



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni
e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Colmare il vuoto

Le infinite soluzioni nei soffitti
sfondati del barocco romano

Relatrice/Relatore

Ch.ma Prof.ssa Émilie Passignat

Correlatrice/Correlatore

Ch. Prof. Claudio Calosi

Laureanda/Laureando

Martina Palomba
881429

Anno Accademico

2024 / 2025

To fill a Gap
Insert the Thing that caused it -
Block it up
With Other - and 'twill yawn the more -
You cannot solder an Abyss
With Air.

Emily Dickinson

INDICE

INTRODUZIONE	3
ALLE ORIGINI DELL'ILLUSIONE: IL RIEMPIMENTO DEL VUOTO NEL QUADRATURISMO	3
 CAPITOLO 1.....	7
LA FILOSOFIA DEL VUOTO: UNA TELA BIANCA DA CUI POSSONO NASCERE INFINITE CREAZIONI.....	7
1.1 <i>Roma nel XVII secolo</i>	7
1.1.1 <i>Il contesto storico</i>	7
1.1.2 <i>Il contesto artistico</i>	9
 CAPITOLO 2.....	26
SOFFITTI SFONDATI: OLTRE I CONFINI UMANI, VERSO IL DIVINO	26
2.1 <i>La “Gloria del Paradiso” di Giovanni Lanfranco nella Chiesa di Sant’Andrea della Valle</i>	26
2.1.1 <i>Le innovazioni</i>	26
2.1.2 <i>L'iconografia</i>	28
2.1.3 <i>I modelli</i>	30
2.2 <i>Il “Trionfo della Divina Provvidenza” di Pietro da Cortona a Palazzo Barberini</i>	32
2.2.1 <i>Tra innovazione e tradizione</i>	32
2.2.2 <i>L'iconografia</i>	35
2.2.3 <i>La prospettiva</i>	37
2.3 <i>Il “Trionfo del Nome di Gesù” di Giovan Battista Gaulli (Baciccio) nella Chiesa del Gesù</i>	37
2.3.1 <i>Il paradosso geometrico e il rapporto con Bernini</i>	37
2.3.2 <i>L'iconografia</i>	41
2.4.1 <i>Il punto di vista unico</i>	42
2.4.2 <i>Il fuoco come elemento guida</i>	43
2.4.3 <i>L'iconografia della volta</i>	44

CAPITOLO 3	48
LA GLORIA DEI MORTALI E L'ESALTAZIONE DEL POTERE TERRENO	48
3.1 Le "Storie di Enea" di Pietro da Cortona a Palazzo Pamphilj	48
3.1.1 Palazzo Barberini e Palazzo Pamphilj: due declinazioni di arte barocca	48
3.1.2 La committenza	49
3.1.3 L'interpretazione e l'iconografia	50
 CAPITOLO 4	57
OLTRE ROMA: LA DIFFUSIONE DEL QUADRATURISMO TRA L'ITALIA E L'EUROPA E LA TRANSIZIONE DAL BAROCCO AL ROCCOCÒ	57
3.1 L'influenza romana nella Venezia Settecentesca: tra sacro e profano	57
3.1.1 "Martirio e Glorificazione di San Pantalone" di Giovanni Antonio Fumiani nella Chiesa di San Pantalon	58
3.1.2 L'"Apoteosi di Venezia" di Nicolò Bambini e Antonio Felice Ferrari nel Salone Maggiore di Ca' Dolfin	64
3.1.3 "Il Trasporto della Santa Casa di Nazareth a Loreto" di Giambattista Tiepolo a Santa Maria degli Scalzi	67
3.2 Tiepolo in Germania: l'eco veneziano alla corte di Würzburg	69
3.2.1 "Olimpo e i Continenti" di Giambattista Tiepolo alla Residenza di Würzburg	69
3.3 Il cielo barocco in Spagna: i riflessi dell'arte italiana in età imperiale	76
3.3.1 Giambattista, Giandomenico e Lorenzo Tiepolo al Palazzo Reale di Madrid	76
 BIBLIOGRAFIA	80
SITOGRAFIA	88
APPENDICE: ILLUSTRAZIONI	89
RINGRAZIAMENTI	104

INTRODUZIONE

ALLE ORIGINI DELL'ILLUSIONE: IL RIEMPIMENTO DEL VUOTO NEL QUADRATURISMO

Negli ultimi anni, la museografia ha sviluppato nuovi linguaggi espositivi con lo scopo di valorizzare il rapporto tra opera e spazio. Un esempio emblematico è l'allestimento realizzato presso le Gallerie degli Uffizi inaugurato di recente, in occasione della mostra *Firenze e l'Europa. Arti del Settecento agli Uffizi*, sotto la direzione di Simone Verde: il dipinto *Erezione della statua di un imperatore* (fig. 29) di Giambattista Tiepolo è stato esposto sospeso in aria, proprio al centro della sala, come se fosse un affresco da soffitto, evocando un trompe-l'œil barocco. Questa scelta non è puramente scenografica: essa richiama la funzione originaria dell'opera e ripropone l'effetto di un soffitto sfondato. Questa operazione evidenzia una sensibilità contemporanea verso un problema che era centrale già nell'età barocca: come governare lo spazio, o meglio il vuoto, in modo che non appaia come una mancanza¹. In epoca barocca, infatti, il vuoto non è solo uno spazio da riempire, ma una vera e propria assenza che inquieta e inorridisce gli artisti e, al contempo, mette in crisi filosofi e scienziati. Questa tesi esplora la natura di quel vuoto (culturale, teologico, ontologico) e le strategie messe in atto per affrontarlo, con particolare attenzione alla produzione artistica romana dei soffitti sfondati, sia in ambito sacro che in ambito profano: l'obiettivo è quello di dimostrare come la paura del vuoto (l'*horror vacui*) abbia guidato non solo lo stile dell'epoca, ma anche il significato di molte delle opere prese in analisi. Al fine di comprendere questi presupposti, la tesi inizia con un'indagine storico-filosofica che ripercorre le principali concezioni del vuoto tra antichità e età moderna, dimostrando come il concetto si evolva tra negazione fisica e dibattito metafisico. Partendo da questa base, si procede con l'analisi dei grandi soffitti sfondati barocchi nei due contesti precedentemente accennati: quello sacro e quello profano. Nel primo caso, lo sfondamento del soffitto diventa un vero e proprio strumento per aprire l'edificio verso il cielo, suggerendo una via d'accesso e di comunicazione verso il divino. Qui, il vuoto viene creato dalle quadrature e riempito da un affresco che crea volutamente l'illusione di vuoto che si proietta verso l'infinito. Diversa è invece la

¹ *Tragico, erotico, illuminato. Il Settecento secondo le Gallerie degli Uffizi*, in "Il Giornale dell'Arte", 20 maggio 2025. Disponibile su: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Mostre/Tragico-erotico-illuminato-il-Settecento-secondo-le-Gallerie-degli-Uffizi> (consultato il 13/06/2025).

risposta che emerge nella decorazione profana, dove manca a tutti gli effetti una simbologia così spirituale: in questi casi, il vuoto viene celato sotto un ordine narrativo fortemente costruito e spesso legato a esigenze dinastiche, politiche o celebrative. L'arte non vuole invitare, in questo caso, alla salvezza, ma alla legittimazione; non apre verso l'infinito, ma impone un senso che davanti a uno spazio vuoto altrimenti mancherebbe. Il percorso si conclude poi con lo studio del caso veneziano e delle reinterpretazioni europee, ma in particolare dell'opera di Giambattista Tiepolo che, pur non avendo soggiornato a Roma, assimila le soluzioni barocche sviluppate nella capitale (che si erano ormai diffuse), reinterpretandole in chiave luminosa e scenografica, e portandole verso una nuova dimensione internazionale.

Questa tesi nasce a tutti gli effetti nel tentativo di esorcizzare quella che tutt'oggi è una paura che accomuna numerose persone, una preoccupazione che, nel Seicento, portò gli artisti alla realizzazione di queste meravigliose e spettacolari opere. Tuttavia questo processo di saturazione visiva non sarebbe potuto avvenire senza alcuni presupposti fondamentali come la prospettiva.

La prospettiva non è una semplice costruzione geometrica, ma una struttura concettuale che regola la rappresentazione dello spazio in relazione alla visione dell'osservatore; essa trasforma l'opera in uno spazio accessibile, attraversabile, abitabile. La sua nascita non può essere attribuita a un singolo luogo o a un singolo momento, ma è il risultato di un lungo e articolato processo, che ha origine durante il tardo Medioevo e si sviluppa pienamente nel Rinascimento. Le prime sperimentazioni hanno già luogo nel Duecento, in artisti come Cimabue, Duccio e Giotto, che iniziano a strutturare lo spazio pittorico secondo logiche perlopiù intuitive. Tuttavia, è solo nel Quattrocento, con Filippo Brunelleschi a Firenze, che la prospettiva assume una forma più sistematica, diventando un vero e proprio metodo di rappresentazione razionale dello spazio. L'evoluzione nella prospettiva rinascimentale avviene grazie a due motivi principali: l'esigenza di unificare lo spazio pittorico e di superare la frammentazione tipica delle immagini medievali, e la necessità di rendere più credibile la rappresentazione, sulla base delle nuove istanze naturalistiche dell'Umanesimo².

Con l'affermarsi della prospettiva, iniziano ad emergere anche le prime tensioni tra architetti e pittori. La pittura murale, fino ad allora strettamente legata alla struttura

² Eugenio Battisti, *Note sulla prospettiva rinascimentale*, in "Arte Lombarda", vol. 16, 1971, pp. 87–97.

dell'edificio, inizia a costruire spazi tridimensionali e illusori su pareti piatte. Se fino a poco prima con Giotto architettura e affresco coesistevano armonicamente, pittori come Masaccio e, in seguito, Leonardo inizieranno a concepire la pittura come una realtà autonoma, capace di sfondare la parete e sostituire l'ambiente reale con quello fittizio³:

Ma la cosa più sorprendente è che proprio architetti come il Brunelleschi e l'Alberti, che disegnavano edifici con le loro proporzioni e membrature, armonizzando e chiarificando gli elementi strutturali, sono anche fra i primi avvocati dello studio della prospettiva, che cercava di proiettare un'illusione tridimensionale su un piano piatto. Naturalmente, gli affreschi che usavano i principi della prospettiva tendevano a distruggere quella unità della struttura che questi uomini, come architetti cercavano di raggiungere. Gli architetti stessi rappresentavano dunque un paradosso⁴.

A partire dalle basi teoriche della prospettiva e dal rapporto contraddittorio tra queste due figure, nel corso del Seicento si sviluppa una forma decorativa autonoma e complessa: la quadratura. Essa non si limita a suggerire profondità o a costruire illusioni ottiche isolate, ma trasforma radicalmente la percezione dello spazio architettonico. Il fenomeno del quadraturismo nasce proprio dalla collaborazione fra pittori dello spazio (i quadraturisti) e pittori di figura (i figuristi), che intorno alla metà del Seicento, danno vita ad una nuova tendenza decorativa fondata sull'interazione tra architettura reale e architettura dipinta. Questa pratica si afferma con forza in alcune aree particolarmente recettive alle sperimentazioni decorative, come Genova e Bologna, dove l'incontro tra diverse maestranze e il sostegno di una committenza colta danno effettivamente vita alle condizioni ideali per la nascita e lo sviluppo del quadraturismo. A partire dalla metà del Seicento, si assiste, infatti, ad un'intensa attività di ristrutturazione decorativa nelle dimore dell'aristocrazia cittadina, soprattutto lungo l'asse della Strada Nuova. È proprio qui che nasce un modello decorativo basato su un sistema di "quadri" racchiusi all'interno di intelaiature prospettiche e ordinati in sequenza⁵.

³ Eve Borsook, *Architetti e pittori. Problemi della decorazione murale*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia", Serie II, Vol. 23, No. 1/2, 1954, pp. 134-135.

⁴ *Ivi*, p. 135.

⁵ Ezia Gavazza, *Quadraturismo e quadratura: dallo spazio illusivo alla struttura di decorazione*, in "Arte Lombarda", Nuova Serie, No. 110/111, 1994, pp. 17-21.

Questo linguaggio decorativo si sviluppa e si trasforma progressivamente fino a inserirsi nelle maggiori e più spettacolari produzioni barocche. In particolare, a Roma, la pittura a soffitto assume una funzione centrale per la realizzazione di grandi affreschi murali. Proprio qui, infatti, l'illusionismo prospettico si amplifica, sfondando le volte delle chiese e dei palazzi per aprire lo spazio al divino e alla glorificazione del potere terreno. La pratica della quadratura diventa, così, uno strumento essenziale per orchestrare contemporaneamente architettura e pittura in un'unica rappresentazione.

CAPITOLO 1

LA FILOSOFIA DEL VUOTO: UNA TELA BIANCA DA CUI POSSONO NASCERE INFINITE CREAZIONI

1.1 Roma nel XVII secolo

1.1.1 Il contesto storico

Agli albori del XVII secolo, Roma si trovava al centro di un fermento politico, culturale e spirituale che influenzò sia l'arte che il pensiero dell'epoca: la città eterna, infatti, fulcro della cristianità e della Controriforma, viveva un momento di straordinaria trasformazione. La città si configurava come un centro di potere e di rappresentazione, dove la committenza artistica assumeva un ruolo strategico fondamentale per la costruzione dell'immagine pubblica della Chiesa e delle famiglie aristocratiche ad essa legate. Sotto il lungo pontificato di Urbano VIII Barberini (1623-1644), spesso ricordato con nostalgia dai cronisti del tempo come il “secolo d'oro” della pittura, la città conobbe una straordinaria fioritura di imprese decorative. In realtà, questo risultato rappresentava il culmine di un processo già avviato dai predecessori, in particolare Paolo V e Gregorio XV, i cui pontificati, saturi di mecenatismo, erano tuttavia caratterizzati da un crescente controllo sulle arti: la chiesa utilizzava, infatti, proprio l'arte per l'affermazione del proprio potere. Il mecenatismo seguiva spesso logiche di affiliazione territoriale in quanto era consuetudine che un papa o un cardinale favorissero artisti provenienti dalla propria città d'origine: questo legame tra appartenenza geografica e protezione artistica contribuì all'arrivo in città di numerosi pittori, soprattutto genovesi, bolognesi (luoghi dove ebbe origine il quadraturismo) e fiorentini. Anche le grandi famiglie aristocratiche vedevano nell'arte uno strumento per affermare la propria influenza e competere simbolicamente con le altre casate: ciò si rifletteva nella decorazione di chiese, cappelle e residenze private⁶. Da questi presupposti ebbero origine le decorazioni murali prese in analisi nei prossimi capitoli: sacre e profane.

All'artista veniva talvolta lasciata parecchia autonomia nelle commissioni sacre:

⁶ Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, a cura di Tomaso Montanari, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2019/2020, pp. 5-8.

A dire il vero, spesso ai pittori veniva lasciata una straordinaria libertà anche per commissioni importanti, e ciò dipendeva in buona parte dalla raffinata cultura romana. I contratti stipulati in piccoli centri di provincia contengono istruzioni per i pittori molto più particolareggiate rispetto a quelli stilati nelle grandi città. Di solito il soggetto era descritto a grandi linee, lasciando all'artista la libertà di aggiungere quegli elementi ch'egli riteneva necessari alla rappresentazione. Anzi, spesso la richiesta di ulteriori particolari iconografici veniva dal pittore⁷.

Tuttavia anche per quanto riguarda le commissioni profane gli artisti venivano lasciati piuttosto liberi:

Non mancavano difficoltà neanche per le opere profane. L'artista al quale veniva affidato per esempio un tema vago come quello delle Quattro Stagioni si trovava spesso nell'incertezza su cosa dovesse realmente dipingere, e noi sappiamo che in simili circostanze sarebbe ricorso ai consigli di uno studioso o di un poeta, anche se ciò non era specificamente previsto nel contratto⁸.

Il mecenatismo stava quindi attraversando una trasformazione profonda. Il modello tradizionale basato su istruzioni tassative e su una relazione personale duratura tra committente e pittore, iniziava progressivamente a crollare in favore di forme di committenza più fluide. Con il declino delle antiche corti feudali e la crisi delle città-stato, Roma andava assumendo sempre di più i tratti di una vera capitale: essa era un centro ricchissimo, un punto di riferimento culturale e religioso per l'intera Europa. In questo nuovo scenario, la città esercitava un forte richiamo per gli artisti, in quanto Roma rappresentava la meta ambita dai più, dove era possibile ottenere visibilità, successo e prestigiose commissioni. A sostenere questo flusso costante di artisti, contribuivano anche il fascino per i monumenti antichi e la persistenza della tradizione classica⁹.

⁷ *Ivi*, pp. 11-12.

⁸ *Ivi*, p. 12.

⁹ *Ivi*, pp. 17-18.

1.1.2 Il contesto artistico

Fu proprio in questo contesto storico che si sviluppò quel che chiamiamo Barocco: il Barocco è un articolato movimento artistico e culturale che nacque più o meno nei primi decenni del Seicento e che si sviluppò durante tutto il secolo, raggiungendo i maggiori centri europei e plasmando profondamente l'arte e la cultura dell'epoca. Esso si configura come la necessaria evoluzione di un linguaggio formale precedente e ormai esaurito: il Rinascimento. Di fronte alla stanchezza delle soluzioni classiche e alla ripetitività delle formule compositive, si rese indispensabile un rinnovamento che potesse restituire forza all'impressione visiva. Non si tratta, dunque, solo ed esclusivamente di un semplice passaggio, ma di un profondo mutamento del senso stesso della forma, che si compie seguendo leggi proprie, quasi come un organismo vivente che sboccia, cresce e infine decade¹⁰.

Tuttavia, la corrente "barocca" risulta essere abbastanza problematica, sia per quanto riguarda gli estremi cronologici precisi, che per quanto riguarda l'esistenza simultanea di linguaggi formali totalmente in contrasto gli uni con gli altri; a tal proposito, Giuliano Briganti nel primo numero della rivista *Paragone* del 1950 disse:

Nella corrente storia dell'arte col termine di 'barocco' si abbracciano, di solito, fatti di varia ed opposta natura. Oltre al Bernini e al Cortona, anche Annibale Carracci, anche il Caravaggio, e lo stesso Poussin, in compagnia di tanti altri che sempre differiscono fra loro per spirito e per cultura, a non dir per grandezza, tutti sono indicati quali protagonisti di quella vicenda che si intitola 'età barocca'. Una vicenda storica fin qui così mal definita, che talora se ne fissa l'inizio al 1630, talora al 1580, qualche volta persino al 1520. Senza dire che, nella sua interminabile edizione tedesca, tale vicenda va divisa solitamente in tre atti, 'barocco severo', 'barocco maturo', 'tardo barocco', restandosi ancora in debito di una valida dimostrazione che, con elementi concreti, ci dia ragione del passaggio da un atto all'altro, cioè a dire dell'unità spirituale del dramma che giustifichi la denominazione comune. Nè solo a questo si limita l'invadenza e l'imprecisione del termine, ma esso tende sempre più ad assumere una portata generale o, se si vuole, psicologica che si sovrappone a quella storica, sì che son chiamate 'barocche',

¹⁰ Heinrich Wöfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, traduzione di Angelica Tizzo, in "Carte d'artisti", 124, Milano, Abscondita, 2010, pp. 83-84.

manifestazioni artistiche delle epoche più varie, dall'antichità classica, anzi dalle preistoriche pitture rupestri, fino ai giorni nostri. Ne consegue inevitabilmente che quando, in un testo di storia dell'arte, si legge il termine 'barocco' non si sa ormai a che cosa precisamente si voglia alludere; e dalla confusione s'ingenerano equivoci a non finire¹¹.

Questo stile non si afferma immediatamente in un unico centro, ma emerge simultaneamente in più città¹². Nonostante ciò, è a tutti gli effetti Roma il luogo in cui questa trasformazione assunse un significato pienamente consapevole e radicale. A differenza di altre scuole (ad esempio quella veneziana, spesso accusata di aver enfatizzato motivi già esistenti), infatti, fu proprio a Roma che il nuovo stile non si limitò ad amplificare forme già esistenti, ma le rivoluzionò alla radice. Per questo motivo si potrebbe quasi parlare di un "Barocco per eccellenza", il cui esempio dettò i modelli all'intera Europa cattolica¹³.

L'origine del termine "Barocco" rimane tutt'oggi incerta: secondo la tradizione storiografica italiana (l'ipotesi generalmente più sostenuta), esso deriva dal termine *baroco*, utilizzato per indicare un ragionamento complesso e apparentemente privo di logica contenuto. Anche Benedetto Croce difendeva questa etimologia, in quanto baroco figurava anche in una serie di vocaboli artificiali utilizzati nel Medioevo dagli scrittori di logica per memorizzare vari sillogismi¹⁴:

Barbara, Celarent, Darii, Ferion, Baralipon, Celantes, Dabitis, Fapesmo, Frisesomorum, Cesare, Camestres, Festino, Baroco, Darapti, Felapto, Disamis, Datisi, Bocardo, Ferison¹⁵.

¹¹ Giuliano Briganti, *Barocco, strana parola*, in "Paragone", 1, Firenze, Sansoni Editore, 1950, p. 19.

¹² H. Wöflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, cit., pp. 83-84.

¹³ *Ivi*, p. 14.

¹⁴ Otto Kurz, *Barocco: storia di una parola*, in "Lettere Italiane", Ottobre-Dicembre 1960, Vol. 12, No. 4, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., pp. 415.

¹⁵ Petrus Hispanus, *Summulae logicales*, a cura di I. M. Bochenski, Torino, Marietti, 1947, p. 41.

Egli sosteneva, infatti, che:

Tra quei vocabboli (Barbara, Celarent, ecc.) due, almeno in Italia, colpirono più degli altri e divennero quasi proverbiali, a preferenza degli altri: il primo, cioè Barbara, perché era il primo, e poi, chi sa perché, Baroco, che designava il quarto modo della seconda figura. Dico che non so perché, non essendo quello più strano di altri, né più contorto il modo di sillogismo che esso indicava: forse vi contribuì l'allitterazione con Barbara... L'ovvio fastidio verso cotesti termini di scuola e di disputanti, accresciuto con lo svolgersi dell'antiscolasticismo e antiaristotelismo, condussero poi a spregiare i ragionamenti pedanteschi o goffamente capziosi, significandoli con quello dei due vocaboli rappresentativi che suonava non solo più bizzarro, ma privo di ogni senso assegnabile; e perciò un cattivo ragionamento fu detto "argomento in baroco"¹⁶.

I francesi, invece, fanno risalire l'etimologia al termine *barrueco*, un idioma spagnolo che indica una perla scaramazza, ovvero dalla forma strana e irregolare. In ambito italiano, invece, la parola compare inizialmente nel linguaggio scolastico, con riferimento a un tipo di sillogismo contorto, difficile da seguire, che acquisisce nel tempo un significato più generale: quello di strano, arzigogolato, logicamente bizzarro. In tutti i casi, il termine fu inizialmente utilizzato con una connotazione negativa, associandolo volontariamente a tutto quello che veniva considerato in qualche modo bizzarro o eccentrico. In risposta alla crisi estetica del movimento manieristico, il Barocco sviluppò un linguaggio figurativo tutto nuovo, capace di superare forme ormai viste e di stabilire un rapporto più diretto e, soprattutto, emotivo tra l'opera e lo spettatore. Questo stile puntava sull'uso espressivo del movimento, non solo attraverso effetti prospettici e illusionistici, ma anche tramite la teatralità della rappresentazione, strumenti che rispondevano perfettamente alle esigenze della Controriforma (non a caso esso trovò terreno fertile proprio nei territori sotto l'influenza cattolica). Il Barocco non fu esente da critiche: già nella seconda metà del Settecento, mentre il fenomeno volgeva al suo termine, Francesco Milizia, critico d'arte, lo descriveva come "una corruzione del gusto"¹⁷; fu proprio lui ad utilizzare per la prima volta in Italia il termine "Barocco" nel

¹⁶ Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia: vita morale e civile, letteratura, arti*. Bari, Laterza, 1929, p. 21.

¹⁷ Giovanni Getto, *Ancora sul termine "barocco"*, in "Lettere Italiane", vol. XII, n. 1, 1960, pp. 101–103.

suo *Dizionario delle Belle Arti* (1797)¹⁸: “Barocco è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo. Borromini diede in delirj, ma Guarini, Pozzi, Marchione nella Sagrestia di S. Pietro ecc. in *barocco*¹⁹”. Solo al tramonto del XIX secolo, Jacob Burckhardt, storico di Basilea, iniziò a riconoscere un legame tra il Rinascimento e il Barocco, aprendo finalmente la strada alla rivalutazione del fenomeno. Nel suo *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), Burckhardt interpretò il Rinascimento come il punto di origine della modernità e sottolineò come i suoi presupposti (individualismo, immaginazione, soggettività, libertà) avessero generato un’eredità che proseguiva ben oltre i confini cronologici dell’epoca, influenzando profondamente anche la cultura barocca. In questa prospettiva, il Barocco non appariva più come un semplice capriccio estetico, ma come una naturale evoluzione dell’umanesimo rinascimentale, capace di rispondere, con mezzi nuovi, alle mutate esigenze spirituali e intellettuali di un’età segnata da profonde trasformazioni²⁰.

Aggettivi come irrazionale, irreale, fantastico, complesso, oscuro, concitato, smisurato, esuberante, frenetico, transitivo, mutevole, ecc., sono di frequente usati per esprimere i caratteri presenti in qualsiasi manifestazione barocca, a fronte di aggettivi come logico, misurato, reale, chiaro, sereno, tranquillo, ecc., che denoterebbero invece una disposizione classica²¹.

Burckhardt contribuì più di ogni altro a consolidare il termine "Barocco" per descrivere questo stile, utilizzando alternativamente anche le forme tedesche *der Barocco* e *der Barock*.: questo approccio ebbe un impatto significativo sul lessico della storia dell’arte, nonostante il termine "Barocco" non fosse ancora diffuso in Germania. L’aggiornamento lessicale avvenuto nelle edizioni successive del *Vocabolario della lingua italiana* di Fanfani è emblematico: se nel 1855 il termine era ancora legato ai suoi significati originari, già nel 1865 esso iniziava a indicare uno stile "goffo e bizzarro senza forma

¹⁸ O. Kurz, *Barocco: storia di una parola*, cit., p. 424.

¹⁹ Francesco Milizia, *Dizionario delle Belle Arti*, estratto in gran parte dalla *Enciclopedia metodica*. Bassano, Remondini, 1797.

²⁰ Ryszard Kasperowicz, *A Portrait of Renaissance Man in the Writings of Jacob Burckhardt*, in “Grażyna Urban-Godziek, *Renaissance and Humanism from the Central-East European Point of View: Methodological Approaches*”, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014, pp. 35–48.

²¹ José Antonio Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 345.

certa". Queste definizioni segnarono un passaggio cruciale verso la formalizzazione del Barocco come categoria storica e stilistica²². Heinrich Wölfflin, storico dell'arte svizzero, nel suo *Rinascimento e Barocco* (1888), ne individuò differenze formali (come linearità contro pittoricismo, superficie contro profondità) riconoscendo tuttavia in esso una piena legittimità stilistica, radicata nella trasformazione del linguaggio classico. Tuttavia Eugenio d'Ors, saggista spagnolo, con il suo saggio *Lo Barroco* (1936), lo interpretò come un'espressione universale del sentimento, in contrasto quindi con la razionalità classicista. Il filosofo napoletano Benedetto Croce, invece, mantenne una visione molto critica e prettamente negativa, associando il Barocco a un gusto ridondante e artificioso,. Oggi il Barocco è considerato una fase fondamentale della cultura europea e internazionale, studiata senza pregiudizi critici, ma riconosciuta per la sua capacità di influenzare arti visive, letteratura e decorazione in un periodo di incredibile trasformazione culturale²³. Tra le particolarità che rappresentano il Barocco, troviamo la continua tensione tra pieno e vuoto, ordine e vertigine, che culmina nel fenomeno dell'horror vacui. Questa "paura del vuoto" esprime l'inquietudine dell'uomo barocco di fronte al nulla e al disordine.

1.2 Il vuoto

1.2.1 L'horror vacui

Questo stile artistico si sviluppò in risposta alla crisi del linguaggio manierista, creando una frattura con l'eredità rinascimentale che aveva sempre prediletto un rapporto mimetico ma soprattutto razionale tra arte e realtà. Gli artisti del Barocco elaborarono un'estetica basata non più sull'imitazione, ma sull'inganno sensibile e sull'emozione, utilizzando l'opera d'arte come un dispositivo retorico capace di "movere", ovvero di commuovere e persuadere l'osservatore, secondo i precetti della retorica classica adattati alla pittura. L'intento era quello di suscitare stupore (meraviglia) attraverso una strategia di coinvolgimento totale dei sensi, sensibilmente rafforzata dall'unità tra le arti (pittura,

²² O. Kurz, *Barocco: storia di una parola*, cit., p. 435.

²³ G. Getto, *Ancora sul termine "barocco"*, cit., pp. 101–103.

scultura, architettura) nel cosiddetto “bel composto”²⁴. Wöfflin, a tal proposito, sostiene che:

Gli studiosi di storia dell'arte concordano nell'attribuire all'architettura barocca, come distinzione essenziale, il carattere pittorico. L'arte costruttiva abbandona le sue specifiche caratteristiche e va in cerca di effetti, che vengono copiati da un'altra arte, divenendo così pittorica²⁵.

In questo contesto si sviluppa il concetto di *horror vacui*: l'orrore nei confronti del vuoto non era meramente una scelta formale, ma una dichiarazione teorica e ideologica. Ogni superficie doveva essere riempita per evitare qualsiasi “vuoto di senso” e garantire una continuità narrativa e simbolica. Tuttavia ci sono diversi modi di riempire una superficie vuota, soprattutto se si fa riferimento al caso preso in analisi in questa tesi. In un primo caso, vedremo, il soffitto barocco può essere popolato da elementi come nuvole, vapori o luce diffusa, che, pur occupando lo spazio, non sempre lo definiscono con precisione: questo può costituire un esempio di “riempimento indeterminato” che va in totale contrapposizione rispetto alla chiarezza della struttura architettonica dipinta, che potremmo definire come un “riempimento determinato”. L'*horror vacui* (la “paura del vuoto”) era già presente nelle teorie aristoteliche, ed era strettamente legato all'idea che l'universo fosse un continuum in cui non potevano esistere interruzioni o spazi vuoti; questa visione si traduceva in un rifiuto del vuoto come entità reale, considerato sia incoerente con la natura che privo di spiegazione. Il Barocco fu fortemente influenzato da questi concetti filosofici (ripresi anche da filosofi contemporanei, come vedremo nei capitoli successivi); ogni superficie, che fosse di affreschi, sculture o decorazioni architettoniche, si saturò di motivi dinamici e intricati, che crearono effetti di opulenza e teatralità. Grazie a tutto ciò, l'*horror vacui* barocco divenne una celebrazione della pienezza del creato e della gloria divina, in netto contrasto con l'idea di vuoto come assenza o negazione. Aristotele nelle sue argomentazioni, sottolineava come il vuoto fosse un concetto incompatibile con il movimento e la continuità del mondo naturale, poiché

²⁴ Christina Strunck, *Die Kunsttheorie des Barock*, in “Wolfgang Iser” (a cura di), *Handbuch Rhetorik der bildenden Künste*, Berlino/Boston, 2017, pp. 435–450.

²⁵ H. Wöfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, cit., p. 33.

avrebbe implicato l'esistenza di intervalli separati tra le cose. Analogamente, l'arte barocca rifiuta gli spazi vuoti come interruzioni visive, optando invece per un riempimento continuo che guida lo sguardo e immerge lo spettatore in un'esperienza sensoriale totale²⁶.

1.2.2 Le prime teorie sull'esistenza del vuoto: fisica, filosofia e religione

Il vuoto è un tema che ha affascinato e inquietato filosofi e scienziati per molti secoli. Il concetto di vuoto è un concetto parecchio complesso, che assume significati differenti a seconda del contesto in cui lo si analizza: in ambito fisico, infatti, esso è spesso inteso come la totale assenza di materia; in ambito estetico o semiotico, invece, esso può essere associato all'assenza di significato. In entrambi i casi, tuttavia, si tratta di una costruzione teorica: ciò che appare "vuoto" può risultare tale solo in relazione ad un sistema di riferimento specifico: materiale o simbolico. Fin dall'antichità, il pensiero occidentale ha avuto un rapporto complesso con questa idea, oscillando tra il riconoscerlo come elemento fondamentale dell'universo e il respingerlo come un'idea inconcepibile. L'epoca barocca, caratterizzata dall'orrore per il vuoto, rappresenta l'apice di questa tensione, legando la paura del vuoto non solo a una questione estetica, ma anche filosofica, fisica e teologica²⁷. Secondo Alberto Strumia, sacerdote laureato in fisica teorica e dottore in teologia fondamentale, il termine "vuoto" ha delle diverse concezioni in ambito scientifico e in ambito filosofico:

Nella fisica classica, per «vuoto» si intende, dal punto di vista teorico, una regione dello spazio e del tempo nella quale non è presente materia; da un punto di vista sperimentale il «vuoto», nel senso della fisica classica, è comunque un concetto astratto, in quanto nella realtà naturale degli spazi interstellari, come nei laboratori nei quali esso viene prodotto artificialmente, non si ha mai un «vuoto» ideale, ma solo una rarefazione estrema della materia, che è comunque se presente anche se in percentuali minime. Il «vuoto» dei fisici classici, anche nel senso teorico, è comunque qualcosa dotato di proprietà: in linea di principio, in esso non è presente della materia, ma è comunque presente della radiazione.

²⁶ John Thorp, *"Aristotélés" Horror Vacui*, Canadian Journal of Philosophy, Jun., 1990, Vol. 20, No. 2 (Jun., 1990), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 149-166.

²⁷ *Rivista di Storia della Filosofia* (1984-), Vol. 58, No. 4 (2003), Milano, FrancoAngeli srl, 2003, pp. 764-767.

Il «vuoto» è il mezzo attraverso il quale si propaga la radiazione elettromagnetica, si trasmettono le forze gravitazionali e i campi d'interazione in genere²⁸.

Ma:

Come si è già osservato, nella filosofia spontanea spesso il termine «vuoto», così com'è inteso nella fisica, viene identificato con il «nulla» o il «non ente» e si ritiene, di conseguenza, che la fisica moderna, a differenza di quella antica e medioevale, di impronta aristotelica, che negava la possibilità del vuoto nell'universo fisico, abbia riabilitato il «vuoto» in senso democriteo; mentre il «vuoto» dei fisici moderni, a differenza del «vuoto» dei filosofi (il non ente), non è il nulla, ma è un ente, in quanto è dotato di proprietà, come quella di trasmettere la radiazione o di poter produrre particelle in condizioni opportune. Questa produzione di particelle non è «dal nulla», ma è l'emergere di materia e di radiazioni da un «mare» preesistente che le fa divenire osservabili non appena il salto di energia richiesto può realizzarsi in un tempo così breve da essere compatibile con il principio di indeterminazione di Heisenberg. Grazie al principio di indeterminazione il «vuoto» è in realtà una sorta di magazzino di energia nascosta che, di quando in quando, viene resa disponibile²⁹.

Tuttavia, è importante precisare che l'identificazione del vuoto come “non ente” è una posizione estremamente problematica da un punto di vista ontologico. In logica classica, affermare che qualcosa è “non ente” equivale a negarne completamente l'esistenza; nella filosofia contemporanea, invece, il “vuoto” è inteso come spazio non occupato da materia, ma non per questo inesistente. A proposito di ciò, Sorensen afferma: “Particles are created with the help of energy present in “vacuums”. To say that vacuums have energy and energy is convertible into mass, is to deny that vacuums are empty. Many physicists revel in the discovery that vacuums are far from empty³⁰”.

Come abbiamo potuto intuire, il vuoto ha una storia che affonda le sue radici nell'antichità e si sviluppa attraverso tensioni epistemologiche, morali e culturali. Nell'antica Grecia, Democrito fu tra i primi a concepire il vuoto come una realtà fondamentale, affermando

²⁸ Alberto Strumia, *Divus Thomas*, Settembre-Dicembre 1992, Vol. 95, No. 3, Dio e la creazione: ragione rivelazione e opinioni, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, pp. 87-88.

²⁹ *Ivi*, pp. 88-89.

³⁰ Roy Sorensen, *Nothingness*, in “The Stanford Encyclopedia of Philosophy”, a cura di Edward N. Zalta, 2023, p. 35.

che "le prime realtà dell'universo sono gli atomi e il vuoto; tutto il resto esiste solo per convenzione"³¹. Questa visione atomistica, condivisa con Leucippo, proponeva che l'universo fosse costituito da atomi in continuo movimento attraverso il vuoto, rendendo quest'ultimo un elemento essenziale per spiegare il divenire e il cambiamento. Tuttavia, questa ideologia così radicale generò una reazione significativa poiché il vuoto minacciava l'idea di una realtà stabile e ordinata. Gli "Abderiti" (i seguaci di Democrito come Anassarco e Pirrone) svilupparono ulteriormente questa visione, interpretando la realtà come una sorta di mera illusione scenografica. A parer loro, tutto ciò che andava oltre gli atomi e oltre il vuoto era frutto di convenzione, negando, in questo modo, la legittimità di una concezione etica e morale stabile. Questo approccio causò un profondo disagio culturale, dato che riduceva l'universo a un meccanismo privo di valore: in questa prospettiva, il vuoto divenne non solo un elemento scientifico, ma anche un simbolo di insicurezza ontologica, associato al caos e all'assenza di significato. Aristotele, il più grande critico dell'atomismo, dedicò ampie riflessioni al concetto di vuoto, che egli riteneva inconciliabile con la natura. Nella sua *Fisica*, Aristotele argomentò che il vuoto, inteso come uno spazio assolutamente privo di materia, non potesse esistere. Egli sosteneva che la natura "odia il vuoto", poiché l'assenza di materia renderebbe impossibile il movimento: oltretutto, senza un mezzo attraverso cui propagarsi, il moto sarebbe privo di senso. Per Aristotele, il vuoto non era solo un concetto fisicamente problematico, ma anche filosoficamente incompatibile con la continuità della natura. Egli concepiva l'universo come un sistema pieno e connesso, dove ogni spazio era occupato o dalla materia o, comunque, da un fluido in movimento, in un ordine che era razionale e che, quindi, rifletteva la perfezione divina. Epicuro, pur adottando molti aspetti dell'atomismo di Democrito, si allontanò da quella visione estremizzata: egli cercò di preservarne l'autonomia nelle proprietà morali e nei valori; per Epicuro era infatti essenziale recuperare una concezione della realtà in cui fosse possibile costruire una vita stabile a livello etico. Questo rifiuto del vuoto radicale segnò una svolta fondamentale, che contribuì a una progressiva rivalutazione della pienezza come condizione necessaria per l'ordine e per la stabilità. Nel corso del tempo, la paura del vuoto si consolidò e trovò un terreno fertile nel Medioevo; la filosofia medievale, in modo particolare, ereditò questa

³¹ Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi eminenti*, libro IX, 44, a cura di Marcello Gigante, Bari, Laterza, 1973, p. 401.

avversione al vuoto, associandolo al nulla e al caos, in completa opposizione rispetto alla pienezza dell'essere divino³²; tuttavia, alcuni pensatori medievali misero in discussione questa visione prettamente aristotelica. Un esempio risiede in Giovanni Filopono, che criticò aspramente le concezioni aristoteliche sul moto, introducendo il concetto di *impetus*, che rendeva nuovamente possibile l'idea del vuoto. La non esistenza del vuoto fu ampiamente accettata anche dal commentatore aristotelico Averroè nel XII secolo: egli sosteneva che, tramite l'osservazione quotidiana, si poteva notare come il movimento avvenisse sempre attraverso un mezzo, sottolineando oltretutto che attribuire il moto a una forza incorporea significava traslare la ricerca dal mondo reale a un piano astratto e totalmente immaginario. Averroè si allineò, dunque, più alla tesi aristotelica, secondo cui, appunto, il mezzo è strettamente necessario per il moto sulla Terra. Tuttavia, influenzato dal quasi contemporaneo Avempace, non esclude del tutto la possibilità di un movimento anche attraverso il vuoto. L'approccio di Averroè venne successivamente perfezionato nel XIII secolo da Tommaso d'Aquino, che nelle sue lezioni a Parigi propose un'ipotesi particolarmente innovativa: un corpo attraverserebbe il vuoto in un tempo finito, piuttosto che nullo (come invece affermava Aristotele), la durata del movimento, tuttavia, dipenderebbe dalla distanza da percorrere, più che dalla presenza di un mezzo. Una critica un po' più radicale al modello cosmologico aristotelico si sviluppò nel XIV secolo con Guglielmo di Ockham, che, seguendo il principio noto come "rasoio di Ockham", argomentò che il movimento di un corpo non richiedesse necessariamente il contatto diretto tra corpi. Citando l'esempio del magnete, capace di attrarre un pezzo di ferro senza toccarlo, Ockham mise in discussione la necessità di un mezzo materiale continuo per trasmettere il movimento. Se l'azione può esercitarsi a distanza, come avviene in questo caso, allora non è indispensabile che vi sia un contatto né un mezzo interposto: il movimento, dunque, può avvenire anche nel vuoto. Questa argomentazione, supportata anche dall'osservazione dell'uso della bussola nell'XI e nel XII secolo, portò Ockham a ipotizzare che lo spazio non dovesse necessariamente essere pieno di materia per trasmettere effetti fisici: in conclusione, il vuoto poteva esistere. Ockham però non si limitò allo studio del vuoto come concetto fisico, interpretando la possibilità dell'esistenza del vuoto come una dimostrazione dell'onnipotenza divina: se Dio lo avesse voluto, avrebbe potuto creare anche il vuoto. Questa visione gli causò accuse di

³² *Rivista di Storia della Filosofia* (1984-), Vol. 58, No. 4 (2003), cit. , pp. 764-767.

eresia e, conseguentemente, la scomunica. Paradossalmente, poco prima, nel 1277, il vescovo parigino Étienne Tempier, condannando 219 proposizioni in contrasto con la dottrina teologica, aveva indirettamente riaperto la discussione sulla possibilità del vuoto: tra le idee respinte c'era anche quella degli "aristotelici radicali", secondo cui Dio non avrebbe potuto muovere il cielo in un moto rettilineo poiché ciò avrebbe creato un vuoto. Questa condanna, volta a riaffermare l'onnipotenza divina, finì per indebolire le tesi aristoteliche più rigide, lasciando aperta la possibilità teorica dell'esistenza del vuoto³³. Solo con il ritorno della dottrina atomistica nel XVII secolo e con gli esperimenti di scienziati come Evangelista Torricelli, che nel 1644 dimostrò sperimentalmente la possibilità dell'esistenza del vuoto in natura, la concezione del vuoto iniziò a cambiare significativamente³⁴.

1.2.3 Il concetto di vuoto: la rivoluzione scientifica

La Rivoluzione scientifica del XVII secolo segnò una delle trasformazioni più profonde nella storia del pensiero occidentale. In questo contesto, non si assistette solo a una revisione delle teorie scientifiche, ma ad un vero e proprio ripensamento dei rapporti tra scienza, filosofia e religione, che ridefinirono il modo di interpretare la realtà. Il superamento delle concezioni aristoteliche e medievali aprì la strada a una nuova visione del mondo, fondata sulla centralità della matematica e sull'importanza dell'esperimento. La Rivoluzione scientifica ebbe luogo in un contesto in cui la religione giocava ancora un ruolo centrale nella vita culturale e intellettuale. Nonostante generalmente si pensi che scienza e religione siano sempre state in conflitto, molti degli scienziati di questo secolo non consideravano il proprio lavoro come un'opposizione alla fede, ma piuttosto come un modo per approfondire la conoscenza dell'universo creato da Dio; Galileo, Newton e altri scienziati ritenevano che lo studio della natura fosse una forma di esplorazione del "libro della creazione", scritto da Dio stesso in linguaggio matematico. In questa prospettiva, la ricerca scientifica diventava un vero e proprio mezzo per glorificare Dio, dimostrando l'ordine, l'armonia e la razionalità del mondo che Egli aveva creato. La visione cristiana dell'universo come opera razionale di un Dio ordinatore, forniva quindi un terreno fertile

³³ Silvia Kuna Ballero, *Storia del vuoto III: il medioevo*, in "Scientificast", 2019. Disponibile su: <https://www.scientificast.it/il-concetto-di-vuoto-iii-il-medioevo> (consultato il 09/01/2025).

³⁴ *Rivista di Storia della Filosofia* (1984-), Vol. 58, No. 4 (2003), cit., pp. 764-767.

per lo sviluppo di una scienza che si pone l'obiettivo di decifrare le leggi naturali attraverso l'osservazione e la logica. Tuttavia, l'avanzare di nuove teorie, come quelle sul vuoto, mise in discussione non solo le tradizioni scientifiche, ma anche alcuni presupposti teologici consolidati: l'idea di un universo che potesse contenere vuoti, contraria alla concezione aristotelica del mondo pieno e ordinato, apriva non solo nuove possibilità interpretative, ma anche tensioni nei confronti del pensiero religioso tradizionale. Oltretutto, la nozione di vuoto fu per tempo al centro di un vivace dibattito: mentre alcuni teologi la vedevano come una minaccia all'armonia del creato, altri la interpretavano come un segno dell'infinita potenza divina. La scienza moderna, lungi dal separarsi dalla religione, trovò quindi all'interno del cristianesimo uno stimolo per la sua crescita. Questo rapporto, però, non fu privo di conflitti: il caso di Galileo e il suo confronto con l'autorità ecclesiastica è emblematico di come la ricerca scientifica potesse entrare in contrasto con la teologia ufficiale³⁵. Galileo, sostenitore del modello eliocentrico di Copernico, pubblicò infatti nel 1632 il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, in cui confrontava il sistema tolemaico e quello copernicano. Quest'opera attirò l'attenzione del Tribunale dell'Inquisizione, poiché l'eliocentrismo era stato dichiarato "formalmente eretico" nel 1616: nel 1633, Galileo fu convocato a Roma e sottoposto a processo con l'accusa di dare adito a dottrine opposte alle Scritture. Egli fu costretto ad abiurare le sue convinzioni e fu condannato a vivere in isolamento nella sua villa ad Arcetri³⁶. Tuttavia, anche in questo contesto di tensioni, la scienza e la fede condivisero un obiettivo comune: quello di svelare la razionalità e l'ordine del creato. In questa cornice, il tema del vuoto acquisì un significato centrale e la sua dimostrazione sperimentale, insieme al suo inquadramento teorico, avrebbero segnato il passaggio definitivo dal mondo chiuso del Medioevo a un universo aperto, spalancando così le porte a una nuova concezione della natura e del cosmo³⁷.

³⁵ *Teoria e prassi dei futures studies*, in "Futuri", N. 11, Napoli, Italian Institute for the Future, 6 aprile 2019, pp. 163-177.

³⁶ Giuseppe Tanzella-Nitti, *Perché la Chiesa cattolica ha condannato Galileo Galilei?*, DISF.org Educational. Disponibile su: <https://disf.org/educational/faq/tanzella-nitti-chiesa-condanna-galilei/> (consultato il 13 gennaio 2025).

³⁷ *Teoria e prassi dei futures studies*, in "Futuri", N. 11, cit., pp. 163-177.

1.2.4 Il concetto di “vuoto” nel XVII secolo: filosofia e teologia

Nel XVII secolo, il vuoto divenne uno dei temi centrali del dibattito scientifico e filosofico, segnando una netta cesura rispetto alle visioni tradizionali ereditate dal pensiero aristotelico e medievale. Giordano Bruno fu il primo a sviluppare una concezione del vuoto complessa e articolata, che si posiziona al crocevia tra la cosmologia classica e le nuove prospettive che avrebbero caratterizzato la Rivoluzione scientifica. Per Bruno, il vuoto non era una semplice assenza, né un'entità esclusivamente negativa, come nella tradizione aristotelica: al contrario, egli lo considerava un elemento necessario e fondamentale dell'universo infinito, capace di integrare in sé significati fisici, metafisici e teologici. Bruno concepì il vuoto come uno spazio infinito, riempito da una sostanza spirituale che collega e permea ogni cosa. La concezione bruniana del vuoto si pone, quindi, come una posizione intermedia in cui dobbiamo tener conto di spazio, oggetti materiali e sostanze immateriali (come l'etere). Il vuoto, pertanto, è per Bruno un'assenza di materia corporea, ma non è mai privo di contenuto, poiché l'etere è onnipresente. Tale interpretazione si opponeva alla visione aristotelica, che negava l'esistenza del vuoto e riduceva lo spazio a una semplice funzione del pieno materiale. Il filosofo Nolano, al contrario, affermava che lo spazio infinito era una condizione trascendentale per l'esistenza dei corpi e del loro movimento. La relazione tra il vuoto e il divino era centrale nella riflessione bruniana:

Cosí si magnifica l'eccellenza di Dio, si manifesta la grandezza de l'imperio suo: non si glorifica in uno, ma in soli innumerevoli: non in una terra, un mondo, ma in duecento mila, dico in infiniti. Di sorte che non è vana questa potenza d'intelletto, che sempre vuole e puote aggiungere spacio a spacio, mole a mole, unitade ad unitade, numero a numero, per quella scienza che ne discioglie da le catene di uno angustissimo, e ne promuove alla libertà di uno augustissimo imperio, che ne toglie dall'opinata povertà ed angustia alle innumerevoli ricchezze di tanto spacio, di sí dignissimo campo, di tanti coltissimi mondi, e non fa che circolo d'orizzonte, mentito de l'occhio in terra e finto da la fantasia nell'etere spacioso, ne possa imprigionare il spirito sotto la custodia di un Plutone e la mercé d'un

Giove. Siamo exempti de la cura di un tanto ricco possessore e poi tanto parco, sordido ed avaro elargitore...³⁸

Il vuoto era strettamente legato alla potenza divina, intesa non come un'entità statica, ma come un principio dinamico e creativo. In questa visione, il vuoto non è separato dalla pienezza: esso esiste proprio come un attributo fondamentale dell'infinito divino, capace di accogliere ogni forma e di consentire l'incessante divenire dell'universo. Questa interpretazione, sebbene rivoluzionaria, manteneva un legame con la tradizione religiosa, evitando un dualismo tra Dio e la realtà materiale. Bruno integrò il vuoto anche nella sua ontologia del movimento: lo spazio vuoto, inteso come indifferente e privo di resistenza, era la condizione necessaria per il moto dei corpi. Egli rigettò l'idea che il movimento potesse avvenire solo attraverso un mezzo, sostenendo invece che il vuoto, in quanto privo di densità, consentiva ai corpi di muoversi liberamente, mantenendo la coerenza con le sue teorie cosmologiche. Questa concezione polivalente del vuoto, che spaziava dalla fisica alla metafisica, dalla cosmologia alla teologia, rappresenta uno dei contributi più innovativi di Bruno. Essa non solo si opponeva alla tradizione aristotelica, ma gettava le basi per un nuovo modo di intendere la natura dell'universo, anticipando alcuni degli sviluppi chiave della scienza moderna³⁹.

Anche il pensiero di Pierre Gassendi rappresenta un punto di svolta significativo nel dibattito sul vuoto: il filosofo e sacerdote cattolico, si sforzò di conciliare la dottrina atomistica con i principi della teologia cristiana, sfidando le concezioni aristoteliche dominanti. La sua proposta era innovativa e ambiziosa: riconoscere l'esistenza del vuoto senza compromettere la fede nella creazione divina. Gassendi sosteneva che Dio, come creatore supremo, avesse dato origine non solo alla materia ma anche al vuoto, considerandolo un elemento necessario per il moto degli atomi e la struttura dell'universo. Questo approccio mirava a rispondere alle critiche di ateismo rivolte all'atomismo dai pensatori scolastici, dimostrando che l'esistenza del vuoto era compatibile con una visione teologica del mondo. Per Gassendi, il movimento degli atomi era derivato dalla volontà creativa di Dio, che impartiva a ciascun atomo la sua "pondus", ovvero una proprietà

³⁸ Giordano Bruno, *De l'infinito universo e mondi*, epistola dedicatoria, in "Opere italiane", a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino, UTET, 1998, pp. 257 sgg.

³⁹ Barbara Amato, *La nozione di "vuoto" in Giordano Bruno*, Bruniana & Campanelliana, Vol. 3, No. 2 (1997), Accademia Editoriale, 1997, pp. 209-229.

essenziale di movimento. Questo movimento non era casuale, ma espressione dell'ordine divino, mostrando come l'universo potesse essere visto come una creazione perfetta e razionale. Inoltre, Gassendi definì il concetto di spazio, descrivendolo come infinito e neutrale, privo di direzioni privilegiate. Attraverso questa ridefinizione, Gassendi non solo gettò le basi per una nuova fisica, ma anche per una cosmologia che integrava il vuoto come elemento indispensabile per comprendere la realtà fisica e spirituale⁴⁰.

Cartesio, un'altra delle figure chiave dell'epoca, sviluppò una concezione del mondo che escludeva categoricamente l'esistenza del vuoto assoluto, riformulando la nozione di spazio e materia. Per Cartesio, Dio era il garante dell'ordine cosmico: la sua perfezione assicurava non solo l'esistenza dell'universo ma anche la stabilità delle leggi che lo regolano. La realtà materiale, secondo il filosofo, derivava dalla volontà divina, che creava e manteneva sia la materia che il movimento, assicurandone il funzionamento secondo leggi costanti e immutabili. Alla base della visione cartesiana c'era una definizione della materia come pura estensione, priva di qualità sensibili come peso o colore⁴¹:

Lo spazio, o il luogo interno, e il corpo che è compreso in questo spazio non differiscono nemmeno essi che per opera del nostro pensiero. Poiché, in effetti, la stessa estensione in lunghezza, larghezza e profondità, che costituisce lo spazio, costituisce il corpo; e la differenza che è fra essi non consiste se non in questo, che noi attribuiamo al corpo un'estensione particolare, che concepiamo cambiare di luogo con lui tutte le volte che esso è trasportato, e ne attribuiamo allo spazio una sí generale e sí vaga, che dopo aver tolto da un certo spazio il corpo che l'occupava, non pensiamo di avere anche trasportato l'estensione di questo spazio, perché ci sembra che la stessa estensione vi rimanga sempre, finché esso è della stessa grandezza, della stessa figura, e non ha cambiato situazione riguardo ai corpi esterni con i quali lo determiniamo⁴².

Questa estensione si identificava quindi con lo spazio stesso, e ogni regione di spazio coincideva con un corpo materiale. In questa prospettiva, lo spazio vuoto (se inteso come

⁴⁰ Joseph T. Clark, *Pierre Gassendi and the Physics of Galileo*, Isis, Vol. 54, No. 3 (Sep. 1963), Chicago, The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society, 1963, pp. 352-37.

⁴¹ Roberto Masi, *Dio e il mondo nel pensiero di Cartesio*, Divus Thomas, JUL.-AUG., Vol. 44 (JUL.-AUG. 1941), Edizioni Studio Domenicano, 1941, pp. 293-314.

⁴² René Descartes, *Principia Philosophiae*, parte II, § 10, p. 45 (ed. Adam-Tannery, Oeuvres, vol. III, Paris, 1905). Traduzione italiana di Maria Garin, in "Opere", Bari, 1967.

una regione priva di oggetti) non può esistere. Questa visione lo portò a rigettare il modello aristotelico delle forme sostanziali e a sostituirlo con un approccio puramente meccanicistico, in cui le interazioni tra i corpi avvenivano in uno spazio pieno, tramite urti e movimenti locali.

L'universo cartesiano era quindi una macchina perfetta, regolata da leggi meccaniche rigorose. Il movimento, definito come "traslazione di un corpo da una posizione a un'altra", era intrinsecamente connesso alla materia e garantito dalla volontà divina. Dio, nella sua immutabilità, non solo aveva creato la materia e il movimento, ma li conservava invariati nel tempo, stabilendo la costanza della "quantità di moto" nell'universo. Questo principio costituiva la base delle leggi del movimento cartesiane e negava la possibilità di discontinuità nello spazio, poiché una discontinuità avrebbe potuto interrompere o alterare il moto, impedendo la conservazione della quantità di moto. Cartesio rifiutò anche la nozione di cause finali nella spiegazione dei fenomeni naturali. Per lui, le leggi dell'universo erano espressione diretta della volontà divina, che determinava le relazioni tra i corpi senza alcun riferimento a fini specifici. Questo approccio enfatizzava l'idea di un universo che non fosse soggetto a limiti spaziali né temporali, coerente con la perfezione divina. Tuttavia, Cartesio preferì utilizzare il termine "indefinito" per descrivere l'universo, riservando il termine "infinito" esclusivamente a Dio, per sottolineare la differenza tra la creazione divina e la Sua natura trascendente⁴³. Infatti egli afferma che:

...non bisogna cercare di comprendere l'infinito, ma solo pensare che tutto ciò in cui non troviamo nessun limite è indefinito.

Così noi non ci avvolgeremo mai nelle dispute sull'infinito; perché sarebbe ridicolo che noi, che siamo finiti, cercassimo di determinare qualcosa, e con questo mezzo supporlo finito tentando di comprenderlo. Ecco perché noi non ci cureremo di rispondere a quelli che domandano se la metà di una linea infinita è infinita, se il numero infinito è pari o dispari, ed altre cose simili, poiché solo quelli che si immaginano che il loro spirito è infinito sembra debbano esaminare queste difficoltà. E quanto a noi, vedendo cose nelle quali, secondo un certo senso, non osserviamo affatto dei limiti, non asseriremo, per questo, ch'esse sono infinite, ma le crederemo solo indefinite. Così, perché non sapremmo immaginare un'estensione sì grande da non concepire in pari tempo che può esserne una

⁴³ R. Masi, *Dio e il mondo nel pensiero di Cartesio*, cit., pp. 293-314.

maggiore, diremo che l'estensione delle cose possibili è indefinita. E poiché non si potrebbe dividere un corpo in parti sì piccole, che ognuna di queste parti non possa essere divisa in altre minori, noi penseremo che la quantità può essere divisa in parti, il cui numero è indefinito. E poiché noi non sapremmo immaginare tante stelle che Dio non ne possa creare di più, noi supporremo che il loro numero è indefinito, e così via⁴⁴.

⁴⁴ R. Descartes, *Principia Philosophiae*, parte I, § 26, cit., p. 54.

CAPITOLO 2

SOFFITTI SFONDATI: OLTRE I CONFINI UMANI, VERSO IL DIVINO

2.1 La “Gloria del Paradiso” di Giovanni Lanfranco nella Chiesa di Sant’Andrea della Valle

2.1.1 Le innovazioni

[...] lunedì mattina N.Sre a Cauallo si trasferì al Vaticano con nobile Caualcata, et seguito d'alquanti Cardinali, sendosi per istrada compiaciuto d'entrare nella Chiesa di Sant'Andrea della Valle a uedere quella Cuppola, che è stata fenita di dipingere con bellissime figure rappresentanti l'Ascensione della Beatissima Vergine, et in quel giorno per la Vigilia dei SSSti Pietro et Paolo Sua Beatitudine calò in sedia pontificale a tener Vespro nella Basilica Vaticana, et ritornandosene poi alle sue stanze riceuette nella Sala di Costantino la solita China⁴⁵.

Cita un avviso anonimo risalente al 30 giugno 1627 a seguito della visita da parte di Urbano VIII avvenuta solo due giorni prima; grazie a questo documento e ad alcune note di pagamento pubblicate nel 1961 da Hibbard (che certificano l'ultimo pagamento proprio nel luglio del 1627), la data è rimasta punto di riferimento stabile per tutta la critica storica. Tuttavia, una nota recentemente rinvenuta segnala interventi aggiuntivi portati a termine nel 1628, suggerendo che l'intera decorazione della cupola della Chiesa di Sant’Andrea della Valle sia stata realizzata nel triennio compreso tra il 1625 e il 1628. L'incarico della decorazione della cupola della Chiesa di Sant’Andrea della Valle fu attribuito a Giovanni Lanfranco da Francesco Peretti, cardinale e patrono dell'arte appartenente all'ordine dei Teatini. In realtà sulla questione decorativa si aprì una disputa con il Cardinale Ludovisi (nipote di Gregorio XV), che spingeva affinché la cupola fosse dipinta dal suo artista prediletto, Domenichino, così il Cardinale Montalto decise di arrivare ad un compromesso: a Lanfranco fu commissionato l'affresco illusionistico (supportato dal talento già dimostrato nel *Consiglio degli Dei* al Casino Borghese), mentre Domenichino fu incaricato della realizzazione dei pennacchi e della volta dell'abside.

⁴⁵ Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb.lat.1097, carta 348r-v. in Codici Urbinati Latini, vol. III, curato da Cosimo Stornajolo, Roma, Tipografia Vaticana, 1921.

Entrambi gli artisti provenivano dalla scuola carraccesca, ma lavorarono alla medesima commissione con due approcci estremamente diversi: Domenichino adottò un linguaggio classico, caratterizzato da figure solenni e statiche che dovevano aderire all'”idea del Bello”, mentre Lanfranco introdusse una serie di novità barocche che resero la sua opera immediatamente moderna e rivoluzionaria⁴⁷. Queste innovazioni furono immediatamente elogiate dai contemporanei, tra cui Benedetto Bonaventura Passeri e Giovanni Pietro Bellori, un’artista e un intellettuale a lui contemporanei che lo avevano personalmente conosciuto, i quali collocarono la sua opera al culmine dell’attività romana e descrissero criticamente l’affresco in questione. Il primo comprese appieno le difficoltà tecniche che l’artista dovette affrontare per realizzare la *Gloria del Paradiso con l’Assunta* (fig. 1), mentre il secondo si concentrò prettamente sull’interpretazione iconografica: l’illusionismo prospettico, l’ispirazione al Correggio e tanto altro erano pertanto simbolo della modernità dell’artista, soprattutto rispetto a molte delle cupole ancora tardomanieristiche realizzate parallelamente ad essa. Ancora prima, nella *Descrittione della cupola di S. Andrea della Valle*, Carlo Ferrante, storico dell’arte, riconobbe nello stile di Giovanni Lanfranco una scelta innovativa e audace: la trasgressione dei canoni temporali tradizionali al fine di raggiungere effetti drammatici e prospettici unici⁴⁸. Ferrante stesso, infatti, giustificò e difese tale libertà stilistica attraverso il concetto della “coperta dell’anacronismo”, ovvero “una licenza di abusare senza biasimo delle diversità de i tempi in un istesso momento⁴⁹”; tale artificio viene quindi considerato un mezzo legittimo per amplificare l’effetto emotivo e la potenza visiva dell’opera in generale. In effetti, tutto ciò consentiva al pittore di aumentare il numero di figure presenti in una rappresentazione, fosse essa sacra, mitologica o magari storica, prescindendo dai limiti spaziali e cronologici del vero. Questo testo è di fondamentale importanza in quanto offre una spiegazione filosofica all’”inganno della pittura”⁵⁰; l’autore, infatti, considera questo inganno come un mezzo utilizzato per invitare lo spettatore a riflettere sui confini della

⁴⁷ Pier Paolo Racioppi, *Sant’Andrea della Valle, Glory of the Virgin fresco*, in *Discover Baroque Art - Virtual Museum*, Museum With No Frontiers, 2024. Disponibile online: https://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;BAR;it;Mon11;15;en&pageT=N&cp (consultato il 16 novembre 2024).

⁴⁸ A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant’Andrea della Valle*, cit., pp. 197-198.

⁴⁹ Nicholas Turner, *Ferrante Carlo: Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi - una fonte per il metodo descrittivo di Bellori*, in “*Storia dell’Arte*”, vol. 12, 1971, pp. 297-325.

⁵⁰ A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant’Andrea della Valle*, cit., pp. 197-198.

percezione e della realtà. L'illusione non è vista solo come un trucco estetico, ma anche come un modo per avvicinare l'uomo al divino, dando vita a un'esperienza che è al contempo visiva e spirituale. Tutto questo consente di superare la materialità e di contemplare un mondo oltre l'apparenza, un concetto caro al pensiero barocco che valorizza la tensione tra finzione e verità⁵¹. La duttilità sperimentale di Lanfranco si può notare anche nell'utilizzo dei materiali: per la prima volta fu riconosciuto il bianco del guscio d'uovo, utilizzato per ottenere in particolare rifrazioni luminose e effetti chiaroscurali, particolari che possiamo trovare in alcune lumeggiature a striatura utilizzate soprattutto nelle palpebre, negli occhi e nella barba di alcune figure. Furono utilizzati anche frammenti di guscio d'uovo per preparare la superficie cromatica soprattutto nei colori chiari⁵². Queste soluzioni tecniche contribuiscono alla costruzione dell'illusione ottica, ma soprattutto alla resa atmosferica della cupola.

2.1.2 L'iconografia

Il soggetto è una visione gloriosa col misterio della Vergine assunta al cielo, e la cupola è formata in un mezzo ovato, che come a suo punto si restringe sopra al lanternino, ed in tale proporzione egli accomodò le figure e le diminuì a poco a poco sino al centro della sommità sua [...]. Siede in mezzo la Vergine alzata sopra un trono di nubi e di angeli vestita di porpora, col manto di color celeste [...] con alterni intervalli d'aria e di luce apresi il paradiso da rosseggianti splendide nubi, in lieta armoniosa gloria di angeli, che si restringono verso il punto in cori di giovinetti e fanciulli a sedere, li quali abbagliati in splendidi riflessi, spiegano note e canti [...] la soavità del colore fa sentire la melodia celeste nel silenzio della pittura [...] Cristo [...] nel lanternino [...] ha il campo risplendente [...] frangendosi la luce dal sommo, sparge sopra [le figure] [...] i suoi raggi, conforme la degradazione, con tal modo e misura fra i termini del maggior lume e del maggior oscuro opposti [...] forma la soavità e 'l rilievo de' corpi in somma unione delle parti, e senza divisione si distinguono insensibilmente. In tal modo fra quei spaziosi campi ogni figura ha rilievo ma svaniscono li dintorni, mostrando solo qualche termine di colmo, senza alcun profilo di superficie [...] questa pittura è stata rassomigliata ad una piena musica, quando tutti li tuoni insieme formano l'armonia [...] effetto dell'arte, la quale dilatandosi

⁵¹ N. Turner, *Ferrante Carlo: Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi - una fonte per il metodo descrittivo di Bellori*, cit., pp. 297-325.

⁵² A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, cit., p. 205.

da basso in uno spazio amplissimo alla vista, quando poi si ascende a vedere di sopra la pittura di vicino, la cupola s'impiccolisce e diviene angusta nella sua circonferenza la metà meno di quello apparisce di sotto [...]. Sono le figure principali proporzionate alla grandezza di trenta palmi in circa, ma però diminuiscono secondo li posamenti, gli scorti e le distanze, e sono molto bene esposte sopra li Vangelisti del Domenichino, li quali essendo più terminati e diligenti, e più vicini all'occhio, la gloria di sopra meglio si diffonde in lontananza nella commodulazione del tutto [...] restandone immortale il nome del pittore [Lanfranco], che non meno ha emulato che imitato il gran Correggio [...] Il quale premio di laude con ragione a lui si deve se si considerano le cupole fatte avanti particolarmente quella di Ludovico Cigoli in Santa Maria Maggiore [...] così [...] di Cristofano Roncalli in Loreto [...] sicchè il Lanfranco è il maestro in questo genere di dipingere⁵³.

Il tema iconografico qui trattato è quello del Paradiso con l'Assunzione della Madonna Regina che viene incoronata con una ghirlanda di rose da due putti in volo che si trovano tra le nuvole del secondo girone, in mezzo a musicisti e cantori (e che simboleggiano l'armonia celeste). Bellori in questo passo, consultabile ne *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, mette in evidenza come Lanfranco abbia coscientemente utilizzato la prospettiva per costruire una scena che trasporta lo spettatore oltre i limiti fisici della cupola, in una dimensione celeste. Infatti, il "trono di nubi e di angeli" su cui siede la Vergine e il vortice di "cori di giovinetti" disposti a spirale su tre livelli, contribuiscono a dare l'illusione di un'espansione continua verso il cielo e allo stesso tempo ad esplicitare una sorta di tensione tra terra e cielo, tra umano e divino. Prospettiva e rilievo sono infatti due strumenti fondamentali: Lanfranco dipinge le figure principali in modo tale che siano grandi e ben visibili da terra, ma poi le rimpicciolisce gradualmente avvicinandosi al "lanternino," amplificando la profondità e creando un effetto dinamico. Proprio dal lanternino, al centro del quale è rappresentato l'Empireo, ha origine la Luce Divina: Cristo, in una veste bianca discende dalla sua cima al fine di accogliere la madre in Paradiso; il Paradiso è caratterizzato da un fondo aranciato su cui hanno origine leggere nuvole rosate. A mano a mano che si scende verso il basso, il cielo diventa sempre più "reale", azzurro, e le nuvole si appesantiscono al fine di sostenere il peso di corpi umani

⁵³ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, edizione critica a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 1976, pp. 383-385.

attratti dal Cristo e sospinti, quindi, verso esso dagli angeli: viene così stabilita una sorta di gerarchia⁵⁴. Di facile individuazione è la figura gerarchicamente più importante: la Vergine, posta al centro di un varco dal color oro-arancio (quindi cromaticamente accostata a Cristo). L'autore denota come questo uso della prospettiva non solo accresca la monumentalità dell'opera, ma contribuisca a rappresentare l'infinito e la gloria celeste, elementi essenziali per l'iconografia sacra dell'epoca. L'"inganno della percezione" diventa dunque per Lanfranco non solo un espediente tecnico, ma anche un modo per stimolare la riflessione spirituale: l'arte offre una finestra illusoria verso il divino, suggerendo una dimensione oltre il visibile a cui si ha accesso solo tramite la contemplazione. In questo modo, l'artista fonde il reale ed il sovrannaturale, generando un linguaggio visivo che allude non solo all'ascesa della Vergine, ma anche al percorso dell'anima verso la salvezza. Seguendo il principio dell'"anacronismo" prima accennato, Lanfranco dispone personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento insieme una serie di angioletti che volano tra vortici di nuvole. Il risultato è quello di una grande festa che rende fuori tempo l'*Assunzione della Vergine*⁵⁵. Tale sovrapposizione di tempi e figure diventa una vera e propria strategia estetica e teologica: molte opere d'arte del Rinascimento, infatti, agiscono secondo il "principio dell'anacronismo", e dunque come strutture "anacroniche" in grado di sospendere la linearità temporale e di rappresentare simultaneamente origini mitiche, rivelazioni sacre e visioni future. In questo senso, la cupola affrescata da Lanfranco si presenta come un'opera capace di trasformare la pittura in uno spazio teologico dove il passato, il presente e il futuro si intrecciano⁵⁶.

2.1.3 I modelli

L'intera composizione è ispirata all'affresco situato sopra l'altare maggiore del Duomo di Parma, realizzato tra il 1524 e il 1530 da Correggio, che raffigura l'*Ascensione della Vergine* (fig. 2), sollevata verso il cielo da un turbine di figure angeliche e santi. Correggio utilizza un'armoniosa delicatezza nella rappresentazione di volti e pose, creando una visione armoniosa che anticipa molti dei principi del Barocco. Lanfranco, però, non si

⁵⁴ Pier Paolo Racioppi, *Sant'Andrea della Valle, Glory of the Virgin fresco*, cit.: https://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument:BAR:it:Mon11:15:en&pageT=N&cp (consultato il 16 novembre 2024).

⁵⁵ A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, cit., p. 207.

⁵⁶ Alexander Nagel, Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010, p. 13.

limita a emulare Correggio: egli lo supera nell'integrazione di elementi propri della sensibilità controriformistica, esaltando la monumentalità e la gerarchia celeste delle figure, conferendo loro una presenza più fisica e un rilievo più marcato. Come sottolinea Bellori, il suo lavoro non si è limitato ad imitare, ma anche a rielaborare il Correggio in maniera originale, a indicare come Lanfranco abbia reinterpretato il modello con una propria originalità, rendendo il movimento ascensionale più adatto alle esigenze narrative e devozionali del contesto romano. Alcuni degli aggiornamenti culturali più visibili si possono riscontrare proprio nelle figure: Abramo, ad esempio, è colto in una violenta torsione del busto che, se la si accoppia con lo scorcio del gluteo e della gamba sinistra dello stesso, porta alla mente opere michelangiottesche del calibro della *Notte* e del *Giorno*, realizzate per le tombe medicee, o del *David* di Bernini o, ancora, delle opere romane di Rubens⁵⁷. L'artista riesce, dunque, a trasformare la cupola in un vero e proprio teatro di gloria, dove lo spazio celeste appare quasi tangibile e vicino, ma restando comunque inaccessibile. Il "vuoto", creato dalla cupola stessa, diventa così simbolo della distanza tra umano e divino, ma allo stesso tempo dà la possibilità di colmare tale distanza attraverso la fede. Il ponte tra i due mondi è rappresentato dalla Vergine: anche questa simbologia è il risultato della dottrina della Controriforma, che attribuì alla Vergine il ruolo di mediatrice, appunto, tra Dio e l'intera umanità⁵⁸. Correggio, ad ogni modo, non fu l'unica ispirazione di Lanfranco: sono state, infatti, individuate possibili influenze da parte dell'artista Simon Vouet, che aveva realizzato l'*Assunzione* (fig. 3) per la cappella Aleoni a San Lorenzo in Lucina tra il 1624 e il 1626. L'aspetto principale che queste due opere hanno in comune riguarda proprio il chiaroscuro, utilizzato in modo drammatico per creare profondità e intensità emotiva; un ottimo spunto è offerto dalla *Tentazione di San Francesco*, posizionato sulla parete sinistra, nella quale luci e ombre enfatizzano la tensione tra sacro e profano. Un aspetto, invece, determinato unicamente dalla tradizione della pittura manierista parmense è quello del colore chiaro, cangiante, freddo: in effetti queste tonalità permettevano all'artista di rappresentare al meglio i colori del Paradiso, con le sue dissolvenze e con tutti i suoi effetti luminosi⁵⁹.

⁵⁷ A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, cit., p. 209.

⁵⁸ Cfr. Gian Luigi Zucchini, *Una musa di nome Maria: l'importanza della Vergine nell'arte sotto la spinta della Controriforma che ne esaltò la rappresentazione solenne*, in "Art'è", n. 5, Bologna, 2000, pp. 29-36.

⁵⁹ Ivi, pp. 209-214.

Nel termine dell'aria ha rappresentato il seggio della gloria beata, e finge haver principio da una sfera composta di celesti vapori, che partecipa il colore come di luminoso, d'aureo sopra la quale posano assisi quantità di angeli musici alati, formando un armonioso teatro⁶⁰.

La pittura di Lanfranco in questa cupola riscosse un immediato successo e una grande meraviglia a Roma, tanto da superare l'importanza della cupola stessa: in alcune fonti seicentesche si può notare una perdita di interesse nel citare il nome dell'architetto, Carlo Maderno, per via del trasfigurante predominio della pittura lanfranchiana. Nacque, così, una fertile stagione decorativa di volte e cupole, quella dell'illusionismo barocco⁶¹.

2.2 Il “Trionfo della Divina Provvidenza” di Pietro da Cortona a Palazzo Barberini

2.2.1 Tra innovazione e tradizione

Nel cuore della Roma barocca, Palazzo Barberini rappresenta una dichiarazione monumentale del potere e della legittimità della famiglia Barberini. Costruito per volontà di Urbano VIII, il palazzo è il risultato dell'ambizione della famiglia che voleva superare i rivali (in particolare la famiglia Farnese) attraverso una fastosità architettonica e decorativa senza precedenti. I mecenati Barberini promossero infatti, attraverso i propri letterati, programmi culturali molto ambiziosi volti a consolidare il proprio potere e la propria immagine. Uno degli esempi più significativi di questa strategia è rappresentato dal poema di Francesco Bracciolini, *L'elettione di Urbano Papa VIII*, di cui Luana Salvarani scrive che:

accanto alle liriche del pontefice, è per molti aspetti il testo letterario più importante di tutta l'epoca barberiniana: per ampiezza, varietà di argomenti, complessità dell'intreccio, qualità dei versi, ricchezza dell'invenzione. Ma è la capacità di mettere in scena la storia contemporanea – dall'interno dei corridoi del potere – a caratterizzare *L'elettione* come un punto d'accesso fondamentale alla cultura del papato (1623-1644) di Urbano VIII

⁶⁰ Benedetto Bonaventura Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, a cura di Francesco Cancellieri, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1772, p. 150.

⁶¹ P. P. Racioppi, *Sant'Andrea della Valle, Glory of the Virgin fresco*, cit. (consultato il 16 novembre 2024).

Barberini, finora percepita e studiata soprattutto dall'angolazione delle arti visive, della musica, dell'architettura⁶².

Questo poema non solo celebra il pontificato di Urbano VIII, ma propone anche una concezione in cui:

[...] il passato, il mito, gli episodi biblici o storico leggendari, con tutto l'armamentario morale degli exempla, sono 'figura' e profezia del presente. Dal punto di vista del poema, con il pontificato di Urbano ha luogo il sogno della renovatio universale: non più quella umanistica, rivolta al passato, vagheggiata e talora oscuratamente allusa dal Petrarca [...] ma una renovatio concepita nel segno di una radicale modernizzazione [...]⁶³.

La maestosa volta del salone centrale, decorata da Pietro da Cortona tra il 1632 e il 1639, è il culmine di questa ambizione. Il ciclo affrescato, noto come *Trionfo della Divina Provvidenza* (fig. 4), celebra simbolicamente il ruolo provvidenziale dei Barberini, fondendo arte, teologia e astrologia per dar vita a messaggi politici e spirituali. Superato per dimensioni solo dalla volta Sistina di Michelangelo, questa volta rappresentava l'impresa più ambiziosa intrapresa a Roma dai tempi di Giulio II. Tra i soffitti dipinti di palazzi secolari, non aveva rivali ed era simbolo di transizione tra due epoche. L'opera mantiene, infatti, numerosi tratti cinquecenteschi soprattutto nei modelli utilizzati: ancora una volta possiamo osservare l'influenza delle cupole di Correggio a Parma e delle opere di Annibale Carracci, soprattutto nella disposizione equilibrata delle figure e nella narrazione visiva. Manierista è anche l'adozione di figure simboliche come Purezza, Giustizia e Bellezza, essenziali per veicolare messaggi complessi; la monumentalità delle figure richiama, invece, Michelangelo⁶⁴. Un'innovazione fondamentale, che segna un'evoluzione nell'ambito del quadraturismo, riguarda la rinuncia alla concezione dello spazio decorativo con gli spartimenti manieristi, tipicamente costruiti su una logica modulare, simmetrica e incorniciata. Al loro posto, invece, Cortona impiega un sistema illusionistico continuo, che elimina le partizioni rigide e conferisce unità alla volta

⁶² Luana Salvarani, Introduzione, in *Francesco Bracciolini, L'elettione di Urbano Papa VIII. Maffeo Barberini, Poesie toscane. Hieronymus Kapsberger, Poematia et carmina*, Trento, La Finestra, 2006, p. VII.

⁶³ *Ivi*, p. VIII.

⁶⁴ John Beldon Scott, *Images of Nepotism: The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 11-18.

attraverso un'articolazione più fluida dello spazio. Lo spartimento, in questo caso, anziché servire a delimitare, diventa parte integrante del racconto pittorico, contribuendo alla costruzione di una scena unificata che coinvolge ancor di più lo spettatore⁶⁵. Questi elementi sorreggono un architrave modanato, riccamente ornato, che simula l'effetto tridimensionale della scultura. L'intera composizione dà vita a quattro spazi laterali in corrispondenza dell'arco della volta e a un vasto pannello centrale. Ne risulta uno schema architettonico dipinto che definisce la struttura dell'affresco, rafforzando l'illusione di un'apertura verso un altro mondo; in questo modo, generando intenzionalmente un vuoto centrale apparentemente privo di limiti fisici, il soffitto si apre verso uno spazio illusoriamente infinito, pronto per essere colmato da figure, allegorie e simboli⁶⁶. L'architettura dipinta diventa, così, strumento di costruzione del vuoto come potenziale creativo.

L'analisi delle convenzioni prospettiche e compositive del soffitto di Pietro da Cortona a Palazzo Barberini non può prescindere da un confronto con le radici formali e storiche della pittura illusionistica. In particolare, è utile comprendere come Cortona si inserisca in una tradizione pittorica che, seppur in evoluzione, affonda le sue radici in esperienze ben precedenti, come quella di Mantegna o Correggio, e si arricchisce attraverso il dialogo con modelli veneti come il Veronese, fondendo così diverse tradizioni regionali al fine di enfatizzare l'effetto illusionistico:

Vale la pena ricordare che il soffitto manierista e la decorazione parietale nell'Italia centrale si preoccupava in primo luogo di inserire illusionisticamente le figure nello spazio dell'osservatore ma non di estenderlo. Viceversa, le costruzioni architettoniche dei pittori della quadratura mirano prima e soprattutto a una estensione dello spazio precisamente definita. Un metodo diametralmente opposto, cioè il suggerire uno spazio illimitato senza soluzione di continuità fu adottato dal Correggio per la decorazione delle cupole. Infine, la doppia illusione, dove le figure possono apparire nello spazio dipinto dietro e davanti alla finta architettura, ha anche una lunga storia, specialmente nell'Italia settentrionale dalla Camera degli sposi del Mantegna in avanti.

⁶⁵ Émilie Passignat, *Pensare lo spartimento: questioni vasariane di genesi della decorazione*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LXVI, 1–2, 2024, pp. 4-5.

⁶⁶ Per un'approfondita analisi delle innovazioni tecniche introdotte da Pietro da Cortona, si vedano: Anna Lo Bianco, *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*, in "Art Dossier", n. 72, Giunti Editore, Milano, 1992; Giovanni Briganti, *Pietro da Cortona o della decorazione barocca*, Firenze, Sansoni 1962.

Cortona, lo vedremo ora, seguì fondamentalmente la tradizione dell'Italia settentrionale che deriva dal Mantegna attraverso il Veronese, ma la cambiò e ampliò facendo uso della locale tradizione dello stucco, applicando alla struttura scorci di quadratura, e adoperando e trasformando le convenzioni manieristiche di proiettare la figura davanti all'architettura. Contemporaneamente egli mostrò di conoscere la continuità spaziale del Correggio. Inoltre, egli immaginò il campo mediano al modo tipicamente veneziano del «sotto in su», in analogia al Trionfo di Venezia dipinto dal Veronese nel Palazzo Ducale, e anche per il colore egli si basò, in larga misura, sul Veronese⁶⁷.

Le figure, infatti, non sono più rappresentate in pose statiche, ma partecipano a un vortice ascensionale, richiamando la dinamicità già osservata nell'*Assunzione della Vergine* di Giovanni Lanfranco. Questo approccio, caratterizzato da un movimento fluido e teatrale, riflette il desiderio di stupire e coinvolgere lo spettatore, un tratto distintivo del linguaggio barocco e della sua ricerca costante di meraviglia⁶⁸.

2.2.2 L'iconografia

I personaggi, che animano il soffitto del Palazzo Barberini, non si limitano ad abitare pacatamente lo spazio, bensì scavalcano il cornicione, quasi come se si trovassero realmente davanti ad esso. L'opera ha l'obiettivo di celebrare il pontefice e il suo casato tramite *Il Trionfo della Divina Provvidenza*⁶⁹. Ogni piedritto presenta quattro figure nude; le due superiori sono rappresentate sotto forma di tritoni e danno la parvenza di reggere la decorazione angolare. Quest'ultima termina con uno scudo ottagonale (clipeo) in bronzo dorato, raffigurante un episodio della storia romana volto a trasmettere le virtù civiche e morali del casato Barberini (Giustizia, Prudenza, Forza e Temperanza). Al di sotto di ogni scudo è presente un animale oppure una coppia di animali, simboli della rispettiva virtù rappresentata sullo scudo. La decorazione termina con vasi, festoni, corone, rami intrecciati e cartigli, simboli di pace e concordia durante il pontificato della famiglia Barberini. La scena centrale è dominata dalla figura femminile della Divina

⁶⁷ Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1972, p. 209.

⁶⁸ J. B. Scott, *Images of Nepotism: The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, cit., pp. 11-18.

⁶⁹ Per la lettura iconografica cfr. Rosichino, *Dichiaratione Delle Pitture Della Sala De'signori Barberini*, Roma, Appresso Vitale Mascardi, 1640.

Provvidenza, seduta su nuvole materiche e racchiusa in un manto dorato; dietro di lei un bagliore ne esplicita la natura divina. Essa è rappresentata con uno spettro nella mano sinistra e con la mano destra sollevata in segno di comando. Davanti allo stesso alone di luce che avvolge la Provvidenza, si possono notare le Virtù femminili (la Purezza, la Giustizia, la Misericordia, la Verità e la Bellezza) sotto cui vi è un uomo nudo alato dal fisico scultoreo: è Cronos, il Tempo, rappresentato nell'atto di divorare i figli. Alla destra di Cronos, invece, sono presenti le Parche intente a tramare le fila dell'esistenza umana. Entrambe le scene riportano simbolicamente all'inesorabile scorrere del tempo, divoratore della vita. Al di sopra della Provvidenza, avvolta in veli fluttuanti, c'è l'Immortalità intenta a incoronare il blasone della famiglia committente di gloria eterna⁷⁰. Accanto alla Divina Provvidenza, l'araldica familiare (le api dello stemma Barberini) vola simbolicamente attraverso questo cielo aperto secondo la formazione dello stemma Barberini, integrando, così, il tema del nepotismo con un'accezione celestiale. Le api, ricorrenti in tutta la committenza del papa Barberini, oltre ad essere emblemi della Divina Provvidenza, sono simbolo di lavoro e operosità; in questo particolare contesto, però, rappresentano anche una famiglia in continua espansione, rafforzata da ingegno e protezione reciproca⁷². Oltretutto questa immagine riflette il pontificato di Urbano VIII, contraddistinto da significativi favoritismi familiari. Se ci spostiamo verso il lato ovest, possiamo notare che le scene si incentrano più sul governo temporale della famiglia (caratterizzato da pace e giustizia); qui la Giustizia e l'Abbondanza sono raffigurate davanti ad un edificio classicheggiante. La stessa linea è seguita lungo il lato frontale all'ingresso, dove, invece, il focus si sposta sul trionfo della religione e della scienza, Scienza che volge il suo sguardo al cielo, verso la Divina Provvidenza: questo simboleggia che la verità proviene solo dall'alto. Dietro la Scienza troviamo l'Aiuto Divino, la Purezza e proprio la Religione. Al loro fianco, una lotta tra amorini simboleggia lo scontro tra Amor Sacro e Amor Profano; essi si trovano in un rigoglioso giardino abitato da fanciulle intente a specchiarsi e pettinarsi, figuranti la vanità. Di fronte, sull'altro lato della volta, è sviluppato il tema dei vantaggi offerti durante il pontificato di Urbano VIII, figura autorevole ma pacifica. Al centro la Dignità, vestita di un manto azzurro, è affiancata dalla Prudenza, ammantata di bianco ma contraddistinta da un

⁷⁰ A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*, cit., p. 18.

⁷² J. B. Scott, *Images of Nepotism: The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, cit., p. 15.

drappo rosso, e dalla Podestà, in blu. Alla loro destra, la Fama diffonde la gloria della famiglia e la Pace corre a chiudere la porta di Giano, aperta in tempi di guerra e chiusa in quelli di pace. Per completare questo concetto, Pietro da Cortona rappresenta Furore, legato a Mansuetudine, che si dimena e tenta inutilmente di liberarsi; oppositamente vi è la fucina di Vulcano, dove vengono fabbricate le armi. Infine, sul lato est, Minerva, dea della sapienza, caccia i giganti che cercavano di detronizzare gli dei⁷³.

2.2.3 La prospettiva

Wolfgang Schöne ampliò un'osservazione inizialmente proposta da Hans Posse nel 1910, secondo cui l'illusionismo prospettico del soffitto di Pietro da Cortona al Palazzo Barberini è pienamente efficace solo se osservato da un angolo obliquo, idealmente dalle vicinanze degli ingressi principali del salone. Questo approccio fu studiato per amplificare l'effetto illusionistico: visto da questa posizione, la figura centrale della Divina Provvidenza appare sollevarsi e penetrare nello spazio reale, rendendo l'illusione ottica particolarmente convincente e coinvolgente. L'abilità di Cortona di creare uno spazio in movimento e di manipolare la percezione prospettica, colloca il suo lavoro al culmine del Barocco. I visitatori, entrando nel salone, riescono a percepire immediatamente il senso di maestosità e di spazio infinito; questo tipo di progettazione in cui l'esperienza dell'osservatore è un elemento centrale, era proprio una caratteristica distintiva del Barocco, nel quale forma e funzione avevano l'obiettivo di enfatizzare il coinvolgimento emotivo e spirituale⁷⁴.

2.3 Il “Trionfo del Nome di Gesù” di Giovan Battista Gaulli (Baciccio) nella Chiesa del Gesù

2.3.1 Il paradosso geometrico e il rapporto con Bernini

Nel *Trionfo del Nome di Gesù* (fig. 5), Baciccio non solo assimila completamente le innovazioni introdotte da Pietro da Cortona, ma arricchisce l'opera del proprio originale

⁷³ A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*, cit., p. 18.

⁷⁴ J. B. Scott, *Images of Nepotism: The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, pp.13-14.

contributo. Protagonista della soluzione iconografica qui studiata è la rappresentazione della luce che si propaga dall'entità divina: le rette lucenti "sfondano" il soffitto e donano quel senso di profondità in termini prospettici necessario a sottolineare l'asse verticale dell'opera. Quest'asse è di fondamentale importanza in quanto collega il mondano e il divino ed emula il percorso di ascensione verso la gloria celeste. Ci troviamo tra il 1672 ed il 1685 quando il generale dei Gesuiti, padre Oliva, seguendo il consiglio di una delle più rilevanti personalità di tutta la stagione barocca, Gian Lorenzo Bernini, ingaggia il pittore genovese Giovan Battista Gaulli per la decorazione della chiesa del Gesù. Egli rimarrà, infatti, indelebilmente ancorato all'influenza berniniana, con il quale si svilupperà anche una stretta collaborazione; il *Trionfo del nome di Gesù*, con la sua complessità tecnica e formale, è la testimonianza per eccellenza di questo debito. Le superfici plastiche dell'architettura, la volumetria della scultura e la bidimensionalità della pittura convergono al fine di creare un risultato scenico che riesce a coinvolgere l'osservatore, sradicandolo dalla mera osservazione del soffitto e rendendolo partecipe dello spazio abitato. Questa volta la cornice viene superata bidirezionalmente: verso l'interno, dove si crea un'illusione di spazio infinito, e verso l'esterno, dove soggetti e figure paiono entrare nello spazio dello spettatore. Nonostante l'idea fosse indubbiamente innovativa e stupefacente dal punto di vista dell'osservatore, essa rende complessa l'individuazione di uno schema geometrico-prospettico logicamente legato alla composizione della struttura architettonica reale. La cornice fisica in sé per sé esiste, come dimostrano anche gli angeli in stucco e le decorazioni dorate, ma se si tenta di seguire la fuga prospettica suggerita dalle figure, ogni riferimento geometrico o architettonico sparisce. Questo crea un'esperienza illusionistica molto convincente per lo spettatore, ma complessa da definire o limitare razionalmente. In effetti, un rapporto del 1675 afferma che⁷⁵:

Hanno li Padri Gesuiti scoperto la cuppola della loro Chiesa del Gesù dipinta da nuovo con disegno del Cavalier Bernino, e fattura di un tale Baccici Fiorentino, e da molti

⁷⁵ Giuseppe D'Acunto, *Il cielo in terra: artificio, inganno e prospettiva nel Trionfo del Nome di Gesù di Giovan Battista Gaulli*, in *Cielo | Sky: «Vesper» No. 7 Autunno-Inverno | Fall-Winter 2022*, ed. Sara Marini, Macerata, Quodlibet, 2022 pp. 115-118.

virtuosi non viene troppo lodata l'inventione del primo, come anche il lavoro del secondo⁷⁶.

Tuttavia, come osserva Giuseppe D'Acunto, non è del tutto corretto affermare che l'opera manchi di qualsiasi riferimento prospettico: la scena dipinta, infatti, trova un ordine compositivo nel monogramma cristologico (IHS), vero e proprio fulcro visuale da cui si irradiano fasci di luce carichi di significato simbolico (oltre che, ovviamente, formale). Questi raggi, descritti come "scultorei" (e associati quindi alla collaborazione con Bernini), sembrano quasi proiettarsi come linee direttrici che investono lo spazio architettonico, coinvolgendo direttamente lo spettatore. Allo stesso tempo, però, lo schema prospettico resta ambiguo: le figure, pur animate da movimenti coerenti, sfuggono spesso a una griglia prospettica razionale, dando vita ad un effetto illusionistico più teatrale che effettivamente geometrico:

Non è completa mente vero, in effetti, che nel *Trionfo del Nome di Gesù* manchi qualsiasi riferimento *lineare* che possa ricomporre una continuità tra architettura e spazio pittorico, o virtuale. La scena dipinta, le tensioni ascendenti e discendenti che ne amplificano la drammaticità, guardano alla croce e ai tre caratteri centrali (Ihs) come riferimento compositivo. I raggi luminosi provenienti dal monogramma cristologico, con il loro carattere scultoreo che tanto ha testimoniato del rapporto di collaborazione con Bernini, segnano effettivamente una direzione, quasi come un fascio di rette che, arrivando dall'infinito di una fuga prospettica, inonda la navata della chiesa e investe i personaggi della raffigurazione. Se si osservano questi fasci di luce, alcuni dei quali delineati da contorni netti e de niti, è possibile distinguerne il percorso dall'origine, che si può immaginare come puntuale, alla loro improvvisa rarefazione o, in alcuni casi, al loro interrompersi contro un gruppo di gure o contro le nuvole che le ospitano e sorreggono. Diventa allora plausibile sovrapporre gli intenti di un'illusione ricercata con gli strumenti del pittore, che la critica vuole intento nel modellare il colore e la luce come il maestro scultore modella la materia e i suoi riflessi, alle tecniche della prospettiva geometrica, o artificiale, bagaglio comunque indiscutibile per l'artista seicentesco come per i suoi mecenati.

⁷⁶ Archivio Segreto Vaticano, Barb. Lat. 6413, fol. 109r. Prima pubblicazione in E. Rossi, *Roma ignorata*, Roma, 19, no. 1, 1941, p. 30. Successivamente ripubblicato in R. Enggass, *Painting of Baciccio*, p. 177, e in G. Curziotti, *Giovan Battista Gaulli*, p. 239.

Pierre-Jean Mariette, noto collezionista e storico dell'arte del XVIII secolo ritrae Baciccio come "la mano di cui Bernini si serviva per esprimere idee nuove e accattivanti"⁷⁷. Questa affermazione riflette una percezione diffusa secondo cui Baciccio fosse principalmente un esecutore delle visioni di Bernini⁷⁸. Tuttavia, ridurre Baciccio al ruolo di semplice "mano esecutrice" rischia di occultare la sua autonomia progettuale e la complessità del suo linguaggio artistico. Gli affreschi del Gesù devono essere letti come una sintesi originale tra l'influenza berniniana e una visione pittorica più personale:

Mai più il Bernini ebbe occasione di affidare un lavoro d'affresco a un pittore in nessuna delle sue grandi imprese. Tuttavia le sue nuove idee furono assorbite da Giovan Battista Gaulli, detto Baciccio, un artista di calibro molto maggiore dei suoi collaboratori precedenti. Egli giunse da Genova a Roma prima del 1660 e subito si legò al Bernini e fu profondamente influenzato dalle sue idee. La sua opera maggiore, gli affreschi nella chiesa del Gesù (1672-83), vanno considerati la più completa esposizione della rivoluzionaria concezione pittorica del Bernini. Qui il principio di combinare l'affresco e lo stucco dipinto e di sovrapporre parti dipinte all'architettura ha assunto forma monumentale. Inoltre l'interpretazione scultorea delle figure, i movimenti e i drappeggi, e l'urgenza e intensità delle loro attività, rivelano lo spirito del Bernini tardo⁷⁹.

Nonostante le evidenti influenze di Bernini, l'apporto di Baciccio all'elaborazione iconografica e formale della cupola del Gesù si configura come sostanzialmente autonomo. I disegni preparatori attribuiti a Bernini, infatti, si riferiscono esclusivamente al gruppo della *duplex intercessio*, ovvero al nucleo iconografico centrale della volta; la restante parte della decorazione della cupola, così come le numerose varianti e soluzioni formali adottate nel corso della realizzazione, si devono invece interamente alla mano e alla testa di Baciccio. Anche la scelta di inserire nuove figure (come Adamo ed Eva sotto

⁷⁷ "Bachiche évoit la main dont le Bernin se servoit pour exprimer en peintre ses pensées neuves et piquante". Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de J. P. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, vol. I, a cura di P. de Chennevières e A. de Montaignon, Parigi, 1853, p. 48.

⁷⁸ Steven F. Ostrow, *Bernini, Baciccio, and the Dome Fresco in the Gesù: A Reconsideration*, in "Artibus et Historiae" 40, no. 79, 2019, p. 289.

⁷⁹ R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, cit., pp. 146-147.

la croce), e i numerosi bozzetti e disegni preparatori realizzati da Baciccio stesso, dimostrano la libertà con cui l'artista reinterpretò le indicazioni berniniane⁸⁰.

2.3.2 L'iconografia

Al centro della composizione domina il monogramma di Cristo (IHS), emblema della Compagnia di Gesù, irradiato dalla luce divina e circondato da un corteo celeste. Questo simbolo non solo è fulcro della devozione gesuita, ma funge anche da punto focale per l'intero affresco: le figure celesti, infatti, convergono verso di esso mentre i vizi capitali, respinti dalla sua luce, precipitano verso il basso. Vicino al monogramma, in atteggiamento di adorazione, è raffigurato Sant'Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù; la sua presenza rappresenta l'impegno dei gesuiti per diffondere la fede e la loro lotta contro l'eresia. Anche San Francesco è raffigurato all'interno del corteo celestiale: la sua presenza sottolinea la globalità dell'opera evangelizzatrice della Compagnia. Alla destra del monogramma, San Roberto Bellarmino, figura chiave della Controriforma, appare a rappresentare il suo ruolo di dottore della Chiesa e difensore della fede cattolica. Associato alla spiritualità romana, è presente anche San Filippo Neri che, con atteggiamento sereno, funge da collegamento tra terra e cielo; San Gregorio Magno, invece, incarna l'autorità spirituale. A completare il corteo celestiale, sono presenti anche delle Sante: Sant'Elena, simbolo della Croce, Santa Caterina da Siena, patrona d'Italia e simbolo della difesa della Chiesa, e la Regina di Saba, rappresentazione allegorica della saggezza che riconosce la divinità. Nella parte inferiore dell'affresco, le allegorie dei vizi capitali cadono verso il basso, in un contrasto visivo e morale netto con la luce celestiale sovrastante. Tra queste si distinguono la Superbia, impersonata da un pavone; l'Avarizia, con una borsa di denaro; la Lussuria, una figura ibrida tra uomo e animale; l'Invidia, colta nell'atto di strapparsi i capelli; l'Eresia caratterizzata dalle orecchie d'asino (simbolo di ignoranza); l'Accidia, in atteggiamento disperato⁸¹. Questa organizzazione iconografica non solo segue un ordine morale chiaro, ma amplifica la teatralità dell'opera, sottolineando il trionfo della grazia divina sul peccato e sulle tenebre.

⁸⁰ Steven F. Ostrow, Bernini, *Baciccio, and the Dome Fresco in the Gesù: A Reconsideration*, cit. pp. 288-311.

⁸¹ Andrea Lonardo, *La volta della Chiesa del Gesù del Baciccio: una presentazione iconografica*, *Gli Scritti*, 2020. Disponibile su gliscritti.it (consultato il 26 novembre 2024).

2.4 La “Glorificazione di Sant’Ignazio” di Andrea Pozzo nella Chiesa di Sant’Ignazio di Loyola.

2.4.1 Il punto di vista unico

La Chiesa di Sant’Ignazio di Loyola rappresenta una perfetta espressione dello spirito barocco: ogni elemento al suo interno è stato concepito per lodare il Signore, creando un’atmosfera in cui il sacro permea perfettamente con la dimensione umana. Per la decorazione del soffitto, la Compagnia di Gesù si affidò ad Andrea Pozzo, pittore e gesuita, per cui una scelta ideale per la trasposizione visiva della spiritualità e della missione dell’Ordine. Il suo lavoro all’interno della chiesa incominciò nel 1685 con la finta cupola (fig. 6): il progetto nacque a seguito della mancata costruzione di una cupola reale (che sarebbe dovuta essere la più grande di tutta la città, dopo quella di San Pietro⁸²); la sua realizzazione, infatti, avrebbe creato numerosi problemi sia dal punto di vista logistico che dal punto di vista statico; oltretutto un’eventuale cupola non avrebbe permesso una corretta illuminazione della biblioteca vicina⁸³. Pozzo decise di intervenire adottando la tecnica del trompe-l’œil: la finta cupola fu dapprima dipinta su una tela piatta e progettata per essere percepita come tridimensionale, ma solo da un punto di vista specifico della navata centrale, contrassegnato da un disco dorato sul pavimento. L’utilizzo del punto di vista privilegiato e della costruzione prospettica è descritto dallo stesso Pozzo nel suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum*, e ulteriormente chiarito da incisioni progettuali contenute nelle edizioni del 1693 e del 1702 (fig. 7), in cui egli dimostra come ogni elemento architettonico fittizio converga verso un unico punto di fuga, corrispondente allo sguardo dello spettatore posto al centro della navata. Da questo specifico punto di osservazione, lo spettatore riesce a percepire l’illusione perfetta, che trasforma lo spazio piatto in una grandiosa cupola. La tecnica del raddrizzamento prospettico fu fondamentale per ottenere questo genere di illusione: attraverso una rigorosa applicazione delle regole della prospettiva, Pozzo calcolò come ogni elemento della cupola dovesse convergere verso un unico punto di fuga, posizionato

⁸² Federico Giannini, Ilaria Baratta, *Il capolavoro di Andrea Pozzo: la Gloria di Sant’Ignazio a Roma*, in “Finestre sull’Arte. Arte antica e contemporanea”, 2024. Disponibile su: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/andrea-pozzo-gloria-di-sant-ignazio-capolavoro-barocco-roma> (consultato il 02 gennaio 2025).

⁸³ Vincenzo Frezza, *La volta della chiesa di Sant’Ignazio in Roma*, Roma, MMC Edizioni, 2024, p. 82.

in corrispondenza dello sguardo dell'osservatore⁸⁴. Questo specifico punto di vista consente di annullare le distorsioni naturali della superficie piatta, rendendo la cupola dipinta indistinguibile da una reale. Lo straordinario equilibrio tra luce, ombra e dettagli architettonici contribuisce inoltre a creare un senso di profondità e monumentalità, ingannando l'occhio umano e portando lo spettatore a vivere una connessione visiva ed emotiva con il divino. Non esistono documenti che ci dicono se il programma decorativo fosse già stato ultimato all'intervento di Pozzo, ma tutto è perfettamente armonioso sia sul livello iconografico che su quello stilistico. Le critiche non tardarono ad arrivare: per i più, infatti, la cupola avrebbe dovuto mantenere il suo effetto illusorio da tutti i punti di vista, da ogni angolo della chiesa⁸⁵. A parere dell'artista teorico della prospettiva, tuttavia, era proprio il punto di vista unico il modo più corretto di applicare la prospettiva, questo per tre motivi: in primis perché questa era la modalità che è stata da sempre messa in pratica dai grandi maestri. Poi, la prospettiva è mera finzione del vero e quindi non si può di certo obbligare il pittore a farla sembrare reale da ogni punto di osservazione. Infine, l'opera non potrà mai essere realistica se l'artista proverà a dipingerla in modo tale che possa essere guardata da molteplici punti di vista. Oltretutto, una volta allontanatosi sposta da questo disco, lo spettatore provava un vero e proprio senso di smarrimento: questa scelta si può interpretare come un'allusione al perdita d'orientamento qualora si decidesse di abbandonare la via della fede⁸⁶.

2.4.2 Il fuoco come elemento guida

I lavori per l'affresco della volta, noto come *La glorificazione di Sant'Ignazio* (fig. 8), iniziarono nel 1691 e si protrassero fino al 1694. Il punto di vista unico dal disco posizionato sulla navata, in questo caso, avrebbe dovuto dare la percezione della totale assenza del soffitto della chiesa di Sant'Ignazio. In una lettera del 1694 indirizzata a Giuseppe Zamponi, Andrea Pozzo chiarisce come nacque l'idea per l'iconografia di questa immensa volta.

⁸⁴ Katherine Wheeler, *Fictive and Real Architecture: A Preliminary Drawing for Andrea Pozzo's Vault Fresco at Sant'Ignazio, Rome*, Thresholds, Winter 2005, No. 28, concerto barocco: essays in honor of Henry A. Millon (Winter 2005), Massachusetts Institute of Technology, pp. 100-102.

⁸⁵ Vincenzo Frezza, *La volta della chiesa di Sant'Ignazio in Roma*, cit., p. 82.

⁸⁶ F. Giannini, I. Baratta, *Il capolavoro di Andrea Pozzo: la Gloria di Sant'Ignazio a Roma*, cit. (consultato il 02 gennaio 2025).

Il primo lume che ebbi a formar quest'idea mi venne da quelle sacre parole: *Ignem veni mittere in terra et quid volo nisi ut accendatur*, adattate a Santo Ignazio servendosi dei suoi figliuoli e incitandoli con quelle celebri voci: *Ite et inflamate omnia*. Ma poich  ogni fuoco e ogni lume celeste convien che provenga dal Padre dei lumi, nel mezzo della volta dipinsi una immagine di Ges  il quale comunica un raggio di luce al cuor d'Ignazio che poi vien da esso trasmesso ai seni pi  riposti delle quattro parti del mondo da me figurate con i suoi geroglifici nelle quattro imposte della volta. Queste investite di cotanto lume stanno in atto di rigettare [...] i deformissimi mostri o d'idolatria, o di eresia, o di altri vizi⁸⁷.

Nello specifico, quindi, a dare l'ispirazione per all'artista fu un particolare passo del Vangelo di Luca che cita: "Sono venuto a portare il fuoco sulla terra, e che cosa voglio se non che arda?" (Lc – 12,50)⁸⁸. Questo verso, in latino (*Ignem veni mittere in terra et quid volo nisi ut accendatur*)   iscritto anche in due scudi alle estremit  della volta. In effetti, sono la luce (proveniente da Cristo) e il fuoco gli elementi guida per l'intero affresco: la prima inonda il soffitto della chiesa di sapienza cristiana; il secondo, presente in tutte le sue forme (sono presenti dodici clipei contenenti fiamme ai lati dei finestrone lungo la navata⁸⁹, oltre a roghi, spade a forma di fiamme, puetre incandescenti, tizzoni accesi, candele e bracieri), allude al nome del Santo a cui   intitolata la chiesa: *Ignis*, infatti, vuol dire proprio "fuoco" in latino.

2.4.3 L'iconografia della volta

La volta si sviluppa su una superficie piatta lunga 36 metri e larga 16, dimensioni che ne fanno una delle volte affrescate pi  vaste al mondo. Realizzata pochi decenni dopo la canonizzazione di Sant'Ignazio di Loyola (avvenuta nel 1622), l'opera celebra il fondatore della Compagnia di Ges  attraverso un'imponente glorificazione. Al centro della scena troviamo subito Sant'Ignazio con le vesti da gesuita, rappresentato sospeso su una nuvola

⁸⁷ Bernhard Kerber, *"Ignem veni mittere in terram". A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio*. In "Artifici della metafora: saggi su Andrea Pozzo", a cura di Richard Bösel e Lydia Salviucci Insolera, 81, Roma, Artemide, 2011, p. 81.

⁸⁸ F. Giannini, I. Baratta, *Il capolavoro di Andrea Pozzo: la Gloria di Sant'Ignazio a Roma*, cit. (consultato il 02 gennaio 2025).

⁸⁹ Vincenzo Frezza, *La volta della chiesa di Sant'Ignazio in Roma*, cit., p. 76.

e circondato da angeli, mentre riceve la luce divina da Cristo, raffigurato proprio sopra di lui e davanti a cui è inginocchiato. In mano, Gesù regge una croce da cui potrebbe parer avere origine la luce che inonda la scena e che in realtà proviene dalla colomba dello Spirito Santo (appena sopra di lui). Questa luce viene diffusa verso il trigramma IHS (sull'angolo inferiore), inscritto in uno specchio concavo retto da un angelo, e si irradia ad X poi verso i quattro continenti fino ad allora conosciuti (Europa, Asia, Africa e America), i quali sono posizionati ai quattro angoli della volta e prendono vita grazie a una serie di allegorie; questa scelta è fortemente simbolica, in quanto allude alla parola del Vangelo e, quindi, alla luce dello Spirito Santo, che raggiungono ogni angolo del globo terrestre. L'iconografia delle quattro rappresentazioni continentali si appoggia in modo abbastanza evidente a modelli allegorici diffusi nel XVII secolo e sistematizzati da Cesare Ripa nella sua *Iconologia*, in particolare nell'edizione illustrata del 1603, in cui ogni continente è rappresentato con attributi simbolici riconoscibili. Confronteremo qui ogni continente con la canonica iconografia.

L'Europa, raffigurata come una donna regale che sormonta un cavallo e posizionata vicino all'area che si collega all'altare maggiore, rappresenta il centro della cristianità e della civiltà; è circondata da simboli legati alla tradizione cattolica e alla civiltà occidentale⁹⁰.

Donzella à federe fopra vn toro, che per terra di pallo camina, la donzella ftà con la faccia verfo la tefta del toto, con la finiftra diftefa fopra il collo del medefimo giumento, & con la deftra alzata di dietro tiene vn velo, che le fa vela fopta la tefta, & dauanti al contrario dell'altra. Il toro fecondo alcuni è figura della naue ch'haucua per infegna vn toro bianco, nella quale fù portata Europa in Candia, & maritata con Gioiue, ò con Afterio, ò Santo Re come altri fcriuono, il velo gonfio in aria, è fegno della vela di quella naue che portò Europa⁹¹.

L'Asia collocata, invece, sul lato destro della navata (guardando verso l'altare) viene impersonata da una donna con un turbante su un cammello: indossa tessuti pregiati, simbolo delle ricchezze d'Oriente⁹².

⁹⁰ F. Giannini, I. Baratta, *Il capolavoro di Andrea Pozzo: la Gloria di Sant'Ignazio a Roma*, cit. (consultato il 04 gennaio 2025).

⁹¹ Cesare Ripa, *Iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino*, Venezia, Cristoforo Tomasini, 1645, p. 419.

⁹² F. Giannini, I. Baratta, *Il capolavoro di Andrea Pozzo: la Gloria di Sant'Ignazio a Roma*, cit. (consultato il 04 gennaio 2025).

Donna in piedi che nella finiftra tiene tre dardi in vna Medaglia di Adriano diflegnata da Occone ab Vibe condita 876. vien anco difegnata hell'ifteffo luogo. Donna in piedi, nella deftra vn serpente, nella finiftra vn Timone, sotto i piedi vna Prora con la parola Afia⁹³.

L'Africa, sul lato sinistro, proprio di fronte all'Asia, prende le forme di una donna su un coccodrillo che tiene nella mano destra una zanna d'elefante, a simboleggiare sia le risorse naturali che la natura selvaggia del continente⁹⁴.

Donna che con la finiftra tiene vn Leone legato con vna fune, Medaglia di Seuero defcritta da Occone ab Vibe condita. 948. & 960. In Medaglia di Adriano tiene vno fcorpione nella deftra, affifa in terra, nella finiftra vn cornucopia. L'Africa con la proboscide in testa di elefante vedafi in Fulvio Orfinella gète Cestia Eppia; Norbana, & nella Medaglia di Q.Cecilio Metello Pio⁹⁵.

Infine, l'America, locata nella parte posteriore (verso l'ingresso principale della chiesa), è rappresentata da una donna amazzona nuda con un copricapo piumato, seduta su di un grande felino, probabilmente un puma, e affiancata da un pappagallo: essa simboleggia le popolazioni indigene (in particolare la visione che si aveva al tempo dei nativi)⁹⁶.

Donna ignuda, di carnagione fofca, di giallo color mifto, di volto terribile, & che vn velo rigato di più colori calandole da vna fpalla à trauerfo al corpo, le copri le parti, vergognofe. Le chiome faranno fparfe, & à torno al corpo fia vn vago, & artificiuolo ornamento di penne di varij colori. Tenga con la finiftra mano vn'arco, con la deftra mano vna frezza, & al fianco la faretra parimente piena di frezze, sotto vn piede vna testa humana paffata da vna frezza, & per terra da vna parte farà vna lucertola, ouero vn liguro di finifurata grandezza⁹⁷.

⁹³ C. Ripa, *Iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino*, cit., p. 419.

⁹⁴ F. Giannini, I. Baratta, *Il capolavoro di Andrea Pozzo: la Gloria di Sant'Ignazio a Roma*, cit. (consultato il 04 gennaio 2025).

⁹⁵ C. Ripa, *Iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino*, cit., p. 421.

⁹⁶ F. Giannini, I. Baratta, *Il capolavoro di Andrea Pozzo: la Gloria di Sant'Ignazio a Roma*, cit. (consultato il 04 gennaio 2025).

⁹⁷ C. Ripa, *Iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino*, cit., p. 421.

Tutti e quattro i continenti sono parte di quadrature, circondano finti elementi architettonici, sovrastando cornicioni dai fregi d'oro e, allo stesso tempo, stando sotto a colonne: è una scelta puramente simbolica, in quanto le finte architetture rappresentano un elemento di connessione tra spazio divino (della volta) e spazio reale (della chiesa) in cui si trova lo spettatore. Ogni continente presenta un cartiglio che identifica il suo nome in cornici elaborate che enfatizzano la teatralità e l'eleganza barocca. Le decorazioni che circondano i cartigli non sono semplici ornamenti, ma elementi progettati per integrarsi armoniosamente con le figure principali, guidando l'occhio dello spettatore e rafforzando il senso di unità tra simbolo e narrazione. Al di sotto di ogni continente sono presenti uomini e donne muscolosi che sembrano nascondersi: sono le allegorie di vizi ed eresie a cui fa riferimento nelle lettere quando dice "investite di cotanto lume stanno in atto di rigettare [...] i deformissimi mostri o d'idolatria, o di eresia, o di altri vizi". Al di sopra, invece, sospesi su delle nuvole troviamo figure che vogliono alludere agli abitanti della rispettiva area geografica e santi inginocchiati; questi ultimi sono missionari gesuiti intenti a evangelizzare il mondo intero⁹⁸.

⁹⁸ F. Giannini, I. Baratta, *Il capolavoro di Andrea Pozzo: la Gloria di Sant'Ignazio a Roma*, cit. (consultato il 04 gennaio 2025).

CAPITOLO 3

LA GLORIA DEI MORTALI E L'ESALTAZIONE DEL POTERE TERRENO

3.1 Le “Storie di Enea” di Pietro da Cortona a Palazzo Pamphilj

3.1.1 Palazzo Barberini e Palazzo Pamphilj: due declinazioni di arte barocca

Tra il 1651 e il 1655 Pietro da Cortona diede vita ad uno dei primi soffitti sfondati dedicati alla glorificazione di figure terrene: le “Storie di Enea” (fig. 9), situate all’interno di Palazzo Pamphilj, nella galleria disegnata da Francesco Borromini. La commissione arrivò direttamente da Papa Innocenzo X Pamphilj e costituisce ancora una delle testimonianze della committenza profana più significative nella Roma barocca; essa rappresenta, oltretutto, un’importante evoluzione nel linguaggio pittorico dell’artista, già consolidato nel celebre soffitto sacro del Salone di Palazzo Barberini (1633-1639), citato nel capitolo precedente. Nonostante i due cicli pittorici siano accomunati dalla medesima ambizione di affermazione dinastica e dalla volontà di tradurre in immagini i valori e le aspirazioni delle rispettive famiglie papali, essi presentano sostanziali differenze formali e concettuali che li rendono esemplari di due diverse declinazioni della retorica barocca, complice anche la volontà della famiglia Pamphilj di non voler essere paragonata alla famiglia rivale. In materia decorativa, entrambi i soffitti si servono di elementi comuni come finte architetture in marmo e travertino, cornici di stucco abbondantemente ornate, e simbologie araldiche ben riconoscibili (le api per la famiglia Barberini e le colombe con il ramo d’ulivo per i Pamphilj) che confermano l’uso dell’arte come strumento di autoaffermazione. L’elemento virgiliano, oltretutto, è presente in entrambi i cicli: ciò contribuisce a nobilitare le imprese di entrambe le famiglie attraverso riferimenti a modelli epici condivisi (come l’uso di allegorie classiche, temi riguardanti missioni e destino provvidenziale), rendendo ulteriormente complicato non paragonarle tra loro. Tuttavia la conformazione spaziale e la funzione degli ambienti che ospitano i due cicli pittorici hanno costretto Pietro da Cortona ad utilizzare un approccio differente sia dal punto di vista tecnico, che da quello narrativo. Il soffitto del salone Barberini si configura in uno spazio ampio e profondo e in una dimensione semipubblica: è, cioè, punto nevralgico dell’intero palazzo, accessibile direttamente dallo scalone principale. Per

questo motivo, Cortona, qui utilizza un linguaggio molto spettacolare, tramite figure monumentali che irrompono nello spazio reale per coinvolgere lo spettatore in un'esperienza immersiva teatrale. Al contrario, la galleria Pamphilj, estremamente più lunga, è concepita come uno spazio di transito e di contemplazione, a cui si accede dopo aver attraversato tre anticamere; la sua funzione è quella di offrire un momento di pausa e di distacco dagli ambienti più frequentati del palazzo. Per questo motivo, l'artista decide di abbandonare l'enfasi illusionistica e spettacolare utilizzata nel ciclo Barberini a favore di una narrazione più diretta e meditativa, organizzata in compartimenti ordinati e caratterizzata da una tavolozza argentea e tenue. Le figure, in questo caso, non fuoriescono più dalle cornici dipinte, e l'intero ciclo assume un tono misurato, quasi sommesso, capace di stimolare una riflessione intima piuttosto che lo stupore teatrale di cui fino ad ora abbiamo parlato. Questo radicale cambiamento di registro evidenzia non solo l'adattabilità di Pietro da Cortona alle specifiche esigenze delle committenze, ma anche lo sviluppo di una retorica pittorica profana in grado di esprimere con eleganza e misura l'identità politica e culturale dei Pamphilj. Il confronto implicito tra i due cicli imponeva la necessità di differenziarsi, evitando tuttavia la ripetizione di soluzioni già adottate al servizio della famiglia rivale. Interessante pensare che fu proprio il successo del ciclo Barberini a rendere Cortona un interlocutore privilegiato anche per la famiglia Pamphilj, a dimostrazione di come la pittura potesse diventare un mezzo privilegiato di costruzione del prestigio nell'ottica delle complicatissime dinamiche nepotistiche della Roma seicentesca⁹⁹.

3.1.2 La committenza

Il ciclo, concepito per la maestosa galleria progettata da Francesco Borromini su piazza Navona, è dedicato all'*Eneide*: ciò permetteva di associare la famiglia del pontefice Giovanni Battista Pamphilj a valori come la pietas, il sacrificio personale e la missione provvidenziale. Tali riferimenti costituivano un fondamento a tutti gli effetti legittimante per una famiglia che, pur di recente ascesa, intendeva presentarsi come l'erede spirituale

⁹⁹ Anna Lo Bianco, *Pietro da Cortona 1597-1669*, Milano, Electa, 1997, pp. 87-88.

dell'antica Roma¹⁰⁰. In effetti, un'opera di legittimazione si era resa particolarmente necessaria quando l'elezione di Innocenzo X non fu accolta con grande entusiasmo, soprattutto a causa della sua reputazione di uomo severo e poco incline alla magnanimità; una testimonianza del diarista romano Giacinto Gigli recita: “Questo pontefice Innocentio non è amico di belle lettere, ne di oratori, o poeti, laonde in darno molti si affaticano a presentarli scritture fatte con arte retorica, o poesie, o historie, perché non sono gradite, né tenute in conto alcuno da lui¹⁰¹”. Il contrasto con il pontificato di Urbano VIII non poteva, quindi, essere più netto: se il papa Barberini aveva sempre incentivato una cultura spettacolare, fondata su fasto e magnificenza, Innocenzo X si presentava, invece, come un pontefice molto più austero, un giurista rigoroso e moralizzatore, deciso a porre fine a tutto ciò che riteneva eccessi e abusi del suo predecessore (il nepotismo della famiglia Barberini, l'arricchimento personale dei nipoti ecc...). Una delle sue prime azioni fu, infatti, il ridimensionamento del potere dei Barberini, culminato proprio con l'esilio dei nipoti del defunto papa e nella revoca di molte delle loro prerogative, evento che aveva l'obiettivo di sancire l'inizio di una nuova epoca all'insegna della giustizia e dell'equità. Nonostante la suddetta indifferenza verso la cultura letteraria, Innocenzo non poté del tutto ignorare il valore strategico che possedevano le arti visive nella promozione dell'immagine familiare. Così, sebbene non mosso da uno spirito propriamente mecenatesco, anche il pontefice Pamphilj si circondò di artisti del calibro di Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, facendo di Piazza Navona un palcoscenico monumentale della propria autorappresentazione: a quest'ultimo affidò la decorazione della volta del palazzo¹⁰².

3.1.3 L'interpretazione e l'iconografia

Come abbiamo accennato, a differenza dell'allegoria complessa della volta Barberini, il ciclo Pamphilj predilige una narrazione più esplicita: Pietro raffigura episodi dell'*Eneide* distribuiti in nove grandi scene e quattro tondi monocromi. Questo approccio narrativo, decisamente più sobrio e ordinato, riflette non solo le caratteristiche architettoniche della

¹⁰⁰ Michael C. J. Putnam, *Virgil, Pietro da Cortona, and the heroism of Aeneas*, in “Memoirs of the American Academy in Rome”, Vol. 59/60, 2014/2015, University of Michigan Press for the American Academy in Rome, pp. 399-420.

¹⁰¹ Giacomo Gigli, *Diario romano*, a cura di Francesco Petrucci, Voll. 2, Roma, Gangemi, 1994, p. 437.

¹⁰² A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona 1597-1669*, cit., pp. 90-91.

galleria, ma anche e soprattutto la concezione politica e morale del pontefice: giustizia, legalità e autorità, le fondamenta di un buon governo. Non a caso, la figura di Innocenzo X si legava idealmente al re Numa Pompilio, progenitore mitico della famiglia Pamphilj secondo la genealogia ufficiale, primo legislatore-religioso della Roma arcaica. Per questo motivo, la giustizia divenne un tema centrale anche in altri ambienti del palazzo. In questo contesto, quindi, il ciclo cortoniano della galleria può essere letto come una trasposizione visuale e fedele della missione giuridica e provvidenziale del papa, in cui il viaggio di Enea, dall'esilio alla fondazione, diventa simbolo della costruzione di un ordine nuovo, regolato da virtù e legge¹⁰³. Interpretazioni moderne, come quella di Preimesberger, colgono nel programma iconografico una dimensione allegorica ancora più articolata, in cui l'*Eneide* assume il valore di una *translatio imperii*, che dalla caduta di Troia conduce fino alla fondazione di Roma e infine alla Roma cristiana¹⁰⁴. Il viaggio di Enea è quindi visto non solo come una mera vicenda epica, ma proprio come il simbolo di un'azione civilizzatrice che collega l'antico al moderno, il pagano al cristiano: Roma, vista come erede di Troia, si configura progressivamente come nuova Gerusalemme, centro della spiritualità e della giustizia. Questa lettura simbolica trova riscontro proprio nell'iconografia della galleria, più in particolare nel pannello centrale, che rappresenta il cosiddetto *Consiglio degli dei*. La scena mostra Giove seduto al centro della composizione, con il braccio destro teso in direzione di Venere, la quale a sua volta indica il figlio Enea, posto più verso i margini della scena. Al di sopra di Giove, invece, domina Astrea, personificazione della giustizia, che regge una bilancia: elemento cruciale visto che rappresenta la dimensione etica e giurisprudenziale del gesto divino¹⁰⁵. Un manoscritto anonimo conservato presso l'Archivio Doria Pamphilj e datato con probabilità tra il 1645 e il 1654, in questo caso, chiarisce l'interpretazione dell'intera scena¹⁰⁶:

Si rappresenta la magion del cielo aperta nella quale Giove fece il consiglio, acciocché tutti i dei s'accordassero in pace. Quivi Venere si lamenta del pericolo de[i] Troiani, e del ostinato odio di Giunone e finalmente dimanda a Giove alcun riposo a tante miserie[;]

¹⁰³ M. C. J. Putnam, *Virgil, Pietro da Cortona, and the heroism of Aeneas*, cit., pp. 399-401.

¹⁰⁴ Rudolf Preimesberger, *Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus: Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken*, in "Römisches für Kunstgeschichte", 16, Tübingen, Wasmuth, 1976, pp. 221-287.

¹⁰⁵ M. C. J. Putnam, *Virgil, Pietro da Cortona, and the heroism of Aeneas*, cit., pp. 399-401.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 91-92.

dall'altra parte Giunone attribuisce cagione di tutti i mali ai troiani, et a Venere primi autori di tanti mali, e Giove poich  non vede alcun accordo alle loro contese per non offendere o la moglie, o la figlia, determina di star neutrale, e che nessuno delli dei si pigli cura di nessuna parte, e secondo giustizia, che si vede nel mezzo tenere le bilancie eguali, rimette ogni cosa al destino, e si vede la furia, della quale si servi Giunone per promuovere questa guerra, che se ne discende all'inferno¹⁰⁷.

In altre parole, Giove, convocando il concilio celeste, invita alla cessazione del conflitto tra Venere e Giunone circa il destino dei Troiani. Di fronte all'impossibilit  di un accordo, il dio sovrano sceglie di mantenere una posizione neutrale, rimettendo ogni decisione al destino. Astrea, posta al centro della composizione, diventa cos  emblema dell'equilibrio e dell'imparzialit  che dovrebbero governare il mondo divino e umano. Le Furie, che simboleggiano il disordine e la vendetta, si ritirano, segnalando l'inizio di un nuovo ordine pacificato e regolato da leggi giuste¹⁰⁸. Intorno alla scena centrale si distribuiscono una serie di figure mitologiche e semi-divine: sono gli agenti di civilt . Tra questi si possono riconoscere Ercole, Castore e Polluce, Apollo e Diana, Cibele e Cerere, Mercurio e Plutone e Aurora. Non si tratta di una rappresentazione casuale o decorativa: ciascuna figura incarna, a modo suo, il contributo dato durante l'evoluzione umana: dalla musica, alla giustizia, alla religione, al controllo delle passioni e delle forze naturali... Enea occupa quindi una duplice posizione: se da un lato   il culmine della catena divina centrale, legittimato dall'autorit  di Giove, dall'altro,   una delle tante figure ai margini, che contribuisce a portare valori di civilt , rispetto della legge e pace. Un dettaglio particolare risiede poi nell'armatura di Enea: a differenza dell'equipaggiamento antico descritto da Virgilio nel duello con Turno, qui Cortona rappresenta Enea con una corazza moderna; in questo modo, il papa viene implicitamente associato ad Enea, e il suo pontificato alla fondazione di un nuovo ordine morale e spirituale¹⁰⁹.

Proseguendo lungo la volta della galleria, lo sguardo del visitatore   guidato attraverso una sequenza di episodi chiave tratti dall'*Eneide*, che costituiscono un percorso simbolico a tutti gli effetti coerente con l'idea di giustizia come fondamento dell'ordine divino e

¹⁰⁷ Archivio Doria Pamphilj, *Breve Narratione dell'Istorie Dipinte dall'Eccelente Penello di Pietro da Cortona Corona de Pittori nella Galleria del Pal. in Piazza Navona dell'Ecc.mo Pupe Pamphilio*, Scaff. 88, n. 25, int. 3; Redig de Campos 1970, p. 178; Garms 1972, n. 452.

¹⁰⁸ A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona 1597-1669*, cit., pp. 90-91.

¹⁰⁹ M. C. J. Putnam, *Virgil, Pietro da Cortona, and the heroism of Aeneas*, cit., pp. 401-403.

politico; le scene laterali, disposte con simmetria e precisione narrativa, vanno quindi a rafforzare il messaggio della scena centrale. All'inizio del percorso, all'interno di un ovale, è raffigurato il primo episodio: Giunone che, in sella a un arcobaleno, si rivolge a Eolo per scatenare i venti contro la flotta troiana. La scena illustra un atto di ingiustizia divina motivato meramente dall'ira personale, contro cui Enea dovrà lottare¹¹⁰:

Eolo, sull'alta vetta sedendo, regge lo scettro, calma gli spiriti e modera l'ire. Non lo facesse, e mari e terre e cielo profondo trascinerebbero via con sé, rovinosi, fra i turbini. Ma in buie grotte il padre onnipotente li ha chiusi, questo temendo, e mole d'alti monti gravato ha sopra, e dato un re, che con legge sicura possa frenarli, o, al comando, lasciar libera briglia. A lui Giunone allora parlò così, supplichevole: «Eolo, il padre dei numi e signore degli uomini ha dato a te di calmar l'onde o d'alzarle col vento. La gente che odio naviga il mare Tirreno, Ilio portando in Italia e i vinti penati. Spira violenza ai venti, sconvolgi le navi, sommergile, o disperdili, inseguili, dissemina i corpi pel mare. Sette e sette bellissime ninfe ho al mio seguito: fra queste io Deiopea, che è la più bella, con sacre nozze unirò a te, dirò tua, sicché viva tutta la vita con te, per tanto tuo merito, e ti faccia esser padre di bellissimi figli». Ed Eolo a lei: «Tua cura, regina, sapere quello che vuoi: per me, sacra legge obbedirti. Tu questo regno mi dà, e Giove e il suo scettro benigno mi rendi, tu concedi ch'io sieda al banchetto dei numi, tu potente mi fai sulle tempeste e sui nubi»¹¹¹.

La scena rappresentata da Pietro da Cortona, pur attenendosi al passo virgiliano, offre una versione più sintetica e simbolica: Giunone appare a cavallo di un arcobaleno, mentre si rivolge a Eolo, tuttavia il Cortona decide di non rappresentare alcuni elementi narrativi secondari (come il premio promesso o le grotte), per enfatizzare invece l'essenza drammatica dell'azione¹¹².

Simmetricamente, sul lato opposto, possiamo osservare Nettuno che placa la tempesta, ristabilendo quindi l'equilibrio cosmico. In questa fase iniziale, l'eroe è ancora a tutti gli effetti oggetto passivo delle forze celesti, ma il ripristino dell'ordine anticipa la successiva affermazione della giustizia. Proseguendo, all'interno della lunetta che si trova sulla

¹¹⁰ A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona 1597-1669*, cit., p. 93.

¹¹¹ Virgilio, *Eneide*, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Milano, Giulio Einaudi Editore & Arnoldo Mondadori Editore, 1978, pp. 59-60.

¹¹² M. C. J. Putnam, *Virgil, Pietro da Cortona, and the heroism of Aeneas*, cit., pp. 401-402.

destra sotto la serliana, troviamo la discesa agli Inferi di Enea, accompagnato dalla Sibilla e guidato dal ramo sacro. Il contatto con il padre Anchise nel mondo dei morti è fondamentale: quest'ultimo, infatti, prevederà la grandezza della città di Roma e rassicurerà il figlio sul suo destino; è il momento in cui Enea prende a tutti gli effetti in mano il suo destino¹¹³:

«E ora la gloria che aspetta la prole di Dardano, quali nipoti attendiamo dall'Itala gente, l'anime ricche di gloria, che al nostro nome verranno, io ti dirò, voglio che tu conosca il tuo fato. Colui, che vedi, quel giovane che all'asta pura s'appoggia, è il più vicino alla luce per sorte, e prima nell'aria celeste nasce, misto d'italico sangue, Silvio, nome albano, il figlio tuo postumo, che tardi a te vecchio la sposa Lavinia alleva tra i boschi, re e padre di re: per lui su Alba la Longa la nostra stirpe avrà regno. A lui vicino ecco Proca, gloria del sangue troiano, e Capi e Numitore, e chi rinnova il tuo nome, Silvio Enea, per pietà parimenti e per l'armi glorioso, se mai abbia la sorte di regnare su Alba. Che giovani! Guarda quanta forza dimostrano! e come le tempie hanno ornate di quercia civile! Questi Nomento e Gabii e la città di Fidene, quest'altri sui monti le rocche t'alzeran di Collazia, Pomezia, e d'Inuo il Castello, e Bola e Cora. Questi i nomi saranno, terre ora son senza nome. Ed ecco, all'avo compagno va il figlio di Marte, Romolo, che Ilia madre dà in luce, del sangue d'Assàraco: vedi tu come s'erge sull'elmo duplice cresta, e il padre stesso dei superi lo segna già del suo onore? Sì, figlio, fondata da lui la nobile Roma pari alle terre l'impero, all'Olimpo avrà l'animo, e sette rocche, unica, cingerà del suo muro, feconda d'eroi: così avanza turrita la madre Berecinzia sul carro, fra i borghi di Frigia, feconda di dèi, e abbraccia cento nipoti, celesti tutti, tutti abitanti le vette del cielo. E ora piega i tuoi occhi, vedi qui questa gente, i tuoi Romani»¹¹⁴.

In questo caso, l'artista rimane più fedele al testo virgiliano, in quanto quello illustrato è un passaggio fondamentale: Enea è ritratto, infatti, con la Sibilla e il ramo sacro (qui ramo d'ulivo per rendere omaggio all'araldica della famiglia Pamphilj), mentre a lato si distinguono Cerbero e Anchise, il quale è pronto ad accoglierlo nel regno dei morti e a rivelargli il glorioso destino che attende Roma.

Di seguito, lo sbarco nel Lazio con colombe che volano lungo tutta la riva. Fino a qui, l'osservatore può vedere Enea combattere per la sopravvivenza a seguito dell'ingiusto

¹¹³ A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona 1597-1669*, cit., p. 93.

¹¹⁴ Virgilio, *Eneide*, traduzione di R. C. Onesti, cit., p. 293.

attacco di Giunone, ma sul finale, le colombe fungono come segnale positivo per la fine delle impervie dell'eroe.

Ci spostiamo, ora, nella parte opposta della galleria, più specificatamente sulla lunetta della serliana prospettata verso via Anima: qui Enea attracca la sua nave a Pallanteo e stringe un accordo di pace con il figlio di Evandro, Pallante. La scena è segnata dall'offerta del ramo d'ulivo come simbolo di pace e di legittimità: è un gesto che stabilisce un'alleanza fondata non sulla forza, ma sulla giustizia e la concordia. Se si solleva lo sguardo verso il centro della volta, in asse con la lunetta appena descritta, si incontra la scena di Venere che supplica Vulcano di forgiare le armi per il figlio; nel frattempo le colombe, simbolo pamphiliano, volteggiano sopra il carro della dea. Questa scena rappresenta un momento in cui la giustizia viene equilibrata: Venere, infatti, non agisce per vendetta, ma chiede che a Enea sia data almeno la possibilità di difendere ciò che ha faticosamente conquistato. L'intervento di Vulcano, quindi, è volto a compensare l'ingiustizia iniziale di Giunone e si pone come atto riparativo. Il percorso termina con l'ultima grande scena del ciclo: la morte di Turno. Qui, Cortona rappresenta con estrema sobrietà uno degli episodi più drammatici dell'intero poema virgiliano: Turno, sconfitto in duello, implora la vita, ma Enea, scorgendo le spoglie di Pallante (amico e alleato), esegue il colpo mortale finale¹¹⁵.

E mentre esita, Enea vibra l'asta fatale, scelta la sua fortuna con gli occhi, e con tutte le forze di lontano la scaglia. Mai lanciati da macchina murale così rombano sassi, né a scoppio di fulmine tanto rimbomban tuoni. Vola come turbine nero, dura morte l'asta portando, e della lorica straccia l'orlo, e dello scudo settemplice l'ultimo giro: penetra in pieno, stridendo, nel femore. Cade colpito il grande Turno, sulle ginocchia, per terra. Balzan con gemito i Rutuli in piedi e tutto rimbomba il monte intorno e i boschi profondi ripetono l'eco. Lui supplice tende da terra gli occhi e la destra a pregare: «L'ho meritato, sì, esclama, e non maledico. Tu puoi usar la tua sorte. Ma se del misero padre un pensiero può ancora toccarti, ti prego (anche tu il vecchio padre Anchise avesti), pietà della vecchiezza di Dauno, e, sia pur corpo privo di vita, se questo ti piace, rendimi ai miei. Hai vinto, e vinto tender le mani m'hanno visto gli Ausoni: è Lavinia tua sposa. Di più non voglia il tuo odio». S'arrestò, aspro in armi, Enea, rotando gli occhi, lasciò cadere la destra: e sempre e sempre di più le parole piegavano il cuore esitante, ma ecco brillò sulla

¹¹⁵ A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona 1597-1669*, cit., pp. 93-94.

spalla, fatale, il balteo, brillaron le cinghie dalle borchie ben note, del fanciullo Pallante, che Turno colpì di ferita e calpestò: e il trofeo del nemico sulle spalle portava. Enea, come con gli occhi, ricordo d'atroce dolore, toccò quell'insegna, acceso di furia e nell'ira terribile: «Tu dunque, vestito delle spoglie dei miei, mi sfuggirai dalle mani? Pallante con questo colpo, Pallante t'immola, e si vendica nel tuo sangue assassino!». Così gridando, gli immerge nel petto la spada senza pietà. Con un fremito s'abbandonò allora il corpo, e la vita gemendo fuggì angosciata fra l'ombra¹¹⁶.

Questo gesto, seppur violento, viene rappresentato come un atto di giustizia necessaria: Turno, in qualità di nemico dell'unificazione dei popoli e ostacolo alla fondazione di Roma, deve soccombere affinché possa nascere un nuovo ordine. La scena è ambientata su uno sfondo urbano, con edifici civici e in presenza di re Latino e Lavinia, che osservano silenziosi e testimoni dell'evento, collocati su una sorta di tribuna. Il risultato è quello di un'aula di giustizia: la punizione non è arbitraria, ma deliberata e pubblica. Si tratta esattamente dell'atto fondativo dell'ordine romano, la cui eredità si riflette nella presenza, poco sotto la cornice, dei busti dei dodici imperatori romani, simbolo della continuità tra la Roma antica e quella papale. Questo legame culmina idealmente con il busto di Innocenzo X, che avrebbe dovuto occupare la nicchia centrale, a sottolineare la legittima discendenza spirituale tra l'eroe troiano e il pontefice regnante. In questo modo, l'intero ciclo si conclude con una rappresentazione della giustizia compiuta; Enea, guidato dalla pietas e dalla provvidenza, porta a compimento il disegno divino e diventa simbolo dell'ordine su cui si costruisce un'intera civiltà. La morte di Turno non chiude solo il poema virgiliano, ma sigilla l'ideologia dell'intero ciclo: il trionfo della giustizia¹¹⁷.

L'intero ciclo delle *Storie di Enea* può essere letto come una strategia per esorcizzare il vuoto. La narrazione ordinata, la chiarezza simbolica e il trionfo della giustizia non rappresentano soltanto una celebrazione del potere dinastico, ma diventano strumenti per colmare quella che a tutti gli effetti è un'assenza: senza questa costruzione narrativa, infatti, si rischierebbe di percepire un senso di vuoto. Così, il soffitto della Galleria Pamphilj si trasforma concettualmente nella risposta più esplicita alla diffusa e seicentesca “paura del vuoto”, non trovando nemmeno giustificazione nell'apertura verso lo spazio divino, *leitmotiv* del capitolo precedente.

¹¹⁶ Virgilio, *Eneide*, traduzione di R. C. Onesti, cit., pp. 561-562.

¹¹⁷ A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona 1597-1669*, cit., p. 94.

CAPITOLO 4

OLTRE ROMA: LA DIFFUSIONE DEL QUADRATURISMO TRA L'ITALIA E L'EUROPA E LA TRANSIZIONE DAL BAROCCO AL ROCCOCÒ

3.1 L'influenza romana nella Venezia Settecentesca: tra sacro e profano

Nel Settecento si possono generalmente riscontrare tre diversi tipi di soffitti decorati, ognuno dei quali differisce per ispirazione. Una tipologia è di chiaro stampo Cinquecentesco, mentre le altre due sono meno diffuse sul territorio veneziano: solo Giambattista Tiepolo riuscirà a impiegarle (in diversa misura) tutte e tre, in quanto ricorrenti durante la sua intera carriera artistica (ciò si riscontra talvolta in alcuni suoi contemporanei e, soprattutto, nei suoi seguaci).

La prima tipologia prevede che il soffitto sia realizzato in maniera illusionistica; i soggetti sono prevalentemente di stampo religioso: questo accade perché l'intento dell'artista è quello di far vivere allo spettatore uno spettacolo a cui mai e poi mai potrebbe assistere dal vivo. Ci troviamo a tutti gli effetti ancora nella tipologia di soffitto sfondato quadraturista analizzato durante tutta questa tesi. L'esempio più celebre nella città lagunare è la decorazione della cappella di Santa Maria degli Scalzi realizzata da Tiepolo, in cui è rappresentata *L'apoteosi di santa Teresa* (fig. 10), e di cui parleremo tra poco.

La seconda tipologia tralascia un po' quell'aspetto illusionistico e di immersione dello spettatore: è la tipologia poliassiale. La tipologia poliassiale è caratterizzata da due assi posti a croce che vanno a formare quattro lati, ed è generalmente usata per soffitti di estesissima entità, piatti e a pianta rettangolare: in questo caso è praticamente impossibile ottenere una visione integrale del soffitto, quindi si opta per una visione settoriale in linea prevalentemente diagonale; il punto di vista, invece, si trova talvolta in un avvallamento o in un fossato, rendendo così a tutti gli effetti impossibile l'immedesimazione dello spettatore. Solitamente questa tipologia è utilizzata per soggetti di tipo allegorico: sono rappresentate, in particolare, figure nel cielo nella parte centrale, mentre sui lati sono presenti altre figure che interagiscono con paesaggi e vegetazioni (alcune volte persino barche) e scorci di architetture. Esempi celebri sono presenti in Germania con *l'Olimpo e i Continenti* (fig. 24) nella residenza di Würzburg, e in Spagna con *La Gloria della Spagna*, sul soffitto della Sala del Trono (fig. 26), entrambi dipinti da Tiepolo.

La terza e ultima tipologia è quella monoassiale: di tutte, questa è quella meno illusionistica, in quanto si tratta del quadro realizzato su tela e affisso a soffitto o all'affresco sotto forma di quadro; talvolta è presente anche una cornice. Come nelle altre categorie, sono spesso presenti scorci paesaggistici (talvolta anche solo tramite fili d'erba appena accennati) e cieli tappezzati di nuvole. Sovente sono riportate in pittura architetture di stampo tardo Cinquecentesco, ma esse non corrispondono all'architettura reale e, quindi, non hanno il compito di "sfondare" il soffitto in maniera illusionistica. Nonostante ciò, le figure presenti spesso si collocano proprio sul bordo e sembrano quasi "cadere", donando al quadro quell'aspetto illusionistico che manca al cielo affrescato. I soggetti rappresentati sono di tipo storico-allegorico, ma a volte anche religioso. Questa tipologia di soffitto è quella più frequentemente utilizzata durante il Settecento a Venezia e, in particolare, da Tiepolo¹¹⁸ e dal suo entourage; un celebre esempio risiede nell'alta volta di Santa Maria del Rosario (meglio conosciuta come chiesa dei Gesuati), dove è rappresentata *L'istituzione del Santo Rosario* (fig. 11) dipinta sempre dal nostro Tiepolo¹¹⁹.

3.1.1 "Martirio e Glorificazione di San Pantalone" di Giovanni Antonio Fumiani nella Chiesa di San Pantalon

A Venezia, tra il 1686 e il 1707, Giovanni Antonio Fumiani dipinse l'opera su tela più vasta del mondo: il *Martirio e la Glorificazione di San Pantaleone* (fig. 12); essa si trova lungo la volta della navata unica all'interno dell'omonima chiesa e misura ben 430 metri quadrati. Per realizzarla, Fumiani si servì di ben 77 tele di supporto fissate al controsoffitto di legno grazie a chiodi, patere metalliche e a colle di farina. La divisione in teleri consente una narrazione al contempo fluida e dinamica, che si snoda lungo tutta la volta in un crescendo che possiamo definire teatrale; in effetti Fumiani nacque nel 1643 proprio nella contrada di San Pantalon e la sua carriera lo mise quasi subito in stretta correlazione con il teatro. Dopo un breve soggiorno bolognese in cui l'artista ebbe modo di apprendere le basi della prospettiva e del quadraturismo presso la bottega di Domenico

¹¹⁸ Cfr. Massimo Gemin, Filippo Pedrocco, Tiepolo, Milano, Mondadori Electa, 1993, p. 230.

¹¹⁹ Matthias Bleyl, *Categorie di classificazione dei soffitti veneziani del Settecento*, in "Soffitti veneziani. La decorazione di volte e soffitti a Venezia dal XV al XVIII secolo", a cura di Hans Aurenhammer, Martina Frank, Roma-Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Viella s.r.l., 2024, pp. 183-187.

degli Ambrogi, Fiumani tornò, nel 1668, a Venezia: l'anno successivo, lo troviamo a realizzare le scenografie per uno spettacolo di Cristoforo Ivanovich: il *Coriolano*¹²⁰. Questo incarico al Teatro Ducale di Piacenza, condiviso con Ippolito Mazzarini e Domenico Mauro, segnò profondamente il suo approccio generale alla pittura: questa esperienza con il mondo teatrale si tramutò, infatti, in una spiccata in materia di costruzione scenografica dello spazio dipinto. Questa straordinaria opera si inserisce nel contesto alquanto variegato della Venezia tardo-seicentesca, nella quale la produzione artistica oscillava tra due tendenze totalmente opposte: da un lato, i “tenebrosi” eredi della formazione caravaggesca, che preferivano una resa drammatica ed emotivamente intensa dei soggetti dipinti; dall'altro, prendeva piede una nuova corrente, definita come corrente dei “chiaristi”, che preferiva recuperare la luminosità cromatica e la monumentalità della pittura veronesiana, con un gusto decisamente più decorativo e spettacolare. Fumiani, rielabora in chiave personale la lezione di Paolo Veronese¹²¹: le architetture di fondo non sono più semplici quinte decorative, ma diventano vere e proprie scenografie, elementi dinamici che danno vita ad un'illusione spaziale perfettamente integrata con l'ambiente architettonico reale della chiesa¹²². Questa volontà illusoria e di coinvolgimento del fedele viene enfatizzata ancor di più grazie alla presenza di sagome di legno telate che, distaccandosi dall'architettura, invadono lo spazio vuoto della volta: non a caso, proprio sopra all'altare, emerge un angelo che regge la palma del martirio. Tutti questi espedienti fanno sì che l'osservatore si senta testimone della glorificazione del Santo in una chiesa che, a tutti gli effetti, si trasforma in un'immensa platea in occasione dell'apertura del sipario sui cieli del Paradiso. Una delle principali innovazioni introdotte a Venezia da Giovanni Antonio Fumiani nella decorazione della chiesa risiede proprio nel suo rapporto con l'architettura reale dell'edificio: a differenza dei quadraturisti attivi a Venezia nel primo Seicento, che mantenevano una separazione piuttosto netta tra architettura costruita

¹²⁰ Filippo Biancotto, *Il culmine d'ogni pittorica follia. Giovanni Antonio Fiumani e la volta della chiesa di San Pantalon*, in “Soffitti veneziani. La decorazione di volte e soffitti a Venezia dal XV al XVIII secolo”, a cura di Hans Aurenhammer, Martina Frank, Roma-Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Viella s.r.l., 2024, pp. 195-197.

¹²¹ Nell'opera di Veronese l'architettura è vera e propria struttura narrativa: uno spazio adibito al coinvolgimento dello spettatore sulla base di logiche teatrali che anticipano, sotto certi punti di vista, le soluzioni illusionistiche del pieno barocco. Cfr. David Rosand, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in “The Art Bulletin”, vol. 55, n. 2, giugno 1973, pp. 217-239.

¹²² Massimiliano Ciammaichella, *Prospettive architettoniche dipinte da Giovanni Antonio Fumiani nel Martirio e Gloria di san Pantaleone a Venezia*, in “Arte veneta”, n. 65, Roma, Gangemi Editore, 2008, p. 49.

e architettura dipinta, Fumiani concepisce la totale continuità con la struttura già esistente¹²³: le colonne dipinte lungo la volta riprendono dimensioni, proporzioni e collocazioni delle colonne realmente esistenti, rafforzando così ancor di più l'impatto illusionistico sull'osservatore. A tutti gli effetti, Fumiani porta a Venezia un barocco che prende i suoi fondamenti direttamente dal Seicento romano: questo avvicina idealmente l'artista ad Andrea Pozzo, il cui affresco sulla volta della chiesa di Sant'Ignazio di Loyola a Roma (fig. 7) rappresenta chiaramente un punto di riferimento. Alcuni studiosi, tra cui Nicola Ivanoff¹²⁴, hanno svariate volte ipotizzato che Fumiani potesse aver visto l'opera di Pozzo o comunque potesse essere venuto a conoscenza della sua teoria prospettica, anche grazie ai legami familiari tra Andrea e Jacopo Antonio Pozzo, attivo a Venezia proprio nei primi anni in cui Fumiani cominciava i lavori al soffitto¹²⁵. Il confronto tra le due opere mette in luce sì analogie, ma anche significative differenze: in entrambe le volte troviamo architetture monumentali che si estendono al di sopra della navata reale, con colonne, archi e cieli aperti popolati da figure allegoriche. Tuttavia, se nella Chiesa di Sant'Ignazio l'impianto architettonico domina l'intera composizione e le figure sono sobriamente distribuite, a San Pantalon è la presenza umana che si impone sulla scena, creando un affollamento drammatico che, da un lato, tradisce gli intenti teatrali dell'artista¹²⁶. Inoltre, Pozzo imposta la prospettiva su un unico punto centrale, privilegiando la simmetria e l'equilibrio compositivo, mentre Fumiani adopera su due fuochi prospettici, frutto della sua esperienza nella scenografia teatrale, dando vita a una percezione che risulta più dinamica e coinvolgente. Nonostante le visibili differenze stilistiche e la difficoltà nello stabilire un contatto diretto tra i due artisti, è plausibile ritenere che l'opera di Fumiani sia maturata in un clima culturale fortemente influenzato dalle novità romane, soprattutto prendendo in considerazione che la pubblicazione del

¹²³ Nel primo Seicento si può riscontrare una evidente difficoltà di affermazione del quadraturismo nel contesto veneziano; qui gli interventi illusionistici, infatti, risultano spesso essere solo soluzioni decorative distaccate dalla struttura architettonica reale. Cfr. Martina Frank, *Più vero del vero: le vie del quadraturismo dalla Terraferma a Venezia*, a cura di Stefano Bertocci, Fauzia Farneti, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Roma, Artemide, 2015, pp. 157–166.

¹²⁴ Cfr. Nicola Ivanoff, La sacra rappresentazione di Giovanni Antonio Fumiani in "Emporium", n. 135, 1962, p. 253.

¹²⁵ F. Biancotto, *Il culmine d'ogni pittorica follia. Giovanni Antonio Fumiani e la volta della chiesa di San Pantalon*, cit., pp. 198-202.

¹²⁶ Massimiliano Ciammaichella, *Prospettive architettoniche dipinte da Giovanni Antonio Fumiani nel Martirio e Gloria di san Pantaleone a Venezia*, in "Disegnare. Idee immagini", n. 58, 2019, pp. 48-59.

primo volume del trattato di Pozzo *Prospettiva de' pittori e architetti* risale al 1693, mentre la seconda arrivò solo nel 1700¹²⁷.

I documenti riguardanti la committenza di questa estesissima volta sono andati perduti, quindi ci si può affidare solo a fonti secondarie che, peraltro, non ci svelano con esattezza le dinamiche dietro alla scelta dell'artista¹²⁸.

Giannantonino Moschini racconta che la composizione:

Accoglie insieme quattro parti. Nella prima gli angeli attendono il trionfo del santo titolare che co' suoi compagni: nella seconda parte si espone a' tormenti: nella terza si veggono i ministri di Diocleziano pronti al barbaro mistero, e nell'ultima ed archi e vasi ed altri ornamenti spiegano la ricca fantasia del pittore. Nell'arco della tribuna un arcangelo invita le genti a rimirare i prodigi del santo titolare, con appresso la Sapienza e la Fede [...]. Sopra il maggior altare S. Pantaleone esibisce a farsi in brani le vene; e ne segue la doppia sua vittoria, per cui e un angelo cala a distruggere l'idolo di Marte, ed egli vede aprirsi innanzi di sé il paradiso¹²⁹.

Il soffitto può essere, quindi, suddiviso in due livelli: quello inferiore, connotato da tinte più cupe, narra un totale di quattro episodi (uno per ogni lato) riguardanti le diverse fasi del martirio del santo; il livello superiore, invece, corrispondente alla parte più centrale del soffitto, utilizza toni molto più vivaci, in quanto raffigura le scene della glorificazione del santo di Nicomedia, accerchiato da schiere di angeli¹³⁰.

La narrazione comincia in prossimità della porta d'ingresso dell'edificio, luogo simbolico che accoglie lo spettatore nel racconto dipinto. Proprio qui si possono notare delle colonne che hanno un ordine differente rispetto a tutto il resto del telero: esse alludono, plausibilmente, al palazzo imperiale di Nicomedia. In questa prima scena, anche l'ambiente architettonico si presenta diverso rispetto al resto del soffitto: le colonne, infatti, sono di ordine dorico, con alti basamenti e decorazioni dai motivi marmorei. Questo contrasta nettamente con altre colonne presenti nel dipinto, come quelle del

¹²⁷ F. Biancotto, *Il culmine d'ogni pittorica follia. Giovanni Antonio Fiumani e la volta della chiesa di San Pantalon*, cit., pp. 198-202.

¹²⁸ *Ivi*, p. 204.

¹²⁹ Giovanni Antonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, Picotti, 1815, pp. 242-243.

¹³⁰ F. Biancotto, *Il culmine d'ogni pittorica follia. Giovanni Antonio Fiumani e la volta della chiesa di San Pantalon*, cit., pp. 195-197.

palazzo imperiale, che sono invece di ordine composito, più elaborato. Questa differenza stilistica non è casuale: l'uso di un'architettura più antica e severa, insieme alla presenza di una statua pagana dorata e di un sacerdote orientale con il turibolo, fa pensare che la scena si svolga in un luogo sacro dell'antichità classica, identificabile con il Santuario di Apollo a Delfi. È proprio in questo luogo che, secondo la tradizione, l'imperatore Diocleziano si recò nel 302 d.C. per interrogare l'oracolo circa la possibilità di limitare le libertà dei cristiani all'interno dell'Impero. La scena in questione raffigura proprio questo momento carico di tensione religiosa e politica, evidenziando, di conseguenza, il motivo alla base della successiva persecuzione. Sulla scalinata, invece, compare un uomo seminudo, di mezza età, colto a stringere un agnello: questo è un chiaro rimando iconografico al sacrificio pasquale ebraico e alla figura del Cristo Agnus Dei, sacrificatosi per la redenzione dell'umanità. Questo dettaglio sancisce immediatamente una sorta di metafora teologica, preannunciando il destino sacrificale del martire rappresentato nella volta. Il responso dell'oracolo, sfavorevole ai cristiani, viene figuratamente rappresentato da un rotolo rosso, simbolo di autorità (ma anche di violenza), portato da un soldato a cavallo (localizzato sul lato sinistro dell'altare) che poi lo consegna a Diocleziano, seduto in trono sulla destra della scena. Proseguendo con la lettura iconografica, ci occuperemo ora della sezione sinistra della volta (rispetto all'altare), dominata da una scena di supplizio che ha una funzione di rappresentanza delle prime violenze subite dal giovane martire. In questa composizione così densa, Fumiani sceglie di non illustrare un singolo episodio narrativo, ma di proporre una sintesi iconografica del martirio: al centro della scena, il santo è raffigurato sdraiato a terra con lo sguardo sereno, rivolto verso il suo maestro spirituale Ermolao (che rappresenta simbolicamente Cristo), colto mentre lo consola; egli indossa una veste purpurea che allude alla sua dignità spirituale e alla sacralità della sua funzione. Attorno al martire, sono disposti, con estremo dinamismo drammatico, quattro aguzzini: uno di loro estrae una corda da una cesta colma di vari strumenti di tortura, mentre un secondo lo tiene fermo; il terzo aguzzino è rappresentato mentre lo colpisce con un bastone, mentre il quarto, visibile di spalle sull'estrema sinistra, trasporta una pesante carrucola lignea con uncini metallici, presagio delle successive torture che dovrà subire il martire. Sulla parte destra della scena è poi raffigurato il trasporto di altri due prigionieri legati da corde; i soldati li stanno scortando in direzione dell'imperatore: si tratta verosimilmente di Ermippo ed Ermocrate, compagni di martirio

del santo e suoi amici, anch'essi discepoli di Ermolao. La loro presenza completa l'introduzione al ciclo, sottolineando la coralità del sacrificio e la coerenza spirituale del gruppo. Procedendo lungo l'asse longitudinale della chiesa, la narrazione pittorica culmina proprio sopra l'altare maggiore, con una scena in cui San Pantalone, ormai prossimo alla glorificazione, è rappresentato su una scalinata monumentale. La sua posa, fiera e composta, evoca direttamente la figura di Cristo, sottolineando, in questo modo, la natura sacrificale di tutta la sua vicenda. Intorno a lui si dispongono figure militari a piedi e a cavallo, insieme ad alcuni dignitari in abiti orientali dai copricapi piumati. Il centro della scena, invece, è dominato da un trombettiere armato di lancia, che annuncia l'arrivo del messaggero con il responso imperiale, mentre sul lato sinistro l'imperatore attende, seduto in trono, circondato da guardie e funzionari. Poco più avanti, due figure sono colte nell'atto di salire la scalinata: la prima, con veste talare scura e stola viola, si identifica come Ermolao, il maestro spirituale del santo; la seconda invece, in abiti umili, potrebbe rappresentare il cieco miracolato da Pantalone, convocato a testimoniare. Sopra questa densissima composizione narrativa, il soffitto sembra dissolversi in una visione celeste: un cielo limpido e luminoso si apre tra le nubi, popolato da angeli e putti che fluttuano in gruppo accompagnati da simboli del martirio e della purezza, come palme, corone d'alloro e gigli bianchi; al centro dell'arco dell'altare, un angelo dalle vesti rosse, identificabile come l'arcangelo Gabriele, stabilisce un vero e proprio ponte visivo tra lo spazio reale della navata e quello dipinto nella gloria celeste, invitando idealmente i fedeli a prendere parte alla beatificazione del santo. Tra le figure angeliche si distingue anche l'arcangelo Michele, raffigurato mentre caccia i demoni dal cielo con la spada sguainata: il suo gesto deciso e fortemente teatrale, anima la scena con pathos drammatico. Mentre altri angeli suonano strumenti musicali in un concerto celeste che celebra l'ascesa del santo, un terzo gruppo è impegnato proprio nel trasporto della figura del santo verso l'alto: questo movimento ascensionale, verticale e coreografico, è il vero e proprio fulcro della composizione¹³¹.

Questo schema compositivo risulta essere quasi l'apice del rapporto con il vuoto in epoca barocca. Il vuoto, formatosi nello spazio centrale a causa dalla narrazione prettamente perimetrale, viene riempito e utilizzato come vero e proprio strumento espressivo: esso si riempie di luce, movimento e spiritualità, diventando il fulcro della glorificazione del

¹³¹ *Ivi*, pp. 205-212.

santo, ovvero della scena principale. In questo modo, ogni centimetro diventa parte di una struttura espressiva che guida lo sguardo dal perimetro al centro, dall'umano al divino.

3.1.2 L'”Apoteosi di Venezia” di Nicolò Bambini e Antonio Felice Ferrari nel Salone Maggiore di Ca' Dolfìn

Per trovare un esempio compiuto di quadraturismo maturo nel contesto veneziano, è necessario attendere l'inizio del Settecento con la decorazione della Sala Maggiore di Ca' Dolfìn a San Pantalon¹³²: una sala di rappresentanza affacciata sul rio di Ca' Foscari, la cui decorazione riflette alcuni dei più importanti artisti attivi nella Venezia del XVIII secolo. Ricavato unificando vari ambienti del piano nobile, il Salone fu oggetto di un'importante campagna decorativa a partire dai primi anni del Settecento (in, la quale culminò nella realizzazione dell'*Apoteosi di Venezia* (fig. 13). Al progetto pittorico presero parte Antonio Felice Ferrari, chiamato su probabile consiglio del patriarca di Aquileia Dionisio Dolfìn. A Ferrari si devono tutte le quadrature illusionistiche del soffitto, elaborate con minuzia e studiate per integrare la pittura architettonica con l'architettura reale. Le fonti coeve (ma anche quelle ottocentesche) elogiarono fin da subito la capacità di questo artista di fondere realtà e finzione pittorica in modo da ingannare l'occhio dello spettatore¹³³:

né devo tacere [per Antonio Felice Ferrari] la gran metropoli stessa di Venezia, dove chiamato dal nobile Dolfino a S. Pantaleone per colorare la scala e la sala di quel maestoso palazzo ajutando col colore l'archi tettura dai fabbricieri piantatavi, tanta finezza vi seppe egli aggiungere col suo pennello, che ridusse il finto ad una grande emulazione col vero¹³⁴.

Insieme a Ferrari, lavorò al soffitto anche Nicolò Bambini, che si occupò, invece, di affrescare la volta: l'opera doveva consistere in una scena celebrativa incentrata

¹³² Cfr. Martina Frank, *Più vero del vero: le vie del quadraturismo dalla Terraferma a Venezia*, cit., pp. 157-166.

¹³³ Diego Mantoan, Otello Quaino, *I Dolfìn e la loro dimora veneziana Vicende attorno a una nobile famiglia e al palazzo di San Pantalon*, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 195-196.

¹³⁴ Girolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi del secolo XVIII*, vol. II, Ferrara, Tipografia della Minerva, 1846, pp. 301-302.

sull'Apoteosi della famiglia Dolfin; il soggetto, quindi, strettamente legato alla moda patrizia settecentesca, intendeva esaltare la discendenza e le virtù civiche della casata. Questa volontà era perfettamente in linea con quanto avveniva in altri palazzi veneziani, come nel caso di Ca' Rezzonico. Nel 1721, Bambini raccontò allo scrittore inglese Edward Wright di aver completato l'intero soffitto in soli quindici giorni¹³⁵:

The Floor of the Hall in this Palace, is of the lighter-colour'd Plaister and so well laid that it looks like one continued Marble. The Cieling and Sides of it are painted in Fresco by the Cavalier Bambini, who was there with us, and told us he perform'd it in fifteen days¹³⁶.

Il forte impatto illusionistico dell'opera è deriva soprattutto da una colonna di nubi che invade la cornice dipinta, dirottando, in questo modo, una delle figure protagoniste fuori dal perimetro architettonico: si tratta dell'Abbondanza. Questo espediente produce un potente effetto sfondato che avvicina l'opera, per la concezione spaziale e per la teatralità, all'*Apoteosi di Ercole* (fig. 14) affrescata da Sebastiano Ricci a Palazzo Marucelli tra il 1706 e il 1707, seppur in maniera meno monumentale. Al centro della composizione si trova la personificazione di Venezia, incoronata, con lo scettro e il manto d'ermellino, accompagnata tre figure allegoriche: la Giustizia, la Pace e la Prudenza; a sovrastare la scena vi è poi l'Angelo della Fama, con il quale culmina la scena della glorificazione. Proseguendo ai lati della scena centrale, si può notare come si sviluppino due gruppi allegorici ben distinti: a sinistra, le personificazioni delle Sorgenti e dei Fiumi, accanto a Nettuno e Anfitrite, hanno la funzione di richiamare il dominio veneziano sui mari e sulla terraferma fertile; a destra, invece, appaiono le Tre Grazie e le Arti (Musica, Astronomia, Scultura, Architettura, Pittura), guidate dal Tempo, a simboleggiare il legame tra virtù, creatività e mecenatismo. Più in basso ci imbattiamo in Mercurio che fugge verso l'estremità della scena: egli è emblema del commercio e dell'eloquenza; nel frattempo Ercole trattiene i Vizi, celati dietro le nubi.

¹³⁵ D. Mantoan, O. Quaino, *I Dolfin e la loro dimora veneziana Vicende attorno a una nobile famiglia e al palazzo di San Pantalon*, cit., p. 196.

¹³⁶ Il pavimento del salone di questo palazzo è in gesso chiaro e così ben posato da sembrare un unico blocco di marmo. Il soffitto e le pareti sono dipinti a fresco dal Cavaliere Bambini, che era lì con noi e ci disse di averlo eseguito in quindici giorni. Edward Wright, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, &c. in the Years 1720, 1721, and 1722*, vol. I, Londra, stampata per Andrew Strahan, 1730, pp. 76–77.

Spostandoci lungo le pareti del salone, all'interno di eleganti ovali monocromi, è disposto un vasto repertorio di allegorie morali, ispirate all'*Iconologia* di Cesare Ripa. Tra queste si possono identificare: l'Amore Virtuoso e l'Amore Sensuale, l'Esperienza con la scritta *rerum magistra*, la Concordia con la melagrana e l'ulivo, l'Intelligenza con il serpente e il globo, la Cognizione, la Sanità con il gallo e il bastone con il serpente, la Perfezione con lo Zodiaco, la Nobiltà con Minerva, il Decoro con pelle di leone e amaranto, la Poesia con la cetra, la Fama con la tromba e, infine, l'Immortalità, alata e sollevata da terra¹³⁷. Successivamente, la sala subì l'intervento di Giambattista Tiepolo, che realizzò dieci grandi teleri dal tema storico-romano. Essi furono commissionati da Giovanni Dolfìn che, come appare all'interno del suo testamento redatto il 30 aprile 1726, invitò gli eredi a portare a termine l'impresa nel caso in cui lui non ci fosse riuscito in vita, affinché la magnificenza del palazzo venisse degnamente rappresentata¹³⁸:

Nella sala di Venezia manca la statua sopra la porta grande. Voglio che dalli miei commissari vi sia posta la mia effigie in mezzo busto di marmo di Carrara, fatta per mano di celebre scultore con iscrizione modesta che indichi li serviti principali resi alla patria, acciò resti in casa una memoria anco del mio povero nome. Se Dio mi darà vita farò dipingere dalli più celebri pittori li quadri che sono nella medesima. Quando però il cielo mi chiamasse à se prima di praticarlo, eccitto li miei commissari a porvi la mano con la possibile solecitudine, per dare compimento ad un opera degna della loro attenzione e che accrescerà il decoro e l'ornamento della casa¹³⁹.

Il ciclo fu eseguito tra il 1726 e il 1729, e testimonia a tutti gli effetti il passaggio del pittore verso una nuova fase stilistica più luminosa e rococò, a seguito dell'esperienza maturata al palazzo patriarcale di Udine. Il programma decorativo nella sua totalità (comprendente quindi il soffitto affrescato, le quadrature, gli stucchi e le tele a tema storico) era concepito come una sorta di "tempio" della famiglia Dolfìn, con lo scopo di esaltare il loro ruolo all'interno della Repubblica di Venezia. I temi rappresentati, infatti, richiama-vano alcuni dei più celebri episodi della storia di Roma, selezionati in modo tale

¹³⁷ Roberto Radassao, *Nicolò Bambini "Pittore pronto spedito ed universale"*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", vol. 22, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 1998, p. 164.

¹³⁸ Keith Christiansen, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", Spring, 1998, New Series, Vol. 55, No. 4, p. 29.

¹³⁹ Valentina Conticelli, *Giambattista Tiepolo: I grandi cicli decorativi*, Firenze, Centro Di, 1998, p. 231.

da tracciare parallelismi tra le gesta degli antenati romani e le virtù civili e militari dei membri della casata Dolfìn. La sala nel suo insieme riscosse un enorme successo tra i contemporanei, come testimoniano i resoconti dell'abate di Saint-Non e del pittore Fragonard, che visitarono Ca' Dolfìn nel 1761. Le loro osservazioni confermano l'assoluta riuscita per quanto riguarda la coesione del ciclo pittorico del salone, tanto che Saint-Non li definì "grandi affreschi", ingannato dall'effetto unitario dell'insieme¹⁴⁰. Oggi il salone è l'Aula Magna dell'Università Ca' Foscari, intitolata alla memoria di Silvio Trentin¹⁴¹; i teleri si trovano invece esposti al Kunsthistorisches Museum di Vienna, all'Hermitage di San Pietroburgo e al Metropolitan Museum di New York¹⁴².

3.1.3 "Il Trasporto della Santa Casa di Nazareth a Loreto" di Giambattista Tiepolo a Santa Maria degli Scalzi

Il soffitto sfondato affrescato da Giambattista Tiepolo nella chiesa veneziana di Santa Maria di Nazareth, comunemente nota come chiesa degli Scalzi, rappresentava uno dei suoi più articolati ma spettacolari interventi in ambito ecclesiastico; rappresentava perché, purtroppo, essa venne distrutta nel bombardamento austriaco del 28 ottobre 1915. L'opera, realizzata tra l'aprile e il novembre del 1745, si distingueva in particolar modo per l'articolazione della narrazione e dell'iconografia, la quale si estendeva ben oltre l'immagine centrale: essa comprendeva, infatti, numerosi elementi decorativi, in particolare nei pennacchi, nelle lunette e nei peducci della volta¹⁴³. La commissione avvenne da parte dei Carmelitani Scalzi che stipularono con Tiepolo il primo contratto ufficiale il 13 settembre 1743; l'anno successivo, iniziarono i lavori per la realizzazione del fittizio apparato architettonico della volta, commissionato, invece, a Girolamo Mengozzi, anche conosciuto come il Colonna. Giambattista Tiepolo realizzò numerosi schizzi preparatori per la decorazione della volta, ma oggi si conservano soltanto due bozzetti su tela relativi al soggetto centrale, intitolato *Il Trasporto della Santa Casa di*

¹⁴⁰ D. Mantoan, O. Quaino, *I Dolfìn e la loro dimora veneziana Vicende attorno a una nobile famiglia e al palazzo di San Pantalon*, cit., pp. 197-198.

¹⁴¹ Silvio Trentin (1885-1944) fu un docente universitario di diritto amministrativo, partigiano e giurista italiano. Ferrato antifascista, egli lottò duramente per difendere la libertà del singolo e dell'insegnamento.

¹⁴² <https://www.unive.it/pag/17943/> (consultato il 17 maggio 2025).

¹⁴³ George Knox, *G. B. Tiepolo and the Ceiling of the Scalzi*, in "The Burlington Magazine", Vol. 110, No. 784, Londra, Burlington Magazine Publications Ltd, 1968, pp. 394-403.

Nazareth a Loreto (fig. 15): uno è custodito presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 16), l'altro al Paul Getty Museum di Malibu (fig. 17). Confrontandoli con il soffitto definitivo, possiamo notare che Tiepolo scelse di non procedere con il formato ovale, preferendo sfondare e aprire la volta all'Apoteosi e seguire una linea più coerente con il secondo bozzetto (prospetticamente parlando). Nella parte centrale della volta affrescata, si poteva ammirare, quindi, il trasporto della santa casa di Nazareth che, come da tradizione, simboleggiava la camera dove era avvenuto l'incontro tra Maria e l'arcangelo Gabriele; anche le decorazioni perimetrali alludevano a questo tema tramite la trasposizione di alcuni passi dell'antico testamento. Come precedentemente accennato, ai quattro angoli della volta, erano presenti quattro pennacchi dipinti con figure di devoti che, per fortuna, si sono salvati dal bombardamento e che tra il 1916 e il 1917 sono stati rimossi da Francesco Steffanoni. In tre di essi, Tiepolo decise di raffigurare alcuni fedeli in atto di preghiera, affascinati dal miracolo della Traslazione della Santa Casa. Uno dei pennacchi, per esempio, ritrae un giovane nobile dalle vesti azzurre; un altro, invece, effigia una figura che indossa un ampio mantello rosso. Questi due dipinti furono esposti alle Gallerie a partire dal 1919, come documentato da Moschini Marconi. Un altro dei quattro pennacchi, rimasto per lungo tempo all'interno dei depositi insieme ad altri elementi decorativi, fu probabilmente opera del quadraturista Girolamo Mengozzi Colonna; tuttavia, anche in questo caso, si possono riscontrare interventi di Tiepolo, volti ad armonizzare l'insieme pittorico e, soprattutto, a garantire coerenza stilistica. Accanto ai pennacchi, il programma iconografico comprendeva anche quattro vele con soggetti tratti dalle Sacre Scritture, tra cui l'*Annuncio al profeta Nathan* (fig. 18), *Mosè e Aronne* (fig. 19), e *Davide e Mikal* (fig. 20); una quarta vela, oggi purtroppo perduta, raffigurava, un'ulteriore scena di annunciazione. Questi episodi, racchiusi all'interno dei peducci della volta, erano studiati come una sorta di prefigurazione veterotestamentaria della rivelazione cristiana. Nella vela con Mosè e Aronne, ad esempio, si fondono ben due diversi momenti narrativi: la purificazione del popolo ebraico prima del contatto con Dio, e il ritorno di Mosè dal monte Sinai. Mosè è rappresentato con il volto raggianti: raggi di luce sprigionano dalla sua fronte, a simboleggiare la sua intimità con il divino. La scena con il profeta Nathan, invece, mostra l'apparizione dell'angelo che annuncia la futura alleanza con Davide, fondamento della discendenza messianica. Infine, in *Davide e Mikal* è rappresentato il momento in cui Davide risponde in maniera decisa alla moglie Mikal,

che lo aveva criticato per aver danzato con eccessivo trasporto davanti all'Arca dell'Alleanza, gesto che invece sottolinea la sua profonda devozione¹⁴⁴. L'intera composizione richiama fortemente i modelli seicenteschi romani di Pietro da Cortona e Andrea Pozzo, seppur reinterpretati con la leggerezza e la luminosità tipiche del Settecento veneziano, dove, proprio in questo secolo, si assistette a un importante rilancio della tecnica dell'affresco. Tiepolo, infatti, utilizzò una tavolozza chiara e luminosa, con colori pastello che conferivano leggerezza all'intera scena. Sebbene oggi l'affresco sia andato perduto, la sua memoria sottolinea il ruolo centrale che Venezia ebbe nella diffusione della devozione lauretana in Europa nel corso del XVIII secolo¹⁴⁵.

3.2 Tiepolo in Germania: l'eco veneziano alla corte di Würzburg

3.2.1 "Olimpo e i Continenti" di Giambattista Tiepolo alla Residenza di Würzburg

Tanti anni fa, mentre salivo per la prima volta, con l'animo tra sospeso ed estatico, la rampa dello scalone della Residenza di Würzburg, mi domandavo quali dovessero essere i sentimenti di Giambattista Tiepolo, principe dei pittori in Europa, quando percorreva quella stessa via, durante il suo soggiorno in Franconia, tra il 1750 e il 1753. Non è difficile immaginare che la sua fervida immaginazione già vedesse quel soffitto immenso, ma raffinato e grazioso, ravvivarsi dei cangianti colori della sua tavolozza: tal quali le pareti e la volta dell'attigua Sala da pranzo dell'Arcivescovo-Principe, che egli stava frattanto terminando con tanto successo.

Forse, il Tiepolo aveva anche già immaginato di fare un posticino lassù per il suo Autoritratto: sopra la cornice, nell'angolo sinistro per chi sale: con la sua vestaglia da lavoro e una specie di turbante sul capo, a lasciargli scoperta la fronte altissima, sopra gli occhi ispirati, grandi e luminosi. A cinquantacinque anni, giunto al colmo della sua parabola artistica, famoso in tutta Europa, una tale soddisfazione Giambattista Tiepolo poteva ben permettersela, di raffigurarsi nell'Olimpo delle sue divinità e dei grandi personaggi della corte principesca. Lui, figlio di un marinaio, uomo di umili natali, ora ammesso alla mensa dei Signori, in virtù del magistero ineguagliabile del pennello.

¹⁴⁴ Giovanna Nepi Scirè, *La decorazione del soffitto della Chiesa degli Scalzi*, in "Il soffitto degli Scalzi di Giambattista Tiepolo", Venezia, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1997, pp. 21-24.

¹⁴⁵ Erin Griffin, *The Tradition of Change in Copies of the Santa Casa di Loreto: The Case of San Clemente in Venice*, in "Sacred Images and Normativity: Contested Forms in Early Modern Art", a cura di Chiara Franceschini, SACRIMA 1, Turnhout, Brepols Publishers, 2021, p. 198.

E poi, non v'è dubbio che egli si rendesse conto che a Würzburg si realizzava la pagina più splendente della sua carriera, il suo più congeniale capolavoro.

Da quel momento, in tutti i tempi e in tutta la letteratura critica, gli affreschi della Residenz saranno poi citati come l'opera maggiore del Tiepolo, sia pure tra le limitazioni e le detrazioni del gusto e della moda. Pochi artisti, infatti, sono stati esaltati e vituperati dai loro successori, come il nostro Tiepolo: troppo vasta la sua opera, troppo generosa la dedizione alla gioia di narrare per immagini, forse anche troppo scoperta la collaborazione di una bottega familiare¹⁴⁶.

L'intervento di Giambattista Tiepolo alla Residenz di Würzburg rappresenta senza alcun dubbio uno degli apici della pittura europea di tutto il Settecento e costituisce l'impegno più ambizioso nell'intera carriera dell'artista, proprio come possiamo intuire da queste parole provenienti da Terisio Pignatti, direttore dei Musei Civici di Venezia. Questa dichiarazione offre una chiave d'interpretazione significativa della monumentale opera: la Residenz non è solo una commissione prestigiosa, ma diventa a tutti gli effetti il luogo simbolico del riconoscimento sociale e artistico di Tiepolo, anche a livello europeo (dove anche grazie a lui si iniziano a diffondere queste soluzioni decorative illusionistiche dei soffitti). Tuttavia, bisogna sottolineare che a permettere il successo di quest'opera ci fu alla base anche una strategia comunicativa perfettamente allineata con le istanze del potere ecclesiastico e principesco dell'epoca, e non solo l'ispirazione individuale. Tiepolo, oltretutto, pur nel pieno della propria maturità stilistica, non agisce in solitudine: la sua visione si integra con il progetto architettonico di Neumann.

Ma prima ancora di approdare al fantomatico affresco collocato sulla volta dello scalone d'onore, è di fondamentale importanza ripercorrere le tappe precedenti alla sua chiamata. Dopo decenni di elaborazioni e progetti irrealizzati, solo grazie all'elezione di Karl Philipp von Greiffenklau, guida del principato vescovile dal 1749, si iniziò a dare un nuovo impulso al ciclo pittorico dell'imponente Residenz, progettata da Balthasar Neumann come una vera e propria "Versailles francone" con la funzione di esprimere visivamente la legittimità e la continuità del potere temporale dei principi vescovi di Franconia. Inizialmente, il progetto fu affidato a pittori locali come Johann Zick, o a forestieri poco affidabili, come Giuseppe Visconti; solo dopo questi primi fallimenti si

¹⁴⁶ Teresio Pignatti, *Gian Battista Tiepolo a Würzburg, 1750–1753*, Quaderni dell'Istituto Italiano di Cultura di Monaco di Baviera, Roma, Società Dante Alighieri, 1967, p. 3.

comprese che c'era la necessità di ricorrere a un artista dal prestigio internazionale. Fu proprio così che, tramite il mercante Lorenz Jakob Mehling, veneziano d'adozione ma originario di Würzburg, avvenne il primo contatto con Tiepolo. Egli, nel 1750, si dichiarò disponibile a prendere parte alla realizzazione della decorazione della Residenz. Il contratto venne firmato nell'ottobre dello stesso anno, mentre dall'anno seguente l'artista si trasferì insieme alla propria bottega in Germania. Il progetto iniziale prevedeva unicamente la parte decorativa della sala dei banchetti (poi rinominata Kaisersaal), che doveva contenere episodi celebrativi di stampo storico; lo scopo era quello di rafforzare l'immagine dinastica e imperiale del principato vescovile. Si trattava, tuttavia, di una narrazione improntata su un'interpretazione volutamente distorta della storia, finalizzata a giustificare il potere temporale del vescovo tramite un uso sapiente utilizzo del mito e dell'allegoria¹⁴⁷. Il ciclo della sala prevedeva tre affreschi: il *Trionfo degli Sposi* (fig. 21), le *Nozze del Barbarossa* (fig. 22) e l'*Investitura del Vescovo Aroldo* (fig. 23)¹⁴⁸:

I tre affreschi della Kaisersaal sono veri capolavori, per la ricchezza del colore che il Tiepolo vi profonde, in larghe partiture bilanciate tra i sontuosi drappaggi dei personaggi e le luminose chiarezze dei cieli azzurri. Bianchi e argenti, turchini, rossi e amaranto creano una sinfonia di misure solenni, che, osservate da vicino rivelano poi appieno la intima delicatezza del gusto Rococò. La stessa incorniciatura a stucco e oro sembra divenir presto familiare al Tiepolo, che se ne vale con agilità compositiva assai disinvolta, per creare quegli effetti di trasparenza spaziale, che tanto profondamente differenziano il suo stile decorativo da quello delle scuole tardo-barocche, che lo precedevano e tuttora lo affiancavano nei paesi germanici.

Anche nella scelta del soggetto, la sua indipendenza ha più volte luogo a manifestarsi. Le due scene delle Nozze e dell'Investitura facevano infatti parte di un primitivo Programma di decorazione della Residenz, predisposto nel 1735 dai Gesuiti padri Seyfried e Gilbert. Secondo quello schema glorificatorio dei Vescovi Principi, i due episodi erano però compresi nelle pitture dello scalone, ad altri quattro episodi storici. Egualmente, in un progetto del 1742, forse del Lünenschloss, cinque erano le scene storiche dello scalone, ma non vi erano più compresi le Nozze e la Investitura. Nell'ultimo programma, infine

¹⁴⁷ Massimo Gemin, Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti, opera completa*, Venezia, Arsenale editrice, 1993, pp. 141-144.

¹⁴⁸ T. Pignatti, *Gian Battista Tiepolo a Würzburg, 1750-1753*, cit., p. 11.

(probabilmente quello spedito al Tiepolo nel 1750), i due affreschi sono previsti nella Kaisersaal¹⁴⁹.

Mentre Giambattista Tiepolo era in dirittura di arrivo con gli affreschi della Kaisersaal, Greiffenklau, più che soddisfatto della qualità del suo lavoro, iniziò a prendere in considerazione l'idea di affidare al pittore veneziano un secondo intervento, decisamente più ambizioso: la decorazione della vasta volta dello scalone d'onore. Il contratto per la realizzazione dell'*Olimpo e i Continenti* (fig. 24) venne formalizzato il 29 luglio 1752, ma un bozzetto ad olio (datato 21 aprile 1752) attesta che il progetto era già in fase di elaborazione precedentemente al contratto. Il contesto architettonico in cui si inserisce il dipinto è estremamente rilevante: lo scalone monumentale, ideato da Balthasar Neumann, si sviluppa a rampa unica fino al pianerottolo centrale; da qui si diramano due rampe simmetriche che conducono, invece, al piano nobile. Questa particolare conformazione, che costringe il visitatore a seguire un percorso articolato, viene sapientemente sfruttata da Tiepolo: l'artista concepisce la decorazione in modo tale che la scena si riveli progressivamente allo sguardo dello spettatore; salendo, si possono infatti scoprire porzioni sempre più ampie dell'affresco, fino ad arrivare al ballatoio superiore, dove si ha il punto di massimo impatto visivo. Tiepolo firmò l'opera nel settembre del 1753 alla base della parete ovest, in corrispondenza dell'allegoria dell'Asia, certificando il compimento di quello che sarebbe diventato uno dei capolavori assoluti dell'ormai rococò europeo. La distesa pittorica occupa una superficie di all'incirca 580 metri quadrati, 580 metri quadrati in cui mitologia, allegoria e geografia si intersecano tra loro, dando vita a un variegato spettacolo teatrale.

Al centro della composizione si erge Apollo, circondato dagli dèi dell'Olimpo, sorgente di luce e perno simbolico dell'ingegnoso sistema. Ai quattro lati della volta, lungo il perimetro architettonico, si dispongono le allegorie dei quattro continenti allora noti: America, Africa, Europa e Asia; esse si inseriscono tra alcune statue in stucco realizzate da Antonio Bossi, creando così un dialogo tra pittura e scultura che, tramite l'alternanza, ritma tutta la struttura narrativa. Ciascun continente è rappresentato secondo la tradizione

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 11-12.

allegorica dell'*Iconologia* di Cesare Ripa¹⁵⁰, tuttavia l'iconografia è arricchita da numerosi riferimenti etnografici, naturalistici e fantastici, frutto di un attento studio di fonti letterarie, incisioni di viaggio e, soprattutto, inventiva personale dell'artista. Dal bozzetto conservato oggi al Metropolitan Museum di New York (fig. 25), possiamo dedurre che l'idea di partenza fosse quella di rappresentare il "sorgere del sole sul mondo", una metafora che verrà poi tramutata nella visione dell'Olimpo come centro da cui si irradiano le civiltà.

Il percorso narrativo dell'affresco sulla volta di Würzburg inizia dal lato settentrionale: chi percorre la prima rampa dello scalone monumentale si imbatte subito nella rappresentazione dell'America. La scena va letta da sinistra verso destra, seguendo la direzione imposta dall'architettura, e si apre con un ampio e vivace repertorio di figure ispirate alle cronache dei viaggiatori europei del Settecento: possiamo riconoscere indigeni, armi e anche alcuni animali esotici, testimonianza della percezione europea del continente americano come terra selvaggia. La narrazione prosegue poi con un uomo che conduce una cornucopia (simbolo delle ricchezze d'oltremare), seguito da un giovane che, in controluce, regge un vaso variopinto e una tazza. Al centro della composizione, vigorosa e distesa su un cocodrillo con alcune teste mozzate ai piedi, spicca la personificazione allegorica dell'America: tale rappresentazione iconologica è volta ad evidenziare il carattere feroce attribuito al Nuovo Mondo. Al di sotto di questa scena, lungo la trabeazione, appare un uomo europeo che, con aria visibilmente disorientata, scivola a terra con una cartella tra le mani: si ipotizza egli incarni la figura di uno studioso colto di sorpresa nel tentativo di documentare un mondo ancora sconosciuto. L'America, con un ampio gesto, pare indicare verso sinistra: questo induce lo spettatore a dirigere lo sguardo verso la sezione successiva del ciclo, quella dedicata all'Africa.

L'Africa è rappresentata tramite una sequenza di mercanti e carovanieri, vestiti di costosi caffetani e attornati da scatole di merce: questa rappresentazione funge da emblema per gli scambi commerciali transcontinentali. La personificazione africana consiste in una donna dalla pelle d'ebano, seduta su un maestoso dromedario; ad accompagnarla, una scena ironica che ha come protagonisti una scimmia e uno struzzo. Un servitore moro,

¹⁵⁰ Pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593, l'*Iconologia* nacque con l'obiettivo di fornire un repertorio di personificazioni allegoriche (virtù, vizi, affetti, passioni, fenomeni naturali) rivolto non solo a pittori, ma anche a poeti, scultori e oratori. Cfr. Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Torino, Einaudi, 2012.

inginocchiato ai piedi dell'Africa, le porge un incensiere fumante, rafforzando l'idea di reverenza nei confronti di un continente percepito come misterioso e spirituale. Poco prima dell'angolo a sud-est, a chiusura della scena, compare anche la figura allegorica del fiume Nilo: esso è impersonato da un vecchio che regge un papiro e si appoggia con i piedi sul cornicione.

Sul lato opposto, Tiepolo colloca la personificazione dell'Asia: la lettura, in questo caso, andrà eseguita da destra verso sinistra, fino al raccordo con l'America. L'artista apre questa sezione con una figura femminile accompagnata da una piramide, figura simbolica tratta proprio dall'*Iconologia* di Cesare Ripa e identificabile nella "Gloria dei Principi"¹⁵¹:

Donna belliffima, che habbia cinta la la fronte d'vn cerchio d'oro, contefto di diuerfe gioie di grande ftima. I capelli faranno ricciuti, e biondi; fignificano i magnanimi, e gloriofi penfieri, che occupano le menti de' Prencipi, nell'opere de' quali fommamente rifplende la gloria loro. Terrà con la finiftra mano vna Piramide, la quale fignifica la chiara, & alta Gloria de' Prencipi, che con magnificenza fanno fabriche fontuofe, & grandi, con le quali fi moftra ella gloria, e Martiale, benche ad altro propoftio parlando, diffe¹⁵².

Sebbene non manchi una piccola confusione nella resa dei suddetti attributi (tenendo conto che viene addirittura rappresentata a dorso di un elefante africano), Tiepolo presta particolare attenzione a questo continente: l'Asia è infatti la culla della civiltà, delle prime monarchie, delle arti, delle scienze e, secondo Vitruvio, anche dell'architettura: per questo motivo essa viene collocata al terzo posto di una gerarchia implicitamente europocentrica, che culmina proprio con la figura dell'Europa. Accanto ad essa Tiepolo colloca le figure di alcuni saggi e di alcuni maghi: una scena che mescola suggestioni religiose a suggestioni orientali. Nonostante ciò, il continente asiatico, seppur carico di prestigio (soprattutto culturale e spirituale), è rappresentato come luogo di netti contrasti. Accanto

¹⁵¹ M. Gemin, F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo. I dipinti, opera completa*, cit., pp. 152-156.

¹⁵² Donna bellissima, che abbia cinta la fronte con un cerchio d'oro, ornato di diverse gemme di grande valore. I capelli saranno ricci e biondi; essi simboleggiano i pensieri magnanimi e gloriosi che occupano le menti dei Principi, nelle cui opere risplende somma gloria. Terrà con la mano sinistra una Piramide, simbolo della chiara e alta Gloria dei Principi, i quali, con magnificenza, fanno erigere fabbriche sontuose e grandiose, attraverso le quali si manifesta quella gloria anche in senso militare, benché parlando in altro contesto, si dica diversamente. C. Ripa, *Iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino*, cit., p. 247, s.v. "Gloria de' Principi".

agli omaggi alla sapienza, infatti, compaiono scene di violenza e brutalità: distesi ai piedi dell'allegoria sono presenti corpi martoriati e la scena termina con una caccia alla tigre. Si giunge così, da due direzioni opposte, all'Europa: essa è posta, come abbiamo potuto intuire, al centro come culmine dell'intero ciclo iconografico. La personificazione del continente europeo è raffigurata in posizione regale, distesa sul dorso di un toro e circondata da simboli del potere sia religioso che temporale: la tiara, il pastorale, la croce processionale e, infine, la corona. Accanto alla figura dell'Europa, Tiepolo posiziona una serie di autoritratti e omaggi ad altri protagonisti della decorazione: tra questi si riconosce l'architetto della Residenz, Balthasar Neumann, raffigurato in abiti da colonnello dell'artiglieria e seduto in posizione rilassata (sembra quasi intento a godersi la propria opera). Più in là lo stesso Tiepolo si autoritrae con un'espressione serena e contemplativa. Sopra la scena, prevale l'ovale dorato contenente il profilo di Karl Philipp von Greiffenklau, sorretto dalla Fama e incoronato dalla Virtù, connotato dal suo mantello svolazzante; quest'ultimo funge da collegamento visivo tra la scena terrestre e quella divina.

Infatti, proseguendo verso il centro della volta, il racconto si eleva gradualmente verso la sfera divina: Giove, Ganimede, Saturno, Vulcano e Diana, disposti in modo da suggerire profondità e gerarchia, sono sovrastati da Mercurio che, sospeso, invita l'occhio a dirigersi verso la figura di Apollo, collocato all'estremità della volta, immerso in un bagno di luce dorata. Egli emerge da un tempio circolare e regge una statuetta (simbolo della Fortuna pacifica); attorno a lui si riconoscono, invece, le allegorie delle Ore, delle Stagioni e dello Zodiaco, a indicare il trascorrere del tempo. Alla base della scena, un putto è colto a incatenare il lupo della guerra, mentre Marte e Venere assistono alla deposizione delle armi¹⁵³.

¹⁵³ M. Gemin, F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo. I dipinti, opera completa*, cit., pp. 156-161.

3.3 Il cielo barocco in Spagna: i riflessi dell'arte italiana in età imperiale

3.3.1 Giambattista, Giandomenico e Lorenzo Tiepolo al Palazzo Reale di Madrid

A seguito dell'incredibile successo ottenuto dopo la realizzazione del soffitto della Residenz di Würzburg, Giambattista Tiepolo fu chiamato nel 1762 alla corte di Carlo III di Spagna per un nuovo incarico: affrescare il soffitto della Sala del Trono del nuovo Palazzo Reale di Madrid. L'artista veneziano, tuttavia, non accolse subito di buon grado quest'invito: fu addirittura necessario far intervenire la diplomazia (sia quella veneziana che quella spagnola) per convincerlo ad intraprendere questo viaggio¹⁵⁴. Affrescare la volta della sala più importante della reggia (tra l'altro appena costruita), progettata da Giovanni Battista Sacchetti sulla base dei disegni di Juvarra, era però un'occasione di straordinaria importanza. Proprio come a Würzburg, anche a Madrid Tiepolo fu dapprima incaricato di realizzare una sola decorazione, *La Gloria della Spagna* (fig. 26), la cui riuscita avrebbe determinato eventualmente la prosecuzione della collaborazione. L'opera, conclusa nel 1764 grazie anche all'aiuto dei figli Giandomenico e Lorenzo, fu significativamente apprezzata dalla corte; l'artista ricevette, così, l'incarico per la decorazione di altre due sale: quella della Sala della Guardia, per cui realizzò la *Gloria di Enea* (fig. 27) e quella dell'anticamera della Regina, che invece diede vita all'*Apoteosi della monarchia spagnola* (fig. 28), estendendo i lavori fino al 1766. Confrontando l'operato di Würzburg e di Madrid si può percepire un cambio di tono e di funzione: mentre in Germania Tiepolo aveva nobilitato un potere ecclesiastico locale attraverso una grandiosa narrazione dallo stampo mitico-storico, in Spagna fu invitato a celebrare l'autorità di una monarchia assolutista in un momento di profondo cambiamento culturale. La Sala del Trono, per via della sua conformazione lunga e stretta, si presentava come una sfida in materia di prospettiva, ma ciò non impedì all'artista di costruire un impianto decorativo equilibrato e coerente. Il programma iconografico, concordato con la corte spagnola ben prima della sua effettiva partenza, mirava ad esaltare la gloria dei Borbone tramite il richiamo a Carlo V: possiamo infatti riscontrare numerosi riferimenti simbolici

¹⁵⁴ Clauco Benito Tiozzo, *Giambattista Tiepolo a Ca' Pisani di Stra*, in "Notizie da Palazzo Albani, n. 15, 1986, p. 60.

alla religione cattolica, alla pace e al dominio coloniale, ma anche una solenne evocazione divinità olimpiche.

Per eseguire la *Gloria della Spagna*, fu dapprima realizzato un bozzetto (oggi perduto), in cui l'artista studiava l'articolazione ascensionale dell'intera composizione: partendo dal basso si incontrano l'allegoria della Gloria dei Principi (riconoscibile dalla presenza della piramide, proprio come abbiamo visto per l'*Olimpo e i Continenti*) affiancata da una serie di virtù profane da tre Virtù teologali: la sfera del potere temporale e quella della fede risultano quindi già strettamente legate. Più in alto, centralmente, compare il trono della monarchia spagnola, affiancato dalle figure simboliche di Ercole e Apollo (il primo poi sostituito, nella versione finale dell'opera, da Minerva). Sotto il controllo della Fama, emblema della gloria duratura, il culmine della decorazione è caratterizzato da due colonne, facilmente identificabili con le Colonne d'Ercole: un chiaro riferimento sia ai possedimenti americani della corona che al motto imperiale di Carlo V (*Plus ultra*). Intorno a questa struttura narrativa si dispongono, nuovamente, i quattro continenti. Le modifiche apportate tra il bozzetto e la versione definitiva risultano abbastanza sensibili, ma non intaccano in alcun modo la coerenza ideativa¹⁵⁵.

Nella Sala della Guardia, invece, Tiepolo affronta il tema dell'*Apoteosi di Enea*, per il quale preparò ben due bozzetti: quello conservato a Boston, ricco ma troppo affollato, fu probabilmente respinto, mentre il secondo, più arioso e che si trova oggi a Cambridge, fu la base effettiva per l'affresco. In questa composizione si riconoscono: Mercurio (già visto a Würzburg) e Enea scortato da Virtù e Valore verso Venere. Infine il Tempo, connotato dalla falce e la clessidra, rappresenta la dimensione cosmica dell'impresa eroica. Tuttavia, parte della critica sostiene che il risultato finale somiglia a un quadro posto a soffitto piuttosto che a un vero e proprio sfondato illusionistico, perdendo così un po' della forza scenica se messo a confronto con i precedenti capolavori dell'artista.

Maggiore compattezza narrativa si riesce a riscontrare, invece, nell'*Apoteosi della monarchia spagnola*, realizzata nella cosiddetta Saleta: al centro della volta troneggia l'allegoria della Monarchia sorvegliata da Apollo, figura solare per antonomasia, che qui funge da simbolo del potere di Carlo III. Tiepolo, fedele al suo linguaggio allegorico e teatrale, decise di arricchire la scena con alcuni riferimenti tratti dal mondo classico e

¹⁵⁵ Terisio Pignatti, *Michael Levey, Giambattista Tiepolo: his life and art*, in "Arte veneta", n. 41, 1988, p. 261.

mitologico: in basso, ad esempio, le personificazioni dei quattro continenti (ormai ricorrenti) e Nettuno rappresentano l'universalità del dominio spagnolo; a sinistra, invece, un possente Ercole pare intento a rimuovere una delle Colonne che lui stesso eresse. Questa raffigurazione voleva essere simbolo dell'espansione spagnola oltre i limiti noti del mondo, ancora una volta evocando il motto *Plus ultra*. Sul lato destro Marte e Venere conversano quasi come due nobili di corte, mentre Giove, più defilato, lascia spazio a una nuova concezione del potere, più legata all'idea di equilibrio e razionalità. Il Tempo, sconfitto e confuso, si ritira: la presenza di Apollo è di per sé sufficiente a ordinare il cosmo e a garantire la legittimità del regno. Questa è effettivamente l'ultima volta in cui Tiepolo raffigura il dio Apollo, vera icona della sua poetica visiva.

Proprio mentre Tiepolo portava a compimento questo grande ciclo, il suo stile cominciava ad essere percepito come l'espressione di un'epoca in declino, in contrasto con il gusto emergente per la compostezza e per il rigore neoclassico¹⁵⁶. Il successo non lo abbandonò mai, ma la ricezione critica del suo linguaggio pittorico mutò radicalmente nel corso del secolo:

Success is certainly one keynote to Tiepolo's life. From the moment he appeared, as a very young man, on the artistic scene at Venice around 1716 until his arrival in Madrid in June 1762, nearly half a century later, he enjoyed fame, health, considerable wealth, and preserved intact his gift of brilliant virtuosity. Seldom ill and never idle, he was the greatest decorative painter of eighteenth-century Europe as well as its most able craftsman. Vast fresco schemes or large altarpieces were undertaken by him as easily as small canvases, drawings, etchings; the sheer bulk of his work in all those media is terrifying to contemplate and assess. There was no artistic aspect of the period at Venice left untouched by him: history pictures, genre in the shape of some caricatures, landscape drawings of evocative Economy (Fig. 115), even one or two portraits. It is true that he never painted view pictures, but his influence was felt by his brother-in-law, Francesco Guardi, and he at least collected some pictures by Canaletto. Nevertheless, living and working over such a large part of the century, Tiepolo was inevitably faced with shifting taste. In the active period of his life— from about 1716 to his death in 1770—he never managed to establish a reputation in England, nor was he much esteemed in France. And

¹⁵⁶ M. Gemin, F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo. I dipinti, opera completa*, cit., pp. 195-204.

the Italy of that long period underwent changes which gradually obscured Tiepolo's merit and caused him to meet with open hostility¹⁵⁷.

L'opinione pubblica si spostava ormai verso il gusto neoclassicista, caratterizzato da razionalità e misura, lasciandosi alle spalle le magnificenze e le sfarzosità del barocco e del rococò. L'ostilità crescente verso questo stile segna simbolicamente anche la fine di un'epoca: quella in cui i soffitti si spalancavano verso cieli abitati da dei, eroi e allegorie, e in cui la pittura era ancora capace di abbracciare il potere, la fede e il mito in un'unica, vertiginosa visione. Con il passaggio al gusto neoclassico, infatti, si assistette a una progressiva scomparsa dell'horror vacui che aveva da sempre caratterizzato l'ornato barocco e rococò. Lo spazio vuoto non era più visto come una superficie da riempire necessariamente con figure, cornici e decorazioni, bensì come un campo regolato da equilibrio e ordine; le superfici divennero quindi più sobrie, i colori più freddi, le composizioni più semplici. Il vuoto non veniva più visto come assenza, ma come elemento capace di generare armonia.

¹⁵⁷ Il successo fu certamente uno dei tratti fondamentali della vita di Tiepolo. Dal momento in cui apparve, giovanissimo, sulla scena artistica veneziana intorno al 1716, fino al suo arrivo a Madrid nel giugno del 1762, quasi mezzo secolo più tardi, godette di fama, salute, notevoli ricchezze e conservò intatto il dono della sua brillante virtuosità. Raramente malato e mai inattivo, fu il più grande pittore decoratore del Settecento europeo, oltre che il suo artigiano più abile. Cicli di affreschi monumentali o grandi pale d'altare gli riuscivano con la stessa facilità di piccole tele, disegni, incisioni; la mole stessa della sua opera in tutti questi ambiti è impressionante da contemplare e valutare. Non vi fu aspetto dell'arte del tempo a Venezia che egli non abbia toccato: scene storiche, genere (anche sotto forma di caricature), paesaggi disegnati con suggestiva economia, perfino uno o due ritratti. È vero che non dipinse vedute, ma la sua influenza fu avvertita dal cognato Francesco Guardi, e raccolse almeno qualche opera di Canaletto. Tuttavia, vivendo e lavorando per una così ampia parte del secolo, Tiepolo si trovò inevitabilmente a dover affrontare un cambiamento dei gusti. Nel periodo attivo della sua vita – all'incirca dal 1716 alla morte nel 1770 – non riuscì mai a costruirsi una reputazione in Inghilterra, né fu molto apprezzato in Francia. E l'Italia di quel lungo periodo subì trasformazioni che oscurarono progressivamente il valore di Tiepolo, portandolo perfino a incontrare un'ostilità esplicita. Michael Levey, *Painting in eighteenth-century Venice*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1980, pp. 193-194.

BIBLIOGRAFIA

B. Amato, *La nozione di “vuoto” in Giordano Bruno*, Bruniana & Campanelliana, Vol. 3, No. 2 (1997), Accademia Editoriale, 1997.

Archivio Doria Pamphilj, *Breve Narratione dell'Istorie Dipinte dall'Eccelente Penello di Pietro da Cortona Corona de Pittori nella Galleria del Pal. in Piazza Navona dell'Ecc.mo Pupe Pamphilio*, Scaff. 88, n. 25, int. 3; Redig de Campos 1970; Garms 1972, n. 452.

Archivio Segreto Vaticano, Barb. Lat. 6413, fol. 109r. Prima pubblicazione in E. Rossi, *Roma ignorata*, Roma, 19, no. 1, 1941.

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi del secolo XVIII*, vol. II, Ferrara, Tipografia della Minerva, 1846.

G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, edizione critica a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 1976.

F. Biancotto, *Il culmine d'ogni pittorica follia. Giovanni Antonio Fiumani e la volta della chiesa di San Pantalon*, in “Soffitti veneziani. La decorazione di volte e soffitti a Venezia dal XV al XVIII secolo”, a cura di Hans Aurenhammer, Martina Frank, Roma-Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Viella s.r.l., 2024.

Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb.lat.1097, carta 348r-v. in *Codici Urbinati Latini*, vol. III, curato da Cosimo Stornajolo, Roma, Tipografia Vaticana, 1921.

M. Bleyl, *Categorie di classificazione dei soffitti veneziani del Settecento*, in “Soffitti veneziani. La decorazione di volte e soffitti a Venezia dal XV al XVIII secolo”, a cura di Hans Aurenhammer, Martina Frank, Roma-Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Viella s.r.l., 2024.

G. Briganti, *Barocco, strana parola*, in “Paragone”, 1, Firenze, Sansoni Editore, 1950.

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della decorazione barocca*, Firenze, Sansoni 1962.

G. Bruno, *De l'infinito universo e mondi*, epistola dedicatoria, in “Opere italiane”, a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino, UTET, 1998, pp. 257 sgg.

C. Capra, *Storia moderna – Edizione digitale (1492-1842)*, Milano, Mondadori Education, 2016.

K. Christiansen, in “The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, Spring, 1998, New Series, Vol. 55, No. 4.

M. Ciammaichella, *Prospettive architettoniche dipinte da Giovanni Antonio Fumiani nel Martirio e Gloria di san Pantaleone a Venezia*, in “Arte veneta”, n. 65, Roma, Gangemi Editore, 2008.

M. Ciammaichella, *Prospettive architettoniche dipinte da Giovanni Antonio Fumiani nel Martirio e Gloria di san Pantaleone a Venezia*, in “Disegnare. Idee immagini”, n. 58, 2019.

J. T. Clark, *Pierre Gassendi and the Physics of Galileo*, Isis, Vol. 54, No. 3 (Sep. 1963), Chicago, The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society, 1963.

V. Conticelli, *Giambattista Tiepolo: I grandi cicli decorativi*, Firenze, Centro Di, 1998.

A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Skira Editore, Milano, 2003.

B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia: vita morale e civile, letteratura, arti*. Bari, Laterza, 1929.

G. D'Acunto, *Il cielo in terra: artificio, inganno e prospettiva nel Trionfo del Nome di Gesù di Giovan Battista Gaulli*, in *Cielo | Sky: «Vesper» No. 7 Autunno-Inverno | Fall-Winter 2022*, ed. Sara Marini, Macerata, Quodlibet, 2022.

R. Descartes, *Principia Philosophiae*, parte II (ed. Adam-Tannery, Oeuvres, vol. III, Paris, 1905). Traduzione italiana di Maria Garin, in *Opere*, Bari, 1967.

M. Frank, *Più vero del vero: le vie del quadraturismo dalla Terraferma a Venezia*, a cura di Stefano Bertocci, Fauzia Farneti, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Roma, Artemide, 2015.

V. Frezza, *La volta della chiesa di Sant'Ignazio in Roma*, Roma, MMC Edizioni, 2024.

M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti, opera completa*, Venezia, Arsenale editrice, 1993.

M. Gemin, F. Pedrocco, *Tiepolo*, Milano, Mondadori Electa, 1993.

G. Getto, *Ancora sul termine "barocco"*, in "Lettere Italiane", vol. XII, n. 1, 1960.

G. Gigli, *Diario romano*, a cura di Francesco Petrucci, Voll. 2, Roma, Gangemi, 1994.

E. Griffin, *The Tradition of Change in Copies of the Santa Casa di Loreto: The Case of San Clemente in Venice*, in "Sacred Images and Normativity: Contested Forms in Early Modern Art", a cura di Chiara Franceschini, SACRIMA 1, Turnhout, Brepols Publishers, 2021.

F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, a cura di Tomaso Montanari, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2019/2020.

P. Hispanus, *Summulae logicales*, a cura di I. M. Bochenski, Torino, Marietti, 1947.

N. Ivanoff, *La sacra rappresentazione di Giovanni Antonio Fumiani*, in “Emporium”, n. 135, 1962.

R. Kasperowicz, *A Portrait of Renaissance Man in the Writings of Jacob Burckhardt*, in “Grażyna Urban-Godziek, *Renaissance and Humanism from the Central-East European Point of View: Methodological Approaches*”, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.

B. Kerber, *"Ignem veni mittere in terram". A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio*. In "Artifici della metafora: saggi su Andrea Pozzo", a cura di Richard Bösel e Lydia Salviucci Insolera, 81, Roma, Artemide, 2011.

G. Knox, *G. B. Tiepolo and the Ceiling of the Scalzi*, in “The Burlington Magazine”, Vol. 110, No. 784, Londra, Burlington Magazine Publications Ltd, 1968.

O. Kurz, *Barocco: storia di una parola*, in “Lettere Italiane”, Ottobre-Dicembre 1960, Vol. 12, No. 4, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l.

D. Laerzio, *Vite dei filosofi eminenti*, libro IX, 44, a cura di Marcello Gigante, Bari, Laterza, 1973.

M. Levey, *Painting in eighteenth-century Venice*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1980.

A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona 1597-1669*, Milano, Electa, 1997.

A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*, in “Art Dossier”, n. 72, Giunti Editore, Milano, 1992.

E. Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, in “La Bibliofilia”, Vol. 41, No. 1/2, 1939.

D. Mantoan, O. Quaino, *I Dolfìn e la loro dimora veneziana Vicende attorno a una nobile famiglia e al palazzo di San Pantalon*, Venezia, Marsilio, 2021.

J. A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985.

P. Mariette, *Abecedario de J. P. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, vol. I, a cura di P. de Chennevières e A. de Montaignon, Parigi, 1853.

R. Masi, *Dio e il mondo nel pensiero di Cartesio*, Divus Thomas , JUL.-AUG., Vol. 44 (JUL.-AUG. 1941), Edizioni Studio Domenicano, 1941.

G. A. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, Picotti, 1815.

A. Nagel, C. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010.

S. F. Ostrow, *Bernini, Baciccio, and the Dome Fresco in the Gesù: A Reconsideration*, *Artibus et Historiae* 40, no. 79, 2019.

B. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, a cura di Francesco Cancellieri, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1772.

É. Passignat, *Pensare lo spartimento: questioni vasariane di genesi della decorazione*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LXVI, 1–2, 2024.

T. Pignatti, *Gian Battista Tiepolo a Würzburg, 1750–1753*, Quaderni dell'Istituto Italiano di Cultura di Monaco di Baviera, Roma, Società Dante Alighieri, 1967.

Rudolf Preimesberger, *Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus: Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken*, in "Römisches für Kunstgeschichte", 16, Tübingen, Wasmuth, 1976.

T. Pignatti, *Michael Levey, Giambattista Tiepolo: his life and art*, in “Arte veneta”, n. 41, 1988, p. 261.

M. C. J. Putnam, *Virgil, Pietro da Cortona, and the heroism of Aeneas*, in “Memoirs of the American Academy in Rome”, Vol. 59/60, 2014/2015, University of Michigan Press for the American Academy in Rome.

R. Radassao, *Nicolò Bambini “Pittore pronto spedito ed universale”*, in “Saggi e Memorie di storia dell'arte”, vol. 22, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 1998.

C. Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Torino, Einaudi, 2012.

C. Ripa, *Iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino*, Venezia, Cristoforo Tomasini, 1645.

D. Rosand, *Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in “The Art Bulletin”, vol. 55, n. 2, giugno 1973.

Rosichino, *Dichiaratione Delle Pitture Della Sala De'signori Barberini*, Roma, Appresso Vitale Mascardi, 1640.

L. Salvarani, *Francesco Bracciolini, L'elettione di Urbano Papa VIII. Maffeo Barberini, Poesie toscane. Hieronymus Kapsberger, Poematia et carmina*, Trento, La Finestra, 2006.

G. N. Scirè, *La decorazione del soffitto della Chiesa degli Scalzi*, in “Il soffitto degli Scalzi di Giambattista Tiepolo”, Venezia, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1997.

J. B. Scott, *Images of Nepotism: The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

R. Sorensen, *Nothingness*, in “The Stanford Encyclopedia of Philosophy”, a cura di Edward N. Zalta, 2023.

A. Strumia, *Divus Thomas*, Settembre-Dicembre 1992, Vol. 95, No. 3, Dio e la creazione: ragione rivelazione e opinioni, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.

C. Strunck, *Die Kunsttheorie des Barock*, in “Wolfgang Iser” (a cura di), *Handbuch Rhetorik der bildenden Künste*, Berlino/Boston, 2017.

J. Thorp, “*Aristotle's* Horror Vacui”, *Canadian Journal of Philosophy*, Jun., 1990, Vol. 20, No. 2 (Jun., 1990), Cambridge, Cambridge University Press.

C. B. Tiozzo, *Giambattista Tiepolo a Ca' Pisani di Stra*, in “Notizie da Palazzo Albani”, n. 15, 1986.

N. Turner, *Ferrante Carlo: Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi - una fonte per il metodo descrittivo di Bellori*, in “*Storia dell'Arte*”, vol. 12, 1971.

Virgilio, *Eneide*, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Milano, Giulio Einaudi Editore & Arnoldo Mondadori Editore, 1978.

K. Wheeler, *Fictive and Real Architecture: A Preliminary Drawing for Andrea Pozzo's Vault Fresco at Sant'Ignazio, Rome*, *Thresholds*, Winter 2005, No. 28, concerto barocco: essays in honor of Henry A. Millon (Winter 2005), Massachusetts Institute of Technology.

R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1972.

H. Wöfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, traduzione di Angelica Tizzo, in “Carte d'artisti”, 124, Milano, Abscondita, 2010.

E. Wright, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, &c. in the Years 1720, 1721, and 1722*, vol. I, Londra, stampata per Andrew Strahan, 1730.

G. L. Zucchini, *Una musa di nome Maria: l'importanza della Vergine nell'arte sotto la spinta della Controriforma che ne esaltò la rappresentazione solenne*, in “Art'è”, n. 5, Bologna, 2000.

Rivista di Storia della Filosofia (1984-), Vol. 58, No. 4 (2003), Milano, FrancoAngeli srl, 2003.

Teoria e prassi dei futures studies, in “Futuri”, N. 11, Napoli, Italian Institute for the Future, 6 aprile 2019.

SITOGRAFIA

S. K. Ballero, *Storia del vuoto III: il medioevo*, in “Scientificast”, 2019. Disponibile su: <https://www.scientificast.it/il-concetto-di-vuoto-iii-il-medioevo> (consultato il 09/01/2025).

A. Lonardo, *La volta della Chiesa del Gesù del Baciccio: una presentazione iconografica*, *Gli Scritti*, 2020. Disponibile su gliscritti.it (consultato il 26 novembre 2024).

P. P. Racioppi, *Sant’Andrea della Valle, Glory of the Virgin fresco*, in *Discover Baroque Art - Virtual Museum*, Museum With No Frontiers, 2024. Disponibile online: https://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;BAR;it;Mon11;15;en&pageT=N&cp (consultato il 16 novembre 2024).

G. Tanzella-Nitti, *Perché la Chiesa cattolica ha condannato Galileo Galilei?*, DISF.org Educational. Disponibile su: <https://disf.org/educational/faq/tanzella-nitti-chiesa-condanna-galilei?> (consultato il 13 gennaio 2025).

F. Giannini, I. Baratta, *Il capolavoro di Andrea Pozzo: la Gloria di Sant’Ignazio a Roma*, in “Finestre sull’Arte. Arte antica e contemporanea”, 2024. Disponibile su: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/andrea-pozzo-gloria-di-sant-ignazio-capolavoro-barocco-roma> (consultato il 02 gennaio 2025).

<https://www.unive.it/pag/17943/> (consultato il 17 maggio 2025).

Tragico, erotico, illuminato. Il Settecento secondo le Gallerie degli Uffizi, in “Il Giornale dell’Arte”, 20 maggio 2025. Disponibile su: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Mostre/Tragico-erotico-illuminato-il-Settecento-secondo-le-Gallerie-degli-Uffizi> (consultato il 13/06/2025).

APPENDICE: ILLUSTRAZIONI



Figura 1 – Giovanni Lanfranco, *Gloria del Paradiso*, 1625-1628, Roma, Chiesa di Sant'Andrea della Valle.



Figura 2 – Correggio, *Ascensione della Vergine*, 1524-1530, Parma, Duomo di Parma.



Figura 3 – Simon Vouet, *Assunzione della Vergine*, 1624, Roma, Chiesa di San Lorenzo in Lucina.



Figura 4 – Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*, 1632-1639, Roma, Palazzo Barberini.



Figura 5 – Giovan Battista Gaulli (Baciccio), *Trionfo del Nome di Gesù*, 1687, Roma, Chiesa del Gesù.



Figura 6 – Andrea Pozzo, *Cupola*, 1685-1694, Roma, Chiesa di Sant'Ignazio di Loyola.

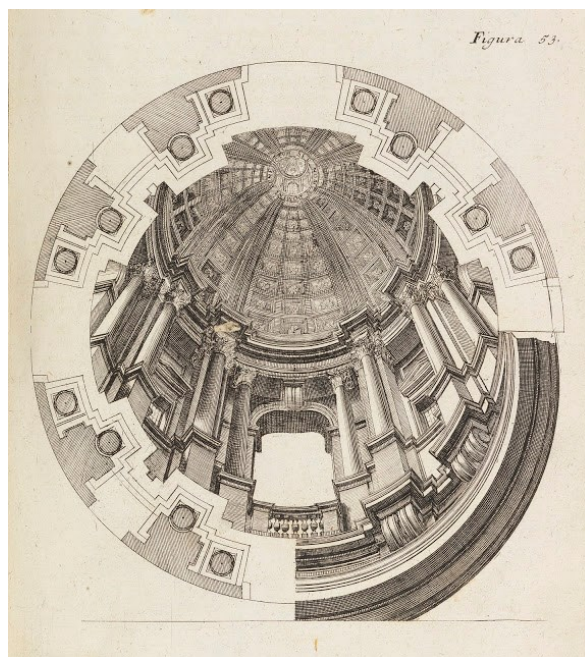


Figura 7 – Andrea Pozzo, incisione della cupola di Sant’Ignazio, in *Perspectiva pictorum et architectorum*.



Figura 8 – Andrea Pozzo, *La glorificazione di Sant’Ignazio*, 1691-1694, Roma, Chiesa di Sant’Ignazio di Loyola.



Figura 9 – Pietro da Cortona, *Storie di Enea*, 1651-1655, Roma, Palazzo Pamphilj.



Figura 10 - Giambattista Tiepolo, *Apoteosi di Santa Teresa*, 1722-1724, Venezia, Santa Maria degli Scalzi.



Figura 11 – Giambattista Tiepolo, *L'istituzione del Santo Rosario*, 1737-1739, Venezia, Santa Maria del Rosario (Gesuati).



Figura 12 – Giovanni Antonio Fiumani, *Martirio e Glorificazione di San Pantalone*, 1686-1707, Venezia, Chiesa di San Pantalone.



Figura 13 – Nicolò Bambini, Antonio Felice Ferrari, *Apoteosi di Venezia*, 1709-1720, Venezia, Ca' Dolfin.



Figura 14 – Sebastiano Ricci, *Apoteosi di Ercole*, 1706-1707, Firenze, Palazzo Marucelli Fenzi.



Figura 15 – Giambattista Tiepolo, *Il Trasporto della Santa Casa di Nazareth a Loreto*, 1745, Venezia, Santa Maria degli Scalzi.



Figura 16 – Giambattista Tiepolo, bozzetto per la parte centrale del soffitto degli Scalzi, 1743 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 17 – Giambattista Tiepolo, bozzetto per la parte centrale del soffitto degli Scalzi, 1743 ca., Malibù (Los Angeles), Paul Getty Museum.



Figura 18 – Giambattista Tiepolo e il Colonna, *Annuncio al profeta Nathan*, 1745, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 19 – Giambattista Tiepolo e il Colonna, *Mosé e Aronne*, 1745, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 20 – Giambattista Tiepolo e il Colonna, *Davide e Mikal*, 1745, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 21 – Giambattista Tiepolo, *Trionfo degli sposi*, 1750-1751, Würzburg, Residenz di Würzburg.



Figura 22 – Giambattista Tiepolo, *Nozze del Barbarossa*, 1750-1751, Würzburg, Residenz di Würzburg.



Figura 23 – Giambattista Tiepolo, *Investitura del Vescovo Aroldo*, 1750-1752, Würzburg, Residenz di Würzburg.



Figura 24 – Giambattista Tiepolo, *Olimpo e i Continenti*, 1751-1753, Würzburg, Residenza di Würzburg.



Figura 25 – Giambattista Tiepolo, *Allegoria dei Pianeti e dei Continenti*, 1752, New York, Metropolitan Museum.



Figura 26 – Giambattista, Giandomenico e Lorenzo Tiepolo, *La Gloria della Spagna*, 1762-1764, Madrid, Palazzo Reale di Madrid.



Figura 27 – Giambattista, Giandomenico e Lorenzo Tiepolo, *Gloria di Enea*, 1764-1766, Madrid, Palazzo Reale di Madrid.



Figura 28 – Giambattista, Giandomenico e Lorenzo Tiepolo, *Apoteosi della monarchia spagnola*, 1764-1766, Madrid, Palazzo Reale di Madrid.



Figura 29 – Giambattista Tiepolo, *Erezione della statua di un imperatore*, 1734-1736, Firenze, Galleria degli Uffizi.

RINGRAZIAMENTI

In primo luogo, vorrei esprimere il mio più sentito ringraziamento alla professoressa Émilie Passignat, mia relatrice, per la cortesia, la passione e la disponibilità con cui mi ha accompagnato durante tutto il percorso di stesura della tesi. La ringrazio per aver sempre creduto nei miei progetti e nelle mie idee, in triennale come in magistrale; senza di Lei non sarebbe stato lo stesso.

Un ringraziamento speciale va anche al professor Claudio Calosi, mio correlatore, per avermi seguita durante la stesura del capitolo 1 di questa tesi senza mai avermi fatta sentire inadeguata, nonostante la filosofia non fosse la mia materia di specializzazione. La ringrazio per le stimolanti riflessioni che ha condiviso con me, che hanno reso la mia tesi sicuramente più interessante.

Ringrazio poi i miei genitori per avermi supportata in ogni scelta, anche quando tanti altri non lo avrebbero fatto. Vi devo ringraziare per aver sempre messo in primo piano la mia salute, soprattutto quella mentale, e non avermi mai fatta sentire inadeguata in un percorso che, purtroppo, non è stato privo di ostacoli. Vi ringrazio per aver asciugato le mie lacrime prima e dopo ogni esame che non era andato come volevo e per aver gioito insieme a me per ogni esame che, invece, era andato bene. Non è scontato avere due genitori come voi, e lo so che senza di voi non ce l'avrei mai fatta.

Devo tuttavia porgere le mie più sincere scuse a mio fratello, per averlo spaventato in merito al quantitativo di studio che si affronta in un contesto universitario e per tutte le volte che non sono potuta essere al suo fianco come avrei voluto, perché impegnata con il lavoro e con lo studio. Devi sapere che credo in te e so che hai le capacità per fare tutto ciò che desidererai fare, a volte devi solo credere un po' di più in te stesso. Mi auguro tu, a differenza mia, riesca a trovare un equilibrio tra studio e vita quotidiana. Ti voglio bene.

Un grazie va anche a tutta la mia famiglia. I chilometri che ci separano si sentono sempre di più in giorni importanti come questo, ma so che col cuore siete qui vicino a me.

Un sentitissimo ringraziamento va al mio ragazzo, Alberto. Alberto c'è sempre stato: alla maturità, in triennale e in magistrale, ad ogni mio esame, nei momenti felici e in quelli difficili. Grazie per avermi tenuta per mano quando l'ansia era troppo forte, grazie per essere sempre corso da me quando avevo bisogno di aiuto, grazie per aver riempito con il tuo amore ogni giornata vuota. Senza di te non so come avrei fatto ad affrontare questo percorso. Ti devo ringraziare (e mi devo scusare) anche per essermi stato accanto in tutte quelle interminabili giornate e serate in cui, come dici tu, "ero lì ma non ero lì", perché troppo immersa nello studio o proprio nella stesura di questa tesi, e per avermi ascoltata ripetere e ripetere pagine e pagine di materie che, sicuramente, non ti interessavano neanche un po'. Ma soprattutto devo ringraziarti al di là di questo percorso, per il tuo lato umano: sono sicura non sia stato facile starmi accanto nei momenti peggiori e sono sicura che molti se ne sarebbero andati, ma tu non lo hai fatto. Sei una persona meravigliosa, e troppo spesso te lo dimentichi, che si toglierebbe tutto quello che ha e di più per donarlo alle persone che ama, e io ti amo soprattutto per questo. A te dedico questo percorso, perché so che hai le potenzialità per terminarlo anche tu quando e solo se lo vorrai.

Per ultimo, ma non per importanza, ringrazio Luka, il mio migliore amico, perché mai ho incontrato un amico puro come te. Grazie per esserci sempre stato, per aver fatto i salti mortali per me e per Alberto pur di starci accanto in ogni difficoltà, ma anche in ogni piccolo e grande traguardo.

Vorrei dire a tutti che grazie a voi e al vostro supporto sono diventata la persona che sono, sto crescendo e posso dire di essere fiera di me ultimamente. Ho superato ogni difficoltà, ho imparato ad esprimere il mio dissenso quando credo di subire qualche ingiustizia e a dimostrare quello che sono veramente. Vi sono grata perché se non mi aveste supportata, probabilmente non sarei cresciuta così tanto.