

In una serie di quattro dipinti inediti, conservati a Firenze presso il Convento dei Cappuccini di Montughi e attribuiti finora a Lodovico Cigoli (1559-1613), ho creduto di riconoscere la mano di un pittore fiorentino più tardo ma altrettanto famoso, Giovanni Mannozi detto "Giovanni da S. Giovanni" (1592-1636), che fu prima allievo di Matteo Rosselli, poi, quando già lavorava per conto proprio, anche suo aiuto per qualche tempo: a questa fase appunto dovrebbero risalire le quattro opere, parecchio permeate d'influsso rosselliano.

Nella sua veste esteriore il gruppo di Montughi, che raffigura i "Dolenti" ai piedi della Croce: "La Vergine" e "La Maddalena" a sinistra, "S. Francesco d'Assisi stigmatizzato" e "S. Giovanni Apostolo ed Evangelista" a destra, dipinti a olio su tavole sagomate (Figg. 1-4)¹, s'impone all'attenzione per la rarità del modulo adottato, che affonda le radici nelle "Deposizioni" dugentesche dell'Antelami e seguaci, e nelle εικονόστασεις con statue, del secolo successivo. Una formula dunque oltremodo arcaica, che tuttavia nei secc. XVI e XVII aveva rinvenuto delle imitazioni — ormai lontanissime dai prototipi causa il lungo trascorrere dei tempi e il profondo cambiamento dei costumi, però sempre di un certo parallelismo — in quelle opere sacre e profane, innumeri ma a carattere provvisorio, dipinte a tempera talvolta monocroma su tele o tavole sagomate, costituenti una delle parti precipue negli addobbi per macchine da Quarantore, solenni esequie, feste pubbliche, spettacoli teatrali, etc. Una formula che invece raramente era stata ripetuta in creazioni destinate a permanere, data la poca stabilità di dipinti privi di cornice e irregolari nei contorni: il "S. Francesco" di Montughi aveva perduto col tempo la mano destra, rimessagli nel restauro di pochi anni fa (1979) sulla falsariga delle vecchie fotografie.

D'altronde l'ubicazione d'origine e l'uso che in passato i Frati facevano dei "Dolenti", rendono spiegabile il loro nascere e il loro conservarsi fino a oggi. Le quattro tavole erano collocate stabilmente sull'altar maggiore della Chiesa, ai piedi di un Crocifisso ligneo della seconda metà del sec. XV², detto "degli Umiliati" in quanto trovato nella Chiesa dai Cappuccini, succeduti nel 1572 — dopo i Francescani Riformati detti "Amadei" (1554), i Francescani Osservanti (1569) e i Gesuiti (1570) — agli Umiliati fondatori (1359) del Convento³, i quali lo tenevano sull'unico altare della Chiesa, allora assai più piccola. D'ordinario tutto l'insieme — a cui si aggiungevano, in alto ai lati del Crocifisso, due Angeli/putti in cera a pieno rilievo, oggi perduti, forse non troppo impropri esteticamente perché in qualche modo valevoli ad attenuare la concentrazione delle quattro figure in basso — era nascosto e salvaguardato da una grande tela, dipinta con la gloria di due Santi Cappuccini. Nel corso dell'anno liturgico, per l'occasione di certe festività, il gruppo veniva scoperto arrotolando in su, mediante un congegno apposito, il telone protettivo che, per il continuo logorio, è andato infine perduto. Si mostrava così all'adorazione ed edificazione del popolo, una specie d'immobile e tacito dramma sacro, fornito di una non trascurabile efficacia in quanto l'arte già matura del giovane Mannozi aveva evitato d'imprimere negli attori segni eccessivi di teatralità o di enfasi retorica. L'assenza inoltre di sfondi e campiture impediva di distrarsi dalla meditazione evangelica, mentre accresceva la *virtus* simbolica dei personaggi. Nei restauri alla Chiesa del 1955-56, il gruppo è stato tolto dall'altar maggiore (25.2.1956), salvo il Crocifisso, e posto prima in un deposito, poi (1980) nel Coro nuovo — che sovrasta quello vecchio — parete contigua alla zona alta della parete di fondo della cappella maggiore, ai piedi di un Crocifisso d'Ignoto toscano della seconda metà del sec. XVII.⁴

L'assegnazione erronea delle quattro tavole al Cigoli è forse d'origine antica e per tale autorevolezza passata nella scheda soprintendenziale dello scorso secolo (1886): "si dicono", "si credono", "si credono" tramandato fino ai tempi moderni senza controllo, data l'ubicazione periferica del Convento e la rara possibilità di considerare da un punto di vista artistico le quattro immagini, perlopiù celate dal telone. È vero però che Fra Sisto da Pisa, nella sua monografia storica sui Cappuccini toscani composta agli inizi di questo secolo, cita le tavole senza dirne autore il Cigoli⁵: probabilmente perché così consigliato da qualche esperto. Ho trovato invece l'autore identificato nel Cigoli sia nella tradizione orale oggi riportata dai Frati del Convento, sia nell'ultima schedatura (1980) presso la Soprintendenza. E anche se è supponibile che sul secondo di questi due casi abbia influito l'attribuzione delle vecchie schedature ufficiali, resta ferma l'ipotesi dell'origine antica della notizia.

L'errore è certo da imputare al "S. Francesco", una chiara imitazione del "S. Francesco che riceve le stigmate" del Cigoli (1596) oggi esposto agli Uffizi: infatti fino a un'epoca piuttosto recente, tutti o quasi i dipinti secenteschi con "Le stigmate di S. Francesco" o "S. Francesco in preghiera" reperibili in Firenze, zone circconvicine e Toscana in genere, ma anche altrove in Italia e all'estero, erano ritenuti del Cigoli, invero senza troppa difficoltà, trattandosi perlopiù di copie, imitazioni, derivazioni poco o molto variate dei suoi esemplari. Ma dei disegni di Cristoforo Allori al Gabinetto Disegni e Stam-

pe degli Uffizi e al Gabinetto Nazionale delle Stampe alla Farnesina, passati inosservati fino a una quindicina di anni fa, hanno convinto la critica a rendere a quest'allievo del Cigoli alcuni dei "S. Francesco" già creduti del maestro.⁶ Il che ha dato l'avvio a un esame più puntiglioso delle opere "cigolesche" di tal soggetto, con conseguenti restituzioni delle peggiori a Ignoti seguaci del '5-'600, delle migliori a Jacopo Empoli, Gregorio Pagani, Cavalier d'Arpino, Giovanni Bilivert, Matteo Rosselli, Alessandro Bardelli, Domenico Pugliani, Lorenzo Lippi, Giovanni Montini, Scuola di Guido Reni, Giovanni Andrea Sirani e perfino Hans Muelich.

Spettano invece all'attività giovanile di Giovanni da S. Giovanni sia la tavola col "S. Francesco", sia le altre tre di Montughi, degne rappresentanti dell'alto livello raggiunto dalla pittura religiosa fiorentina nel primo quarto del sec. XVII cioè alla prima fioritura del barocco, e pertanto preziose addizioni al catalogo del Mannozi. Né solo per i loro valori estetici, quanto anche per la scarsità di dipinti a olio dell'artista che, com'è noto, fu soprattutto un affrescante. Una restituzione ampiamente dimostrabile, perché rinviene validi e copiosi riscontri lungo tutto l'arco creativo del nostro, specie laddove l'argomento imposto dal cliente o il gusto personale esigettero una maggior caratterizzazione dei volti unita a un'espressività più ferma e come statuaria — che nelle tavole in oggetto potrebbe risalire a prototipi plastici — una cura più minuziosa, variata fin quasi al virtuosismo, delle stoffe drappeggiate, una compostezza più elegante della capigliatura, un'indagine più scientifica dei dettagli anatomici, un concretismo figurativo meglio aderente alla tradizione rinascimentale fiorentina.



1 Giovanni da S. Giovanni, *La Vergine (ai piedi della Croce)*, 1619-20 c. Firenze, Conv. dei Cappuccini, Coro.

La derivante difficoltà di una proposta cronologica non sprovvista di una qualche giustificazione si può tuttavia eliminare avvalendosi di due appoggi, esteriore e indiretto il primo, intrinseco e specialmente determinante, com'è logico, il secondo. Induce a optare per il periodo giovanile a preferenza di un altro, il fatto che il Mannozi affrescò, tra il 1616 e il 1619, cinque "Storie di S. Francesco" in altrettante lunette del chiostro del Convento fiorentino di S. Salvatore in Ognissanti (Francescani Osservanti).⁷ A ciò sono da associare delle effettive rispondenze iconografiche e stilistiche tra il "S. Francesco" di Montughi e quello più volte raffigurato in detto chiostro.

Sempre a proposito di questi affreschi, si osservi in particolare il Santo nella lunetta col "Miracolo d'Arezzo", e si noterà la marcata differenza tra le "Stigmatate" del Cigoli da una parte e le due figurazioni mannozziane a olio e a fresco dall'altra, nelle quali risaltano la posa invertita, tipica in casi di copie o imitazioni, il panneggiare meno rigido, il maggior plasticismo del volto, l'espressione tutta raccolta nello sguardo intenso che si volge verso l'alto, il trattamento morbido della capigliatura, il lineato sottile, regolare e di pochissimo aggettato del tessuto del saio. È comunque indubbia la derivazione dal Cigoli, onde l'equivoco attributivo della serie dei "Dolenti". Esiste anche un disegno del Mannozi agli Uffizi, preparatorio per il Santo nel "Miracolo d'Arezzo", ben rifinito di chiaroscuro però in controparte, il quale appare il frutto di una specie di *contaminatio* dei due modelli cigoleschi, visto che la figura ripete l'impostazione verso destra e la testa arrovesciata all'indietro delle "Stigmatate", insieme al gesto delle mani congiunte (a stringere un rosario) dei "S. Francesco in preghiera" che, in tutti gli esemplari oggi noti, si volgono verso sinistra.⁸

In quanto poi alla presenza del Santo tra i "Dolenti" tradizionali, non credo il caso di conferire speciale rilievo a un anacronismo affatto infrequente: Santi di ogni tempo si vedono partecipare a scene di



2 Giovanni da S. Giovanni, *La Maddalena (ai piedi della Croce)*, 1619-20 c. Firenze, Conv. dei Cappuccini, Coro.

“ Crocifissione ” — cfr. la tavola di Giotto e bottega all'Alte Pinakothek, con S. Francesco tra gli astanti — “ Adorazione dei pastori ”, “ Adorazione dei Magi ”, etc., assimilati agli altri personaggi dal comune sentimento. Nella fattispecie l'anacronismo può apparire meno forte per la coesistenza delle stigmate sui corpi di Cristo e di Francesco, che ripete anche la posa della scena di quel miracolo.

E nell'ambito degli anni 1616-19, penso di dover scegliere la data più tarda, anzi meglio il periodo 1619-20 c. perché suggerito

sia dalla stretta concomitanza tra il volto dell' “ Addolorata ” coi volti, altrettanto asciutti e levigati dall'ombreggiato invadente, dei personaggi del “ Martirio di S. Biagio ” a Montepulciano, tela firmata e datata 1619⁹; tra i volti, soavemente ma anche plasticamente definiti, dell' “ Evangelista ” e della “ Maddalena ” con quello del prigioniero che s'affaccia a destra nella “ Decollazione del Battista ” a S. Giovanni Valdarno, tela firmata e datata 1620¹⁰;

sia dalla quasi identità tipologica ed espressiva tra il volto del Battista nella tela suddetta e quello del nostro “ S. Francesco ”;

sia dalla possibilità che l'esigenza di alloggiare l'importante complesso sia stata sentita in vicinanza della consacrazione solenne della Chiesa, che fu fatta dall'Arcivescovo di Firenze Alessandro Marzi-Medici il 15.10.1623, quando ormai da più di mezzo secolo l'antico edificio conventuale subiva restauri e ingrandimenti.¹¹

Le suddette assonanze stilistiche con tele e affreschi datati 1619 e 1620, nella loro sottigliezza e peculiarità non ammettono, per il nostro gruppo, nessuna rilevante distanza cronologica, e nel contempo ben si uniscono ad altre che il gruppo ha in comune tanto con quelli quanto con lavori mannozziani di varia data, specie a olio, come la ricercatezza dei panneggi, abilmente congiunta a un'armoniosa disposizione, lo scrupolo anatomico, la luce che — qui nella sobrietà voluta dal tema — sottolinea vibrando certi particolari o sfuma con dolcezza i contorni di altri, la densa cromia giocata di leggere sfasature, di contrasti originali, di luminismi gradualmente preparati — manto azzurro verdastro e veste cremisi per la Vergine, manto viola cupo, veste lilla pallidissimo e sciarpa giallina per la Maddalena,



3 Giovanni da S. Giovanni, S. Francesco (ai piedi della Croce), 1619-20 c. Firenze, Conv. dei Cappuccini, Coro.

manto cremisi intenso e veste verde scuro per l'Evangelista: sapientemente studiate né in opposizione con tale gamma coloristica, le tonalità neutre della *grisaille* di Francesco — in un intento d'innovazione che cerca di non ostare troppo alle antiche usanze. Il tradizionalismo fiorentino del bel panneggio dovizioso e fluente, che ebbe in Andrea del Sarto il suo interprete più acuto e nobile, è rivisto, come altrove nell'*oeuvre* a olio mannozziano — qui però con una palese accentuazione, provocata forse dall'isolamento delle figure, prive di fondali e di attributi vistosi — attraverso le lezioni prossime nel tempo di artisti del primo barocco, come Santi di Tito — cfr. le numerose "Crocifissioni" — Poccetti, Cigoli, Boschi, Rosselli, mentre viene squisitamente personalizzato, per una successiva elaborazione, nella maggiore scioltezza e disinvoltura delle rappresentazioni a fresco. L'influenza del maestro Rosselli è notevole in particolare nell' "Addolorata", che s'ispira, in tono più grandioso e solenne, a quella, di un patetismo contenuto e severo, dipinta da Matteo nella "Crocifissione" per Scarperia di Mugello, una tela firmata e datata 1617.¹² Più soggettiva la tipologia della "Maddalena", da accostare all' "Allegoria della Giustizia" del disegno a Vienna (1616 c.)¹³, all' "Allegoria della Carità" a Firenze, Arcispedale di S. Maria Nuova (affr., 1619 c.), alla Santa e alla Vergine nelle "Nozze mistiche di S. Caterina" a Pistoia, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi (affr., 1633), alla Vergine nell'opera di ugual soggetto alla Galleria Palatina (tela, 1634 c.), etc.¹⁴



4 Giovanni da S. Giovanni, S. Giovanni Evangelista (ai piedi della Croce), 1619-20 c. Firenze, Conv. dei Cappuccini, Coro.

NOTE

- ¹ Rispettiv. cm 180 × 70, 160 × 80, 150 × 80, 190 × 70; i due personaggi esterni sono in piedi, i due interni in ginocchio, secondo il ritmo strofico A b b A, diviso dalla Croce in due parti uguali: la conseguenza è quella di un armonioso equilibrio nell'unità compositiva. L'altezza sempre diversa dei cinque elementi toglie allo schema ogni rigore geometrico. Meno bene la sistemazione precedente all'attuale, né so se originaria, di ritmo A b A b, attestata da una foto del 1950 c. presso la Biblioteca del Convento.
- ² Una riproduzione del Crocifisso è in *M. Lisner*, *Holzkruxifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970, p. 93, ill. 223. Il Crocifisso misura cm 400 × 195; cm 180 × 170 il solo Cristo, in legno scolpito e dipinto, e cartapesta colorata. L'altezza superiore al normale dei quattro personaggi riceve giustificazione in quella della Croce e del Cristo per cui essi furono creati.
- ³ *Fra Sisto da Pisa* (Giovanni Pardi, 1868-1943), *Storia dei Cappuccini toscani con Prolegomeni sull'Ordine Francescano e le sue riforme*, N. 2 voll., Firenze 1906-09; I, pp. 146-149.
- ⁴ *Fra Filippo da Firenze* (Francesco Bernardi, 1649-1721), *Ragguagli dell'origine e progressi de' Conventi de' Capuccini della Provincia di Toscana, con molte particolarità rimarcabili spettanti alli medesimi Conventi*, N. 20 voll. mss., 1704-17 (proseguiti da altri fino al 1720); I, cc. 184-218 bis verso, Convento di Montughi: cc. 199-200; *Fra Sisto* (n. 3), pp. 151-152; *Fra Giacinto da Pistoia* (Italo Agati, 1896-1964), *Cronaca del Convento dei Cappuccini di Montughi dalle origini a*, N. 4 voll. mss. iniziati nel 1950 e proseguiti da altri fino a oggi: I, cc. 89-112, Chiesa, Coro, Sacrestia. Loro vicissitudini.
- Le due opp. mss. si trovano all'Archivio Provinciale dell'O.F.M.C. presso il Convento di Montughi. Il Crocifisso secentesco misura cm 318 × 200; cm 242 × 160 il solo Cristo, in legno scolpito e dipinto.
- ⁵ *Fra Sisto* (n. 3), pp. 151-152. In moltissimi casi se non in tutti lo storico non omette di dare indicazioni sui pittori che eseguirono le pale ecclesiali da lui citate.
- ⁶ *C. Del Bravo*, *Su Cristofano Allori*, in: *Paragone XVIII*, N. 205, 1967, pp. 68-83; *M. L. Chappell*, *Cristofano Allori's paintings depicting St Francis*, in *Burl. Mag. CXIII*, 1971, III, pp. 444-455.
- ⁷ *A. Banti*, *Giovanni da San Giovanni pittore della contraddizione*, Firenze 1977 (regesto delle opp. a cura di *M. P. Mannini*), sch. 6 alle pp. 51-52, ill. 10, 11. Le lunette, staccate nel 1957, si conservano oggi nei Depositi della Soprintendenza: *U. Baldini e L. Berti*, *II Mostra di affreschi staccati — Firenze, Forte del Belvedere, 1958 — Catalogo*, Firenze 1958, sch. 166-169 alle pp. 65-66 ill. *suo loco*.
- ⁸ Dis. 2314 S — mm 360 × 213, sanguigna, c.b. Erroneamente elencato tra i disegni non autografi da *O. H. Giglioli*, *Giovanni da San Giovanni* (Giovanni Mannozi — 1592-1636) — *Studi e ricerche*, Firenze 1949, p. 174. Ma è risaputo che il Giglioli fu eccessivamente selettivo nel togliere al Mannozi ben 150 dei 210 c. disegni catalogati al suo nome presso il G.D.S. degli Uffizi.
- ⁹ *Banti* (n. 7), sch. 9 a p. 53, ill. 18.
- ¹⁰ *Ibid.*, sch. 11 a p. 54, ill. 20, 21.
- ¹¹ *Fra Filippo* (n. 4), c. 201; *Fra Sisto* (n. 3), p. 305; *Fra Giacinto* (n. 4), c. 97. L'avvenimento è ricordato anche da una lapide marmorea in Chiesa, già alla parete laterale *sinistra in vrantibus* poi (1956?) al disopra del portale d'ingresso, di recente rimasta nascosta da una soprastruttura lignea: "ALEXANDER MARTIVS MEDICES ARCHIEPISCOPVS FLORENTINVS TEMPLVM HOC ET ALTARE MAIVS IN SERAPHICI FRANCISCI HONOREM DICAVIT IDIBVS OCTOBRIS ANNO DOMINI MDCXXIII".
- ¹² *F. Faini*, *Matteo Rosselli pittore*, Tesi di laurea — Università di Firenze, Anno Acc. 1965-66 (copia dattil. presso la Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze), N. 2 parti: II, sch. 117 a p. 97.
- ¹³ *C. Thiem*, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, München 1977, sch. 133 a p. 358, ill. 133.
- ¹⁴ *Banti* (n. 7), rispettiv. sch. 12 a p. 54, ill. 22; 42 alle pp. 67-68, ill. 82; 50 a p. 71, ill. 94.

Provenienza delle fotografie:

Sopr. Beni Art., Firenze: Figg. 1-4.