

Francesco Petrucci

Ecclesia Triumphans tra Maratta e Baciccio

Nel corso degli anni sessanta del Seicento, tra la fine del pontificato di Alessandro VII Chigi (1655-1667) e quello di Clemente IX Rospiolosi (1667-1669), escono dalla scena per motivi generazionali i principali protagonisti della pittura romana della prima metà del secolo, lasciando un vuoto da colmare per le aspettative di prestigio e di propaganda politico-religiosa della committenza¹.

Nel 1661 scompare Andrea Sacchi e nel 1666 Pier Francesco Mola, entrambi eredi della tradizione caraccesca attraverso il magistero del comune maestro Albani, il primo in una rigorosa declinazione classicista e il secondo in chiave romantica. Nel 1665 viene a mancare il pittore filosofo Nicolas Poussin, punto di riferimento per la nutrita comunità artistica francese, mentre nel 1669 si spegne Pietro da Cortona, il decano della corrente barocca, che era stato preceduto nel 1662 dal suo più originale allievo, Giovanni Francesco Romanelli.

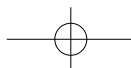
Come ha precisato R. Enggass in un saggio del 1964 rimasto esemplare, il successo delle missioni cristiane in tutto il mondo, dalle Americhe al lontano Oriente, attraverso l'apostolato di ordini controriformistici, in primo luogo la Compagnia di Gesù, ma anche di congregazioni monastiche come i domenicani o i francescani, le vittorie contro i turchi a Chocim (1673) e a Vienna (1683), fino alla riconquista di Buda (1686), generarono grande ottimismo e un irrefrenabile entusiasmo nella capitale del cattolicesimo. La pittura illusionistica, tesa a esprimere "Il mondo dilatato" del Barocco di cui parla M. Fagiolo, diventa lo strumento più adatto per esprimere le aspirazioni trionfistiche degli ordini controriformistici e controriformati².

Bernini, arbitro incontrastato delle arti nella Roma del secolo, consigliere di papi, principi, cardinali e rappresentanti apicali dei principali ordini religiosi, ebbe allora un ruolo non secondario nel promuovere le personalità emergenti in grado di interpretare al me-

glio le esigenze di Santa Romana Chiesa, che si erano fatte pressanti in quella precisa congiuntura storica. In tale contesto politico-religioso raggiunse la massima maturazione un linguaggio, nato sulle ceneri del manierismo e del caravaggismo, basato sulla spettacolarità e l'ibridazione fra le arti – alla cui diffusione lo stesso Bernini aveva contribuito in maniera determinante –, ritenuto il più adatto a esprimere i valori del momento, approdando agli esiti supremi del Barocco trionfante o *High Baroque*.

Non casualmente negli anni settanta, quasi contemporaneamente, vennero portati a compimento imponenti cicli decorativi finalizzati a esprimere l'esaltazione cattolica, a partire dalla *Gloria di san Nicola* di Giovanni Coli e Filippo Gherardi nella cupola di San Nicola da Tolentino (1670-1672), proseguendo con l'*Apoteosi di san Domenico* di Domenico Maria Canuti ed Enrico Haffner sulla volta dei Santi Domenico e Sisto (1674-1675), la *Caduta degli angeli ribelli* di Giacinto Brandi sulla volta dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso (1674-1679), *Eraclio riporta la vera croce a Gerusalemme* sul soffitto della chiesa di Santa Croce e Bonaventura dei Lucchesi (1675-1677), fino alla *Battaglia di Lepanto* nella galleria di Palazzo Colonna (1675-1678), questi ultimi entrambi di Coli e Gherardi. Tale sequenza decorativa ha un culmine in termini di coerenza comunicativa, innovazione e impatto emozionale nel *Trionfo del Nome di Gesù*, affrescato da Baciccio sotto la guida del Bernini sulla volta del Gesù (1676-1679). Ne sono un riflesso il *Trionfo del Nome di Maria* di Coli e Gherardi sulla volta di San Pantaleo (1687-1690) e il *Trionfo della Vergine sulle eresie* di Giuseppe e Andrea Orazi sulla volta di Santa Maria della Vittoria (1699 circa).

Comunque, dopo la scomparsa dei maestri della prima generazione barocca, i principali interpreti del concetto di *Ecclesia Triumphans* divennero, con diverse caratteristiche di linguaggio e di stile, Carlo Maratti



o Maratta (Camerano 1625 - Roma 1713), come veniva chiamato a Roma, e Giovan Battista Gaulli detto Baciccio (Genova 1639 - Roma 1709), che si qualificarono per essere i massimi capiscuola della pittura barocca romana tra l'ultimo quarto del secolo e gli inizi del successivo. Il primo, esponente di un indirizzo idealizzante e intellettualistico, si distinse in ambito pubblico quale preminente esecutore di pale d'altare, il secondo, interprete dell'estrema evoluzione dello "stile concitato" di matrice rubensiana e berniniana (Gregori), fu il maggiore decoratore del suo tempo³.

La divisione di ruoli tra i due rivali risulta chiara quando si osservi che nella cappella Altieri, ubicata nella chiesa madre dei domenicani alla Minerva, una sorta di pantheon della famiglia papale regnante decorata su commissione di Clemente X nel 1671-1672, venne affidata a Maratta la pala d'altare e a Baciccio il sovrastante affresco. Anche nel Gesù la pala con la *Morte di san Francesco Saverio* fu commissionata al pittore marchigiano, mentre il genovese si occupava degli affreschi. Non è da escludere che questi incarichi diversificati, in base alle diverse competenze e potenzialità espressive dei due pittori, fossero suggeriti dal Bernini.

La stima di questi per Baciccio è nota, meno quella per il Maratta, il quale collaborò con il grande artefice nella cappella De Sylva in Sant'Isidoro, ove incastonò in un'esuberante cornice a intagli fitomorfici la pala d'altare con l'*Immacolata Concezione* (1662-1663), ma anche nella cappella del Voto del duomo di Siena, eseguendo la *Visitazione* e la *Fuga in Egitto* (1662-1664). Nella chiesa berniniana di Sant'Andrea al Quirinale realizzò la pala di *San Stanislao Kotska*, che, sebbene portata a compimento nel 1687, era stata commissionata nel 1679, ma la volta della stessa cappella venne affrescata non casualmente da un allievo del Baciccio, il pittore Giovanni Odazzi.

Anche il coinvolgimento del maestro di Camerano in alcune imprese chigiane, come la "Galleria" del Palazzo del Quirinale, la decorazione di Santa Maria della Pace e gli interventi in chiese senesi, deve essere interpretato quale conseguenza della sua promozione presso Alessandro VII e i Chigi da parte di Bernini, essendo questi consulente e artista di fiducia anche del cardinale Flavio.

Infatti il Cavaliere il 21 luglio 1658 mostra la pala della chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori al papa, che aveva approvato la costituzione dell'ordine monastico a essa annesso, e gli lascia "una Madonnina di Carluccio", come annota il pontefice nel suo diario. D'altronde

il Cavaliere il 9 settembre 1665, durante il viaggio in Francia, alla presenza di Luigi XIV che ammirava l'orologio decorato dal Maratta donatogli dal cardinale Antonio Barberini, disse "che il dipinto era di uno dei migliori pittori di Roma". Anche Bellori nella vita del suo pupillo ricorda che "Alessandro settimo principe magnifico nelle fabbriche, un giorno avendo egli discorso col cavalier Bernino l'interrogò dei giovani, che promettevano riuscita nella pittura. Il cavaliere rispose che Carlo teneva il primo luogo". Ancora Bellori rammenta che Bernini lo voleva coinvolgere nella decorazione interna della tribuna di Santa Maria Maggiore, purtroppo vanificata dalla morte di Clemente IX. Il biografo dice inoltre che l'anziano artefice si recò più volte ad ammirare la pala marattesca di Santa Maria in Vallicella e durante uno dei sopralluoghi esclamò: "Così si dipinge"⁴.

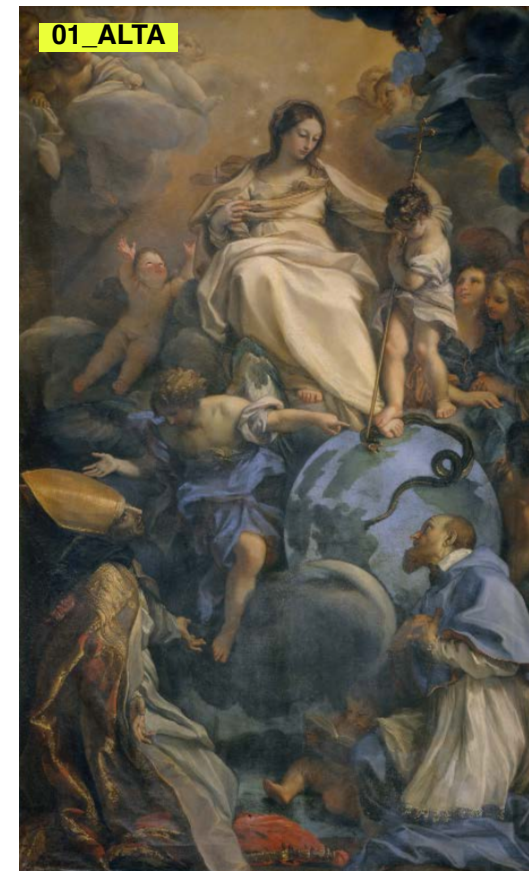
Maratta, distintosi come il più talentuoso allievo di Sacchi, sembrava essere l'artista meglio qualificato a esprimere l'aspirazione alla monumentalità e alla grandiosità richieste in quel frangente dalla committenza. Abile disegnatore e prolifico illustratore, originale ritrattista e inesauribile inventore di composizioni sacre e profane, formò la più vasta bottega del suo tempo, con allievi provenienti da ogni parte d'Italia. Il sostegno teorico di Giovanni Pietro Bellori e la carica di principe dell'Accademia di San Luca, assunta prima nel 1664, quindi dal 1699 alla morte, fornirono gli strumenti operativi per imporre la sua supremazia nell'ambiente romano, soprattutto dopo la morte del Bernini (1680).

Le sue capacità compositive di montare sontuose macchine sceniche con più figure, ordinate secondo una disposizione equilibrata e di forte impatto scenografico, ne fecero il più autorevole esecutore di pale d'altare del suo tempo. Maratta elaborò infatti una nuova formula della pala chiesastica, impostata su una struttura scalare rigorosamente concatenata, che verrà ripresa nel Settecento da Sebastiano Conca, Placido Costanzi, Pompeo Batoni e da altri artisti.

Dopo le varie pale d'altare giovanili, debitorie del condizionamento sacchiano e dell'influsso lanfranchiano, come appare ancora nelle tele delle cappelle Alaleona e Ludovisi di Sant'Isidoro, il marchigiano cominciò a emergere nella seconda metà degli anni cinquanta quale personalità autonoma e indipendente. Questa sua fase evolutiva è segnata dalla consacrazione ufficiale ottenuta con la prestigiosa commissione dell'*Adorazione dei pastori* su una testata della "Galleria

1. Carlo Maratta
Immacolata Concezione con san Tommaso da Villanova e san Francesco di Sales, 1665-1671
Siena, chiesa di Sant'Agostino

2. Carlo Maratta
San Pietro presenta alla Vergine i santi Ludovico Bertrand, Rosa da Lima, Filippo Benizi, Francesco Borgia e Gaetano Thiene, 1671-1672
Roma, basilica di Santa Maria sopra Minerva, cappella Altieri



di Alessandro VII" nel Palazzo del Quirinale (1657), mentre l'altra raffigurante *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* era stata assegnata a Pier Francesco Mola, il pittore più importante del momento. Due pale dello stesso periodo confermano la maturazione stilistica marattesca: la *Visitazione* di Santa Maria della Pace (1656) e soprattutto il *San Bernardo ricomponne lo scisma tra Innocenzo II e Vittore IV* di Santa Croce in Gerusalemme (1656-1659), ove l'impegnativo svolgimento narrativo nello spazio ristretto assegnato alla tela viene risolto brillantemente con una composizione multfigurale sulle diagonali sviluppata in diversi piani di profondità, sostanziata da una maggiore solidità delle forme riconducibile all'influsso berniniano (Rudolph 1978) e un pittoricismo "neoveneziano"⁵.

L'*Immacolata Concezione con san Tommaso da Villanova e san Francesco di Sales* (1665-1671), dipinta per la chiesa di Sant'Agostino a Siena su incarico del principe Agostino Chigi, che nasce in un clima committenziale di ascendenza berniniana, segna un punto di svolta in termini iconografici e di monumentalità nella

produzione dell'artista, aprendo la strada alle grandi pale del decennio successivo (fig. 1). L'impaginato svolge una disposizione piramidale, con i due santi in atteggiamento estatico al cospetto della Vergine, raffigurata in alto mentre aiuta Gesù Bambino a schiacciare il serpente sul globo terrestre. Le figure vivono in una condizione paradisiaca atemporale, sospese tra angeli e nubi⁶.

Varie pale degli anni settanta sviluppano con sempre maggiore complessità d'impaginato tale condizione spirituale extraterrena, ormai avulsa da qualsiasi preoccupazione narrativa. Le forme sono sempre più solide, come propugnava il secondo i dettami di Bernini promotore di una pittura scultorea, con una consistenza marmorea dei panneggi che accomuna il cameranese a Baciccio, anche se in un formalismo diverso, sensibile alla linea retta e non solo alla curva. È la "maniera statuina" di cui parla Bellori in relazione all'ammirazione del Maratta per Raffaello. La contaminazione berniniana tra pittura e scultura diventa comunque un motivo distintivo e caratterizzante, con ac-

3. Carlo Maratta
*Madonna in trono con il
 Bambino, san Carlo Borromeo
 e sant'Ignazio da Loyola,*
 1674-1675
 Roma, chiesa di Santa Maria
 in Vallicella



centuazioni diverse, della scuola romana tra il Seicento e il primo Settecento⁷.

La *Madonna con il Bambino e i santi Nicola di Bari, Francesco di Sales e Ambrogio* (1671-1672), dipinta con pennellata veemente per la chiesa di San Nicola ad Ancona, oggi nella Pinacoteca, inaugura un impianto scalare sulle diagonali, sempre con moto ascendente culminante nella Vergine. Contemporaneamente, nel *San Pietro presenta alla Vergine i santi Ludovico Bertrand, Rosa da Lima, Filippo Benizi, Francesco Borgia e Gaetano Thiene* (1671-1672) della cappella Altieri in Santa Maria sopra Minerva, il pittore risolve brillantemente, su molteplici piani di profondità a sviluppo ascensionale, la necessità di aggregare tutti i santi canonizzati da Clemente X in un'unica composizione (fig. 2). Dopo l'elegante *Visione di san Filippo Neri* (ante 1674) per San Giovanni dei Fiorentini (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina), che anticipa il tono solenne e la sofisticatezza esecutiva di un Batoni, pubblica l'impeccabile *Madonna in trono con il Bambino, san Carlo Borromeo e sant'Ignazio da Loyola* di Santa Maria in Vallicella (1674-1675), opera che impressionò Bernini, ove le memorie raffaellesche e carraccesche vengono sublimate secondo i canoni di una grandiosità scenografica barocca (fig. 3).

Una lunga sequenza di straordinarie invenzioni, cui si è aggiunta recentemente la pala dell'oratorio di Santa Francesca Romana a Pietrasanta, conclude il fortunato decennio, comprendente capolavori come la *Morte di san Francesco Saverio* del Gesù (1674-1679), il *Transito di san Giuseppe* dipinto per l'imperatore Leopoldo I (1676), il *Martirio dei santi Biagio e Sebastiano* oggi a Genova, Santa Maria di Carignano (1680 circa), ove il termine di classicismo, più volte usato e abusato in riferimento all'artista marchigiano, risulta assolutamente inadeguato a esprimere l'impeto dinamico e la spettacolarità tipicamente barocca delle composizioni⁸.

Tale processo ha un sublime punto di arrivo nell'enorme ancona che corona l'altare maggiore della chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, raffigurante *La Vergine presenta san Carlo e sant'Ambrogio a Cristo* (1685-1690; fig. 4). Alla materia pittorica levigata delle figure in primo piano si affianca uno sfumato avvolgente in quelle sullo sfondo e in particolare nell'eterea immagine del Cristo, possente come un Giove olimpico, anticipando stilisticamente atmosfere proto-neoclassiche settecentesche. Questo monumento pittorico ebbe un enorme successo e consacrò definitivamente la fama del pittore, come riporta una memoria del 4 novembre 1690: "si è scoperto il bel quadro all'altar maggiore di smisurata grandezza, che viene stimato la più bella opera di quante ne abbia fatte finora il famoso Carlo Maratta Romano" e come aggiunge Bellori "se ne replicò il grido per la città ed in tutte le parti ne restarono ben confusi gl'emoli e i poco amorevoli [...] i quali ostinatamente affermavano che mai egli opera si grande avrebbe ridotto a perfezione".

L'ultima pala totalmente autografa è probabilmente la *Madonna del Rosario* inviata a Palermo per l'oratorio di Santa Cita (1694-1695), anch'essa caratterizzata da motivi innovativi, nella complicata ma equilibrata risoluzione formale. Nelle pale vaticane, poi trasferite in mosaico, come pure in quelle inviate a Torino, Urbino e Camerano, appare ormai prevalente la partecipazione della bottega, anche se l'anziano maestro non rinunciò ad avocarne a sé l'ideazione.

Tutte queste composizioni, accuratamente calibrate in ogni dettaglio, sono caratterizzate da una concatenazione di gesti e di forme in una serrata struttura sintattica, ove non esistono motivi intercambiabili, ma tutto è rigorosamente necessario all'equilibrio generale.

Nelle pale del Maratta, come negli affreschi del Baciccio, il paradiso è inteso quale eterna contemplazione dell'essenza divina, estasi indeterminata e senza li-

miti temporali, visione costante dell'assoluto, in uno stato di beatitudine e di piacevole stupore che non avrà mai fine, sospeso in una dimensione atemporale.

Al vertice della piramide contemplativa marattesca c'è la Madonna con il Figlio, un culmine di pura bellezza. Come noto l'artista inaugurò una nuova iconografia della Vergine, tanto da essere chiamato "Carluccio delle Madonne", fissando un'icona di avvenenza mediterranea, espressione di olimpica serenità, pacatezza, riservatezza e pudore – il contrario della possente matrona rinascimentale di ascendenza michelangiolesca –, che ebbe un peso enorme su tutta l'iconografia mariana successiva. L'arte diventa così lo strumento più efficace per esprimere l'aspirazione al bello, la sua funzione evangelizzante quale visualizzazione ottica della redenzione e del premio della sequela a Cristo. In sostanza un'espressione di religiosità puramente estetica. Con il Barocco maturo la Chiesa attribuisce all'arte la funzione più alta, escatologica e purificatrice, il modo di avvicinarsi di più a Dio, quale suprema sintesi di armonia e bellezza assoluta. A essa si affianca la musica, sempre presente nelle cerimonie del tempo, come esperienza acustica del divino.

La medesima aspirazione ideale alla bellezza è perseguita da Baciccio, sia nelle pale sia negli affreschi. L'artista genovese, per sua indole, preferì una dimensione più intima, raggiungendo i migliori risultati nelle pale d'altare incentrate su pochi personaggi, con scene spesso inserite in un paesaggio classico, in una condizione di serena calma e di panteistico rapporto con la natura, tese a decodificare l'immanenza del divino. Forse le sue pale più riuscite, assieme alla virtuosistica *Natività* di Fermo (1686-1687) o alla raffinata tela con *Cristo, la Vergine e san Nicola di Bari* della Maddalena (1697-1698), sono quelle di Sant'Andrea al Quirinale, a partire dalla *Morte di san Francesco Saverio* (1676), ove il motivo dominante del misticismo visionario seicentesco, quello dell'estasi, raggiunge esiti di commosso impatto emozionale e coinvolgimento emotivo (fig. 5). Una sensibilità arcadica verso la natura è espressa nelle due tele laterali, le ultime della sua fortunata produzione, raffiguranti *San Francesco Saverio battezza una regina orientale* e la *Predica di san Francesco Saverio* (1705-1708).

La stessa vocazione interiorizzante possiamo d'altronde riscontrare nei ritratti, in cui Gaulli fu eccellente, come conferma la preferenza accordata al formato in "tela da testa", tutti concentrati sulla caratterizzazione umana e psicologica del soggetto, mentre il

Maratta ne esaltò la dimensione aulica e solenne, perseguendo la medesima aspirazione alla monumentalità e all'eternità delle sue pale d'altare⁹.

Stranamente questo sembrerebbe contrastare con gli affreschi, ove l'artista genovese ebbe invece una certa facilità nell'aggregare moltitudini, ma questo era dovuto forse più alle esigenze della committenza che a una sua naturale aspirazione. Il talento e la faticosa pratica del disegno, perseguita tenacemente come il suo illustre rivale, gli consentirono di combinare armonicamente molte figure disposte su piani diversi, grazie al dominio della prospettiva atmosferica.

Nella pittura illusionistica Baciccio introduce cromatismi vivaci e luminosi, con una tavolozza estremamente ricca, accompagnata a un senso gioioso del sacro, come appare già nei pennacchi di Sant'Agnese in Agone, clamorosi nel loro carattere innovativo (1666-1672). Sullo stesso piano si pone la festosa decorazione di Santa Marta al Collegio Romano, dove sperimenta un'ornamentazione globale estesa ai partiti architettonici (1672 circa), riproposta in termini rococò nella deliziosa sagrestia della cappella Montioni di Santa Maria in Montesanto (1691-1692).

Per quanto riguarda i rapporti tra Gaulli e il principe del Barocco è stato scritto molto. Non può essere trascurata l'assimilazione da parte del genovese di uno degli aspetti più esaltanti del rapporto di Bernini con la pittura: l'inserimento di opere pittoriche all'interno del suo "bel composto", per il raggiungimento di quella "unità delle arti visive" (Lavin) in cui architettura, pittura, scultura e arti decorative si fondono in un insieme omogeneo, con finalità simboliche e comunicative. È un processo che, partendo dalle esperienze di collaborazione con Abbatini e Borgognone, culmina a fianco di Baciccio nella decorazione del Gesù.

L'unità perseguita si esplica in due momenti fondamentali: uno a livello contenutistico e semantico, l'altro su un piano tecnico. Il primo è espresso dalla partecipazione delle opere di pittura e scultura a un medesimo tema comunicativo, concatenato all'architettura; il secondo, che è una conseguenza, vuole perseguire un'unità linguistica in termini formali e cromatici tra le diverse arti per rendere più efficace il dialogo tra esse e il messaggio che si vuole comunicare.

Bernini raggiunse nelle sue architetture il massimo grado di omogeneità formale tra sculture e dipinti con Guidubaldo Abbatini, Guglielmo Cortese detto il Borgognone e Baciccio, che furono veri interpreti del suo linguaggio in pittura. Nelle decorazioni a fresco delle

5. Baciccio
Morte di san Francesco
 Saverio, 1676
 Roma, chiesa di Sant'Andrea al
 Quirinale

6. Baciccio
Trionfo del Nome di Gesù,
 1676-1679
 Roma, chiesa del Gesù, volta
 della navata



fabbriche berniniane, abbiamo uno sconfinamento della pittura al di fuori di intelaiature e incorniciature geometriche – ove fino ad allora era stata relegata –, per invadere lo spazio architettonico vero e proprio, con effetto illusionistico e teatrale. Pur se il procedimento berniniano aveva dei timidi precedenti, come ha ricordato I. Lavin (Parmigianino, Domenichino), tuttavia il regista del Barocco ne amplificò le conseguenze visive e soprattutto comunicative. Certo Bernini guardò anche la volta di Palazzo Barberini di Pietro da Cortona, in cui figure e nubi invadono e sovrastano le cornici architettoniche, tuttavia integralmente dipinte. Chiare esemplificazioni sono le architetture progettate e decorate sotto il suo costante controllo da Abbatini: a partire dalla cappella Raimondi e fondamentalmente nella cappella Pio in Sant'Agostino (1643), sulla volta della sagrestia di Santo Spirito in Sassia (1648-1650), per culminare nella cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria (1647-1653).

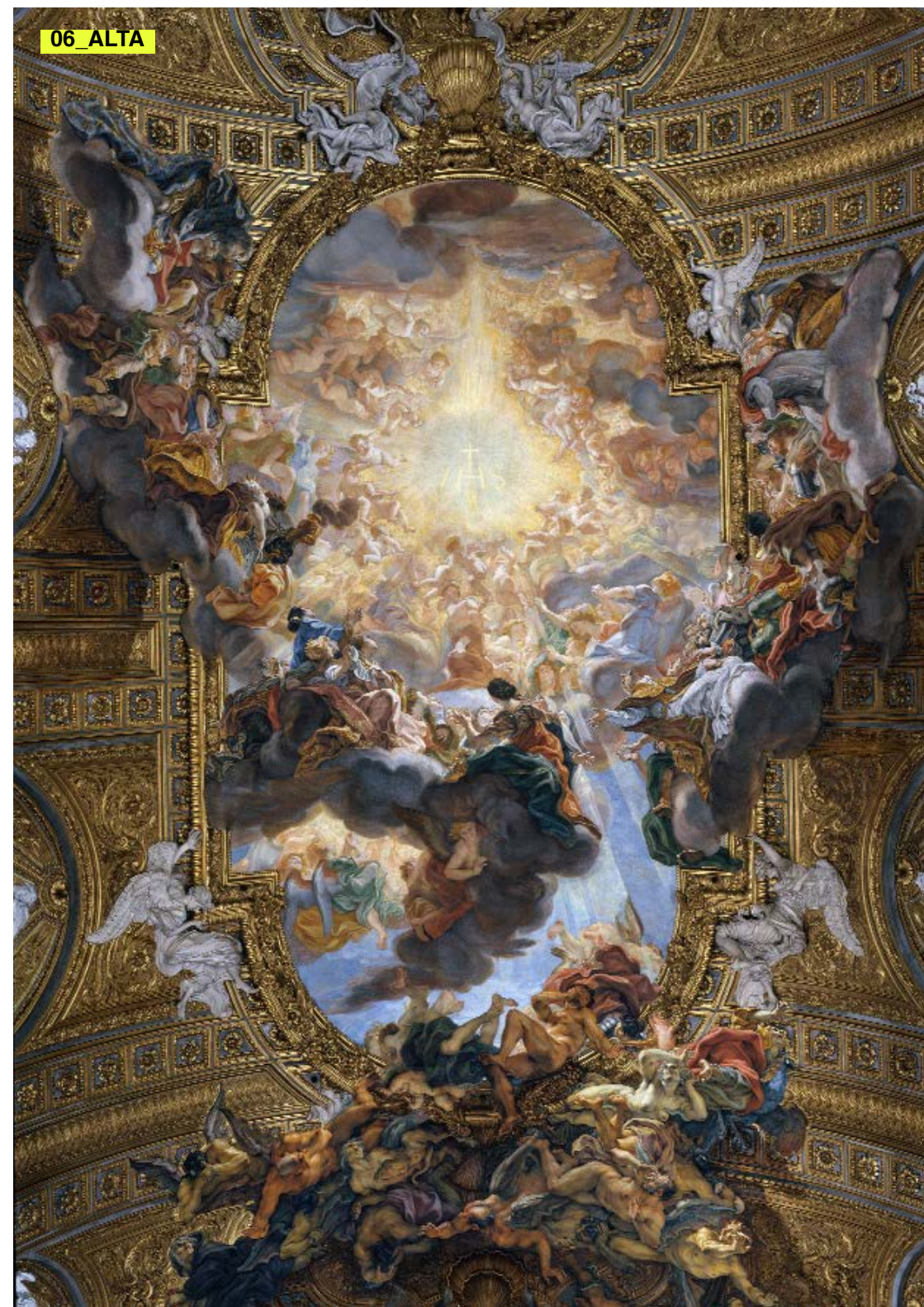
Tuttavia più che la pittura, fu un'opera di scultura che divenne un riferimento per la grande decorazione illusionistica barocca: la spettacolare *Cathedra Petri* innestata da Bernini su commissione di Alessandro VII nell'abside della basilica vaticana (1656-1667).

In ambito pittorico un caposaldo è l'*Assunzione della Vergine* affrescata dal Borgognone nella collegiata dell'Assunta di Ariccia (1664-1666), sotto la guida e dietro un'idea progettuale del Cavaliere. La pittura invade totalmente e per la prima volta l'intero spazio dell'abside, generalmente riservato a un classico tempietto con pala d'altare, aprendosi illusionisticamente verso il paesaggio esterno, allusivo alla valle ariccina, connettendosi interiormente all'architettura e alla decorazione plastica della cupola in termini di comunicazione simbolica, come compiuta applicazione del "bel-composto". Un evento soprannaturale manifestatosi oltre milleseicento anni prima diventa visione in atto, annullando la dimensione storico-narrativa e catapultando l'osservatore al momento zero, come in un'istantanea, quello in cui il miracolo è accaduto¹⁰.

Baciccio è stato sicuramente il più grande decoratore e freschista tardo-barocco, quando, dopo la morte di Pietro da Cortona nel 1669, assunse un ruolo egemone nel settore. La più prestigiosa commissione della sua carriera – estesa a cupola, pennacchi, calotta absidale, volte del transetto e della navata –, fu l'intera decorazione della chiesa madre della Compagnia di Gesù (1672-1685), uno dei più importanti monumenti religiosi della Controriforma, dove è sepolto il suo fondatore sant'Ignazio di Loyola.

Il precedente più autorevole della sua pittura decorativa è Pietro da Cortona (Cortona 1596 - Roma 1669), la cui creatività raggiunge la massima espressione nella volta di Palazzo Barberini. È soprattutto il concetto di spettacolo grandioso, pervaso di festosa ed esaltante luminosità, volto alla massima glorificazione di un tema religioso o araldico attraverso i mezzi più spericolati del virtuosismo pittorico e illusionistico, che diventa patrimonio comune della decorazione illusionistica successiva. Un motivo che a guardare bene era estraneo persino a Lanfranco. Anche Baciccio nella volta del Gesù non ignora lo straripare della parte animata dell'apoteosi barberiniana oltre le ornamentazioni simulate, con le figure dei giganti che rovinano in basso, e più in generale l'impeto invettivo che caratterizza l'affresco cortonesco. È la forza del coinvolgimento emotivo che illustra un'azione in atto e non una iperrealità semplicemente da contemplare, pur sempre soprannaturale ed estatica.

La pittura decorativa del Barocco romano ha come tema centrale la "Chiesa Trionfante", cioè l'esaltazione del successo universale del cattolicesimo attraverso la sua diffusione a opera principalmente della



7. Baciccio
Gloria di sant'Ignazio, 1685
 circa
 Roma, chiesa del Gesù, volta
 del transetto sinistro



Compagnia di Gesù, ma anche di altri ordini religiosi missionari. L'aspetto trionfalistico delle decorazioni, incentrate sui motivi dell'apoteosi e della gloria, si estende anche alla decorazione privata in tutta Europa, volta alla glorificazione di principi e sovrani.

Nel *Trionfo del Nome di Gesù* dipinto sulla volta della chiesa gesuita (fig. 6), con la consulenza teologica del generale padre Giovanni Paolo Oliva e compositiva del Bernini, il Baciccio rappresenta l'irrompere all'interno della chiesa della moltitudine che popola i cieli, entrata attraverso l'apertura della volta e sospesa appena al di sotto di essa: il cielo è sceso sulla terra e il paradiso è molto più vicino di quanto si possa immaginare, grazie alla speranza di salvezza offerta dal Cristo. La propensione scenografica e scenotecnica del Barocco berniniano trova qui una delle più spettacolari e compiute applicazioni, attraverso l'ausilio di una tecnica sofisticatissima, capace di tradurre in immagini e forme di forte impatto emotivo le idee del progettista e del suo committente. Nella parte bassa, invadendo lo spazio della navata, una congerie di dannati precipitano, tra demoni, allegorie di vizi e peccati. L'illusionismo della rovinosa caduta nell'abisso delle tenebre eter-

8. Baciccio
Cristo in gloria con apostoli e santi francescani, 1707
 Roma, basilica dei Santi
 Apostoli, volta della navata



ne di questa moltitudine viene rafforzato dall'ombra delle nubi dipinta sulla decorazione, sopra i rilievi e sulle sculture angeliche – dietro suggerimento di Bernini –, mentre l'effetto della luce introdotta dai finestroni della navata, viene simulato dalla trasparenza delle nubi che si schiariscono nella parte inferiore.

L'intera decorazione del Gesù esprime al massimo livello la metamorfica contaminazione tra le arti perseguita dal Bernini, ma anche una spericolata e inimitabile applicazione della prospettiva atmosferica nella decorazione illusionistica, nel tentativo di rendere spazi sconfinati nei limiti ristretti della rappresentazione. Si tratta peraltro di una visualizzazione delle nuove teorie sulla gravitazione universale, portata alle estreme conseguenze dal Gaulli, con l'abolizione dei termini di sopra e sotto, alto e basso, indirizzata alla resa di una dimensione spaziale che annulli il concetto di gravità. Qui si esaltano le grandi capacità compositive e di regia del Bernini, che nella volta gesuita, guidando con suggerimenti compositivi e scenografici il suo talentuoso seguace, inverte il rapporto di subordinazione che la pittura aveva sino ad allora avuto nel suo composto.

9. Baciccio
Cristo in gloria con apostoli e
santi francescani, 1707
(particolare)



Il concetto berniniano di arte totale e di decorazione unitaria ha una sublimazione nel Gesù, ove Baciccio disegnò tutto, comprese le ornamentazioni e le sculture in stucco illustranti le nazioni e i continenti evangelizzati dai gesuiti (fig. 7). Seguendo tale esempio altri interni di chiese romane vennero decorati perseguendo i medesimi intenti di arte totale, con un decorativismo infestante e un'esuberanza ornamentale volgente al rococò, come in Santa Maria dell'Orto (1703-1706) o in Santa Caterina da Siena a Magnanapoli (1700-1712 circa).

Baciccio è protagonista della naturale evoluzione del Barocco berniniano verso il rococò e di quelle novità nella grande decorazione illusionistica che saranno fatte proprie in tutta Europa da artisti quali Luca Giordano, Corrado Giaquinto, Sebastiano Ricci e Giambattista Tiepolo. Gli echi delle invenzioni del Gaulli in ambito decorativo arrivano in Austria, Francia, Portogallo, Spagna, con le imprese di Cosmas Da-

mian Asam, François Lemoine, Alessandro Gherardini, attraversando il secolo dei lumi fino a Francisco Goya.

Si colloca su un piano completamente diverso, estraneo agli sviluppi della pittura illusionistica, la volta dipinta tra il 1673 e il 1675 dal Maratta in Palazzo Altieri con l'*Allegoria della Divina Clemenza*, che secondo la tradizione del "quadro riportato" isola la composizione in un'incorniciatura, come un'enorme pala orizzontale. Ma si tratta per sempre di *Ecclesia Triumphans*. Le volte dipinte da Giacinto Brandi in San Carlo al Corso e nella chiesa di Gesù e Maria (1680-1681), ma soprattutto in San Silvestro in Capite, propongono un'ambigua intermediazione tra la citata impostazione manierista e l'illusionismo a tutto campo, ma con esiti macchinosi e impacciati, segnati da epizodicità e mancanza di unità delle singole parti tra loro¹¹.

Portarono nella pittura decorativa la loro esperienza veneziana carica di suggestioni veronesiane, ma

non esente dall'influsso gaullesco, Giovanni Coli e Filippo Gherardi, personalità inscindibili come due gemelli eterozigoti, molto attivi in qualità di freschisti in varie chiese romane e soprattutto nella complessa decorazione della galleria di Palazzo Colonna con il ciclo ispirato alle gesta di Marcantonio Colonna, che rappresenta il loro massimo raggiungimento.

Uno dei risultati più grandiosi della pittura decorativa del Barocco romano è la decorazione della chiesa di Sant'Ignazio da parte del gesuita Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709), che prosegue l'architettura della navata nello spazio illusorio, con il ricorso ai mezzi scientifici della prospettiva architettonica, combinando spunti compositivi e iconografici del pittore genovese (che si era avvalso della sola prospettiva aerea) con una sua originalissima visione spaziale e de-

corativa, sempre improntata alla medesima ricerca di spettacolarità e inebriante coinvolgimento emotivo del riguardante: la scienza al servizio dell'arte e della Chiesa. Tale complesso sistema progettuale avrà tuttavia una diffusione più nel nord Italia e nell'est europeo che a Roma.

Sarà infatti sempre Baciccio a fornire un ulteriore modello di riferimento per la decorazione illusionistica romana settecentesca, quando nell'affresco con *Cristo in gloria con apostoli e santi francescani*, che domina la volta dei Santi Apostoli celebrando l'apoteosi dell'ordine francescano (1707; figg. 8-9), elaborò una formula compromissoria tra la spettacolarità trionfalistica barocca e le istanze di misurato controllo formale maturate in seno all'incipiente classicismo arcadico¹².

¹ Per una ricognizione generale sulla pittura barocca romana cfr. Voss 1924; Waterhouse 1936; Waterhouse 1976; Schleier 1988; Petrucci 2012.

² Cfr. Enggass 1994, pp. 54-67; Enggass 1999, pp. 27-39. Sull'illusionismo del Barocco romano cfr. Fagiolo 1980; Fagiolo 2006; Fagiolo 2013 (rielaborazione dei due contributi precedenti).

³ Fondamentalmente sul Maratta cfr. Mezzetti 1955; Rudolph 1995; Mena Marqués 1996; Rudolph 2000; Rudolph 2007 (cui si rimanda per i numerosi e puntuali contributi della studiosa); Bortolotti 2007; Costanzi, Massa 2011. Su Baciccio, con ulteriore vasta bibliografia, cfr. Enggass 1964; Graf 1976; Fagiolo dell'Arco

1996; Giovan Battista Gaulli 1999; Graf 2006; Petrucci 2009.

⁴ Cfr. de Chantelou 1885, p. 133; de Chantelou, in del Pesco 2007, p. 342; Bellori 1976, pp. 582, 594, 614. Sul rapporto tra Bernini e Maratta si veda in particolare Rudolph 1978, pp. 193-194, 196; Rudolph, in *L'Arccidia del Bernini* 1998, pp. 147-148; Rudolph 2000, p. 457; Rudolph 2000*, pp. 213-216; Petrucci 2006, pp. 252-255, 293.

⁵ Sulla fase giovanile marattesca cfr. Rudolph 1977; Rudolph 1978. Sull'affresco del Maratta nella Galleria del Quirinale cfr. Rudolph, in *L'Arccidia del Bernini* 1998, pp. 147-150. Su quello del Mola cfr. Petrucci 2012.

⁶ I pagamenti della pala di Siena,

la cui datazione era stata precedentemente riferita al pontificato Chigi (Mezzetti 1955, p. 346), già segnalati da Dowley 1959, pp. 65-66, note 21-23, sono pubblicati

per esteso in Petrucci 1992, pp. 109, 121 [17], 122 [29]. Sulla pala, datata "1671" sopra il libro tenuto dall'angioletto al centro, cfr. Angelini, in *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 481-482, n. 320.

⁷ Sulla pittura scultorea cfr. Petrucci 2006, pp. 71-86. Il rapporto tra la scultura del Bernini e il Maratta è stato evidenziato da Rudolph, sin dal 1978, pp. 194, 196.

⁸ Sulla pala di Pietrasanta cfr. Giometti 2014.

⁹ Sulla ritrattistica del Gaulli cfr. Petrucci 2008, *ad indicem*; Petrucci 2009. Sulla ritrattistica del

Maratta cfr. Mezzetti 1955; Petrucci 2008, I, pp. 71-72, 45, 49, 94-96, 231-237; II, pp. 337-344, 408-413; III, figg. 380-423.

¹⁰ Per i rapporti di Bernini con la pittura e i suoi collaboratori cfr. Petrucci 2006; Angelini 2007.

¹¹ Rudolph (1986) non considera quello di Palazzo Altieri un caso isolato, ma fa riferimento a complessi privati affrescati dalla bottega del Maratta sotto la sua supervisione. Per le decorazioni del Brandi, in attesa della imminente monografia di G. Serafinelli, cfr. Pampaloni 1973.

¹² In termini generali, sulla decorazione barocca cfr. Roettgen 2007. Sulla decorazione gesuitica cfr. Fagiolo 1980; Fagiolo 2006.