



GIOVAN BATTISTA GAULLI “IL BACICCIO”
(Genova 1639 – Roma 1709)

*Cristo in gloria
con apostoli e santi francescani*

*(modello per la volta
della Basilica dei Santi Apostoli)*

olio su tela, cm. 170 x 74
Inghilterra, collezione privata



L'inedito dipinto deve ritenersi il modello per l'affresco che decora la volta della navata centrale della Basilica dei Santi Apostoli a Roma, avente come tema principale il trionfo dell'Ordine Franciscano. La sua pertinenza alla fase finale di tale complessa progettazione, è dimostrata dall'alto grado di finitezza, dall'assoluta corrispondenza con l'opera conclusa e dalla superba qualità pittorica.

L'importante intervento decorativo, ultimo della lunga fortunata carriera di Giovan Battista Gaulli detto “il Baciccio”, celebra la dedizione della basilica a tutti gli apostoli e nel contempo i santi dell'ordine religioso responsabile della gestione del complesso architettonico.

L'affresco costituisce in tal senso una risposta in termini teologici e di alto prestigio artistico, alle sontuose decorazioni barocche approntate nel secolo precedente da Lanfranco, Pietro da Cortona, Andrea Pozzo e dallo stesso Baciccio, nelle chiese dei Teatini, Filippini e Gesuiti (Sant'Andrea della Valle, Chiesa Nuova, Il Gesù, Sant'Ignazio), inaugurando il primo ciclo decorativo romano in ambito religioso del '700, in una suprema sintesi della cultura figurativa del tempo.

Da questo l'importanza del modello qui presentato in anteprima, anche per la sua documentata storia e la probabile provenienza originaria da casa Gaulli.

L'affresco

La *Basilica Apostolorum*, eretta secondo la tradizione in età costantiniana e dedicata agli apostoli Filippo e Giacomo, fu più volte ricostruita e restaurata. L'aspetto odierno è dovuto alla radicale ristrutturazione intrapresa sotto la direzione di Francesco Fontana, cui subentrò alla morte il padre Carlo Fontana e quindi l'allievo di questi Nicola Michetti, tra il 1701 e il 1724, anno della consacrazione da parte di Benedetto XIII.

La struttura architettonica della fabbrica è costituita da una grande navata centrale coperta a volta, separata dalle due laterali da pilastri a paraste binate. La basilica con annesso monastero, fu affidata dal cardinale Bessarione (1439) all'ordine dei Frati Minori Conventuali, uno dei tre ordini della famiglia francescana (con i Frati Minori e i Frati Minori Cappuccini); costituisce uno dei monumenti più singolari della Roma cristiana, con cappelle di illustri casate, quali i Riario, i Muti Papazzurri, i Colonna, gli Odescalchi, il monumento di Clemente XIV di Canova, la memoria di Maria Clementina Sobieski Stuart di Filippo della Valle e tante insigni opere d'arte.

Il catino absidale fu decorato da Giovanni Odazzi, primo allievo del Baciccio, dopo la morte del maestro nel 1709, in una continuità di linguaggio che ricorda e vuole emulare il Gesù. (1)

La decorazione della volta fu commissionata al Gaulli dal cardinale Giorgio Cornaro, vescovo di Padova e titolare della basilica. Il contratto venne stipulato in data 16 febbraio 1707 (E. Zocca, 1959).





Baciccio, *Studio per il Cristo*.
Düsseldorf, Museum Kunst Palast



Baciccio, *Studio definitivo per il Cristo*.
Düsseldorf, Museum Kunst Palast

Lione Pascoli ricorda che il pittore eseguì l'affresco in soli due mesi, all'età di 67 anni, accontentandosi dell'anticipo di 500 scudi: "...i padri di Santiapostoli l'impegnarono al lavoro della volta della loro chiesa, e vi seguì un fatto degno da rammentarsi. Imperocchè accordatosi per duemila scudi il prezzo, ed ito Gio: Batista, che cinquecento ricevuti ne aveva a conto, per stipulare il contratto, stipulato che fu, tirò fuori un foglio da lui sottoscritto, con cui donava alla chiesa il rimanente, e lo consegnò a' padri, che quivi erano capitolarmente congregati, che restarono a tale inaspettata generosità stupefatti. Corseglì tutti addosso ad abbracciarlo, chi lo prendeva da una parte, e chi lo tirava da un'altra, chi voleva ringraziarlo, e non poteva, perchè di giubilo gli cadevan dagli occhi le lagrime, chi gli dava mille benedizioni, e tutti uniti gli fecero tante finezze, e gli diedero tali segni di gradimento, e d'affetto, che l'ebbero a spremere co' baci. Misevi subito mano, nè mai ve la levò, finchè non l'ebbe finito; e fu tale l'applicazione di due mesi continui, che per compirlo v'impiegò, che non poco discapito ricevè nella salute".

Nicola Pio nelle sue *Vite di artisti* (1724) si limita ad elencare l'affresco tra le opere eseguite da Gaulli e indicarne le misure: "In Ss. Apostoli il voltone di mezzo longo palmi 87 e largo palmi 40...", mentre il Ratti sottolinea che venne realizzato in soli 50 giorni. (2)

Secondo Robert Enggass l'inferiore qualità della pittura, "the enormous but rather dry painting" e la rapidità dell'esecuzione, indicherebbe un largo ricorso da parte dell'anziano pittore all'utilizzo di assistenti nella fase di realizzazione.

Meno drastico è invece il giudizio di Fagiolo dell'Arco: "...non sarei così negativo sul valore dell'affresco: non è il Baciccio del Gesù soltanto perché non può esserlo. Negli ultimi anni, come è anche stato rilevato dalle fonti, la sua tavolozza si schiarisce e i colori si ammorbidiscono ma alcuni particolari della volta (il Cristo ignudo dalla bianca veste spettacolare, i due angeloni avvinghiati alla croce in alto, i santi dalle torsioni ancora vibranti) presentano un pittore vitale. A parte tutto, sono dipinti come questo che aprono i cieli della pittura romana (e non solo) del Settecento".

Recentemente Steffi Roettgen, tornando sul motivo della "perdita di qualità" della tarda produzione del Gaulli già esposto dal Pascoli, sottolinea come in Santi Apostoli essa sia "da imputarsi però anche al fatto che il pittore, in là con gli anni, affidò l'esecuzione del suo estroso bozzetto agli aiuti". La studiosa conclude comunque che "Nel calibrato accordo della pittura e della decorazione plastica con la membratura architettonica della volta la decorazione dei Ss. Apostoli appartiene indubbiamente alle creazioni più ambiziose e più riuscite nella Roma del primo XVIII secolo". (3)

La Barroero ha sottolineato come l'affresco di Santi Apostoli, "interpretato come una resa nei confronti del primato marattesco, e talvolta come opera fredda e stanca", sia in realtà "il termine di paragone per molte tra le imprese successive" (Luigi Garzi, volta di Santa Caterina a Magnanopoli, 1712; Giuseppe Chiari, volta di San Clemente, 1714-'16).

Studi preparatori

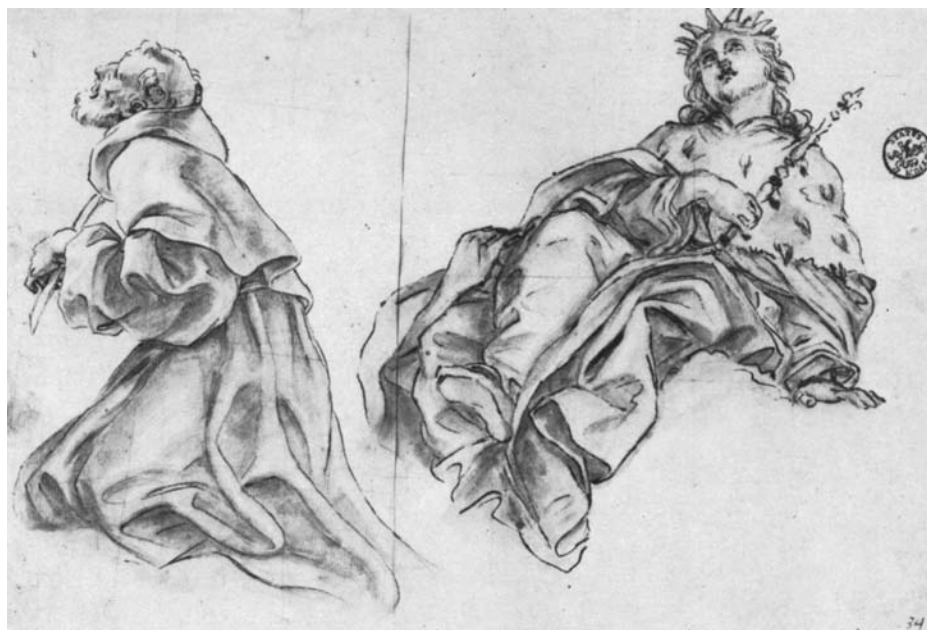
Dieter Graf ha pubblicato 14 disegni preparatori per varie parti dell'affresco conservati presso il Kunstmuseum di Düsseldorf, oggi Museum Kunst Palast. I disegni sono così schedati: Kat. 411, studio per il Cristo; Kat. 410, studio definitivo con foglio quadrettato per il Cristo; Kat. 416, studio definitivo con foglio quadrettato per San Ludovico di Tolosa; Kat. 415, studio definitivo con foglio quadrettato per San Luigi di Francia ed il frate inginocchiato al di sotto; Kat. 414r, studio definitivo con foglio quadrettato per Sant'Andrea, San Pietro e San Paolo; Kat. 412, schizzo a lapis con le figure di San Giacomo minore, San Francesco, San Filippo e Sant'Antonio da Padova; Kat. 413, studio definitivo con foglio quadrettato per San Francesco e Sant'Antonio da Padova; Kat. 417, studio definitivo con foglio quadrettato per San Giacomo Minore; Kat. 418, Kat. 419r, Kat. 420 r, tre studi per San Giacomo minore; Kat. 421, studio definitivo con foglio quadrettato per San Bernardino da Siena; Kat. 423, studio con foglio quadrettato per San Bonaventura; Kat. 422r, studio definitivo con foglio quadrettato per San Bonaventura.

Uno studio per un angelo e un putto con la croce (Oxford, Ashmolean Museum; inv. nr. 1970.50) e un disegno con l'apostolo Filippo (Berliner Kupferstichkabinett; inv. KdZ 15286), furono segnalati da Macandrew e Graf. Una china autografa con studi per i vari putti presso la figura di San Ludovico, passata all'asta da Sotheby's a Londra il 7 dicembre 1977 (lotto 53), fu pubblicata da Beatrice Canestro Chiovenda. (4)

L'unico dipinto preparatorio che sino ad oggi era riemerso in relazione alla fase di progettazione della composizione, è il bozzetto reso noto nel 1977 dalla Canestro Chiovenda (cm. 156 x 76), ricomparso



Baciccio, *Studio definitivo per San Ludovico di Tolosa*. Düsseldorf, Museum Kunst Palast



Baciccio, *Studio definitivo per San Luigi di Francia ed il frate inginocchiato al di sotto*. Düsseldorf, Museum Kunst Palast

ad un'asta Sotheby's (Londra, 9 luglio 1975, n. 69); la studiosa ritiene possibile una sua connessione con "il bozzetto originale" (F. Santilli) donato dal Gaulli al committente e titolare della basilica, il cardinale Cornaro. Il dipinto, studiato approfonditamente da Robert Enggass nel 1981, è poi confluito nella collezione Zerbone a Genova. Esso ha le caratteristiche stilistiche e di finitura proprie di un bozzetto, per la conduzione veloce e le numerose varianti che porta rispetto all'affresco. (5)

Provenienza del modello

La tela qui presentata proviene da una raccolta privata francese ed è confluita anni or sono presso una collezione privata in Inghilterra. Il dipinto fu acquistato a Roma alla fine del '700 da François Joseph Praire detto l'Abbé de Flesch, che in conseguenza dei rivolgimenti rivoluzionari aveva abbandonato la Francia nel 1791, stabilendosi nella capitale pontificia sotto la protezione del cardinale François de Pierre de Bernis (1715–1794), ambasciatore di Francia presso la Santa Sede. L'abate, che frequentò a Roma artisti, restauratori e antiquari, acquistò anche numerosi altri quadri del '600 e del '700, formando una cospicua collezione. Dopo la sua morte a Vienna il 6 novembre 1837, la raccolta per successione ereditaria passò al nipote Antoine-Philippe Praire (1793–1860), alla figlia Anais Praire, a Jeanne Balis Praire (1874–1958) e a seguito del matrimonio di quest'ultima con Guillaume Bruyas (1871–1934), alla famiglia lionese nel castello di Bonson. (6)

Ma quale poteva essere l'originaria provenienza del dipinto? Possiamo rilevare che secondo la documentazione archivistica e gli studi noti esistevano almeno tre tele in connessione con una fase preparatoria per l'affresco: il bozzetto donato dal Gaulli al cardinale Giorgio Cornaro; il dipinto presente nell'inventario ereditario di casa



Baciccio, *Studio definitivo per Sant'Andrea, San Pietro e San Paolo*. Düsseldorf, Museum Kunst Palast

Gaulli; il dipinto elencato tra i beni di Giovan Battista Spinola junior detto “Cardinale San Cesareo”.

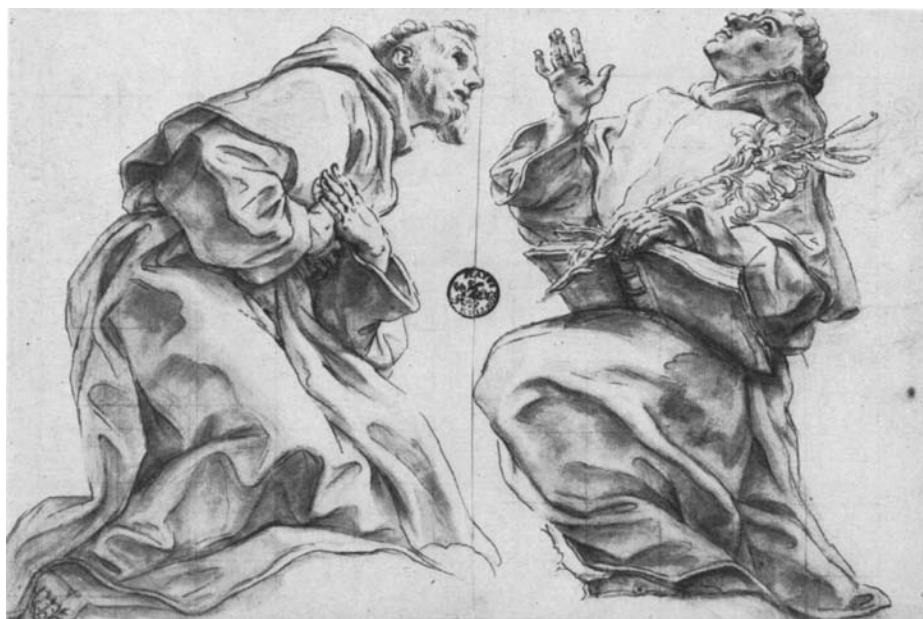
Il bozzetto Cornaro è ricordato da Santilli nella sua storia della basilica (1925) come dono del pittore al cardinale per aver sostenuto gran parte del costo dell’affresco, ma lo storico non citò la fonte da cui proveniva tale notizia, forse di natura archivistica. Allo stato attuale non è quindi possibile riscontrarne con certezza l’attendibilità. (7)

Nell’inventario ereditario di Giulio Gaulli, figlio del pittore, effettuato da Ludovico Mazzanti nel 1761, era presente un “Abozzo della Volta de SS. Apostoli”, che, come sottolineava Maurizio Fagiolo dell’Arco, “doveva trattarsi d’un modello di qualità e di grande formato visto che è valutato cento scudi e indicato da Giulio Gaulli tra le poche opere considerate inalienabili”. Nella clausola testamentaria era infatti specificato: “voglio, e ordino che li seguenti Quadri originali, cioè il Quadro rappresentante il Voltone della Chiesa del Gesù, l’altro il Voltone della Chiesa de SS. Apostoli”, con altre due tele, “non si possino alienare se non nel caso che se ne trovassero prezzi ragionevoli”. Così dovette avvenire, dato che il dipinto non è più presente nei successivi inventari di casa del 1776, 1799 e 1803. (8)

Nell’*Inventario delli Cento Quadri da trasmettersi a Genova in conformità della disposizione testamentaria della Ch. Mem.a dell’Em.mo Card. Gio. Batta Spinola* del 22 maggio 1719, era presente “l’Abbozzetto della volta della Chiesa de SS.ti Appostoli di Roma, Originale del Baciccia”. Secondo Miriam Di Penta che ha reso noto tale documento il cardinale Giovan Battista Spinola junior, ultimo grande mecenate del Gaulli, potrebbe essersi adoperato per far ottenere al pittore l’incarico: questo giustificerebbe anche la presenza del bozzetto nella sua raccolta. Infatti la basilica era chiesa parrocchiale del prelado, che la scelse anche per le sue esequie; il “fatto, poi, che in un periodo di assoluto predominio della corrente classicista la



Baciccio, *Schizzo con le figure di San Giacomo minore, San Francesco, San Filippo e Sant’Antonio da Padova.* Düsseldorf, Museum Kunst Palast



Baciccio, *Studio definitivo per San Francesco e Sant’Antonio da Padova.* Düsseldorf, Museum Kunst Palast





Baciccio, *Cristo in gloria con apostoli e santi francescani*. Roma, Basilica dei Santi Apostoli



Baciccio, *Studio per San Giacomo minore*. Düsseldorf, Museum Kunst Palast



Baciccio, *Studio per San Giacomo minore*. Düsseldorf, Museum Kunst Palast

sceita ricadesse su Gaulli, che da più di vent'anni non riceveva un incarico pubblico a Roma, non può che farsi risalire all'intervento diretto del suo più fedele mecenate”.

La giovane studiosa identifica il bozzetto dell'inventario Spinola con la tela della collezione Zerbone, esposta invece alla mostra *Genova e l'età barocca* del 1992 come di provenienza Cornaro. L'ipotesi sembra plausibile, dato che il modello francese venne acquistato a Roma alla fine del secolo, mentre la tela Spinola all'epoca doveva trovarsi a Genova. Anche il bozzetto Cornaro, ammesso che sia stato effettivamente eseguito, dovrebbe essere rimasto presso i discendenti della famiglia veneziana.

Allo stato attuale delle conoscenze possiamo quindi ritenere plausibile l'identificazione della tela in casa Gaulli con il modello qui presentato, anche per la notevole stima che gli venne attribuita dal Mazzanti nel 1761 e la sua auspicata inalienabilità. (9)

Caratteristiche stilistiche del modello

Il dipinto è eseguito con una materia smaltata, estremamente levigata e priva di spessore, su una tela di seta molto sottile, in ragione del risultato di particolare definizione formale che si voleva perseguire. Si trattava non solo di fornire una traccia attendibile per i collaboratori, studiare al dettaglio gli accordi cromatici e l'equilibrio delle masse da trasporre poi in grande e senza esitazioni, ma anche di offrire al committente elementi di giudizio definitivo, da vero e proprio modello di presentazione.

L'affresco e il suo modello esprimono quel gusto iper-disegnativo tipico della maturità del Gaulli, con un'esasperazione della tendenza scultorea di matrice berniniana e un formalismo intellettualistico di tipo accademico.

La qualità coloristica del dipinto è superba, rivelando una serie di articolazioni cromatiche sensibilissime, ottenute con velature trasparenti; tra le nuvole sopra i santi francescani il colore prende i toni dell'iride, virando dal violetto, all'indaco, al celestino; cangiantismi e continue variazioni tono su tono, percorrono tutta la tela e le numerose figure. La luce che irradia dal Cristo crea effetti atmosferici e di trasparenza dei vari piani di profondità, rivelando le straordinarie capacità tecniche del pittore. Tante finzze si perdono naturalmente nell'affresco, soprattutto per l'ovvio cambiamento di tecnica esecutiva.

I personaggi presenti nel modello seguono nel disegno della figura e nell'inviluppo dei panneggi gli studi di Düsseldorf, che debbono riferirsi ad una fase immediatamente precedente.

Numerose sono invece le divergenze con il bozzetto Zerbone, sia a livello di esecuzione pittorica che di svolgimento compositivo. Qui prevalgono tonalità terracee, sui toni del bruno, con una tendenza al monocromo e una conduzione pittorica veloce, mentre le singole figure, pur essendo inquadrare nel medesimo impianto compositivo, presentano notevoli variazioni nelle attitudini. L'effetto generale è più movimentato e tumultuoso, rispetto alla limpida compostezza dell'affresco.



Baciccio, *Cristo in gloria con apostoli e santi francescani*. Genova, Collezione Zerbone



Baciccio, *Studio per San Giacomo minore*. Düsseldorf, Museum Kunst Palast



Baciccio, *Studio definitivo per San Giacomo Minore*. Düsseldorf, Museum Kunst Palast

Uniche varianti a livello formale che riscontriamo invece dal confronto tra il modello e l'affresco, riguardano l'eliminazione dell'angioletto che tiene il pastorale presso San Bonaventura (figura con le braccia protese verso la croce) - la cui presenza forzata tra il putto con il cappello cardinalizio e il santo avrebbe congestionato la zona centrale in basso, soffocandone la spazialità -, come pure la scomparsa dei monaci martiri sullo sfondo sopra la testa del santo. Di contro Baciccio ha ingrandito nell'affresco l'ostensorio dorato tenuto da Santa Chiara.

Nel modello sono bene in evidenza i raggi che partono dal Cristo e cadono su santi e beati, uno dei quali è in direzione dell'ostensorio, riferimento al *Corpus Christi* e alla teoria della "transustanziazione", ripresa con vigore dalla cultura controriformistica, quale segno della reale presenza del corpo del Cristo nell'ostia consacrata.

L'iconografia

La composizione del Baciccio è divisa in tre settori: la parte superiore è incentrata sul Cristo risorto, quella mediana sulle figure degli apostoli, quella inferiore sul gruppo di santi e beati francescani.

La radiazione divina che parte da Cristo si diffonde in tutte le direzioni, in primo luogo verso gli apostoli vicini, poi squarciando le nubi e penetrando nello spazio centrale scende sugli altri santi francescani. Tale irraggiamento, trattandosi di un contesto culturale francescano, è in relazione ai dodici raggi dell'*orifiamma* di San Bernardino da Siena e alla teoria dell'*illuminazione* di San Bonaventura. Il santo-teologo, massimo intellettuale francescano le cui teorie hanno ispirato l'affresco, è raffigurato con le mani protese verso il trascendente - Cristo e la croce -, in un gesto eclatante di intercessione per "l'illuminazione divina", come scriveva nell'*Itinerarium mentis in Deum*: "...nessuno può giungere alla beatitudine se non trascende sé stesso, non con il corpo, ma con lo spirito. Ma non possiamo elevarci da noi se non attraverso una virtù superiore. Qualunque siano le disposizioni interiori, queste non hanno alcun potere senza l'aiuto della Grazia divina. Ma questa è concessa solo a coloro che la chiedono ...con fervida preghiera... Così pregando, siamo illuminati nel conoscere i gradi dell'ascesa a Dio".

Una grande "X" segna la composizione, congiungendo San Bonaventura con la croce di Cristo e San Ludovico (la figura in abito vescovile) con San Francesco, cui il nobile salernitano rivolse la sua attenzione rinunciando alle corona reale, cioè ricchezze e potere, per il voto di povertà. Sembra che Gaulli abbia voluto suggerire un enorme simbolo francescano, con le braccia incrociate sovrastate dalla croce, visualizzata dal Cristo. È stata anche letta una grande "Tau" francescana, nell'incrocio tra la verticale centrale della composizione - ancor più evidente nella radiazione del bozzetto - e l'orizzontale che passa per la testa di Cristo.

Sotto il Cristo sono riconoscibili San Giacomo Minore e San Filippo, gli apostoli cui era dedicata la primitiva basilica; il primo, a

sinistra, è individuato dalla clava, simbolo del suo martirio, dato che la tradizione riferisce la sua uccisione a bastonate; il secondo, a destra, è riconoscibile dalla croce, suo attributo. San Giacomo presenta a San Francesco d'Assisi (individuato dalle stimmate) la croce, mentre San Filippo la indica a Sant'Antonio da Padova (suoi segni distintivi il giglio e il libro). Al centro San Pietro, come illustrano le chiavi recate dall'angioletto sotto di lui; alla sua sinistra Sant'Andrea con la caratteristica croce ad X e a destra San Paolo; sullo sfondo tutti gli altri apostoli.

In basso partendo da sinistra sono riconoscibili in primo piano: San Bernardino da Siena, San Giovanni da Capestrano, San Bonaventura, Santa Chiara, Santa Elisabetta d'Ungheria, San Ludovico da Tolosa, San Luigi IX di Francia.

San Bernardino è individuato dalla tavoletta con il monogramma JHS (*Jesus Hominorum Salvator*), che veniva fatta baciare durante le sue famose prediche: curiosamente Baciccio lo raffigura con barba e capelli bianchi in alternativa alla tradizionale iconografia che lo vuole calvo e spesso inberbe; San Giovanni da Capestrano reca la bandiera quale difensore del Cattolicesimo dai mussulmani, in memoria della battaglia di Belgrado e del sostegno alle Crociate; San Bonaventura da Bagnoregio, primo ministro generale dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, teologo e Dottore della Chiesa, è individuato dalla tiara e dal pastorale vescovile, come pure dal cappello cardinalizio, ostentati dai putti; Santa Chiara dall'ostensorio; Santa Elisabetta d'Ungheria, già moglie di Ludovico IV poi terziaria francescana, patrona dell'ordine francescano regolare e del terzo ordine di San Francesco, si riconosce dalla corona sul capo; San Ludovico di Tolosa, erede legittimo di Carlo d'Angiò, è correlato alla corona, cui rinunciò per entrare nell'ordine francescano, e al pastorale vescovile, che due angioletti mostrano; non poteva mancare San Luigi IX, re di Francia, patrono dell'ordine francescano regolare e del terzo ordine francescano, con i tipici abiti regali. Dietro le sante, compaiono varie beate clarisse, mentre a destra di San Luigi e San Ludovico, come pure sotto San Bonaventura, sono visibili alcuni martiri francescani, come indica la palma; i cinque in primo piano a destra potrebbero essere i santi Berardo, Ottone, Pietro, Accursio e Adiuto, protomartiri uccisi in Marocco nel 1220 e canonizzati da Sisto IV nel 1481. (10)

La volta di Santi Apostoli nel contesto della decorazione romana

L'affresco è inquadrato da una monumentale cornice a stucco a sviluppo rettangolare, centinata alle estremità, con più ordini di modanature dorate ed intagli. La forma ripropone quella della volta del Gesù, con il *Trionfo del nome di Cristo* (1676 - '79), ma anche alcune intelaiature di interventi decorativi berniniani, come la volta della sagrestia di Santo Spirito in Sassia dell'Abbatini (1648 - '50).

Tale tipo di decorazione illusionistica, incentrata sul motivo eucaristico da cui sprigionano raggi di luce che aprono le nubi investendo in un turbinio travolgente angeli e santi, visualizzazione del tema



Baciccio, *Studio definitivo per San Bernardino da Siena*. Düsseldorf, Museum Kunst Palast



Baciccio, *Trionfo del nome di Cristo*. Roma, Il Gesù



Carlo Maratta, *La Divina Clemenza*.
Roma, Palazzo Altieri

salvifico della Grazia Divina, ha naturalmente un archetipo, anticipato dai vari “Teatri delle Quarantore”, nella *Cathedra Petri* realizzata da Bernini nella Basilica Vaticana (1657 – ’66).

Nella volta del Gesù il Baciccio, che come noto fu coadiuvato in fase progettuale dal Bernini, collocò all’apice del tripudio il monogramma JHS, anche in riferimento al motto gesuita. Qui la scritta è sostituita in termini più concreti dalla figura del Cristo risorto. L’accentuazione illusionistica e prospettica raggiunge in quel caso il massimo effetto di spettacolarità, con i dannati che fuoriescono dal grande lucernario illusorio precipitando nella navata, all’insegna del gusto teatrale e scenografico del barocco maturo.

In Santi Apostoli il ritmo è più pacato e l’intera composizione è inserita all’interno della cornice, secondo il principio del “quadro riportato”. I vari piani della disposizione seguono uno sviluppo verticale, ma con un’inquadratura frontale, evitando l’arditezza dello scorcio prospettico di origine correggesca e lanfranchiana. È evidente l’influsso del Maratta, indubbio caposcuola della Roma a cavallo tra i due secoli, che nell’*Allegoria della Divina Clemenza* per la volta di Palazzo Altieri aveva rinunciato all’illusionismo barocco per un ritorno all’ordine di tradizione classicista, con una rappresentazione bidimensionale svolta su un unico piano, in un equilibrato e misurato rapporto delle masse.

Tuttavia anche in Santi Apostoli la profondità suggerita dalle variazioni di intensità cromatica dei piani crea uno spazio illusionistico, ma svolto in profondità come se lo spettatore si trovasse alla stessa vertiginosa altezza dei santi francescani.

Il risultato è ambiguo e certamente meno impattante emotivamente rispetto alla casa madre della Compagnia di Gesù, ma si apriva un’epoca dai sentimenti più contenuti, dalle emozioni meno violente, in cui venivano privilegiate le espressioni delicate. Una pacata contemplazione e non un forte coinvolgimento emotivo come nel



Baciccio, *Studio per San Bonaventura* (a sinistra)
Düsseldorf, Museum Kunst Palast

Baciccio, *Studio definitivo per San Bonaventura*
(a destra) Düsseldorf, Museum Kunst Palast

Gesù, all'insegna dello stupore e della "maraviglia". I colori sono meno accesi e i contrasti meno forti; le tonalità pastello introdotte dal Gaulli anche in altre opere della sua produzione più avanzata, pervadono l'intera composizione e sono uno specchio del cambiamento dei tempi, favorito dallo stesso maestro genovese.

Anche Domenico Parodi, poco prima del cantiere francescano, aveva dipinto la volta di San Pietro in Vincoli con un "efficace impianto scenografico ordinato in una spazialità chiara e definita, quasi un Gaulli riveduto e corretto da Bellori" (L. Barroero).

In effetti l'eredità del barocco e la lezione del maestro genovese era lungi dal tramontare, se Sebastiano Ricci nella stessa sagrestia dei Santi Apostoli aveva sviluppato nel 1701 un "ardito neocorreggismo" e una "amalgama con ricordi del miglior Gaulli" (L. Barroero). Come scrive Quieto "Le sue opere, come è certo, saranno di ammaestramento, ben oltre la metà del Settecento, per molti artisti non solo 'romani', ma anche europei. I suoi modi si spargeranno a macchia d'olio oltre che in Italia, in Austria, Germania, Spagna e Portogallo attraverso artisti che nel Settecento operavano a Roma dove avevano potuto osservare e studiare la sua pittura...". Da Tiepolo, ad Asam, Lemoyne, Conca, Giaquinto, fino a Goya, compresi tanti altri artisti più o meno noti, tale influsso in ambito decorativo si manifesta evidente. La volta stessa di Santa Cecilia di Sebastiano Conca (1724), celebrata al suo tempo come "the principal Rococo ceiling in Roma" (A. Clark), si mostra debitrice nei confronti della volta francescana del Gaulli, ibridandone la struttura compositiva con lo schema a sviluppo ascensionale sinusoidale delle pale del Maratta.

Il perdurare della tradizione illusionistica di matrice gaullesca nella seconda metà del secolo, ha un suo epilogo nella volta di Palazzo Borghese dipinta da Ermenegildo Costantini nel 1767, definita da Faldi "ultimo tuono del barocco romano". (11)

Francesco Petrucci



Baciccio, *Studi per i vari putti presso la figura di San Ludovico*. Già Londra, Sotheby's, 1977

Si ringraziano per aiuti e suggerimenti Arnauld Brejon de Lavergnée, Dieter Graf; per la collaborazione redazionale Valneo Budai, Susanna Marra, Daniele Petrucci.

Un particolare ringraziamento per il sostegno all'iniziativa a Ferdinando Peretti.

Note

- 1 Sulla basilica cfr. F. Santilli, *La basilica di SS. Apostoli*, Roma 1925; E. Zocca, *La basilica dei SS. Apostoli in Roma*, Roma 1959; L. Finocchi Ghersi, *Francesco Fontana e la Basilica dei SS. Apostoli a Roma*, in "Storia dell'Arte", 72, 1991, pp. 332 – 360; A. Negro, in *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, 4° itinerario, Napoli 1995, pp. 14 – 28
- 2 Sull'affresco cfr. F. Posterla, *Roma sacra e moderna*, Roma 1707, p. 340; N. Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti*, 1724, ediz. a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, p. 24; L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma I, 1730, p. 205; D. Leoni, *Di Gio. Battista Gaulli*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, in edizione critica dedicata a Valentino Martinelli, Perugia 1991, pp. 279, 285, nota 34; R. Soprani, G. Ratti, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, II, Genova 1769, pp. 84 – 85; F. Moüche, *Museo fiorentino*, III, 1756, p. 298; P. Mariette, *Abecedario*, Paris 1854, p. 287; M. Perotti, in "L'Arte", XIX, 1916, p. 230, fig. 25; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler-Lexikon*, XIII, Leipzig 1920, pp. 276 – 277; H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rome*, Berlin 1924, p. 585, ill. p. 322; F. Santilli, 1925, pp. 56 - 59; E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, 1932, pp. 198, 483, 489; A. McComb, *The Baroque Painters of Italy*, 1934, p. 69; E. Waterhouse, *Baroque Painting in Rome*, 1937, p. 66; E. Feinblatt, *Jesuit Ceiling Decoration*, in "Art Quarterly", X, 1947, p. 244, fig. 4; A. De Rinaldis, *L'arte in Roma dal seicento al novecento*, 1948, p. 167; M. V. Brugnoli, *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, in "Bollettino d'Arte", XXXIV, 1949, p. 237; V. Golzio, *Il seicento e il settecento*, Roma 1955, I, p. 481; R. Enggass, *Bernini, Gaulli, and the Frescoes of the Gesù*, in "The Art Bulletin", XXXIX, 1957, p. 305, fig. 8; E. Zocca, 1959, pp. 86 – 90, 92, 135; R. Enggass, *The painting of Baciccio*, University Park 1964, pp. 100 - 101, 142, fig. 134; E. Waterhouse, *Roman Baroque Painting*, Oxford 1976, p. 51; S. Rudolph, *La Pittura del '700 a Roma*, Milano 1983, tav. 279; L. Barroero, *La Pittura a Roma nel Settecento*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano 1989, ediz. 1990, pp. 388, 390, fig. 550; G. Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Torino 1994, I, p. 77; M. Fagiolo dell'Arco, in *Giovan Battista Gaulli il Baciccio 1639 – 1709*, catalogo mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Milano 1999, p. 151
- 3 Cfr. R. Enggass, 1964, p. 142; id., *Baciccio at SS. Apostoli: a new bozzetto and a new point of view*, in "Ars auro prior", Warszawa 1981, pp. 533-535; M. Fagiolo dell'Arco, 1999, p. 151; S. Roettgen, *La grande decorazione barocca in Italia*, Milano 2007, pp. 32 - 33.
- 4 Cfr. H. Macandrew, D. Graf, *Baciccio's later drawings: a rediscovered group acquired by the Ashmolean Museum*, in "Master Drawings", X, 3, 1972, pp. 246 – 247, fig. 8; D. Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, 2 voll., 1976, I, pp. 134 – 137, cat. 410 – 423, II, figg. 531 – 543; B. Canestro Chiovenda, *La "morte di San Francesco Saverio" di G. B. Gaulli e i suoi bozzetti, altre opere attribuite o inedite*, in "Commentari", XXVIII, 1977, pp. 269 – 271, fig. 8. Blunt e Cooke pubblicarono nel 1960 un disegno conservato a Windsor come "Design for the ceiling of a church" (*The Roman drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor*, London 1960, p. 42, n. 161, fig. 28), che secondo la Canestro Chiovenda riguarderebbe Santi Apostoli. Un disegno, copia del gruppo contenente Cristo e gli angeli con la croce si trova presso il British Museum di Londra (inv. n. 1946-7-13; A. E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection formed by Sir Thomas Phillips, Bart...*, 1935, p. 144, n. 3; H. Macandrew, D. Graf, 1972, p. 247; D. Graf, 1976, I, p. 134), mentre uno schizzo nella Pinacoteca di Ascoli Piceno che illustra la parte superiore della volta, anch'esso da ritenersi copia successiva, è stato pubblicato come autografo dalla Chiovenda (1977, p. 270, fig. 6)
- 5 Per il bozzetto cfr. B. Canestro Chiovenda, 1977, pp. 270 – 271, fig. 7; R. Enggass, 1981, pp. 533 – 535; M. Fagiolo dell'Arco, R. Pantanella, *Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti*, Roma 1996, p. 48, n. 35, fig. 20; M. Fagiolo dell'Arco, cat. 31, in *Giovan Battista Gaulli il Baciccio...*, 1999, p. 151; F. Petrucci, M. Fagiolo dell'Arco, *Indice dell'opera pittorica del Gaulli*, in *Giovan Battista Gaulli il Baciccio 1639 – 1709*, 1999, p. 346; S. Marra, cat. 56, in *La Passione di Cristo secondo Bernini. Dipinti e Sculture del Barocco Romano*, catalogo mostra, a cura di G. Morello, F. Petrucci, C. Strinati, Roma 2007, pp. 192 – 193
- 6 Cfr. Y. Bruyas, *Au bourg de Bonson. Viellies maison set vieux papiers de famille*, Lyon 2003
- 7 Cfr. F. Santilli, 1925, p. 56; R. Enggass, 1964, p. 169
- 8 Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, R. Pantanella, 1996, pp. 18, 117, 126
- 9 Cfr. M. Di Penta, *Giovan Battista Spinola Cardinal San Cesareo (1646 – 1719), collezionista e mecenate di Baciccio*, Roma 2007, pp. 44 - 45, 93. L'inventario è in Archivio di Stato di Roma, Notai RCA, uff. 6, vol. 888, ff. 426r-427v. La studiosa non esclude anche un'eventuale identificazione del bozzetto Spinola con il modello in esame, di cui le segnalai la presenza, ma senza che ne conoscesse la storia e ne potesse prendere visione
- 10 Sui riferimenti iconografici cfr. Wikipedia e Wikiquote, vari siti web
- 11 Per la decorazione illusionistica del '700 romano cfr. A. M. Clark, *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*, Washington 1980; L. Barroero, 1989, ediz. 1990, pp. 383 – 463; P. P. Quieto, *Gaulli nel Settecento*, in *Giovan Battista Gaulli. Il Baciccio 1639 – 1709...*, 1999, pp. 73 – 85; S. Roettgen, 2007. Sull'affresco di Costantini il cui bozzetto è ad Ariccia, Palazzo Chigi, Collezione Lemme, cfr. I Faldi, in *Il Museo del Barocco Romano. La Collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo mostra, a cura di V. Casale, F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 2007, pp. 138 - 139



Baciccio, *Studio per un angelo ed un putto con la croce*. Oxford, Ashmolean Museum