

# Storie della vita di San Francesco Saverio

## *Il ciclo pittorico della sagrestia della chiesa di São Roque a Lisbona, un prototipo iconografico di tradizione portoghese*

di VALENTINA VARIO\*

### 1. L'itinerario mistico di San Francesco Saverio

Facendo riferimento ad uno studio del Gesuita e teologo francese Xavier Léon-Dufour<sup>1</sup>, è possibile suddividere il percorso spirituale di san Francesco Saverio in tre grandi tappe, definite il 'risveglio', la 'prova' e la 'profondità'. Esse coincidono, a livello cronologico, rispettivamente con la sua permanenza in Europa; con la sua partenza verso l'India; con il suo ultimo viaggio avente come destinazione la Cina, terminato con la sua morte. Per descrivere questo processo di trasformazione interiore è possibile utilizzare il termine greco *kénosis* (letteralmente "svuotamento"), con allusione ad un progressivo annullamento di se stesso fino ad identificarsi con il mistero della Pasqua, in Cristo morto e risorto.

In riferimento alla prima tappa del cammino spirituale di san Francesco Saverio, ovvero 'il risveglio della fiducia' o 'il vivere a partire dall'Altro', sono quattro le caratteristiche che definiscono questo momento: la lotta interiore dei legittimi desideri umani contro quelli spirituali, ossia tra una carriera brillante, che ricerca il potere, la fama e il denaro, a partire da una solida formazione universitaria, e lo slancio verso Cristo povero e in croce, accanto ai bisognosi del mondo; la coscienza dell'appartenenza alla Compagnia di Gesù; il segreto della notte; il sentimento nuovo della fragilità e della miseria.

\* VALENTINA VARIO, dottore di ricerca e *Doctor Europaeus* in "Analisi, Rappresentazione e Pianificazione delle Risorse Territoriali, Urbane, Storiche, Architettoniche e Artistiche" – Indirizzo: "Storia, Rappresentazione e Conservazione dell'Arte, dell'Architettura e della Città", presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo; docente di Arte e Immagine presso la Scuola Secondaria di Primo Grado, a Roma, alle dipendenze del MIUR; già membro dell'équipe di ricerca della Pontificia Università Gregoriana guidata dalla Prof.ssa Yvonne Dohna Schlobitten, [valentina\\_vario@libero.it](mailto:valentina_vario@libero.it)

<sup>1</sup> Cfr. X. LÉON-DUFOUR S.J., *San Francisco Javier. Itinerario mistico del apóstol*, Ediciones Mensajero, Bilbao 1998, cit. in J.M. AÍCUA MARÍN, *Apuntes sobre el misionero universal de Navarra. Vida, espiritualidad y acciones misioneras*, in I. ARELLANO (a cura di), *Sol, Apóstol, Peregrino, San Francisco Javier en su Centenario*, Intistución Príncipe de Viana, Pamplona 2005, pp. 165-193, in part. pp. 176-183.

A proposito del segreto della notte, esso è riferito alla preghiera notturna, che indirizzava le sue decisioni apostoliche del giorno e da cui si svilupparono il suo istinto pastorale e la fecondità in termini di propagazione della fede. Francesco Saverio, come Ignazio di Loyola, visse a fondo le consolazioni, cioè sentire Dio come esperienza e conoscenza evidente, dalla cui fonte scaturiscono la pace, la serenità e la gioia interiore, vissute in povertà e in croce, a immagine del proprio Cristo. La coscienza della fragilità condusse il Santo a cercare la grazia divina e l'appoggio nella comunità della Chiesa. Il suo percorso spirituale lo portò a sentirsi "triste e peccatore" e molte volte ricordava il contrasto tra i "peccati che aveva commesso e l'essere strumento scelto dal Signore". Questo momento corrisponde, più o meno, alla conversione a Parigi e alle missioni svolte in Europa, prima di salpare da Lisbona alla volta dell'Oriente.

La seconda tappa del suo percorso spirituale, ovvero 'la prova della fiducia', corrisponde al Saverio che parte da Lisbona verso l'India, quando aveva trent'anni. Essa è articolata in quattro momenti distinti: Francesco Saverio come nunzio apostolico di un Cristo povero e crocifisso; la sua vita al servizio disinteressato del prossimo; il paradosso dei potenti e degli umili diseredati; il vivere tutto questo all'interno di un mondo ostile e pieno di difficoltà. La povertà materiale era per Saverio una condizione necessaria, poiché senza questa si può parlare d'impresa ma non di apostolato.

Gli offrirono una stanza, dei domestici, di poter mangiare alla tavola del governatore, ma egli si sistemò vicino ai poveri e ai malati della nave. Divideva con loro il letto, il cibo, puliva le latrine, confessava e catechizzava, si preparava il pranzo e lavava i vestiti, sia propri che dei malati. La cosa più straordinaria in Saverio era: cercare l'ordinario, la discrezione, il lavoro disinteressato.

Degli undici anni e otto mesi del suo percorso apostolico, impiegò navigando tre anni e sette mesi. Saverio trascorse in mare buona parte della sua vita da apostolo. Patì le attese prolungate, in Mozambico, che invadevano di calore, sudore, e disperazione la nave, provocando molte malattie, e la tempesta che distrusse la nave Santiago lungo le coste africane. Lui e il suo equipaggio dovettero rimanere lì più di sei mesi, fino a quando non salparono verso Goa.

La sete era il maggior tormento. A causa del caldo, l'acqua si guastava nelle cisterne. Così l'acqua contaminata provocava malattie, nonché un alto tasso di mortalità. Ma Saverio, testimone di Cristo, continuava a sollevare il crocifisso, invocando il potere di Dio per rianimare coloro che giacevano nella nave. Egli camminò a piedi per l'India e il Giappone patendo il caldo, i monsoni, le tempeste o la gelida neve giapponese, con il pericolo d'incontrare briganti e assassini o i selvaggi e i cannibali, delle isole del Moro, che già avevano causato la morte di molti suoi predecessori. Inoltre, Francesco Saverio dovette fare i conti con le difficoltà derivanti dalle profonde differenze culturali e linguistiche. Tant'è che egli fu costretto ad adattare le sue conoscenze, nonché i suoi metodi d'insegnamento, al luogo in cui predicava: traduceva e parlava tutte le lingue che poteva, scriveva il catechismo, le ordinanze e i regolamenti, affinché gli indigeni potessero capire, comprendere e conoscere Cristo. Ascoltava lungamente la gente e comprendeva le vite altrui, ma anche le particolari condizioni dei poveri, dei peccatori e degli infedeli. Aveva una particolare predilezione per i bambini, per vari motivi: per la loro innocenza

sono maggiormente predisposti al Regno di Dio; in loro c'è il futuro; sono benedetti da Gesù; sono ottimi aiutanti per influenzare ed evangelizzare i loro genitori e amici; con loro si diventa bambini; tramite loro è d'obbligo la semplicità e l'umiltà. Si avvicina ai bisognosi, come Cristo, offrendo loro contemporaneamente aiuti materiali e spirituali, compagnia, conforto e confessione.

Infine, la terza e ultima tappa del processo spirituale di Francesco Saverio consiste nella 'profondità della fiducia', che culmina con l'immersione in Dio. Tutto questo lo visse nel suo viaggio in Giappone e in Cina; con il combattimento e la lotta finale con il diavolo, il dolore, la solitudine totale, la sconfitta e la morte, come dedizione totale a Dio. Questa fase è tipica dei grandi santi nel loro momento di maturità, dolore, solitudine e devozione alla Croce. Lo scontro passa dall'esterno delle due civiltà e dei due mondi differenti e penetra all'interno del suo cuore. Francesco Saverio combatté una lotta personale con Satana, rappresentato nei suoi idoli pagani e adorazioni, ma lo sconfisse nel segreto della notte, grazie alla sua conoscenza di Dio e alla sua piena fiducia in Lui, nonché grazie alla forza dello Spirito. Raggiunse la sua maturità, il totale annullamento davanti a Dio. "Non sono niente, io non faccio niente": *kénosis* e fiducia solo in Dio che culmina nello slancio della morte. Con l'obiettivo di entrare in Cina si recò dal Re con credenziali, bellissimi regali e con una spedizione molto organizzata, grazie all'aiuto del suo amico Pereira. Ma Don Álvaro de Ataíde, per invidia e ambizione, proibì la spedizione ufficiale in nome del Re del Portogallo. Gli consentì di andare da solo in Cina con la nave Santa Cruz. Mai Saverio si era sentito tanto perseguitato e umiliato. Era stato abbandonato da tutti, anche dal parroco di Malaka. Andò da solo, con l'equipaggio dei suoi nemici. Ma Saverio, per salvaguardare la libertà del nunzio apostolico, scomunicò con tutte le conseguenze del caso Álvaro de Ataíde. Alla fine dell'agosto del 1552 sbarcò su un isolotto dell'isola di Sancian, di fronte al porto di Cantón, in Cina. Mentre cercava di negoziare il suo trasferimento con un contrabbandiere furtivo, contemporaneamente confessava, visitava i malati e faceva amicizie. Francesco si trovò solo. Solo davanti a Dio, solo davanti alla missione. Anche l'isola, a mezzogiorno d'agosto, era quasi deserta.

Nelle sue ultime lettere Saverio esprime la sua fiducia e la sua speranza totale in Dio, descrivendo le ultime prove e difficoltà.

## 2. Trasposizione in chiave iconografica delle tre tappe del cammino spirituale del Santo

È incredibile poter riscontrare visivamente le tre fasi dell'itinerario mistico di San Francesco Saverio in uno dei primi cicli pittorici ispirati alla vita del Santo, eseguito intorno al 1619 da André Reinoso per la sagrestia della chiesa di São Roque a Lisbona.

André Reinoso nacque a Lisbona nel 1590 e ivi morì nel 1641. Considerato il primo pittore barocco del Portogallo, fu attivo tra il 1610 e il 1641. Nel 1640 fu nominato giudice della gilda di San Luca, ruolo che rifiutò. Gli studi di Vítor Serrão forniscono notizie interessanti in merito alle tele e alla formazione artistica del pittore gesuita por-

toghese, cresciuto presso una famiglia di fede cristiana e allievo di Simão Rodríguez. Reinoso, seguendo la linea del naturalismo e della cura del dettaglio, mostrando qualità nel disegno e nella resa chiaroscurale, ebbe il merito di aver condotto il Portogallo verso la pittura del XVII secolo, in accordo con i nuovi canoni del Barocco internazionale. Fu attivo a Siviglia e a Valladolid, subendo l'influsso della pittura sivigliana e madrilenana, anche se è soprattutto in Portogallo che lasciò gran parte dei suoi lavori<sup>2</sup>.

Le pareti della sagrestia della chiesa di São Roque sono adornate da tele di vario formato, disposte su tre livelli. Le venti tele che compongono il ciclo furono realizzate dal pittore con l'aiuto dei suoi collaboratori e si distinguono per varietà iconografica e qualità nella fattura<sup>3</sup>. In esse sono raffigurati episodi della vita del Santo, secondo un criterio quasi cronologico. I primi tre quadri hanno come scenari Roma e il Portogallo, i successivi undici l'India; quattro riportano episodi della vita di san Francesco Saverio in Giappone e gli ultimi due, rispettivamente, la morte e la traslazione delle sue spoglie mortali a Goa<sup>4</sup>.

Tale serie di dipinti divenne fonte d'ispirazione per molti altri, realizzati in onore del Santo sia in Portogallo che nel resto d'Europa. In particolare, secondo Gauvin Alexander Bailey, pare che le opere in questione abbiano influito notevolmente sull'iconografia saveriana in Italia, in considerazione, *in primis*, del ruolo rivestito dal Portogallo all'epoca, quale porta d'accesso per le missioni asiatiche; in secondo luogo, per via del fatto che artisti gesuiti italiani, come il pittore e architetto Giuseppe Valeriano (L'Aquila, 1542 – Napoli, 1596) e l'architetto ferrarese Giovanni Tristano (Gesuita dal 1556 e *consiliarius aedificiorum* della Compagnia di Gesù fino alla morte, avvenuta nel 1575)<sup>5</sup>, lavorarono su progetti commissionati loro dall'Ordine in entrambi i Paesi<sup>6</sup>.

Un esempio in tal senso è fornito dal raffronto iconografico tra il dipinto di André Reinoso raffigurante la *Morte di San Francesco Saverio* (fig. 1) e la pala d'altare omonima eseguita da Carlo Maratta (Camerano, Ancona, 1625 – Roma, 1713) per la cappella intitolata al Santo, ubicata in corrispondenza del braccio destro del transetto della chiesa del Gesù a Roma (fig. 2). Nel dipinto del pittore portoghese si vede il Santo seduto all'interno di una capanna, con un lungo crocifisso in mano, che guarda in direzione delle figure celesti che occupano il registro superiore della scena. Sullo sfondo vi è il

<sup>2</sup> Cfr. V. SERRÃO, *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Quetzal editori-Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa 2006, p. 29.

<sup>3</sup> Cfr. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo*, in *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, cat. della mostra di Pamplona, Castillo de Javier, (aprile-settembre 2006), Fundación Caja Navarra, Pamplona 2006, pp. 120-153, in part. p. 128-129.

<sup>4</sup> Cfr. M.G. TORRES OLLETA, *Redes iconográficas. San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Bibliotheca Áurea Hispánica, 57, Universidad de Navarra, Pamplona; Iberoamericana, Madrid; Veruert, Francoforte 2009, p. 176.

<sup>5</sup> Cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Costruire Gerusalemme. Il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Ed. Lybra Immagine, Milano 2001, p. 47.

<sup>6</sup> Cfr. G.A. BAILEY, *Il contributo dei Gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540-1773*, in G. SALE (a cura di), *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, Jaca Book, Milano 2003, pp. 125-168, in part. p. 150.



Fig. 1: André Reinoso, *Morte di San Francesco Saverio*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 65 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 92



Fig. 2: Carlo Maratta, *Morte di San Francesco Saverio*, 1674-1679 ca. Olio su tela, 550 x 300 cm. Roma, chiesa del Gesù, cappella di San Francesco Saverio

mare con barche e uomini affaccendati. Due persone, una vestita di rosso e l'altra di giallo, si allontanano dal Santo per dirigersi verso la spiaggia allo scopo di comunicare la notizia della morte del missionario gesuita. L'iconografia non è molto originale, si suppone quindi che Reinoso abbia preso spunto da molti quadri che riproducevano la scena. Gli elementi che caratterizzano l'avvenimento, come la capanna, gli angeli, lo scenario marino e le due persone che avvisano della morte, sono costanti sempre presenti nelle varie riproduzioni iconografiche relative alla morte del Santo<sup>7</sup>.

Prima di entrare nel vivo di tale raffronto è necessario, però, fare una premessa.

Le cappelle del transetto della Chiesa del Gesù a Roma furono intitolate, rispettivamente, a sant'Ignazio e a san Francesco Saverio soltanto a seguito dell'avvenuta cano-

<sup>7</sup> M.G. TORRES OLLETA, *cit.* (nota 4), 2009, p. 198.

nizzazione di entrambi (1622). Intorno al 1660 il patronato della cappella di San Francesco Saverio fu acquisito da monsignor Giovanni Francesco Negroni (Genova, 1629 – Roma, 1713), un ricchissimo prelato, in seguito nominato cardinale. Costui affidò l'incarico di eseguire una tela avente per tema proprio la *Morte di San Francesco Saverio* a Carlo Maratta, realizzata tra il 1674 e il 1679.

La scelta del tema iconografico si pone in relazione al fatto che sopra l'altare della cappella era esposta, allora come adesso, la reliquia dell'avambraccio destro del Santo, proveniente dalla chiesa di San Paolo a Goa, in India<sup>8</sup>.

La composizione dell'opera si sviluppa fundamentalmente lungo due direttrici diagonali e convergenti verso un punto sito sul lato sinistro della tela. La prima occupa il registro superiore e comprende la schiera composta da serafini e cherubini recanti fiori; la seconda, invece, interessa il registro inferiore ed è relativa ai lineamenti delle spoglie mortali di san Francesco Saverio, coperte da una cotta bianca. Sul margine laterale sinistro troviamo una figura elegantemente abbigliata, identificabile con il commerciante portoghese Diogo Pereira, suo amico, capitano della nave Santa Cruz, a bordo della quale partì, il 17 aprile del 1552, alla volta di Sancian, un'isola sita di fronte alla costa di Macao. Altre quattro figure attorniano il Santo; una di queste si china per baciare la mano già fredda di san Francesco Saverio. Le vesti e il gesto che il capitano Pereira compie con la mano tendono a guidare l'osservatore verso il fulcro della scena. In secondo piano si trovano un soldato con elmo e lancia e un indio con un copricapo piumato; un'altra figura sul fondo cerca con una torcia di fare luce sulla scena. In realtà il Santo morì quasi in solitudine, il 3 dicembre del 1552. A fargli compagnia erano rimasti soltanto il suo fedele catechista cinese, Antonio de Santa Fe, e il suo servitore indio, Cristóbal. Pare che il pittore si fosse preso qualche licenza al fine di drammatizzare la resa di quanto trasposto in pittura.

Contemporaneamente, intorno al 1676, veniva eseguito per mano del Gaulli un dipinto di analogo soggetto iconografico (fig. 3), per la cappella di San Francesco Saverio, all'interno della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, a Roma, il cui bozzetto è conservato nei Musei Vaticani<sup>9</sup>. In esso l'atmosfera si tinge di toni rosati e caldo-aranciati, tipici dell'albeggiare. Un drappello di angioletti in controluce occupa tre quarti dell'altezza della tela, mentre in posizione angolare, in basso, sulla destra, giace il corpo esanime dell'"Apostolo delle Indie" abbigliato di scuro e con in mano il suo inseparabile crocifisso.

Tornando al corposo ciclo della sagrestia della chiesa di São Roque, è possibile constatare quanto sia caratterizzato dall'attenzione rivolta all'elemento esotico, riscontrabile nelle ambientazioni, nei costumi e nelle armi. L'artista propone una rappresentazione di tipo realistico, con l'obiettivo di coinvolgere emotivamente il pubblico.

Le fonti bibliografiche utilizzate da Reinoso sono varie, Vítor Serrão ne indica alcune, tra le quali si annoverano in ordine di rilevanza: la famosa *De vida Franciscii Xaverii* di Orazio Tursellino, scritta in latino, edita a Mainz (Magonza, Germania) nel 1600; la

<sup>8</sup> A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *cit.* (nota 3), 2006, pp. 132-133.

<sup>9</sup> IDEM, p. 133.

*Historia da Vida do Padre Francisco Xavier* di Padre João de Lucena, pubblicata a Lisbona nel 1600; la *Primeira parte de Historia da Japam em que trata das cousas que socederão n'esta Nossa Provincia* di Padre Luís Fróis, del 1586; la *Historia de Companhia de Jezus na India*, risalente al 1616, scritta da Padre Sebastião Gonçalves e, infine, il *Breve compêndio de vida e excellências de São Francisco Xavier* di Padre Manuel Peres<sup>10</sup>.



Fig. 3: Giovan Battista Gaulli, *Morte di San Francesco Saverio*, 1676 ca. Olio su tela, 271 x 182 cm. Roma, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, cappella di San Francesco Saverio

<sup>10</sup> Cfr. V. SERRÃO, *Uma vida em imagens: São Francisco Xavier e a pintura portuguesa do século XVII. André Reinoso e o estabelecimento de uma iconografia credível do Apóstolo das Índias*, in I. ARELLANO e D. MENDONÇA (a cura di), *Misión y Aventura. San Francisco Javier, sol de Oriente*, atti del convegno (Goa, 22-25 gennaio 2007), Iberoamericana, Madrid 2008, pp. 301-321, in part. pp. 306-307.

### 3. Il ‘risveglio della fiducia’ o il ‘vivere a partire dall’altro’: San Francesco Saverio in Europa

La prima tela del ciclo, raffigurante il *Congedo da Paolo III* (fig. 4), rappresenta il momento in cui il Papa riceve san Francesco Saverio nel marzo del 1540. Il Santo Padre assiso entro una struttura a baldacchino, tra due alti prelati, benedice il Santo, il quale, genuflesso al suo cospetto, è accompagnato da sant’Ignazio di Loyola e dall’ambasciatore portoghese Mascarañas.

L’identità dei due uomini si è potuta individuare grazie alla biografia del Santo scritta da Padre João de Lucena, il quale, nella sua già citata opera biografica, racconta persino dell’affetto paterno che dimostrava il Papa nei confronti di san Francesco Saverio<sup>11</sup>. L’elemento architettonico sullo sfondo, caratterizzato dalla presenza delle colonne, sarà una componente ricorrente in molte tele del ciclo. È possibile ipotizzare, se non addirittura affermare, che la monumentalità di queste colonne alluda a Roma, sede papale per l’appunto, pertanto scenario plausibile in cui collocare l’episodio.



Fig. 4: André Reinoso, *Congedo da Paolo III*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 83 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 92

<sup>11</sup> Cfr. J. DE LUCENA, *Historia de la vida del P. Francisco Javier y de lo que en la India Oriental hicieron los demás religiosos del la Compañía de Jesús*, Francisco de Lyra, Sevilla 1619, trad. di Padre Alonso Sandoval, p. 29.



Nella seconda tela (fig. 5), san Francesco Saverio compie il miracolo della guarigione di un malato. La scena si svolge all'interno di una chiesa, alle spalle dei personaggi viene innalzato un altare dedicato alla Vergine.

Il Santo, abbigliato con un ricco abito sacerdotale, è circondato da molte persone che assistono al miracolo, alcune discutono tra loro, altre piangono per il malato. In primo piano, accasciato su una sedia, vi è l'infermo quasi sul punto di perdere i sensi, con lo sguardo fisso nel vuoto.



Fig. 5: André Reinoso, *San Francesco Saverio cura un malato*, 1619 ca. Olio su tela, 92 x 67 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 95

María Gabriela Torres Olleta<sup>12</sup> sottolinea la difficoltà dell'identificazione del miracolo qui rappresentato. L'uomo sulla sedia si tocca il petto, da cui sgorga del sangue, per cui si suppone che stia morendo a causa di una ferita infertagli, tuttavia san Francesco indica con un gesto della mano la sua bocca, portandoci a pensare che si tratti della guarigione di un muto. Vengono sollevati dubbi anche in relazione all'ambientazione della scena che, secondo Vítor Serrão<sup>13</sup>, potrebbe corrispondere alla chiesa di Nostra Signora di Guadalupe a Goa, sebbene la vicinanza al quadro raffigurante il *Congedo da Paolo III* e il dettaglio della ferita facciano pensare a un avvenimento realmente accaduto a Lisbona e non a Goa; manca inoltre qualsiasi riferimento o dettaglio orientale in grado di suffragare la teoria dello studioso.

A seguire si trovano due scene dipinte ambientate a Lisbona, che chiudono la prima parte del ciclo dedicata agli avvenimenti precedenti alla partenza del Santo per l'Oriente. La prima rappresenta il momento in cui san Francesco Saverio viene ricevuto dal sovrano del Portogallo, ovvero João III (fig. 6). Al centro, infatti, troviamo il Santo gesuita che, in ginocchio, osserva il re, mentre quest'ultimo gli stringe le mani in segno di saluto. Come nella scena con il Papa, san Francesco non è solo, bensì accompagnato, nel caso specifico da Padre Simão Rodríguez. L'ambiente in cui si svolge la scena è alquanto sontuoso - si tratta, infatti, di una delle sale del palazzo del re - lo stesso dicasi



Fig. 6: André Reinoso, *San Francesco Saverio viene ricevuto dal re del Portogallo*, 1619 ca. Olio su tela, 104 x 165 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 94

<sup>12</sup> M.G. TORRES OLLETA, *cit.* (nota 4), 2009, p. 177.

<sup>13</sup> Cfr. *Ibidem.*

per i costumi che caratterizzano i personaggi. Lateralmente si aprono due scorci verso l'esterno, da un lato possiamo vedere due uomini vestiti di scuro che conversano, dall'altra parte si scorge in lontananza una nave che indica il futuro viaggio che intraprenderà il Santo. Compare inoltre una chiesa, sul cui portale viene raffigurato san Francesco mentre predica; anche questa scena anticipa la sua futura missione.

La tela successiva fissa l'attenzione su un luogo differente rispetto a quelli precedenti, la vicenda si svolge, infatti, in un ospedale di Lisbona. San Francesco sta ascoltando la confessione di un malato (fig. 7), il suo abito scuro da Gesuita contrasta con quello bianco dell'infermo. Intorno al letto cinque persone assistono alla scena, tra le quali si distinguono un marinaio affranto, amico del malato, un infermiere intento a preparare un intingolo medicamentoso e il medico vestito di scuro con i guanti in mano.

Anche qui, come nella tela precedente, in secondo piano si aprono due scorci verso l'esterno. A sinistra, si intravede un'area portuale: la nave è un elemento costante e il porto è quello di Lisbona, da cui salperà l'"Apostolo delle Indie". A destra, si scorgono due uomini che sorreggono un malato. Non è chiaro se si tratti della scena precedente a quella principale - in quest'ottica si tratterebbe della stessa persona costretta a letto in primo piano - o se si riferisca al sopraggiungere di un altro infermo. Ancora ad accomunare le due tele è lo sfondo architettonico classicistico, contraddistinto da aree porticate con archi a tutto sesto.



Fig. 7: André Reinoso, *Confessione di un malato*, 1619 ca. Olio su tela, 92 x 63 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 93

#### 4. La ‘prova della fiducia’: San Francesco Saverio lascia Lisbona alla volta delle Indie

Di tutto il ciclo pittorico, la *Predicazione di San Francesco Saverio a Goa* (fig. 8) è considerato il dipinto più particolareggiato, per la resa dei personaggi, per la varietà degli abiti e per la concezione scenografica<sup>14</sup>.

Il Santo viene raffigurato davanti alla chiesa del collegio di San Pietro e San Paolo, a Goa, mentre predica il Vangelo a una moltitudine di persone di varie nazionalità ed estrazione sociale. I nobili portoghesi, con i loro ricchi abiti, vengono rappresentati a cavallo mentre si proteggono dai raggi del sole con dei caratteristici ombrellini. Rispetto al resto della folla, sono collocati in posizione sopraelevata, proprio per sottolinearne la superiorità sociale. I restanti personaggi, posti in basso, attraggono l’attenzione per la loro varietà iconografica e per la lucentezza cromatica. Il pittore è stato in grado di valorizzare ogni importante particolare che li contraddistingue, donandoci un’eccellente visione della molteplicità che caratterizza il mondo. Mori, indiani e portoghesi, uomini, donne e bambini, ognuno di loro guarda con attenzione e ammirazione il fulcro della scena, costituito dalla figura del Gesuita vestito di scuro, recante in mano un bastone. Un’aureola di luce circonda la sua testa e, alle sue spalle, icone della Vergine e dei santi Paolo e Pietro vengono sollevate.



Fig. 8: André Reinoso, *Predicazione di San Francesco Saverio a Goa*, 1619 ca. Olio su tela, 104 x 165 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 96

<sup>14</sup> M.G. TORRES OLLETA, *cit.* (nota 4), 2009, p. 180.

Anche qui, come nelle tele precedenti, lo sfondo della scena è di tipo architettonico, ma questa volta viene rappresentato non l'interno di un edificio, bensì una strada con differenti costruzioni: chiese, monumenti e semplici abitazioni.

Vítor Serrão descrive l'opera come una "testimonianza etnografica" della varietà della città di Goa<sup>15</sup>, contemplando anche la possibilità che l'artista, nel realizzare il suo dipinto, abbia potuto trarre ispirazione dalla visione di qualche tela arrivata direttamente dall'India.

È stato detto in precedenza che ogni tela del ciclo rappresenta un episodio specifico della vita del Santo gesuita, tuttavia in *San Francesco Saverio e la Croce* (fig. 9) non si comprende bene a quale momento biografico si riferisca il pittore. Molto probabilmente si tratta del frangente in cui il Santo mostra per la prima volta il simbolo della croce cristiana nell'India portoghese, diffondendone il culto<sup>16</sup>. Di fatto, nei testi citati in prece-



Fig. 9: André Reinoso, *San Francesco Saverio e la croce*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 65 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 95

<sup>15</sup> V. SERRÃO, *cit.* (nota 2), 2006, pp. 301-321, in part. p. 310.

<sup>16</sup> M.G. TORRES OLLETA, *cit.* (nota 4), 2009, p. 182.

denza e utilizzati come fonti da Reinoso, quali *Historia da Vida do Padre Francisco Xavier* di Padre de Lucena<sup>17</sup> e *De vita Franciscii Xaverii* di Horatio Tursellino<sup>18</sup>, troviamo riferimenti alle numerose croci che san Francesco Saverio innalzò in quei luoghi. Il quadro di Reinoso mostra il Santo di profilo, mentre indica la croce dipinta al centro della scena; molti uomini si prostrano verso l'oggetto sacro in atteggiamento di devozione. Alle spalle si estende uno sfondo paesistico, in cui trova spazio una chiesa disposta sulla destra.

Nel corso della sua esistenza, San Francesco Saverio compì numerosi miracoli e, varie volte, nelle sue biografie viene menzionato l'episodio in cui, grazie all'intercessione divina, riuscì a riportare in vita qualcuno. Nella tela dal titolo *San Francesco Saverio resuscita un morto* (fig. 10), il Santo è intento a benedire la tomba di un uomo che ritorna alla vita tra lo sgomento degli astanti, colmi di ammirazione nei confronti del Gesuita. Per ricchezza di dettagli, accesi cromatismi e folta presenza di personaggi, questo quadro viene associato al summenzionato dipinto raffigurante la *Predicazione di San Francesco Saverio a Goa*. Anche qui uomini e donne indossano magnifici abiti dalle variegatae fogge, a sottolineare le loro differenze sociali; alla monumentalità del Santo, si oppone il movimento incessante dei presenti, affascinati dal miracolo che sta avvenendo sotto i loro occhi. Non si conosce con esattezza il luogo del miracolo, potrebbe trattarsi di Ceilán o forse di Comorín<sup>19</sup>.



Fig. 10: André Reinoso, *San Francesco Saverio resuscita un morto*, 1619 ca. Olio su tela, 104 x 164 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 98

<sup>17</sup> J. DE LUCENA, *cit.* (nota 11), 1619, p. 284.

<sup>18</sup> Cfr. H. TURSELLINO, *De vita Franciscii Xaverii qui primus è Societatis Iesu in India, e Iaponia, Evangelium promulgavit*, Ex Typographia Gabiana, Romae 1594, f. 50r-v.

<sup>19</sup> M.G. TORRES OLLETA, *cit.* (nota 4), 2009, p. 184.

Segue una coppia di tele aventi come sfondo un altare. Nella prima (fig. 11), davanti all'effigie di San Paolo, Francesco Saverio sta celebrando la Messa; secondo quanto raccontato dai suoi biografi, al momento dell'Eucarestia, egli era solito inginocchiarsi in segno di umiltà e spesso avveniva il miracolo della levitazione, le sue ginocchia non toccavano più la terra e si innalzava al di sopra dei fedeli. Reinoso 'racconta', con dovizia di particolari, il miracolo da lui appreso mediante fonti agiografiche. I presenti sollevano la veste sacerdotale del Santo per mostrare il prodigio che sta avvenendo. Merita particolare attenzione la spontaneità del bambino posto in primo piano tra le braccia della madre che, incuriosito, storce il capo in direzione del presbiterio.

L'altare presente nel quadro successivo, dal titolo *San Francesco Saverio frustato dai demoni* (fig. 12), è dedicato alla Vergine. La scena qui viene divisa in due parti, da una parte la luce e dall'altra le tenebre, ossia da un lato lo splendore del Paradiso e dall'altro l'oscurità dell'Inferno. Il Santo, in ginocchio, si protende verso la Vergine e il suo volto risplende del chiarore della lampada, ma viene trattenuto da demoni che lo frustano e lo colpiscono con bastoni. Il corpo di san Francesco Saverio è spinto verso l'oscurità ma il suo viso risplende della luce della Grazia.

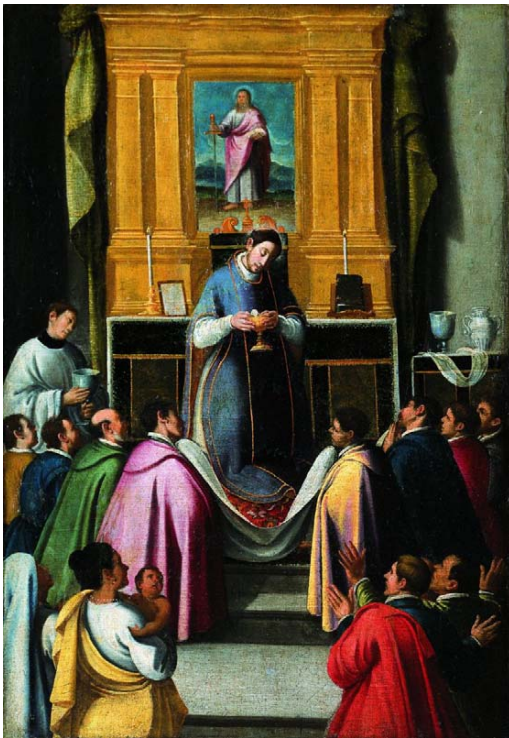


Fig. 11: André Reinoso, *Levitazione di San Francesco Saverio*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 65 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 99

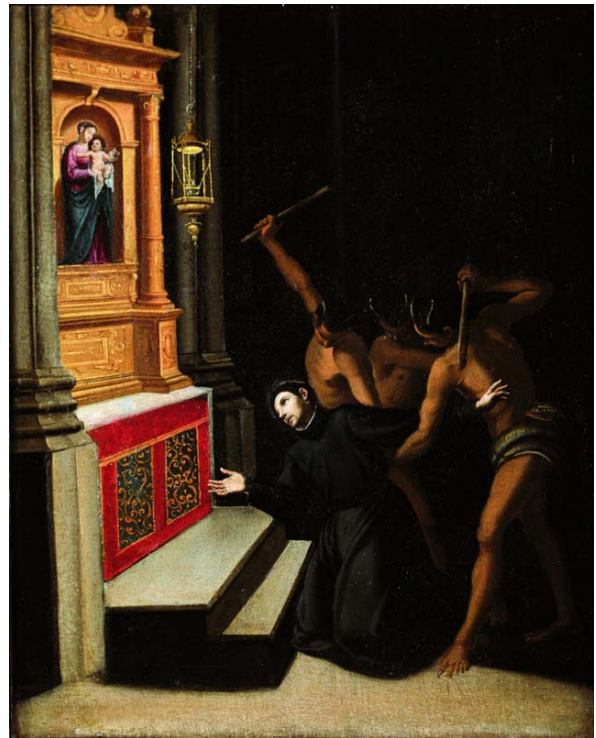


Fig. 12: André Reinoso, *San Francesco Saverio frustato dai demoni*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 74 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 101

Il *Miracolo del granchio* (fig. 13) è il prodigio forse più famoso legato alla figura di san Francesco Saverio. Sappiamo che durante una tempesta immerse nelle acque il suo crocifisso con la speranza di placare il mare ma, disgraziatamente, gli sfuggì dalle mani e venne inghiottito dai tumultuosi flutti. Qualche giorno dopo, mentre si trovava sulla riva di una spiaggia, un granchio gli riconsegnò l'oggetto così tanto caro al Santo.

Il pittore ritrae simultaneamente entrambe le scene: sullo sfondo possiamo vedere la nave in balia della tempesta, mentre il Santo immerge il crocifisso nell'acqua e, in primo piano, san Francesco Saverio che riceve l'oggetto dal crostaceo. Il Santo è accompagnato da altri Gesuiti e dai nativi del luogo. Secondo quanto ci racconta uno dei più autorevoli biografi di san Francesco Saverio, George Otto Schurhammer (Unterglöttertal, 1882 - 1971), missionario gesuita tedesco, il Santo si stava recando verso l'isola di Baranula, nei pressi delle Molucche, nel 1546. A testimoniare l'evento fu Fausto Rodríguez<sup>20</sup>.



Fig. 13: André Reinoso, *Miracolo del granchio*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 60 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 104

<sup>20</sup> Cfr. G. SCHURHAMMER, *Francisco Javier. Su vida y su tiempo*, in 4 voll., vol. II, Governo della Navarra, Compagnia di Gesù, Arcivescovato di Pamplona, Pamplona 1992, pp. 885-893, (prima ed. *Franz Xaver: sein Leben und seine Zeit*, Herder, Freiburg 1955-1973).



Nella tela raffigurante la *Benedizione dell'esercito portoghese* (fig. 14), Reinoso ci rende partecipi di un episodio importante e, allo stesso tempo, diverso rispetto ai precedenti. Questa volta il Santo non deve aiutare o benedire un singolo uomo, bensì un esercito intero. Secondo quanto ci racconta Tursellino, il miracolo si svolse nell'ottobre del 1547, durante la battaglia tra i portoghesi e i pirati azeni. Il conflitto durò molti mesi e ad innescarlo furono gli azeni; il governatore chiese consiglio a san Francesco Saverio riguardo a come comportarsi con il nemico, ma lo scontro fu inevitabile. L'esercito portoghese era privo di armi per affrontare una guerra ed è proprio in questo frangente che si colloca il miracolo del Santo.

San Francesco si rivolge a tutti i capitani nobili e ricchi lì presenti e, mediante parole piene di fede e amore, dice loro di farsi carico delle spese e di ogni fatica possa comportare questa guerra, per l'onore del re del Portogallo ma soprattutto di Cristo. Ovviamente i capitani non possono rifiutare le richieste del Gesuita, anzi tutti insieme si riuniscono e si apprestano a pregare; da questo momento in poi il gruppo verrà chiamato lo squadrone di Cristo<sup>21</sup>. L'originalità del quadro del pittore portoghese sta proprio nell'aver scelto di dipingere la scena in cui i capitani ascoltano le parole del Santo e s'inginocchiano per baciare il crocifisso. In primo piano si trovano gli uomini con le loro armature che, in ginocchio, venerano il Santo; lo sfondo è caratterizzato dal mare e dalle imbarcazioni, che preannunciano l'imminente battaglia.



Fig. 14: André Reinoso, *Benedizione dell'esercito portoghese*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 103 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 102

<sup>21</sup> H. TURSELLINO, *cit.* (nota 18), 1594, ff. 132-134r.

Segue il dipinto intitolato *Castigo della città di Tolo* (fig. 15). La città di Tolo, situata su una delle due isole del Moro, nell'India portoghese, si converte e viene catechizzata da san Francesco Saverio, tuttavia gli abitanti, per paura delle ritorsioni politiche, distruggono le chiese e perseguitano gli abitanti che continuano ad abbracciare la fede cristiana. Il Santo gesuita viene messo al corrente dell'avvenimento e chiede giustizia al Signore. Nel frattempo un capitano portoghese riceve in sogno una profezia del Santo e invia un'armata per fermare i ribelli<sup>22</sup>.

L'armata che nel quadro di Reinoso invade la città è quella portoghese; in primo piano il Santo, con le braccia aperte, invoca l'aiuto del Signore, mentre in basso i ribelli fuggono impauriti per via del castigo divino.

Il quadro potrebbe essere passibile di varie interpretazioni iconografiche, proprio per questo motivo ha suscitato pareri contrastanti tra i critici. Vítor Serrão<sup>23</sup> lo interpreta come lo scontro tra san Francesco Saverio e i Badagas a Comorín o contro i Parabas a Travancore, quindi lo intende come la distruzione di una città peccatrice. António Meira Marques Henriques<sup>24</sup>, invece, lo presenta come la difesa da parte del Santo della popolazione di Malacca dai terribili pirati, e quindi come un'invasione di musulmani, che impugnano una bandiera rossa su cui campeggia una mezzaluna bianca<sup>25</sup>. Sono state, tuttavia, le letture dell'opera di Tursellino<sup>26</sup> a far luce sul vero significato iconografico del quadro che Reinoso aveva intenzione di evocare ed è ormai certo che si tratti del *Castigo della città di Tolo*.



Fig. 15: André Reinoso, *Castigo della città di Tolo*, 1619 ca. Olio su tela, 104 x 158 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 105

<sup>22</sup> IDEM, f. 125r.

<sup>23</sup> V. SERRÃO, *cit.* (nota 2), 2006, p. 90.

<sup>24</sup> A. MEIRA MARQUES HENRIQUES, *São Francisco Xavier – Vida e Lenda*, Museu São Roque, Lisboa 2006, p. 428. Ringrazio António Meira Marques Henriques, capo tecnico del Museu de São Roque di Lisboa, per la concessione delle immagini relative al ciclo pittorico di André Reinoso.

<sup>25</sup> M.G. TORRES OLLETA, *cit.* (nota 4), 2009, pp.188-189.

<sup>26</sup> H. TURSELLINO, *cit.* (nota 18), 1594, ff. 125v-126r.

## 5. La ‘profondità della fiducia’: San Francesco Saverio in Giappone

Il dipinto raffigurante la *Cura miracolosa in Giappone* (fig. 16) dà inizio alla sezione del ciclo dedicata proprio ai miracoli avvenuti in Giappone. Torna il tema della guarigione miracolosa. Il Santo è raffigurato mentre si appresta a curare una donna, la quale, vestita di bianco, lo fissa con sguardo implorante. Tante persone assistono al miracolo, i cui sentimenti sono espressi tramite la gestualità. Accanto alla donna vi sono altri malati, tra cui uno storpio e un cieco, quest’ultimo identificabile nell’uomo in rosso accompagnato dal suo cane.

Il pittore non descrive un episodio specifico, ma attraverso questa tela propone un esempio delle attività miracolose compiute dal Santo in Estremo Oriente<sup>27</sup>.



Fig. 16: André Reinoso, *Cura miracolosa in Giappone*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 60 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 108

<sup>27</sup> M.G. TORRES OLLETA, *cit.* (nota 4), 2009, p. 191.

Nell'ambito del ciclo pittorico della sagrestia della chiesa di São Roque a Lisbona, vi è una tela non autografa di Reinoso, bensì opera di un suo collaboratore. Il dipinto in questione è *San Francesco Saverio servo di un giapponese lungo il cammino verso Maeco* (fig. 17), raffigurante un episodio realmente accaduto, ossia il Santo che diventa servo di un nobile giapponese in modo da poter attraversare le impervie terre del Giappone in condizioni di sicurezza.

Il centro della scena è dominato dalla figura del cavallo, sulla cui elegante groppa vi è il nobile giapponese, quest'ultimo volge lo sguardo verso san Francesco Saverio, dalla cui bocca escono le parole «*Mais Mais*», che in lingua portoghese vuol dire letteralmente: «Altro, altro», parole che normalmente pronuncerebbe un servo per l'appunto.

Il Gesuita è scalzo e porta con sé delle bisacce e un bastone. La scenografia è bucolica, con pastori che suonano il flauto e pecore che pascolano in lontananza. Ad ammirare la scena, in alto a destra, in una eterea visione, vi è Cristo. Singolare è il particolare che campeggia nel cielo, vicino alla sua figura, si tratta di un teschio, chiara allusione



Fig. 17: Collaboratore di André Reinoso, *San Francesco Saverio servo di un giapponese lungo il cammino verso Maeco*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 60 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 106

alla *vanitas*, con riferimento alla vanità del potere e della ricchezza a cui è legato il nobile giapponese, a favore di un valore, quello dell'umiltà, abbracciato in questo frangente dal Santo, anche lui di nobili origini, che si spoglia di tutto e si fa servo, seguendo l'esempio di Cristo<sup>28</sup>.

L'evangelizzazione del Giappone non fu affatto semplice. Le sue tradizioni e la sua cultura erano e sono tuttora talmente radicate che il Santo gesuita dovette lottare strenuamente per diffondere il Vangelo. Piuttosto animato fu, in particolare, il confronto con i Bonzi, monaci buddisti giapponesi, che molte volte contestarono la fede cristiana propugnata da san Francesco Saverio. Nel dipinto di Reinoso, intitolato proprio *Disputa con i Bonzi* (fig. 18), san Francesco, ispirato dallo Spirito Santo sotto forma di colomba, conversa con i Bonzi. I colori della tela non sono molto accesi e gli abiti sono caratterizzati da una certa sobrietà, che rende questo quadro un po' differente rispetto agli altri del medesimo ciclo; per tale motivo Vítor Serrão è propenso a pensare che il dipinto non sia stato realizzato per mano del maestro, bensì da parte di un suo collaboratore.

Nell'ambito del ciclo pittorico in questione si distinguono tre tele contraddistinte dalla stessa ambientazione scenica: il *Miracolo della bilocazione*, il *Miracolo del figlio del mercante* e il *Miracolo dell'acqua dolce*. Tutte e tre si svolgono infatti in mare, a bordo di una nave, tuttavia differiscono per i temi trattati.



Fig. 18: André Reinoso, *Disputa con i Bonzi*, 1619 ca. Olio su tela, 104 x 158 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 107

<sup>28</sup> Cfr. *Ibidem*.

Nella prima tela, il *Miracolo della bilocazione* (fig. 19), vengono rappresentate due navi, una più grande in primo piano e una più piccola in lontananza. San Francesco Saverio, che si trova sulla nave più grande, è in preghiera, nell'intento di invocare l'aiuto del Cielo; è in corso una terribile tempesta che dura da ben cinque giorni. Il comandante, preoccupato che si possa perdere il vascello più piccolo, ordina ad alcuni uomini di andare a legarlo meglio alla nave. Purtroppo durante l'operazione l'intera scialuppa con gli uomini a bordo viene inghiottita dal mare. La disperazione sulla nave è grandissima, visibile attraverso lo sconforto dei vari personaggi che piangono in preda all'angoscia, ma il Santo, con la tranquillità e la fede che lo contraddistinguono, rassicura l'equipaggio circa il fatto che la scialuppa sarebbe ritornata molto presto. E così avviene. È Turcellino<sup>29</sup> a spiegare il miracolo della bilocazione attraverso il suo racconto: gli uomini dispersi in mare non erano da soli, ma accompagnati dal Santo gesuita che li confortava e infondeva loro speranza.

Nel quadro si vedono marinai impegnati a combattere la tempesta, altri a indicare in lontananza, con fare concitato, la scialuppa che avanza, e altri ancora, come il personaggio in primo piano, vestito di rosso, in preda alla rassegnazione per la disgrazia in corso. Tutto il realismo e il dinamismo che caratterizzano l'opera del pittore portoghese sono racchiusi in questa tela.



Fig. 19: André Reinoso, *Miracolo della bilocazione*, 1619 ca. Olio su tela, 104 x 157 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 109

<sup>29</sup> H. TURSELLINO, *cit.* (nota 18), 1594, f. 222.

Nel *Miracolo del figlio del mercante* (fig. 20), Reinoso ci racconta in sequenza il prodigio compiuto da san Francesco Saverio nel periodo compreso tra giugno e luglio del 1552<sup>30</sup>.

Dalle agiografie<sup>31</sup> risulta che nella stessa nave in cui viaggiava il Santo si era imbarcato un mercante turco, insieme al figlio di cinque anni. Malauguratamente il bambino cadde in acqua e di lui si persero le tracce. Il mercante si trovò confortato grazie alle parole del Santo gesuita, che lo rassicurò circa il fatto che il bambino avrebbe fatto presto ritorno sano e salvo, a condizione, però, che entrambi si fossero convertiti alla fede cristiana. Il giorno dopo il figlio del mercante fece ritorno sulla nave.

Il quadro di Reinoso ci mostra in un'unica rappresentazione tutti i momenti più importanti del racconto. Prima si vede il bambino mentre cade in acqua e gli sforzi inutili degli uomini nel tentativo di salvarlo, successivamente il pianto disperato del padre, che si asciuga gli occhi con un fazzoletto, poi il mercante mentre parla con il Santo e, infine, il bambino che fa ritorno verso la nave su una tavola, suscitando la felicità dell'intero equipaggio.

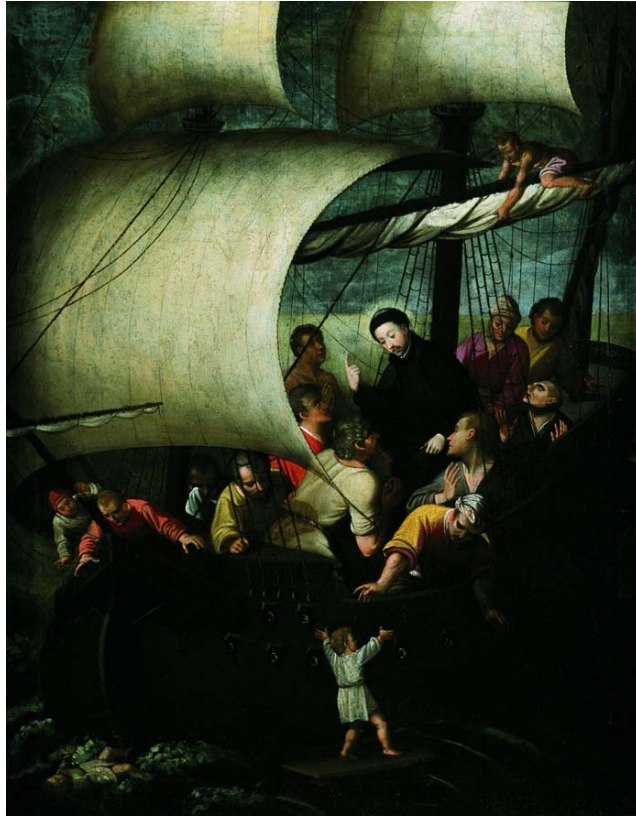


Fig. 20: André Reinoso, *Miracolo del figlio del mercante*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 72 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 103

<sup>30</sup> G. SCHURHAMMER, *cit.* (nota 20), 1992, pp. 793-794.

<sup>31</sup> Cfr. F. ALVIA DE CASTRO, *Traducción del compendio italiano de la vida del santo Francisco Javier*, Pedro Craesbbeck, Lisboa 1630, f. 57r-v.

L'ultima tela, avente ancora una volta come ambientazione il mare, riporta un miracolo ricorrentemente citato nelle varie agiografie del Santo, ovvero il miracolo dell'acqua dolce (fig. 21).

Capitava spesso che, rimanendo per lunghi periodi in mare, finissero le scorte dell'acqua dolce e, per i marinai, uno dei tormenti più grandi era proprio quello di essere circondati dall'acqua senza però poterla bere. Il pittore, nel rappresentare il miracolo dell'acqua dolce, utilizza come fonte Barradas<sup>32</sup> e segue fedelmente il testo nell'esecuzione del dipinto.

Barradas racconta che, dopo giorni d'impossibilità a muoversi in mare, a causa della mancanza di vento, ormai tutto l'equipaggio pativa la sete, allora il Santo decise di immergere il suo piede in mare, in modo che si trasformasse in acqua in grado di dissetare le riarse gole dei presenti, e il prodigio avvenne.

Nel quadro, uno dei più belli di tutto il ciclo per disegno, cura dei dettagli, composizione armoniosa delle forme e vivacità di colori<sup>33</sup>, si vedono i membri dell'equipaggio che, con grande realismo e intensità, patiscono la sete ma anche che con grande sollievo si dissetano, bevendo dai diversi recipienti l'acqua che il Santo ha reso ormai dolce.



Fig. 21: André Reinoso, *Miracolo dell'acqua dolce*, 1619 ca. Olio su tela, 104 x 156 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 100

<sup>32</sup> Cfr. M. BARRADAS, *Relaçam de alluma couzas noteveis de N. Santo Padre Francisco Xavieri tiradas dos processos autenticos, que por ordem de Santidade do Papa Paulo quinto se tirarão nesta cidade de Cochim e na de Mallaca, nas fortalezas de Coulão e Manar e nas costas da Pescaria e Travancor*, ed. in G. SCHURHAMMER, *Varia*, t. I, Institutum Historicum Societatis Iesu - Centro di Studio Storico Ultramarino, Roma-Lisboa 1965, p. 437.

<sup>33</sup> M.G. TORRES OLLETA, *cit.* (nota 4), 2009, p. 196.



Il ciclo delle pitture della sagrestia di São Roque di Lisbona termina con due dipinti che rappresentano, rispettivamente, la morte del Santo (come si è già visto) e l'accoglienza del suo corpo a Goa (fig. 22), dove si trovano ancora adesso le sue spoglie mortali. Quest'ultima, realizzata da un collaboratore del pittore, descrive l'esposizione del Santo nella chiesa di San Paolo a Goa. Serrão considera l'opera arcaicizzante e fortemente manierista<sup>34</sup>. È possibile riscontrare nell'opera una stretta corrispondenza iconografica con l'incisione n. 78 di Rubens e Barbé della *Vita Beati Patris Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*. Il quadro si divide in varie scene, in fondo vediamo dei chierici che portano il corpo in solenne processione, dalla nave verso l'interno della chiesa. Nella sala, dove già su un catafalco è disposto il Santo, vi è un gruppo di nobili portoghesi, alcuni membri della confraternita della Misericórdia e alcune guardie del viceré che si volgono in direzione del Santo e, all'estrema destra, il viceré in ginocchio che, con devoto sguardo, osserva il centro della scena in direzione del Gesuita. Per concludere, in primo piano, il corpo del Santo vestito sontuosamente, con l'abito sacerdotale, è circondato da tanti fedeli di bassa estrazione sociale che invocano accoratamente un suo miracolo, come il cieco che con chiaro gesto indica i suoi occhi. Furono molti i miracoli che vennero attribuiti al Santo durante i giorni dell'esposizione del suo corpo in pubblico<sup>35</sup>.



Fig. 22: André Reinoso, *Accoglienza del corpo a Goa*, 1619 ca. Olio su tela, 90 x 63 cm. Lisboa, chiesa di São Roque, sagrestia. Museu de São Roque, n. inv. 111

<sup>34</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>35</sup> Tutti i riferimenti tecnici relativi ai dipinti del ciclo di André Reinoso (inseriti in didascalia) si devono a J. CAETANO OLIVEIRA, *Pintura. Século XVI ao século XX. Coleção de pintura da Misericórdia de Lisboa*, 2 voll., vol. I, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa 1998, pp. 62-77, catt. 50-69.

## 6. Il contesto storico-culturale in cui si sviluppa l'opera e le istanze della committenza

La pittura proto-barocca portoghese della sagrestia di São Roque di Lisbona, di cui André Reinoso è l'esponente di maggiore spicco, rivestì un ruolo fondamentale per ciò che concerne lo sviluppo della prima iconografia saveriana. Egli, infatti, attraverso le fonti letterarie e gli atti del processo di beatificazione (cominciato già nel 1556), si impegnò nel creare una legittima e ufficiale immagine dell'"Apostolo delle Indie", che fungesse da prototipo per le rappresentazioni successive, proprio nell'anno in cui Francesco Saverio venne proclamato beato, ovvero nel 1619, da Papa Paolo V.

Alla luce di ciò, è facile comprendere le istanze della committenza, costituita dalla comunità dei Gesuiti che risiedeva a Lisbona - presso la chiesa di São Roque, fondata dalla Compagnia nel 1553 - e che intendeva, da un lato, celebrare la beatificazione di Francesco Saverio, dall'altro, sostenerne la causa di canonizzazione. Quest'ultima si sarebbe concretizzata qualche anno più tardi, precisamente il 12 marzo del 1622, quando Papa Gregorio XV proclamò Francesco Saverio santo, insieme a sant'Ignazio di Loyola, santa Teresa di Gesù o d'Avila, sant'Isidoro Agricola e san Filippo Neri<sup>36</sup>.

A riprova di quanto appena affermato, Ursula Von Köning-Nordhoff, eminente studiosa di iconografia ignaziana, sottolinea come proprio la rappresentazione iconografica costituisca il veicolo di precipua importanza nell'ambito di campagne di beatificazione e canonizzazione<sup>37</sup>.

Va inoltre considerato il contesto storico-culturale in cui si inserisce il ciclo pittorico in questione, ovvero l'età post-tridentina, un'epoca in cui la Chiesa cattolica romana imponeva all'arte religiosa del tempo di contrastare ancor più strenuamente l'eresia protestante, secondo cui il culto dei santi rappresentava un mero residuo di superstizione pagana di stampo politeista. Pertanto, nel caso specifico, rappresentare le gesta miracolose di un santo gesuita rivestiva un duplice ruolo, ossia comprovare l'eccezionalità di una certa figura tanto da legittimarne la santità e, al contempo, incrementare la propaganda missionaria della Compagnia di Gesù, che già intorno alla metà del XVI secolo, insieme a Francescani e Domenicani, si spingeva in Oriente per convertire gli indigeni idolatri al Cristianesimo, collezionando nuovi martiri onorati alla stregua dei primi perseguitati e torturati nella Roma antica<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> J. M. AÍCUA MARÍN, *cit.* (nota 1), 2005, pp. 165-193, in part. p. 175.

<sup>37</sup> Cfr. U. VON KÖNING-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rohmen einer Kanonisationkampagne um 1600*, Gbr. Maun Verlag, Berlin 1982, cit. in V. VARIO, *Quando il linguaggio della persuasione abbraccia la morte. La maschera funeraria di Sant'Ignazio di Loyola e la "Santa Cecilia" di Stefano Maderno*, in "Infolio", n. 31, giugno 2014, pp. 19-20, in part. p. 19.

<sup>38</sup> Cfr. E. MÂLE, *L'arte religiosa del '600. Italia, Spagna, Francia, Fiandre*, E. Leroux, Jaka Book, Milano 1984, pp. 95, 115-140 (prima ed. *L'Art religieux après le Concile de Trent. Études sur la iconographie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Italie, France, Espagne et Flandres*, A. Colin, Paris 1932); Cfr. G. SCAVIZZI, *Storia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento*, in "Storia dell'arte", LXI, 1, gennaio-aprile 1987, pp. 29-46, cit. in EADEM, *cit.* (nota 37), 2014, pp. 19-20, in part. p. 19.