

Fate un
carità
ad una
Vergogna

Luca Giordano

*Una povera vergognosa con una
bambina che lo accompagna
Un mendicante con un bambino
che lo accompagna*

GALERIE CANESSO

RINGRAZIAMENTI

Luigi Abetti, Carolina Belli, Silvana Musella,
Eduardo Nappi, Giovanni Ricci,
Pierroberto Scaramella.

GALERIE CANESSO
26, rue Laffitte. 75009 Paris
Tél.: + 33 1 40 22 61 71
Fax: + 33 1 40 22 61 81
e-mail: contact@canesso.com
www.canesso.com

© Galerie Canesso SAS
mars 2015

Luca Giordano

*Una povera vergognosa con una
bambina che lo accompagna
Un mendicante con un bambino
che lo accompagna*

Riccardo Lattuada



GALERIE CANESSO

LUCA GIORDANO

NAPOLI, 1634 - 1705

*Una povera vergognosa con una bambina
che lo accompagna*

*Un mendicante con un bambino
che lo accompagna*

C. 1670

OLIO SU TELA, CM 75 × 102,5 CIASCUNO

IL SECONDO SIGLATO IN BASSO A DESTRA SUL PIATTO: 'L.G.'. ISCRIZIONE SU UN CARTIGLIO APPUNTATO SULLA FRONTE DEL CAPPuccio DELLA DONNA: "FATE LA (O "UNA"?)/CARITÀ/AD UNA/VERGOGNOSA"

LA TECNICA ESECUTIVA

I due dipinti sono eseguiti su una tela spessa a trama larga tipicamente napoletana, con una preparazione gessosa rossastra ampiamente in vista sullo sfondo. Ad un esame visivo la filatura della quadrettatura della tela sembra superare i 2 millimetri per lato, il che sembra indicare l'utilizzo di un supporto in genere abbastanza desueto a Napoli dopo il 1650, o comunque utilizzato per tele di dimensioni molto vaste o per dipinti legati a eventi effimeri. L'uso dei pigmenti è limitato a una gamma di bruni più o meno combinati con la biacca per i panneggi, con sintetici rialzi di nerofumo, lacca e biacca pura per gli incarnati e le lumeggiature dei chiaroscuri. Un piccolo accento di verdaccio è usato in un lembo di calzone del mutilato; rapidi tocchi di blu polvere articolano il chiaroscuro del panneggio della bimba che accompagna la povera vergognosa.

IL SOGGETTO

Nel primo dipinto un mendicante mutilato di una gamba, sdentato, con una profonda ferita ancora aperta alla testa e febbricitante (come sembrano indicare le orbite arrossate degli occhi), è sdraiato a terra, tiene un cappello nel quale è una moneta e tenta di attirare con espressione disperata l'attenzione di un passante virtualmente posto al di qua del dipinto.

L'uomo è coperto da abiti indicibilmente laceri, tenuti precariamente insieme da rozze cuciture. Il bimbo alla sua sinistra (alla destra di chi guarda) tiene le stampe del mutilato e a sua volta invoca l'attenzione dei passanti indicando il suo sventurato compagno. A sinistra, sullo sfondo, è una brocca.

Nel secondo dipinto è raffigurata una povera vergognosa, e cioè una donna di lignaggio aristocratico la cui condizione economica è decaduta al punto da costringerla a chiedere l'elemosina. Dal Cinquecento al Settecento questa particolare figura della marginalità sociale urbana si aggirava nelle città italiane interamente coperta da un saio e chiusa in un cappuccio senza aperture che ne doveva impedire l'identificazione (perciò "povera vergognosa"). Nel dipinto in discussione la donna è seduta su gradini di pietra, leggermente ricurva su se stessa, le braccia conserte sulle ginocchia. Alla sua sinistra (a destra di chi guarda) è una ciotola di ceramica bianca al cui interno sono le iniziali 'L.G.'. A destra della donna (a sinistra di chi guarda) è una bambina seduta accanto alla donna (sua figlia?), coperta da un abito a brandelli, le braccia conserte, evidentemente infreddolita, che guarda la donna con espressione dolente. A lato della bimba è una brocca di terracotta con due carote bianche, riferimento alla vita misera condotta dalla donna.



FIG. 1



FIG. 2

L'ATTRIBUZIONE

La rapidità di esecuzione e la potenza del rilievo plastico delle figure, tanto più impressionanti quanto più è deliberata la drastica riduzione dei mezzi pittorici, rendono certi che l'autore dei due dipinti sia Luca Giordano, e ciò ancor prima di considerare che il secondo di essi è siglato dal maestro napoletano.

La sigla, con le iniziali 'L.' e 'G.' in colore bruno perfettamente integrate nella materia originale, segue in parte la sagomatura concava del piatto. Specialmente nella prima fase del suo percorso Giordano ha impiegato vari tipi di monogramma per le sue più importanti opere pubbliche. La sigla sul piatto della 'Povera vergognosa' è non esattamente uguale, ma molto simile a quelle in monogramma sul 'San Michele sconfigge gli angeli ribelli' a Napoli, Ascensione a Chiaia (fig. 3); sulla 'Madonna del Rosario' a Napoli, Gallerie di Capodimonte (fig. 4); sulla 'Sacra Famiglia ha la visione dei simboli della Passione di Cristo' a Napoli, Santi Teresa e Giuseppe a Pontecorvo (fig. 5); su 'San Gennaro intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste del 1656 a Napoli, Santa Maria del Pianto (fig. 6); o sulla 'Madonna del Rosario' a Napoli, San Potito (fig. 7). Sin dagli inizi della sua carriera Giordano ha alternato l'iniziale 'G' del suo cognome in italiano con la 'J' della sua versione latinizzata, *Jordanus*. Sembra di poter dire che in prevalenza l'uso della 'G' è più ricorrente nelle opere dal sesto all'ottavo decennio del Seicento.

Se la definizione del percorso di Giordano è sostanzialmente ancorata ai tre poli della sua traiettoria artistica – quello legato a Ribera; quello neoveneziano; quello dei grandi cicli pittorici in Italia e in Spagna, esemplato sulla rielaborazione dei modi di Pietro da Cortona – non pochi aspetti extravaganti della sua attività non rientrano appieno in queste tre grandi linee di riferimenti figurativi. Tra essi è una non vasta serie di dipinti

realizzati tra il sesto e l'ottavo decennio del Seicento, nei quali Giordano sperimenta la medesima dimensione di minimalismo dei mezzi pittorici - a contrasto con l'intensità espressiva dei risultati - che riscontriamo nei due dipinti qui in discussione, e si tratta perlopiù di ritratti. Tra i primi esempi dell'esplorazione sistematica che Giordano compì del proprio volto è l'autoritratto giovanile a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (1660 circa), eseguito riducendo al minimo i mezzi pittorici (cf. O. Ferrari – G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 1992, I, p. 267, A108; II, p. 524, fig. 185; D. M. Pagano in *Luca Giordano. 1634-1705*, catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 120-121, n. 22) (fig. 8). Altri esempi di questa linea, che evidentemente si svolse in parallelo a quella delle commissioni pubbliche, sono ritratti diretti e pieni di partecipazione emotiva da parte dell'artista: quello del Canonico Carlo Celano (Napoli, Museo di San Martino) (fig. 9) (cf. O. Ferrari – G. Scavizzi 1992, I, 332, A514; II, p. 740, fig. 647; R. Muzii in *Luca Giordano*, 2001, pp. 206-207 n. 62, che lo data credibilmente al 1672); l'autoritratto senza parrucca a Stoccarda, Staatsgalerie (cf. O. Ferrari – G. Scavizzi 1992, I, 322, A438; II, p. 706, A438, fig. 569; G. Gruber in *Luca Giordano*, 2001, pp. 310-311, n. 103) (fig. 10); quello a Napoli, Pio Monte della Misericordia (cf. O. Ferrari – G. Scavizzi 1992, I, 331-332, A512; p. 145, tav. LXXXVIII, che lo datano al 1692 circa; R. Muzii in *Luca Giordano*, 2001, pp. 312-313, n. 104, riporta una precedente ipotesi di datazione verso il 1670-80, ad avviso di chi scrive più plausibile) (fig. 11). In questa serie di esperienze va incluso anche un potente 'David' già a Napoli, Galleria Porcini (fig. 12).

In parallelo, sempre sin dalla propria giovinezza, il pittore si raffigurò di volta in volta come filosofo (cf. O. Ferrari – G. Scavizzi 1992, II, p. 477, A30-A31), come pittore, come San Luca che dipinge la Vergine (già a New York, Colnaghi; cf. O. Ferrari – G. Scavizzi



FIG. 3

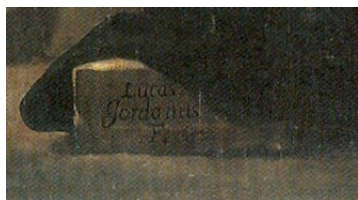


FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6



FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10



FIG. 11

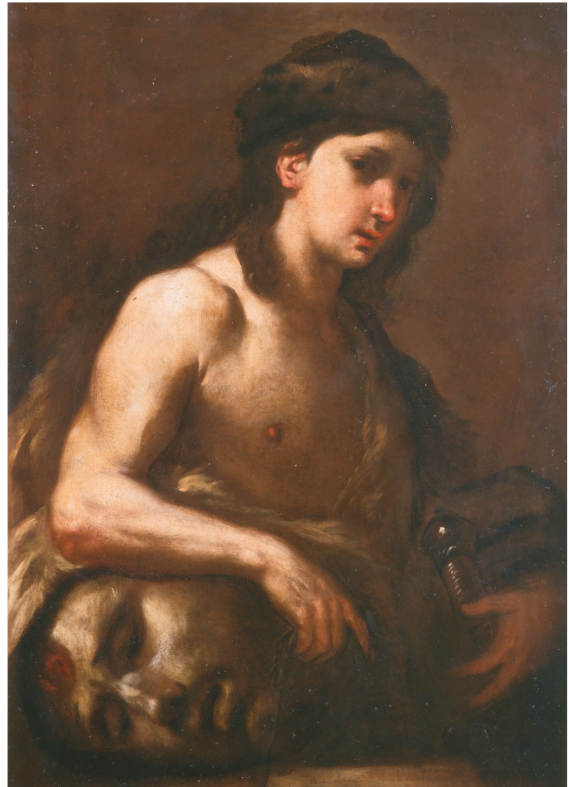


FIG. 12

1992, II, p. 463, A10), come gentiluomo di successo ornato da collare (Firenze, Uffizi, cf. O. Ferrari – G. Scavizzi 1992, II, p. 572, A211), etc.

Tra tutti questi autoritratti, però, è nel gruppo di opere realizzate alla prima che Giordano sembra voler esfoliare qualsiasi elemento accessorio delle sue immagini fin quasi al limite del loro disseccamento al livello di un disegno su carta preparata. Ed è soprattutto in queste prove che Giordano ha costruito una “biografia per immagini [...] pressoché completa: fonte di conoscenza della sua personalità dietro e dentro il ruolo di pittore” (cf. R. Muzii in *Luca Giordano*, 2001, p. 312).

La preparazione di un caldo tono color tabacco, accesa solo dagli incarnati e da parchi appoggi di biacca e nerofumo, risponde a una tradizione che in ambito seicentesco risale al Simon Vouet dell’ ‘Autoritratto’ a Lione, Musée, des Beaux-Arts, o a quello di Simone Cantarini a Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini. In questi dipinti – e ancor più in quelli di Giordano – la preparazione è al tempo stesso sfondo e parte integrante del chiaroscuro delle figure. Dal punto di vista dell’approccio all’introspezione psicologica e al mutare della fisionomia in rapporto al trascorrere del tempo, più che le sintesi cromatiche dell’ultimo Tiziano in questo tipo di opere Giordano sembra essersi ispirato agli autoritratti di Rembrandt, la cui influenza sull’am-

biente artistico italiano è tutt’ora oggetto di dibattito (cf. L. Magnani, *Un’inedita committenza genovese per Rembrandt*, in ‘Annali della critica d’arte’, 2006, II, pp. 569-584), ma le cui opere Giordano deve aver conosciuto – al pari di una vasta quantità di dipinti fiamminghi e olandesi – attraverso quella che possiamo immaginare come una famelica consultazione della più grande collezione di stampe nordiche a Napoli, e cioè quella di Gaspar Roomer (cf. G. Scavizzi, *Giordano e le stampe*, in O. Ferrari – G. Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 9-24). Come vedremo più avanti, questa conoscenza di fonti figurative nordiche – peraltro già ampiamente documentata dall’interesse del giovane Giordano nei confronti di Dürer, di Rubens e di altri – è anche alla radice del primo dei due dipinti.

Riassumendo gli argomenti qui offerti, i due dipinti in discussione condividono con le opere qui chiamate a confronto il minimalismo dei mezzi pittorici e la tavolozza ribassata, perlopiù ridotta a una gamma di toni che vanno dal bruno al beige. Ma non si tratta solo di scelte espressive: nel Seicento la quantità di colori sugli abiti di una persona era direttamente proporzionale alla sua condizione sociale, e non a caso i due mendicanti e i bambini che li accompagnano vestono abiti laceri, senza colori.



FIG. 13



FIG. 13A



FIG. 14



FIG. 15

IL SIGNIFICATO DEI SOGGETTI

I due dipinti in discussione – in particolare il secondo – non trovano quasi termini di confronto né nell'intera produzione di Luca Giordano, né nella pittura napoletana del Seicento, e per quanto consta a chi scrive neanche nella pittura italiana del tempo, che pure annovera specialisti nella raffigurazione della marginalità e dell'accattonaggio come Antonio Cifrondi o come Matteo Ghidoni, detto Matteo de' Pitocchi, il quale però situa sempre i suoi personaggi in un contesto urbano o rurale, e anche quando li dipinge a fuoco ravvicinato li riduce perlopiù a tipi privi di individualizzazione.

L'iconografia dei mendicanti si sedimenta sin dal medioevo, e innumerevoli sono i casi di raffigurazioni che li comprendano, specie in relazione ai Vangeli e alle vite dei santi. Non si può qui ripercorrere neanche per grandi linee la sedimentazione di iconografie molto fitte di esempi. Per restringerci alla casistica seicentesca, si può dire che non mancano immagini di mendicanti nella produzione dei Bamboccianti: in un dipinto di volta in volta attribuito a Jan Miel, ad Antoine Gobau, a un maestro anonimo vicino al primo Johannes Lingelbach (il cosiddetto Maestro dei Mestieri) o a Sébastien Bourdon, troviamo anche una povera vergognosa (o un povero vergognoso) in una tranche de vie di strada, con una coppia galante e una rissa tra mendicanti (cf. Londra, Christie's, 28-IV-1981, lotto 89, olio su rame, cm. 46,3 x 28,5; cf. rispettivamente Fototeca Zeri, scheda n. 51808, e G. Briganti – L. Laureati – L. Trezzani, *I Bamboccianti*, Roma, Ugo Bozzi, 1983, p. 240; p. 242, n. 15246, fig. 8.11) (figg. 13-13a).



FIG. 16

Ma l'aspetto del tutto nuovo dei due dipinti in discussione è nel fatto che sia il 'Mendicante' sia la 'Povera vergognosa' non fanno parte di una composizione più ampia, bensì conseguono la dignità di soggetti autonomi. Il violento realismo del 'Mendicante' non ha nulla del distacco da reportage del dipinto di un Bambocciante, o della collocazione convenzionale di una figura di questo tipo in una pala d'altare, anche di una potente come quella nell' 'Elemosina di San Tommaso da Villanova' dello stesso Giordano a Capodimonte (1658) (Fig. 14).

Infatti, per l'esecuzione del 'Mendicante' Giordano deve aver fatto ancora una volta ricorso a un ventaglio di fonti figurative ben più ampio di quello reperibile nell'ambiente napoletano, romano o veneziano. Una prima fonte può essere stata data dalle stampe de 'Gli storpi', tratte durante la seconda metà del Cinquecento da disegni che si attribuiscono a Hieronymus Bosch e a Brueghel il Vecchio, riprese in varie edizioni e periodi non solo nei Paesi Bassi ma anche in Francia (figg. 15-16).



FIG. 17

Un'altra fonte visiva può essere stata data dalla nota serie di incisioni di Jacques Callot intitolata *I Baroni* (1622 circa) (figg. 17-18), in cui – a mia conoscenza per la prima volta nell'arte europea del secolo XVII – le figure di mendicanti e storpi conseguono la dignità di singoli ritratti di carattere a volte stagliati su sintetici brani di paesaggio, altre volte isolati in una deliberata monumentalizzazione delle loro fisionomie coperte di vesti lacere e spesso ridicolmente assemblate. Questi uomini devastati sono perlopiù colti a trascinare i loro corpi offesi da guerre, carestie, violenza, etc. Ed è sempre nel mondo olandese e fiammingo che probabilmente Giordano trovò altri spunti per il suo 'Mendicante': la serie di 'Poveri' incisa da Joris van Vliet nel 1632 (figg. 19-20), presumibilmente tratta da disegni di Rembrandt, inasprisce ulteriormente il già duro sguardo che sulla realtà aveva fissato



FIG. 18

Callot, mostrando in una spietata antologia di tragedie umane i risultati delle guerre di religione della fine del Cinquecento e della Guerra dei Trent'anni.

Nondimeno il 'Mendicante' di Giordano, che sicuramente unisce una conoscenza delle fonti visive qui elencate ad una esperienza del reale non difficile da conseguire per un uomo del Seicento come l'artista napoletano, si pone su un piano diverso da Bosch, Brueghel il Vecchio, Callot o Rembrandt. La disperata richiesta di aiuto dell'uomo a terra, raffigurata con un realismo ancor più ultimativo, lo pone su un piano a suo modo astratto. Non va trascurato che mentre gran parte delle immagini qui esaminate ritrae persone in piedi, il 'Mendicante' di Giordano giace a terra, in una posizione di deliberata, definitiva prostrazione di fronte al suo interlocutore. Questa immagine si



FIG. 19



FIG. 20

pone su un piano diverso da quello della pur cruda e realistica documentazione propria della cultura nordica, e neanche ha a che fare con le cronache della vita di strada raffigurate, secondo un'ipotesi fortemente interlocutoria di Giuliano Briganti, per la curiosità e il diletto dell'aristocrazia romana (cf. G. Briganti, *Il mito della «finestra aperta»*, in *I Bamboccianti*, 1983, pp. 1-36).

Il 'Mendicante' di Giordano sembra evocare in modo diretto un famoso passo del Vangelo di Marco (1, 40-45), in cui è narrato l'incontro di Cristo con un lebbroso:

⁴⁰Allora venne a lui un lebbroso: lo supplicava in ginocchio e gli diceva: «Se vuoi, puoi guarirmi!». ⁴¹Mosso a compassione, stese la mano, lo toccò e gli disse: «Lo voglio, guarisci!». ⁴²Subito la lebbra scomparve ed egli guarì. ⁴³E, ammonendolo severamente, lo rimandò e gli disse: ⁴⁴«Guarda di non dir niente a nessuno, ma va', presentati al sacerdote, e offri per la tua purificazione quello che Mosè ha ordinato, a

testimonianza per loro». ⁴⁵Ma quegli, allontanatosi, cominciò a proclamare e a divulgare il fatto, al punto che Gesù non poteva più entrare pubblicamente in una città, ma se ne stava fuori, in luoghi deserti, e venivano a lui da ogni parte.

Il povero, il malato, il derelitto, l'emarginato, recano in sé il privilegio di essere più vicini a Cristo, anzi: di essere portatori di Cristo. Le opere di carità e di assistenza sociale sono fonte di grazia e di redenzione per chi le compie e le organizza. Nell'Europa della Controriforma la conurbazione forzata nelle metropoli di milioni di persone in fuga dalle campagne infestate da carestie, brigantaggio sociale, soldati sbandati e banditi professionali, accresce le forme della marginalità, alimentando un immenso catalogo di abomini, comprese le frodi, le simulazioni, la nascita di gang che praticano l'accattonaggio, il furto, l'imbroglione e persino la violenza in una esistenza di perenne nomadismo. È la "stirpe di Caino", la cui immagine è estrapolata da Bronislaw Geremek dalle fonti letterarie

europee dell'età moderna in un famoso e insuperato libro (cf. B. Geremek, *La stirpe di Caino. L'immagine dei vagabondi e dei poveri nelle letterature europee dal XV al XVII secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1988; ma da una prospettiva più strettamente storico-artistica si veda anche il pionieristico contributo di F. Porzio, *Aspetti e problemi della scena di genere in Italia*, in *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, catalogo della mostra, a cura di F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 17-41). Nondimeno, come già detto, i poveri e i deboli sono anche l'incarnazione di Cristo, come è esplicitato in un famoso passo del Vangelo di Matteo (25, 31-46):

³¹Quando il Figlio dell'uomo verrà nella sua gloria, e tutti gli angeli con lui, sederà sul trono della sua gloria. ³²Davanti a lui verranno radunati tutti i popoli. Egli separerà gli uni dagli altri, come il pastore separa le pecore dalle capre, ³³e porrà le pecore alla sua destra e le capre alla sinistra. ³⁴Allora il re dirà a quelli che saranno alla sua destra: «Venite, benedetti del Padre mio, ricevete in eredità il regno preparato per voi fin dalla creazione del mondo, ³⁵perché ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere, ero straniero e mi avete accolto, ³⁶nudo e mi avete vestito, malato e mi avete visitato, ero in carcere e siete venuti a trovarmi». ³⁷Allora i giusti gli risponderanno: «Signore, quando ti abbiamo visto affamato e ti abbiamo dato da mangiare, o assetato e ti abbiamo dato da bere? ³⁸Quando mai ti abbiamo visto straniero e ti abbiamo accolto, o nudo e ti abbiamo vestito? ³⁹Quando mai ti abbiamo visto malato o in carcere e siamo venuti a visitarti?». ⁴⁰E il re risponderà loro: «In verità io vi dico: tutto quello che avete fatto a uno solo di questi miei fratelli più piccoli, l'avete fatto a me». ⁴¹Poi dirà anche a quelli che saranno alla sinistra: «Via, lontano da me, maledetti, nel fuoco eterno, preparato per il diavolo e per i suoi angeli, ⁴²perché ho avuto fame e non mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e non mi avete dato da bere, ⁴³ero straniero e non mi avete accolto, nudo e non mi avete vestito, malato e in carcere e non mi avete visitato». ⁴⁴Anch'essi allora risponderanno: «Signore, quando ti abbiamo visto affamato o assetato o straniero o nudo o malato o in carcere, e non ti abbiamo servito?». ⁴⁵Allora egli risponderà loro: «In verità io vi dico: tutto quello che non avete fatto a uno solo di questi più piccoli, non l'avete fatto a me». ⁴⁶E se ne andranno: questi al supplizio eterno, i giusti invece alla vita eterna».

È a questa concezione che il 'Mendicante' di Giordano sembra volersi richiamare direttamente, in pratica staccandosi dalle esperienze precedenti e successive, sia italiane sia straniere. L'immagine di questo uomo umiliato e distrutto non è grottesca, distaccata, ironica o puramente documentaria, ma è profondamente drammatica e solenne perché è una silloge visiva del passo del Vangelo di Matteo.

Diverso, e molto più raro, è il caso della 'Povera Vergognosa', e cioè una donna di lignaggio aristocratico la cui condizione economica è decaduta al punto da costringerla a chiedere l'elemosina, interamente coperta da un saio e chiusa in un cappuccio senza aperture che ne doveva impedire l'identificazione. Come fa notare Silvana Musella, che qui ringraziamo per gli scambi d'opinione che ha voluto gentilmente concederci, il tema dei poveri vergognosi è trasversale alla realtà italiana tra Cinque e Settecento, e scaturisce dall'espandersi di una casistica di impoverimento di esponenti delle classi aristocratiche dovuta di volta in volta alla "morte del coniuge per ciò che riguarda le donne, la mancanza di incarichi ufficiali e certamente l'alto numero di figlie femmine che col tempo dovevano degnamente essere maritate o monacate" (cf. S. Musella, *La nobiltà per li rispetti umani se ne resta il più delle volte nelle miserie*, in *L'opera dei poveri vergognosi: la nascita del pauperismo*, a cura di A. Grasso, <http://www.ilportaledelsud.org/pauperismo.htm>; estratto da S. Musella, «*La nobiltà per li rispetti umani se ne resta il più delle volte nelle miserie*». *L'opera dei poveri vergognosi*, in *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, a cura di M. Pisani Massamormile, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp.277-293; 286). La condizione sociale di queste persone impediva loro sia di dedicarsi ad attività lavorative sia di chiedere esplicitamente l'elemosina.

"i poveri vergognosi, così definiti per il loro estremo desiderio di non apparire. In questa difesa della *privacy* non disdegnarono di ricorrere spesso, in accordo con le classi privilegiate cui appartenevano di diritto e di fatto, ad una specie di *dissimulazione onesta*. Secondo [Giovanni] Ricci *sul piano concettuale lo squilibrio tra ricchezze e diritto viene confinato in una dimensione tutta privata e moralistica, quella della vergogna, come se fosse il frutto di una vicenda solo individuale*,

e perciò stesso non intacca i principi su cui la società si regge. Cercheremo di tratteggiare un profilo di questa classe sociale. Bisogna innanzitutto dire che i poveri vergognosi hanno fatto di tutto per non lasciare tracce individuali, ma il gran numero di istituzioni sorte in molte città per alleviare le loro condizioni è testimonianza che in essi la classe dirigente riconosceva la parte più sfortunata di se stessa e perciò la proteggeva in modo particolare. I poveri vergognosi, infatti, nella legislazione non furono mai assimilati ai mendicanti e ai vagabondi, e nei loro confronti non scattarono mai le trappole della riorganizzazione dell'assistenza che dette luogo alla *grande reclusione*. [...] Erano un'élite tra i poveri e comprendevano senz'altro persone in grado di lavorare, ma impedito a farlo dalla loro stessa condizione gentilizia e quindi privi di qualunque chance di recupero. Era dato per certo che questi avessero conosciuto tempi migliori e che quindi l'esperienza della povertà fosse doppiamente dolorosa; il loro caso era inoltre più meritorio perché certamente non recavano disturbo, non erano pericolosi in quanto non vivevano da emarginati, ma anzi esprimevano un'estrema volontà di restare fra i ranghi dei meglio integrati. Secondo Ricci *tutto il vocabolario della povertà vergognosa, tanto in latino che in volgare, era intessuto di notazioni cromatiche (...) per designare il sentimento del decaduto per cui il colore delle cappe e delle cassette appare come una sorta di rappresentazione fisica dell'originaria metafora vergogna/rossore e nello stesso tempo una segnalazione visibile immediatamente riconoscibile dello stato di povertà vergognosa*[...]La carità verso la nobiltà povera mirava ad una difesa discreta dell'ordine sociale. Alla nobiltà, dal punto di vista pratico, non restava che il tentativo di attenuare o occultare il fenomeno mediante forme assistenziali specifiche e segrete, e la preoccupazione di assicurare il rispetto del ceto, impedendo che suoi rappresentanti meno fortunati venissero trascinati nel fango con gli altri mendicanti. I decaduti non erano espulsi dai ranghi della classe privilegiata, semplicemente non partecipavano più ai fasti aristocratici, e come in tutti i campi della vita sociale anche nelle forme di carità veniva osservato un grado: i poveri vergognosi, per il fatto che un tempo avevano posseduto di più potevano aspettarsi di più dalle associazioni sorte in loro difesa". (cf. S. Musella, *La nobiltà per li rispetti umani*, cit.).

I poveri vergognosi non stavano solo nascosti nelle loro residenze in attesa degli aiuti dei vari monti di Pietà e di assistenza che ovunque erano sorti in



FIG. 21

Italia, ma erano parte del paesaggio antropologico urbano italiano tra Cinque e Settecento. Lo prova l'incisione che ne raffigura uno negli *Habiti antichi e moderni* di Cesare Vecellio (edito a Venezia nel 1590 e ristampato nel 1598; riprodotto da G. Ricci, *Povertà, vergogna, superbia. I declassati fra Medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1996) (fig. 21).

La casistica iconografica sui poveri vergognosi non è vasta ed è molto particolare. Qui possiamo solo indicarne i riferimenti fondamentali, che tutti evidenziano l'impressione che dovevano suscitare queste figure incappucciate e interamente coperte da lenzuola come fantasmi. Questo travestimento lasciava spazio anche a raggiri, e un aneddoto ambientato a Bologna coinvolge persino la storia dell'arte e degli artisti:

“Data la facilità dell’inganno, c’era anche chi imbastiva burle in argomento: e perché la burla abbia successo, la verisimiglianza deve essere perfetta. Carlo Cesare Malvasia ambienta ai primi del Seicento un divertente episodio della vita di Lionello Spada. Un giorno il pittore si mise a discutere con due amici delle “furberie de’ birbanti” illustrate nel *Vagabondo*, il celebre trattato di furfanteria di Raffaele Friano uscito nel 1621. Per dimostrare ai due scettici che non erano solo “finzioni e ritrovi” dell’autore, lo Spada sceneggiò alcune delle situazioni lì narrate. Fra l’altro, una sera si appostò davanti a una casa ove gli amici erano invitati: “e tiratosi il mantello in capo e tutto copertosi, con un cartello attaccato alla dirittura della fronte, che sponeva esser egli una vergognosa cittadina caduta in povertà per le sigurtà fatte dal marito mortogli, né saper come farsi a campar quel giorno”. I due, letto il “polizzotto”, e stupiti di vedere “una vergognosa in luogo così improprio e ad un’ora tanto importuna”, la esortarono a ritirarsi presso una chiesa. Ma qui lo Spada si scopri e la serata finì in bagordi e “gran risa” (cf. G. Ricci, *Poveri vergognosi a Bologna*, in *Gli splendori della Vergogna. La collezione dei dipinti dell’Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, catalogo della mostra, a cura di C. Masini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995, pp. 60-61).

Per il nostro argomento l’aneddoto narrato da Malvasia è importante perché menziona in dettaglio il travestimento di Lionello Spada: “tiratosi il mantello in capo e tutto copertosi, con un cartello attaccato alla dirittura della fronte, che sponeva esser egli una vergognosa cittadina caduta in povertà per le sigurtà fatte dal marito mortogli, né saper come farsi a campar quel giorno” [il corsivo è di chi scrive]. Sono esattamente gli abiti della ‘Povera vergognosa’ qui in discussione.

Come nel ‘Mendicante’, anche nella ‘Povera vergognosa’ di Luca Giordano non c’è traccia di beffa, di ironia o di travestimento surrettizio: la figura incapucciata è rannicchiata, immobile, e la sua richiesta è affidata al cartiglio attaccato alla fronte (per una approfondita indagine storica sui poveri vergognosi, con particolare riferimento alla situazione di Bologna, cf. G. Ricci, *Povertà, vergogna, superbia*, cit.).

Resta da discutere un elemento fondamentale in entrambi i dipinti, e cioè la presenza dei bambini. Sia nel ‘Mendicante’ sia nella ‘Povera vergognosa’ i bambini hanno una funzione simbolica e narrativa

fondamentale: potenziano la drammaticità della situazione e costituiscono un catalizzatore dell’attenzione dello spettatore. Queste presenze non possono essere casuali e meritano di essere inquadrate.

In un suo contributo, fondamentale non solo per la nostra ricostruzione, Pierroberto Scaramella – che qui ringraziamo per i suggerimenti e le indicazioni bibliografiche che ha voluto fornirci per la presente ricerca – ha mostrato come dopo la peste del 1656 si sia diffuso a Napoli un culto per i bambini santi che inciderà profondamente sulla mentalità collettiva della città. Negli anni Settanta e Ottanta del Seicento il caso di Francesco Bartolomeo Belli, figlio di un pescivendolo, considerato in grado di guarire con l’imposizione del segno della croce, e quello di Pietro Gisolfo, morto all’età di tre anni e otto mesi eppure eppure additato come esempio di costumi “cristianissimi”, sconvolgono la città e creano un vasto dibattito anche al di fuori degli ambienti della devozione e degli Ordini religiosi.

“I vangeli dell’infanzia di Cristo, lo stretto legame tra infanzia e martirio, il culto degli innocenti e quello per il Bambin Gesù, sono fonti tematiche che si intrecciano in una storia plurisecolare che vede da un lato la presenza costante del mito del fanciullo divino, dall’altro le singole epoche, caratterizzate sempre da un interesse per l’alto valore simbolico della figura del bambino” [...]. “Alla fine del XVI secolo lo stato di indigenza del bambino non è visto più soltanto come un risvolto della sua «bestialità» ma anche della sua innocenza e purezza, e la sua condizione diventa il centro delle speculazioni del pensiero pedagogico. Se la debolezza «fa l’innocenza», se «la verità esce dalla bocca dei bambini», per contro lo studio dei processi cognitivi e del sistema educativo inizia ad essere oggetto del lavoro teoretico di religiosi e laici, che vedono nel bambino, in embrione, il futuro suddito della Chiesa e dello Stato” (cf. P. Scaramella, *I Santolilli. Culti dell’infanzia e santità infantile a Napoli alla fine del XVII secolo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 9-10 e passim).

I due bambini che affiancano il ‘Mendicante’ e la ‘Povera vergognosa’ sono per l’appunto portatori di innocenza e di verità: sono i simulacri del Cristo bambino, e sono anche coloro che con la propria

presenza certificano l'autenticità del dramma dei due personaggi principali. Le espressioni rispettivamente di implorazione e di sofferenza dei due bambini, in perfetta sintonia con la situazione del mendicante e della vergognosa, sono anche un stimolo per lo spettatore a concentrarsi in quanto soggetto attivo sulla valenza escatologica del messaggio evangelico:

“ricevete in eredità il regno preparato per voi fin dalla creazione del mondo, perché ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere, ero straniero e mi avete accolto, nudo e mi avete vestito, malato e mi avete visitato, ero in carcere e siete venuti a trovarmi». Allora i giusti gli risponderanno: «Signore, quando ti abbiamo visto affamato e ti abbiamo dato da mangiare, o assetato e ti abbiamo dato da bere? Quando mai ti abbiamo visto straniero e ti abbiamo accolto, o nudo e ti abbiamo vestito? Quando mai ti abbiamo visto malato o in carcere e siamo venuti a visitarti?». E il re risponderà loro: «In verità io vi dico: tutto quello che avete fatto a uno solo di questi miei fratelli più piccoli, l'avete fatto a me»”.

LA COMMITTENZA

Per i loro caratteri i due dipinti qui in discussione non possono essere stati eseguiti per un collezionista privato. Chi, in qualunque posizione nella scala sociale nella Napoli del Seicento, li avrebbe voluti alle pareti della sua casa? Un conto erano le ‘spiritose’, ‘ridicole’ e pittoresche scene dei Bambocianti, un conto l’ostensione dura e senza mediazioni di due diverse accezioni della miseria, e per di più in chiave evangelica. Nemmeno possiamo immaginare queste due opere come concepite per i laterali di un ambiente di destinazione religiosa, nel quale di norma erano le storie dei protagonisti delle Scritture e dei santi ad essere raffigurate.

Resta dunque da comprendere chi abbia potuto commissionare a Luca Giordano questi due ritratti della povertà. In un articolo cruciale per comprendere il successo economico della carriera del pittore, Eduardo Nappi ha pubblicato due documenti di pagamento rispettivamente di febbraio e marzo del 1670 (cf. qui Appendice documentaria, docc. 1-2). In essi si attesta che il Monte dei Poveri Vergognosi, istituzione benefica cittadina destinata all’assistenza sia

dei vergognosi, sia dei poveri ordinari, sia di altri tipi di marginalità e miseria, versa prima 15 poi 25 ducati a Giordano “per li ritratti che doverà fare per servizio de detto Monte”. In un terzo documento, ancora inedito e gentilmente fornito dallo stesso Eduardo Nappi per gli scopi della presente ricerca, a Giordano vengono versati “5,26. [...] per saldo e final pagamento di tutte le spese fatte per le due cornici fatte per le due tabelle del detto Monte” (cf. qui doc. 3).

La commissione di tali ritratti è stata considerata da Luigi Abetti come il terminus ante quem la fine dei lavori di restauro all’edificio del Monte, “dato che nel febbraio del 1670 i governatori commissionarono i propri ritratti a Luca Giordano” (il passo è contenuto nel più completo intervento moderno sul Monte dei Poveri Vergognosi: cf. L. Abetti, *Urbanistica, architettura e committenza a Napoli in età barocca*, Roma, Aracne Editrice, 2012, in particolare il saggio *Il Pio o Sacro Monte della Madonna dei Poveri Vergognosi*, pp. 49-96. Cf. p. 60, n. 38, per il passo in cui Abetti cita i documenti pubblicati da Nappi nel 1991, e qui riproposti in Appendice ai nn. 1-2. Siamo grati a Luigi Abetti per gli scambi di opinioni sulla presente ricerca).

Chi scrive ritiene – concorde lo stesso Eduardo Nappi, al quale siamo grati per le ricerche svolte e i suggerimenti forniti per la presente ricerca – che questa tesi non possa essere recepita, e che i primi due documenti non possano riferirsi a ritratti eseguiti per esponenti del Monte dei Poveri Vergognosi. Questa istituzione, fondata per iniziativa della Congregazione dei Nobili della Casa Professa del Gesù Nuovo e posta nel 1605 sotto la «Real Protezione», già verso il 1620 veniva citata da Cesare D’Engenio Caracciolo come composta da “Cavalieri, Ufficiali, e Dottori sotto titolo della Natività di Nostro Signore, la qual sovviene poveri vergognosi”.

Dunque non già per ritratti di “Cavalieri, Ufficiali, e Dottori” Giordano può essere stato pagato – persone di questo censo sarebbero state menzionate dai documenti, anche solo per cariche da essi ricoperte all’interno del Monte - ma per altri “ritratti”. Nel considerare questi pagamenti va anche notata l’entità della somma, che è relativamente piccola per la reputazione artistica già conseguita da Giordano

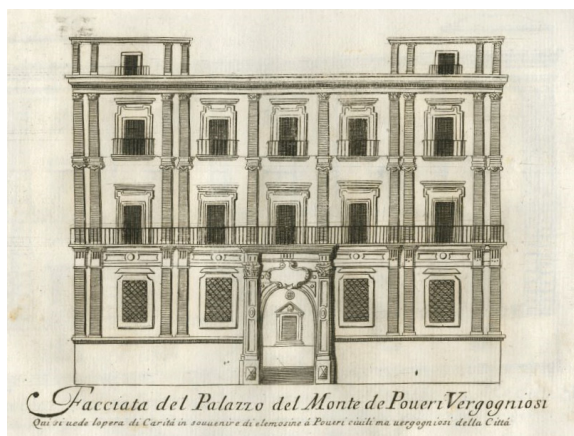


FIG. 22

nel 1670: 40 ducati in tutto per i primi due pagamenti, poi 5,26 per le cornici di “due tabelle”. Peraltro, pur essendo Giordano un eccellente ritrattista – come abbiamo visto, innanzitutto di se stesso – non è certo nel ritratto che la sua attività abbia visto gli esiti maggiori dal punto di vista quantitativo. Al momento, infatti, non si saprebbe collegare i ritratti commissionati dal Monte dei Poveri Vergognosi a nessuna delle rare effigi individuali ascritte al pittore.

Pertanto l'ipotesi più credibile è che Giordano abbia eseguito i “ritratti” per il Monte dietro un compenso vicino alla beneficenza, e che tra tali ritratti fossero compresi i due dipinti qui in discussione. La definizione di “ritratti” o “tabelle”, infatti, può riferirsi senza problemi a immagini come quelle di cui ci stiamo occupando. Dai documenti è impossibile dire se si trattasse di una serie di ritratti di poveri di varia tipologia o se la commissione si fermasse ai due dipinti ora ritrovati.

La storia del Monte dei Poveri Vergognosi di Napoli, che insieme al Banco dei Poveri e al Pio Monte della Misericordia fu una delle massime istituzioni di beneficenza a Napoli fino al XIX secolo, è funestata da una catastrofe cui seguirono una rinascita e una nuova caduta: nel 1656, in piena epidemia di peste, l'edificio sede dell'istituzione, situato in Via Toledo a monte del quartiere dei Fiorentini, fu quasi distrutto da una esplosione delle fogne che comportò la lesione delle fondazioni. Nella città ormai devastata dall'epidemia si era giunti a inumare abu-

sivamente i cadaveri nelle fogne, con conseguenti crolli e implosioni che danneggiarono non solo la sede del Monte, ma anche numerosi altri palazzi ad esso adiacenti su Via Toledo (cf. L. Abetti, 2012, p. 57). Fu Francesco Antonio Picchiatti, uno dei maggiori architetti del suo tempo, ad affrontare a partire dal dicembre del 1656 al 1670 circa il ripristino statico e la trasformazione del palazzo di Via Toledo. Picchiatti ricavò un vestibolo dalla tamponatura delle botteghe sulla Via Toledo e creò una facciata di impianto classico, ma animata da un corredo decorativo in linea con i conseguimenti dell'architettura seicentesca napoletana, che ritroviamo nella sua configurazione originaria in una stampa di Antonio Petri del 1718 (fig. 22).

Di questo pregevole risultato oggi non resta che l'incisione di Petri. “Conclusa la riedificazione barocca le fasi successive riguardarono l'ammodernamento della cappella e la manutenzione ordinaria della sede e del patrimonio immobiliare dislocato in città. La fase tardo barocca della cappella è segnata dall'avvicinarsi di Giuseppe Lucchese, attestato nel secondo decennio del Settecento, e Luca Vecchione, documentato nel 1754. Il primo disegnò i due altari laterali, messi in opera dallo scultore Andrea Ragozzino nel 1717, destinati ad accogliere le due tele di Paolo de Matteis raffiguranti ‘San Gennaro che intercede presso Cristo in favore di Napoli’ e la ‘Vergine col bambino tra i Santi Ignazio e Francesco Saverio’ (oggi a Palazzo San Giacomo) e due tondi con i busti di San Gioacchino e di San Giuseppe. Le quattro tele, menzionate da Bernardo De Dominicis nelle *Vite*, furono commissionate nel settembre del 1717 e consegnate nell'anno successivo” (cf. L. Abetti, 2012, pp. 61-62).

Nel 1826 Gaetano Genovese ristrutturò il palazzo in forme neoclassiche per conto della famiglia Buono. Acquistato poi dai fratelli Bocconi, che ne fecero un emporio, l'edificio fu venduto nel 1921 alla Società Magazzini Milanesi, futura società La Rinascente. Nel 2008, chiusa La Rinascente, il palazzo restò chiuso per tre anni; dal 2011 ospita un negozio della catena di abbigliamento H&M.

Forse non sapremo mai per quale ambiente furono previsti i due “ritratti” di Luca Giordano citati



FIG. 23



FIG. 24

dai documenti del 1670, e che chi scrive ritiene siano il 'Mendicante' e la 'Povera vergognosa' ora riemersi. Non sembra azzardato supporre che essi campeggiassero in un ambiente di rappresentanza del palazzo del Monte o in una sala di riunioni, posti a ricordare a chi li guardava quale fosse la missione dell'istituzione, quali fossero i destinatari della sua azione, e soprattutto quali ideali la muovessero.

Come già detto, è impossibile dire se i documenti si riferissero ad una serie di ritratti di poveri di varia tipologia o se la commissione si fermasse ai due dipinti ora ritrovati. Certo, le cornici commissionate e pagate a Giordano sono per due "tabbelle"; due come i dipinti in discussione (ammesso che la definizione di "tabbelle", come si ritiene qui, si riferisse a oggetti dipinti). Ma su questo punto è bene non andare oltre nelle speculazioni: le tipologie di poveri in età moderna sono state classificate dagli osservatori del Cinque

e Seicento in varie classi e sottoclassi, e nulla vieta di pensare che i poveri dipinti da Giordano fossero più di due, perché – come già accennato - il Monte dei Poveri Vergognosi non si occupava solo di poveri vergognosi, ma di varie altre categorie della marginalità e della miseria a Napoli.

È, quello del 'Mendicante' e della 'Povera vergognosa', un caso unico di opere di intento didascalico nel panorama italiano del Cinque e Seicento? Non esattamente: ad esempio a Bologna, nel 1566, il Cardinale Gabriele Paleotti fonda una società di mutuo soccorso chiamata Compagnia dei Ciechi, destinata ad occuparsi dei problemi di questa specifica comunità di persone. Verso il 1590 Annibale Carracci viene incaricato di eseguire ritratti di ciechi (due dei quali, quelli di due donne anziane già presso Pier Francesco Savelli, sono ora nelle Collezioni comunali d'Arte di Bologna) (figg. 23-24). Presumibilmente questi dipinti,

molti dei quali furono realizzati anche dalla bottega di Annibale, figuravano in ambienti della sede della Compagnia (cf. A. Ottani Cavina, *Annibale Carracci's paintings of the blind*, in *Emilian painting of the 16th and 17th centuries. A symposium*, Atti del Convegno internazionale, Bologna, Alfa Editoriale, 1987, pp. 89-103). Non c'è ironia nel sottolineare che tali immagini di spietato ma solenne realismo erano indirizzate non ai destinatari delle opere di carità, ma a coloro che le praticavano o che dovevano essere spinti a praticarle, esattamente come dovè accadere per il 'Mendicante' e la 'Povera vergognosa'.

La funzione comunicativa dei due dipinti di Giordano si pone dunque nella linea dell'istituzione di enti benefici promossa da Gabriele Paleotti, Carlo Borromeo, Camillo de Lellis, Filippo Neri, Giovanni di Dio e da molti altri personaggi della Controriforma in Italia tra Cinque e Seicento [per la situazione a Roma cf. almeno i contributi di Filippo Maria Ferro, *Il gran teatro della romana pietà*, e di Giovanni Fiorani, *Povertà e malattia nella Roma post-tridentina (secc. XVI-XVII)*, in *L'ospedale dei pazzi di Roma dai papi al '900. Lineamenti di assistenza e cura a poveri e dementi*, a cura di F. Fedeli Bernardini, vol. II, Bari, Dedalo, 1994, pp. 27-39, pp. 75-86]. Personaggi nei quali la potenza visionaria degli ideali cristiani di solidarietà così come li ha trasmessi il Vangelo si sono combinati con un pragmatismo ed una volontà di intervento sui disagi di una società in drammatica trasformazione come quella italiana tra Cinque e Settecento. Questa

sintesi tra fede utopica ed efficiente prassi organizzativa fu in grado di garantire vite secolari alle istituzioni benefiche italiane figlie della Controriforma; vite che in parte ancora continuano sotto le diverse spoglie dell'assistenza contemporanea alla povertà e all'emarginazione; vite sul cui dipanarsi i due dipinti di Luca Giordano gettano una luce nuova e potente.

CONCLUSIONI

1. Ad avviso di chi scrive, dagli elementi qui offerti è possibile desumere che il 'Mendicante' e la 'Povera vergognosa' sono opere autografe di Luca Giordano, e che in base ai confronti qui offerti la loro datazione si situa su base stilistica tra il settimo e l'ottavo decennio del Seicento.

2. In base alle conoscenze attuali su Giordano le due opere vanno considerate prove uniche nel percorso del pittore per soggetto, uso delle fonti visive e implicazioni ideologiche, e ciò a ragione della particolarissima committenza che le ha generate, che non è pertinente né al collezionismo né alla devozione o al culto.

3. L'entità che più plausibilmente ha commissionato i due dipinti è il Monte dei Poveri Vergognosi di Napoli, per ambienti di rappresentanza o di riunione nella sede, oggi di fatto distrutta, dell'Istituzione benefica.

4. L'ipotesi più credibile è che i due dipinti corrispondano alla commissione del 1670 a Luca Giordano per "ritratti" per la sede del Monte dei Poveri Vergognosi. ─

Roma, 19 febbraio 2015
Riccardo Lattuada

APPENDICE DOCUMENTARIA

EDUARDO NAPPI

1. Archivio Storico Banco di Napoli, Banco dei Poveri, giornale matricola 451.

Partita di Ducati 15 dell'1 febbraio 1670.

Al Monte de Poveri Vergognosi, conto di Portio ducati 15. E per lui a Luca Giordano dissero per li ritratti doverà fare secondo la commissione datati. E per esso ad Antonio di Monte per altritanti, dite in conto di quello li deve. A lui contanti.

(cf. E. Nappi, *Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in 'Ricerche sul '600 napoletano', 1991, pp. 161, 164 n. 101, p. 174, docc. nn. 138-139).

2. Archivio Storico Banco di Napoli, Banco dei Poveri, giornale matricola 453.

Partita di Ducati 25 del 15 marzo 1670.

Alli Governatori de Monte de Poveri Vergognosi, conto de Portio ducati 25. Et per essi a Luca Giordano

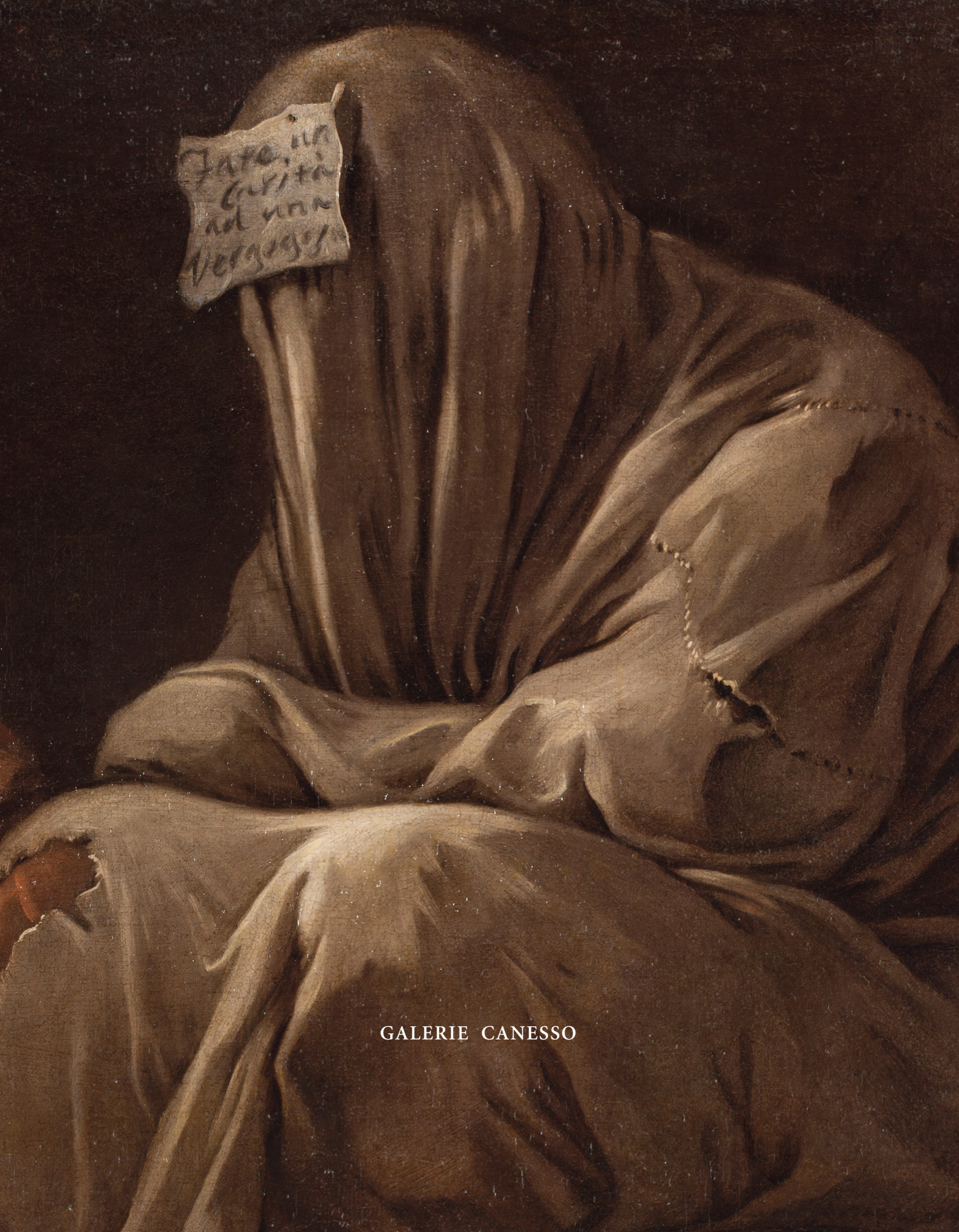
dano dissero per conto delli ritratti doverà da fare per servitio de detto Monte. Et per esso ad Agostino Seribello per restitutione di simil somma prestateli per lo medesimo nostro Banco. Et per esso ad Antonio Trapani per altritanti.

(cf. E. Nappi, *Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in 'Ricerche sul '600 napoletano', 1991, pp. 161, 164 n. 101, p. 174, docc. nn. 138-139).

3. Archivio Storico Banco di Napoli, Banco dei Poveri, giornale matricola 453.

Partita di 5 Ducati e 26 grana del 21 febbraio 1670.

Alli Governatori del Monte dei Poveri Vergognosi conto corrente ducati 5,26. Et per essi a don Teodoro Giura loro secretario, dissero per saldo e final pagamento di tutte le spese fatte per le due cornici fatte per le due tabelle del detto Monte, come ogni altra spesa fatta per servizio del detto Monte, iusta il libro di spese da detti Signori visto e liquidato dal loro Rationale. E per esso a Piero Giura per altritanti.



Fate un'
curita
ad un
Verquero

GALERIE CANESSO