e di applicazione; gli occhi neri, vivi e dolci, con guardo penetrante, da sembrare uomo che respira; conserva pure la bocca rubiconda e la folta barba.*³⁷⁾

L'episodio dell'indiano portato a spalla dal Santo era raffigurato in un quadro a chiaroscuro sulla facciata del Gesù, a mano sinistra, in occasione della processione degli stendardi.³⁸⁾

I quadri del Van Dyck, malgrado il loro valore, non rimasero molto tempo sugli altari del Gesù. Nel 1674 il Titi constata, come vedemmo, la disparizione di quello rappresentante S. Francesco Saverio, sostituito nella cappella, rifatta da Pietro da Cortona per mons. Francesco Negroni,

dalla grande tela del Maratta che vi s'ammira tuttora. Il quadro del *S. Ignazio*, poi, fu messo da parte quando, nel 1695, il geniale artista gesuita fratel Andrea Pozzi, da Trento, iniziò la costruzione dell'attuale altare, la cui preziosità doveva acquistare una fama quasi leggendaria.³⁹⁾

Per concludere resterebbe ora da narrare a traverso quali vicende questi dipinti siano giunti, insieme ai due quadri minori, in possesso del Vaticano. Qui siamo purtroppo ridotti a semplici congetture, non essendo stato possibile di fare le opportune ricerche d'archivio.⁴⁰⁾ Due sono le occasioni in cui è maggiormente probabile il trasferimento dei quadri del Van Dyck in Vaticano. Una è la vendita di alcuni quadri stimati di non poco valore e conservati nella *Guardarobba delle Cappellette di S. Ignazio della Casa Professa*, vendita decisa con l'autorizzazione della Santa Sede (11 luglio 1768) dal Generale padre Ricci, onde procurarsi i mezzi per la sussistenza dei Gesuiti portoghesi rifugiati in Roma per le persecuzioni di Pombal.⁴¹⁾ L'altra e più probabile occasione è l'infausto scioglimento della Compagnia di Gesù con il Breve *Dominus ac Redemptor* fatto promulgare



FIG. 12 - CITTÀ DEL VATICANO, MAGAZZINO DELLA PINACOTECA - A. VAN DYCK
S. IGNAZIO DI LOIOLA, PARTICOLARE (Fot. Mus. e Gall. Pontificie)

celebri Autori, che esistevano nella Casa di S. Andrea a Monte Cavallo, già Noviziato degli estinti Gesuiti, al Palazzo Pontificio Vaticano, per essere collocati in quegli Appartamenti.⁴⁴⁾ Questa notizia è del 25 settembre 1773; più oltre sempre nello stesso diario, in data del 20 novembre del medesimo anno, si legge: *Da questo Collegio Romano si sono trasportati al Palazzo Pontificio Vaticano circa 50 Quadri, che*

in Roma da Clemente XIV il 16 agosto 1773; soppressione che fu immediatamente seguita dalla confisca di tutti i beni appartenenti alle comunità gesuitiche.⁴²⁾ Da un foglio di notizie del tempo (archivio di Simancas) consta — se-

condo il padre March⁴³⁾ — che furono, allora, trasportati in Vaticano cinquanta quadri di grandi maestri appartenenti al Gesù, e che, parimenti, venne spogliata la ricchissima quadreria di S. Stanislao.

Nel cosiddetto *Cracas (Diario ordinario)*, settimanale romano dell'epoca, sono registrate varie notizie, forse inedite, intorno alla confisca di pitture nelle case e chiese dei Gesuiti romani: *Venerdì sera della passata settimana, per ordine della Sant. di Nostro Signore si diede principio al trasporto dei più insigni Quadri di*

163

esistevano in quella Casa, e particolarmente nelle Stanze precedenti alla Cappella di S. Luigi Gonzaga, tutte pitture d'insigni e rinomati Professori.⁴⁵⁾

Nulla di più probabile che tra queste opere d'arte si trovassero le due immagini primitive dei Santi e i due quadri d'altare del Van Dyck, i quali, dopo il rifacimento delle rispettive cappelle, saranno stati riposti certamente in qualcuna delle suaccennate quadrerie della Compagnia in Roma.⁴⁶⁾

Ci sembra di aver dimostrato con ragionevole certezza la origine doppiamente illustre dei

quadri di Van Dyck per il Gesù di Roma, qui per la prima volta pubblicati. Il più bello di questi, cioè il *S. Francesco Saverio* (n. 775), è stato recentemente esposto nella Sala Seicentesca della Pinacoteca Vaticana, non solo quale geniale saggio dell'arte del Van Dyck in un suo periodo di transizione particolarmente interessante, ma come monumento altresì di quell'illuminato mecenatismo che la Compagnia di Gesù, a traverso i quattro secoli della sua gloriosa esistenza, non mancò mai di esercitare con generosità e discernimento, AD MAIOREM DEI GLORIAM. DEOCLECIO REDIG DE CAMPOS

¹⁾ Queste e le seguenti notizie sui due altari del Gesù di Roma sono — salvo indicazioni contrarie — tratte dall'opera: *La canonizzazione dei Santi Ignazio di Loiola Fondatore della Compagnia di Gesù e Francesco Saverio Apostolo dell'Oriente*, Ricordo del Terzo Centenario, XII marzo MCMXXII. A cura del Comitato romano ispano per le centenarie onoranze. Quest'opera di profonda erudizione, piena di documenti inediti o rari, è dovuta alla collaborazione di vari scrittori, per lo più padri della Compagnia. Nel corso del presente articolo questo volume sarà citato con la sola menzione: *Canonizzazione*.

²⁾ OTTAVIO PANCIROLI, *Tesori nascosti dell'anima città di Roma*, appresso gli Heredi d'Alessandro Zannetti, Roma, 1625, pag. 844; e *Canonizzazione*, pag. 88 (*Ricordi di fratel Presutti*).

³⁾ *Canonizzazione*, loc. cit.

⁴⁾ P. PIETRO TACCHI VENTURI S. J., *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, II edizione, *Civiltà Cattolica*, Roma, 1931, parte seconda, pag. 240 (*Notizia sulle cappelle...*). Di questi due quadretti che crediamo di aver ritrovati in Vaticano sarà questione in seguito.

⁵⁾ *Ibidem*.

⁶⁾ Questo quadro non è dunque da confondersi col ritratto del Santo, messovi dal card. Baronio fin dall'anno 1599.

⁷⁾ *Canonizzazione*, pag. 118.

⁸⁾ *Ibid.*, pag. 89 (dai *Ricordi* di fratel Presutti, in data 12 marzo dell'anno 1622). Vedi ancora la descrizione dell'addobbo dei due altari nelle *Memorie* di Giacinto Gigli (*Canonizzazione*, pag. 77, 78) e nella *Relazione* di Giovanni Bricci (*ibid.*, pag. 65).

⁹⁾ *Ibid.*, pag. 117.

¹⁰⁾ *Ibid.*, pag. 118.

¹¹⁾ FILIPPO TITI, *Studio di Pittura, Scultura ed Architettura, Nelle Chiese di Roma*; Mancini, Roma, 1674, pag. 194.

¹²⁾ Il passo del Titi mi venne indicato dal dottor Waterhouse, bibliotecario della Scuola Britannica di Roma, al quale esprimo qui la mia gratitudine. Luigi Burchard è il solo storico d'arte che abbia citato questo

passo del Titi (*Die Seitenaltäre für il Gesù in Rom*, del dott. LUDWIG BURCHARD, XII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Brusselle, 20-29 settembre 1930; pubblicazioni preliminari, sunto delle pubblicazioni), ma egli è completamente fuor di strada. Secondo lui i quadri erano del Rubens (che Titi avrebbe scambiato per Van Dyck), e uno di questi sarebbe il *S. Ignazio* di Warwick Castle, il quale, afferma il Burchard, mostra con certezza (*sic*) di esser stato dipinto durante il soggiorno italiano del Rubens, cioè fra gli anni 1606-1608. Ora, bastava consultare un qualsiasi dizionario biografico per vedere che non si può parlare di quadri d'altare nel 1608, quando, cioè, i due Santi non erano ancora nemmeno stati beatificati!

¹³⁾ La monotonia di questa macchia scura nella composizione viene pure in gran parte dal fatto che il pannello della stoffa nera è quasi sparito nell'annerimento generale del dipinto, dovuto al tempo.

¹⁴⁾ Il fogliame degli alberi è toccato con la punta del pennello in verde chiaro, con un'abilità da specialista del paesaggio!

¹⁵⁾ Non ho potuto fare delle ricerche nell'archivio del Gesù e fra le carte gesuitiche romane conservate in altri archivi, come per esempio l'Archivio di Stato, ma ritengo vi si debbano incontrare interessanti documenti riguardanti i due quadri ed il loro autore.

¹⁶⁾ MAURICE VAES, *Le séjour d'Antoine Van Dyck en Italie* (Mi-novembre 1621-Automne 1627). Extrait du *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 4^{me} fascicule, Rome, Institut historique belge, 1924, pag. 183. Mons. Maurizio Vaes si serve di fonti sinora ignorate o neglette, come il cosiddetto *Manoscritto del Louvre*, di J. F. M. MICHEL, il quale si riferisce a sua volta alla corrispondenza di Cornelio de Wael con Luca Van Uffel, amici ambedue del Van Dyck. Di questa corrispondenza, oggi smarrita, il Michel poté ancora prendere visione. L'opuscolo del Vaes ha portato una luce definitiva su molti punti della tanto discussa cronologia del viaggio in Italia di Van Dyck.

¹⁷⁾ *Ibid.*, pag. 200.

18) Non è inutile di rammentare che i Gesuiti furono tra i primi protettori del Van Dyck. Il padre Tirinus, firmando nel 1620 il contratto col Rubens per la decorazione della chiesa dei Gesuiti vi fa includere la seguente clausola: *Il signor Rubens sarà tenuto a fare di sua mano i disegni e bozzetti in dimensioni ridotte di questi trentanove quadri, e di farli eseguire in grande da Van Dyck e da qualche altro suo discepolo, secondo sarà richiesto dal soggetto del quadro e dal posto che dovrà occupare... il detto padre Superiore, a suo tempo e in luogo opportuno, prenderà accordi con il sullodato signor Van Dyck per uno dei quadri dei quattro piccoli altari della suddetta chiesa.* (JULES GUIFFREY, *Antoine Van Dyck, sa Vie et son Œuvre*, Paris, A. Quantin, 1882, pag. 17).

19) VAES, *op. cit.*, pag. 205.

20) *Ibid.*, pag. 211.

21) Fra i ritratti del suo periodo romano è particolarmente famoso quello del suo ospite e protettore cardinale Bentivoglio (Uffizi). Per questo porporato il Van Dyck dipinse anche un *Crocifisso* (BELLORI, *Vite*, edizione del 1672), del quale vien pure fatta menzione nel *Manoscritto del Louvre* (VAES, *op. cit.*, pag. 227), dove si confonde peraltro Bentivoglio con Bellarmino, che morì prima dell'arrivo di Van Dyck a Roma (settembre 1621). Il Roisecco (1765) lo vide ancora nella sagrestia del Gesù (GIUSEPPE M. MARCH S. J., *Vicende d'un Guido Reni del Gesù di Roma da Clemente XIV a Carlo III in Archivum Historicum Societatis Iesu*, IV, 1935, pagina 127). Nel parlatorio della Casa Professa di Roma esiste ancor'oggi una tela rappresentante Gesù crocifisso; per quanto io non abbia potuto osservarla che di sfuggita e con lume insufficiente, pure ritengo che sarebbe utile di esaminarla con particolare attenzione quando si facessero delle ricerche per rintracciare il quadro perduto del Van Dyck.

22) VAES, *op. cit.*, pag. 211.

23) *Ibid.*, pag. 214.

24) Il libro di schizzi del Van Dyck, attualmente nella collezione del duca di Devonshire, è stato edito da LIONEL CUST, *A Description of the sketchbook by Sir Anthony Van Dyck used by him in Italy and preserved in the collection of the Duke of Devonshire*, K. G. at Chatsworth, Georg Bell and Sons, London, 1902.

25) Per esempio EMIL SCHAEFFER, *Van Dyck, Klassiker der Kunst*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1909, pag. XXII e XXIV. Lo studio dell'influenza dell'ambiente artistico italiano sul Van Dyck è fatto dal Schaeffer con molto acume; la parte propriamente storica del suo volume non ha sempre resistito alla critica.

26) A prima vista, la sola cosa comune fra i due dipinti è l'andamento generale della composizione e il gruppetto degli angeli.

27) Vedi nota 16.

28) VAES, *op. cit.*, pag. 230.

29) Per il *S. Francesco Saverio* vi è ancora un'altra fonte — il ritratto proveniente da Goa — che ha potuto essere utilizzata e che è anteriore a questa. Ne sarà questione fra poco.

30) EMILE MÂLE, *L'Art Religieux après le Concile de Trente*, Colin, Paris, 1932, chapitre II, IX.

31) Numeri della collezione di Castelgandolfo, rispettivamente: 181 e 180; numeri della Floreria Apostolica: 674 e 675.

32) S. Ignazio di Loiola fu beatificato nel 1609, S. Francesco Saverio nel 1619; ambedue furono canonizzati nel 1622.

33) *Canonizzazione*, pag. 66.

34) Sul ritratto del Coello, vedi *Canonizzazione*, pagine 14 e 15 (fig.).

35) *Ibid.*, pag. 72 (dalla *Relatione* del Bricci).

36) *Ibid.*, pag. 123.

37) *Ibid.*, pag. 29.

38) "Pare in visione a S. Francesco Xaverio portare sopra le spalle un indiano,, (dalla *Relatione* del Bricci).

39) A proposito di questa famosa statua del Santo vogliamo — benchè ciò esca dal quadro del presente studio — richiamare l'attenzione dei lettori su di una recente pubblicazione del padre GIUSEPPE M. MARCH S. J., *Intorno alla statua di Sant'Ignazio di Loiola nel Gesù di Roma* (nuovi documenti), in *Archivum Historicum Societatis Iesu*, III, 1934, pag. 300-312. In questo articolo è dimostrato come la statua, parzialmente distrutta durante la Repubblica Romana (1798), venisse rifatta nelle parti mancanti e in modo un po' diverso dall'originale, per opera di Antonio Canova, nel 1804.

40) Queste ricerche, per quanto interessantissime, riguardano tuttavia più propriamente la storia del Gesù, e non hanno grande importanza per la dimostrazione dell'autenticità dei nostri quadri, sebbene i loro eventuali risultati possano valere a conferma di essa.

41) MARCH, *op. cit.* (*Vicende d'un Guido Reni...*), pag. 131.

42) MARCH, *op. cit.* (*Intorno alla statua...*), pag. 301.

43) MARCH, *op. cit.* (*Vicende d'un Guido Reni...*), pag. 135.

44) *Diario ordinario*, n. 8512, in data del 25 settembre 1773, pag. 21, in Roma MDCCCLXXIII. Nella stamperia Cracas presso S. Marco al Corso.

45) *Ibid.*, n. 8528 del 20 novembre 1773, pag. 18.

46) Documenti relativi all'antica collocazione di questi quadri, dopo la loro rimozione dagli altari del Gesù, devono sicuramente rintracciarsi negli archivi.