

Ringraziamenti

Desidero ricordare tutti coloro che mi hanno aiutato nella stesura della tesi attraverso suggerimenti, critiche ed osservazioni costruttive: a loro va la mia gratitudine.

Ringrazio in primo luogo il professore Massimo Moretti che ha contribuito in maniera essenziale alla realizzazione di questo studio.

Proseguo con il personale degli archivi e delle biblioteche che hanno saputo ascoltare ed interpretare le mie esigenze, facilitando le mie ricerche.

Un ringraziamento particolare va alle persone a me più care; la mia famiglia che fin da piccola mi ha trasmesso l'amore per l'arte appoggiandomi in questo lungo cammino ed i miei amici, che mi hanno fatto sorridere anche nei momenti più difficili.

Un ringraziamento particolare va a mio marito Luca che, durante questo percorso di studi, ha sempre creduto in me, partecipando con enorme entusiasmo alla stesura dello scritto, condividendo la mia passione; la ricerca nel campo della Storia dell'arte.

Indice

Introduzione	3
I. L'Oratorio di San Francesco Saverio, storia della fabbrica.	6
II. Descrizione dell'edificio. L'esterno.	21
III. L'interno. Il Vestibolo d'ingresso ed il ciclo di affreschi dedicato a San Francesco Saverio di Lazzaro Baldi. Nuovi contributi.	24
IV. I Continenti.	49
V. Gli elementi.	52
VI. Le Virtù.	54
VII. Aula maggiore. La pala d'altare di Sebastiano Conca ed il reintegrato lacerto di affresco di Baldassarre Peruzzi.	61
VIII. La funzione degli oratori.	69
IX. Lazzaro Baldi, pittore pistoiese al servizio della Santa Chiesa.	72
X. La grafica, Lazzaro Baldi disegnatore.	96
XI. Apparati effimeri allestiti all'interno dell'Oratorio.	101
XII. Documenti a stampa relativi agli apparati effimeri realizzati in occasione delle esposizioni del Santissimo Sacramento nell'Oratorio di San Francesco Saverio.	110
Conclusioni.	121
Bibliografia.	124
Immagini e Documenti.	137

Introduzione

Il presente studio si propone di ricostruire, attraverso le fonti documentarie, le vicende storiche ed artistiche relative all'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio ed alla Madonna della Pietà, edificato nelle adiacenze della chiesa di Sant'Ignazio di Roma, nel periodo che va dalla sua fondazione, 1630, al XVIII secolo.

Entrando per la prima volta all'interno dell'Oratorio di San Francesco Saverio sono rimasta colpita dalla situazione di degrado del sito, soggetto a ingenti infiltrazioni di umidità nei muri che, oltre a danneggiarne la struttura, alterano lo stato di conservazione degli affreschi molti dei quali, ad oggi, risultano quasi illeggibili.

Auspiciando una maggiore tutela del sito, oggi gestito dal Fondo Edifici di Culto (F. E. C.), affronto il seguente lavoro con la volontà di fornire nuovi contributi di natura critica alle testimonianze artistiche presenti al suo interno.

Attestazione dell'attività propagandistica attuata dalla chiesa dopo il Concilio di Trento, l'Oratorio di San Francesco Saverio divenne il luogo prescelto dalla Compagnia del Gesù per le riunioni della Congregazione della Santissima Comunione Generale e per le esposizioni del Santissimo Sacramento durante le festività del carnevale, al fine di riaccendere nell'animo dei fedeli quel fervente spirito religioso perduto ormai da tempo.

Il fondo archivistico relativo all'edificio, conservato presso l'Archivio Romano della Società del Gesù, risulta assai lacunoso e solo parzialmente inventariato, in modo oltretutto sommario. Saranno quindi le fonti letterarie scritte nel tempo, di carattere sia sacro che profano, a fornire ulteriore approfondimento alla ricerca.

Il raffronto eseguito tra le fonti archivistiche inedite e gli studi noti relativi al sito, è stato utile al fine di stabilire un nuovo percorso d'indagine incentrato a dare maggior rilievo alle vicende storiche dell'Oratorio di San Francesco Saverio dalla sua fondazione fino al XVII secolo, periodo a cui risalgono le pitture realizzate ad affresco nella volta dell'atrio autografe di Lazzaro Baldi, individuando le varie fonti letterarie utilizzate dall'artista per la loro realizzazione. Attraverso un'attenta analisi delle singole scene, relative alla vita di San Francesco Saverio, sarà possibile individuare la fonte letteraria alla quale attinse il Baldi per la loro esecuzione.

Per quanto riguarda invece le figure allegoriche presenti nella volta verrà conferita, ad alcune di queste, una giusta chiave di lettura riconducibile alle descrizioni offerte da Cesare Ripa nella sua opera maggiore *l'Iconologia*, stampato la prima volta a Roma nel 1593.

Si tenterà inoltre di approfondire alcuni aspetti relativi alla produzione artistica di Lazzaro Baldi, fedele allievo di Pietro da Cortona, a cui la critica ha dedicato pochi studi perlopiù incentrati sull'analisi delle opere maggiori del maestro, trascurandone altre di fondamentale importanza

per comprendere a pieno il fare artistico del pistoiese e l'organizzazione della sua bottega considerata una delle più prolifiche del XVII secolo a Roma.

Tra le opere poste in esame nel seguente studio, si porrà particolare attenzione all'abbondante *corpus* d'immagini licenziate dal Baldi finalizzate alla realizzazione di stendardi o quadri devozionali, creati in occasione delle cerimonie di canonizzazione avvenute a Roma nel XVII secolo cercando, attraverso lo studio delle fonti archivistiche, d'individuare le odierne collocazioni.

Il presente studio inoltre avrà come scopo quello di analizzare, sia sotto l'aspetto iconografico che compositivo, il ciclo di affreschi eseguiti nel vestibolo d'ingresso dell'Oratorio di San Francesco Saverio, raffigurante episodi relativi alla vita del Santo, considerati ad oggi il lavoro più esteso realizzato dal pistoiese eseguito con la collaborazione degli artisti gravitanti attorno alla sua bottega.

Da questa analisi emergerà come l'attività di Lazzaro Baldi non sia da intendere solo come massima espressione di uno spiccato e diffuso cortonismo ma come capace di creare nuovi codici figurativi, riproposti da artisti a lui contemporanei.

Al fine di comprendere il ruolo di primaria importanza rivestito dall'Oratorio di San Francesco Saverio e della Confraternita della Santissima Comunione Generale nella vita religiosa della Roma moderna, saranno posti in esame alcuni documenti, fino ad ora mai confluiti in uno studio monografico, relativi ad alcuni teatri effimeri allestiti al suo interno durante il periodo della Quaresima in occasione dell'esposizione del Santissimo Sacramento.

Conservati presso l'Archivio Storico Capitolino, la Biblioteca Casanatense, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e la Biblioteca dell'Archivio Storico Capitolino, risultano materiale di grande rilevanza per un approfondimento delle vicende artistiche sviluppatasi all'interno dell'oratorio in quanto rappresentano le uniche testimonianze di prodotti artistici, ora non più esistenti in quanto realizzati con materiali deperibili, eseguiti all'interno di uno spazio sacro nella Roma del XVII secolo.

Di queste *Relazioni* verrà offerta una breve descrizione, riguardante l'aspetto che dovevano avere tali sacri teatri, accompagnata da un approfondimento dei vari artisti chiamati dalla Congregazione della Santissima Comunione Generale nell'ideazione delle varie scenografie, molti dei quali furono personaggi considerati chiave per lo sviluppo del linguaggio figurativo barocco.

Oltre ai nomi dei più eccellenti artisti del XVII secolo, quali Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona, indicati nelle fonti letterarie come i primi ad eseguire allestimenti effimeri per le esposizioni del Santissimo Sacramento nell'Oratorio di San Francesco Saverio, verranno citati anche Domenico Rainaldi, Giovanni Battista Estorges, Giacomo Carboni allievo del Bernini,

Romano Carapeccia fino ad arrivare all'artista che ne realizzerà il maggior numero, Francesco Ferrari. Per ognuno di questi si tenterà di delinearne il percorso artistico ed i loro rapporti con le istituzioni religiose.

Non solo quindi semplice architettura ecclesiastica, ma istituto di *arti e devozioni* fondamentali per la ripresa di un rinnovato linguaggio artistico di matrice sacra nella Roma del XVII secolo.

I. L'Oratorio di San Francesco Saverio, storia della fabbrica.

L'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio e alla Madonna della Pietà si affaccia su via del Caravita piccola strada che, partendo da via del Corso, conduce alla chiesa di S. Ignazio ed agli ambienti del Collegio Romano al quale l'edificio è collegato per mezzo di un arco. Meglio conosciuto come Oratorio del Caravita, titolazione dovuta dalla deformazione del nome del suo fondatore il gesuita Pietro Gravita. Dalla sua consacrazione avvenuta nell'anno 1633 divenne un luogo di grande importanza per la vita religiosa nella Roma del XVII secolo in quanto ambiente adibito alle riunioni della Confraternita della Santissima Comunione Generale.

La maggior parte delle informazioni storiche riguardanti l'edificio e le persone gravitanti attorno ad esso, provengono dall'opera letteraria di padre Giovanni Battista Memmi dal titolo *Memorie storiche dell'origine, e progressi dell'Oratorio della S.S. Comunione generale, e degli uomini illustri, che in esso fiorirono*, redatta a Roma nel 1730. Oltre a fornire preziose indicazioni circa l'origine della Confraternita della Santissima Comunione Generale, il testo offre informazioni relative alla sua edificazione.

Il Memmi afferma che Padre Pietro Gravita ottenne il permesso da parte del preposito generale dell'ordine, Maurizio Vitelleschi, di stanziare il primo nucleo dell'Oratorio presso il cortile destro del Collegio Romano nell'anno 1618 purché, una volta ultimata la fabbrica dell'istituto, cedesse ai gesuiti il luogo occupato: «Si diè adunque il buon Padre (Gravita), prima di raccomandare il negozio a Dio, indi a trattarne col generale Maurizio Vitelleschi, di fresco succeduto all' Acquaviva. Amatissimo questi della propagazione del divin culto, e reputando sua gran fortuna il potere anch'egli dar mano all'Opera così proficua, sentì volentieri il Gravita, e riconosciuta l'equità della cosa, stimò suo debito di consolarlo, quanto era in sua mano; quindi gli diè facoltà di fabbricare nel lato destro del cortile antico del Collegio Romano un Oratorio, a condizioni però che quando avesse dovuto terminarsi la fabbrica di quella Università, dovesse cedere il luogo occupato»¹. Tale cortile era già stato scelto dai padri gesuiti come luogo destinato all'allestimento di spettacoli teatrali. A tal proposito, stando a quanto riportato da Pietro Quarengi in un *Carmen*, composto nel 1572, dal Titolo *De novo Societatis Iesu Collegio quod Gregorii XIII pontefice Maximum* si legge: «Ivi furono erette nel Cortile, magnificamente addobbato, 19 statue fra gli archi con i ritratti e i simboli delle Città, dove i Gesuiti avevano i Collegi»². La presente descrizione spiegherebbe la presenza di maschere teatrali nella

¹ Giovanni Battista Memmi, *Notizie storiche dell'origine, e progressi dell'Oratorio della Santissima Comunione generale, e degli uomini illustri, che in esso fiorirono, date in luce da Gio. Battista Memmi della Compagnia del Gesù e dedicate all'illustrissimo e reverendissimo signore, Monsignore Ludovico Valdina olim Cremona vescovo dirompoli prelado domestico di Sua Santità, Referendario dell'una, e l'altra segnatura, e assistente al soglio Pontificio*. Roma, Stamperia del Bernabò, 1730, Vol. II, p. 31.

² Pietro Quarengi, 1572, c. 4.

decorazione marmorea, tutt'oggi visibile, delle pareti interne del cortile destro del Collegio Romano oggi adibito a semplice giardino dei novizi.

La notizia della primaria ubicazione dell'Oratorio, riferita dal Memmi, viene confermata anche da Gaetano Moroni che scrive: «Non riuscirà discaro, che si avverta come avendo parlato nel detto articolo della grandiosa macchina del Santissimo Sacramento, e di alcune eseguite con simboli, e rappresentazioni diverse, la stessa macchina si faceva sin a quando l'oratorio era nel Cortile del Collegio Romano, raccontando il Passeri a p. 3589, che Nicola Poussino, prima di andare in Francia nel 1640, fece per l'Oratorio del P. Gravita (il quale stava ancora dentro il cortile del Collegio), un apparato per l'esposizione del Santissimo in forma di quarant' ore, e fu una delle prime invenzioni del dipingere su tavole illuminate da lumi nascosti»³.

La testimonianza del Moroni, che riprende quanto già affermato un secolo prima dal Passeri⁴, è considerevole sia perché convalida quanto affermato dal Memmi, cioè di come la primaria locazione dell'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio fosse situata all'interno del cortile destro del Collegio Romano, sia perché fa risalire in quel luogo la nascita di una nuova tipologia di linguaggio artistico, quello degli apparati effimeri, destinato a riscuotere una grande fortuna durante il XVII secolo. Tali allestimenti temporanei venivano creati per la devozione popolare in concomitanza con il periodo pasquale della Quaresima ed avevano come scopo quello di mostrare ai fedeli il Santissimo Sacramento sotto la forma della *Macchina delle Quarant' ore*. Molti furono gli artisti coinvolti nella creazione di tali apparati tra cui spicca il nome di Nicola Poussin artista che viene posto dal Moroni come colui che per primo realizzò questa nuova tipologia artistica che permetteva ai fedeli l'adorazione dell'Eucarestia.

Dopo questa primaria sistemazione temporanea dell'Oratorio, grazie ad una licenza concessa da padre Vitelleschi, venne eretto un novo edificio destinato agli incontri della Congregazione della Santissima Comunione Generale questa volta ubicato fuori dalle mura del Collegio gesuitico. La prima pietra venne posta nel 1630 a seguito della cessione da parte dell'ordine dei Camaldolesi della loro antica sede; il monastero medievale di San Nicola (o Sant'Antonio) *de Forbitoribus* la cui costruzione risale all'anno 1192. L'ordine aveva ottenuto lo stanziamento

³ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi e, Beati, Martiri, Padri, sommi Pontefici, Cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai vari grandi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle ceremonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospedalieri, non che alla corte e alla curia romana ed alla famiglia pontificia ec. ec. ec.* Venezia, 1842. p. 193.

⁴ Il Passeri afferma come l'origine delle *Macchine* avvenne nel cortile destro del Collegio Romano adibito a primaria ubicazione dell'Oratorio di San Francesco Saverio. Egli afferma come questi spettacoli venissero allestiti durante i giorni di lunedì, martedì e mercoledì di Sessagesima. «Niccolò Poussino, prima di andare in Francia, fece per l'Oratorio del P. Caravita un apparato delle 40 ore, solito farsi nelle Vacanze del Carnevale, ed era una delle prime invenzioni, che s'introdussero di farlo in tavole dipinte e contornate con lumi nascosti, ed egli fece una Comparsa giudiziosa, e ben intesa. Era in quel tempo l'Oratorio dentro il Cortile del Collegio Romano». Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*. Roma 1772, p. 358.

nell'antica chiesa nel 1551 sotto il pontificato di Papa Giulio III⁵. L'edificio era già stato ricostruito parzialmente dalla congregazione a seguito di un avvenimento disastroso: il primo febbraio 1405, secondo quanto riportato da Stefano Infessura nell'opera *Diario della città di Roma*, un fulmine colpì il campanile distruggendo gran parte del fabbricato medievale⁶. Successivamente la corporazione religiosa si trasferì nella chiesa di San Romualdo, demolita nel XX secolo per la realizzazione dell'asse viario di via Nazionale. Notizie della nuova sede dell'ordine Camaldolese vengono offerte nell'opera dell'Armellini, *Le chiese di Roma*, nella quale si legge: «Fu eretta quando ai Camaldolesi, venne distrutta la loro chiesolina di S. Antonio o S. Nicola de forbitoribus per la fabbrica del collegio Romano»⁷. Anche lo storico Christian Hulsein in *Le chiese di Roma nel Medio Evo: cataloghi ed appunti*, fa un breve accenno alla chiesa ormai scomparsa: «Chiesuola del rione Colonna (...) il luogo è segnato sulla pianta del Bufalini foglio GH (1551), sulla grande prospettiva del Duperac, sul foglio di Bartolomeo dei Rocci Uffizi 4180, sulla grande prospettiva di Salvestro Peruzzi ed ancora, in modo assai chiaro, sulla pianta del Maggi-Maupin-Losi. Da questi documenti si rileva che la chiesa stava sull'asse dell'attuale Via del Caravita (...) L' Armellini cita un documento del pontificato di Urbano V ove si nomina un rector parochialis ecclesiae s. Nicolai de Servioris». Questo passo è di rilievo in quanto l'Hulsein cita alcune famose mappe della città di Roma, come quelle del Bufalini del Rocci e del Peruzzi, realizzate prima della demolizione della chiesa camaldolese nelle quali è possibile osservare l'ubicazione dell'antico edificio e la sua modesta dimensione. Lo storico inoltre afferma come all'interno dell'antica chiesa fosse presente un epitaffio posto sulla lapide dedicata ad Angelotto dei Normanni, personaggio caduto nella battaglia sul ponte salario il 6 luglio 1378. A seguito della demolizione di San Nicola *de Forbitoribus* la lapide venne trasportata nella primaria chiesa gesuita della Santissima Annunziata rimanendovi fino al momento in cui si decise di demolirla per la costruzione di una chiesa più grandi dimensioni dedicata al padre fondatore della Compagnia Ignazio di Loyola. Riguardo l'epitaffio lo storico riporta: «L'epitaffio di Angelotto dei Normanni, caduto nella battaglia sul ponte salario il 16 luglio 1378 trasferito poi nella chiesa della S. S Annunziata della compagnia del Gesù, distrutta

⁵ L'antica costruzione sorgeva, stando un documento del XVII secolo, sul luogo poi occupato dalla spezieria del Collegio Romano. Per approfondimenti si veda ARMELLINI, CECHELLI, 1942, pp. 376-377.

⁶ La famiglia degli Infessura abitava nel rione Trevi, esattamente nel luogo chiamato *La Mesa* non lontano dal Quirinale. Il luogo di sepoltura della famiglia Infessura si trovava nella chiesa di Santa Maria in Via Lata, non lontana dalla chiesa camaldolese di San Nicola de Forbitoribus della quale Stefano Infessura, nella sua opera magna, fornisce numerose notizie. Stefano morì nell'anno 1500. Alcuni documenti attestano che i figli Marcello e Matteo convenirono con il camerlengo della chiesa di Santa Maria in Via Lata per la sepoltura del padre promettendo al capitolo un'annua cavallata di mosto in compenso di una messa da celebrare una volta a settimana, nel giorno di lunedì, nella cappella di San Nicola, di cui il padre aveva acquistato nell'anno 1481 il diritto di patronato per la sua famiglia e per i suoi discendenti. Nella chiesa di Santa Maria in Via Lata è possibile ancor oggi vedere l'arme della famiglia Infessura formata da un bacinetto (particolare tipologia di elmo) posto sopra di un'asta conficcata a sua volta in tre monti pari.

⁷ Armellini, *Le chiese di Roma*, Roma, 1891, p. 135.

anche questa per l'edificazione della chiesa di S. Ignazio, originariamente stava nella chiesa di S. Nicolò.»⁸. Anche nell'opera di Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, redatta nel 1613, si fa accenno alla chiesa Camaldolese ed alla sua doppia dedicazione «La chiesa di S. Antonino vicino alla guglia di S. Macuto. Questa chiesa altre volte si dimandava s. Nicolò de Forbitoribus: essa è assai polita, e è luogo de' padri Camaldolesi, che stanno a San Gregorio, l'origine dei quali qui si dirà»⁹.

La titolazione *de Forbitoribus* deriva dall'antica presenza nel luogo della “*Confraternita dei Forbiciai*”¹⁰, sarti che anticamente avevano le loro botteghe nei pressi della chiesa.

L'Oratorio, sorto per iniziativa di Padre Gravita, Preposto della Missione Urbana fondata nel 1609 dalla Compagnia del Gesù al fine di diffondere la parola del Vangelo nel mondo, venne dedicato alla Madonna della Pietà ed a S. Francesco Saverio apostolo delle Indie. La Missione Urbana ebbe come primo preposto padre Niccolò Promontorio ed aveva come primario luogo d'incontri la Scuola di Logica al Collegio Romano.

Francesco Saverio, missionario e fondatore assieme ad Ignazio di Loyola dell'Ordine dei Gesuiti, dedicò gran parte della sua vita alla conversione delle popolazioni del continente asiatico dove trovò la morte nel 1552 durante una missione a Canton.

Il cantiere della nuova costruzione, come detto precedentemente, iniziò il giorno 8 dicembre del 1630 accompagnato da una cerimonia ufficiale per la benedizione della prima pietra, officiata da Angelo Cesi vescovo di Rimini. All'edificazione parteciparono, grazie a sostanziose elargizioni di denaro per un ammontare di 25.000 scudi totali, molti esponenti della nobiltà romana fatto che indica il grande plauso riscosso dalla Congregazione che gestiva il sito. Dopo tre anni di lavori l'Oratorio venne consacrato in data 8 settembre 1633 da Monsignor Altieri¹¹. Prima di divenire luogo prescelto dall'ordine gesuita per l'esposizione del Santissimo Sacramento l'Oratorio ospitò le riunioni della Congregazione della Santissima Comunione Generale, confraternita operante all'interno della Missione Urbana costituita dal primo Preposto Padre Niccolò Promontorio, nata con lo scopo di formare nuove figure di laici disposti a collaborare tra di loro al fine di perseguire una riforma dei costumi all'epoca molto dissoluti, la conversione delle anime, l'adempimento dei ritiri spirituali, l'esposizione solenne delle *Quarantore*, accompagnata da pratiche di pietà cristiana incentrate sulla somministrazione ai fedeli del sacramento della Santa Comunione durante i giorni festivi per le strade di Roma.

⁸ Christian Hulsein, *Le chiese di Roma nel Medio Evo: cataloghi ed appunti*. Roma...vedi L'epitaffio riportava: “*HIC IACET ANGELOTTUS VIR PRUDENS ET DOCTUS – QUI ON DEFESIONEM PUBLICAE APUD PONTEM SALARIUM BRETONIBUS FIUT MOORTUUS ANNO D. MCCCXXVIII DIE XIV MENSIS IULII INDICTION PRIMA CUIS ANIMA REQUIESCAT IN PACE AMEN*”.

⁹ Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma, 1613, p. 97.

¹⁰ Adinolfi, 1881, p. 368.

¹¹ Memmi, 1730, Libro III, p. 97.

La consuetudine di diffondere la parola del Vangelo tra il popolo nacque dall'iniziativa di padre Antonio Costanzi il quale usava impartire i precetti divini ad una comunità di marinai che si riuniva attorno le sponde del Tevere, nelle adiacenze dell'antico Porto di Ripa Grande. I sacerdoti appartenenti alla Santissima Comunione Generale venivano solitamente chiamati dai cittadini “*Mantelloni*”, denominazione dovuta dal mantello di colore nero che ne caratterizzava la veste. Tale appellativo lo si trova anche in un sonetto di Gioacchino Belli che recita: «(...) Ma poi tiengheno tutti er mantellone e ccor Cristo e le torce quann'è festa accompagneno er frate e la missione. E'ggni sera e per acqua, e ppe tempesta cantanno orazione coll'occhi bassi e senza ggnente in testa». Questo passo è significativo per comprendere come fino al 1832, anno a cui risale la composizione del sonetto scritto in gergo romanesco dal titolo “*Li Fratelli Mantelloni*”, fosse ancora viva la pratica delle processioni per le vie di Roma da parte degli appartenenti alla Congregazione della Santissima Comunione Generale¹².

Oltre alla divulgazione di precetti cristiani per mezzo di prediche pubbliche la Congregazione si occupava di fornire assistenza morale e religiosa ai poveri. A tal riguardo è importante ricordare un passo dell'opera del Memmi in cui si fa riferimento ad una pratica molto diffusa tra i congregati dell'Oratorio; la “*visita agli spedali*”¹³. In tale occasione i confratelli usavano recarsi presso gli ospedali della città assistendo i malati durante il loro cammino verso la *buona morte*, tema assai ricorrente nel XVII secolo, offrendo a volte alle loro famiglie anche un aiuto economico per garantire una dignitosa sepoltura ai loro cari defunti. Il Memmi afferma come questa pratica fu svolta anche da un personaggio chiave del panorama culturale nella Roma del XVII secolo; Pietro Berrettini meglio noto come Pietro da Cortona, artista che nel giro di pochi anni, una volta arrivato a Roma, grazie al suo talento si guadagnò la stima di famiglie potenti, quali quelle dei Barberini e dei Pamphilj, ottenendo da queste commissioni per la realizzazione di opere di grande rilievo, considerati dalla critica come l'incipit di quel movimento artistico meglio indicato con il termine di barocco, tra cui si ricordano gli affreschi eseguiti nelle volte delle sale di rappresentanza dei loro palazzi, lavori che andarono ad ampliare la fama del

¹² Vi è anche un altro sonetto del Belli dal titolo *L'igegno dell'Omo* ove in nota riguardo all'Oratorio si specifica che: «Fu fondato da padre Caravita o Gravita di Terni, e serve ad uso di esercizi di pietà. Ivi si danno i cosidetti esercizi delle Dame: ivi vi è un'opera di missioni: ivi è eretto un sodalizio di compagni e collaboratori de' missionari, detti volgarmente i Mantelloni dal lungo mantello nero che indossano: ivi finalmente oltre le funzioni dei giorni feriali e festivi, in ciascuna sera dell'anno dall'ave Maria alla prima ora della notte si adunano molti uomini a recitare preci, a udire dei sermoni, a confessarsi e in tutti i venerdì come in altre sere della settimana a disciplinarsi, ciocche si eseguisce al buio, non senza gravi inconvenienti ivi accadutevi. Terminato quivi il trattenimento, alcuni dei più zelanti escono dall'oratorio, e seguiti da altri devoti si diramano per la città recitando il rosario interpolato da canzoncine divote; e tanto bene prendono misura fra il tempo e la via, che giunti a l'una chi all'altra Madonna, delle quali non è penuria per le strade di Roma, ivi come a meta del loro viaggio termina appuntino il rosario e s'intonano le litanie. Al fine di queste e di altre oranzioncelle, parte in prosa e declamate, parte in versi e cantate, ciascuno al saluto di sia laudato Gesucristo risponde con un sempre sia laudato e va al suo qualunque piacere». Gioacchino Belli, *L'Ingegno dell'Omo*, Roma, 18 dicembre 1832.

¹³ Giovanni Battista Memmi, Roma, 1730, Vol. II, p. 37.

Cortona facendo divenire il suo stile una *maniera* diffusa tra i pittori XVII secolo storicamente identificati con il nome di Cortoneschi. Il Memmi ricorda con le seguenti parole la partecipazione del Berrettini alle attività caritatevoli svolte dalla Congregazione della Santissima Comunione Generale: «Ben degno è da ricordarsi in questo particolare Pietro da Cortona, più glorioso per la sua carità verso de' miseri, che per l'eccellenza del suo pennello. Costumava egli di portarsi ogni giorno allo Spedale di S. Giovanni in Laterano, e quivi adocchiati quegl' infermi, che gli paressero i più fastidiosi, i più sudici, e più bisognosi insieme d'aiuto, a questi tutto l'amore, si gittava, pulendoli, e consolandoli con dolci, e adattate parole, e somministrando loro preziosi ristori, e medicamenti, anche d'eccessivo valore»¹⁴. L'interesse del Berrettini nei confronti dei più bisognosi portò l'artista ad occuparsi di loro anche al di fuori degli ambienti ospedalieri, accudendoli nella propria abitazione con dispendiose cure fino a farsi carico delle spese per la loro cerimonia funebre: «fattolo condurre alla propria casa adagiavalo nel suo letto medesimo, lo ristorava con cibi esquisiti, e delicati, e chiamati i Medici, ingiungeva loro l'averne quella cura, che avrebbero di lui medesimo, ne riguardo alcuno avessero a spesa, sino a rimetterlo in perfetta salute. Che se talvolta qualcuno morisse, come non di rado avvenne; allora fatto trasportare alla chiesa il cadavero, gli faceva con solennità celebrare l'esequie, dava soccorso alla di lui anima con copia di sacrifici: insomma usava quelle dimostranze di pietà, di cui maggiori non avrebbe potuto usare verso uno de' suoi più stretti congiunti»¹⁵.

Tra gli artisti presenti presso la bottega del Cortona è da ricordare Lazzaro Baldi pittore che, volendo seguire le orme del suo maestro conterraneo¹⁶, lasciò il suo paese natale Pistoia alla volta di Roma dove entrò all'interno del suo *entourage* divenendo il suo più fedele allievo¹⁷.

Tra i vari lavori eseguiti dal Baldi nella città, quasi tutti commissionati da ordini religiosi, si ricorda la realizzazione del ciclo di affreschi, eseguiti tra il 1671 ed il 1673, nella volta dell'atrio dell'Oratorio di San Francesco Saverio (Caravita) oggetto del seguente studio, raffiguranti alcuni episodi della vita del Santo, considerati dalla critica il primo ciclo iconografico relativo alla vita del Saverio all'interno di una chiesa appartenente all'ordine dei Gesuiti.

A tal riguardo è di rilievo la testimonianza di Filippo Titi il quale, nella sua opera finalizzata a “*servire la virtuosa curiosità dei lettori*”, attribuisce per primo al Baldi gli affreschi dell'atrio. Difatti, nel paragrafo dedicato alla chiesa di Sant'Ignazio si legge: «poco lontano da suddetta chiesa, avanti d'entrar nel Corso è un bell'oratorio fabbricato con la direttione del P. Pietro

¹⁴ Memmi, Libro II, p. 36.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Berti, *Pittori toscani in relazione con Pietro da Cortona* in *Pietro da Cortona*, pp. 67 – 84.

¹⁷ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i 'Cortoneschi'*. Giminiani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri, Milano, 2001, p. 125.

Gravita gesuita con elemosine particolari, per li Fratelli della Comunione Generale che qui fanno le loro divotioni, e fu dedicato a M. V. della Pietà e a S. Francesco Xaverio e ha il portico tutto dipinto a fresco da Lazzaro Baldi»¹⁸.

L'opera letteraria del Titi aveva come scopo quello di produrre, senza una particolare selezione, un elenco delle testimonianze artistiche presenti a Roma; una vera e propria guida in risposta ad una domanda molto viva all'epoca incentrata su interessi storico-artistici, la cui prima edizione risale al 1674. Di rilievo è la totale assenza, da parte del Titi, di descrizioni relative alle decorazioni presenti all'interno dell'aula maggiore dell'edificio, particolare che porrebbe un termine *post quem* alla data 1674 nella loro realizzazione. Altra menzione circa il lavoro svolto da Lazzaro Baldi all'interno dell'Oratorio viene fornita da Francesco Posterla il quale, nell'opera redatta nel 1707 assieme al Panciorli ed al Cecconi descrive quanto segue: «Da un lato del detto collegio trovasi il detto oratorio dedicato alla Madonna Santissima della Pietà, ed al detto Santo, ridotto in così vaga forma dal Padre Garavita della Medesima compagnia con varie elemosine le cui pitture sono di Lazzaro Baldi»¹⁹. Posterla inoltre annota altre informazioni circa le attività svolte dalla Santissima Comunione Generale all'interno dell'Oratorio: «Qui ogni sera dell'anno si fanno divoti esercizi, con molta frequenza del popolo, frequentandovisi la singular divozione della Santissima Comunione Generale, la quale si fa in varie chiese, ogni ultima domenica del mese, facendo a questo effetto li detti padri in ogni giorno festivo varie Missioni per la città, pregando i fedeli ed in specie l' idioti a l' acquisto d'un tanto tesoro essendovi istituita la compagnia dei secolari che della Santissima Comunione Generale si nomina. Fu questa divozione istituita per la prima volta nell'anno 1609 dal padre Marc' Antonio Costanzi gesuita ed al presente è cresciuta in tal segno che vi sono delle domeniche nella quali arrivano a comunicarli da quindici e venti mila persone intervenendo e fervendo a questa sacra funzione non solo prelati ma anche padri ed anco gli eminentissimi signori cardinali e a tempi nostri si è veduto il pontefice Clemente XI , che vi si faceva la Santissima Comunione Generale comunicar con le sue proprie mani molti fedeli. Il pontefice Paolo V, concedé l'indulgenza plenaria applicabile ancora all' anime del purgatorio per tutti quelli che si comunicheranno in dette Domeniche le quali il pontefice Innocenzo XI distese a quelli, che odono le confessioni ed

¹⁸ Filippo Titi, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma, 1674- 1763, atlante* edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano, Firenze, 1987, p. 97.

¹⁹ Anche nel breve ragguglio fornito dal Posterla si nota la totale assenza di descrizioni relative alle decorazioni parietali dell'aula maggiore dell'Oratorio. Tale informazione assieme a quella di Filippo Titi porrebbe un altro termine *post quem* alla data 1707 alla decorazione della zona absidale dell'Oratorio e della relativa pala d'altare realizzata da Sebastiano Conca.

amministrano la Santissima Comunione»²⁰. Questo passo, oltre a fornire notizie circa la nascita ed il primo sviluppo della Congregazione della Santissima Comunione Generale, evidenzia la fama da questa acquisita negli anni nella città di Roma che la portò ad annoverare tra i suoi membri non solo persone appartenenti alla piccola e media borghesia ma anche personaggi illustri dell'epoca quali Cardinali, Vescovi e persino Papi.

La notorietà raggiunta dall'Oratorio viene testimoniata anche nell'opera di Vincenzo Murri dal titolo *Relazione storica delle prodigiose traslazioni della Santa casa di Nazarette* in cui, nel paragrafo dedicato al Palazzo Laterano, facendo riferimento all'ambiente adibito a refettorio, afferma: «a capo vi resta il refettorio, o sia antico Tinello, in oggi Convertito in Oratorio notturno a somiglianza del Caravita di Roma»²¹.

In concomitanza all'attività del Baldi, secondo quanto riportato dal Memmi, l'oratorio ricevette dei lavori di ristrutturazione esattamente negli anni che vanno dal 1670 ed il 1677. Inizialmente l'incarico venne affidato all'architetto Mattia De Rossi ma, in quanto ritenuto troppo costoso dall'ordine Gesuita, venne di seguito scartato. Al suo posto fu chiamato l'architetto Giovanni Antonio de' Rossi²² il quale si occupò del nuovo assetto architettonico della fabbrica. Stando alle cronache relative ai lavori di ristrutturazione dell'edificio i lavori si svolsero molto velocemente difatti entro il 1677 vennero realizzati i due coretti, il lanternino ovale e le finestre del secondo ordine.

Una volta terminati i lavori il sito venne nuovamente dedicato a S. Francesco Saverio e alla Madonna della Pietà in onore della sacra immagine, raffigurante il tema della *Mater Pietatis*, proveniente dalla chiesa di S. Rocco all'Augusteo²³. Il lacerto di affresco, ora inglobato all'interno di una cornice di forma circolare in legno dorato decorata da putti e raggi luminosi, è collocato al centro della piccola abside al di sopra della pala d'altare raffigurante San

²⁰ Francesco Posterla, *Roma sacra e moderna abellita di nuove figure di rame, e di nuovo ampliata, ed accresciuta con le più fedeli autorità del Baronio, del Ciacconio, del Panciaroli, ed' altri gravi autori; nella quale si dà esatta notizia delle sacre basiliche, chiese, ospedali, monasteri..Accresciuta al presente di varie erudizioni, ed istorie e divisa in 14 rioni con diligenza e studio di Francesco Posterla*, Roma, 1707, p. 589.

²¹ Vincenzo Murri, *Relazione storica delle prodigiose traslazioni della Santa casa di Nazarette, Loreto, 1792*, p. 45.

²² Giovanni Antonio de Rossi nacque a Roma nel 1616 gennaio del 1616. Figlio di Lazzaro, scarpellino romano, venne avviato agli studi intrapresi al Collegio Romano. Entrato nella bottega di Francesco Peparrelli il De Rossi ebbe modo di perfezionare il suo stile esercitandosi nella realizzazione di opere aventi come soggetto le architetture della città di Roma. Per tutta la sua carriera, terminata con la morte avvenuta il 9 ottobre del 1695, coltivò molti interessi tra cui progettazione di edifici religiosi e civili, rivestendo cariche pubbliche che lo portarono ad avvicinarsi al restauro. Accademico di San Luca nell'anno 1636, dal 1643 fu impegnato nei lavori di ristrutturazione dei quattro ospedali maggiori di Roma tra cui il primo intervento fu per l'ospedale di San Giacomo degli Incurabili. Risale al 1647 la prima nomina pubblica di De Rossi. In tale anno difatti divenne architetto degli ospedali di San Rocco e del Ss. Salvatore presso la Sancta Sanctorum. In un mandato del 27 maggio 1647 risultano dei pagamenti a favore di De Rossi relativi all'ampliamento della chiesa di San Rocco, alla costruzione della sagrestia, della cupola, dell'altare Maggiore e della Cappella della Madonna. Per riferimenti all'attività di De Rossi nella chiesa di San Rocco si veda Spagnesi, 1964, p. 32-37.

²³ Memmi, Roma, 1730, Vol. IV, p. 145.

Francesco Saverio e la Santissima Trinità eseguita da Sebastiano Conca.

L'opera è attribuita all'artista Baldassarre da Siena, detto il Peruzzi che realizzò per la chiesa augustea un ciclo di affreschi. Nel 1654 iniziarono dei lavori di trasformazione dell'edificio precedente il cui schema rinascimentale venne modificato nell'attuale *facies* barocca. Il cantiere venne affidato all'architetto Giovanni Antonio De Rossi, il quale in seguito si dedicò anche alla nuova sistemazione dell'Oratorio di San Francesco Saverio. Il De Rossi optò per alcuni interventi che prevedevano l'abbattimento delle vecchie mura. Riguardo le antiche decorazioni della chiesa all'Augusteo attribuibili a Baldassarre da Siena vi sono due testimonianze importanti. La prima è quella riportata da Giorgio Vasari: «Nella chiesa di San Rocco a Ripa il Peruzzi due altre cappelle in fresco»²⁴. Tali interventi vengono collocati cronologicamente dal biografo aretino tra le pitture eseguite dal Peruzzi nella chiesa di Sant'Onofrio e quelle della Farnesina. La seconda è invece quella di Filippo Titi il quale, riferendosi alla *Cappella del Presepe*, la prima di sinistra entrando nella chiesa di San Rocco, afferma: «La cappella del Santissimo Presepe è tutta rimodernata ed il quadro di essa è di un antico Professore il quale per essere stato consunto dall'età fu fatto ritoccare da un tal Giovanni, spiritoso allievo del rinomato Baciccio»²⁵.

L'immagine conservata nell'abside dell'Oratorio di San Francesco Saverio, raffigurante il tema della *Mater pietatis*, stando alle memorie del Memmi e del Carocci, venne risparmiata dalla sua totale distruzione grazie all'intervento dello scultore Giovanni Francesco De Rossi²⁶ il quale, una volta recuperati i frammenti dell'immagine, li restaurò nella sua casa: «Portò pertanto nella propria casa con somma diligenza tutti quei frantumi, e quivi per lo spazio di tre giorni, e tre notti sudò loro all'intorno per tutti riunirli insieme, e riformare la figura....riunita, che l'ebbe insieme con un gagliardo gesso da presa la rese forte, e sicura, conservandola poi presso di se tra le cose più preziose della propria casa fino al 1670»²⁷.

Dopo questo intervento di ripristino la sacra immagine venne donata dal De Rossi a Giovanni Battista Peparrelli, direttore spirituale del principe Giovanni Battista Pamphilj nonché padre Prefetto dell'Oratorio, per anni alla ricerca di un'immagine da collocare nell'abside dell'edificio. La Vergine con il bambino, dal momento in cui venne trasportata all'interno dell'Oratorio,

²⁴ Giorgio Vasari, *Delle vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti. Di Giorgio Vasari pittore et architetto aretino in quella nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette, accresciute di alcuni ritratti, e arricchita di postille nel margine*, Bologna, 1647, Parte III, Vol. I, p. 144.

²⁵ Titi, p. 97. Con molta probabilità il *Giovanni* citato come allievo del Gaulli è da ricondurre alla figura di Giovanni Odazi (Roma 1663-1731).

²⁶ Le notizie sulla vita di Giovanni Francesco Rossi sono esigue. Artista originario di Fivizzano, nel carrarese, fu attivo a Roma negli anni che vanno dal 1640 al 1677. Considerato scultore mediocre, assieme ad Ercole Ferrata, portò a termine il rilievo in marmo nella chiesa di S. Agnese in Agone raffigurante il *Ritrovamento del corpo di Sant'Alessio* la cui datazione sarebbe da collocarsi negli anni che vanno dal 1660 al 1664. Per un maggior approfondimento si veda Bacchi (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, 1996, n. 732.

²⁷ Memmi, libro IV, p. 145.

divenne molto venerata determinandone la titolazione.

Le edicole sacre²⁸ e la loro venerazione sono un fenomeno testimoniato già nell'antica Roma al tempo di Servio Tullio, identificabili con il nome di *compita Larum*. Il loro nome deriva dalla parola latina *aedes*, (casa) la quale, se messa in riferimento al termine divinità, assume il significato di tempio. Con l'avvento del cristianesimo perdurò l'attività di adorazione d'immagini sacre, dedicate per lo più alla Vergine, presso tabernacoli pubblici il più delle volte ubicati all'esterno dei palazzi. Tale pratica andò sempre più diminuendo fino alla prima metà del Cinquecento quando, dopo i duri attacchi da parte dei Lanzì, che misero a ferro e fuoco la città di Roma, venne ripresa la devozione alla Vergine da parte del popolo.

Durante il periodo della Riforma, si diede nuova attenzione a questo fenomeno artistico. Le opere, generalmente di autore ignoto andarono, soprattutto nell'ambiente controriformato, ad integrare pale d'altare di famosi artisti. Difatti, nel tentativo di disciplinare il culto mariano, molte di queste immagini furono trasportate dalla loro primaria collocazione, che le vedeva per lo più su strada, all'interno di chiese. Un esempio di tale fenomeno fu la traslazione dell'immagine votiva chiamata popolarmente "*Madonna di strada cupa*". Opera attribuita a Perin del Vaga venne staccata dal muro di recinzione della vigna del Rione Trastevere appartenente a Clerice de' Nobili, per essere ubicata nella chiesa di Santa Maria per la quale venne creata un'apposita cappella. Il tema della *Pietà* nel Settecento si fece più vivo e capillare a Roma attraverso l'opera dei padri gesuiti ed i loro esercizi devozionali. Famose furono le prediche pubbliche di padre Concezio Carocci il quale fondava la sua oratoria sulla devozione mariana proponendo un commento sistematico alle immagini devozionali sparse per le vie della città attraverso dei pellegrinaggi che avvenivano nel giorno di sabato²⁹. Attraverso un contatto diretto tra l'osservatore e l'immagine sacra, della quale venivano spiegate le origini ed i miracoli svolti, si riscopriva così l'importanza di tali fenomeni artistici. Padre Carocci fu per trentasette anni Prefetto dell'Oratorio di San Francesco Saverio³⁰ e fece della devozione mariana uno dei perni della sua oratoria. La sua attività è testimoniata da Giovanni Mario Crescimbeni che riporta quanto segue: «Ha da qualche tempo il padre Concezio Carocci, della Compagnia del Gesù (.....) introdotta in Roma una divozione, egualmente, a dir vero, singolare e necessaria;

²⁸ Il termine edicola proviene dal latino *aedicula* nicchia, diminutivo della parola *aedes*, arcaico significato di tempio, casa del dio o degli antenati. Nella religione cristiana l'edicola svolgeva la funzione di custodia delle immagini sacre poste alla pubblica venerazione. Le più antiche si presentano con le caratteristiche di un piccolo tempio dalla forma classica. Le più recenti, dal Seicento in poi, mostrano cornici semplici o sfarzose delle più svariate forme, spesso integrate con l'edificio ospitante in modo da richiamare gli stessi elementi architettonici.

²⁹ Per un approfondimento della tematica si veda: C. Carocci, *Il pellegrino guidato alla visita delle Immagini più insigni della B. V. Maria in Roma*, Voll. I - IV, Roma 1729.

³⁰ La notizia è fornita nell'opera *Menologio di pie memorie d'alcuni religiosi della Compagnia di Gesù raccolte dal Padre Giuseppe Antonio Patrignani della medesima Compagnia, e distribuite per quei giorni dell'anno, ne quali morirono, dall'anno 1538 fino all'anno 1728*. Venezia, 1730. Vol. 4. p. 259.

imperciocchè fa egli ricerca delle immagini antiche, e miracolose, che in gran quantità sono sparse per queste chiese, ma per lo più poco venerate, o affatte ignote agli stessi possessori, nonché al popolo(...) perlochè egli ogni sabato ne propone al popolo, che si aduna nella chiesa del Gesù, della quale con erudito sermone narra le prerogative, e i miracoli»³¹.

Tali *divozioni* vennero raccolte da Padre Carocci in un'opera dal titolo *Il pellegrino guidato alle immagini più insigni della B. V. Maria in Roma, ovvero discorsi familiari sopra le medesime, detti i sabati nella chiesa del Gesù* edito nel 1729 presso la stamperia del Bernabò e scritto, come si legge nella dedica, *dal vostro oratorio*. L'opera è divisa in quattro volumi ripartiti al loro interno in *Discorsi* divisi in giornate. Il Tomo IV è dedicato *alla Madonna Santissima della Pietà nel suo oratorio*, all'immagine quindi conservata presso l'Oratorio di San Francesco Saverio. Nella dedica posta all'*incipit* si legge: «Appendo dunque a tutte le vostre immagini, e massimamente a questa della Pietà nel vostro Oratorio, questi miei poveri fogli (...) in segno minimo di gradimento d'avermi fatta anche la sospirata grazia di adornarvi nel nuovo altare del medesimo Oratorio: di parlar con voi per tre anni nel Gesù, e per tredici nelle seconde parti delle mie prediche nelle Urbane Missioni: di scrivere finalmente, e stampar delle vostre immagini di Roma», parole che esprimono appieno la devozione di padre Carocci nei confronti della sacra immagine mariana conservata presso l'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio. Il *Discorso III* collocato all'interno del Tomo II, reca la data *7 novembre 1715* ed è dedicato alla *Madonna della Pietà nell'Oratorio della Comunione Generale*. In esso vengono fornite al lettore informazioni utili per una ricostruzione delle vicende storiche dell'Oratorio, dalla sua fondazione al 1729 anno di pubblicazione dell'opera, correlate dalla descrizione di alcuni miracoli avvenuti tramite l'intercessione divina dell'immagine posta al centro dell'abside dell'Oratorio.

Riguardo alla costruzione dell'Oratorio si legge: «Fu data poi l'incombenza dell'Opera al Padre Pietro Gravita, da cui viene ora denominata la Chiesa, perché da lui fabbricata necessitato a lasciar l'oratorio, eretto nel cortile ignobile del Collegio romano dal proseguimento della fabbrica per i suoi soggetti»³². Anche qui, come già precedentemente testimoniato sia nei testi del Moroni del Passeri che in quello del Memmi, emerge il dato relativo alla prima sistemazione dell'Oratorio nell'antico cortile destro del Collegio Romano. Di seguito Carocci offre informazioni di varia natura riguardo la costruzione dell'edificio, dal giorno esatto in cui venne posta la prima pietra, l'8 dicembre 1630, fino all'ammontare della spesa relativa alla sua costruzione: «Il primo oratorio fu cominciato con soli tre giuglj; fu benedetto, e vi disse la prima

³¹ Giovanni Mario Crescimbeni, *Memorie istoriche della miracolosa immagine di Santa Maria delle Grazie*, Roma, 1716, p. 59-60.

³² Carocci, *Il pellegrino guidato alle immagini più insigni della B. V. Maria in Roma, ovvero discorsi familiari sopra le medesime, detti i sabati nella chiesa del Gesù*, Roma, 1729, Vol. II, p. 43.

messa il Cardinal Alessandro Orsini (...), Si cominciò nel 1630, nel dì dell'Immacolata Concezione. Nel 1633 fu finita la fabbrica, e furon cavati da quel gran fondo da 25 mila scudi senza la tribuna, fatta assai dopo, e dedicata alla Madonna della Pietà e a San Francesco Saverio»³³.

Riguardo all'immagine della Madonna della Pietà, ed alla modalità attraverso la quale entrò a far parte dell'Oratorio, padre Carocci asserisce di come per anni si cercò invano un'immagine degna di essere esposta al suo interno: «Si cercava dal primo fondatore, e poi dal suo più stabile successore un'immagine miracolosa di Maria. Nè la supplica con ispese, e fervore di preghiere, non si vide, non si trovò»³⁴. Segue poi il racconto di come l'immagine, proveniente dalla chiesa di san Rocco all'Augusteo, venne salvata dalla completa distruzione grazie all'intervento dello scultore Giovanni Francesco De Rossi il quale la donò al Prefetto dell'Oratorio Giovanni Battista Pearelli in data 31 Maggio del 1670: «Se ne andava nel 1646 Gian Francesco de Rossi, celebre scultore, e gran divoto della Vergine a visitare una sua cara miracolosa immagine dell'antica chiesa di San Rocco, dipinta da Baldassarre da Siena a fresco in un ovato di muro; quando vide che i Muratori le davan picconate alla cieca (...) Lasciatemi, disse, raccorre questi pezzi di calcinaccio dipinto. Li raccolse tutti in un gran panno di lino, finì colle sue mani di scrostare il rimanente dell'Immagine; se li fece donare autenticamente, come appare, per provar l'identità dell'Immagine, da i Signori Guardiani Gio: Francesco Vallori, Vincenzo, e Gio: Francesco Rosini. Ito a casa, per tre di, e per te notti vi lavorò su, per riunire questi pezzetti, e far quest'ammirabile mosaico: e con un incrostatura da presa di gesso di dietro gli riuscì quasi più bella della prima (...) e per 24 anni non ebbe bisogno, di uscir di casa, per riverirla»³⁵.

Durante il trasferimento dalla casa dell'architetto Giovanni Francesco De Rossi all'Oratorio il Memmi afferma che avvenne un avvento miracoloso. Francesco Pearelli aveva deciso di trasportare l'immagine alla nuova ubicazione attraverso una processione. Avvolta in un panno per prevenire possibili danni arrecati dal trasporto la sacra immagine venne posta su di una carrozza illuminata da alcune candele. Una volta arrivata a destinazione ci si accorse che un lume si era capovolto cadendo sul telo di protezione non determinando alcun tipo di fiamma. Da questo momento in poi si venerò l'immagine come miracolosa³⁶. Dopo circa dieci anni si decise di accrescerne il culto coronandola con un diadema d'oro al Capitolo di San Pietro, per l'ammontare di un valore di duecento scudi, nell'anno 1677³⁷.

L'Oratorio di San Francesco Saverio, dopo la sua prima consacrazione, acquisì ulteriore

³³ *Ibidem*, Vol. II, p. 44.

³⁴ *Ibidem*, p. 49,50

³⁵ *Ibidem*, p. 49,50.

³⁶ Memmi, Roma 1730, Vol. IV., p. 146.

³⁷ *Ibidem*, p.185.

importanza per via dell'allestimento della *Macchina delle Quarantore*³⁸; tale apparato effimero, diffuso in epoca barocca, simboleggiava, attraverso l'uso sapiente di lumi posti all'interno di una scenografia costruita con materiali deperibili quali la carta pesta ed il legno, il tempo intercorso tra il mezzogiorno del Venerdì Santo e l'alba del giorno di Resurrezione per un totale di quaranta ore. Questa pratica, diffusa soprattutto dall'ordine dei Gesuiti, prevedeva la celebrazione di quarantore di preghiera e di adorazione del S.S Sacramento anche al di fuori della Settimana Santa incentrandosi sull'adorazione perpetua del corpo di Cristo. Spesso veniva usata come espediente per distogliere la popolazione dai festeggiamenti pagani del Carnevale, anticamente celebrato attraverso una parata di carri allegorici nell'antica Via Lata, attuale Via del Corso, posta nelle vicinanze dell'Oratorio. Sono molte le relazioni a stampa che descrivono tali esposizioni in cui non solo viene fornita una descrizione dell'*Istoria Sacra* da rappresentare ma viene anche riportato un elenco dettagliato degli artisti; pittori architetti e scultori, che le realizzarono. Riguardo a ciò il Memmi afferma come la prima esposizione del Santissimo Sacramento nell'Oratorio di San Francesco Saverio avvenne durante il Carnevale del 1619: «Non molto distante dal Corso, ove il Carnevale suol radunarsi tutto il popolo, o mascherato, o spettatore, era situata la Congragazione; onde per ritirarlo da quelle venità, e insieme alletterlo con qualche sacro apparato, s'introdusse di erigere in essa un sacro teatro, nel quale i primi tre giorni dopo la Domenica di sessagesima stesse esposto alla pubblica venerazione il divin Sacramento. Bassi, egli è vero, ebbe questa Sant'Opera i natali; ma si grandi furono d'indi in poi gli avanzamenti, che lo splendore col quale ogni anno ora si celebra darebbe a credere, che la Congregazione avesse un ricco fondo a parte per tal fine, quando peraltro tutto è effetto di limosine, che dalla pietà dei fedeli vengono somministrate»³⁹.

Da questa prima *Macchina*, della quale purtroppo è andata completamente perduta la descrizione, il Memmi afferma come ne vennero di seguito realizzate altre ideate dai padri del linguaggio figurativo barocco Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona: «Il non men celebre, che virtuoso Cavalier Bernino fu il primo, che a lumi ciechi, e coperti ergesse questo sacro teatro, indi a sua imitazione proseguì di poi con leggiadria, e vaghezza di nobilissimi disegni Pietro da Cortona: e tale fu di tutta Roma l'approvazione, che s'andò appoco, appoco un tal'uso,

³⁸ La celebrazione di Quarant'ore di preghiera e di adorazione del S.S sacramento ebbe origine dalla prassi liturgica di conservare, presso un sepolcro, le specie eucaristiche richiamando i fedeli ad adorarle. Nel XIII secolo a questa pratica si dava il nome di *Quadrīginta horarum oratio*. L'idea di ripeterla fuori dalla Settimana Santa con intento di speciale propiziazione si attuò a Milano nel 1527 ad opera della Compagnia del santo Sepolcro in occasione della Pentecoste, dell'Assunzione e del S. Natale. I gesuiti furono grandi diffusori della pratica dell'adorazione perpetua e Carlo Borromeo oltre a favorirla, la organizzò meglio con una precisa istruzione chiamata *Avvertenza* in data 27 giugno 1577 che servì da modello. A Roma la pratica fu introdotta da S. Filippo Neri. Papa Clemente VII l'approvò e la prescrisse formalmente come esercizio di espiazione con la costituzione *Graves et diuturnae* del 25 novembre 1592. Ad oggi, nella città di Roma, una *Macchina delle Quarant'ore* è conservata nella chiesa di Santa Maria dell'Orto.

³⁹ Memmi, Libro II, p.43.

fino a vederlo a' nostri tempi in varie Chiese»⁴⁰. Questo passo è rilevante sia perché i due artisti vengono indicati come inventori di tale fenomeno artistico realizzato attraverso la *Macchina delle Quarant'ore* da allestire all'interno di spazi sacri in concomitanza dei giorni di festa, sia perché il Memmi fa risalire proprio all'interno degli ambienti dell'Oratorio di San Francesco Saverio la nascita di questa nuova tipologia artistica.

Altro evento considerevole per l'Oratorio, che ne accrebbe la fama, era la messa in scena di alcuni spettacoli teatrali tra cui si ricorda *Il Dialogo tra il dotto e l'ignorante*, praticato dai gesuiti nel loro Collegio per favorire un più veloce apprendimento dell'arte oratoria agli scolari, introdotta dalle volontà dello stesso Ignazio di Loyola nella *Ratio Studiorum*.

Dall'anno 1707 l'Oratorio divenne sede della Confraternita della Cinque Piaghe, fondata da donne, avente lo scopo di arrecare assistenza ai poveri. Nello stesso luogo si raccoglievano altre quattro congregazioni: quella dei *Ristretti*, formata da dodici persone tra sacerdoti e chierici, degli *Angeli* nove giovani scolari del Collegio Romano, e due congregazioni chiamate degli *Apostoli*, due gruppi di dodici laici che si riunivano in preghiera all'interno dell'Oratorio i primi durante i giorni feriali ed i secondi durante quelli festivi. Nell'anno 1700, come confermato da Concezio Carocci, in occasione del Giubileo, Papa Innocenzo XII concesse indulgenza plenaria a chi facesse visita all'Oratorio di San Francesco Saverio. Tale clemenza verrà concessa in seguito anche da Papa Benedetto XIII durante l'anno Santo del 1725. Il Primo giugno di quell'anno, secondo quanto riportato dal Memmi, alle ore nove di mattina, più di duemila fedeli si radunarono davanti all'Oratorio per prendere parte alla processione avente come scopo la visita alle basiliche di Roma. Molte furono le persone provenienti da nobili famiglie che negli anni si avvicinarono alla Santissima Comunione Generale. Tra le notizie degne di rilevanza il Memmi riporta l'annuncio della morte di Giovanni Battista Pamphilij. Lo storico afferma come il Principe partecipò varie volte alle processioni organizzate dalla Congregazione per le strade di Roma offrendosi di portare il Crocifisso ligneo nel percorso che andava da Piazza Navona fino all'Oratorio: «Si era grande l'affetto per la cristiana pietà ch'ei portava alla Congregazione, che con singolare esempio, e edificazione di tutta la città, non si vergognava d'esserne seguace, ma per più anni ancora per se volle l'onore di portare il Crocifisso da Piazza Navona, terminata la predica, che ivi suol farsi nei giorni festivi, fino all'Oratorio».⁴¹ Notizia degna di nota è la commissione, da parte del Principe, di un ostensorio composto da diamanti, pietre preziose ed oro per un peso complessivo di trenta libbre e l'ammontare di una spesa di cento seimila scudi, da mostrare durante l'esposizione del Santissimo Sacramento all'interno dell'Oratorio⁴², del

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Memmi, Libro VI, p. 215.

⁴² *Ibidem*, Vol. VI, p. 218.

quale purtroppo se ne sono perse le tracce⁴³.

⁴³ Un' ostensorio appartenente alla nobile casata principesca viene citato nell'opera del Baldassarri dal titolo *Realtione de' patimenti di Pio VI*, ove viene riferita la prelazione da parte dei francesi di un ostensorio che la famiglia prestava alla chiesa di Sant'Agnese in Agone per l'esposizione del Santissimo Sacramento. Per approfondimenti si veda Baldassarri, vol.II, p. 360.

II. Descrizione dell'edificio. L'esterno.

L'Oratorio all'esterno si presenta rivestito in laterizio, in linea con i dettami di quel “*pauperismo architettonico*” tipico delle costruzioni gesuitiche post tridentine, ad esclusione di alcuni partiti architettonici in travertino quali le lesene, la trabeazione, il portale, lo zoccolo, le mostre delle finestre nella zona inferiore e quelle delle finestre del comparto superiore, realizzate in stucco. La Compagnia del Gesù, dalla sua nascita, fece propri i criteri di funzionalità, essenzialità e semplicità nella creazione sia di edifici di culto che di edifici ad uso abitativo nei novizi, prediligendo il modello di costruzione “povera” già sperimentato a Roma nella chiesa di Santa Maria di Monserrato degli Spagnoli costruita dall'architetto Antonio da Sangallo il Giovane secondo l'impianto planimetrico ad *aula unica*⁴⁴. Questa tipologia di pianta verrà presa da esempio per l'edificazione dei luoghi di culto appartenenti all'ordine come la chiesa madre della Compagnia dedicata al Santissimo Nome di Gesù all'Argentina⁴⁵.

Il pauperismo architettonico, sviluppatosi a Roma nel secolo XVI, affonda le sue radici nei dettami post tridentini della riforma cattolica la quale, nella sua risposta al protestantesimo delatore di una spasmodica ostentazione delle ricchezze da parte dei rappresentanti del clero, impostò la sua “nuova immagine” su un ritorno alla povertà della chiesa delle origini. A tal proposito sono molti, in questo periodo, gli scritti di uomini di chiesa colti come il Paleotti⁴⁶ e il Borromeo⁴⁷ volti a creare nuovi canoni iconografici da presentare all'interno degli spazi sacri. Assenti invece nelle relazioni stilate nel Concilio di Trento sono le “*regole*” costruttive da seguire per l'edificazione di luoghi di culto. I primi criteri adottati nella costruzione di edifici verranno inseriti nella parte decima delle *Costituzioni* della Compagnia del Gesù dove, puntando l'attenzione soprattutto sui requisiti igienici richiesti per tali cantieri, si dichiarava che: «converrà fare attenzione perché le case e i collegi siano situati in luoghi salubri e in clima buono e non in quelli che hanno caratteristiche opposte»⁴⁸.

Poco tempo dopo si stilerà una nomenclatura di “*regole*” compositivo-formali le quali, una volta approvate, verranno inserite nell'opera *De ratione aedificorum*, redatta da Padre Diego Lainez,

⁴⁴ Uno dei primi esempi romani di architettura ad *aula unica* è la chiesa di Santa Maria di Monserrato degli Spagnoli. Realizzata nel 1518 presenta il tipo di pianta ad aula unica divisa da alte lesene di ordine composito con cappelle laterali ed una vasta abside.

⁴⁵ La chiesa venne edificata per volontà di Ignazio di Loyola che affidò il progetto all'architetto fiorentino Nanni di Baccio Biggio. L'opera verrà poi ripresa da Michelangelo Buonarroti il quale, nel 1554, ridisegnò la pianta il cui progetto non venne mai eseguito. Si dovrà aspettare l'attività di mecenatismo promossa dal cardinale Alessandro Farnese per la realizzazione del cantiere. Nel 1561 il *cardinal nepote* fornì il finanziamento per la costruzione della fabbrica affidando la progettazione e la realizzazione dell'opera all'architetto Iacopo Barozzi, chiamato il “Vignola”. Non essendo soddisfatto del progetto proposto il Farnese affidò l'incarico a Giacomo della Porta che seguì i lavori di edificazione del complesso che andarono dal 1568 al 1575.

⁴⁶ G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna, 1582.

⁴⁷ C. Borromeo, *Arte sacra de fabrica ecclesiae*, a cura di C. Castiglioni, C. Marcora, Milano 1952

⁴⁸ *Costituzioni della Compagnia del Gesù*, Roma 1997, n. 827, 260.

commissionata dalla Congregazione Generale dell'ordine dei Gesuiti nel 1558. Nel testo si trova una norma significativa circa i criteri di costruzione che riguarda, però, solo gli edifici abitativi: «Fu proprio quanto segue circa il modo di edificare: bisogna stabilire un modo alla costruzione di case e collegi, cosa che dipende da noi, affinché si eviti (oltre agli altri difetti) che si facciano palazzi dei nobili, ma gli edifici siano costruiti per essere abitati ed utili per esercitarvi i nostri uffici, siano igienici e robusti, in essi sia visibile la memoria della povertà, per cui non dovranno essere né sontuosi né ricercati (...). Circa le chiese non fu deciso nulla, e sembrò bene che tutta questa questione dovesse essere meglio considerata»⁴⁹. Tali principi vennero assunti a modello dagli architetti incaricati di realizzare nuove costruzioni destinate all'ordine religioso della Compagnia del Gesù, molti dei quali provenivano dalla stessa Compagnia per un ingente risparmio di denaro nel pagamento delle maestranze. Questi, seguendo alla lettera i dettami posti nel *De ratione*, si servirono per lo più di materiali poveri per l'edificazione degli edifici venendo, a volte, anche osteggiati da persone influenti. Un esempio famoso fu l'intervento di Papa Gregorio XIII il quale, in visita al cantiere del Collegio Romano, fece demolire parte della costruzione già realizzata in quanto ritenuta troppo semplice. L'avvenimento viene così ricordato nelle fonti gesuitiche del tempo⁵⁰: «Avendo papa Gregorio visto una parte di muro costruito con una tecnica semplice e rozza, ciò infatti sembrò essere molto adeguato alla povertà dei nostri, comandò che fosse distrutto il muro in quel tratto e che fosse ricostruito in splendido laterizio». La copertura in laterizio, dopo la visita pontificia al cantiere del Collegio Romano, divenne il materiale più usato per le costruzioni facenti parte dell'ordine della Compagnia del Gesù.

La facciata principale dell'Oratorio si presenta divisa in due ordini sovrapposti (fig.1). In quello inferiore la superficie è scandita da quattro lesene doriche poggiate su un basamento continuo. Al loro centro è posto il portale d'ingresso sormontato da un timpano spezzato con un oculo centrale, unico punto d'illuminazione dell'atrio. Questo schema compositivo rimanda alla decorazione esterna della chiesa dell'Annunziata, originario luogo di culto della Compagnia del Gesù donata nel 1558 all'ordine da Vittoria Frangipane, moglie di Camillo Orsini che una volta rimasta vedova decise di lasciare i suoi possedimenti ai padri Gesuiti. La chiesa, di modeste dimensioni, venne distrutta nel 1626 al fine di edificarne un'altra capace di ospitare più credenti, la chiesa di Sant'Ignazio.

I due ordini sono separati per mezzo di un architrave sporgente in marmo bianco che, interrompendo la muratura in laterizio, conferisce dinamicità alla facciata. Su di esso è scolpita la titolazione dell'Oratorio: MATER PIETATIS ET FRANCISCO XAVERIO INDIARUM

⁴⁹ *Decret. Congr. Gen. I*, tit. VI, d. 34, in *Institutum S. I.*, I, Romaer 1869, 166.

⁵⁰ *Annuae litterae Societatis Iesu*, anno 1582, Romae 1584, 9.

APOSTOLO MDCXXXIII". L'ordine superiore, corrispondente al *Ristretto degli Angeli*, è delimitato nella zona inferiore da una fascia continua in travertino ed è ripartito in tre riquadri al centro dei quali si trovano tre finestre rettangolari sormontate da altrettante aperture quadrilobate. La zona superiore termina con una balaustra decorata da una croce in ferro e quattro vasi fiammeggianti in marmo travertino che replicano quelli presenti nella facciata della chiesa di S. Ignazio alla quale l'Oratorio è collegato tramite un arco a tutto sesto modanato in travertino con tre finestre superiori. Attraversando via del Collegio Romano, l'arco funge da passaggio aereo tra l'Oratorio e la chiesa. Inizialmente costruito in legno, venne di seguito demolito per una nuova struttura di materiale più resistente, consistente in muratura rivestita in marmo, denominata *Cavalcavia del Caravita* costruita nel 1703 (fig. 2). Il fronte laterale, affacciato su Via del Collegio Romano, è diviso in cinque campate di cui la prima ripete l'andamento e le modanature presenti nella facciata principale mentre le rimanenti quattro presentano una superficie muraria in travertino e sono delimitate da bugnati. Ogni porzione presenta tre aperture corrispondenti alle porte d'ingresso agli ambienti interni dell'Oratorio nel pian terreno ed alle altre finestre quadrangolari ai piani superiori.

III. L'interno. Il Vestibolo d'ingresso ed il ciclo di affreschi dedicato a San Francesco Saverio di Lazzaro Baldi. Nuovi contributi.

L'Oratorio di San Francesco Saverio è composto da un'ambiente ad unica navata coperto da una volta ad arco ribassato, terminante con un'abside ad emiciclo, con deambulatorio retrostante, conclusa nella zona superiore da un catino con oculo centrale. Analizzando la planimetria dell'edificio è possibile riscontrare come la sua forma architettonica aderisca completamente alla sua foggia originaria, fatto che quindi esclude interventi di ampliamento dell'edificio nel corso dei secoli. L'uso della navata unica, tipica degli oratori, riflette la caratteristica principale dell'architettura gesuitica che rispondeva ai criteri costruttivi dettati nel Concilio di Trento quali utilità, praticità e funzionalità⁵¹.

L'accesso all'aula principale è preceduto da un atrio, illuminato esclusivamente da una piccola finestra posta al di sopra del portale d'ingresso. Di forma rettangolare presenta una copertura a volta a botte con lunette in corrispondenza degli ingressi sui lati maggiori.

Tutta la superficie della volta è decorata con affreschi narranti episodi della vita di San Francesco Saverio, Santo a cui è dedicato l'Oratorio, eseguiti da Lazzaro Baldi negli anni che vanno dal 1671 al 1673. (fig. 3).

Nella volta è possibile rintracciare una novità, una sorta di primo iconografico relativo alla vita di San Francesco Saverio che testimonia come il ciclo di affreschi influenzò alcuni artisti nella realizzazione di opere raffiguranti il medesimo soggetto. Si tratta dell'episodio del *Ritrovamento miracoloso del Crocifisso* donato al missionario da Ignazio di Loyola prima della sua partenza verso le Indie, perduto in mare durante una tempesta e ritrovato per mezzo di un granchio, il tutto sullo sfondo di una bella marina. Tale episodio sarà di seguito replicato, a solo un anno di distanza, negli affreschi eseguiti da Giovanni Andrea Carlone ad ornamento delle pareti della cappella dedicata a San Francesco Saverio, appartenente alla famiglia Negroni, nella chiesa del Gesù di Roma costruita su progetto di Pietro da Cortona. I lavori eseguiti da Carlone iniziarono nel 1674, un anno dopo l'ultimazione degli affreschi della volta dell'atrio dell'Oratorio. Lo scomparto in alto a destra, posto al di sopra dell'altare, presenta l'episodio del *Ritrovamento miracoloso del Crocifisso*. (fig. 4). Osservando attentamente la scena è possibile riscontrare delle affinità compositive con l'affresco di Lazzaro Baldi (fig. 5). I personaggi sono disposti dal Carlone secondo lo schema compositivo adottato nella lunetta caravittana.

Nella zona di sinistra sono raffigurati, sulla riva del mare, il Saverio ed i suoi compagni. Tra questi degna di nota è la presenza del giovane inginocchiato alle spalle del Santo che, come nella lunetta dell'atrio dell'Oratorio, indossa una tunica di colore giallo. L'Unica differenza tra i

⁵¹ Giovanni Sale, *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica*, Roma, 1958.

due affreschi è riscontrabile nella modalità in cui viene indossata la veste dal giovane: a coprirne totalmente la schiena nel ciclo caravitano, con la spalla lasciata scoperta in quello della chiesa del Gesù. Dietro al giovane, rappresentato sia dal Baldi che dal Carlone con barba e lunghi capelli bruni, vi è un uomo che in entrambi i brani pittorici appare vestito con una veste color lilla, di età attempata particolare osservabile dai capelli e la barba a cui lo scorrere del tempo ha conferito una colorazione grigiastra.

La zona sinistra dell'affresco realizzato dal Carlone è ambientata all'aperto, in riva al mare. Come nell'episodio baldiano anche qui si scorge in lontananza un'imbarcazione che solca le acque visibilmente mosse dal vento mentre un gruppo di montagne digradanti verso il mare vanno a chiudere la composizione. Tra le acque, come nella scena realizzata da Lazzaro Baldi, un granchio si spinge verso i missionari per consegnare a San Francesco Saverio il crocifisso precedentemente perduto tenendolo tra le chele.

Facendo un confronto compositivo tra queste due opere e mettendo in relazione la loro cronologia è possibile quindi stabilire come l'opera del Carlone sia stata sensibilmente influenzata dagli affreschi di Lazzaro Baldi considerati, in questo caso, come il primo esempio a cui gli artisti fecero riferimento per la narrazione dell'episodio del Ritrovamento Miracoloso del Crocifisso.

Unica differenza tra le due scene è riscontrabile nel tono drammatico conferito ai personaggi da Carlone, assente invece nell'episodio baldiano. Nell'affresco della cappella di San Francesco Saverio al Gesù Giovanni Andrea Carlone introduce, in alto a destra, due figure di putti volteggianti a testimonianza dell'evento miracoloso al quale San Francesco ed i suoi seguaci stanno assistendo.

Il Santo, che nella lunetta caravitana rivolge la sua attenzione al granchio, qui viene raffigurato in atteggiamento estatico, con il volto risolvo verso l'alto. Con molta probabilità il Carlone volle in questi affreschi attenersi alla forte componente drammatica espressa negli affreschi della volta realizzati da Giovan Battista Gaulli.

Gli episodi relativi alla vita di San Francesco Saverio, affrescati nelle lunette, sono incorniciati da motivi in stucco e presentano ai lati comparti decorati da rappresentazioni allegoriche, identificabili attraverso gli attributi a loro conferiti da Cesare Ripa nella sua opera dal titolo *Iconologia*. Tali allegorie esprimono concetti astratti di virtù cristiane e sono accompagnati dalle personificazioni dei quattro elementi e dei quattro continenti traducendo in immagini il programma spirituale perpetuato da Padre Gravita durante la sua vita.

Nel presente ciclo di affreschi è possibile osservare l'inversione di stile di Lazzaro Baldi il quale, abbandonando uno stile grafico e cromatico vibrante di stampo cortonesco tipica degli anni giovanili, abbraccia in questa sede uno stile più semplice ed austero. Lungo le pareti dell'atrio

erano anticamente collocati dei dipinti raffiguranti personaggi di spicco dell'Oratorio. Durante i secoli è andata dispersa la quasi totalità dei ritratti ad eccezione di due, oggi ancora conservati in sito, raffiguranti il fondatore dell'istituto, Padre Pietro Gravita, e quello dell'architetto che seguì i lavori di ampliamento dell'edificio, Giovanni De Rossi.

Dalla parete di fondo del vestibolo d'ingresso si aprono due porte di cui quella di destra conduce allo spazio retrostante alla cantoria mentre quella di sinistra arriva, attraverso una scala a chiocciola, a due piani superiori di cui il primo affaccia su un ballatoio dove è posizionato un organo in legno, mentre il secondo introduce ad una cappella privata ad aula unica di forma rettangolare, il cosiddetto *Ristretto degli Angeli*.

L'ambiente è introdotto da una tela di forma ovale raffigurante la *Vergine con il Bambino* attribuita a Tommaso Salini. A seguito di un sopralluogo, oggi impossibile da replicare, è stato possibile osservare da vicino l'opera la cui attribuzione così specifica proviene da Gaetano Moroni: «la Madonna addolorata in cima alla scala venne condotta da Tommaso Salini».

L'opera in questione risulta di grande interesse in quanto ad oggi la produzione di Tommaso Salini è da ritenersi un campo aperto d'indagine⁵². Conosciuto prevalentemente come pittore di nature morte⁵³ del Salini pittore di figura rimangono solo sparse testimonianze come *L'Apoteosi di San Nicola da Tolentino*, nell'omonima cappella della chiesa di S. Agostino, un *San Lorenzo* per la chiesa di San Lorenzo in Lucina ricordato dal Baglione ed attualmente disperso, un *Martirio di Santa Cecilia* di ubicazione ignota⁵⁴, un *San Francesco in estasi* donato dal pittore all'Accademia di San Luca datato nel retro 1618⁵⁵, ed un *Martirio di Santa Cecilia* probabilmente eseguito nel 1616⁵⁶. Essendo morto il Salini in data 1625, come riportato dall'inventario dei beni del pittore redatto il 12 settembre di quell'anno⁵⁷, l'opera in questione non fu eseguita per l'Oratorio ma venne lì collocata dopo la sua edificazione.

Il Ristretto venne ristrutturato ed ornato da stucchi nel 1745 da Giovanni Battista Maini (1690-1752) scultore attivo a Roma. L'attribuzione dei rilievi in stucco al Maini nel Ristretto viene

⁵² Cottino (a cura di) *La natura morta al tempo di Caravaggio*, Napoli Electa, 1996.

⁵³ Il primo riferimento a Salini come pittore di nature morte viene data dal Baglione che, nelle *Vite*, lo descrive come: «il primo che dipingesse, e accomodasse i fiori con le foglie ne' vasi, con diverse invenzioni molto capricciose, e bizzarre, li quali a tutti recavano, gusto e con gradito genio si bravamente li faceva, che ne ritrasse buonissimo guadagno». Baglione, *Le vite*, p. 288. Tale elogio deriva dallo stretto rapporto d'amicizia intercorso tra i due dato dal fatto che Francesco Morelli, maestro del Baglione, sposò in seconde nozze Giulia Boschi, madre del Salini.

⁵⁴ Per un approfondimento sulla figura di Tommaso Salini si veda: M. Cavietti – F. Curti, *La bottega di Francesco Morelli pittore: Giovanni Baglione, Vittorio Travagni, Tommaso Salini, tra formazione, parentele, committenze e rivalità all'arrivo di Caravaggio a Roma* In «L'essercizio mio è di pittore», *Caravaggio e l'ambiente artistico romano*, a cura F. Curti, M. Di Sivo, O. Verdi, Roma, 2012, pp. 373-454.

⁵⁵ Italo Faldi, *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche*, Roma 1968, pp. 41-42

⁵⁶ Antonio Vannugli, *Due note documentarie per Mao Salini*, in *Paragone* LVII (2006), 70, pp. 67-71.

⁵⁷ Donatella Pegazzano, *Documenti per Tommaso Salini* in *Paragone*, XLVIII, (1997), pp. 131-146.

confermata dal Moroni: «Gli stucchi nell'oratorio furono eseguiti da Giambattista Maini»⁵⁸. L'ambiente è diviso in due vani: il primo, di forma rettangolare, ospita nella parete di fondo un dipinto raffigurante il ritratto di San Francesco Saverio ed in quelle restanti episodi ad affresco relativi alla vita del Santo eseguiti da Odoardo Vincelli⁵⁹ mentre il secondo è decorato con affreschi realizzati dall'artista siculo Gaetano Sottino. Tale attribuzione viene accertata sia dal Lanzi il quale, nell'opera dal titolo *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti*, parlando della figura del Sottino nel capitolo dedicato alla *Scuola Napolitana* afferma: «Decorò la volta dell'Oratorio»⁶⁰, che dal Moroni: «Da questo oratorio si ascende ad un altro superiore detto Ristretto, in cui dipinse a fresco Gaetano Sottino, il quale pur fece il quadro d'altare, in cui rappresentò la venuta dello Spirito Santo»⁶¹. Assai scarse sono le notizie relative all'attività pittorica del Sottino. Il De Boni nella *Biografia degli artisti* dedica all'artista solo alcune righe: «Pittore siciliano vantaggiosamente conosciuto per alcune pitture a fresco eseguite a Roma circa il 1700»⁶². Gli affreschi sono inquadrati da cornici in stucco realizzate da Giovanni Battista Maini⁶³, artista lombardo arrivato a Roma nel 1709 allievo del Rusconi, e raffigurano sul lato lungo episodi della vita di Gesù e su quello breve scene di più piccole dimensioni ritraenti personaggi appartenenti all'ordine Gesuita tra cui è spicca per importanza San Francesco Saverio, identificabile per i suoi attributi iconografici quali l'abito sacerdotale di colore scuro e la croce sorretta da un granchio raffigurato nell'atto di battezzare con una conchiglia, usata come

⁵⁸ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi e, Beati, Martiri, Padri, sommi Pontefici, Cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai vari grandi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle ceremonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospedalieri, non che alla corte e alla curia romana ed alla famiglia pontificia ec. ec. ec.* Venezia, 1842. Vol. XIII, p. 193.

⁵⁹ *Ibidem*, Vol. XIII, p. 193. Artista attivo a Roma, sua città natale, fu allievo di Giovanni Maria Morandi. Le sue opere, quasi tutte conservate nella città, risentono di quel classicismo emiliano ispirato alla scuola dei Carracci e del Guercino.

⁶⁰ Luigi Antonio Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti*, Roma, 1809, p. 360.

⁶¹ Moroni, Vol. XIII, p. 193.

⁶² Filippo De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, 1840, p. 966.

⁶³ Giovan Battista Maini nacque a Cassano Magnago, presso Varese, nel 1690. Arrivato a Roma entrò nella bottega di Ercole Ferrata per il quale eseguì varie opere tra cui gli angeli in marmo soprastanti l'altare maggiore in Sant'Agnese a Roma, sua prima opera documentata, collaborando in seguito alla realizzazione degli Apostoli eseguiti dal Ferrata nella chiesa di San Giovanni in Laterano. I lavori giovanili eseguiti per la chiesa in Agone piacquero al principe Camillo Panfilì che gli commissionò le statue della *Fede* e della *Giustizia* da realizzare per la *Tomba di Innocenzo X* nel 1730. L'8 agosto del 1728 divenne membro dell'accademia di San Luca e per due anni ricevette l'appellativo di *primario scultore di Roma*. Questa fama lo portò ad ottenere grandi commissioni come la realizzazione della facciata della Chiesa di san Giovanni in Laterano, le statue dei pennacchi della chiesa dei santi Luca e Martina raffiguranti gli evangelisti *Giovanni e Luca* fino ad ottenere commissioni al di fuori del panorama italiano come quelle eseguite per la corte portoghese ormai perdute ma documentate da disegni oggi conservati presso la collezione privata del Montagu raffiguranti *La vergine col Bambino e l'Immacolata*. Negli anni 1746 e 1747 fu eletto Principe dell'Accademia di San Luca. Partecipò, in vista dell'anno santo, ad interventi di riqualificazione della Chiesa di San Pietro, eseguiti su disegno del Vanvitelli, che includevano i medaglioni presenti sulle volte dell'abside e del transetto tratti dai disegni di Raffaello e dall'Algarì, i mascheroni sopra le finestre lungo la navata e la decorazione tra le finestre della controfacciata della basilica. Morì a Roma nel 1753. Per approfondimenti si veda *Zibaldone baldinucciano*, 1720, a cura di B. Santi, II, Firenze, 1981, p. 114.

acquasantiera, un ragazzo di carnagione scura a testimonianza dell'attività missionaria del Santo. Gli affreschi sono abbinati a figure allegoriche realizzate in stucco raffiguranti la religione, la castità, la vigilanza e la conversione. La datazione di tale lavoro è dagli storici fatta risalire alla metà del quinto decennio del XVIII secolo.

La parte di fondo del *Ristretto* ospita un altare composto da un'edicola marmorea timpanata decorata ai lati da due figure angeliche recanti i simboli della passione, con al centro il dipinto raffigurante la *Discesa dello Spirito Santo* eseguita da Gaetano Sottino.

Il soffitto presenta una decorazione in stucco delimitata da una cornice mistilinea, al centro della quale è raffigurata una colomba, simbolo dello Spirito Santo, da cui s'irradiano raggi luminosi. A spezzare la cornice delle nuvole dalle quali si affacciano dei putti.

Tornando al piano inferiore il vestibolo d'ingresso presenta nei lati minori due portali architravati conclusi da timpani mistilinei uno dei quali, quello di sinistra, ospita un gruppo ligneo raffigurante una *Pietà* (fig. 6).

L'opera, composta dalle figure di Gesù crocifisso e della Vergine inginocchiata ai suoi piedi, è coronata da una mantovana in legno intagliato dipinto ad imitazione di un finto drappeggio di chiaro linguaggio barocco decorato da fiori color oro su fondo blu. Nel mezzo della cornice architravata è collocato un busto femminile in marmo raffigurante una donna dai lunghi capelli possibilmente identificabile con la Maddalena.

L'edicola è delimitata in basso da una balaustra marmorea sorretta da colonnine di colore bianco. Gli elementi che compongono il gruppo della *Crocifissione* sono di due epoche diverse. La statua lignea della *Vergine* è di chiara fattura tardo barocca. Essa si presenta con il volto rivolto verso il redentore e le mani giunte a testimonianza della dolorosa accettazione per la morte del figlio. La sua testa è cinta da una corona di stelle realizzata in ferro e i suoi abiti presentano i tipici colori mariani: tunica rosa e mantello di colore azzurro.

Il *Crocifisso* risale invece al XVI secolo e raffigura il *Cristo patiens*, modalità di rappresentazione della Passione di Cristo nella quale venivano, soprattutto durante il periodo Medievale, enfatizzate le ferite subite durante il martirio. La presenza di elementi preziosi a composizione dell'opera quali il blu lapislazzuli, utilizzato come base per l'incarnato del Cristo, ed il *realgar*, minerale usato come pigmento pittorico citato da Plinio il Vecchio nell'opera *Naturalis Historia* con il nome di "*sandaraca*" in questo caso impiegato sotto forma di cristallo per creare le gocce di sangue emergenti dal costato del redentore, assieme all'utilizzo della canapa per la realizzazione della corona di spine, fanno ipotizzare un'esecuzione lontana dall'ambiente romano.

Studi recenti, eseguiti durante la campagna di restauro dell'opera effettuata dall'Istituto Centrale Restauro di Roma nel 2013, hanno ipotizzato come anticamente, in concomitanza di particolari

situazioni atmosferiche quali il caldo e l'umido, i cristalli si scioglievano facendo fuoriuscire un liquido di colore rosso il quale, cadendo dalla ferita del costato del Cristo, conferiva maggior *pathos* alla Crocifissione. L'allestimento del gruppo risale al 1678 anno in cui veniva registrato il pagamento, di 190 scudi, a Filippo Passerini per tale “*ornamento*”. A fare da sfondo all'edicola un affresco riprodotto, attraverso le tonalità del grigio e del rosso scuro, il tramonto del monte Calvario.

Nella controfacciata del vestibolo d'ingresso dell'Oratorio, sono disposte due acquasantiere in marmo bigio (fig. 7) formate da sette di angeli in marmo bianco che aleggiano attorno alla vasca dell'acqua realizzata a forma di conchiglia dalla quale emerge un granchio in bronzo che tiene tra le chele un Crocifisso, attributo iconografico di San Francesco Saverio. Dietro agli angeli un turbinio di nuvole color oro realizzate a stucco conferiscono dinamicità al brano di autore ignoto.

La decorazione della volta è attribuita a Lazzaro Baldi. Allievo di Pietro da Cortona venne chiamato dalla Compagnia della Santissima Comunione Generale a realizzare gli affreschi negli anni che vanno dal 1671 al 1673. La prima notizia circa l'attività del pistoiese all'interno dell'Oratorio viene offerta da Filippo Titi nel 1674⁶⁴. Tale ciclo pittorico è di grande importanza al fine di ricostruire un percorso critico sulla figura di Lazzaro Baldi in quanto costituisce l'unica testimonianza di un vano completamente affrescato dall'artista. Essendo andato perduto completamente il complesso ornamentale di Palazzo Odescalchi, l'unico luogo con il quale è possibile fare un confronto stilistico è la Cappella Colonna dedicata a Santa Rosa da Lima in Santa Maria sopra Minerva in cui gli affreschi, che occupano la zona superiore della cappella, si alternano a dipinti eseguiti ad olio su tela ormai del tutto oscurati dall'azione che il tempo ha conferito alla patina di protezione.

Nonostante i cattivi interventi di restauro ottocenteschi, che hanno quasi del tutto oscurato la mano autografa del Baldi, il ciclo del Caravita si presenta dai caratteri piuttosto interessanti sia nella resa di alcuni soggetti che negli atteggiamenti figurali apparsi come nuovi nel linguaggio dell'artista. Con molta probabilità il ciclo venne eseguito da Lazzaro Baldi poco dopo la Cappella di Santa Rosa alla Minerva dalla quale l'artista riprende sia alcune posizioni dei personaggi, sia la spartizione delle singole scene a finzione di quadri riportati.

Di seguito si cercherà di offrire una nuova interpretazione del ciclo di affreschi oggetto di studio. Osservando attentamente le scene rappresentate nei lunotti, raffiguranti episodi relativi alla vita di San Francesco Saverio, è emerso come la maggior parte dei queste seguano in maniera fedele alcuni passi narrati nella biografia del Santo scritta da Giuseppe Massei, appartenente all'ordine

⁶⁴ Titi, Roma, 167, p.186.

dei Gesuiti. Per quanto riguarda invece le personificazioni dei *Continenti* e delle *Virtù cristiane* e degli *Elementi*, è stato possibile trovare un referente iconografico in alcune voci allegoriche descritte da Cesare Ripa nella sua opera *Iconologia* dato che ha permesso di conferire una differente interpretazione ad alcune di queste rispetto a quella offerta dagli studi precedenti.

Le ricerche eseguite nel 1979 dalla storica Antonella Pampalone, confluite nello studio dal titolo *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle stampe*, hanno portato alla luce alcuni disegni di piccolo formato relativi alle scene affrescate nella volta dell'atrio dell'Oratorio. Attraverso un esame approfondito di questi disegni è emerso come il Baldi si servisse di un formulario visivo costante, modificato solo attraverso diverse angolazioni e posizioni conferite ai personaggi, consistente nella reiterazione d'immagini desunte da una vasta produzione di disegni e schizzi di piccola dimensione trovati nella casa dell'artista dopo la sua morte. Molti di questi sono oggi conservati presso il Fondo Corsini. Si tratta di realizzazioni grafiche in origine schizzate su fogli di grande dimensione che nel Settecento vennero ritagliati, contofondati e sistemati in due volumi. Altri disegni di studio relativi al ciclo caravitano sono invece conservati presso il Fondo Santarelli del Gabinetto degli Uffizi di Firenze. L'omogeneità tra la raccolta romana e quella fiorentina ha fatto supporre una provenienza da un unico insieme, di proprietà dell'artista stesso. Tale ipotesi è confermata da una notizia documentaria secondo la quale nella casa del pittore si conservavano molti disegni, alcuni dei quali andarono dispersi dopo la sua morte poiché lo stesso Baldi li lasciò per legato testamentario ai propri allievi. Il formato ridotto, quasi miniaturista degli studi di figura, potrebbe derivare da una possibile volontà da parte del pistoiese di usarli a mo' di promemoria per opere già congedate alla sua bottega. Il confronto tra i disegni relativi al ciclo caravitano, oggi quasi tutti conservati presso il Fondo Corsini, e gli affreschi realizzati nella volta dell'Oratorio, farà emergere alcune delle idee primarie dell'artista di seguito modificate in corso d'opera.

La volta dell'atrio presenta nella zona centrale il riquadro raffigurante il *Trionfo dell'Eucarestia* tematica assai cara alla Congregazione della Santissima Comunione Generale attraverso la sua attività di somministrazione della Comunione tra le genti del popolo (fig. 8). La scena ruota attorno all'ostia consacrata poggiata su un calice dorato, sulla quale è impresso il simbolo della Compagnia del Gesù, IHS. Tutt'attorno putti e cherubini, alcuni colorati altri realizzati a monocromo, volteggiano in aria su un fondale di nubi disposte in maniera concentrica. In primo piano due coppie di angeli per lato adorano il Santissimo Sacramento. Nella zona sinistra l'angelo con veste azzurra reca le mani al petto mentre quello accanto a lui ha le mani giunte in atteggiamento di preghiera. Sul lato destro il messaggero divino in primo piano stende le braccia con i palmi delle mani rivolti verso l'alto mentre il secondo reca in mano un oggetto simile ad una pietra, a testimonianza di come il Santissimo Sacramento e la sua adorazione siano le basi

dell'attività dell'Oratorio della Santissima Comunione Generale. *L'Adorazione dell'Eucarestia* subì delle ridipinture durante gli interventi di restauro ottocenteschi che coprirono l'originale baldiano. Di questo brano è conservato un disegno presso il Fondo Corsini appartenente al Gabinetto delle stampe e dei disegni di Roma. L'opera (fig. 9), (83 x 101, *inv*, F.C 124645), è realizzata con carboncino acquerellato e tracce di sanguigna. L'uso del *lapis* rosso, tecnica di disegno abbastanza insolita per Lazzaro Baldi il quale predilesse nei disegni preparatori la penna ad inchiostro, è un dato utile ai fini cronologici in quanto ricondurrebbe l'opera al periodo giovanile dell'artista. L'uso della sanguigna difatti venne abbandonato dal pittore in maniera definitiva a partire dal settimo decennio del XVIII secolo a favore dell'utilizzo dell'inchiostro. Dal disegno si evince come l'idea principale di Lazzaro Baldi fosse leggermente diversa da quella realizzata dal restauratore in quanto il numero di angeli presenti ad adorare l'eucarestia risulta minore.

Ai lati dello scomparto centrale sono disposti due pannelli di dimensione minore aventi come soggetti episodi chiave della vita del Santo a cui è dedicato l'oratorio. Francesco Saverio, nato il 7 aprile 1506 nella regione spagnola della Navarra da nobile famiglia nel castello di Xavier, all'età di diciannove anni lasciò il paese natio per recarsi a Parigi dove iniziò il suo percorso di studi presso l'Università Sorbona. Qui incontrò il suo mentore, Ignazio di Loyola, con il quale fonderà il primo nucleo della Compagnia del Gesù la cui regola venne ufficialmente approvata con la bolla "*Regiminis militantis Ecclesiae*" da Papa Paolo III il 27 settembre 1540. Dal religioso sodalizio nascerà la volontà da parte del giovane di dedicare la sua vita all'attività missionaria conclusa con la morte avvenuta alle porte della Cina il 2 dicembre del 1552.

Gli episodi scelti da Lazzaro Baldi per narrare la vita di San Francesco Saverio seguono, sotto l'aspetto figurativo, le indicazioni offerte dalla biografia del Santo scritta da Giuseppe Massei edita a Roma nel 1681 presso la stamperia d'Ignazio de' Lazzeri⁶⁵.

L'attività editoriale di de' Lazzeri prediligeva principalmente opere di autori appartenenti all'ordine religioso della Compagnia del Gesù della quale fu di fatto lo stampatore ed il libraio di fiducia. Le edizioni gesuitiche curate dal de' Lazzeri raggiunsero un numero davvero imponente. Si trattava sia di opere di argomento storico, letterario, teologico e scientifico che di opuscoli realizzati in concomitanza di alcune manifestazioni che si svolgevano nel Collegio Romano tra cui ve ne sono molti, conservati presso l'Archivio Storico Capitolino, relativi a descrizioni di apparati effimeri allestiti per le esposizioni del Santissimo Sacramento all'interno dell'Oratorio di San Francesco Saverio ai quali verrà di seguito dedicato un capitolo di approfondimento.

⁶⁵ Giuseppe Massei, *Vita di san Francesco Saverio, della Compagnia del Gesù apostolo delle Indie descritta da Giuseppe Massei della medesima Compagnia*, Roma, 1681.

Lazzaro Baldi aveva già precedentemente collaborato con lo stampatore de' Lazzeri per la realizzazione di un disegno da inserire nell'antiporta di un'orazione scritta da Giacomo Pelli dedicata all'*Eminentissimo, ac reverendissimo principi Carolo Mediceo*, dal titolo *Diluvium ignis sive De S. Spiritus aduentu oratio habita in sacello pontificum Quirinali*, edita nel 1653. Il disegno, accompagnato nella zona inferiore dalla scritta *Lazzerus Baldus inv. Et inc.*, rappresenta l'episodio biblico del diluvio universale e mostra nel centro l'allegoria della Religione, rappresentata sotto forma di una donna riccamente vestita e recante gli attributi della tiara papale e del pastorale, sovrastata dalla colomba dello Spirito Santo (fig. 10). I piedi dell'allegoria sono poggiati su di una conchiglia ricolma di ricchezze sotto la quale si trovano le personificazioni dei quattro continenti, Asia, Europa, America ed Africa anticipatrici delle soluzioni figurative adottate da Lazzaro Baldi nelle vele della volta dell'atrio dell'oratorio dedicato a San Francesco Saverio attenendosi alla descrizione dei continenti offerta da Cesare Ripa. Questa incisione è da considerarsi una sorta di *primum* iconografico per quanto riguarda le personificazioni dei continenti realizzate dal pittore pistoiese. Alcune figure, identificate come allegorie di Virtù cristiane in quanto presentano sul capo la fiamma ardente, recano in mano attributi riconducibili alla narrazione biblica quali il ramoscello d'ulivo, l'ancora e la colomba. A far da sfondo il mare generato dal diluvio sul quale si scorge l'Arca di Noè sulla sinistra, mentre sulla destra si trova un Drago, simbolo del male, rappresentato con la bocca aperta in atto di sputare fuoco. In alto a destra si trova lo stemma di Carolo de Medici, a cui è dedicata l'orazione, sorretto da putti alati in volo.

Anche l'opera del Massei, qui identificata come fonte letteraria alla quale Lazzaro Baldi attinse per la realizzazione delle scene relative alla vita di San Francesco Saverio, dal titolo *Vita di san Francesco Saverio, della Compagnia del Gesù apostolo delle Indie descritta da Giuseppe Massei della medesima Compagnia*, venne pubblicata a spese dello stampatore, come si legge nel frontespizio “*a spese d'Ignatio de' Lazzeri*”.

Suddivisa in tre libri, narra la vita di San Francesco Saverio dalla sua nascita fino alla morte. Venne composta da Giuseppe Massei, personaggio appartenente all'ordine della Compagnia del Gesù. *L'editio princeps* reca la data 1681 ed è quindi probabile che Lazzaro Baldi sia venuto a conoscenza del testo la cui composizione dovrebbe risalire agli stessi anni in cui il pittore è impegnato alla campagna di affreschi per l'Oratorio.

Verranno riportate di seguito le descrizioni delle scene affrescate con l'inserzione dei passi estrapolati dalla biografia di Massei relativi ad ognuna.

Alle estremità del soffitto sono presenti altre due grandi partizioni quadrate relative ad episodi della vita di San Francesco Saverio da identificarsi con la miracolosa comparsa della Vergine al Santo, avvenuta all'interno di una grotta, e di Gesù. In quest'ultima sullo sfondo è visibile il

Castello a Navarra di proprietà della famiglia Xavier. La critica ha sempre identificato i due episodi come relativi alla vita di Sant'Ignazio di Loyola ma, considerando la presenza del castello, considererei i due riquadri come narrazioni ascrivibili alla vita di San Francesco Saverio.

Esaminando attentamente i tre riquadri posti al centro della volta è possibile osservare un regime stilistico decisamente differente rispetto al resto delle pitture autografe del Baldi. Durante gli ultimi restauri, realizzati nel 1980 sotto la direzione di Gabriele Borghini, si decise d'intervenire sugli affreschi attraverso un consolidamento delle pitture che versavano in un cattivo stato di conservazione a causa d'infiltrazioni d'umidità alle quali l'edificio è ancora sottoposto. Nell'episodio dell'*Comparsa della Vergine al Santo* si individua, anche a distanza non ravvicinata, una profonda crepa che solca in maniera diagonale tutta la superficie dell'affresco. Stessa lesione, dovuta ad un problema statico dell'edificio e ad un suo assestamento murario, è riscontrabile nell'episodio centrale della volta raffigurante il *Trionfo dell'Eucarestia* in cui una profonda spaccatura longitudinale solca l'intera superficie dell'affresco dividendolo quasi a metà. Un primo intervento di restauro era già avvenuto nel 1859 ripreso poi nel 1875. Vista la situazione di degrado degli antichi affreschi si decise di ricoprirli completamente con delle pitture a tempera su muro che replicassero fedelmente le scene realizzate dal Baldi. Non essendo state ancora introdotte in materia di restauro quelle teorie volte ad un rispetto del manufatto artistico, inteso in prima istanza come testimonianza del passato, si decise di celare in maniera definitiva gli originali ormai assai rovinati.

La testimonianza del completo rifacimento di questi riquadri centrali durante XIX secolo è data da una firma, posta in basso a destra nell'episodio dell'*Comparsa della Vergine a San Francesco Saverio* (fig. 11). Al di sopra della roccia che funge da seduta al Santo si legge la firma *Bartolus Sanis*. Anche se considerati prodotti di scadente qualità rispetto al resto del ciclo pittorico, nel restauro del 1980 si decise comunque di mantenerli in quanto riproducevano in maniera fedele gli originali baldiani.

Il riquadro centrale con l'*Adorazione dell'Eucarestia* è separato dagli altri due sopra descritti da partiture rettangolari. Al loro interno si trovano due scene monocromo relative agli episodi della vita di San Francesco Saverio.

La prima narra l'episodio della ***Morte di Santo Francesco Saverio*** avvenuta il 3 dicembre 1552 nell'isola di Sancian. (fig. 12). La scena ruota attorno al corpo del Santo che giace a terra poggiato su una pietra, a testimonianza della povertà dei luoghi dove esso svolse la sua attività missionaria, tenendo stretto tra le braccia incrociate il crocifisso. Dietro di lui una palma a simboleggiare il luogo esotico dove è avvenuta la morte. La salma del santo è illuminata da raggi luminosi provenienti dall'alto ed accanto ad essa sono disposti alcuni personaggi

inginocchiati nell'atto di pregare identificabili, attraverso la foggia dei loro abiti semplici, con i suoi compagni di missione. Altre figure, poco più lontane sono ai lati della composizione vestiti con abiti ricchi. A sinistra si vedono un uomo, con abito sontuoso e cappello ornato di piume appoggiato con la mano ad una spada, una donna con il capo coperto in segno di rispettoso lutto, ed un altro uomo con le braccia aperte in segno di disperazione per la grave perdita. Sul lato destro sono presenti tre figure maschili di cui due indossano un lungo mantello mentre il terzo presenta un abito di foggia nobile guarnito di gorgiera.

La presenza di personaggi nobili abbigliati secondo il gusto dell'epoca nell'episodio della morte di San Francesco Saverio è riscontrabile anche in un'opera di stesso soggetto conservata oggi nella cappella di San Francesco Saverio al Gesù di Roma, realizzata da Carlo Maratta nel 1679 (fig. 13). Tale analogia figurativa rimanda all'influenza esercitata dal Principe dell'Accademia di San Luca sullo stile di Lazzaro Baldi il quale, dopo una prima fase cortonesca, abbracciò in modo definitivo una *maniera* compositiva fondata su un classicismo composto di matrice marattiana.

Molti altri artisti del XVII secolo si cimentarono in opere aventi come oggetto questo episodio ma, a differenza dei brani pittorici sopra descritti, nessuno fece ricorso alla presenza di personaggi appartenenti a ceti nobiliari. Ne è un esempio la pala d'altare ubicata nella prima cappella di destra della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale datata 1676 raffigurante la *Morte di San Francesco Saverio* realizzata dal Gaulli, meglio noto con lo pseudonimo di Baciccia (fig. 14).

Altro particolare sul quale vorrei porre attenzione è la presenza di una palma. L'elemento vegetale, se messo a confronto con le opere coeve raffiguranti lo stesso soggetto, appare come una novità. Solamente in un'opera realizzata su tela, catalogata dalla Fondazione Zeri nel 1959 come appartenente al mercato antiquario del Regno Unito e citata come opera di autore anonimo appartenente alla scuola romana del XVII secolo, si ritrova l'elemento (fig. 15). L'opera in questione ritrae San Francesco Saverio ormai morto, disteso sopra un cuscino di fieno mentre abbraccia il Crocifisso. Ad accompagnare il Santo nel suo ultimo viaggio terreno un compagno di missione, riconoscibile per la lunga tunica bianca ed alcuni uomini del posto identificabili dalle loro vesti. Il paesaggio circostante sia apre sul mare. In lontananza un veliero solca le acque mentre sulla terra ferma sono disposte una capanna di legno dal tetto in paglia ed alcune palme le cui chiome sono coperte parzialmente da una folta massa di nuvole, particolare presente anche nell'affresco del vestibolo d'ingresso dell'Oratorio di cui è possibile avere la documentazione grafica attraverso un disegno preparatorio conservato presso il Fondo Corsini (fig. 16). Eseguito a penna ed inchiostro bruno (96x68. Inv. F. C. 104706), il foglio presenta una grafia fratta e rapida tanto da considerarlo come una prima idea compositiva realizzata a

mo' di schizzo. La cornice entro la quale è inserito non risponde alle dimensioni reali della scena affrescata a monocromo dorato di foggia rettangolare particolare che sottolinea come lo stesso Baldi modificasse le sue idee in corso d'opera.

Riguardo all'opera di autore ignoto appartenente al mercato antiquario inglese, in sede di ricerca è emersa una certa somiglianza stilistica con l'opera di Lazzaro Baldi oggi conservata presso la cappella Colonna della chiesa di Santa Maria Sopra Minerva raffigurante Santa Rosa da Lima (fig. 17). Il primo dato è emerso facendo un confronto tra il copricapo formato da piume dell'indigeno in ginocchio davanti alla Santa e quello del nativo presente nell'episodio della Morte di San Francesco Saverio di cui la forma allungata delle piume e la modalità con la quale sono state attaccate alla fascia di sostegno risultano assai simili. Altra significativa somiglianza sotto l'aspetto formale è stata rinvenuta tra il volto dell'indigeno raffigurato di profilo nell'atto d'indicare ad un suo conterraneo il Santo giacente a terra della pala britannica e quello inginocchiato ai piedi di Santa Rosa da Lima. Il particolare della punta del naso leggermente arrotondata presente nei due profili, caratteristica stilistica di Lazzaro Baldi osservabile anche negli affreschi caravittani, se messa in relazione con l'abitudine del maestro pistoiese di servirsi di modelli da reiterare nelle sue composizioni, aprirebbe la strada per una possibile attribuzione del dipinto britannico come autografo di Lazzaro Baldi.

Il secondo riquadro raffigura l'episodio di *San Francesco Saverio riceve l'ordine di partire per le indie dal re di Lisbona*. La scena è ambientata nel palazzo del re del Portogallo. Fulcro della composizione sono il Santo e il re Giovanni, raffigurato nell'atto di alzarsi dal suo trono posto sopra una scalinata e adornato da un baldacchino per andare in contro a Francesco Saverio con le braccia aperte in segno di accoglienza. Tutt'attorno personaggi di corte assistono alla scena (fig. 18).

Giuseppe Massei, nella biografia dedicata al Santo, riporta «Il re, e tutta la corte stavano in grande aspettazione del s. Padre per la fama (...) Fecelo il re venire alla sua presenza e dal primo aspetto ravvisatolo per quel Santo; che gli era stato dipinto, ne diede segni di grande allegrezza, non saziandosi mai di fargli domesticamente varie interrogazioni per poi più consolarsi delle sue dolci risposte»⁶⁶. Questo passo è importante per comprendere, sotto l'aspetto iconografico, la figura di uomo posta al centro della composizione nell'atto di stringere fra le braccia un grande foglio assimilabile per misure ad una tela. Nonostante volga le spalle ai soggetti principali della raffigurazione, il re ed il Santo, ruota la testa verso di loro, come se volesse fare un paragone tra l'immagine dipinta sulla tela ed il personaggio in carne ed ossa appena arrivato al cospetto del re. Tale ritratto è citato dal Massei e secondo quanto riportato dal biografo fu

⁶⁶ Massei, Roma 1681, Libro I, Cap. VI, p. 31.

grazie a tale opera che il re riconobbe subito il Francesco Saverio. Lo stanziamento presso Lisbona fu di grande importanza per l'avvio dell'evangelizzazione verso terre lontane. Sarà proprio il monarca portoghese a riferire al Santo l'approvazione concessa dal Papa nel far partire la missione di apostolato nei territori asiatici. Inoltre, il re si prodigò affinché venissero date al Saverio ed ai suoi compagni cinque navi che salparono dalle coste del Portogallo nell'aprile del 1541⁶⁷.

I lati corti di questi partiti rettangolari monocromo sono uniti, mediante una cornice in stucco, a raffigurazioni di più piccolo formato poste entro medaglioni dorati che rappresentano le quattro stagioni raffigurate secondo lo schema iconografico offerto da Cesare Ripa.

Una donna seduta a terra, con il capo celato da un cappuccio nell'atto di scaldarsi le mani sopra ad un braciere, rappresenta l'**Inverno** (fig. 19). Il Ripa, citando la stagione, la descrive come «vecchia, canuta e grinza, vestita de panni e di pelle, che stando ad una tavola bene apparecchiata appresso al fuoco, mostri di mangiare e di scaldarsi»⁶⁸.

Un'altra donna «d'aspetto robusto, coronata di spighe di grano, vestita di color giallo, e che con la destra mano tenghi una facella accesa»⁶⁹ rappresenta l'**Estate** (fig. 20).

L'**Autunno** è invece figurato attraverso una donna «di età virile, grassa, e vestita riccamente, avrà in capo una ghirlanda d'uve con le sue foglie, e con la destra mano tenghi una cornucopia di diversi frutti»⁷⁰(fig. 21).

L'ultima la stagione, quella della **Primavera**, viene interpretata da una «Fanciulla coronata di mortella, e che abbia piene le mani di frutti e di fiori»⁷¹ (fig. 22). Della stagione primaverile è stato individuato uno studio di figura, oggi conservato presso il Fondo Corsini, realizzato a penna ed inchiostro nero acquerellato in bruno (37x71. Inv. F.C. 124713) dal quale emerge un segno grafico molto libero e spazioso che accenna le forme senza definirle anticipando quasi gli effetti di finto rilievo dalle trasparenze dorate realizzate in seguito nell'affresco (fig. 23).

Le due scene monocrome raffiguranti la *Morte di San Francesco Saverio* e *L'avvio della sua attività missionaria presso la corte del re di Lisbona*, sono decorate, lungo i lati lunghi, da motivi ornamentali in stucco forse originariamente dorato, fatto desumibile dalla presenza di alcuni frammenti di colore ancor oggi visibili. Si tratta di maschere teatrali dalle quali partono cornucopie ricolme di frutti e fiori unite a tendaggi, terminati con frange chiuse ai lati da

⁶⁷ *Ibidem*, Libro I, Cap. VI, p. 36.

⁶⁸ Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione; trovate, e dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro. Di nuovo rivista, e dal medesimo ampliata di 400. e più immagini, e di figure in taglio ornata. Opera non meno utile anche necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, et altri, per rappresentare le Virtù, i Vizi, Affetti, e Passioni umane*, Roma, 1603, edizione a cura di Sonia Maffei. Voce, 370. Id, p. 559.

⁶⁹ *Ibidem*, Voce 370. Ib, p.557.

⁷⁰ *Ibidem*, Voce 370. Ic, p.558.

⁷¹ *Ibidem*, Voce 370. I, p. 556.

eleganti fiocchi. Non molto distante dall'Oratorio oggetto di studio si trovano due edifici che presentano lo stesso dettaglio decorativo.

Il primo è uno dei cortili interni del Collegio Romano, per l'esattezza quello attiguo alla spezieria che stando alle fonti fu il primo luogo di riunione della Santissima Comunione Generale. Il secondo invece è l'Oratorio del Crocifisso, attiguo alla chiesa di San Marcello al Corso nella cui facciata si notano, al di sopra delle due nicchie poste accanto al portone e nella zona superiore, motivi decorativi in marmo dalla foggia di maschere teatrali.

L'atrio dell'Oratorio di San Francesco Saverio è illuminato da una piccola finestra, sua unica fonte di luce, di forma ovale posta in controfacciata in corrispondenza della lunetta affrescata sia ai lati che nella strombatura interna, con figure di putti nell'atto di sostenere in volo il monogramma della Compagnia del Gesù.

La narrazione del piccolo vano prosegue nei sette lunotti dove sono narrati alcuni episodi relativi alla vita del Santo, così ripartiti: due posti in controfacciata, tre nella parete che dà accesso diretto all'aula maggiore dell'oratorio, e due nei lati corti, di maggior estensione.

Questi affreschi, a differenza delle scene poste nella zona centrale della volta sopra descritte, non hanno subito interventi eccessivi di restauro mostrando ancora il *modus operandi* dell'artista nella loro realizzazione. Ad un'osservazione ravvicinata è stato possibile riscontrare le tracce lasciate dallo stilo metallica durante la pratica dell'incisione diretta, metodo che prevede il ripassare i contorni delle figure disegnate precedentemente sul cartone preparatorio posto direttamente sull'arriccio con uno strumento appuntito. Tale metodologia di trasferimento del disegno sulla parete da affrescare risultava più breve rispetto a quella dello spolvero ma lasciava sull'intonaco segni profondi per i quali era preferibile usarlo solo nella delineazione dei corpi e delle vesti dei soggetti da affrescare e meno sui volti.

Gli episodi relativi alla vita di San Francesco Saverio riproducono in maniera fedele le descrizioni offerte nella biografia del Santo da Giuseppe Massei. Verrà di seguito esposta la descrizione di ogni singolo episodio accompagnata dal relativo passo biografico.

- *La miracolosa guarigione del moribondo affetto dalla peste* (fig. 24).

Francesco Saverio, prima della partenza verso Lisbona, si recò nella città di Venezia dove fornì assistenza ai malati presso l'ospedale degli Incurabili. La notizia viene narrata nell'opera di Giuseppe Massei nella quale si legge: «Tocò a Francesco l'ospedale degl'Incurabili, e ben si scorgeva dall'allegrezza del volto, e dalla prontezza del faticare, ch' ei riconosceva in ognuno di que' fradici Infermi la persona stessa di Cristo. Il suo impegno più caro era il recarsegli in braccio, il medicar loro le piaghe, il lavarli (...). Oltre a ciò vegliava con essi loro notti continue e li confortava con santi discorsi, li disponeva a dover ben morire, e quando erano trapassati,

egli medesimo di propria mano li seppelliva»⁷². L'attività assistenziale del Saverio nella città lagunare rispecchia quella svolta a Roma dagli appartenenti alla Santissima Comunione Generale i quali, come opera caritatevole, accudivano i malati attraverso la pratica della *Visita agli Spedali* conferendo ad essi assistenza fisica e morale. Giovanni Massei, a proposito di queste visite da parte di Francesco Saverio, riferisce quanto segue: «Or mentre maneggiava egli un ulcere, fuori dall'ordinario puzzolente, stomacoso, orribile, sentissi suscitare una nausea molto atroce, ed il senso faceva ogni possibile sforzo per evitare quel tormento. Ma costogli ben caro quella tal ribellione, la quale il Santo Giovane volle castigare conforme gli dettava la generosità del suo spirito. Ripligliato dunque animo, inchinò la bocca quella pestilente cancrena; lecolla più volte con la lingua, e dipoi ne succhiò fin all'ultima stilla il fradiciume, di cui ribolliva»⁷³.

La scena affrescata da Lazzaro Baldi riproduce fedelmente il passo. Ambientata in una stanza d'ospedale mostra in primo piano il Santo nell'atto di avvicinarsi con la bocca alla ferita dell'appestato. La donna in piedi che assiste alla scena, con espressione disgustata per tale gesto, alza le mani al cielo. A far da sfondo all'episodio vi sono i letti degli ammalati posti in scorcio prospettico e sopra alcuni di questi sono affissi tre cartigli contrassegnati dai numeri 67-68-69. Completa la scena l'ambiente architettonico relativo all'edificio sanitario nel quale si notano la porta d'ingresso alla corsia e la finestra di forma circolare sopra di questa.

- La comunione offerta agli infermi (fig. 25).

L'episodio è ambientato in una piazza configurata da alcune architetture di stampo classico. Sul lato destro è presente un edificio di colore bianco la cui facciata è divisa in due zone, superiore ed inferiore, da una balaustra in ferro poggiata sopra una trabeazione marmorea. Il registro inferiore è scandito da due lesene di ordine dorico al centro delle quali si trova la porta d'ingresso, mentre la zona superiore presenta delle finestre. Al centro della scena si erge un rudere di colore marrone assimilabile, per forma, ad un antico edificio ad uso abitativo. Segue poi un loggiato in marmo di stampo classico con clipei decorati nello spazio tra un'arcata e l'altra anch'esso semi distrutto. Chiude la composizione un edificio di forma circolare formato da alte colonne. Con molta probabilità si tratta delle costruzioni studiate da Lazzaro Baldi durante il suo apprendistato nella bottega del Cortona relativo alla prima fase del soggiorno romano dell'artista, incentrato su un'esercitazione quotidiana di disegni aventi come soggetto le antichità romane.

L'interesse verso forme d'arte classica da parte del Baldi è testimoniato dalla produzione di

⁷² Massei, Libro I, Cap. III, p. 15.

⁷³ *Ibidem*, Libro I, Cap. III, p. 17

disegni destinati all'opera di Giovanni Andrea Borboni⁷⁴ dal titolo *Delle statue di Giovanni Andrea Borboni prete Senese e dottore teologo*. Lo scritto, diviso in dodici capitoli, venne dato alla stampa nel 1661 e fu dedicato al cardinale Pasquale d'Aragona⁷⁵. Il Borboni dichiara fin dal primo capitolo di voler redigere un'opera incentrata sulla storia della scultura e sul suo progresso dalle origini fino ai tempi moderni⁷⁶. Al suo interno sono presenti alcune incisioni realizzate da Francois Spierre e da Guillame Chasteau su disegni di Lazzaro Baldi⁷⁷. L'opera fu edita nella stamperia di Giacomo Fei d'Andrea ed è oggi conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale con la dicitura *provenienza Biblioteca Collegio Romano*. In apertura al testo vi è un'incisione, basata su un disegno di Lazzaro Baldi, raffigurante l'*Allegoria della Scultura*. Incoronata d'alloro ed identificabile per i suoi attributi iconografici, quali lo scalpello, il martello, la squadra ed il compasso, è rappresentata nell'atto di scolpire la statua di Papa Alessandro VII Chigi⁷⁸ ed è accompagnata da una gloria alata intenta a suonare la sua tromba. A far da sfondo al gruppo, nella parte sinistra, un paesaggio ricco di vegetazione rigogliosa, mentre sulla destra campeggia lo stemma papale dei Chigi accompagnato da un'architettura classica formata da colonne poggiate su un alto basamento. In basso, al di sopra della finta cornice architettonica che delimita la rappresentazione, si trova la firma dell'artista *Lazarus Baldus*. Come già specificato poc'anzi l'opera è composta da dodici capitoli riguardanti la statuaria romana. Facendo riferimento a scrittori antichi, quali Plinio e Plutarco, vengono fornite al lettore informazioni generali sulla statuaria classica come l'origine delle statue antiche di Roma, la materia con la quale venivano realizzate, la tecnica attraverso la quale venivano eseguiti i panneggi, la descrizione di alcune statue celebrate dagli antichi, gli artefici considerati all'epoca eccellenti nella loro realizzazione, la grande abbondanza di sculture presenti nella Roma antica e per quali personaggi illustri ed avvenimenti importanti esse venivano realizzate

⁷⁴ Poche sono le notizie relative a Giovanni Andrea Borboni che nel frontespizio dell'opera si definisce "*Prete Senese e dottor teologo*". Nato a Siena nel 1624, venne ordinato sacerdote nel 1648. Nel 1647 venne nominato dottore di teologia presso l'Università di Siena e dal 1648 al 1649 lettore di logica presso la medesima Università.

⁷⁵ La dedica dello scritto al cardinale Pasquale d'Aragona, investito di tale carica nel 1660 da papa Alessandro VII Chigi, fa presumere un probabile tentativo da parte dell'autore di collegarsi al programma politico e culturale del papa regnante, incentrato sulla continuità tra il suo pontificato e quello del suo predecessore, Urbano VIII, al secolo Maffeo Barberini.

⁷⁶ Nell'opera vengono descritte molte opere d'arte d'antica, alcune delle quali da tempo perdute, facendo il più delle volte riferimento allo scritto di Andrea Boselli *Osservazioni sulla scultura antica*. La volontà da parte dell'autore di lasciare testimonianza ai posteri di forme d'arte destinate a scomparire si riallaccia al programma di tipo conservativo effettuato da Cassiano dal Pozzo nella sua raccolta di disegni e rilievi di opere appartenenti all'antichità commissionati a vari artisti dell'epoca operanti a Roma, tra cui si ricordano Nicola Poussin e Pietro da Cortona, confluiti nella raccolta dal nome *Museum Cartaceo*.

⁷⁷ Francois Spierre e Lazzaro Baldi negli stessi anni sono impegnati a collaborare nella nuova edizione del *Missale Romanum*, opera pubblicata nel 1662, di committenza papale.

⁷⁸ Sotto l'aspetto compositivo è stato possibile riscontrare una grande somiglianza tra il disegno della statua di Alessandro VII, ideata da Lazzaro Baldi per l'incisione posta in apertura del testo, e la scultura presente nel Duomo di Siena raffigurante lo stesso soggetto conclusa entro il 1663 da Antonio Raggi su disegno di Gian Lorenzo Bernini.

e di seguito ubicate in spazi pubblici, dedicando un intero capitolo, l'undicesimo per esattezza, alle statue moderne erette in Campidoglio a celebrazione dei sommi Pontefici corredato da incisioni realizzate su disegni di Lazzaro Baldi. I vescovi di Roma si presentano assisi su troni posizionati su alti basamenti decorati con i simboli araldici del casato di appartenenza. Quasi tutti sono effigiati con la mano alzata in segno di benedizione ed hanno i loro attributi caratteristici, tiara papale e chiavi ben in evidenza. Essi sono: Papa Leone X⁷⁹ Paolo III⁸⁰, Gregorio III⁸¹, Sisto V⁸², Urbano VIII⁸³ ed Innocenzo X⁸⁴. Seguono poi le antiche statue celebrative di personaggi illustri della Roma antica oggi collocate, assieme a quelle dei pontefici sopra descritte, nelle stanze del palazzo capitolino. I vari personaggi sono raffigurati in piedi, vestiti da armatura o tunica ed aventi tra le mani stretto il bastone del potere o la spada del comando militare. Tra i vari disegni di statue antiche vi sono la Statua di Marco Antonio⁸⁵, quella di Alessandro Farnese⁸⁶, Francesco Aldobrandini⁸⁷ e di Carlo Barberini⁸⁸. L'opera termina con la raffigurazione di due mezzi busti. Il primo, inserito in una cornice architettonica di gusto classico, è Virginio Cesarini⁸⁹, mentre il secondo più che una statua sembra il ritratto dal vero di Cristina Regina di Svezia⁹⁰. Inserito in una cornice ovale, decorata da spighe di grano strette da un nastro terminante nella zona superiore con una corona, raffigura la regina di tre quarti. Osservando attentamente l'incisione si notano molte differenze stilistiche tra questa e le precedenti. Per prima cosa non è presente la firma di Lazzaro Baldi, che nelle altre incisioni appare sempre in basso a sinistra del foglio, ma solo quella dell'incisore Spierre. Inoltre, si nota come mentre le statue dei pontefici, quelle degli antichi romani ed il mezzo busto del Cesarino presentano gli occhi privi di pupille quelli di Cristina di Svezia invece sono raffigurati al naturale con le pupille rivolte verso un immaginario spettatore come se ci trovassimo davanti ad un ritratto dal vero, particolari che indurrebbero a supporre una non autografia del ritratto della regina da parte di Lazzaro Baldi.

⁷⁹ Borboni, *Delle statue di Giovanni Andrea Borboni prete Senese e dottore teologo*, Roma, 1661, p.244.

⁸⁰ *Ibidem*, p.249.

⁸¹ *Ibidem*, p. 252.

⁸² *Ibidem*, p. 262.

⁸³ *Ibidem*, p. 268.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 275.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 289.

⁸⁶ *Ibidem*, p.295.

⁸⁷ *Ibidem*, p.302.

⁸⁸ *Ibidem*, p.318.

⁸⁹ Figura cara ad Alessandro VII, già maestro di camera di papa Urbano VIII, nel 1664 fece pubblicare all'interno dell'opera letteraria *Septem illustrium virorum poemata* alcuni carmi latini composti dal Borboni. Il suo ritratto nell'opera del Borboni si trova a pagina 308.

⁹⁰ La presenza del ritratto di Cristina di Svezia è importante in quanto simbolo della vittoria del cattolicesimo sull'eresia a seguito della conversione della regina dalla religione protestante. Importante sarà la visita della Regina di Svezia a Roma nel 1665, ricordata dagli storici come un grande evento festeggiato in tutta la città con feste ed apparati effimeri molti dei quali vennero realizzati da Gian Lorenzo Bernini che, in occasione della reale visita, progettò la nuova sistemazione della Porta di Piazza del Popolo.

Tra i monumenti antichi degni di nota Borboni dedica un paragrafo a due colonne celebrative dedicate ad eventi storici di grande importanza per la storia dell'antica Roma quali la Battaglia contro i Daci e la Vittoria sull'esercito germanico durante le guerre marcomanne; la Colonna Traiana e la Colonna di Marco Aurelio. Lazzaro Baldi eseguì un disegno dei due monumenti dal quale poi verrà tratta l'incisione dove si nota una grande cura per il dettaglio da parte dell'artista che, nel raffigurare il basamento della colonna di Marco Aurelio, riporta solo una delle quattro iscrizioni in quanto «Le altre iscrizioni non si ridicono, perché non appartengono all'antico». La capacità di realizzare una fedele riproduzione dell'antico da parte del Baldi deriva dal periodo di apprendistato presso la bottega di Pietro da Cortona, il quale faceva esercitare i suoi allievi attraverso la riproduzione quotidiana di architetture e statue antiche al fine di far sviluppare loro abilità sia compositive che grafiche.

Come confermato da alcuni disegni, oggi conservati in varie collezioni, lo stesso Berrettini partecipò alle campagne di rilievo promosse da Cassiano dal Pozzo, collezionista ed erudito, che decise di raccogliere, sotto forma di disegni, molte delle testimonianze dell'antico, all'epoca già compromesse rispetto lo stato originario prima che queste, frammenti di statue, iscrizioni e ruderi architettonici, o andassero completamente perdute o cambiassero il loro aspetto originario. La raccolta di disegni andò a confluire in un'opera il *Museum Cartaceo* i cui fogli oggi sono dispersi in varie collezioni.

Dopo questa breve parentesi, volta a spiegare l'interesse coltivato da Lazzaro Baldi nei confronti dell'antico, presentato varie volte dall'artista nelle architetture di fondo realizzate negli episodi della vita di San Francesco Saverio, vorrei tornare alla descrizione dell'episodio della *Comunione data agli infermi*.

In primo piano si trova il Santo, raffigurato nell'atto di offrire la Santa Comunione ad una donna in fin di vita adagiata a terra sul fianco sinistro. Stando a quanto riferito dal Massei Francesco Saverio: «Stava perpetuamente a servir tutti in qualunque più pericoloso, schifo, e travaglioso mistero; e gli scorgeva nel volto una tal allegrezza, che il solo vederla recava consolazione. Ma la sua maggior premura si era l'aiuto delle anime, procurando che tutti ricevessero in tempo i sacri Sacramenti, e morissero con quella contrizione tanto necessaria per quel terribile passo (...). Non terminava poi la sua carità col morire degl'infermi, ma trapassati ch'erano, egli stesso cavava di sua mano la fossa, li seppelliva con i riti della chiesa, e celebrava ogni giorno la Messa per quei che morivano»⁹¹.

Dal volto pallido della donna si percepisce come sia in procinto di morire. Stremata e senza più forze viene sostenuta per le spalle da una fedele che la aiuta a ricevere il Sacramento. Il Santo,

⁹¹ Massei, Libro II, Cap. XIII, p. 161.

tenendo tra le mani l'ampolla e l'ostia consacrata, è inginocchiato davanti a lei, mentre a fargli luce vi è un giovane che sorregge un alto cero. Dietro il gruppo principale è presente una moltitudine di uomini adagiati su delle lettighe poggiate a terra, molti dei quali già trapassati, nudi o coperti da sudari in attesa di essere sepolti mentre i personaggi ancora in vita, due uomini in fondo ed una donna accanto al gruppo principale, hanno un'espressione spaventata.

- L'evangelizzazione delle popolazioni pagane (fig. 27).

La scena è ambientata all'aperto. Sullo sfondo, purtroppo ormai non più del tutto leggibile a causa di infiltrazioni d'umidità che ne hanno alterato i colori originali, si vedono delle architetture che rimandano al mondo classico quali una piramide ed un edificio di grandi dimensioni di forma ellittica assimilabile ad un antico anfiteatro. Posto in primo piano il Santo, seduto su un basamento liscio di marmo bianco, sta impartendo i precetti divini alla popolazione disposta attorno a lui. La possibilità che aveva il Saverio di parlare alle genti con un linguaggio a lui sconosciuto è riportata nella biografia del Massei che afferma: «Oltre al talento di parlare tanto felicemente in ogni più barbaro idioma, venne il santo favorito bene spesso di quell'altro privilegio concesso già a' primi apostoli, che parlando in un linguaggio solo era insieme capito da Persone di linguaggi molto differenti. E io per me credo che la Bontà del signore volesse così soddisfare al fervente zelo del suo Servo, à cui pareva troppo poco convertire una sola Nazione per volta»⁹².

Alle spalle del Santo orante un giovane ascolta le parole divine poggiando la testa sulla mano sinistra mentre con quella destra sfiora il basamento marmoreo che fa da seduta al missionario. I suoi occhi sono rivolti al cielo quasi in contemplazione. Davanti al Santo, che con il braccio destro spiegato diffonde la parola di Dio alla popolazione, vi sono delle donne sedute. Due di queste sono poste quasi di fronte a Francesco Saverio. Dai caratteri fisiognomici giovanili, ascoltano con attenzione la predica del Santo. In particolare, la ragazza dalla veste di colore giallo segue diligentemente l'omelia e, con le mani giunte, sembra quasi annuire alle parole pronunciate dal Santo mentre quella a lei vicina ascolta la predica poggiando la testa sulla spalla dell'amica. Segue poi una donna che tiene tra le mani un lungo bastone, forse a testimonianza della sua attività dedita al lavoro dei campi, seguita da un'altra dalle vesti più ricche seduta di profilo raffigurata mentre ascolta anche lei con attenzione la lezione del Santo. I suoi capelli sono ornati da un ricco diadema color oro, particolare che fa presumere come l'idea del Baldi fosse quella di rappresentare personaggi provenienti da diversi ceti in ascolto delle prediche di San Francesco Saverio. Chiude la composizione in primo piano una donna che allatta il proprio

⁹² *Ibidem*, Libro I, Cap. IV, p. 68.

figlio.

- Il ritrovamento miracoloso del Crocifisso (fig. 5).

La biografia di San Francesco Saverio narra l'episodio del miracoloso ritrovamento del Crocifisso restituito al Santo da un granchio, animale che diventerà in seguito suo attributo iconografico. Nell'anno 1546 Francesco Saverio s'imbarcò su una nave diretta verso l'isola di Seram. Dopo tre giorni di navigazione l'imbarcazione venne travolta da una forte tempesta. Nella speranza di farla terminare Francesco Saverio decise d'immergere il Crocifisso, donatogli da Ignazio di Loyola prima della partenza verso l'oriente, nelle acque del mare per placarne la forza distruttiva. Appena toccata l'acqua si ruppe il cordone a cui il Crocifisso era legato facendo sparire la Croce tra le onde. Dopo aver lasciato l'imbarcazione, a causa del suo incagliamento sugli scogli, Francesco Saverio ed i compagni di viaggio, tra cui si ricorda anche Fausto Rodriguez giovane che aveva lasciato la propria patria alla volta di una vita all'insegna dell'avventura, s'incamminarono verso la città di Tamilau. Durante il tragitto i missionari videro emergere dalle acque un granchio che sosteneva tra le chele il Crocifisso perduto dal Santo.

La scena rappresentata nella lunetta della volta dell'atrio dell'Oratorio, relativa all'episodio, è ambientata in una marina. Sullo sfondo si vedono alcune montagne declinare verso il mare dando vita alla costa frastagliata caratteristica dell'isola. Dietro le alture si ergono impetuose nuvole a dimostrazione di come la tempesta sia appena passata. Gli alberi si mostrano con le fronde mosse dal vento ed il mare manifesta ancora il suo carattere irruento con delle increspature che ne segnano il moto ondosso. Al centro dello specchio d'acqua si trova l'imbarcazione appena salpata dalla terra ferma dopo aver lasciato il Santo ed il suo equipaggio sulla costa. Tra le increspature del mare emerge un granchio che tiene stretto tra le chele il Crocifisso precedentemente perduto. Francesco Saverio si sporge dalla costa per farsi incontro all'animale. Inginocchiato e vestito con il caratteristico abito nero mostra, attraverso il gesto delle braccia aperte, il sentimento di felicità provato per tale ritrovamento. Questo momento viene descritto così dal Massei: «Allora San Francesco ben conosciuti i favori del cielo si pose ad aspettarli genuflesso, finché il granchio giunto alla riva fermossi ancor' egli in atto di presentare quel Divinissi o pegno, e lasciatolo nelle sue mani tuffosi di nuovo con festosi salti nel mare»⁹³. La scelta dell'uso della tunica di color nero, caratteristico abito con il quale San Francesco Saverio viene spesso raffigurato, avvenne durante la sua permanenza nel Portogallo alla corte del re Giovanni. Tale notizia viene ricordata dal Massei: «Fecegli subito il Soprastante aggiustare una tonica molto bella di ciambellotto a onda, e portogliela: ma il Santo, ch'era

⁹³ *Ibidem*, Libro II, Cap. IX, p. 116.

nemico di risplendere con altra veste, che con la veste nuziale della carità, al solo vederla ne diede segni d'orrore, né si arrese mai ò per istanze, ò per ragioni di accettarla. Supplicò bensì, ed ottenne che in sua vece lo provvedessero di una rozza veste di canapa tinta in nero, e questo suo abito, ò vogliamo dire la livrea di povertà, che costumò di portare in Goa, ed in tutto il rimanere nelle Indie senza usar comunemente né mantello, ne cinta.»⁹⁴. Gli episodi narrati da Lazzaro Baldi nella volta dell'atrio dell'Oratorio raffigurano San Francesco Saverio vestito con tunica nera, priva di mantello e di cinta. Dietro la figura del Santo genuflesso i compagni di viaggio assistono all'evento quasi increduli. Moti di stupore si manifestano attraverso le posizioni dei loro corpi; un uomo inchinato come il Santo mentre un suo compagno indica il granchio emergente dalle acque accompagnato da due figure che, attraverso un gioco di sguardi, sembrano commentare animosamente la scena. Osservando attentamente le vesti di questi personaggi si può osservare come presentino tutti lo stesso abito dalle tonalità chiare. Solo un uomo, quello in primo piano posto in piedi alle spalle del santo, è vestito di una tunica di colore arancio. I suoi piedi sono nudi, a testimonianza della sua povertà, e dai particolari della folta barba e dei lunghi capelli scuri, si evince che si tratta di un giovane. Si nota inoltre come la figura risalti dalle altre a causa del timbro di colore conferito alla veste. Con molta probabilità si tratta proprio di Fausto Rodriguez, quel giovane conosciuto da San Francesco Saverio durante la navigazione verso il continente asiatico. L'elemento conferma come Lazzaro Baldi volesse, nei suoi affreschi, attenersi in maniera fedele ai passi relativi alla vita di San Francesco Saverio narrati da Giuseppe Massei conferendo risalto figurativo ai personaggi che ebbero un ruolo significativo nella vicenda biografica del Santo.

- *Comparsa del demonio a San Francesco Saverio* (fig. 28).

Differentemente dall'ambiente naturalistico nel quale è ambientato l'episodio del *Miracoloso ritrovamento del Crocifisso*, qui ci troviamo in uno spazio chiuso. In primo piano il Santo in ginocchio ha lo sguardo rivolto verso due demoni che lo stanno assalendo. Con le braccia in alto in segno di spavento presenta un'espressione inorridita alla vista delle due figure mostruose dalle caratteristiche fisiognomiche animali quali le orecchie d'asino e due piccoli corni sulla testa. Le figure diaboliche, dalle cui spalle spuntano delle ali simili a quelle di pipistrello, impugnano un bastone con il quale cercano di colpire Francesco Saverio. I loro volti sono paurosi, quasi grotteschi. Con gli occhi spalancati osservano la loro vittima giacente a terra. Il diavolo in primo piano presenta i genitali celati dietro una serpe simbolo del male la quale, avvolgendosi attorno alle sue gambe, ne copre le nudità. Il loro corpo muscoloso riecheggia

⁹⁴ *Ibidem*, Libro II, Cap. I, p. 50.

quel gusto manierista tipico dei seguaci di Michelangelo Buonarroti. Osservando attentamente le figure demoniache si notano difatti molte affinità formali con i demoni che popolano il *Giudizio Universale* della Cappella Sistina. Nello specifico il demone raffigurato nell'atto di infliggere un colpo di bastone a San Francesco Saverio ricorda, sia nella torsione del busto che nel particolare delle orecchie asinine, la figura di *Caronte* dipinta nel Giudizio Sistino (fig. 29). L'unica differenza che si riscontra tra le due figure è la posizione delle gambe che nel *Caronte* appaiono divaricate mentre nel demone del Baldi sono incrociate con la destra portata in avanti. Da notare anche l'enorme somiglianza fisiognomica tra la figura demoniaca dipinta da Lazzaro Baldi ed il dannato posto da Michelangelo alla sinistra di Minosse, re degli inferi, riscontrabile sia nella forma rotonda degli occhi sporgenti, quasi fuori dalle orbite, nella bocca semi aperta e nelle sopracciglia sporgenti ed aggrottate.

Il riferimento a determinate figure michelangiolesche, più volte dipinte da Lazzaro Baldi, mette in evidenza l'attenzione che l'artista ebbe nei confronti dei maestri del Cinquecento. A rischiarare il cielo notturno, avvolti nella luce salvifica, appaiono la Vergine e Gesù, che stringe tra le mani una spada simbolo della lotta continua della fede contro il male. Il santo gruppo celestiale è seduto su delle nuvole che celano in parte una piccola architettura quadrata. Il vano presenta al centro un'apertura nella quale è ubicata un'ampolla di vetro con una candela ardente al suo interno. Il basamento del vano, coperto in parte dalla mano sinistra del Saverio, presenta un'iscrizione a caratteri maiuscoli nella quale si legge la parola *THOMA*. Con molta probabilità l'episodio affrescato è da riferirsi al momento in cui San Francesco Saverio ed i suoi compagni approdarono sull'isola di Scotora, caduta anni addietro sotto il dominio arabo. Il Massei, descrivendo la città di Meliapor, tappa dell'attività missionaria del Francesco Saverio, afferma: «È fama costante che a cagione di naufragio capitasse colà l'apostolo San Tomaso, e a prova di ciò vedevasi nel paese un antichissimo tempio, che secondo la tradizione, fu fabbricato dal medesimo San Tomaso con gli avanzi della sua nave fracassata in quelle spiagge»⁹⁵. La presenza dei due demoni e del Cristo armato di spada starebbe a simboleggiare la lotta intrapresa della chiesa cattolica contro le religioni all'epoca professate dalla popolazione dell'isola, ebraismo ed islamismo, mentre la piccola architettura di forma cubica rappresenterebbe il tempio costruito da San Tommaso.

Chiudono il ciclo le scene di più grandi dimensioni affrescate sui lunotti delle pareti corte del vestibolo d'ingresso raffiguranti gli episodi del *Battesimo delle popolazioni pagane* e quello della *Resurrezione di un morto*.

⁹⁵ *Ibidem*, Libro II, Cap. VII, p. 93.

-Battesimo delle popolazioni pagane (fig.30).

La composizione ha come soggetto la popolazione pagana chiamata dal padre gesuita a ricevere il sacramento del battesimo. Francesco Saverio è in piedi al centro della rappresentazione nell'atto di battezzare una donna dai lunghi capelli biondi inginocchiata davanti a lui. L'acqua battesimale viene attinta da un bacile poggiato a terra composto da una base quadrata sormontata da una vasca circolare di colore oro con decorazioni di tipo classico. La neobattezzata è circondata da un gruppo di proseliti desiderosi di ricevere il sacramento. Tra questi emerge in primo piano una donna raffigurata nell'atto di porgere al Santo il figlio neonato tenuto tra le braccia accompagnata da altre figure maschili che assistono animosamente alla scena.

Sulla destra dell'affresco, in primo piano, vi sono due uomini il cui corpo è coperto solo da un perizoma. Con molta probabilità i giovani, dal corpo vigoroso, simboleggiano il concetto dell'eresia, dottrina fortemente osteggiata dalla chiesa durante il Concilio di Trento e di conseguenza anche dagli ordini religiosi da esso nati come quello dei Gesuiti. Secondo la descrizione offerta da Cesare Ripa, nella sua opera *Iconologia*, l'eresia doveva essere rappresentata nuda. Armati di piccone e lancia i due giovani sono raffigurati nell'atto di distruggere le statue devozionali presenti nella città, adorate dalla popolazione prima dell'avvento del Saverio, di cui ad una è stata appena staccata la testa, rotolata a terra. Riguardo a ciò il Massei afferma: «Ma il principale loro gusto si era di andare da per tutto a caccia degl'Idoli, che nell'India chiamavan Pagòdi, e radunatine a mucchi li portavano in trionfo dal Santo. Quivi con una santa rabbia li calpestavano, li sporcavano di fango, e gli straziavano con ogni sorte d'insulti, fin tanto che fattine a pezzi, li gettavano in mare. Nella qual funzione grandissimo appariva il godimento del Santo, vedendo sotto a' piedi de' Fanciulli la superbia di colui, che ad onta del Creatore pretese già di elevare sopra le stelle il suo trono»⁹⁶.

Nella zona sinistra dell'affresco vi è un gruppo di persone, uomini e donne, entusiasti di ricevere il sacramento offerto da Francesco Saverio. Alle spalle del Santo si trova un basamento marmoreo di forma cubica, decorato nella zona centrale da tre fiaccole, riadattato a novello altare sul quale poggia un crocifisso ligneo. A far da sfondo alla scena alcune architetture di stampo classico, tra cui spicca un edificio di forma ellittica il cui ritmo architettonico è scandito da lesene e folte chiome di alberi mosse dal vento a conferire dinamicità alla scena.

- Francesco Saverio resuscita un morto (fig. 31).

Tra i miracoli attribuiti a San Francesco Saverio Massei ricorda quello di risuscitare i morti:

⁹⁶ *Ibidem*, Libro II, Cap. I, p. 65.

«De maggiori miracoli che Iddio soglia operare per mezzo dei suoi Santi, si è il risuscitare de' Morti»⁹⁷. L'episodio è ambientato all'aperto, durante le ore del tramonto dato desumibile sia dalla tonalità livida del cielo che dalla presenza di un uomo con una fiaccola pronto a far luce al Santo. Il corpo esanime dell'uomo giace sulla lettiga, pronto per essere trasportato al luogo di sepoltura mentre un uomo lo sta coprendo con panno di colore nero in segno di lutto. San Francesco Saverio, vestito con tunica nera, è raffigurato in piedi davanti alla salma nell'atto conferire al defunto l'estrema unzione. Improvvisamente, dopo la benedizione, l'uomo, dal volto esangue e con il corpo avvolto nel sudario, riprende vita alzandosi su di un fianco. La sua rinascita provoca tra i presenti un moto agitato dovuto allo spavento; alcuni di questi, con le mani alzate verso il cielo, sembrano correre lontano dal miracolato mentre, in primo piano, un uomo è caduto a terra in seguito alla grande paura. Dietro al redivivo il corteo funebre, formato da donne vestite con abiti di colore nero e con la testa coperta in segno di lutto, sembrano non essersi accorte dell'accaduto. La donna posta in apertura alla processione sembra che si stia asciugando le lacrime versate per la perdita della persona cara. A determinare lo sfondo un loggiato di foggia antica composto da colonne con capitello dorico. Nello spazio tra le due fila di colonne è possibile scorgere la cupola di una chiesa la cui superficie è scandita da costoloni terminati, nella zona superiore, con una lanterna di chiaro gusto rinascimentale.

Negli anni Trenta dell'Ottocento gli affreschi del Baldi furono sottoposti ad una campagna di restauro a causa dell'alto livello di degrado in cui versavano. Tali interventi, volti a riqualificare il ciclo pittorico dell'oratorio del Caravita, andarono a coprire, nella quasi totalità, gli affreschi seicenteschi alterandone il primario aspetto.

Le vele della volta dell'atrio sono affrescate con allegorie desunte dal vocabolario iconografico formulato da Cesare Ripa nell'opera dal titolo *Iconologia*, trattato considerato per anni un prontuario d'immagini utile agli artisti per la raffigurazione di concetti astratti. Lazzaro Baldi si attenne alle volontà dei committenti celebrando l'attività principale svolta della Compagnia del Gesù nel mondo, cioè quella di diffondere attraverso la pratica dell'apostolato le sacre scritture, raffigurando i quattro continenti interessati dall'azione missionaria della Compagnia; Asia, America, India ed Europa.

Le missioni di evangelizzazione costituivano l'attività principale dei gesuiti e la volontà di testimoniare l'espansione della Compagnia in tutto il mondo fu più volte espressa dallo stesso ordine sotto forma di committenze artistiche aventi come oggetto la rappresentazione dei continenti eseguiti sotto forma di personificazioni allegoriche, come è possibile vedere nella volta della chiesa di Sant'Ignazio affrescata da Andrea Pozzo.

⁹⁷ *Ibidem*, Libro II, Cap. IV, p. 92.

Differentemente dalle scene affrescate nei lunotti, ognuna delle quali presenta un luminismo derivato da una fonte di luce o proveniente da destra o da sinistra, le allegorie affrescate nelle vele (Continenti e Virtù Cristiane) e nei sordini (Elementi), sono pervase da una fonte luminosa proveniente dal basso, per quanto riguarda le allegorie dei continenti e degli elementi, e proveniente dall'alto per le allegorie delle Virtù cristiane a dimostrazione di come i primi appartengano alla sfera umana mentre le seconde a quella divina. L'allegoria divenne un veicolo d'espressione assai utilizzato dagli artisti durante il periodo barocco in quanto non immagini ridotte a concetti, bensì concetti ridotti in immagini. Con esse non si voleva concettualizzare l'immagine ma dare al concetto, fatto immagine, la forza di pratica sollecitazione nella forma. Attraverso le figure allegoriche l'artista riusciva quindi ad esprimere concetti astratti altrimenti impossibili da realizzare sotto forma di figura.

Verranno di seguito descritte le allegorie realizzate da Lazzaro Baldi nei sordini e nei pennacchi della volta dell'atrio dell'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio ed alla Madonna della pietà raffiguranti i quattro continenti ed alcune virtù cristiane.

IV. I Continenti.

- *Europa* (fig. 32).

Cesare Ripa nell'immaginare «una delle parti principali del mondo» la descrive come «Donna ricchissima vestita di abito regale di più colori, con una corona in testa e che sieda in mezzo a due cornucopie pieni d'ogni sorte di frutti (...) con la destra mano tiene un bellissimo tempio, e con il dito indice della sinistra mano mostri regni, corone diverse, scettri, ghirlande e simili cose...vi sarà ancora un libro et a canto diversi strumenti musicali»⁹⁸. Come riferito dal Ripa l'Europa è rappresentata nell'affresco da una donna seduta su un basamento marmoreo, vestita di abito bianco. Le sue spalle sono coperte da un mantello di colore giallo ornato da un leggero ricamo damascato tono su tono terminate ai bordi con una fascia di pietre preziose. La sua testa è cinta da una corona d'oro ed il suo il piede sinistro è poggiato sopra un globo. Tra le mani tiene stretto il modellino di una chiesa a testimonianza di come l'origine e lo sviluppo della cultura cristiana siano avvenuti nel vecchio continente. A far quasi da cuscino alla donna, poggiati sul basamento marmoreo, vi sono dei frutti e dei fiori simbolo di abbondanza. Due cherubini sulla destra portano in volo gli emblemi del potere spirituale, la mitra vescovile e la tiara papale mentre un altro, sulla sinistra, sorregge i simboli di quello temporale simboleggiati da due corone. Accovacciato alla sinistra del continente, quasi in penombra, si trova un giovane raffigurato nell'atto di suonare il nobile strumento della lira a ricordare come l'Europa sia la patria delle arti. Unica figura assente nell'affresco di Lazzaro Baldi, citata invece da Cesare Ripa, è un cavallo bianco a significare, secondo le parole del letterato perugino «che è stata sempre superiore all' altre parti del mondo ne l'armi»⁹⁹.

- *Asia* (fig. 33).

Anche per la raffigurazione del continente asiatico Lazzaro Baldi si rifece alla descrizione offerta dal Ripa: «Donna coronata di una bellissima ghirlanda di vaghi fiori e di diversi frutti contesa; sarà vestita di abito ricchissimo, tutto ricamato d'oro, di perle e di altre gioie di stima. Nella mano destra averà ramuscelli con foglie e frutti (...) nella sinistra terrà un bellissimo et artificioso incensiero dal quale si veggia esalar assai fumo. Appresso a detta donna vi starà un camelo a giacere sulle ginocchia o in altro modo, come meglio parerà all'accorto e discreto pittore»¹⁰⁰. La personificazione è vestita con un abito color oro, ornato da perle e diverse gioie, mentre la sua testa è cinta da una ghirlanda di frutti e fiori in segno d'abbondanza.

⁹⁸ Ripa, Voce 250, p. 395.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, Voce 250. 2b, p. 396.

Con la mano destra tiene un *bouquet* di spezie mentre con la sinistra un incensiere dal quale fuoriesce del fumo. Dietro di lei un cammello, animale caro agli abitanti del continente usato per diversi scopi dagli spostamenti al lavoro della terra. Alcuni putti, due a sinistra ed uno a destra, sorreggono in volo oggetti riferibili alle ricchezze offerte dal suo territorio come le pietre preziose e la seta principale materia di commercio dell'Asia. Un particolare presente nel brano pittorico e non riferibile alla descrizione offerta da Cesare Ripa è la presenza di un piedistallo in marmo sul quale la donna poggia il piede. La parte frontale del parallelepipedo è decorata dalla figura di un'aquila eseguita a mo' di bassorilievo.

Il disegno preparatorio della figura, eseguito a penna ed inchiostro bruno acquerellato e conservato presso il Fondo Corsini del Gabinetto Nazionale dei disegni e delle stampe di Roma (79x75x26. Inv. F.C 125478), risulta assai differente dall'affresco realizzato (fig. 34). Manca difatti la figura del cammello, tipico attributo del continente secondo la descrizione ripana. Inoltre, altre differenze sono state rilevate sia nella posizione della donna, che nel disegno è disposta in controparte rispetto all'affresco ed è raffigurata in ginocchio mentre nel pennacchio appare seduta, che nel numero dei putti che nello studio preparatorio sono raffigurati a terra mentre nell'affresco vennero disposti in volo.

- *Africa* (fig. 35).

«Donna mora, quasi nuda, avrà li capelli crespi e spari, tenendo in capo come per cimiero una testa d'elefante, al collo un filo di coralli, e di essi a l'orecchie due pendenti...con la sinistra mano tenga una cornucopia piena di spighe di grano; da un lato appresso a lei vi sarà un ferocissimo leone, e da un altro vi saranno alcune vipere e serpenti velenosi»¹⁰¹. Anche in questo caso Lazzaro Baldi si attiene fedelmente alla descrizione ripana. Il continente difatti viene figurato da una donna dalla carnagione e dai capelli scuri nuda per metà in quanto, a differenza degli altri continenti fino ad ora descritti, non presenta particolare ricchezza. La sua testa è cinta da una corona di coralli fossili che tiene stretti fra le mani. Le orecchie sono ornate da pendenti sempre in corallo mentre la mano sinistra è poggiata su un fascio di spighe a testimonianza dell'abbondanza che offre la terra con i suoi frutti. Differentemente da quanto riportato dal Ripa la donna non presenta il copricapo a guisa d'elefante. L'animale invece si trova alle spalle del continente assieme ad un leone mentre in primo piano sono raffigurati scorpioni e serpi a testimonianza della varietà di specie che abitano quella terra.

¹⁰¹ *Ibidem*, Voce 250. 2C, p. 398.

- *America* (fig. 36).

La personificazione del nuovo continente avviene tramite la figura di una donna dalla carnagione olivastra con il corpo ricoperto da un telo a celarne le nudità. I capelli sono lunghi e sciolti e la sua testa è abbellita da un copricapo fatto in piume di vari colori. Con la mano sinistra tiene un arco mentre con la destra sta prendendo una freccia da una feretra decorata con gemme preziose tenuta da un putto alato. Il piede sinistro è poggiato su una testa umana trafitta da una freccia e recisa dal corpo a dimostrazione della crudeltà delle popolazioni indigene che abitando le sue terre praticano il cannibalismo.

Possono riscontarsi anche in questa figura referenti iconografici desunti dall'opera di Cesare Ripa che descrive il continente come: «Donna ignuda, di carnagione fosca, di un volto terribile, che con un velo rigato da vari colori calandogli da una spalla a traverso il corpo le copri le parti vergognose. Le chiome saranno sparse, et a torno al capo sia un vago et artificioso ornamento di penne di vari colori. Tenga con la sinistra mano un arco, et al fianco una feretra parimente piena di frezze, sotto un piede una testa umana passata da una frezza»¹⁰². Rispetto alla descrizione ripana anche qui manca l'attributo della lucertola, o meglio dire il cocodrillo, animale tipico di questi luoghi.

Il programma decorativo prosegue nei sordini della volta con le personificazioni dei quattro elementi terra, aria, acqua e fuoco. Anche in questo caso Lazzaro Baldi, nel delineare le figure, tenne conto delle descrizioni offerte dal Ripa. Verranno di seguito riportate le descrizioni degli elementi accompagnate dal passo ripano.

¹⁰² *Ibidem*, Voce 250. 2d, p.399.

V. Gli elementi.

- *Terra* (fig. 37).

«Elemento il più infimo, il più grave e minimo di tutti, situato in mezzo al mondo tra l'uno e l'altro Polo (...). Avendosi a far figura che ne rappresenti la terra, sarà impossibile dargli tutte le sue qualità, perché sono infinite; se ne piglierà dunque delle più proprie e più a proposito nostro con farla»¹⁰³ L'elemento viene rappresentato dal Baldi attraverso l'immagine di una donna dai lunghi capelli biondi elegantemente acconciati da una fascia color bianco sopra la quale è poggiato un diadema di perle recante, sulla sommità, un medaglione dorato sul quale è possibile intravedere il disegno di una città come descritto da Cesare Ripa. Viene raffigurata nel gesto di allattare un fanciullo dai capelli biondi sorretto con il braccio destro a dimostrazione di come la terra sia nutrice dell'umanità intera. Tra i due vi è un tenero scambio di sguardi.

Vestita con abito bianco, finemente decorato ai bordi, indossa una collana di perle, un collier d'oro, ed alcuni bracciali a testimonianza della sua opulenza. L'abbigliamento, costituito da un abito bianco con profondo scollo quadrato sopra al quale è poggiato un grande manto di colore grigio, si discosta dalla descrizione offerta da Cesare Ripa il quale consiglia di vestire la donna con «una veste berrettina del color della terra, nella quale vi saranno alcuni rospi, e sopra la detta veste averà un manto verde con diverse erbette, fiori, spighe di grano, et uve bianche e negre»¹⁰⁴.

La donna, contemporaneamente all'atto materno, afferra per il braccio, il cadavere di un uomo rivolto a testa in giù, del quale non si vede il volto poiché raffigurato di spalle. Tale immagine rimanda all'azione generatrice della terra dalla quale l'uomo nasce e nella quale muore.

- *Aria* (fig. 38).

L'allegoria, sotto l'aspetto di una donna alata dai capelli rossicci, è presentata di scorcio nell'atto di sorreggere alcune nuvole con le mani. Il suo volto è rivolto verso l'alto ed il corpo è coperto da un leggero panneggio bianco che ne copre la zona genitale lasciando scoperto il seno. Tale raffigurazione si distacca dall'allegoria ripana per la mancanza dell'*iride*, l'arcobaleno che, stando a quanto immaginato dall'autore, doveva tenere tra le mani.

¹⁰³ *Ibidem*, Voce 106. 3e, p. 155.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 155.

- **Acqua** (fig. 39).

La personificazione dell'elemento è rappresentata attraverso la figura di una donna seduta su uno scoglio dal quale spuntano coralli di colore rosso e bianco. Dalla carnagione chiara ed i capelli biondi cinti da una ghirlanda di alghe la donna stringe, nella mano destra, una lunga alga come se fosse uno scettro mentre il suo braccio sinistro è poggiato su di un'urna dalla quale scaturisce dell'acqua. Dal colore azzurro dello sfondo e dal fluire dei capelli della donna si percepisce come la scena sia ambientata nel fondale marino.

- **Fuoco** (fig. 40).

L'unico elemento ad essere interpretato dalla figura di un uomo è il fuoco. Esso è raffigurato nudo, di spalle, con la pelle dalle tonalità rossicce. Differentemente dalla descrizione offerta da Cesare Ripa il giovane non viene raffigurato «con la testa calva, con un sol fiocco di capelli all'insù»¹⁰⁵ ma con una folta chioma di capelli di colore rosso mossi dal vento. Il suo corpo, mostrato in una posizione di forte dinamismo, ha un piede sospeso in aria, «per mostrare la sua leggerezza»¹⁰⁶. Sotto le piante dei piedi sono presenti delle fiamme divampanti alimentate dall'azione del vento, mentre altre fiamme vengono tenute nelle mani del giovane. In alto a sinistra della rappresentazione si scorge la luna «per mostrare che questo fra gli elementi ha luogo superiore»¹⁰⁷.

Seguono poi nei pennacchi della volta rappresentazioni allegoriche di alcune Virtù, concetti astratti connessi al programma religioso promosso dalla Compagnia del Gesù. Anche in queste figure è possibile notare un referente iconografico desunto dall'opera di Cesare Ripa.

¹⁰⁵ *Ibidem*, Voce 106. 2d, p. 154.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

VI. Le Virtù.

- *Scienza* (fig. 41).

«Abito dell'intelletto speculativo» la scienza viene descritta da Cesare Ripa nel seguente modo: «Donna con ali in capo, nella destra mano tenghi uno specchio, e con la sinistra una palla sopra della quale sia un triangolo»¹⁰⁸.

Lazzaro Baldi realizza l'allegoria attraverso le sembianze di una donna, vestita con una tunica gialla unita ad un manto di color azzurro a coprirne le gambe ed avente nelle mani due oggetti. Il primo, tenuto nella mano destra, è composto da una sfera sormontata da un triangolo. La sfera, come scritto dal Ripa, dimostra che la scienza non ha contrarietà d'opinione mentre il triangolo sta a indicare le affermazioni a conferma della materia. Il secondo oggetto è uno specchio, tenuto nella mano sinistra, a dimostrazione di come la scienza, nel suo primario scopo di conoscere le cose per le sue cause, porge all'intelletto la cognizione delle sostanze ideali.

La figura differisce dalla descrizione ripana per l'assenza delle ali che, secondo lo scrittore perugino, dovevano essere poste sopra la testa della donna. La folta chioma bionda della giovane è abbellita da un diadema di perle.

- *Intelletto* (fig. 42).

Riguardo alla rappresentazione di questa voce allegorica mi permetto in sede di confutare l'interpretazione offerta dagli studi precedenti. Emanuela Chiavoni, nell'opera dal titolo *Il disegno di oratori romani: rilievo e analisi di alcuni tra i più significativi oratori di Roma*, svolgendo una rapida descrizione delle pitture presenti nella volta dell'atrio dell'Oratorio realizzate da Lazzaro Baldi, identifica l'immagine presa in oggetto come l'allegoria del *Liberio arbitrio*¹⁰⁹. Contrariamente si può sostenere, leggendo attentamente il testo ripano, l'ipotesi secondo la quale tale figura possa riferirsi alla metafora dell'*Intelletto*.

Il testo di Cesare Ripa è da considerarsi come un tipico prodotto del cattolicesimo post-tridentino quando, in un periodo di grandi riforme attuate dalla chiesa cattolica, ci si rese conto sempre di più dell'importanza delle immagini usate dalla chiesa come strumento d'indottrinamento con cui controllare le masse d'illetterati. Nell'*Iconologia* sono descritte voci di vario genere tra cui quella del *Liberio arbitrio*, caposaldo della riforma protestante seriamente combattuta durante il Concilio di Trento. In questa voce allegorica, creata da Cesare Ripa, è

¹⁰⁸ *Ibidem*, Voce 341.I, p. 524.

¹⁰⁹ Emanuela Chiavoni, *Il disegno di oratori romani: rilievo e analisi di alcuni tra i più significativi oratori di Roma*, Roma, p. 102.

presente un particolare grafico collegato alla simbologia diffusa nei testi di matrice protestante, il simbolo della Y, usato negli ambienti oltremontani come marca tipografica di riconoscimento da parte degli stampatori aderenti al pensiero calvinista. Stando alla descrizione del Ripa il *Libero Arbitrio* è: «uomo d'età giovanile con abito regio di diversi colori; in capo abbia una corona d'oro, con la destra mano tenga uno scettro, in cima del quale sia la lettera Greca Y». A tale lettera «Si aggiunge lo scettro per dinotare quella sentenza di Pitagora Filosofo famoso; con essa dichiarò che la vita umana aveva due vie, come la sopradetta lettera è divisa in due rami, del quale il destro è come la via della Virtù, che da principio è angusta et erta, ma nella sommità è spaziosa et agiata, et il ramo sinistro è come la strada del vizio, la quale è larga e comoda, ma finisce in angusta e precipizi, sì come molto spiegano i versi, i quali si attribuiscono a Virgilio»¹¹⁰.

L'allegoria presa in esame presenta sì gli attributi della corona e dello scettro ma manca sia della lettera greca Y che dell'abito formato da diversi colori.

Attenendosi a tali osservazioni sarebbe stato quindi impensabile, da parte di Lazzaro Baldi, inserire all'interno di un luogo di culto appartenente all'ordine della Compagnia del Gesù, prodotto massimo del Concilio di Trento e della lotta alle correnti riformiste, una figura allegorica che esprimesse in maniera manifesta simboli cari a correnti calviniste. Leggendo attentamente l'opera ripana si è invece riscontrata una vicinanza iconografica con la voce allegorica dell'*Intelletto* che Cesare Ripa descrive come: «Giovinetto vestito d'oro; in capo terrà una corona medesimamente d'oro, ovvero una ghirlanda di senape; i suoi capelli saranno biondi ed acconci con bell' anellature; dalla cima del capo gli uscirà una fiamma di foco, nella destra mano uno scettro e con la sinistra mostrerà un'aquila che gli sia vicina»¹¹¹.

Nonostante nell'affresco realizzato dal Baldi sia del tutto assente l'aquila, omissione già precedentemente riscontrata nel ciclo di affreschi dettata da un'esigenza di sintesi vista la poca estensione delle superfici da affrescare, si possono trovare altri particolari figurativi desunti dalla descrizione ripana. L'allegoria si mostra difatti come un «giovane, raffigurato come tale in quanto l'intelletto è per natura incorruttibile»¹¹², vestito di un abito di colore oro a dimostrazione della «purezza e della semplicità del suo essere»¹¹³. I capelli, sciolti e mossi, sono cinti da una corona d'oro dalla quale fuoriesce una fiamma di fuoco, *naturale desiderio di sapere*, mentre con la mano destra tiene uno scettro. Questi due oggetti sono i segni del dominio che l'intelletto ha sopra tutte le passioni dell'animo. A tal proposito Cesare Ripa afferma come l'intelletto dovesse essere raffigurato nell'atto di indicare con la mano sinistra un'aquila in

¹¹⁰ Ripa, Voce 222, p.352.

¹¹¹ Ripa, Voce 205.2, p. 291

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

quanto s'intende proprio dell'intelletto «ripiegar l'operazione sua in se stesso»¹¹⁴. Come già riferito precedentemente il particolare dell'aquila è del tutto assente nell'interpretazione fatta da Lazzaro Baldi ma il concetto viene comunque espresso attraverso il gesto della mano sinistra del giovane che con il dito indice, indica la sua fronte.

- *Pietà* (fig. 43).

Come immaginato da Cesare Ripa il concetto astratto è una: «Giovane, di carnagione bianca, di bello aspetto, con gli occhi grassi ed il naso aquilino, averà le ali alle spalle, sarà vestita di rosso, con una fiamma in cima al capo, si tenga la mano destra sopra il cuore e con la destra versi una Cornucopia pieno di diverse cose utili alla vita umana»¹¹⁵. Lazzaro Baldi rappresenta l'allegoria cristiana come una donna seduta a terra dalla carnagione bianca ed il naso aquilino. Dalle sue spalle spuntano delle ali che le permettono di mantenere quel volo costante verso Dio ed è vestita da un abito color giallo, nella zona superiore, e rosso, in quella inferiore. Il suo capo è coronato da una fiamma ardente a testimonianza dell'amore verso Dio. La mano sinistra poggiata sul cuore sta a significare che «l'uomo pietoso suol dar indizio della sua carità con opere vive e nobili senza ostinazione o desiderio di vanagloria»¹¹⁶. La mano destra stringe un ramo ricolmo di frutti e fiori in segno d'abbondanza che invece, nella descrizione ripana, fuoriescono da una cornucopia.

- *Vita contemplativa* (fig. 44).

La figura si presenta come la somma delle due varianti offerte da Cesare Ripa al lettore, relative all'allegoria della *Vita Contemplativa*.

Dalla prima, (la numero 405.4), Lazzaro Baldi riprende sia il particolare delle piccole ali poste tra i capelli della giovane donna, a significare l'elevazione del suo intelletto che «non lascia abbassare i pensieri alle cose corruttibili», sia la direzione del suo sguardo, rivolto al cielo per mirare lo splendore della luce in quanto «aver l'anima atta alla contemplazione è dono particolare di Dio»¹¹⁷ mentre si rifà alla seconda voce, (la numero 405.5), per la posizione delle mani, giunte in atto di preghiera e la posizione del ginocchio che appare piegato.

Tale modello fu precedentemente adottato da Michelangelo Buonarroti nella realizzazione della statua di Rachele, figlia di Laban, eseguita per il sepolcro parietale del pontefice Giulio II nel 1542 nella chiesa di San Pietro in Vincoli. Lo stesso Ripa nel redigere la seconda versione della

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*. Voce 298.I, p. 475.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*. Voce 405. 4. p. 603.

voce allegorica *Vita attiva* fa riferimento all'opera del maestro fiorentino: «Michel Angelo, come si è detto dell'attiva, fa la statua di Rachele, sorella di Lia e figliola di Laban, per la contemplativa, con le mani giunte, con un ginocchio piegato, e col volto par che stia levata in spirito». Tale analogia iconografica, messa in relazione a quella precedentemente riscontrata e relativa ai due demoni dipinti nel lunotto narrante l'episodio dell'*Comparsa del Demonio a San Francesco Saverio*, fa emergere uno spiccato interesse per l'arte rinascimentale da parte di Lazzaro Baldi con una particolare propensione all'imitazione dell'operato di Michelangelo Buonarroti facendo rientrare anche il pistoiese nella cerchia di quegli artisti identificati dagli storici dell'arte con il nome di manieristi.

L'attrattiva verso le figure michelangiottesche è forse riconducibile alla partecipazione del Baldi alla realizzazione del *corpus* grafico presente nell'opera del teologo senese Borboni dal titolo *Delle statue di Giovanni Andrea Borboni prete Senese e dottore teologo* nella quale, descrivendo le sculture presenti nella città di Roma, viene data massima attenzione alle opere del Buonarroti e, principalmente, alla statua del Mosè, facente parte assieme a quelle di Lia e Rachele del sepolcro di Giulio II. Il Borboni, riguardo la scultura scrive: «Il più nobile Compendio che si possa vedere nella scultura (...) di maniera che se mai si perdesse l'arte dello scolpire, basterebbe che restasse ben conservata questa statua, che non potendosi migliorare la perfezione; è l'unico e inarrivabile ritratto dell'arte».

Data l'importanza conferita dal Borboni a Michelangelo è possibile ipotizzare in questa sede come il Baldi, nel realizzare i disegni per le incisioni dell'opera, abbia avuto modo più volte di studiare le opere del Buonarroti. Una conferma a tale ipotesi è data dal disegno eseguito dal Baldi, identificato come un *Disegno di presentazione per un epitaffio* conservato presso il Museo Kunsthpalast di Düsseldorf (fig. 45). Lo studio, realizzato a penna ed inchiostro acquarellato, presenta nel mezzo un sarcofago funerario di stampo classico al di sopra del quale è posizionato un teschio con le ossa incrociate. Sopra al sarcofago una cornice mistilinea appare vuota nella zona centrale, pronta ad ospitare l'epitaffio funebre. Ai lati dell'avello si trovano le allegorie della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa*, sull'esempio della tomba parietale di Papa Giulio II. La *Vita contemplativa*, coperta da una casta veste con cappuccio, regge fra le mani la Croce e la fiamma ardente della religione cristiana mentre la *Vita attiva*, abbellita da un'acconciatura molto curata nei dettagli, viene rappresentata nell'atto di specchiarsi. Ai piedi delle figure allegoriche due putti, raffigurati con il volto poggiato sulla mano in segno di tristezza, reggono la fiaccola rivolta verso il basso per spegnerla in simbolo di morte. La cornice fatta per ospitare l'elogio funebre reca alla sua sommità il cappello cardinalizio, particolare che fa presumere come il disegno fosse destinato ad un rappresentante del clero.

- *Consiglio* (fig. 46).

Anche in questo caso, come già osservato nella figura allegorica della *Vita contemplativa*, Lazzaro Baldi si è ispirato alla descrizione di due differenti concetti astratti, il *Consiglio* ed il *Martirio*, per la realizzazione di una sola allegoria. Il *Consiglio*, come indicato dal Ripa, viene raffigurato tramite la figura di un uomo di età avanzata, dato percepibile dalla folta chioma bruna intervallata da ciocche di capelli bianchi. L'età attempata sta a dimostrare come «L'età matura è quella che partorisce la perfezione del sapere e dell'intendere»¹¹⁸.

L'uomo, con lo sguardo volto al cielo, porta la mano destra sul petto ed è vestito da una tunica color verde sulla quale è poggiato un manto di colore rosso simbolo di carità per la quale «si deve muovere il saggio a consigliare li dubbiosi il che è una delle sette opere spirituali di misericordia»¹¹⁹.

L'abito è ornato da una ricca collana di pietre preziose. Nella mano sinistra tiene a sé stretto un libro a dimostrazione di come «Il consiglio nasce dallo studio della sapienza»¹²⁰. Il volume viene rappresentato chiuso ma, ad una osservazione attenta, è possibile intravedere i lacci, utilizzati nelle antiche rilegature a chiusura del testo, sciolti come se l'uomo avesse appena finito di leggere un passo ivi contenuto e grazie a questo avesse ricevuto la giusta ispirazione per la contemplazione divina.

Quasi all'altezza del petto, vi è un ciondolo a forma di cuore attaccato non alla collana di gemme sopra descritta ma ad una piccola catena di colore scuro. Tale attributo iconografico è visibile solo ad un'osservazione ravvicinata a causa dell'alterazione subita dai colori dell'affresco che, con il passare degli anni, hanno perduto la loro brillantezza schiarendosi. Il cuore viene menzionato da Cesare Ripa come attributo del *Consiglio* in quanto «gli Egizi mettevano per simbolo del consiglio il cuore, essendo che il vero e perfetto consiglio viene dal cuore»¹²¹.

La collana riccamente ornata da gemme preziose trova invece riscontro nella voce allegorica ripana del *Martirio* descritta come «Giovane bello e ridente, vestito di rosato, co'occhi rivolti al cielo, e le carni asperse di sangue, averà per le membra i segni delle ferite, le quali a guisa di preziosissime gioie risplenderanno»¹²². Lazzaro Baldi rappresenta la figura allegorica adornata sia dal ciondolo a forma di cuore relativo alla voce *Consiglio*, che da una collana formata da pietre preziose di vario colore come simbolo delle ferite portate dal supplizio del *Martirio*. Si ricorda come tale tematica, all'epoca della Controriforma, era molto diffusa fra le compagnie religiose nate con lo scopo principale di diffondere la parola di Dio tra le genti attraverso la

¹¹⁸ *Ibidem*. Voce 65, p. 113.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*, Voce235, p. 364.

pratica delle missioni, tra cui si ricorda l'ordine della Compagnia del Gesù della quale l'oratorio fa parte. Molti missionari accettavano con gioia l'incarico di partire per terre lontane, al fine di creare nuovi fedeli mettendo in conto anche la loro possibile morte durante tali viaggi. Nei collegi creati per la preparazione di quei giovani incaricati di svolgere l'attività missionaria, tra cui si menzionano per importanza il Collegio Germanico ed il Collegio degli Inglesi, venivano impartite lezioni aventi lo scopo d' insegnare ai novizi la metodologia di diffusione della parola di Dio in terre di religione diversa da quella cristiana, come i paesi protestanti del nord Europa o i paesi oltreoceano ove si praticavano forme di religione dal sapore quasi primitivo.

I futuri missionari, durante l'esperienza collegiale, venivano preparati anche all'idea di una loro possibile morte durante l'attività di apostolato, una sorta di *revival* storico che vedeva i nuovi adepti pronti a morire in difesa degli ideali cristiani, come i martiri della chiesa dei primi secoli i cui martirologi divennero molto popolari durante il periodo della Riforma Cattolica.

Come si legge nel Ripa: «Martirio è propriamente il supplizio che si pate per amor di Dio, et a difesa della fede cattolica, e della Religione per grazia dello Spirito Santo, et aspettatione dell'eterna vita, le quali cose lo fanno stare allegro e ridente, con il vestimento di rosato, in segno di questo amore»¹²³. Mettendo in relazione la tematica del martirio con l'ordine della Compagnia del Gesù, titolare dell'oratorio di San Francesco Saverio, divenuta archetipo dell'attività missionaria nel mondo, è possibile attribuire all'allegoria il duplice significato di *Consiglio e Martirio*.

Termina la rassegna delle Virtù l'allegoria della *Sapienza*. (fig. 47).

Rappresentata da Lazzaro Baldi come una giovane donna «perché ha dominio sopra le stelle». Si presenta seduta a terra con gli occhi rivolti al cielo, vestita con un abito color giallo. Nelle mani stringe un libro aperto, la Bibbia «perché in esso s'impara tutta la sapienza che è necessaria per farci salvi» mentre accanto un putto stringe tra le mani una lampada accesa «lume dell'intelletto, il quale per particolare dono di Dio arde nell'anima nostra senza mai consumarsi o sminuirsi».

Gli affreschi della volta dell'atrio dell'oratorio oggi vedono il loro aspetto originale compromesso da interventi di restauro che ne hanno stravolto il primario aspetto. Il Borghini, in seguito all'ultima campagna di restauro svolta nel 1980, ha ipotizzato come originariamente la decorazione dovesse essere composta da un'alternanza tra affreschi e tele, simile alla decorazione della Cappella Colonna dedicata a Santa Rosa da Lima nella chiesa di Santa Maria

¹²³ *Ibidem*.

Sopra Minerva eseguita da Lazzaro Baldi negli anni che vanno dal 1688 al 1671, di poco precedente agli affreschi caravittani¹²⁴.

¹²⁴ Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma, *Un'antologia di restauri: 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica Palazzo Barberini, 18 maggio-31 luglio 1982, Roma, De Luca, 1982.

VII. Aula maggiore. La pala d'altare di Sebastiano Conca ed il reintegrato lacerto di affresco di Baldassarre Peruzzi.

Al vano maggiore dell'oratorio si accede oltrepassando il diaframma costituito da colonne e pareti lignee poste a sostegno della cantoria addossata alla controfacciata.

Lo spazio interno della navata è privo di decorazioni architettoniche, ad eccezione dello sporgente cornicione che corre lungo le pareti perimetrali dell'edificio rivestite nella zona inferiore da bancate in noce seicentesche disposte su tutto il perimetro dell'aula ad eccezione della zona absidale. Risalenti agli anni di costruzione della fabbrica le sedute vennero risparmiate dal loro smantellamento durante i lavori di restauro ottocenteschi, mantenendo il loro spetto originale.

I lavori di riqualificazione dell'antico sito consistettero nell'integrazione di alcuni brani pittorici della zona absidale e della volta, compromessi da ingenti infiltrazioni d'umidità ancora visibili, nel posizionamento di una nuova pavimentazione in marmo a sostituzione dell'antica e nella sistemazione delle finestre del vano che furono incorniciate da mostre in stucco.

La decorazione pittorica interna all'aula, che interessa la zona presbiteriale, la volta a sesto ribassato e le pareti, evidenzia, ad una prima analisi visiva, l'enorme disparità temporale con gli affreschi realizzati da Lazzaro Baldi nel vestibolo d'ingresso.

Dalla parete di fondo all'aula, scandita da lesene composite, si aprono due porte al di sopra delle quali sono visibili due coretti con due tribune delimitate da una balaustra in marmo intervallata nel centro da una griglia in legno scolpito e dorato, mentre la zona absidale è formata dall'alternanza di lesene composite e decorazioni in stucco e da due aperture che immettono al camminamento posto dietro l'abside.

Sopra l'altare, consacrato il 29 settembre 1727, si trova il grande affresco avente come soggetto la *Santissima Trinità e San Francesco Saverio*. (fig. 48). Ambientato in un paesaggio naturalistico formato da dolci declivi collinari digradanti verso il mare, l'affresco mostra in primo piano il Santo inginocchiato con le braccia aperte ed il volto rivolto verso l'alto in contemplazione. Egli si presenta vestito con una tunica di colore nero dalla quale pende un rosario posto all'altezza della cinta, terminante con una placca color oro sulla quale è possibile vedere la figura della Vergine, mentre al collo indossa il crocifisso donatogli da Ignazio di Loyola e le sue spalle sono coperte da una mantella di colore rosso. Accostato al suo corpo vi è un bordone, tipico bastone del pellegrino, a testimonianza dei lunghi viaggi intrapresi dal Saverio al fine di svolgere la sua proficua attività missionaria. Accanto al Santo alcuni uomini e donne, disposti ad emiciclo, in rappresentanza delle popolazioni convertite al cristianesimo. Sul lato sinistro, in primo piano, sono raffigurati quattro uomini vestiti con abiti tradizionali

mandarini dei quali uno, quello raffigurato più vicino al Santo, è prostrato ai suoi piedi nell'atto di baciare la sua cinta in segno di reverenza religiosa. Accanto a lui un compagno, rappresentato di profilo, è inginocchiato al cospetto del Santo con le mani giunte in segno di preghiera. Il suo capo è coperto da un cappello di forma conca di colore rosso, caratteristico copricapo delle popolazioni mandarine, ed indossa una tunica di colore arancio dalle maniche corte mentre i suoi capelli sono acconciati con una lunga treccia che ricade sulla schiena.

Il gruppo è completato da altri due uomini di cui, quello posizionato più sulla sinistra, è inginocchiato con il volto rivolto verso l'alto e le mani chiuse sul petto mentre l'altro, disquisendo con il conterraneo, indica il Santo con la mano sinistra. Da notare la grande aderenza al dato realistico nella rappresentazione delle acconciature e dei costumi di questi personaggi provenienti dal continente asiatico dove San Francesco Saverio trovò la morte.

In controparte sono raffigurati un uomo ed una donna provenienti dal continente indiano. L'uomo, a petto nudo con il capo rivestito da un turbante, è raffigurato nell'atto di baciare la terra. Alle sue spalle una donna inginocchiata tiene tra le braccia il figlio le cui piccole mani sono unite dalla madre in segno di preghiera. Vestita da un manto di colore bianco terminante con cappuccio la donna presenta il braccio ornato da un alto bracciale color oro e due orecchini pendenti.

In aderenza con i canoni rappresentativi dell'*historia albertiana* lo sguardo della giovane è rivolto direttamente verso lo spettatore, quasi a voler creare una sorta di coinvolgimento emotivo tra la scena rappresentata e lo spazio reale del fruitore.

Dietro ai personaggi disposti in primo piano si vedono altre figure, abbigliate secondo i costumi della loro regione di appartenenza, raffigurate nell'atto di parlare animosamente tra di loro. A far da coronamento alla composizione la Santissima Trinità. Padre e Figlio sono seduti al di sopra di nuvole che rimandano alla quella netta divisione tra mondo terreno e soprannaturale sperimentata per la prima volta da Raffaello Sanzio nelle stanze vaticane nell'episodio della *Disputa del Santissimo Sacramento*. Cristo con veste rosa e manto azzurro stringe nella mano destra il crocifisso mentre con la sinistra indica l'ostia consacrata mentre Dio, con tunica verde e manto rosso, alza il braccio sinistro in atto di benedizione e con la mano destra tiene una lunga asta dorata in segno di potere. La sua posizione sembra volersi rifare al Cristo giudice della Cappella Sistina.

Al centro del sacro gruppo si trova l'ostia consacrata dalla quale partono alcuni raggi luminosi posta sopra ad un calice dorato poggiato a sua volta al di sopra di una grande sfera azzurra. Il calice e l'ostia sono a dimostrazione del fenomeno della transustanziazione del corpo e del sangue di Cristo, mistero che si manifesta ai credenti durante lo svolgimento della messa. In alto la Colomba dello Spirito Santo vola ad ali spiegate.

Chiude la rappresentazione un'iride dalle tonalità rosse e verdi il quale, con il suo percorso, sembra voler creare un raccordo tra le figure della Santissima Trinità.

Anticamente, stando a quanto riferito da Gaetano Moroni, al posto dell'affresco doveva trovarsi un dipinto di Sebastiano Conca, oggi disperso raffigurante *La Santissima Trinità e San Francesco Saverio*: «nell'altare grande evvi il quadro dipinto dal cav. Sebastiano Conca, che in alto effigiò la ss. Trinità, nel mezzo S. Francesco Saverio, al basso le anime sante del purgatorio»¹²⁵. Artista di grande fama, arrivato a Roma nel 1706, Sebastiano Conca fondò nella città papale un sodalizio artistico con Carlo Maratta che lo portò alla realizzazione di un *corpus* di opere assai vasto. Mediatore tra un linguaggio puramente scenografico barocco ed uno stile di stampo più accademico, Conca si seppe misurare tanto con la tradizione quanto con le caute novità del momento¹²⁶.

Considerando che l'altare, secondo quanto riportato da Giovanni Battista Memmi, venne consacrato il 29 settembre del 1727, è probabile che Sebastiano Conca eseguì la tela nel periodo coevo alla realizzazione dell'affresco della volta della chiesa di Santa Cecilia commissionato all'artista nel 1721 per l'intercessione del Cardinale Francesco Acquaviva.

Riguardo la data di consacrazione dell'altare dell'Oratorio Giovanni Battista Memmi, nel passo dedicato alla figura di padre Concezio Carocci, riporta quanto segue: «Oltre che il divin culto, e lo splendore esterno dell'Oratorio medesimo, è andato sempre aumentandosi, come ben si vede dal nobile altare di marmi, e bronzi dorati in esso eretto, il quale per essere stato consacrato dal sommo Pontefice Benedetto XIII. Nel di medesimo, che ivi conferì con somma degnazione il Sacerdozio a' vari Religiosi della Compagnia, porta in fronte la seguente iscrizione. Benedictus XIII. Ord. Praedicatorum Altare Sacerdotibus, e Sacerdotes altaris hic consecravit

¹²⁵ Gaetano Moroni, p.193.

¹²⁶ Sebastiano Conca nasce a Gaeta nel 1680. Le informazioni sulla sua vita sono offerta nella biografia dell'artista scritta da suo nipote Tommaso conservata presso l'Archivio dell'Accademia di San Luca. Nel 1690 si trasferì a Napoli dove studiò presso bottega del Solimena il quale "*lo volle abbozzare nei propri dipinti*". (*Elogio 1775*). Le sue prime opere, presenti nell'abbazia di Montecassino, andarono distrutte durante il secondo conflitto mondiale. Dalla testimonianza fotografica si evince come già durante gli esordi il Conca si distacchi da quel gusto compositivo di matrice tragica, caratteristico del Solimena, preferendo un tono di stampo più classico. Nel 1706, stando a quanto riportato dal De Dominicis, si trasferì a Roma ove iniziò ad esibire le sue opere in alcune mostre allestite nelle chiese tra cui il Pascoli ricorda il gran plauso ottenuto nell'esposizione tenuta presso la chiesa di San Salvatore in Lauro. Poche sono le testimonianze della sua attività romana. Importanti sono gli affreschi nella chiesa di San Clemente, raffiguranti il *Miracolo di San Domenico* ed il *Miracolo di San Clemente*, eseguiti durante i lavori di riqualificazione del sito voluti da Papa Clemente XI. Da notare come le opere di grande formato, di gusto squisitamente marattesco, differiscono per stile e composizione dalle opere da cavalletto. Dopo il cantiere clementino la fama dell'artista crebbe a dismisura facendo ottenere al Conca importanti incarichi accademici ed artistici. Nel 1714 venne eletto come Virtuoso del Pantheon e nel 1718 accademico di S. Luca. Nel 1721 il Cardinale Acquaviva fece da intermediario per la decorazione della volta della chiesa di Santa Cecilia a Trastevere successo che spinse il Duca di Parma a concedere al pittore un appartamento nel Palazzo Farnese ove nel 1725 trasferì il suo studio e la scuola pittorica. Da questo momento il Conca ricevette la protezione del cardinale Pietro Ottoboni. Tra il 1729 ed il 1730 divenne Principe dell'Accademia di San Luca occupandosi della sua riorganizzazione e delle sue collezioni. Nel 1732 fece parte della commissione per la nuova sistemazione della facciata della chiesa di San Giovanni in Laterano e negli anni che vanno dal 1739 al 1741 venne eletto per la seconda volta Principe dell'Accademia di San Luca.

29 septembris 1727»¹²⁷.

Al di sopra della pala d'altare, inquadrato da una cornice in stucco dorato composta da putti e raggi luminosi di chiaro gusto barocco terminante nella zona superiore con una corona, identificativa del ruolo della Vergine di *Regina Coeli*, e con vaso colmo di rose in quella inferiore, vi è il lacerto di affresco proveniente, secondo le fonti, dalla chiesa di S. Rocco all'Augusteo attribuito a Baldassare Peruzzi (fig. 49).

Facendo riferimento alla cronaca redatta dal Padre gesuita Giovan Battista Memmi, considerata ad oggi una delle fonti documentarie più attendibili per ricostruire le vicende storiche ed artistiche relative alla fabbrica dell'Oratorio, il brano pittorico, raffigurante la Vergine con in braccio Gesù e chiamata dal popolo di Roma con il titolo di *Madonna della Pietà*, era originariamente collocato in una parete esterna della chiesa di San Rocco all'Augusteo.

Durante i lavori di abbattimento dell'edificio rinascimentale per l'edificazione di una nuova fabbrica dai caratteri espressamente barocchi, l'opera del senese venne salvata dalla completa distruzione grazie all'intervento dello scultore Giovanni de Rossi il quale decise di preservare tale immagine, ormai ridotta in frantumi, restaurandola nella sua casa. In seguito, venne donata a Giovanni Battista Peparelli, padre gesuita, affinché la ponesse nella sua collocazione attuale. Questo fatto viene descritto nell'affresco posto nell'intradosso dell'arco absidale nel quale, nonostante il cattivo stato di conservazione dovuto da ingenti infiltrazioni d'acqua che lo hanno quasi completamente cancellato, è possibile ancora riconoscere l'episodio del momento in cui il lacerto peruzziano venne collocato al centro dell'abside dell'oratorio.

Il brano parallelo invece raffigura il momento della coronazione della sacra immagine da parte del Capitolo Vaticano avvenuta nel 1677. Alcuni personaggi, vestiti in abito vescovile, sono raffigurati nell'atto di benedire le due preziose corone adagiate sopra un cuscino rosso che verranno di seguito poste ad ornare il capo della Vergine e del Figlio. Dall'affresco si evince come l'evento fu molto sentito dai padri gesuiti i quali decisero di celebrare la coronazione con un apparato festoso, formato da dieci candele accese poste davanti all'icona e da due tendaggi, di colore azzurro, ad ornamento della zona absidale.

Da notare come nella scena, al di sotto dell'immagine peruzziana, sia assente la pala di Sebastiano Conca il quale, nell'anno della coronazione, non era ancora nato.

Il catino absidale è decorato da tre scomparti mistilinei con cornici in stucco dorato. Quello centrale mostra due angeli in volo, posti di profilo, nell'atto di sostenere la corona di stelle, tipico attributo mariano, mentre gli altri due presentano, al loro interno, due messaggeri divini, uno per riquadro, questa volta non in volo ma con i piedi poggiati sopra nuvole accompagnati

¹²⁷ Memmi, 1730, libro VI, p. 253.

da due putti ciascuno e recanti fra le mani due targhe lignee sulle quali sono incise le seguenti parole: *Mater Pietatis* e *Rifugium peccatorum*.

L'opera di Sebastiano Conca presenta ai lati due affreschi, di più piccole dimensioni, circoscritti in cornici dorate in stucco raffiguranti gli arcangeli Michele e Gabriele nelle loro iconografie tradizionali; Michele nell'atto di uccidere il diavolo e Gabriele intento a fare da guida ad un giovane ragazzo.

Chiude la zona presbiteriale una cupola di esigue dimensioni terminante con un oculo centrale di forma ovoidale. A scandire il ritmo architettonico della parete di fondo quattro lesene in marmo rosso con capitelli compositi corinzi alternate a tre aperture che introducono all'ambulacro retrostante che corre lungo tutto il perimetro dell'abside.

Questi passaggi, simili a quinte teatrali, sono decorati da cortinaggi in stucco realizzati a mo' di finti tendaggi di colore rosso con decorazioni oro terminanti con eleganti frange. Con molta probabilità queste aperture venivano usate come quinte teatrali durante le gli spettacoli messi in scena nell'Oratorio. La conferma di tale ipotesi è data dalla posizione dell'altare maggiore, non posizionato al centro della zona presbiteriale, come nella maggior parte delle chiese, bensì addossato al muro. Tale disposizione permetteva agli attori di muoversi più agevolmente sulla scena senza intralciare il posizionamento delle quinte sceniche. Si ricorda come la soluzione a navata unica adottata per la costruzione dell'Oratorio si prestava non solo alla messa in scena di spettacoli teatrali, come il *Dialogo tra il dotto e l'ignorante*, ma anche all'allestimento della *Macchina delle Quarant' Ore* apparato effimero realizzato per l'esposizione del Santissimo Sacramento nei giorni che precedevano la Quaresima.

Particolare attenzione venne riservata anche all'acustica del vano principale dell'Oratorio ancora oggi viene usato per ospitare numerosi concerti di musica classica.

In concomitanza dell'imposta dell'arco absidale si aprono due palchetti delimitati da balaustre in marmo bianco. I due ambienti, di dimensioni esigue, si affacciano rispettivamente sull'ambiente ad aula unica dell'Oratorio e sulla zona absidale attraverso due aperture ad arco. La disposizione di questi due vani fa presumere un loro utilizzo in vista delle rappresentazioni teatrali svolte nell'oratorio in quanto, come dei palchi d'onore, consentivano la visione del dramma sacro da tutte le angolazioni permettendo agli spettatori lì ubicati di poter godere di una vista privilegiata. Importante è sottolineare come tutte le decorazioni finora descritte ad eccezione del lacerto attribuito a Baldassarre Peruzzi posto al centro della piccola abside, non vengano mai menzionate nelle antiche fonti documentarie. Come il già citato Filippo Titi, neanche nell'opera dell'Armellini si fa accenno a tale decorazione pittorica. Nel descrivere le chiese del Rione Pigna, nel capitolo dedicato all'oratorio di San Francesco Saverio, lo storico afferma solo che: «Le pitture che adornano la volta del portico sono di Lazzaro Baldi. Sul

portico suddetto v'è la cappella del Ristretto, adorna di pitture di Gaetano Sottino, a cui appartiene anche il quadro d'altare, sul quale è rappresentata la discesa dello Spirito Santo¹²⁸(...) L'oratorio è stato restaurato nel 1870 per cura del reverendo padre Massaruti». Il passo farebbe presumere come, al tempo della stesura dello scritto, le pitture della zona absidale fossero già state alterate rispetto al loro stato originario tanto da non menzionarle. A tal proposito si ricorda come lo stesso Giovanni Battista Memmi, nel descrivere l'opera di Sebastiano Conca, faccia riferimento ad una pala d'altare e non ad un affresco.

La volta a sesto ribassato posta a copertura dell'aula a navata unica dell'Oratorio risulta completamente ricoperta di affreschi (fig. 50). Il riquadro centrale, che occupa quasi tutta la superficie affrescata, raffigura San Francesco Saverio in adorazione di Cristo. La composizione è divisa in due zone. In quella inferiore si trova il Santo seguito dai suoi confratelli, San Giovanni Battista de' Rossi e San Leonardo da Porto Maurizio mentre, nella zona superiore campeggia la figura di Cristo seduto su una nuvola raffigurato nell'atto di innalzare con il braccio destro il calice dorato sul quale è poggiata l'ostia consacrata. Accanto al Redentore due figure angeliche sostengono la Croce ed il libro delle Sacre Scritture il tutto coronato da una gloria di angeli che, disponendosi a cerchio attorno alla figura del Cristo quasi attirati dalla luce salvifica scaturita dalla sua aureola, adorano il Santissimo Sacramento.

L'affresco è delimitato da una cornice in stucco mistilinea accanto alla quale si trovano due riquadri, di più piccole dimensioni, che ospitano lo stemma papale di Pio IX, sotto il cui pontificato vennero svolti i lavori di restauro, ed il blasone appartenente alla famiglia dei Massimini, finanziatrice dell'opera, sorretti da putti in volo. I lavori di riqualificazione del sito s'incentrarono sia sulla reintegrazione degli affreschi deteriorati, come le due scene centrali della volta dell'atrio descritte precedentemente e firmate *Bartolo Sanis*, che sul completamento della decorazione ad affresco delle pareti dell'aula maggiore comprendendo anche la sostituzione del pavimento originario con uno in marmo e la sistemazione delle coperture esterne dell'edificio per conferirne maggiore staticità.

Le vele della volta sono sei di numero. Quattro sono decorate con medaglioni fondo azzurro racchiusi in cornici mistilinee bordate d'oro terminanti nella zona superiore con una conchiglia dalla quale si diramano due foglie d'oro ed in quella inferiore dal volto di un putto rappresentato con lo sguardo verso l'alto e con le ali spiegate da cui pendono grappoli d'uva e melograni, frutti allusivi alla passione di Cristo, il tutto abbellito da festoni variopinti formati da spighe di grano, uva, melograni e fiori.

¹²⁸ Armellini, Roma, 1942, p. 48.

Ogni medaglione contiene al suo interno una frase scritta a caratteri maiuscoli color oro. Entrando nell'aula maggiore dell'oratorio e percorrendo un cammino di lettura che va dalla parete sinistra a quella destra si legge: CARO MEA VERE EST CIBUS ET SANGUIS MEO VERE EST POTUS - QUI MANDUCAT ME ET IPSE VIVET PROPTER ME – PARASTI IN COSPECTU MEO ADVERSUS EOS QUI TRIBULANT ME – PANEM COELI DEDIT EIS PANEM ANGELORUM MANDUCAVIT HOMO-.¹²⁹ Le restanti vele, due per lato, presentano al centro una cornice mistilinea di colore bianco terminante nella zona superiore con una corona regale crucifera. All'interno di ogni cornice vi è un medaglione dal fondo oro entro il quale sono raffigurati due angeli inginocchiati in preghiera nell'atto di adorare l'ostia consacrata splendente al di sopra di un alto basamento dorato. Osservando bene si nota come questo somigli per forma alla figura di un uomo, in questo caso Cristo, in quanto l'ostia consacrata rappresenta il suo corpo offerto per la salvezza degli uomini. Ai piedi delle figure angeliche sono posizionati un incensiere fumante e un'alzata con al di sopra un pesce dorato simbolo con il quale veniva identificato Cristo alle origini del Cristianesimo. Anche la decorazione delle pareti laterali, come quelle della volta, non presenta nessun carattere di antichità. Scandite in tre settori per lato di forma quadrata ognuno dei quali è delineato da quadrature di colore bianco il cui perimetro interno è decorato da un motivo geometrico dato dall'alternarsi di fiori e stelle oro su fondo bordeaux un medaglione azzurro. Su ogni medaglione è raffigurato un simbolo lauretano accompagnato da un cartiglio che ne specifica il suo significato. Essi sono: l'albero di limoni, il platano, la torre, il cipresso, il bouquet di rose e la porta. Tali affreschi vennero realizzati nella seconda metà dell'Ottocento in occasione della consacrazione del dogma dell'Immacolata Concezione voluto da papa Pio IX.

Tutti gli interventi di riqualificazione del sito sono testimoniati da due iscrizioni ad affresco poste nelle pareti ai lati del coro ligneo ove si legge:

“AEDES CARAVITANA SACRE SYNAXEOS IN ELEGANTIOREM FORMAM REVOCATA EST THOLUS ABSIS FORNIX PICTURIS ET OPERE PLASTICO INAURATO EXCULTA PARASTATAE MARMORAE LORICATI PARIETES ORNATIBUS DECORATI”, nella prima e: “OPUS INCHOATUM MDCCCLIX TRISTIBUS REI PUBLICAE ICIBUS INTERMISSUM ABSOLUTUM ANNO SACRO MDCCCLXXV COLLATA STIPE IVVERUNT SODALES CARAVITANI SACRAE SYNAXEOS SORORES A MATRE DEI MARIA PERDOLENTE SORORES A VIRGINE MATRE PIETATIS”, nella seconda.

Al disopra della cantoria lignea, si trova l'antico organo realizzato tra il 1839 ed il 1840 da Filippo Priori, figlio di quell'Ignazio al quale era stato attribuito in fase di restauro. Riguardo

¹²⁹ La traduzione del passo, tratto dal Vangelo secondo Giovanni 6, 56-59 è la seguente: la mia carne è veramente cibo, e il mio sangue è veramente bevanda. Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue, viva in me ed io in lui.

all'attività musicale svolta all'interno dell'oratorio documenti d'archivio hanno confermato quanto fosse fervida l'attività liturgico musicale in esso svolta, dalla sua fondazione fino XIX secolo periodo in cui si andava manifestando un generale declino delle attività musicali nelle chiese di Roma¹³⁰.

¹³⁰ Agli inizi dell'Ottocento l'oratorio disponeva di un organista, Francesco Batti, e di un maestro di cappella, Pietro Terziani. Nel 1832 i confratelli dell'Oratorio pensarono di assumere una persona che potesse svolgere contemporaneamente tutti e due gli incarichi. Il maestro di cappella aveva, durante la sua attività, alcuni obblighi tra cui quello di eseguire le *Litanie della beata Vergine* durante le festività della Madonna della Pietà, di San Michele Arcangelo e di San Francesco Saverio, curando anche l'accompagnamento musicale delle esposizioni del Santissimo Sacramento celebrate attraverso la messa delle *Quarantore*.

VIII. La funzione degli oratori.

La voce *Oratorium* inserita nel *Glossarium* latino medievale descrive l'ambiente come: “*aedes ubi oratur, locus oratini dicatus*” un luogo quindi di preghiera.

Con l'avvento e la diffusione del cristianesimo si cercò di creare dei luoghi di riunione ove poter pregare ed officiare messa. I primi spazi di preghiera furono per lo più in edifici appartenenti a privati facoltosi, che mettevano al servizio della comunità le loro proprietà al fine di donare ai fedeli un ambiente adeguato ad officiare il culto. Nell'anno 390, durante il Concilio di Cartagine, venne vietata questa pratica in quanto si credette che in questi luoghi appartati e quindi non controllati dai vescovi, potessero nascere movimenti eretici. Nel VI secolo l'imperatore Giustiniano concesse la possibilità alle numerose comunità cristiane di raccogliersi in oratori privati ove però si poteva solo pregare senza poter celebrare le liturgie che dovevano essere officiate solo in luoghi di culto riconosciuti dall'impero.

Gli oratori della prima epoca cristiana potevano trovarsi o all'interno delle città, principalmente nelle vicinanze di chiese di grande importanza come l'Oratorio di San Lorenzo¹³¹ costruito presso la chiesa di San Giovanni in Laterano e quello di Giovanni VII in San Pietro¹³², o potevano essere strutture isolate da edifici di culto localizzate in ambito sia urbano che extraurbano.

Questa seconda categoria, di più modeste dimensioni, era formata da cappelle erette o in memoria di un Santo o a ricordo di un determinato avvento miracoloso come l'Oratorio di San Giovanni in Oleo a porta latina, costruito sopra una piccola altura che la tradizione indicava come luogo dove avvenne il tentato martirio di San Giovanni, per il quale Lazzaro Baldi eseguì un ciclo di affreschi.

Nel periodo che va dal XIV al XV secolo nacquero in Italia le prime Confraternite religiose, associazioni di fedeli dedite ad opere caritatevoli. Da questo momento in poi l'edificio oratoriale divenne il luogo adibito ad incontro delle Confraternite.

Molti sono gli Oratori presenti nella città di Roma, di cui tre ospitano al loro interno opere di Lazzaro Baldi pittore oggetto del seguente studio, dei quali verrà proposta una lista sintetica:

- Oratorio di Sant'Andrea dei Vascellari.
- Oratorio del Santissimo Sacramento dei Santissimi Ceso e Giuliano.
- Oratorio del Santissimo Crocifisso in San Marcello.

¹³¹ L'oratorio di San Lorenzo inizialmente era adibito a residenza papale in San Giovanni in Laterano. In seguito, sotto il pontificato di Stefano III, divenne il luogo dove venne conservata la Scala Santa divenendo negli anni meta di pellegrinaggio.

¹³² Rara testimonianza di arte musiva presente nella città di Roma realizzata da maestranze bizantine andato completamente distrutto durante la campagna di riedificazione della chiesa di San Pietro.

- Oratorio del Santissimo Sacramento in Santa Maria in Via.
- Oratorio del Gonfalone.
- Oratorio di santa Maria del Suffragio.
- Oratorio della Dottrina Cristiana in Santa Maria in Traspontina.
- Oratorio della santissima Vergine Immacolata in via Baccina.
- Oratori di santa Barbara, S'Andrea e Santa Silvia in San Gregorio al Celio.
- Oratorio di Santa Maria dell'Orto.
- Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati.
- Oratorio di sant'Eligio dei Ferrari.
- Oratorio di San Paolo alla Regola.
- Oratorio del Santissimo Sacramento in Laterano.
- Oratorio dei Santi Benedetto e Scolastica dei Nursini.
- Oratorio dei Re Magi nel Collegio di Propaganda Fide.
- Oratorio dei Filippini.
- Oratorio Mariano in Santa Pudenziana.
- Oratorio di San Girolamo della Carità.
- Oratorio di San Francesco Saverio del Caravita.
- Oratorio di San Giovanni in Oleo.

L'edificio, per quanto concerne i criteri costruttivi, non differisce in maniera sostanziale dalle chiese anche se la sua destinazione “gruppale” risulta di dimensioni minori in quanto generalmente è costituito da una semplice aula a pianta quadrata o rettangolare con un solo altare per la celebrazione delle liturgie. Solitamente può essere un edificio assestante ubicato non lontano dalla chiesa principale ed avente una propria facciata come l'Oratorio di San Francesco Saverio, oppure essere annesso all'edificio di culto.

Dopo il Concilio di Trento la costruzione degli Oratori conobbe un nuovo slancio soprattutto grazie alla diffusione di Confraternite e Compagnie religiose. Nel 1600 si diffuse a Roma la Regola di San Filippo Neri che portò ad una rivalutazione degli oratori e ad una conseguente modificazione della loro funzione che non li vedeva più

essere solo luoghi di preghiera ma spazi dove tenere conferenze, discussioni religiose, spettacoli teatrali e musicali. Questa nuova destinazione d'uso comportò una nuova tipologia di scelte architettoniche per la loro costruzione.

Gli oratori possono essere divisi in tre categorie: privati, semi privati e pubblici. Per quanto riguarda la prima è da ricordare un decreto del 1562, promulgato durante il Concilio di Trento, nel quale si prescrisse che solo la Sede Apostolica poteva dare l'autorizzazione alla celebrazione

delle liturgie al loro interno. Il documento risulta rilevante in quanto è qui che appare per la prima volta una norma circa l'edificazione degli oratori che dovevano essere costruiti in un luogo «decentemente disposto, chiuso almeno per tre parti da muri». Inoltre, nel decreto si precisava come l'ambiente dovesse essere munito di tutte le suppellettili utili alla celebrazione della messa e completamente sgombero da qualsiasi oggetto di uso profano e domestico.

Gli oratori semi pubblici iniziarono ad avere identità giuridica durante il Concilio di Trento ma solo durante il pontificato di Leone XIII ebbero una precisa normativa. Nel 1899 si stabilì che nonostante si trovassero all'interno di edifici privati, fossero comunque al servizio della comunità.

Gli oratori pubblici invece dovevano seguire precise norme costruttive per la loro edificazione. In primo luogo, dovevano essere forniti di un ingresso pubblico e dovevano essere muniti di una campana usata come richiamo dei fedeli per la celebrazione delle messe. Inoltre, la loro attività liturgica non doveva recar alcun danno alle chiese già esistenti; per esempio non si poteva amministrare al loro interno il sacramento del battesimo, né si potevano celebrare funerali.

IX. Lazzaro Baldi, pittore pistoiese al servizio della Santa Chiesa.

Diretto scolaro di Pietro da Cortona, Lazzaro Baldi nacque a Pistoia nel 1623. In giovane età fu messo dal padre Giovanni Battista a bottega presso Francesco Leoncini, pittore e incisore in rame, al fine di apprendere le basi dell'arte del disegno. Dopo questo primo avvio presso lo studio del Leoncini, non soddisfatto di questo suo apprendistato e «radunato più denaro che potè»¹³³, si recò a Roma dove riuscì ad entrare, non prima del 1647 come specificato dalle fonti, nella bottega di Pietro da Cortona¹³⁴. Artista di grande fama riuscì ad avere, nella città papale, un seguito di giovani artisti ai quali non mirava ad insegnare uno stile pittorico ben preciso ma li educava ad assimilare una maniera pittorica che si avvicinasse il più possibile alla sua, esigenza nata dalla necessità di dover creare una figura di copista che fosse in grado di sostituirlo, in vista delle numerose committenze a lui affidate, qualora fosse necessario.

Il Pascoli afferma come le prime opere di Lazzaro Baldi «furon però come se fossero state fatte da lui»¹³⁵, parole dalle quali s'intuisce la grande abilità di Lazzaro Baldi nel disegno.

Tra i più fedeli allievi della bottega di Pietro da Cortona, oltre che al Baldi, è da ricordare la figura di Ciro Ferri chiamato a partecipare all'edizione rivista del *Missale Romanum* del 1622, impresa grafica corale alla quale lavorerà anche Lazzaro Baldi, di cui si parlerà di seguito.

Dopo la morte di Pietro da Cortona Lazzaro Baldi ebbe una svolta repentina di stile consistente nell'abbandono definitivo della tipologia grafica vibrante di matrice cortonesca per l'adesione ad uno stile più pacato e classico riferibile all'operato di Carlo Maratta, considerato all'epoca come il nuovo astro della pittura, rappresentante di una nuova tipologia di barocco fortemente sostanziato di classicismo.

L'attività svolta da Lazzaro Baldi nella bottega del Cortona viene descritta sia dall'Abate Orlandi, che nel suo *Abecedario pittorico* afferma: «Lazzaro Baldi nato in Pistoia l'anno 1623. Cresciuto in età pigliò la via di Roma alla fama sparsa di Pietro da Cortona, sotto del quale imparò il disegno, ed il colorito, fino che divenuto secondo nei pensieri, e stanco nel maneggio dei pennelli, comparve in pubblico in luoghi diversi di Roma, come registra nel suo libro l'Abate Titi»¹³⁶, che da Lione Pascoli: «Appena arrivato recapitò alcune lettere di raccomandazione, che portate aveva con seco, e per mezzo d'un di coloro, a cui eran dirette fu introdotto, e messo sotto la di lui cotanto bramata direzione (di Cortona). E come chi ha volontà, e capacità d'apprendere, conforme egli aveva, niente è difficile, e tosto tutto impara, fece in breve tempo quel profitto, che sebbene il maestro gli avesse già formato vantaggioso concetto, almeno così

¹³³ Pascoli, *Vite de' pittori*, Roma, 1730, p. 153.

¹³⁴ Lo Bianco, *Roma attorno al 1650*, in *Barocco a Roma la meraviglia*, 2015, p. 140.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 154.

¹³⁶ Pellegrino Orlandi, *Abecedario pittorico*, 1704, p. 252.

presto non l'aspettava. Venne perciò in qualche gara con alcuni condiscepoli più attempati di lui (...) Andavano anche sovente insieme (...) così andò lungamente facendo, ancorché già dipingesse d'invenzione, e passar potesse egli pure per maestro, conforme dall'opere, che di continuo metteva alla luce, ed esponeva a pubblica vita».

La prima opera pubblica eseguita da Lazzaro Baldi avvenne attraverso l'intercessione del maestro che coinvolse il giovane scolaro decorazione della galleria del Palazzo del Quirinale. Nel 1655 il pontefice Alessandro VII decise di far decorare le pareti della Galleria¹³⁷, presso la sua residenza al Quirinale, con un lungo fregio ad affresco affidando l'impresa al Berrettini. Il compito del maestro toscano si limitò alla progettazione dell'impianto decorativo¹³⁸ ed al reclutamento degli artisti per tale impresa che dovevano essere “*li pittori più celebri di quei tempi*”. I lavori per la realizzazione del lungo fregio andarono, dal 13 settembre 1655 ed il 27 luglio 1657.

Il ciclo di affreschi in questione illustra episodi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento disposti in senso antiorario, ed inizialmente, stando a quanto riferito da Filippo Titi, prevedeva l'estensione della decorazione anche sulle pareti dove erano “*figure et altri ornamenti in chiaro scuro*”.

Gli studi effettuati nel 1960 da Norbert Wibiral¹³⁹, sono di fondamentale importanza al fine di delineare l'equipe di pittori commista chiamati a realizzare il ciclo pittorico nel quale Lazzaro Baldi, proveniente dalle file del più ortodosso seguito cortonesco, realizzò assieme a Gaspar Dughet, che si occupò della realizzazione dello scorcio paesistico, l'ovale posto all'*incipit* della narrazione raffigurante *Dio ammonisce Adamo ed Eva* (oggi nella Sala degli Ambasciatori), seguito dall'episodio dell' *Uscita dell'arca di Noè* affresco che costituisce una prova sorprendente di autonomia figurativa acquisita dall'artista che si occupò per intero della sua realizzazione senza l'aiuto del Dughet che nel *Diluvio universale* e nell'*Annunciazione* si occupò dei paesaggi.

La volontà espressa da Pietro da Cortona di affidare il primo episodio narrativo del ciclo a Lazzaro Baldi conferma quanto provato dai biografi e cioè di come lo scolaro fosse considerato dal suo Maestro il più valente tra gli allievi.

¹³⁷ Oggi l'ambiente della Galleria non esiste più in quanto, durante il periodo napoleonico, si decise di creare delle nuove sale di rappresentanza su progetto di Raffaele Stern. Al posto della Galleria oggi si trovano la “Sala degli ambasciatori”, la “Sala di Augusto” e la “Sala Gialla”. Per creare questi nuovi ambienti si decise di murare le finestre affacciate sul Cortile d'Onore e di posare un nuovo intonaco applicato al di sopra degli affreschi Cortoneschi che ha consentito una buona conservazione di questi nel tempo.

¹³⁸ I disegni relativi alla fase progettuale dell'impresa sono conservati presso la Kunstbibliothek di Berlino. Da questi è stato possibile osservare come l'*equipe* chiamata dal Cortona rispettò fino ai minimi dettagli il progetto illustrato nel disegno del maestro conservato presso la biblioteca berlinese.

¹³⁹ Norbert Wibiral, *Contributi alle ricerche sul cortonismo in Roma: i pittori della galleria di Alessandro VII nel Palazzo del Quirinale*, Roma, 1960.

Presso la chiesa di Santa Maria della Pace, nella cappella della famiglia Ponzetti, Lazzaro Baldi si occupò dell'esecuzione di un dipinto su tela avente come soggetto *Sant'Ubaldo* accompagnato da altri due Santi canonici.

Durante il 1516, data riportata attraverso capitali romane sulle candelabre del catino della cappella, le pareti erano state completamente affrescate con storie dell'Antico Testamento da Baldassare Peruzzi. La zona centrale di questo ciclo pittorico venne celata, come afferma Giuseppe Melchiorri nella *Guida metodica di Roma e i suoi contorni*, da un dipinto su tela dedicato a San Ubaldo di Lazzaro Baldi: «le pitture al di sopra del Peruzzi di cui fu scoperto non ha guari anche il fresco dell'altare che veniva coperto da un S. Ubaldo dello stesso Baldi»¹⁴⁰, durante i lavori di riqualificazione dell'antica chiesa condotti da Pietro da Cortona al tempo di Papa Alessandro VII negli anni 1656, 1657.

Lazzaro Baldi, secondo quanto riportato da padre Sebastiano Resta, non solo realizzò la pala d'altare in questione ma intervenne anche sull'originale peruzziano raffigurante la *Presentazione di Maria al tempio* rifacendo per intero la figura del mendico, su ordine del maestro, così da conformare l'affresco cinquecentesco al nuovo assetto architettonico e decorativo conferito all'Ottagono della chiesa.

La tela con Sant'Ubaldo rimase a nascondere l'affresco del Peruzzi fino al 1828 anno in cui si decise di rimuovere il dipinto per sottoporre la cappella ad un restauro volto a risanarne le mura ormai compromesse da insidiose infiltrazioni d'umidità. Una volta rimosso il dipinto venne alla luce l'opera del Peruzzi¹⁴¹ che fu incorniciata di seguito con modanature ottocentesche in legno dorato attraverso al fine di conferire all'affresco l'aspetto di pala d'altare. In quell'occasione si decise di togliere in maniera definitiva il *Sant'Ubaldo* di Lazzaro Baldi. Pochissima attenzione da parte della critica è stata data al dipinto, tanto da essere descritto nel 1838 come «una mediocre tela di Lazzaro Baldi, scolaro di Pietro da Cortona, rappresentante il vescovo S. Ubaldo»¹⁴²

Al 1658 risale il ciclo di affreschi dell'oratorio di San Giovanni a Porta Latina, meglio noto con il nome di San Giovanni in Oleo, prima opera pubblica realizzata da Lazzaro Baldi dopo l'abbandono della bottega cortonesca.

Il ciclo pittorico raffigura episodi relativi al tentato martirio del Santo il quale, salvatosi dall'immersione in una vasca ricolma di olio bollente, ricevette da parte dell'imperatore

¹⁴⁰ Giuseppe Melchiorri, *Guida metodica di Roma e i suoi contorni, opera arricchita di 4 tavole grandi e di 40 tavole incise in rame*, Roma, 1840, p. 321.

¹⁴¹ La zona d'affresco, autografa del Peruzzi, riportata alla luce presenta al centro della composizione la Vergine in trono con in braccio Gesù. Accanto alla Vergine si trovano Santa Brigida, Ferdinando Ponzetti committente dell'opera e finanziatore della cappella posto di profilo in ginocchio con il berretto tra le mani in segno di religioso ossequio e Santa Caterina.

¹⁴² Melchiorri, *L'ape italiana delle belle arti giornale dedicato ai loro cultori ed amatori*, Roma, p. 54.

Domiziano, suo persecutore, la grazia dell'esilio presso l'isola di Patmos. Analizzando attentamente le singole scene si è notato come alcuni particolari figurativi siano stati riproposti da Lazzaro Baldi nella volta dell'atrio dell'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio.

Collocati entro cornici in stucco mistilinee i cinque affreschi, memori di quell'antico classicismo domenichiano volto alla stesura di un racconto facile ed elementare, raffigurano: *Il tentato martirio di San Giovanni nella vasca di olio bollente* (fig. 51).

L'episodio, *incipit* della narrazione, presenta il momento dell'immersione del Santo entro una pila di olio bollente. San Giovanni è presentato con le braccia aperte alzate al cielo per ricevere la palma del martirio offerta da due angeli in volo. Due uomini, afferrandolo per il bacino, stanno immergendo il Santo nella vasca, mentre un soldato accovacciato, alimenta il fuoco.

In alto sulla sinistra l'imperatore Domiziano assiste all'evento disponendo ordini dal suo trono. Tutt'attorno una folla di personaggi, soldati e civili, assistono alla scena interrogandosi su ciò che sta accadendo. Ad un'attenta osservazione si nota come la donna rappresentata con un fazzoletto portato agli occhi per asciugarsi le lacrime presenta delle affinità figurative con la donna posta ad apertura del corteo funebre nella scena affrescata sul lunotto dell'atrio dell'Oratorio di San Francesco Saverio raffigurante l'episodio di *San Francesco resuscita un morto* particolare che farebbe presumere un uso reiterato, da parte del pistoiese, di modelli nella realizzazione delle sue opere. Dietro architetture classiche di matrice cortonesca immerse nella vegetazione a far da sfondo.

Segue l'episodio di *San Giovanni beve davanti a Domiziano una coppa di veleno restando illeso* (fig. 52).

La scena, ambientata all'interno del palazzo dell'imperatore, presenta Domiziano assiso su di un trono dorato rialzato, in quanto poggiato su un basamento marmoreo decorato a rilievo, mentre ordina al Santo di bere del veleno da un calice da cui, in figurazione del male, fuoriesce un serpente. Il Santo, seguendo gli ordini dell'imperatore, beve il veleno rimanendo illeso. Sbigottiti appaiono i personaggi presenti alla scena. Seguono poi due episodi relativi all'andata del Santo verso il martirio.

Nel primo è rappresentato il tentativo, da parte dei suoi seguaci, di sottrarre il maestro dai soldati che incitano il cammino del Santo con delle lunghe aste. Lo sfondo architettonico presenta alcune somiglianze con quello realizzato da Lazzaro Baldi nell'episodio della *Comunione data agli infermi* nell'atrio dell'Oratorio di San Francesco Saverio. Il loggiato interrotto, di sapore quasi rovinista, con l'attico ricoperto da una ricca vegetazione spontanea, anticipa di qualche anno quello che il Baldi andrà a realizzare nella lunetta dell'Oratorio gesuita.

Inoltre, dietro all'arcata centrale del loggiato dell'episodio dedicato a San Giovanni, è presente un altro edificio di fattura classica consistente in alcune colonne di alto fusto disposte in maniera

circolare. Anche quest'architettura verrà di seguito proposta dal Baldi nel ciclo caravitano anche se in non disposta dietro al loggiato, come nel presente affresco, ma davanti ad esso.

Il secondo episodio raffigura il Santo mentre viene trascinato da due uomini in abiti civili di cui uno lo immobilizza per i polsi attraverso una lunga catena mentre l'altro lo tira per il bordo della tunica. In ginocchio un seguace accorso in aiuto all'apostolo allarga le braccia in segno di arresa mentre due soldati romani discutono su come organizzare il tragitto del Santo verso il palazzo di Domiziano.

Lo sfondo è composto da architetture classiche tra cui spicca un grande arco trionfale posto al centro della composizione, racchiuso ai lati da alte mura. Alla sua sinistra, leggermente in posizione più avanzata, si trova un edificio con colonne a sostegno della trabeazione mentre, sul lato destro, vi è un altro edificio il cui ritmo della facciata è scandito da paraste. Anche in questo caso è possibile notare come queste architetture verranno riproposte a distanza di anni dal Baldi nell'episodio caravitano de *Il battesimo delle popolazioni pagane*.

A chiusura della narrazione è il riquadro con *La visione della Vergine sull'isola di Patmos* (fig. 53).

San Giovanni, essendosi miracolosamente salvato dal martirio, fu mandato in esilio presso l'isola di Patmos per volontà del suo persecutore.

Immerso in un paesaggio montuoso il Santo è raffigurato seduto su di una roccia. In mano tiene la penna ed il grande foglio sul quale scriverà la sua opera magna *l'Apocalisse*. Il suo volto è rivolto verso l'alto ad osservare l'immagine salvifica della Vergine, apparsa in volo con i piedi poggiati su una mezzaluna. Abbigliata con una veste di colore rosso sulla quale è poggiato un mantello bianco la donna, con le mani giunte all'altezza del petto, rivolge il suo sguardo verso il Santo mentre allontana la figura mostruosa del drago a sette teste, simbolo del male.

L'immagine descrive in maniera fedele il dodicesimo capitolo dell'*Apocalisse* dal titolo *La donna ed il drago* nel quale si legge: «Nel cielo poi apparve un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle. (...) Allora apparve un altro segno nel cielo: un enorme drago rosso, con sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi».

La figura del drago ripropone quella realizzata da Pietro da Cortona per l'edizione aggiornata del Messale Romano del 1622, opera voluta da papa Alessandro VII per la quale Lazzaro Baldi eseguirà delle cornici decorative ad accompagnamento del testo. L'antiporta del Messale presenta la contesa tra l'Arcangelo Michele e la Bestia dell'Apocalisse sovrastata dalla trinità in gloria aerea sopra la Gerusalemme celeste (fig. 54).

Nell'affresco di San Giovanni in Oleo accanto al Santo, è presente il suo attributo iconografico, un'aquila resa attraverso tonalità tendenti al bruno, raffigurata di profilo.

Le analogie riscontrate tra alcuni particolari architettonici del ciclo di Porta Latina e quelli dell'atrio dell'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio, testimoniano una forte influenza di questo primo lavoro sul secondo.

Il plauso scaturito da tale impresa diede al pistoiese l'onore di ricevere l'incarico per la realizzazione di un affresco di soggetto analogo posto nella quarta cappella della chiesa di San Giovanni in Laterano raffigurante la *Madonna immacolata appare a San Giovanni Evangelista sull'isola di Patmos* (fig. 55), anticipatore di quel *plein-air* tipico di molta pittura settecentesca. L'opera è datata negli anni che vanno dal 1660 al 1665 e, ad una attenta osservazione, è possibile riscontrare delle grandi somiglianze tra il volto di San Giovanni e quello dell'uomo raffigurato di profilo alle spalle di San Francesco Saverio nell'episodio del *Ritrovamento miracoloso del Crocifisso* nel ciclo pittorico Caravitano. Le due figure presentano lo stesso naso e la stessa stempitura, affinità compositiva anche questa a conferma di un uso reiterato di modelli da parte di Lazzaro Baldi durante la realizzazione di alcune sue opere.

Dopo il lavoro Lateranense Lazzaro Baldi venne chiamato a dipingere una pala d'altare per Cappella dei Magi situata all'interno del collegio di Propaganda Fide. La chiesa fu costruita una prima volta da Gian Lorenzo Bernini in occasione della ristrutturazione di Palazzo Ferratini. Papa Innocenzo X tolse la direzione dei lavori al Bernini affidando il nuovo compito a Francesco Borromini, suo rivale, il quale ristrutturò tutto l'intero isolato facendo abbattere la primaria chiesa. I lavori di ricostruzione andarono dal 1662 al 1664 e nei due anni successivi, il 1665 e 1666 vennero aggiunte le pale d'altare. Lazzaro Baldi eseguì per la cappella la *Consegna delle chiavi a San Pietro* (fig. 56) tela posta al di sopra dell'*Adorazione dei Magi* del Giminiiani. L'opera raffigura il momento in cui Gesù conferisce all'apostolo l'incarico di diffondere la sua parola fra le genti. Nell'opera di Rodulphius Venuti dal titolo *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna* viene così testimoniata la presenza della tela baldiana all'interno del Collegio «Il quadro di Nostro Signore, quando consegnò le chiavi a San Pietro, è opera di Lazzaro Baldi»¹⁴³.

Nel 1671 Lazzaro Baldi eseguì il complesso di dipinti ed affreschi, commissionati dal domenicano Antonio Gonzales de Acuna, per la cappella Colonna dedicata a Santa Rosa da Lima canonizzata sotto il pontificato di Papa Clemente IX il 2 aprile dello stesso anno, presso la chiesa di Santa Maria sopra Minerva.

L'impresa pittorica, della quale ad oggi non è possibile apprezzare a pieno la brillantezza dei colori a causa di una forte alterazione cromatica avvenuta nelle tele gravemente compromesse

¹⁴³ Rodulphius Venuti, Vol. 2., p. 120.

rispetto ai luminosi affreschi della volta, venne realizzata quasi contemporaneamente al ciclo di affreschi della volta dell'atrio dell'oratorio di San Francesco Saverio.

In questi due differenti cicli, uniche testimonianze di ambienti completamente affidati all'opera creatrice di Lazzaro Baldi, si nota come l'artista abbandoni del tutto quell'illusionismo spaziale appreso nella bottega del Cortona, caratteristico dei lavori del primo periodo romano, per abbracciare un'impostazione più classicista componendo le sue opere su pini regolari secondo l'esempio di Carlo Maratta. La cappella è ornata da affreschi nella zona superiore mentre quella inferiore ospita tre tele raffiguranti episodi relativi alla vita della Santa. Al centro della volta Lazzaro Baldi realizzò ad affresco *L'incoronazione di Santa Rosa da Lima*. L'azione vede Santa Rosa inginocchiata con le mani al petto incoronata dalla Vergine, raffigurata con i piedi poggiati su una mezzaluna, suo attributo iconografico. Tale azione viene ordinata dalla figura di Cristo il quale, con la mano sinistra, indica la testa della Santa sulla quale verrà posta la corona. Il redentore è raffigurato seduto sopra nuvole con la mano destra poggiata su un globo sorretto da alcuni angeli. Sopra il Sacro trio la colomba dello Spirito Santo, splendente di luce, scende in volo. Completano la composizione angeli musicisti. La narrazione prosegue nella lunetta posta al di sopra dell'altare dove alcuni putti in volo sostengono ghirlande di fiori. I quattro pennacchi della volta sono decorati da figure allegoriche.

Il ciclo è completato da due dipinti ad olio su tela disposti sulle pareti laterali della cappella raffiguranti episodi relativi alla vita della Santa. Essi sono *La comparsa di Cristo a Santa Rosa da Lima*, sulla parete destra, e *La visione della Vergine a Santa Rosa da Lima che recita il rosario* su quella sinistra, datati 1671, mentre sull'altare è posizionato lo stendardo ad olio su tela realizzato da Lazzaro Baldi nel 1668 in occasione della beatificazione della Santa avvenuta il 15 aprile sotto il pontificato di Papa Clemente IX Rospigliosi (fig. 17).

Per comprendere a pieno la figura di Lazzaro Baldi, bisogna analizzare l'alto sentimento religioso espresso nelle sue opere che confluirà nella devozione per San Lazzaro, suo omonimo, del tutto coerente con la personalità dell'artista pistoiese ed il modo che ebbe d'interpretare la sua professione. Quel che vide il Baldi al suo arrivo a Roma fu l'apogeo del barocco, incarnatosi nella chiesa trionfante. Baldi difatti propose sé stesso come un modello di artista al servizio della santa chiesa specializzandosi principalmente nella produzione di raffigurazioni religiose destinate ad infiammare lo zelo dei fedeli. Tra queste si rammentano gli stendardi esposti a San Pietro in occasione delle canonizzazioni di nuovi Santi e le incisioni, proposte su fogli sciolti o come corredo alle biografie, coniate già prima delle beatificazioni attraverso le quali si attuava una più ampia diffusione del culto del Santo a tutti gli strati della società divenendo il primo, e più importante passo, per il processo di santificazione.

La pittura del Baldi, contraddistinta da una ripetitività di repertorio iconografico, unito ad una

facile resa espositiva ad immediata presa sullo spettatore, venne richiesta soprattutto dagli ordini religiosi che commissionarono molti standardi processionali all'artista tanto che Casale lo definì come «uno dei più operosi licenziatari d'immagini sacre della seconda metà dei Seicento romano» capace di dar vita ad una intensissima attività pittorica incentrata sulla produzione di quadri di canonizzazione che indirizzarono l'artista verso *l'arte del prodotto*¹⁴⁴. Il Baldi, all'epoca, era l'artista che più di altri era in grado di fornire un prodotto religioso convincente, idoneo a semplificare la virtù dei nuovi Santi da assimilare con chiara consapevolezza, capacità che lo rese esponente di primo piano nella mediazione tra il linguaggio popolare e quello colto, com'è possibile osservare negli affreschi della volta dell'atrio dell'Oratorio del Caravita nel quale si alternano episodi narrativi della Vita di San Francesco Saverio, facili da comprendere ad una prima osservazione dalla popolazione a quel tempo perlopiù analfabeta, ad immagini allegoriche desunte dal programma iconografico di Cesare Ripa.

L'interesse di Lazzaro Baldi verso una tipologia di disegno volta al soggetto sacro la si può riscontrare nella sovrabbondante produzione di disegni quasi tutti dedicati ai religiosi che la chiesa cattolica andava santificando a quei tempi.

Si ricorda come lo stesso Francesco Saverio, soggetto principale degli affreschi della volta dell'atrio dell'Oratorio a lui dedicato, fosse stato santificato, assieme ad Ignazio di Loyola, Filippo Neri, Teresa d'Ávila ed Isidoro il contadino, in data 12 Marzo 1622 sotto il pontificato di Benedetto XV, anno in cui venne pubblicato anche il *Missale romano* nel quale sono contenute delle incisioni eseguite su disegni di Lazzaro Baldi di cui si parlerà a breve.

Dopo la morte di Alessandro VII Chigi, ultimo rappresentante di quel gusto affine ai criteri barocchi e per la cui intercessione Lazzaro Baldi ottenne le prime commesse pubbliche nella città di Roma, le opere di Lazzaro Baldi, che durante tale pontificato non godettero di molto apprezzamento poiché giudicate a volte troppo austere, riuscirono particolarmente gradite ad una committenza ecclesiastica indiscutibilmente alla ricerca di un decoro più manifesto nell'arte sacra in adesione ai principi del Concilio di Trento. La forte ripresa del culto dei santi, condannata da Lutero, vide la frequente proclamazione di nuovi casi da venerare, celebrata con superbe cerimonie di canonizzazione lungo tutto il secolo¹⁴⁵.

La grande produzione di immagini richieste dai rappresentanti degli ordini religiosi, maggiori committenti dell'artista, in concomitanza alla celebrazione di cerimonie di canonizzazione fu possibile solo all'organizzazione di una vasta ed efficiente bottega che, sotto la direzione di

¹⁴⁴ V. Casale, *L'arte e le canonizzazioni. L'attività artistica attorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel 600*. Torino, 2011.

¹⁴⁵ S. Carandini, *Il teatro delli stupori della città di Roma. feste e spettacoli nella Roma barocca* in *Il barocco a Roma, la meraviglia delle arti*, pp. 87 – 97.

Lazzaro Baldi, metteva in opera non solo le effigi dei Santi da esporre sugli stendardi durante le cerimonie di canonizzazione ma si occupava di realizzare tutto ciò che occorreva alla sacra celebrazione come gli altari, i candelabri e le medaglie ricordo da donare a tutti gli esponenti dell'alto clero che vi partecipavano.

La maggior parte delle volte, nei disegni destinati ad incisioni per la realizzazione d'immagini di piccolo formato da distribuire ai credenti durante le cerimonie di canonizzazione, veniva fissata quella che sarebbe stata l'iconografia ufficiale relativa al Santo. Per quanto riguarda l'immagine di Santa Rosa da Lima è da ricordare un'incisione, realizzata da Benoit Thiboust su disegno di Lazzaro Baldi, posta sull'antiporta dell'opera letteraria dal titolo *Vita Mirabilis et mors praetiosa Ven.lis Sororis Rosae de Santa Maria Limensis*, pubblicata a Roma nel 1664.

Il disegno, realizzato quattro anni prima della canonizzazione della Santa riscuoterà molto successo tanto da far ottenere all'artista l'incarico di essere il pittore ufficiale della Santa. Durante la cerimonia di canonizzazione, avvenuta il 15 aprile del 1668, sarà proprio il Baldi a realizzare lo stendardo devozionale con *L'incoronazione di Santa Rosa da Lima*, il dipinto posto nella tribuna di San Pietro avente come soggetto l'episodio della *Visione di Cristo a Santa Rosa* e quello raffigurante la *Comparsa della Vergine a Santa Rosa*, rispettivamente oggi ubicati il primo presso sull'altare della Cappella Colonna in Santa Maria Sopra Minerva e gli altri due nelle pareti laterali della stessa.

La provenienza delle 3 tele dalla celebrazione in San Pietro viene confermata dalla relazione redatta nel 1668 da Claudie Bouillaud dal titolo *Breve relatione della solennissima festa della beatificatione della beata Rosa di Santa Maria, fatta nella Basilica di San Pietro, adì 15 Aprile 1668*, nella quale vengono descritte le decorazioni allestite in San Pietro per la celebrazione.

Nella breve opera viene citato Lazzaro Baldi, come realizzatore di tutto l'apparato effimero. Il Bouillaud, riportando per esteso il nome dell'artista, lo menziona però con il cognome Valli, particolare che potrebbe aprire una nuova strada a ricerche archivistiche relative alla figura del pittore pistoiese, facendone emergere nuove committenze.

Secondo il Bouillaud il Baldi (Valli), eseguì per la cerimonia alcuni dipinti, cinque di numero, da collocarsi entro il gran Teatro effimero allestito presso la Tribuna di San Pietro: «Dall'una parte, e dall'altra di detto Teatro pendevano ricchissimi broccati d'oro sopra dei quali stavano appesi Quattro grandissimi quadri d'altezza di Palmi 20. e di 14 di larghezza per ciasched' uno, fattura del celebre pittore Lazzaro Valli. In essi si presentavano quattro grazie, e privilegi singolarissimi, concessi da Dio a questa sua Serva. Nel primo vedevasi quando il Signore in una visione misteriosa comparsosi in sembianza di Scalpellino la scelse in compagnia di altre nobili donzelle a lavorar pietre per renderla degna delle sue nozze. Nel secondo contenevasi il nobilissimo sposalizio di Gesù con essa, di cui si vedeva mezzana la gran Madre di Dio, nel

terzo figuravasi quando il suo Sposo Celeste si compiacque di accostarla al suo costato e rifocillarla con il nettare del suo Sangue preziosissimo. Nel quarto miravasi la regina degli Angeli quando destava la sua Devota esortandola all'Oratione».

In questo breve ragguaglio è interessante osservare come la descrizione offerta dal Bouillaud segua in maniera fedele, sotto l'aspetto compositivo, due opere oggi ubicate nelle pareti laterali della Cappella di Santa Rosa da Lima nella chiesa di Santa Maria alla Minerva.

Le tele, di grande dimensione, raffigurano gli episodi della *Comparsa di Cristo a Rosa da Lima*, e la *Visione della Vergine a Santa Rosa da Lima*.

Nel primo episodio, come descritto dal Bouillaud, si vede il Cristo apparire ad un gruppo di giovani fanciulle intente a realizzare delle statue, particolare osservabile dallo scalpello tenuto in mano da Santa Rosa e dalla statua giacente a terra ai suoi piedi (fig. 57).

Il secondo invece rappresenta la miracolosa visione della Vergine alla Santa per esortarla all'orazione.

Per quanto riguarda invece la tela, oggi ubicata sull'altare della Cappella Colonna, il Bouillaud riporta quanto segue: «Nell'estremità del teatro nel luogo di mezzo sopra l'Altare della Cattedra stava appeso un altro Bellissimo quadro della Beata Rosa, dell'istessa grandezza degli altri quattro, e opera pregiatissima del medesimo Pittore. In questo rappresentavasi la Sposa di cristo con il Bambino Gesù fra le braccia sostenuta da una nuvola, sopra la quale comparivano due Angeli, che con le mani unitamente reggevano una vaghissima Ghirlanda di Rose in atto di coronarla. A piedi della figura vedevasi i Popoli del Perù, e dell'altre provincie circonvicine che genuflessi in atto d'humilissima recognitione reverentemente l'adoravano. Era il detto quadro collocato immediatamente sotto la cattedra di San Pietro la quale pareva appunto servisse da pretiosa Corona, accrescendoli con l'oro suo Maestà, e ricchezza».

Stando a quanto riportato nella *Relatione* queste tre opere furono realizzate da Lazzaro Baldi in occasione della festa di beatificazione della Santa e trasportate in seguito nella Cappella Colonna dopo i lavori di riqualificazione ed ampliamento della chiesa.

Lazzaro Baldi non solo realizzò i dipinti su tela da porsi nella zona della tribuna di San Pietro ma si occupò anche della realizzazione di alcuni medaglioni posti a decorazione del porticato berniniano. Tali disegni, destinati ad opere realizzate con materiali deperibili, saranno riadoperati da Lazzaro Baldi per la realizzazione di tele di piccolo formato. Un esempio è un dipinto ad olio di piccole dimensioni raffigurante l'*Estasi di Santa rosa da Lima*, oggi conservato a Palazzo Chigi ad Ariccia presso la collezione Lemme, pervenuto attraverso una donazione nell'anno 2007 dalla collezione dei marchesi Gentili (fig. 58).

L'opera, datata 1668, venne attribuita al Baldi da Maurizio Fagiolo dell'Arco quando era conservata presso l'antiquario Pratesi a Firenze, il quale aveva a sua volta acquistato la tela dai

Gentili nel 1990. Rimane plausibile l'ipotesi secondo la quale l'opera venne realizzata in occasione della beatificazione della Santa avvenuta sotto il pontificato di papa Clemente IX Rospigliosi il 15 aprile del 1668, nel periodo precedente alla cerimonia durante il quale il Baldi ottenne l'appalto di tutte le decorazioni per le celebrazioni, in quanto nella rappresentazione manca l'attributo dell'aureola sulla testa della mistica domenicana. Committente del dipinto potrebbe essere stato il domenicano Antonio Gonzales de Acuna, promotore del processo di canonizzazione, che nel 1671 fece decorare a Baldi la cappella dedicata alla Santa nella chiesa della Minerva. Nel dipinto la Santa viene raffigurata in abbandono estatico, rapita dalla visione della trinità durante il trapasso, mentre due angeli recano rispettivamente gli attributi iconografici del flagello, con cui la Santa si fustigava, ed il cilicio, indossato dalla donna in segno di penitenza.

La composizione ripropone liberamente il soggetto in uno dei dodici medaglioni illustranti episodi della vita della monaca, esposti nel portico della Basilica Vaticana in occasione della sua beatificazione avvenuta in data 15 Aprile 1668 come indicato sia nella *Relatione* del Bouillaud.

Nella *Relatione*, l'apparato celebrativo viene così descritto: «Nel portico di San Pietro parato di superbi arazzi si facevano vedere con ben formata simetria dodici medaglioni tondi sotto ciasched'uno dei quali vi era il suo cartellone e sotto a questo, attaccavasi un quadro somigliante all'armi dell'Eccellentissima casa Rospigliosi. Conteneva ogni medaglione, un prodigioso successo della Vita della Beata Ros; nel cartellone spiegavasi con un distico latino il fatto e nel Quadro si vedeva geroglicamente espresso un'impresa con il suo motto latino»¹⁴⁶.

L'opera conservata presso la Collezione Lemme del Palazzo Chigi di Ariccia presenta la stessa composizione sperimentata da Lazzaro Baldi nel nono medaglione posto al di sopra del portico della piazza di San Pietro in occasione della cerimonia di beatificazione di Rosa da Lima, così descritto nella *Breve relatione*: «Nel nono medaglione compariva la beata soprasseduta da uno svenimento, tutta languente d'Amor Divino venir sostenuta da un Angelo».

Una replica di maggior formato, di cui la versione Lemme costituisce il modello, è conservata presso il Museo del Convento di Santa Sabina a Roma¹⁴⁷.

In un momento storico travagliato come gli ultimi decenni del Seicento Baldi trovò quindi nella produzione d'immagini sacre il fondamento e la giustificazione del proprio lavoro. La grande fortuna che il pistoiese riscosse in vita la si può riscontare sull'influenza che i suoi disegni

¹⁴⁶ Claude Bouillaud, *Breve relatione della Solennissima festa della beatificazione della beata Rosa da Lima*, Roma, 1668, p.5.

¹⁴⁷ Bernendini, 1997, p. 215.

ebbero sulle produzioni di altri artisti a lui contemporanei tra cui si ricorda il dipinto, conservato presso l'Hermitage di San Pietroburgo di Bartolomè Esteban Murillo raffigurante *L'uccisione di San Pedro d' Arbues* (fig. 59).

La tela, eseguita attorno al 1664, è da considerarsi forse l'opera più 'barocca' del Murillo declinata in chiave teatrale. L'episodio raffigura il momento in cui il Santo sta per essere assassinato, sorpreso mentre era in preghiera. In questo caso Murillo replicò con varianti un'incisione realizzata da Benoit Thiboust su disegno di Lazzaro Baldi datata 1664 oggi in collezione privata, apportando cambiamenti nell'impianto prospettico e nella posizione del braccio del carnefice sulla destra, in modo da rendere la scena più intellegibile. Questo caso è una rara testimonianza di come le immagini coniate a Roma in occasione delle cerimonie di beatificazione e di santificazione, divenissero in qualche modo canoniche circolando, tramite copie ed incisioni, in tutta Europa.

Al 1668 risale la canonizzazione del beato Francesco Borgia, terzo generale dei Gesuiti dopo Ignazio di Loyola e Diego Lainez, celebrata nella chiesa di San Pietro. Le cronache del tempo descrivono l'apparato mettendone ripetutamente in risalto il fasto e l'assoluta sontuosità, al punto che la basilica vaticana, «per di dentro sembrava un paradiso, sì era maestosamente e divinamente abbellita».

Numerosi furono i pittori, gli stuccatori e gli intessitori coinvolti nell'impresa e tra di questi Baldi ottenne l'incarico di eseguire le effigi di tutti i santi da celebrare e, nello specifico, di occuparsi personalmente dell'apparato effimero ordinato dai gesuiti in onore di Francesco Borgia. L'impegno del pistoiese principiò nel 1668, anno in cui ottenne l'incarico di realizzare alcuni dipinti di piccolo formato da donare ai rappresentanti del clero più in vista presenti alla canonizzazione. Tale incarico viene documentato nei libri contabili della Compagnia del Gesù nei quali, al giorno 17 settembre 1668, risulta un pagamento così esposto: «Al Monte della Pietà a parte scudi trecentottanta moneta trattili nel S. r Lazzaro Baldi pittore per il prezzo di quadri di detto Beato Francesco fatti e presentati, uno a Nostro Signore ai 4 Prelati intervenuti alla fabrication del processo, due alli Monsignori Segretari della Sacra Congregatione dei Riti e promotori della Fede, et uno al Procuratore della causa e per il prezzo ancora delle cornici fatte fare a ciascuno di detti quadri secondo la loro proportione»¹⁴⁸.

Lazzaro Baldi, per la cerimonia di canonizzazione di Francesco Borgia, realizzerà anche degli stendardi come documentato nei mandati di pagamento presenti sia nei *Libri maestri* del Banco di Santo Spirito nei quali, in riferimento all'anno 1670, si legge: «Et à di 22. detto scudi dugento moneta pagati à Lazzaro baldi pittore à conto»¹⁴⁹, che in quelli dei Depositi Vincolati del Monte

¹⁴⁸ ARSI, *Fondo gesuitico*, vol. 160, c. 78.

¹⁴⁹ ASUCBR, *Banco Santo Spirito*, sez.II. 1.76 (1670), c. 806.

di Pietà dove sono registrati alcuni pagamenti all'artista recanti la data 1671: «à dì 10 aprile scudi duegto sessantacinque b. 50 moneta pagati al S.r. Lazzaro baldi per resto delli stendardi e quadri»¹⁵⁰.

La canonizzazione di Francesco Borgia venne accompagnata da un'ampia pubblicistica diffusa con lo scopo di divulgare l'immagine del nuovo santo, accrescendone la fama. Un esempio è un testo, stampato nel 1671, dal titolo *Compendio della Prodigiosa e ammirabil vita di San Francesco Borgia* contenente un'ottavina di grande interesse in cui viene descritta l'ascesa del santo in cielo: «Ma volle Dio a questo Santo Duce, più sublimarl' in nel celeste cielo, in mezzo al Divo Ignazio, el' gran Xaverio, in grembo al Sol liet' hoggi si conduce, Qual sedea in sen d'Astrea lucido, et altero, Che posi qui l'alma gloriosa, e mente Del ciel si, disse il Sol, ma riverente».

L'attributo iconografico che Lazzaro Baldi decise di assegnare a Francesco Borgia fu difatti il sole, elemento che troverà immediato riscontro nelle contemporanee raffigurazioni del santo realizzate a ridosso della canonizzazione. Nelle immagini coniate per la devozione di Francesco Borgia egli appare spesso effigiato con una corona rovesciata ai suoi piedi ed un ostensorio tenuto nella mano destra¹⁵¹. La nascita di tale iconografia sarebbe quindi da ricondurre all'inventiva di Lazzaro Baldi.

Il 28 aprile del 1669, un anno dopo la canonizzazione di Santa Rosa da Lima e di Francesco Borgia, fu celebrata in San Pietro la doppia canonizzazione del francescano spagnolo Pietro d'Alcantara e della carmelitana fiorentina Maddalena de' Pazzi. Giacomo Rospigliosi, cardinal nipote e deputato procuratore della sacra cerimonia, commissionò a Lazzaro Baldi gran parte dell'allestimento pittorico. L'artista venne chiamato alla realizzazione di sei degli otto stendardi da esporre a San Pietro, raffiguranti Pietro D'alcantara e Maddalena de' Pazzi, ed alla creazione di una serie di quadri di modeste dimensioni, replicanti gli stessi soggetti, da dare in dono ai membri più illustri degli ordini religiosi di appartenenza dei due santificati.

Uno dei sei stendardi realizzati da Lazzaro Baldi mostrava *l'Estasi di Santa Maddalena de' Pazzi*. Studi recenti¹⁵² hanno dimostrato come un dipinto ad olio su tela di soggetto analogo di piccolo formato, oggi conservato presso la Collezione Lemme di palazzo Chigi ad Ariccia ed elencato tra i beni inventariati nella casa del pistoiese dopo la morte avvenuta nel 1703, è da considerarsi come il modelletto realizzato dall'artista per lo stendardo da affiggere su un pilastro

¹⁵⁰ ASR, *Monte di Pietà*, Depositi Vincolati, Libri Maestri, reg. 112 (1671), c. 150.

¹⁵¹ Una di queste incisioni, oggi conservata presso il Kunstmuseum di Düsseldorf, inv. FA 5153 D, incisa da Francois Spierre, raffigura Cinque Santi Clementini. I Santi, posti ad emiciclo, sono identificati attraverso i loro attributi. Nel Santo posto a destra della composizione è possibile riconoscere la figura di Francesco Borgia identificabile attraverso gli attributi iconografici della corona rovesciata ai piedi e dell'ostensorio tenuto nella mano destra.

¹⁵² Pampalone *Dipinti del barocco romano da Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra Palazzo Ducale dei Castromediano, 22 settembre – 13 dicembre 2012, Roma, 2012, p. 92, scheda 32.

della tribuna vaticana durante la cerimonia di beatificazione di cui l'addobbo viene descritto nel *Diario* del Cartari ed illustrato in una incisione del Falda.

La cerchia di privati amatori delle opere di Lazzaro Baldi, a differenza di quella di Pietro da Cortona che vantava le sue opere nelle collezioni delle famiglie più in vista della borghesia romana, era formata da persone appartenenti al ceto medio che, non potendo acquistare sul mercato opere del Berrettini, ripiegavano la loro scelta su artisti a lui prossimi provenienti principalmente dalla sua bottega.

La quasi totale assenza delle opere del pistoiese nelle principali pinacoteche romane deriva dal fatto che già dai suoi esordi il Baldi non venisse considerato come un pittore valente al pari del suo maestro. Anche per le imprese ufficiali non veniva fatto il nome di Lazzaro Baldi in quanto il suo stile semplicistico non aveva quella caratteristica intrinseca di superamento dei limiti cara allo stile barocco volto a stupire lo spettatore.

La corte pontificia integrò invece il pistoiese nella cerchia di pittori a cui affidare committenze pubbliche di rilievo, fatto che portò l'artista a beneficiare della protezione di papi, cardinali e prelati di spicco. L'adesione ad uno stile pittorico austero e carico di sentimento religioso, unito ad uno spiccato gusto classicista, incontrò i gusti di Papa Innocenzo XI, salito al soglio pontificio nel 1676. A questo periodo risalgono le opere, commissionate dal Monsignore Francesco Maria Mafei, per la chiesa di Sant'Anastasia al Palatino per cui il Baldi realizzò la pala dell'altare maggiore raffigurante l' *Adorazione dei pastori*, gli affreschi della tribuna, la *Madonna del Rosario con San Domenico di Guzman e Santa Caterina da Siena*, quattro dipinti con *Storie dei Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri* da ubicarsi nell'omonima cappella e la decorazione pittorica della cappella dedicata ai Santi Giuseppe e Girolamo luogo al quale veniva conferito un grande significato devozionale e liturgico in quanto, secondo tradizione, San Gerolamo celebrava qui le sue messe. Qui Lazzaro Baldi compì, assieme a Domenico Pontì, l'affresco della lunetta raffigurante il *Martirio di Sant'Anastasia*, accompagnato dalla tele dipinte ad olio raffiguranti il *Rinvenimento del corpo di Santa Anastasia*, opera realizzata assieme ad Angelo Massarotti seguita da *Il seppellimento di Sant'Anastasia di Sirmio*, alla cui esecuzione collaborarono Fabrizio Chiari ed Angelo Massarotti.

Il 4 febbraio del 1678, durante i lavori di restauro della cappella voluti dal cardinale Mafei, crollò l'altare maggiore causando il ritrovamento delle ossa credute di Anastasia, scoperta che condusse ad un rinnovamento del culto della Santa e ad una ulteriore valorizzazione della chiesa attraverso un ciclo pittorico commissionato a Lazzaro Baldi. L'attribuzione delle tele al pistoiese viene confermata dall'Inventario della Visita Apostolica del 1727 unica fonte

documentaria, tra quelle contemporanee o di poco successive¹⁵³, nella quale si fa accenno ai lavori eseguiti da Baldi nella chiesa: «Tutti questi quadri sono di mano di Lazzaro Baldi, come pure la pittura che si vede sopra la tribuna (...) che rappresenta il martirio della Santa, è del medesimo autore»¹⁵⁴.

Vista l'enorme mole di lavoro l'artista si servì dell'aiuto di allievi e collaboratori per tale impresa. Questo spiega alcune difformità nella sua vasta produzione, a volte riscontrabili anche all'interno di uno stesso dipinto.

Come indicato dal Pascoli Baldi «ebbe continuamente una quantità di scolari; ma pochi furono quelli, che l'imitarono, e solo Giambattista Lenardi mi son persuaso, che degno sia da essere rammentato».

La decorazione della cappella dedicata ai Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri avvenne contemporaneamente a quella dedicata ai Santi Giuseppe e Girolamo fatto che conferma come Baldi si avvallesse di una schiera di allievi nella realizzazione delle opere in cui è possibile notare, ad un'attenta osservazione, cambiamenti di stile repentini. Quella del Baldi non era una “*semplice bottega, ma un organismo produttivo gerarchizzato*” capace di far fronte all'enorme mole di opere richieste. Il pistoiese, oltre a servirsi dell'aiuto di alcuni suoi discepoli, stabilì sodalizi temporanei con alcuni pittori di enorme fama tra cui si ricordano Fabrizio Chiari, artista che aveva già collaborato con Baldi nel cantiere corale di Montecavallo diretto da Pietro da Cortona, ed Angelo Massarotti.

Circa la collaborazione con quest'ultimo è stato rinvenuto un documento d'archivio, pubblicato da Barry ma da lui erroneamente collegato alle tele realizzate per la cappella dei Santi Borromeo e Filippo Neri, che gli ultimi studi svolti dalla Barchielli hanno conseguentemente indicato come relativo ad un pagamento effettuato per conto del Massarotti come compenso per un'opera destinata alla cappella dei Santi Giuseppe e Gerolamo in quanto la citazione “*Per la cappella delle reliquie*” è da riferirsi alla cappella dedicata ai due Santi anticamente custode di alcune reliquie appartenenti alla Collegiata.

¹⁵³ Nelle edizioni del Titi, precedenti all'inventario, la cappella veniva descritta come “*ornata da per tutto di pitture*”.

¹⁵⁴ L'inventario della visita apostolica del 1727 è di grande importanza in quanto offre una puntuale descrizione iconografica delle sei opere presenti nella cappella di cui quattro sono ancora *in situ* mentre la tela raffigurante l'Incoronazione della Vergine con i Santi Girolamo e San Giuseppe è ora conservata presso i locali dell'archivio della chiesa e per quanto riguarda la tela con il *Seppellimento di Sant'Anastasia*, citata nell'inventario, se ne sono perdute le tracce. Circa le opere di Lazzaro Baldi l'inventario riporta quanto segue: «Nel quadro di quest'altare vengono non solamente rappresentati li due già detti santi titolari, ma ancora sopra di essi la Vergine SS. Maria coronata dalla SS. a Trinità, e fra questa e li detti due Santi, vi è un angelo che porta la Croce di nostro Signore, alla sinistra della quale vi è l'immagine della Santa patrona. (...) Nelle muraglie laterali di questa cappella sono quattro quadri (...). Nelli quadri della parete sinistra dell'altare rimangono rappresentati il seppellimento della Santa patrona (...) nell'altro vien rappresentato san Gregorio Papa, che distribuisce le ceneri il primo giorno di Quaresima (...). Dalla parte sinistra sono atri due quadri della parte destra, nel primo de' quali, cioè quello più vicino all'altare, si vede rappresentata l'inventione del corpo della Santa e nell'altro San Girolamo che celebra messa i questo medesimo altare».

Si tratta di un pagamento eseguito dal Monsignor Mafei ad Angelo Massarotti datato 20 febbraio 1680 per «final pagamento di un quadro et un altro ritoccato (...) per mettere nella Cappella delle Reliquie».

Nel testo viene citato anche Giovan Domenico Ponti, protetto¹⁵⁵ di Francesco Maria Mafei, al quale furono assegnati il *Martirio di Sant'Anastasia*, il *San Girolamo che celebra Messa* ed il *San Gregorio in atto di distribuire le ceneri*. Nelle opere di Domenico Ponti affiorano alcuni inserti baldiani, probabilmente derivati da un abbozzo del maestro o dovuti dalla volontà del Ponti di adeguarsi al suo stile, particolare riscontrabile principalmente nelle capigliature degli angioletti rappresentati nel dipinto riprodotto *San Gregorio nell'atto di distribuite le ceneri*. Il ruolo di Lazzaro Baldi nella decorazione della cappella dedicata ai Santi Girolamo e Gregorio sarebbe quindi relativo alla sola organizzazione del lavoro della bottega. La presenza di artisti provenienti da varie scuole pittoriche italiane trova il punto d'incontro in un cortonismo venato di classicismo espresso nelle loro opere.

Stando a quanto riferito dalle fonti Lazzaro Baldi realizzò per la chiesa di Sant'Anastasia una tela raffigurante San Turibio, arcivescovo di Lima, beatificato il 24 giugno del 1679 sotto il pontificato di Innocenzo XI. Questa beatificazione è di grande importanza in quanto fu l'unica ad essere celebrata durante i tredici anni di pontificato di papa Odescalchi. Nel 1686, anno di pubblicazione dell'*Ammaestramento* di Filippo Titi, si decise di trasferire il primo altare costruito nella chiesa in una altra cappella del transetto sinistro.

Il Titi purtroppo, citando il dipinto, tace circa l'autore e così si farà anche nell'edizione successiva curata dal Crescimbeni del 1708. Fonte documentaria dalla quale attingere importanti informazioni, anche in questo caso, è l'inventario della Visita Apostolica del 1727¹⁵⁶. Partendo dalla lettura del documento l'opera, conservata nella parete del transetto sinistro della chiesa di Santa Anastasia, venne attribuita a Lazzaro Baldi da Antonella Pampalone la quale fu la prima ad individuare la mano del pistoiese nella tela, rilevando nell'opera le sue indubitabili caratteristiche stilistiche, non identificandone però il soggetto. Il Barry, seguendo le intuizioni della Pampalone, ipotizzerà di seguito come l'opera provenga dal corredo iconografico realizzato per la cerimonia di beatificazione di Turibio, avvenuta in San Pietro il 2 luglio del

¹⁵⁵ L'informazione viene desunta dal Diario di Carlo Cartari il dove si afferma: «L'anno 1678 Monsignor Mafei volse restaurare nella chiesa di Sant'Anastasia la cappella in faccia alla nave sinistra, nella quale sono celebrate le reliquie insigni, e nell'altare della quale celebrava San Girolamo (...) ornò la detta cappella di stucchi, di pitture, e di armi di varie sorti(...) le pitture sono dell'istesso pittore genovese, che egli alimenta in casa, Domenico Ponti. Li 23 di agosto pose in opera il primo quadro sotto la volta, in faccia, rappresentante il Martirio di sant'Anastasia».

¹⁵⁶ Circa la paternità dell'opera a Lazzaro Baldi l'inventario riporta: «altare di San Tiburio (...) ben ornato di pietre fine con paliotto di medesima qualità, al quale si ascende per due scalini in marmo, ha il suo quadro con la sua cornice dorata ben proportionato non meno alla qualità dell'altare, che all'altezza della cappella, nel quale viene rappresentato il padrone di essa, che sta recitando il divin officio con un coro d'angeli intorno, pittura di Lazzaro Baldi, con cona all'interno ben disposta nelle medesime pietre fini». In fondo è apposta la data 10 aprile 1727.

1679 di seguito trasferito nella chiesa di Sant'Anastasia. L'espressione del volto del Santo sarebbe difatti più riconducibile ad uno standard devozionale che ad un'opera destinata ad una cappella religiosa.

L'originale baldiano verrà di seguito sostituito da una tela di medesimo soggetto realizzata dal Trevisani, tra gli anni che vanno dal 1722, anno in cui principiarono i lavori di riqualificazione architettonica della chiesa di Sant'Anastasia, ed il 1726, anno in cui la chiesa celebrò la canonizzazione di San Turibio. Come indicato da un'iscrizione posta al suo interno, l'altare dedicato al Santo venne consacrato il 30 dicembre del 1726 da papa Benedetto XIII. Non essendo riferita l'opera del Trevisani nell'inventario della visita apostolica del 1727, è possibile che la tela di Lazzaro Baldi venne sostituita subito dopo la consacrazione dell'altare.

Durante il suo pontificato Innocenzo XI Odescalchi si oppose energicamente al lusso ed alla dissolutezza dei costumi, che si erano accentuati progressivamente dall'epoca di Urbano VIII, arrivando persino ad abolire i festeggiamenti profani del carnevale negli anni 1684, 1688, 1689. In questo clima di fervente cattolicesimo, proprio negli anni in cui il letterato Giuseppe Massei stava lavorando alla stesura della biografia dedicata a San Francesco Saverio analizzata nel capitolo precedente in riferimento alla descrizione delle scene affrescate relative del Santo, Lazzaro Baldi mise mano alla stesura di un'opera letteraria incentrata sulla riqualificazione di un Santo martire dei primi secoli.

L'opera, concepita nel 1679 quando Baldi venne eletto principe dell'Accademia di San Luca, esprime la volontà dare impulso alla figura di San Lazzaro, suo omonimo¹⁵⁷. Venne anticipata da alcune strategie pubblicitiche solitamente usate nelle canonizzazioni come ad esempio

¹⁵⁷ San Lazzaro visse la sua vita in Grecia sotto il regno dell'imperatore Teofilo. Aderì all'ordine monastico ispirato dalle sacre immagini. Questo vivo interesse portò il Santo ad avvicinarsi all'arte della pittura nella quale eccelse. L'amore per l'arte portò Lazzaro a recarsi al cospetto di Teofilo a difesa delle icone. Teofilo quindi decise di far arrestare l'uomo e di incarcerarlo ma anche nella cella il Santo portò avanti la sua attività pittorica facendo scatenare l'ira dell'imperatore il quale decise di fargli bruciare le mani con i ferri roventi. Venne di seguito scarcerato per volontà dell'imperatrice Teodora che salì al trono dopo l'avvenuta morte di Teofilo. Teodora decise quindi di mandare Lazzaro come ambasciatore a Roma dove contrastò fortemente l'antipapa Anastasio che venne deposto e sostituito con il legittimo pontefice Benedetto III. Tornò quindi presso Costantinopoli ma vi rimase poco in quanto fu di nuovo inviato a Roma ma durante il lungo viaggio trovò la morte.

l'erezione, a sue spese, di un sacello ubicato nella chiesa dei Santi Luca e Martina¹⁵⁸ per cui dipinse la pala d'altare accompagnata da altri sei dipinti, oggi perduti, aventi come soggetto San Lazzaro per i quali il Baldi lavorò dall'anno 1680 in poi.

Di queste sei tele, descritte negli inventari della cappella redatti negli anni 1725 e 1728 e raffiguranti i seguenti episodi relativi alla vita del Santo: *San Lazzaro ordinato Sacerdote*, *San Lazzaro in atto di dipingere*, *San Lazzaro davanti all'Imperatore Teofilo*, *San Lazzaro offre un calice d'oro a papa Benedetto III*, *San Lazzaro fa deporre l'antipapa*, *Morte di San Lazzaro*, sono stati identificati dalla Pampaloni tre disegni preparatori, i primi due conservati presso l'Istituto Nazionale della Grafica relativi agli episodi di *San Lazzaro ordinato sacerdote*¹⁵⁹ e *San Lazzaro offre un calice d'oro a papa Benedetto III*¹⁶⁰ mentre il terzo, relativo alla tela raffigurante *la Morte di San Lazzaro*, presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi¹⁶¹. La stampa realizzata da Filippo Luzi nel 1692 su disegno di Lazzaro Baldi, dedicata all'abate Domenico Cappello, rimane invece l'unica testimonianza grafica della tela ormai dispersa, raffigurante l'episodio di *San Lazzaro in atto di dipingere*.

L'opera redatta da Lazzaro Baldi dal titolo *Breve compendio della Vita, e Morte di San Lazzaro Monaco, et insigne Pittore, che sotto Teofilo imperatore Iconomaco molti tormenti patì per la Pittura, e Culto delle sagre immagini, dedicata all'Illustriss. Et Eccellentiss. Sign. D. Livio Odescalchi Duca di Ceri*¹⁶², prevedeva l'accompagnamento grafico di alcune stampe aventi come protagonista il Santo.

Nella dedica si apprende come Lazzaro Baldi intese la sua professione come un dono della Divina Provvidenza tanto da identificarsi con il Santo suo omonimo dal quale non solo prese il nome ma anche l'abilità pittorica «per divino volere il nome di Lazzaro nel sacro fonte battesimale imposto mi fosse e poi il genio e l'inclinazione della pittura».

¹⁵⁸ Il 31 marzo del 1680 venne dato, da parte dell'Accademia di San Luca, il permesso a Lazzaro Baldi di creare un sacello nella chiesa dell'istituzione. Nella chiesa esisteva già un sacello dedicato a San Lazzaro su cui era posto un quadro di Ciro Ferri. Baldi propose di dedicare il vecchio altare all'Assunta, sostituendo il quadro del Ferri con un *Assunzione della Vergine* da lui appositamente dipinta purtroppo oggi dispersa. La somma di denaro spesa dal pittore per la realizzazione del nuovo altare fu ingente in quanto venne rivestito di marmi pregiati, caratteristica che farebbe presumere una possibile esposizione al pubblico. L'artista volle essere sepolto proprio in quel luogo assieme alla sorella Emilia, come aveva fatto precedentemente il suo maestro Pietro da Cortona. La lunga iscrizione dedicatoria testimonia come l'altare fosse stato completato nell'anno 1681. In quell'anno, il 25 di novembre, i lavori erano ancora in corso in quanto Lazzaro Baldi chiese ai membri dell'accademia di potersi servire di «un marmo cipollino esistente fuori dalla porta della nostra chiesa, avanzato dalla fabbrica della nostra Accademia». L'artista continuò a dedicarsi per tutta la sua vita alla realizzazione dell'altare come dimostrano due tele, oggi conservate presso la pinacoteca dell'Accademia di San Luca, destinate a paramento per la festa del Santo.

¹⁵⁹ FC 124519.

¹⁶⁰ FC 125492.

¹⁶¹ GDSU, 3115 S.

¹⁶² L'opera fu edita nel 1681 presso la stamperia di Giacomo Fei. Del testo si conoscono pochissime edizioni tanto che Leopoldo Cicognara, quando riuscì ad entrare in possesso di una di queste nell'anno 1807, la ripubblicò con un saggio posto all'*incipit* intitolato *Osservazioni sulla bibliomania*. La dedica a Livio Odescalchi deriva dagli stretti rapporti che il pittore intrattenne con l'illustre personaggio.

L'opera venne citata, per la sua importanza, anche dal Pascoli che afferma come il Baldi: «Diede ancora in luce un breve compendio della vita di San Lazzaro Monaco Pittore, già descritto negli antichissimi della Prima Parte»¹⁶³.

L'antiporta del testo (fig. 60) riproduce con poche varianti la pala d'altare realizzata dall'artista negli stessi anni da apporre nella cripta della chiesa di S. S. Luca e Martina raffigurante *San Lazzaro tormentato in carcere con i ferri roventi* (fig. 61).

Della composizione, ideata dal Baldi ed incisa da Benoit Thiboust, si conserva il disegno preparatorio presso il gabinetto dei disegni del Kunstmuseum di Düsseldorf¹⁶⁴.

Esistono altre due stampe replicanti il medesimo soggetto ideate dal pistoiese ed incise dai suoi allievi Filippo Luzi e Francesco Simoncelli per essere distribuite sotto forma di piccole immagini devozionali, il giorno della festa del Santo (fig. 62).

Per quanto riguarda l'incisione di Filippo Luzi un esemplare è oggi conservato al Kunstmuseum di Düsseldorf¹⁶⁵ mentre l'incisione del Simoncelli fu individuata dalla Pampalone all'interno del Gabinetto Nazionale dei disegni e delle stampe di Roma¹⁶⁶.

Riguardo la stesura del testo il Pascoli riferisce: «Scrissela dunque in compendio, e la fece per sua maggiore gloria, e per maggiormente eccitare in altri la divozione susseguentemente a universal beneficio stampare. Ne donò parecchie copie agli amici, parecchie ne mandò fuori, e parecchie nobilmente legate ne presentò a molti, e diversi prelati, e cardinali»¹⁶⁷. Secondo il Pascoli l'opera letteraria sarebbe stata redatta dall'artista stesso, particolare desumibile dal termine *scrittola* posta all'incipit della descrizione, tesi confutata dal Cicognara che notò come nella dedica a Livio Odescalchi firmata dal Baldi l'artista affermi espressamente: «Ho fatto scrivere e stampare la sua vita»¹⁶⁸. Da ciò si desume che il pistoiese compose di sua mano solo la dedica al Principe di Ceri mentre il resto del libro venne redatto da un omonimo compilatore. A termine della biografia del Santo, Lazzaro Baldi volle introdurre un aneddoto concepito come un monito nei confronti degli artisti sui temibili effetti della produzione d'immagini disoneste. Il racconto è basato sulla storia di un anonimo Carmelitano Scalzo cui apparve in sogno l'anima di un pittore che gli diceva di rischiare di esser dannato nell'aldilà poiché le altre anime lo accusavano di essere state indotte al peccato per colpa di un suo quadro disonesto.

Da questa breve narrazione è quindi possibile comprendere la volontà dell'artista di attenersi al dato reale per la realizzazione delle sue opere eseguite sempre con un gran decoro classicista, come avvenne per il ciclo di affreschi caravitano, oggetto del seguente studio, che, a mio avviso,

¹⁶³ Pascoli, Roma, 1736, p. 153.

¹⁶⁴ Numero d'inventario FP 1085.

¹⁶⁵ Inv. 4379 D, Merz 2005, p. 339.

¹⁶⁶ Pampalone 1979, p. 73.

¹⁶⁷ Pascoli, 1736, p. 165.

¹⁶⁸ Cicognara 1807, p. 33.

ripropone fedelmente le narrazioni della vita di San Francesco Saverio contenute della biografia del Santo composta da Giuseppe Massei.

Il rapporto di profonda amicizia intercorso tra Lazzaro Baldi e Livio Odescalchi, nipote di Papa Clemente IX, è testimoniato non solo nella dedica posta all'inizio dell'opera letteraria redatta dal pistoiese ma anche da due piccoli dipinti su tela di forma ovale, oggi conservati presso l'ingresso di un edificio costruito in epoca umbertina sito in Piazzale Flaminio, rappresentanti due *Figure allegoriche femminili* con molta probabilità provenienti dalla decorazione interna del casino principale di Villa Odescalchi fuori porta del Popolo acquistata dal principe dal cardinale Fulvio Roberti.

Al 1689 risalgono i lavori di ristrutturazione dell'antico edificio eseguiti dall'architetto Carlo Buratti¹⁶⁹. Seguendo la sorte della maggior parte delle ville “minori” di Roma il casino principale di Villa Odescalchi venne demolito alla fine del XIX secolo per far spazio a nuove costruzioni.

Le due tele di piccole dimensioni sono da identificarsi probabilmente o come *Allegorie delle stagioni*, o come una la raffigurazione del *Mito di Vertumno e Pomona*.

La prima tela raffigura una donna abbigliata in verde avvolta in un pannello rosso, che si libra in aria reggendo un festone vegetale. I suoi capelli sono raccolti da una corona formata da foglie al centro della quale è possibile scorgere un fiore di colore rosso riferibile forse alla figura allegorica dell'estate, mentre il secondo dipinto rappresenta una donna seduta su una nube nel gesto di stringere dei fiori con una mano mentre con l'altra versa acqua da una brocca, da identificarsi con molta probabilità con la personificazione della stagione autunnale.

I due dipinti presentano uno stato di conservazione abbastanza buono nonostante nella parte inferiore della prima tela si distingua un netto abbassamento della superficie pittorica, al di sotto della quale si intravede il sostegno retrostante, mentre nella seconda tela è presente uno sfondamento della stoffa all'altezza della brocca da cui scorre l'acqua.

Originariamente i due brani dovevano presentare una dimensione diversa in quanto, nel primo ovato il manto rosso che avvolge la figura femminile è bruscamente tagliato come l'estremità della sua mano destra, mentre nel secondo l'estremità del piede sinistro della figura femminile risulta mutila. Questo particolare, messo in reazione al fatto che le due tele non siano inserite in un contesto decorativo organico e siano ben lontane dallo stile decorativo del palazzo che le ospita, favorisce la possibile ipotesi secondo la quale provengano dall'originale decorazione pittorica del casino di Villa Odescalchi.

¹⁶⁹ Pezone, *Carlo Buratti. Architettura tardobarocca tra Roma e Napoli*, Firenze 2008, p. 56.

Nel fondo Odescalchi, concesso in deposito all'Archivio di Stato di Roma, è conservato un inventario, non datato e redatto in varie versioni, riguardante «delli mobili esistenti nelli casini da basso e Giardino e di sopra la vigna fuori della Porta del Popolo del Ser. Mo Pnpe Livio Odescalco»¹⁷⁰.

Nel documento viene descritta una stanza voltata e decorata con affreschi raffiguranti alcune figure allegoriche: «Detta stanza ha la volta con figure e fiori con due finestre verso strada con due vetrate e fusti dipinti fra altre finestre a forma di ringhiera».

Tenendo conto che Lazzaro Baldi realizzò per Livio Odescalchi un importante dipinto raffigurante la *Gloria della famiglia Odescalchi*, andato perduto e ad oggi noto solo attraverso riproduzioni a stampa, è possibile indicare Lazzaro Baldi¹⁷¹ come l'autore delle due tele.

Sempre nel fondo archivistico della famiglia Odescalchi si possono rintracciare alcune prove dello stretto rapporto che l'artista intrattenne con l'illustre personaggio appassionato di arte.

Ne è esempio una lettera, datata 1676, nella quale Francesco Maria della Porta si congratula con il Duca per l'acquisto di due dipinti del Baldi¹⁷². I libri dei conti della nobile famiglia riferiscono che nel 1692 Livio pagò l'artista cento scudi per alcune opere ancor oggi non identificate¹⁷³.

La quadreria di Livio Odescalchi aveva sede nel palazzo preso in affitto dal Duca nel 1693, presso la chiesa di S.S. Apostoli, e comprendeva al suo interno anche la collezione celeberrima della regina Cristina di Svezia, che il duca aveva acquistato nell'anno 1692.

L'inventario dei beni del Duca, redatto dopo la sua morte avvenuta nel 1713, menziona ben quattordici dipinti del Baldi, purtroppo andati perduti a causa dell'alienazione della raccolta per conto dell'erede del Duca, Baldassarre Erba Odescalchi, e del successivo acquisto della collezione da parte del Duca d'Orleans nel 1721, la cui raccolta è andata dispersa dopo una vendita all'asta nel 1792¹⁷⁴. Il documento relativo alla vendita al Duca D'Orleans dei dipinti appartenuti a Livio Odescalchi non menziona nessuna di queste opere. Da ciò è possibile supporre come i dipinti di Lazzaro Baldi furono dispersi molto tempo prima dell'alienazione francese.

Un altro inventario, ancor oggi in possesso della famiglia Odescalchi, menziona due vedute autografe del Baldi *Il Belvedere di Frascati e Trinità dei Monti*, con figure del Pistoiese e paesaggi del Tempestino¹⁷⁵.

¹⁷⁰ ASR, *Archivio Odescalchi*, III. E. 9.

¹⁷¹ Costa, *Dans l'intimité d'un collectionneur. Livio Odescalchi et le feste baroque*. Paris, 2009.

¹⁷² ASO, III C 3, lettera 29 luglio 1676, si veda Costa 2009 pp. 350, 393.

¹⁷³ ASR, *Archivio Odescalchi*, XXIV B 24, cc. 138, 142. Costa 2009, p. 312.

¹⁷⁴ ASR, Notai A. C., 5134, *Inventarium bonorum hereditatorum cla. Mem. Serenissimi D.ni Ducis Don Livij Odescalchii factum ad instantiam Ill.mi D.ni Ducis Don balthaxaris Odescalchis olim Herba*, 1713-1714, cc. 28r, 50v, 58r, 78v, 81v-82r, 100v, 172r, 211r, 230v.

¹⁷⁵ Merz 2005, p. 302.

La più rilevante dimostrazione del mecenatismo di Livio Odescalchi nei confronti di Lazzaro Baldi è un perduto ciclo di dipinti realizzati dall'artista, a decorazione di un'alcofa appartenuta al Duca, riprodotti dal polacco Georg Szymonowicz in una serie di stampe pubblicate nel 1682¹⁷⁶. Di queste ad oggi se ne conservano solo due raffiguranti *Notte* ed *Aurora* (fig. 63-64) presso il Museo Valtellinese di storia ed arte di Sondrio¹⁷⁷. Queste stampe facevano parte della raccolta del pittore Pietro Ligari che le descrive nel suo inventario del 1735 con la seguente dicitura: «N. 5 pezzi di Lazzaro Baldi mio maestro».

Il rapporto di profonda stima ed amicizia, intercorso tra Lazzaro Baldi e Livio Odescalchi, emerge anche dal testamento del pittore, in cui si riferisce che in data 2 gennaio 1698 il Duca contrasse un censo a favore dell'artista¹⁷⁸. Nel testamento si legge come il Baldi volle lasciare in eredità al Duca un quadro raffigurante Santa Caterina d'Alessandria: «al Eccellentissimo sig. Livio Odescalchi un quadro di palmi tre con cornice dorata rappresentante Santa Caterina della Rota con altre figure»¹⁷⁹.

Nel 1697 l'artista realizzò una pala d'altare da porre nella cappella originariamente dedicata ai San Apostoli e riconsacrata a Santa Zita nella chiesa di Santa Croce e San Bonaventura dei Lucchesi a Roma (fig. 65)¹⁸⁰. L'opera fu finanziata da Monsignor Fatinello Fatinelli¹⁸¹, devoto della Santa, per essere esposta presso la chiesa della nazione lucchese individuata dal prelado come teatro ideale per il nuovo culto ufficialmente introdotto alla pubblica venerazione nella città di Roma¹⁸². La tela fu l'ultima opera pubblica di Lazzaro Baldi prima di dedicarsi alla produzione di quadri da cavalletto per lo più richiesti da suoi committenti.

La notizia dell'operato del Baldi per il dipinto da porsi nella cappella dedicata a Santa Zita, è riportata in un'opera di autore ignoto dedicata alla Santa protettrice del Fatinelli, edita nel 1697 presso la stamperia romana del Komarek dal titolo *Vita di Santa Zita Vergine cavata dall'Antico originale manoscritto, e data in luce da un sacerdote secolare. Dedicata all'illustrissimo e reverendissimo Monsignor Fatinello Fatinelli* nella quale si legge: «una nobile, e vaghissima Cappella, tutta incrostata di marmi preziosi, ove nel Quadro dell'altare, opera del divoto non meno, che celebre pennello di Lazzaro Baldi Pistoiese, vedesi espressa l'effigie della Santa in

¹⁷⁶ Heineken, 1788, p. 53.

¹⁷⁷ B. Canestro Chioventa, *Lazzaro Baldi, Georg Szymonowicz e un disegno che si conserva a Palazzo Silva di Domodossola*, 1979.

¹⁷⁸ ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 12, vol. 663, c. 286r.

¹⁷⁹ ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 12 663, c. 298v.

¹⁸⁰ Per gli antichi titoli delle cappelle si veda. Bruzio Gio. Antonio, *Teatrum romanae urbis* 26 vol. ms. Archivio Vaticano, Arm. VI, vol. 9, p.68.

¹⁸¹ Secondo la tradizione Zita era stata per oltre quarant'anni servi in casa dei Fatinelli, che s'impegnarono fin da subito ad incentivare la fama di santità, erigendole tra l'altro nel 1321 una cappella nella chiesa di San Ferdinando. In ragione di ciò Andrea Vauchez ha addirittura parlato a proposito della santa lucchese di una devozione dinastica. Per approfondimenti si veda A. Vauchez, *La santità nel Medioevo*, Bologna, 1989.

¹⁸² E. Da Alecon, *La chiesa di S. Nicola de Portiis, S. Bonaventura, S. Croce dei Lucchesi. Il terzo convento dei cappuccini in Roma*, Roma, 1908, p. 41.

atto di porgere ad un povero un secchio d'acqua, allora attinta dal pozzo, per rappresentare l'insigne miracolo dell'acqua da lei convertita in vino in occasione del ristorar la sete del poverello, che le diede la limosina»¹⁸³ Anche nell'opera di Filippo Titi si fa riferimento all'opera del Baldi: «la cappella dedicata in onore della B. Zita. Le pitture sono di Lazzaro Baldi fatte a spese di monsignor Fatinelli, che ornò tutta la cappella di ricchi marmi»¹⁸⁴.

Dopo la stesura del volume dedicato a San Lazzaro Monaco e dopo la realizzazione della pala d'altare raffigurante Santa Zita commissionata dal Fatinelli, il Pascoli afferma come il Baldi non eseguì più pitture pubbliche ma «andò poi dipingendo con tutto il comodo in casa al cavalletto», dedicandosi alla realizzazione di tele di piccolo formato destinate a privati.

Di queste opere, che dovevano essere di gran numero, il Pascoli ne ricorda due gruppi, realizzati per lo stesso committente, il cui nome risulta ad oggi ancora ignoto.

Del primo gruppo facevano parte una tela una avente come soggetto *I Dottori della chiesa latina* che, avendo incontrato i gusti del committente, venne accompagnata da un *pendant* raffigurante *I Dottori della chiesa greca*.

Il secondo gruppo era invece formato da una tela raffigurante la *Strage degli Innocenti* accompagnata da un'altra raffigurante una strage sempre compita a causa della religione, il cui soggetto non viene specificato dal Pascoli: «delineò in un quadro di sette, e cinque i dottori della chiesa latina, che incontrò talmente la soddisfazione di chi gliel'aveva ordinato, che gli ordinò immediatamente il compagno, in cui delineò quelli della Greca, e disse che li mandava in Romagna. Delineò in uno anche più grande la strage degli innocenti, che essendo pure assai piaciuto a chi gliel'aveva data incumbenza, gliela diede altresì per compagno, e vi delineò altro barbaro scempio fatto per la religione da altri manigoldi e tiranni»¹⁸⁵.

Il Pascoli inoltre cita altre due opere realizzate da Lazzaro Baldi per il Monsignor Dandini per essere esposte negli ambienti privati del suo palazzo, non descrivendone però il soggetto. L'autore afferma solo che il Monsignor Dandini¹⁸⁶ regalò di seguito queste opere ad una persona, non identificata dall'autore.

Sempre dal Pascoli si evince come la maggior parte delle amicizie coltivate da Lazzaro Baldi provenisse dalla sfera ecclesiastica: «altro suo amico era il Monsignor Fabbroni, e né ricevè enziando dopo la di lui promozione alla porpora non pochi benefici. Soleva perciò andare

¹⁸³ Ignoto, *Vita di santa Zita Vergine*, Roma, 1697, Cap. XXI, p. 116, 117.

¹⁸⁴ Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma p. 312.

¹⁸⁵ Pascoli, Vol. 2, p. 159.

¹⁸⁶ Circa il Dandini ed il rapporto con Lazzaro Baldi il Pascoli afferma: «ricordomi bensì che egli era suo strettissimo amico che passava seco qualc'ora quasi ogni giorno in vari ameni discorsi, e particolarmente di pitture e disegni, di cui molto il prelado si diletta; perché da giovinetto aveva egli pure al disegno applicato. Intervenivano anche altri prelati, e persone di distinzione, e visi faceva una spezie d'accademia per passare quel tempo, che non potevano ad altro applicare in onesti, ed eruditi divertimenti».

spessissimo a riverirlo; e quando stava qualche giorno a non andarvi lo mandava a chiamare»¹⁸⁷. Questo passo è di fondamentale importanza per comprendere il clima culturale vissuto da Lazzaro Baldi durante la sua vita. La cerchia delle persone a lui care era formata per lo più da personaggi facenti parte dell'alto clero, Monsignori e Cardinali, che condividevano con il Baldi un sentito spirito devozionale tanto da nominarlo soprintendente di alcuni allestimenti effimeri realizzati nella chiesa di San Pietro in occasione delle cerimonie di canonizzazione di alcuni santi, come precedentemente dimostrato.

La morte di Lazzaro Baldi avvenne il 30 marzo del 1703. La sua salma fu subito trasportata nella chiesa di San Luca dove venne sepolto, secondo le sue volontà, nel sacello dedicato a San Lazzaro di sua ideazione, nonostante abitasse presso la parrocchia di San Francesco di Paola.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 159.

X. La grafica, Lazzaro Baldi disegnatore.

Il disegno è la prima, più spontanea manifestazione dell'ispirazione di un artista.

L'interesse verso il disegno da parte di Lazzaro Baldi si sviluppò durante i primi anni romani trascorsi presso la bottega di Pietro da Cortona, la cui didattica era incentrata su un'esercitazione quotidiana di riproduzione grafica di alcuni monumenti antichi di Roma.

Questo continuo allenamento non solo porterà il giovane pistoiese ad acquisire un'a grande fluidità e rapidità compositiva ma farà nascere nell'artista la volontà di dedicarsi ad una serie di disegni destinati ad incisioni.

Tra le opere grafiche del Baldi, degni di nota sono i disegni realizzati per l'edizione aggiornata del Messale Romano del 1662, la cui revisione fu voluta da Papa Urbano VIII nel 1634¹⁸⁸ nel quale il contributo dell'artista appare forse secondario, in quanto si occupò dei fregi a decorazione del testo a stampa, ma fu anche autore del frontespizio raffigurante i Santi Pietro e Paolo.

Nell'antiporta del volume, il cui aspetto grafico venne affidata a Pietro da Cortona e quello incisivo allo Spierre, sono raffigurati la Santissima Trinità e San Michele arcangelo che combatte contro il drago.

Il disegno dell'animale demoniaco, realizzato da Pietro da Cortona, influenzerà molto lo stile del suo scolaro come osservabile nel particolare del drago presente nel dipinto realizzato da Lazzaro Baldi conservato presso la chiesa di San Giovanni in Laterano, avente come soggetto la *Madonna immacolata appare a San Giovanni Evangelista sull'isola di Patmos*, la cui datazione oscilla tra gli anni 1660-1665.

Nella realizzazione del Messale Romano Lazzaro Baldi venne incaricato di eseguire alcune cornici decorative d'accompagnamento al testo, consistenti in putti alternati a simboli cristiani. Lo Spierre si occupò anche delle incisioni da inserire in un'altra opera letteraria, già trattata nel capitolo precedente, dal titolo *Delle statue di Giovanni Andrea Borboni prete Senese e dottore teologo* dato alla stampa contemporaneamente al Missale Romano, nel 1661. Alcuni disegni, oggi conservati in un volume della Biblioteca Nazionale di Roma ed appartenenti all'album di Padre Resta, relativi al progetto cortonesco di decorazione della Galleria del Quirinale possono con molta probabilità essere attribuiti alla mano di Lazzaro Baldi considerato all'epoca il più capace tra gli allievi del Berrettini.

Nei disegni, riferibili alla decorazione monocroma delle pareti della galleria, che doveva al

¹⁸⁸ Con la revisione voluta da Papa Urbano VIII venne cambiata la titolazione. Sul frontespizio si legge: *Missale Romanum, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V. iussu editum, et Clementis VIII. Primum, nunc denuo Urbani Papae Octavi auctoritate recognitum.*

tempo costituire l'elemento portante dell'insieme rendendo la sigla del maestro Cortona così marcata e denominante da assorbire, unificandole, le diversità sia culturali che di livello esecutivo dei vari artisti coinvolti in tale impresa, sono riprodotti con fare rapido e contrastato tre oculi ovati incorniciati da putti e telamoni e due coppie d'ignudi con al centro un braciere (fig. 66).

La rapidità d'esecuzione visibile nei disegni e la tecnica usata, inchiostro e guazzo, può far risalire la paternità di questi a Lazzaro Baldi attraverso un confronto con i tanti studi preparatori dell'artista oggi conservati presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Roma.

Ma l'attività maggiore di Lazzaro Baldi come disegnatore, come già accennato nel capitolo precedente, è riferibile alla produzione d'immagini destinate alla canonizzazione dei nuovi Santi che la chiesa andava santificando in quegli anni. Lavoro molto proficuo per l'artista che nel giro di pochi anni si ritroverà a generare un enorme quantità d'immagini destinate alle cerimonie di canonizzazione. Tale attività condurrà Lazzaro Baldi, il più delle volte, ad inventare per primo le iconografie di alcuni Santi appena canonizzati come nel caso di Santa Rosa da Lima per la quale l'artista realizzerà il dipinto di canonizzazione oggi conservato presso la cappella Colonna a Santa Maria Sopra Minerva.

La creazione d'immagini devozionali impegnò Lazzaro Baldi in maniera quasi frenetica, moltissime erano difatti all'epoca le cerimonie di canonizzazione celebrate attraverso apparati effimeri allestiti in San Pietro, tanto da condurre il pistoiese all'organizzazione di una bottega artistica che lo aiutasse a portare a termine le numerosissime commissioni ricevute per lo più da ordini religiosi.

Grazie a Lione Pascoli¹⁸⁹, ma in particolar modo agli studi svolti dalla Pampalone e dalla Ferraris¹⁹⁰, sappiamo molto sull'organizzazione della bottega di Lazzaro Baldi.

Vista l'enorme quantità di richieste a cui doveva far fronte, sia per i quadri di canonizzazione che per quelli di committenza ordinaria, l'artista dovette rifarsi all'impiego di allievi e collaboratori creando una sorta d'industria della pittura strettamente legata alle costanti necessità decorative d'ambito sacro, prime nel suo genere.

Questo spiega le difformità stilistiche, a volte molto frequenti, presenti nella sua produzione identificabili anche all'interno di una stessa opera, come dimostrato nel ciclo pittorico della chiesa di Santa Anastasia al Palatino. Tra i collaboratori del Baldi un ruolo d'onore spetta

¹⁸⁹ La biografia di Lazzaro Baldi pubblicata da Lione Pascoli nel 1736 è la testimonianza più ampia intorno all'attività del pittore. Scritta ad una distanza relativamente breve dalla morte del pistoiese avvenuta nel 1703.

¹⁹⁰ Ferraris, *Una confraternita ed una bottega artistica nella Roma intorno al 1700: la Compagnia della Madonna del Pianto e lo "studio" di Lazzaro Baldi*. Estratto da *Storia dell'arte* n. 58. 1986.

Giovanni Battista Lenardi¹⁹¹, suo fedele allievo, che realizzerà due opere aventi per soggetto la *Morte di San Giovanni Calibita*, e *La visione di San Giovanni di Dio*¹⁹², commissionate dall'ordine dei Fatebenefratelli per la chiesa sull'isola Tiberina, in occasione della canonizzazione del Santo avvenuta il 16 ottobre del 1690.

Durante la sua vita Lazzaro Baldi si dedicò anche alla realizzazione di standardi devozionali creati appositamente per le processioni tra gli cui si ricorda quello bifronte, datato 1700, conservato oggi presso la chiesa di Santa Maria del Pianto ma realizzato per l'oratorio annesso alla chiesa distrutto nel 1811, raffigurante nel recto il *Miracolo dell'immagine piangente della Madonna* e la *Vergine in gloria*, nel verso.

Lo stendardo venne commissionato in ricordo di un evento miracoloso avvenuto nel 1546 quando l'immagine di una Madonna, affrescata su un muro del Portico d'Ottavia, sotto al quale era stato commesso un delitto, iniziò a piangere¹⁹³.

Oltre allo stendardo il Baldi, assistito dalla sua bottega, realizzò per la chiesa al Portico d'Ottavia anche un dipinto su tela, oggi ubicato nella crociera di destra, raffigurante la *Madonna col bambino e S. Francesco d'Assisi, S. Antonio da Padova e Santa Francesca Romana*.

Studi recenti hanno dimostrato un punto di tangenza tra la bottega del pistoiese e l'Arciconfraternita di Santa Maria del Pianto, in quanto alcuni degli stessi confratelli vennero implicati nella realizzazione dello stendardo devozionale.

Come già precedentemente affermato, il Pascoli tende ad accreditare un distacco da parte del pittore, dal 1681 in poi, dalla produzione pittorica continuativa di finalità pubblica per una promozione intellettuale, conseguita dopo la realizzazione della Cappella di San Lazzaro nella chiesa dei Santi Luca e Martina, che lo portò a vivere gli ultimi venti anni di vita a capo di un cenacolo di gentiluomini amatori d'arte.

Nonostante ciò, durante questo periodo, Lazzaro Baldi rimase alla testa della sua bottega impegnato a fornire modelli e curando in parte l'esecuzione di opere d'arte richieste in funzione dei vari momenti del processo di canonizzazione, dalla fase istruttoria, per la quale venivano realizzati dipinti omaggio di piccolo formato da regalare ai canonici implicati nel processo di canonizzazione, fino ad arrivare alla celebrazione dei nuovi Santi.

¹⁹¹ L'arte di Giovanni Battista Lenardi si muove tra il cortonismo di Lazzaro Baldi e la perfezione formale di Carlo Maratta, due personalità chiave in seno all'Accademia di San Luca in Roma, che il Lenardi ebbe modo d'incontrare nel 1672 quando, ancor giovane, si aggiudicò il primo posto al concorso in disegno per gli allievi di terza classe. Sempre presso la prestigiosa accademia romana il Lenardi svolse attività didattica, ricoprendo la cattedra di disegno dal nudo. Malgrado l'inserimento presso la proficua bottega baldiana pochi sono ad oggi i dipinti a lui sicuramente attribuiti.

¹⁹² La tela, oggi conservata presso il convento dell'ordine di Fatebenefratelli come indicato da Maria Grazia Bernardini, è da considerarsi una memoria eseguita dal Lenardi di un dipinto commissionato a Lazzaro Baldi dall'ordine religioso.

¹⁹³ Un regesto delle fonti manoscritte e delle prime versioni pubblicate della leggenda, si trova nella breve monografia curata da T. Piatti, *La chiesa di Santa Maria del Pianto, cenni storici*, Roma, 1907, p.p. 4-6.

All'interno di questa bottega, oltre ai già citati Lenardi ed il Luti, si ricorda Francesco Simoncelli artista facente parte dell' Arciconfraternita di Santa Maria del Pianto che, stando ai verbali della stessa, avrebbe ottenuto la commissione di alcuni disegni preparatori dello stendardo, da realizzare in occasione dell'anno giubilare del 1700, in data 23 agosto 1699, con il successivo pagamento per l'ammontare di cento scudi in data 21 giugno 1770 «per aver dipinto lo stendardo della nostra Arciconfraternita»¹⁹⁴.

Tale compenso, non irrisorio per l'epoca, è a conferma dell'appartenenza del Simoncelli non solo all' Arciconfraternita di Santa Maria del Pianto ma anche alla scuola di Lazzaro Baldi come fra i più anziani degli allievi, partecipe di quel sistema produttivo instauratosi nella bottega baldiana finalizzato alla produzione di opere devozionali, improntato su un reimpiego di schemi compositivi e moduli figurativi elaborati dal maestro, confermati in questo caso dallo stendardo. Questi dati testimoniano come la scuola baldiana non fosse una semplice bottega ma un organismo produttivo gerarchizzato, all'interno del quale gli artisti che ne facevano parte acquisivano, nel corso degli anni, uno specifico profilo professionale.

Facente parte sia dell'Arciconfraternita della Madonna del Pianto che della bottega di Lazzaro Baldi si ricorda anche Biagio Cibocchi, artista che nel 1701 venne incaricato dalla confraternita di aver «fatto accomodare, dorato e dipinto lo stendardo vecchio»¹⁹⁵.

I rapporti intercorsi tra Lazzaro Baldi ed i suoi allievi si possono ricostruire anche attraverso i codicilli testamentari dell'artista nei quali, in data 16 marzo 1703, riguardo ai rapporti con Cibocchi si legge: «Sig. r Biagio Cibocchi discepolo». Inoltre, dal testamento dell'artista, risulta interessante la premessa: «Item, lascio al Sud.o Sig.r D. Filippo Luty tutte le mie stampe del Sig. r Pietro Berrettino da Cortona, e che poi dell'altre d'Altri autori si dividino fra di essi due esecutori cioè il Sig. r D. Filippo Luty et il Sig. Gio. Bat.ta Lenardi e scielto haveranno l'altre ne faccino parte alli Giovani che p. nte vengono nel mio studio, come anche il simile si faccia delli Gessi, e che detti Giovani stiano a tutto quello dalli sud.i Ess.i lì sarà consegnato pregando però il Sign. D. Filippo Luty ad avere più o meno riguardo secondo la antianità e meriti di detti Giovani»¹⁹⁶ dalla quale emerge come le ultime volontà di Lazzaro Baldi fossero quelle di fornire agli allievi una spartizione equa dei suoi lavori, disegni preparatori e modelli in gesso presenti in bottega, conferendo le opere di maggior valore a quelli più qualificati, quali il Luti ed il Lenardi e le rimanenti al resto degli allievi.

Il documento fornisce spunti utili per la ricostruzione dell'attività svolta all'interno della bottega di Lazzaro Baldi confluita negli studi svolti da Casale, da cui è emersa la produzione di un

¹⁹⁴ A. S. V., Fondo Arciconfr. D. C., vol. 128, f. 57 (21-6-1700).

¹⁹⁵ A. S. V. Fondo Arciconfr. D., C., vol. 187, f. 320 (29-2-1701).

¹⁹⁶ A. S. R., Fondo Notai Capitolini, Sez. 30, off. 12, vol. 663, ff. 299v-300.

immenso repertorio di schemi compositivi e di modelli tipologici, anche plasticamente precisati, realizzata dall'artista al fine di consentire ai suoi collaboratori la possibilità di un montaggio figurativo che di fatto veniva realizzato dai suoi allievi.

XI. Apparati effimeri allestiti all'interno dell'Oratorio.

Il presente capitolo si propone di restituire al pubblico alcuni documenti a stampa, oggi raccolti in miscellanee, riguardanti gli apparati effimeri allestiti all'interno dell'Oratorio di San Francesco Saverio in occasione delle solenni esposizioni del Santissimo Sacramento.

L'origine dell'adorazione Eucaristica nacque al fine di onorare Gesù Cristo durante le quaranta ore in cui giacque morto nel sepolcro, quando, in un tempo non ben determinato, invalse la pratica liturgica di deporre l'Ostia consacrata nascosta in apposito altare sotto forma di sepolcro. Tematica cara all'ordine gesuita, del quale l'oratorio fa parte, il teatro fu fin dagli albori dell'istituzione della Compagnia del Gesù uno strumento usato come veicolo d'istruzione.

Al fine di formare i giovani studenti nell'arte dell'oratoria venivano impartite, presso scuola di retorica avente sede nel Collegio Romano, delle lezioni nelle quali gli studenti venivano esortati ad inscenare un dialogo espresso sotto forma di rappresentazione teatrale.

Molte erano le occasioni per mettere in scena opere teatrali tra cui si ricordano gli spettacoli aventi come protagonisti gli scolari del Collegio Romano recitati nel cortile maggiore del Collegio durante le feste di carnevale¹⁹⁷. Tra le varie rappresentazioni si ricordano alcune composizioni, per lo più brevi, recitate dai giovani alunni in occasione delle visite di illustri personaggi che, facendo una perlustrazione nelle aule del Collegio, venivano accolti da uno scolare prescelto che declamava in loro onore la breve opera. Molti furono i notabili che andarono a visitare gli spazi della scuola gesuitica tra cui si ricordano anche pontefici. In tali occasioni venivano recitate delle omelie, accompagnate da canti liturgici alle quali prendevano parte tutti i collegiali. Un esempio è il ringraziamento eseguito dal Rettore e dagli scolari, nell'anno 1725, a seguito della visita da parte di Papa Benedetto XIII: «con l'intervento di tutta la scolaresca, si cantò la mattina al fine delle scuole in chiesa, alla Cappella di B. Luigi il Te Deum, e il P. Rettore assistito dalli due maestri di cerimonia l'intonò, e tutta la scolaresca l'accompagnò con somma divozione e compiacenza. Nel doppio pranzi si fece il recitamento del B. Luigi, ove intervennero 4 Cardinali, gran numero di Prelati, e 6 Principesse, strette parenti de recitanti, i quali furono li Signori D. Pietro Boncompagni, D. Pietro Strozzi e D. Flavio

¹⁹⁷ Tra i vari teatri messi in scena dagli allievi del Collegio Romano si ricorda il *Temistocle tragedia da rappresentarsi da' Signori Convittori del Collegio Romano nelle vacanze di Carnevale dell'anno MDCCXXVIII*. L'opera, strutturata in tre atti, racconta la morte di Temistocle, condottiero dei Persiani, dopo aver eseguito un sacrificio ed aver bevuto il sangue dell'animale sacrificato. Il dramma, scritto dall'abate Michiel Giuseppe Morei, facente parte dell'*Arcadia* con il titolo di Mireo Roseatico, è dedicato al Signor Cardinale Filippo Ludovico di Sinzendorf. Nella dedica l'autore descrive la somma riconoscenza per il Cardinale suo amico il quale, a sua volta, fu scolare del Collegio Romano. Da notare come, nello scritto, il cortile di detto Collegio viene citato come il *solito* aggettivo che sottolinea come le varie rappresentazioni avvenivano tutte in questo luogo. La tragedia è importante anche per accertare, tra gli scolari del Collegio Romano, la presenza di Raimondo di Sangro, celebre committente del corpus scultoreo della cappella sepolcrale della sua famiglia sita nella città di Napoli, la Cappella Sansevero.

Chigi».

L'idea del teatro era talmente diffusa e compenetrata nell'età barocca da estendersi su scala universale, anche in ambito religioso. Un esempio è l'opera il *Gran teatro del mundo* scritta da Caldèron de la Barca edita nel 1633, nella quale i protagonisti recitano secondo i ruoli assegnati da Dio¹⁹⁸.

Il teatro quindi era deputato come luogo d'incontro tra arte e vita. La stessa città papale, come affermato dal Portoghesi «era diventata una città di rappresentanza, una sorta di gigantesco spettacolo storico in cui la popolazione eterogenea recitava la sua commedia quotidiana»¹⁹⁹.

La politica e la religione erano nettamente orientate a servizi di mezzi teatrali per persuadere sudditi e di fedeli. Di questi strumenti si ricordano gli apparati effimeri sia di carattere profano, come quelli allestiti in spazi pubblici per celebrare eventi importanti quali visite di personaggi illustri nella città papale e nascite di infanti appartenenti alle più ricche e nobili famiglie romane, sia quelli destinati alla devozione, realizzati in concomitanza di feste sacre quali la Pasqua e la canonizzazione di Santi. Tra le varie occasioni che prevedevano la realizzazione di apparati effimeri un ruolo d'onore spettava alle cerimonie funebri, sia di esponenti dell'alta borghesia romana che di papi, per il quali venivano allestiti dei catafalchi dove la protagonista indiscussa, oltre al defunto, era la tematica della Morte.

Tra le tipologie di allestimento ve ne era una, di più modeste dimensioni, che veniva esposta all'interno degli spazi sacri ed aveva come scopo primario quello di stupire la folla di credenti, accorsi a tale esposizione, al fine di incrementarne la permanenza nei luoghi di culto distogliendoli dai dissoluti festeggiamenti, a volte scadenti nell'osceno, carnevaleschi tenuti presso l'antica via Lata, attuale via del Corso, nei quali la popolazione si abbandonava per la maggior parte delle volte a comportamenti sfrenati.

L'interesse dei gesuiti per il teatro si sviluppò fin dai primi anni della fondazione dell'Ordine. Da semplice intrattenimento per gli allievi del Collegio Romano durante le vacanze di Carnevale il teatro divenne un vero e proprio strumento pedagogico incentrato su una didattica espressa tramite l'azione scenica.

La prima rappresentazione pubblica svolta dagli studenti nel Collegio fu nel 1569. Come riportato da Villoslada nella sua opera dal titolo *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia del Gesù (1771)*, si trattava della tragedia dal titolo *Santa Caterina Vergine e Martire*.

Le rappresentazioni teatrali messe in scena dagli scolari del Collegio Romano raggiunsero così

¹⁹⁸ Nell'opera di Calderòn De la Barca il carattere di festa non elimina il fondo di acredine e di malinconia: «Il Barocco vive questa contraddizione, rapportandola alla non meno contraddittoria sua esperienza nel mondo sotto la forma di un'estrema polarizzazione di riso e pianto».

¹⁹⁹ Portoghesi, 1966.

tanto successo da portare gli autori, per lo più professori del Collegio Romano, ad ampliarle con l'inserimento di danze, musiche e rappresentazioni di battaglie.

Data l'importanza acquisita, sia nelle *Norme Generali della Compagnia del Gesù* che nella *Ratio Studiorum*, vennero inseriti alcuni capi riguardanti gli spettacoli da tenersi durante l'anno scolastico. Un esempio si ha nella normativa del 1599 nella quale si stilò una nomenclatura di regole da seguire circa la scenografia da mostrare nelle rappresentazioni svolte alla presenza di un pubblico esterno.

Ed è per tale motivo che si diede particolare attenzione all'allestimento di quinte sceniche, alcune delle quali venivano realizzate da grandi artisti dell'epoca facenti parte della Compagnia del Gesù come ad esempio Andrea Pozzo. Il rilancio delle devozioni eucaristiche, a conferma della fede negata dalla Riforma nella reale presenza di Cristo nell'ostia consacrata, diventò occasione per culti e cerimonie innovativi, come le devozioni delle *Quarant'ore*.

I teatri sacri si svilupparono nella città di Roma come risposta alle limitazioni date dalla chiesa a rappresentazioni teatrali. Questo condizionamento limitativo portò all'invenzione di forme comprensive di teatro come l'Esposizione del Santissimo Sacramento sotto forma delle Quarant'ore che prevedeva l'esclusione di personificazioni corporee.

La messa in scena di questi spettacoli veniva agevolata dall'impianto planimetrico delle chiese e degli oratori appartenenti all'ordine gesuita edifici che, attraverso la loro pianta ad aula unica il più delle volte accompagnata da un deambulatorio retrostante la zona absidale, svolgevano contemporaneamente la funzione di platea e di palcoscenico nella messa in scena di questi spettacoli.

Committenti di questa tipologia didattico-propagandistica volta al sacro erano soprattutto i teologi del Collegio Romano.

L'efficacia politica di tali apparati la si può comprendere nell'opera dal titolo *Cifre dell'Eucarestia*, scritta nel 1685 da Giovanni Domenico Roccamora²⁰⁰.

Lo scritto contiene un insieme di idee finalizzate alla realizzazione di apparati effimeri incentrati sull'esposizione di argomenti sacri ai fedeli.

Ogni capo è accompagnato da una *Dichiarazione* nella quale si trova un'esegesi teologica recitata durante la sacra rappresentazione per rendere semplici ai fedeli le varie chiavi di lettura del dramma sacro rappresentato. Tale schema sarà di seguito riproposto nelle descrizioni delle *Esposizioni del Santissimo Sacramento* realizzate all'interno dell'Oratorio di San Francesco Saverio.

²⁰⁰ Il titolo completo dell'opera è *Cifre dell'Eucarestia cioè a dire di quel Libro, che fu decifrato dall'Agnello à i Ventiquattro Vecchioni dell'Apocalisse, spiegate in ventiquattro discorsi, da Gio. Domenico Roccamora Abate silvestrino, Lettore già di filosofia, e teologia, Ed hoc nella Sapienza di Roma Professor di Matematica, Pubblico ed Ordinario.*

La vicinanza e/o la quasi totale assenza di barriere fisiche tra lo spettatore e la scena rappresentata durante l'esposizione dei Sacri Teatri delle *Quarantore*, rifletteva lo sforzo gesuita del portare il testo, in questo caso passi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento, così vicino al devoto quasi da indurlo a comunicare con i personaggi sacri rappresentati; concetto che si trovava in sintonia con le idee espresse da S. Ignazio nei suoi *Esercizi Spirituali*.

L' esposizione del Santissimo Sacramento prevedeva l'ostentazione ai fedeli del corpo e del sangue di Cristo, rappresentati dal calice e dall'ostia, esposti all'interno della *Macchina delle Quarant'ore* nome che deriva dall'uso di decorare tale apparato con quaranta lumi a testimonianza delle quaranta ore intercorse tra il mezzogiorno del Venerdì Santo e l'alba del giorno della Resurrezione.

La celebrazione di quaranta ore di preghiera e di adorazione del Santissimo Sacramento, ebbe origine dalla prassi liturgica di conservare, in un sepolcro, le specie eucaristiche, richiamando i fedeli ad adorarle.

Nel XIII secolo a questa pratica religiosa venne dato il nome di *Quadriginta horarum oratio*. L'idea di ripeterla fuori dalla Settimana Santa, attraverso un'adorazione perpetua finalizzata ad una speciale propiziazione, si attuò per la prima volta a Milano nel 1527 ad opera della Compagnia del Santo Sepolcro in occasione di alcune feste religiose quali il Natale, la Pentecoste e l'Assunzione. Nell'epoca della Controriforma l'ordine gesuita divenne propagatore di tale pratica e S. Carlo Borromeo, oltre a favorirla a seguito dei suggerimenti datigli del sacerdote Antonio Bellotti, la organizzò al meglio con una precisa istruzione chiamata *Avvertenza* in data 27 giugno 1577, che servì come modello²⁰¹. A padre Giuseppe da Piantanida, importante riformatore dell'ordine dei Cappuccini, spetta in particolare «l'onore di avere diffusa per tutta Italia questa pia pratica eucaristica (...) e in questo egli fu imitato subito da parecchi confratelli cappuccini, per i quali specialmente compose le Istruzioni per celebrare degnamente l'orazione delle 40 Ore»²⁰².

Nella città di Roma la pratica dell'adorazione delle Quarant'ore al di fuori della Settimana Santa venne introdotta da San Filippo Neri che la volle attuata dagli appartenenti alla Congregazione della Trinità dei Pellegrini e da quelli della Compagnia della Morte che si prefisse di svolgere

²⁰¹ Padre Antonio Bellotti, agostiniano di Ravenna, introdusse per primo la pratica dell'adorazione delle Quarant'ore nel 1527: «nella chiesa del S. Sepolcro a Milano, ad iniziativa dell'agostiniano Antonio Bellotti di Ravenna (m. 1528) istituendo allo scopo la Scuola del S. Sepolcro e facendo quivi ripetere l'adorazione anche fuori della Settimana Santa (...). La forma più solenne, introdotta nel 1537, d'espone il Santissimo su apposito altare nel Duomo di Milano e del turno per le chiese della città, provenne dall'iniziativa simultanea di S. Antonio Maria Zaccaria con i suoi Chierici Regolari (Barnabiti), del suo figlio spirituale, l'eremita indipendente fra Buono di Cremona, e dell'amico cappuccino Giuseppe Piantanida da Fermo, che la promosse durante la predicazione nel Duomo nello stesso anno».

²⁰² Sempione da Casorate, *Vita del Ve. Padre Giuseppe Piantanida da Fermo Cappuccino, primo propagatore delle sante quarant'ore, apostolo della Controriforma*, Milano, p. 46.

la pratica delle *Quarant'ore* presso la chiesa di San Lorenzo in Damaso.

Ulteriore approvazione dell'adorazione del Santissimo Sacramento per quaranta ore avvenne nel 1592 da parte di Clemente VIII, con l'enciclica "*Graves et Diturnae*", in cui si decretava l'obbligo di allestire la macchina celebrativa in tutti gli istituti e le associazioni religiose presenti a Roma. In seguito, papa Clemente XII con la sua *Instructio clementina* del 1731 perfezionò e diede ulteriore slancio alla pratica devozionale²⁰³.

Le *Quarant'ore* non venivano allestite soltanto durante l'avvento della Settimana Santa ma anche durante il carnevale, al fine di distogliere i credenti dai lascivi festeggiamenti.

La volontà di allestire le *Quarant'ore* in tale periodo nasce da una circostanza avvenuta a Macerata nel 1556. In occasione dei festeggiamenti carnevaleschi, si doveva mettere in scena una commedia giudicata sconveniente da due missionari Gesuiti che erano in quel luogo. Così, per far sì che meno persone possibili assistessero a tale spettacolo, i padri pensarono di esporre solennemente il SS. Sacramento secondo la forma delle *Quarant'ore*. Tale iniziativa ebbe molto successo e da allora i Gesuiti iniziarono a diffondere la pratica delle Quarantore durante il Carnevale per distogliere il popolo dagli eccessi della festa, come si può leggere in un avviso sacro del 1623: «Questi padri Gesuiti per deviare, conforme il solito degl'altri anni, il popolo dalla vanità nel quale si trova immerso nell'ultimi 3 giorni di Carnevale, qui pone domenica mattina con gran decoro l'oratione delle 40 hore.»²⁰⁴.

La festività del Carnevale era molto sentita dalla popolazione di Roma che la festeggiava animosamente in Via Lata, l'attuale Via del Corso. Stando alle parole di Goethe, che assistette al Carnevale romano del 1788: «il Carnevale a Roma non è una festa data al popolo, ma una festa che il popolo dà a sé stesso (...) un semplice segnale autorizza ciascuno ad essere pazzo e stravagante quanto gli pare e piace ed annunzia che, salvo le bastonate e le coltellate, tutto è permesso»²⁰⁵.

La contemporaneità tra i festeggiamenti carnevaleschi e gli allestimenti delle macchine delle *Quarant'ore* in spazi sacri viene documentata da Balthasar Grangier de Liverdis presente a Roma durante il carnevale del 1660. Il viaggiatore francese racconta come in concomitanza del Giovedì Grasso iniziarono le parate per la Via Lata e, al contempo: «Il Santissimo Sacramento appare sui tabernacoli di molte Chiese, le Reliquie più preziose sono esposte alla venerazione dei popoli; i Predicatori più celebri salgono sul pulpito Quattro o cinquemila persone del basso popolo vanno in gruppo sotto la scorta dei padri Oratoriani che con esortazioni familiari li

²⁰³ Forastieri, *La Devota pratica delle Quarant'ore e l'antica "macchina" di S. Maria dell'Orto*, Roma, 2010, p. 13.

²⁰⁴ H. Lulofs, p. 3.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 170.

conducono alle sette chiese».²⁰⁶

Per questo motivo i padri gesuiti si sentirono in dovere di allestire un teatro effimero di argomento sacro in modo che il *Carnevale Sacro* potesse gareggiare con quello profano. Per far ciò si doveva realizzare una sacra esposizione dai caratteri non troppo austeri capace d'inglobare alcuni aspetti tipici della festa profana, facendoli propri e sacralizzandoli.

Dagli studi di Karl Noehls è possibile avere una primaria idea di come dovevano essere strutturati questi sacri teatri: «Per raggiungere lo scopo di attirare un gran numero di fedeli proprio nei giorni del carnevale, ci voleva qualcosa di straordinario e affascinante. In linea di massima si potrebbe descrivere lo scenario (in base alle fonti scritte ed iconografiche) come segue: la navata della chiesa rimaneva durante tutta la cerimonia nella penombra crepuscolare, oltre alle prediche e ai sermoni, si sentivano musiche vocali e strumentali. Al principio dell'ufficio il vano del coro era chiuso da un grande sipario che poi, al momento opportuno, calava: era il momento della meraviglia, della sorpresa. Tutta la profondità del coro era trasformata in un palcoscenico sopraelevato con quinte a scaglione dipinte con storie sacre, angeli o statue allegoriche. Il tutto era splendidamente illuminato da lumi nascosti, schermati dalle quinte. Al centro della scena (nella maggior parte dei casi apparentemente sospeso in aria) appariva il Santissimo nel suo ostensorio, quasi sempre contornato da un grande alone sfolgorante in una gloria di nuvole e angeli. Era insomma una spettacolare apparizione, una anticipazione del paradiso»²⁰⁷.

Il secolo barocco fece delle *Quarant'ore* «uno straordinario spettacolo ottico e una funzione esemplare, con l'ostensorio al centro di una elaborata scenografia tridimensionale, con figure intagliate, ardite costruzioni architettoniche e fughe prospettiche in cui, senza parole, si narra un episodio biblico o agiografico»²⁰⁸.

Di tali apparati, aventi come scopo primario quello di stupire i fedeli coinvolgendoli emotivamente in un sottile gioco d'inviti, intimidazioni e rassicurazioni grazie alla bellezza dell'apparato e all'incalzare delle prediche, dei sermoni e delle musiche, se ne è persa nel tempo quasi totalmente traccia a causa dei materiali deperibili usati nella loro realizzazione quali il legno, stucco e la carta pesta, che dopo l'evento venivano completamente distrutti. I sacri teatri venivano spesso accompagnati da sermoni e componimenti musicali per coinvolgere quanto più possibile i sensi umani nella loro totalità facendo provare allo spettatore una profonda esperienza spirituale.

²⁰⁶ B. Grangier De Liverdis, *Journal d'un voyage de France et d'Italie, Fait (Ed. 1667)*, Parigi, Hachette Livre Bnf, 2012, p. 470.

²⁰⁷ AA.VV. *Barocco romano*. cit. p. 90.

²⁰⁸ Carandini, *L'effimero spirituale*. Feste e manifestazioni religiose nella Roma dei papi in età moderna, Roma, 2000, p. 539.

Unica testimonianza a noi pervenuta di tale *Macchina* si trova presso la chiesa di Santa Maria dell'Orto nel rione Trastevere.

È possibile però conoscere l'antico aspetto di questi teatri effimeri sia attraverso le descrizioni offerte dagli ordini ecclesiastici ai quali la chiesa deputata a luogo di allestimento faceva riferimento che dai disegni, per lo più progetti, che gli ideatori solevano presentare ai committenti prima della realizzazione di tali apparati.

Per quanto riguarda le *Esposizioni del Santissimo Sacramento* allestite all'interno dell'Oratorio di San Francesco Saverio, la maggior parte delle informazioni provengono da una ricca documentazione a stampa divisa in varie biblioteche e archivi tra cui si ricordano la Biblioteca Nazionale Centrale, la Biblioteca Casanatense e l'Archivio di stato di Roma, istituti che ospitarono la maggior parte del fondo librario appartenente all'ordine gesuita dopo la sua soppressione.

Tali documenti identificati con il titolo di *Relazioni*, consistono in una breve descrizione delle storie sacre rappresentate delle quali vengono riportate la data di rappresentazione, il luogo adibito per il loro allestimento e gli artisti impegnati nella realizzazione delle invenzioni sceniche talmente dettagliate da ricreare, con la parola, gli effetti illusionistici e meravigliosi delle complesse macchine teatrali create per «congiungere il finto col vero, con gran diletto e meraviglia de' riguardanti»²⁰⁹.

La partizione dei testi presi in esame fa riferimento all'impianto narrativo introdotto da Padre Roccamora nell'opera *Cifre dell'Eucarestia*.

L'origine degli apparati effimeri, aventi come carattere identitario quel superamento dei limiti caro al barocco, è da ricondurre alla produzione artistica di Gian Lorenzo Bernini ideatore degli allestimenti descritti dalle cronache dell'epoca realizzati per occasioni importanti come quello realizzato nel 1622 sotto la chiesa di Trinità dei Monti per la nascita del Delfino di Francia, del quale sono conservati numerosi disegni e descrizioni, fino alla realizzazione nel 1668 della macchina pirotecnica per la pace di Aquisgrana.

Si racconta che, intorno al 1644, lo stesso Bernini rappresentò un'opera, della quale purtroppo non abbiamo notizie circa l'ubicazione, «in cui si dipinse le scene, scolpì le statue, inventò le macchine, compose la musica, scrisse la commedia e costruì il teatro, tutto lui stesso».

L'attività del Bernini sarà talmente influenzata dall'interesse nei confronti degli allestimenti scenici tanto da concepire le sue opere come veri e propri spazi teatrali nei quali è possibile individuare le componenti fondamentali dello spazio rappresentativo come l'arcoscenio il sipario ed il palcoscenico, unite ad uno studio sapiente della luce naturale capace di esaltare le

²⁰⁹ AA. VV. *La Festa a Roma*, p. 92.

forme scultoree cadendo sopra di esse.

Per quanto riguarda l'attività del Bernini nella realizzazione di apparati effimeri, degna di nota è la notizia riportata da Giovanni Battista Memmi nella sue *Memorie storiche* dedicate alla storia ed agli sviluppi dell'Oratorio di San Francesco Saverio nella quale il padre gesuita afferma come l'origine vera e propria del teatro effimero di matrice berniniana avvenne proprio negli spazi relativi all'antico cortile destro del Collegio Romano, luogo deputato, prima dell'edificazione dell'Oratorio di San Francesco Saverio, agli incontri della Congregazione della Santissima Comunione Generale.

Il Memmi, nel descrivere la primaria ubicazione della Congregazione, afferma come questa *altra pia invenzione*, concepita dagli ordini religiosi al fine di distogliere la popolazione dai festeggiamenti pagani del carnevale, venne sperimentata per la prima volta in assoluto da Gian Lorenzo Bernini durante il Carnevale del 1619. Informazione degna di nota della quale però il Memmi non fornisce ulteriori informazioni di natura descrittiva.

Dal questo momento in poi si diffonderà a Roma la necessità, da parte degli ordini religiosi, di realizzare queste solenni esposizioni divenute, con il passare del tempo, una prassi ordinaria durante il periodo di carnevale.

Sempre il Memmi afferma come, dopo il primo avvio berniniano a questa nuova tipologia artistica, seguirà l'allestimento curato da Pietro da Cortona sempre negli antichi spazi adibiti a luogo d'incontro della Congregazione della Santissima Comunione Generale²¹⁰.

Tali informazioni sono significative al fine di delineare la nascita ed il primo sviluppo di queste nuove tipologie artistiche, gli apparati effimeri, e per sottolineare il prestigio acquisito negli anni dalla Congregazione della Santissima Comunione Generale. La notizia della nascita del teatro effimero barocco all'interno degli spazi adibiti agli incontri della Santissima Comunione Generale, per mano del Bernini è significativa se messa in relazione con la partecipazione di molti dei suoi allievi nella realizzazione delle *Macchine delle Quarantore* esposte all'interno dell'Oratorio di San Francesco Saverio tra cui si ricorda Giacomo Carboni che, stando ai documenti, realizzò le scenografie per l'esposizione del Santissimo Sacramento nell'anno 1700. Dopo un periodo relativamente breve di silenzio documentario si ha un'altra importante notizia riferita da Gaetano Moroni relativa ad un altro allestimento effimero costruito sempre all'interno della primario spazio adibito agli incontri della Congregazione della Santissima Comunione Generale, il cortile destro del Collegio Romano, realizzato da Nicolas Poussin nel 1640 prima

²¹⁰ Per quanto riguarda l'attività di Pietro da Cortona nella realizzazione di apparati effimeri da realizzarsi in occasione dell'esposizione del Santissimo Sacramento si ricorda la prima opera allestita dall'artista nella chiesa di San Lorenzo in Damaso nell'anno 1633, commissionata dal Cardinale Francesco Barberini, di cui abbiamo una documentazione grafica. L'apparato, che prendeva per estensione la navata centrale della chiesa, era formato da colonne alternate a statue terminanti con un grande arco trionfale al di sotto del quale era posto l'ostensorio da due angeli librati in volo.

della sua partenza alla volta della Francia: «Non riuscirà discaro, che si avverta come avendo parlato nel detto articolo della grandiosa macchina del Santissimo Sacramento, e di alcune eseguite con simboli, e rappresentazioni diverse, la stessa macchina si faceva sin a quando l'oratorio era nel Cortile del Collegio Romano, raccontando il Passeri a p. 3589, che Nicola Poussino, prima di andare in Francia nel 1640, fece per l'Oratorio del P. Gravita (il quale stava ancora dentro il cortile del Collegio), un apparato per l'esposizione del Santissimo in forma di quarant'ore, e fu una delle prime invenzioni del dipingere su tavole illuminate da lumi nascosti»²¹¹.

Da notare come, a differenza delle relazioni a stampa riguardanti gli allestimenti realizzati per le esposizioni del Santissimo Sacramento all'interno dell'Oratorio di San Francesco Saverio, di quelle realizzate nel cortile destro del Collegio Romano, primario luogo di ritrovo della Santissima Comunione Generale concesso al padre gesuita Pietro Gravita, non sono pervenuti testi a stampa delle relative descrizioni.

²¹¹ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi e, Beati, Martiri, Padri, sommi Pontefici, Cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai vari grandi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle ceremonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospedalieri, non che alla corte e alla curia romana ed alla famiglia pontificia ec. ec. ec.* Venezia, 1842. p. 193.

XII. Documenti a stampa relativi agli apparati effimeri realizzati in occasione delle esposizioni del Santissimo Sacramento nell'Oratorio di San Francesco Saverio.

Nel seguente capitolo verranno riportati alcuni documenti a stampa relativi alle esposizioni del Santissimo Sacramento realizzati all'interno dell'Oratorio di San Francesco Saverio. Data la quantità delle *Dichiarazioni* presenti in archivio se ne proporranno solo alcune, selezionate per la loro valenza artistica.

- Esposizione del Santissimo Sacramento del 1658.

Il documento più antico relativo all'esposizione del Santissimo Sacramento nell'Oratorio di San Francesco Saverio, datato 1658, è dedicato “*ai Signori della Congregazione della Sanità*”. Ideatore del *Sacro Teatro* fu Domenico Rainaldi, nipote dell'architetto e cavaliere Carlo Rainaldi. Artista al quale la critica ha dedicato poco interesse, oscurato forse dalla fama dello zio, viene menzionato in un'opera edita nel 1696 scritta da Giuseppe Ghezzi dal titolo *Il centesimo dell'anno 1695 celebrato in Roma dall'Accademia del disegno*²¹².

Nello scritto viene riportata la notizia di come, sotto il principato dell'Accademia tenuto da Carlo Fontana, alla “*Regenza di questa Accademia*” furono coinvolti sia Lazzaro Baldi, con la nomina di *Sindaco*, che Domenico Rainaldi con l'incarico di *Visitatore d'Infermi*. Tale pratica, come già precedentemente spiegato, veniva svolta non solo dagli appartenenti all'Accademia di San Luca ma anche dagli aderenti alla Congregazione della Santissima Comunione Generale. Inoltre, nel testo si legge come l'allestimento fosse dedicato ai signori della *Congregazione della Sanità* fatto che spiegherebbe il coinvolgimento del Rainaldi in quanto rappresentante dei *Visitatori d'infermi*.

- Esposizione del Santissimo Sacramento del 1689 (doc.1).

Al 1689 risale la *Dichiaratione, dell'apparato, con cui s'espone il Divin Sagramento il 15, 16, 17 febraro del 1689, nell'Oratorio della Santissima Comunione Generale*.

Come riportato nel testo tematica della rappresentazione sono *i vantaggi, che contribuisce il Redentor Sagramentato, alla salita della perfezione Christiana*. Per la realizzazione di tale concetto «ad ornamento esteriore di tutto il prospetto si sono dipinte due grandi palme (...)e i

²¹² Il titolo completo dell'opera è *Il centesimo dell'anno 1695 celebrato in Roma dall'accademia del disegno essendo principe Carlo Fontana architetto descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico*. Roma 1696, p. 20.

rami con le foglie nobilmente intrecciati, formano un bell'arco in mezzo del quale, sotto forma di sole, si adora il divinissimo sacramento». A simboleggiare la dura salita che il cristiano doveva affrontare per raggiungere la perfezione cristiana vi era un «monte scosceso orrido alle falde», alle cui pedici «vedesi la Religione cristiana che ha la Croce nella destra e nella sinistra il libro degli oracoli divini» seduta «sopra istrumenti di guerra» accompagnata da «Dall'arcangelo S. Michele, Generalissimo nelle Squadre celesti ed un altro angelo che spinge lontano con il flagello le furie, l'Odio, l'Avarizia e la Lussuria». Sopra al monte un «leone intento a scavare miniere» e sopra di questo un «Aquila, simbolo della contemplazione, dopo aver vagheggiato il Sol divino, vibra fulmini contro una Luna ottenebrata, simbolo della freddezza». Terminano la composizione, posti sul piano del palco, «due Leoni che sbaragliano truppe di barbari».

Realizzatore di tale apparato fu Giovanni Battista Estorges.

Tale documento venne citato in appendice documentaria nella monografia dedicata a Giovanni Battista Gaulli, meglio conosciuto con il nome di Baciccia, scritta da Jacopo Curziotti dedicata al ciclo pittorico realizzato nella volta della chiesa del Santissimo Nome del Gesù di Roma nella quale è rappresentato il *Trionfo del nome di Gesù*²¹³.

Curziotti menziona il documento nell'appendice D dedicata agli *Apparati delle Quarantore nella chiesa del Santissimo Nome di Gesù*. Stando a quanto riferito dai documenti d'archivio mi permetto in questa sede di correggere quanto riportato dallo storico nel suo studio in quanto la *Dichiaratione, dell'apparato, con cui s'espone il Divin Sacramento il 15, 16, 17 febbraio del 1698, nell'Oratorio della Santissima Comunione Generale* è da riferirsi all'esposizione del sacro teatro allestito negli ambienti dell'Oratorio di San Francesco Saverio e non nella chiesa del Santissimo Nome del Gesù.

L'affresco della volta del Santissimo Nome del Gesù, commissionata a Giovan Battista Gaulli nel 1672 dal padre generale dell'ordine Giovanni Paolo Oliva, è considerato dalla critica il capolavoro dell'artista genovese, un vero e proprio *unicum* nella storia dell'arte data la compresenza di elementi pittorici e scultorei realizzati attraverso la tecnica del *trompe d' oil* dai caratteri puramente barocchi. La composizione presenta nel centro il monogramma della Compagnia del Gesù, IHS, dal quale s'irradiano raggi luminosi che, come se fossero raggi solari, vanno ad illuminare i quattro continenti. L'espedito figurativo del sole venne introdotto per la prima volta da Lazzaro Baldi nell'ideazione della decorazione affidatagli per la celebrazione dell'ottavario in onore di San Francesco Borgia, la cui canonizzazione era avvenuta nell'anno 1671, un anno prima la data d'avvio dei lavori per la realizzazione della decorazione della volta

²¹³ Jacopo Curziotti, *Giovan Battista Gaulli: la decorazione della chiesa del S. S. Nome di Gesù*, Roma, 2011.

del santissimo Nome del Gesù.

Tale osservazione dimostrerebbe come le iconografie imprimate dal pistoiese influenzarono l'attività pittorica di artisti a lui contemporanei come in questo caso il Gaulli.

- Esposizione del Santissimo Sacramento del 1700.

Di grande importanza è da ricordare l'esposizione del Santissimo Sacramento avvenuto nell'anno giubilare del 1700, anno in cui si assistette anche alla salita al soglio pontificio di Papa Benedetto XI. Ideatore di tale scenografia fu Giacomo Carboni, allievo Bernini. Dell'attività del Carboni a Roma Filippo Titi ricorda l'intervento di restauro del pittore negli affreschi della tribuna di san Pietro in Vincoli, datati 1706²¹⁴.

Nell'*incipit* della relazione si legge «All'oratorio dei fratelli della Santissima Comunione Generale appartiene per ispecial ragione l'allettare i fedeli al culto dell'Augustissimo Sacramento. Perciò non hanno mai lasciato d'esorlo in qualche nobil Teatro abbellito di nuove e vaghe pitture, e animato da gran copia di lumi nascosti. Molto più conveniva farlo in quest'Anno Santo, benché ne cessi l'ordinario motivo di divertire il popolo da vani festeggiamenti ora vietati».

Tale affermazione, oltre a sottolineare il divieto dei festeggiamenti carnascialeschi durante l'anno Santo, spiegherebbe come nella realizzazione di apparati effimeri volti a celebrare il Santissimo Sacramento all'interno dell'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio non si costruissero delle semplici e statiche *Macchine delle Quarantore* animate da lumi nascosti ma si realizzassero delle vere e proprie scenografie teatrali, volte a coinvolgere lo spettatore in maniere attiva, mettendo in scena un dramma sacro desunto dalle Sacre Scritture.

Soggetto della Sacra istoria rappresentata nell'anno Santo fu la cacciata di Eliodoro dal Tempio di Gerusalemme. Al centro della composizione vi era l'altare sul quale quattro colonne attorno all'altare sul quale era poggiato un candelabro a sette braccia. Accanto era raffigurato il pontefice Ania, accompagnato da altri sacerdoti, mentre a terra giacente Eliodoro. La parte superiore del teatro era abitata da una ricchissima gloria di angeli che, volando, sostenevano il Sacro Ostensorio contenete all'interno la Sacra Eucarestia.

- Esposizione del Santissimo Sacramento del 1704.

Nel documento relativo all'esposizione del Santissimo Sacramento tenutosi negli ambienti dell'Oratorio di San Francesco Saverio nei giorni del 28 e 30 febbraio del 1704, vengono citati

²¹⁴ Titi, p. 478.

sia l'architetto, Romano Carapecchia che si occupò della realizzazione della struttura effimera, che l'artista Pietro Resina che si occupò delle pitture.

Nella relazione difatti si legge: «Tutto questo s'esprime con una nobile, e vaga fantasia inventione di Romano Caparecchia, Architetto romano, allievo del Cavaliere Carlo Fontana, e dipinta da Pietro Resina Comasco».

Notizie circa l'attività del Carapecchia vengono fornite da Lione Pascoli il quale, riferendosi agli scolari di Carlo Fontana riporta quanto segue: «Romano Carapecchia, che soprantese alla fabbrica della facciata della chiesa di San Giovanni Colabita, e all'abbellimento e alla modernazione dello ospedale annesso alla medesima. Disegnava a meraviglia, ed avea capacità, e fondo, benché con poca fortuna»²¹⁵.

Il *sistema di tutto l'apparato* prevedeva nel mezzo un Globo sospeso, a figurazione del Mondo, sopra il quale poggiava la cattedra papale con gli attributi delle chiavi papali e del triregno. Nella parte destra del teatro l'Arcangelo Michele, munito di dardo, era raffigurato nell'atto di cacciare le furie, appena uscite dall'inferno, molte delle quali, arrampicate al globo erano raffigurate nel tentativo di arrivare alla Cattedra di San Pietro sulla quale, coronato da un giro di stelle, era posto Dio.

Dal globo sospeso, come da una sorgente, fuoriuscivano raggi luminosi intervallati da Angeli, teste di cherubini e nuvole.

Nel lato sinistro era invece raffigurato Francesco Saverio, supplichevole per l'unione delle due Corone Cattoliche. L'esterno della chiesa era adornato dalla Colomba di Noè, segno di pace, e da un arcobaleno, simbolo unione e di perfetta tranquillità.

- Esposizione del Santissimo Sacramento del 1705.

L'esposizione del Santissimo Sacramento tenutasi nell'anno 1705 prevedeva la rappresentazione dell'episodio della morte di San Francesco Saverio.

Per celebrare il Santo titolare dell'Oratorio si decise di decorare il vano maggiore dell'Oratorio in maniera completa.

Dalla descrizione si deduce difatti che «tutto il vano della chiesa era adorno di nobili damaschi cremisi fregiati d'oro». Sull'entrata della chiesa era disposto un grande arco al centro del quale era posta una scala. L'arco era decorato ai lati con due grandi colonne composite color oro ornate da statue raffiguranti la fede, la carità, il timore di Dio e la speranza. Passando sotto l'arco, ed entrando quindi all'interno dell'architettura effimera, il credente poteva vedere il corpo

²¹⁵ Pascoli, p. 549.

di San Francesco Saverio steso a terra vicino ad una capanna, circondato da alcuni portoghesi ed angeli.

Questa composizione rimanda, sotto l'aspetto compositivo, al dipinto su tela, catalogato dalla Fondazione Zeri come opera di autore ignoto raffigurante la Morte di San Francesco Saverio, descritto nel precedente capitolo.

Nella zona più alta del Sacro teatro si poteva scorgere l'isola di Sancian, luogo ove il santo trovò la morte ed il vascello sul quale navigò per raggiungere i luoghi da evangelizzare mentre sul lato sinistro del teatro la personificazione del continente asiatico accompagnata dai suoi popoli raffigurati in atto di preghiera.

Purtroppo le cattive condizioni di conservazione del testo non hanno potuto permettere di leggere il nome completo dell'artista che si occupò dell'invenzione: «Inventore, ed esecutore insieme di s' bell'opera è Antonio (...) che in questa Alma Città fa risplendere ogni di più la vivezza delle sue invenzioni, e la maestria del suo pennello».

Esposizione del Santissimo Sacramento del 1706.

Nel 1706 venne esposto all'interno dell'oratorio un teatro rappresentante due diverse realtà. Nella zona superiore un sole divino era posto a rischiarare una grande apertura di cielo, popolato da una moltitudine di spiriti beati protesi verso Dio, mentre nella zona inferiore, a rappresentanza del *Mondo e delle sue vicende*, un mare in tempesta con al centro una nave, simbolo della chiesa. L'equipaggio dell'imbarcazione era formato dai discepoli di Cristo e da San Pietro che, dopo un primo tentennamento nell'avvicinarsi a Gesù, venne ristorato dalle sue parole.

Da notare come il Sacro teatro riproponga nella parte esterna lo schema realizzato nell'anno precedente da quell'Antonio del quale non è stato potuto decifrare il cognome, a causa di un estesa lacuna presente nella *Relazione*. Anche in questa esposizione difatti vengono menzionati gli stessi elementi come l'arco trionfale, le statue raffiguranti virtù cristiane e l'elemento della scalinata. Inventore ed esecutore della sacra rappresentazione fu «Innocenzio Tibaldi Fratello di questo medesimo oratorio, che dopo altre opere applaudite dall'occhio di Roma in altri Sacri luoghi, hà qui ancora dimostrato con l'ingenosa pietà il suo dinoto talento». Tibaldi fu un artista appartenente all'ordine della Compagnia del Gesù e non c'è da meravigliarsi se l'ordine si servì della sua valenza artistica per la realizzazione di alcune opere da esporre all'interno degli spazi sacri adibiti a luogo di preghiera in quanto era molto frequente per la Compagnia servirsi di maestranze interne.

Dall'anno 1717 fino al 1750 gli allestimenti effimeri per l'esposizione del Santissimo Sacramento verranno commissionati a Francesco Ferrari, pittore ed architetto, ricordato nelle varie *relationi* come appartenente alla congregazione.

Dall'anno 1730 l'attività del Ferrari venne coadiuvata da quella del Bicchierai che partecipò assieme al maestro anche alla realizzazione dell'apparato effimero da costruirsi presso la chiesa del Santissimo Nome del Gesù nell'anno 1724. Nel 1739 il Bicchierai viene menzionato come Accademico di merito dell'Accademia di San Luca in una pubblicazione dal titolo *Delle lodi delle Belle arti, orazioni e componimenti poetici, detti in campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'insigne Accademia del Disegno di San Luca nell'anno 1739*²¹⁶.

Per quanto riguarda il Ferrari poche sono le informazioni sul suo conto. Fedele discepolo di Tommaso Mattei eseguì i lavori di ristrutturazione dell'antica chiesa del Divino Amore negli anni 1745-1746. Chiamato con l'appellativo di *Scalpellino* aveva la sua bottega in Vicolo del pozzo presso la chiesa dei Santi Cosma e Damiano, in Campo Vaccino. Tra il 1725 ed il 1728 viene menzionato tra gli artisti impegnati nei lavori di restauro della cappella Muti Bussi a San Marcello al Corso²¹⁷ e nel 1748 in quelli presso la chiesa di Santa Maria Liberatrice coadiuvato da Giacinto Ferrari e Lorenzo Gambaccia²¹⁸.

Antonio Bicchierai si specializzò nella produzione di affreschi in chiese e palazzi privati. Della sua attività si ricordano la decorazione della volta nella chiesa di San Lorenzo in Panisperna, la volta della cappella Albergati nella basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, realizzata assieme a Giovanni Mazzetti raffigurante lo *Spirito Santo con una gloria di cherubini*, e l'intervento nella decorazione della volta della chiesa di San Marcello al Corso ove realizzò l'episodio evangelico della *Presentazione al Tempio*²¹⁹.

- Esposizione Santissimo Sacramento del 1715 (doc. 2).

Il Mistero esposto in occasione dell'Esposizione del Santissimo Sacramento nel 1715 prevedeva la rappresentazione della visione del profeta Isaia all'interno del Tempio di Gerusalemme. L'allestimento prevedeva Dio assiso in trono circondato da una schiera di serafini cantanti. Stando a quanto riferito dalle Sacre Scritture, con questa visione il profeta avrebbe ricevuto la rilevazione dei misteri della Trinità e dell'Incarnazione. Rapito dal canto dei Serafini Isaia volle allora unirsi a loro ma non poté in quanto, a causa della sua condizione

²¹⁶ *Delle lodi delle Belle arti, orazioni e componimenti poetici, detti in campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'insigne Accademia del Disegno di San Luca nell'anno 1739*, Roma 1739, p. 99.

²¹⁷ Titi, vol. I p. 44.

²¹⁸ Fagiolo (a cura di), *Corpus delle feste a Roma*, vol. II. p. 34-36.

²¹⁹ Negro, *Antonio Bicchierai fra pittura d'apparato e grande devozione*, in "Storia dell'arte", n. 87, 1968, pp. 206-234.

umana, *havea immonde le labbra*. Per purificare la bocca del profeta nella Sacra Esposizione si vedeva un Serafino avvicinarsi in volo ad Isaia con un carbone ardente appena rimosso dall'altare del tempio. Tematica della rappresentazione erano la Purificazione la Confessione e la Comunione, prassi obbligatorie per il fedele che voleva espiare le proprie colpe. L'autore della rappresentazione non viene specificato nel documento.

- Esposizione del Santissimo Sacramento del 1717.

In data 1717 venne rappresentata negli spazi dell'Oratorio di San Francesco Saverio, una *Sacra Historia* ambientata nell'anno 1130 pertinente all'agiografia di San Bernardo. La Relazione è importante in quanto, dopo una breve narrazione relativa alla vita di San Bernardo ed alla storia rappresentata nel sacro teatro, l'autore descrive l'attività maggiore svolta dai confratelli dell'Oratorio: «L'Oratorio di San Francesco Saverio che è tutto impegnato alla conversione dei Peccatori, e alla Santificazione delle Anime col mezzo potentissimo del Divino Sacramento, che espone ogni festa per la salvezza delle anime».

Dopo questo breve *excursus* segue una breve relazione dell'apparato effimero realizzato da Francesco Ferrari pittore ed architetto dalla quale si comprende la volontà dell'artista di convogliare l'attenzione dei fedeli sul reale soggetto della rappresentazione, il Santissimo Sacramento, che non venne posto tra le mani di San Bernardo ma in sospensione tra una gloria di angeli: «E il Sig. Francesco Ferrari Pittore e Architetto assai intendente del suo mestiere ha stimato bene, per non farlo comparire sulle nude mani del Santo fare un'apertura di cielo da cui scenda la luce, e a gara un numero d'angeli a fargli la gloria».

- Esposizione del Santissimo Sacramento del 1718 (doc. 3).

Il teatro effimero allestito in occasione dell'Esposizione del Santissimo Sacramento nell'anno 1718 prevedeva la messa in scena della visione del profeta Ezechiele, facente parte del capitolo primo della Profezia. Durante il periodo di cattività Babilonese al profeta «apparve una specie di turbine seguito subito da una nerissima nuvola. In mezzo alla nuvola vedevasi un risplendente cocchio, sopra quattro ruote di fuoco. Le ruote erano assistite da quattro animali, ò per meglio dire da quattro giovani alat (...) la faccia di ognuno di questi, dalla parte anteriore, era di Homo, dalla destra, di lione, dalla sinistra di bue e nella superiore di aquila». La *sacra historia*, che in senso allegorico voleva rappresentare la Chiesa trionfante, venne allestita nell'oratorio di San Francesco Saverio nell'anno in cui cadeva la *Festa della Cattedra di San Pietro*. Per tale occasione si decise di porre al centro del sacro teatro la Cattedra poggiata sul firmamento sulla quale era assisa la personificazione della Fede assistita dai quattro Dottori della chiesa

simboleggiati dai quattro animali della visione. Sul capo dell'allegoria cristiana era posta l'iscrizione *Misterium Fidei*. Il teatro, come ricordato nell'esposizione, venne realizzato nel 1718 anno in cui, sotto il pontificato di Clemente XI, la chiesa aveva ottenuto importanti vittorie nella battaglia contro i turchi. A tal proposito nel sacro teatro venne raffigurato il Maomettismo a terra, infranto dalle ruote e lacerato dagli artigli del leone e dell'aquila assieme alle personificazioni dell'Eresia e dell'Empietà anch'esse schiacciate dalle ruote del Carro di fuoco. Accanto il profeta Ezechiele, raffigurato nell'atto di contemplare la miracolosa visione. Il teatro presentava il seguente motto "*Porta inferi non prevalebunt*". Anche in questo caso l'ideatore fu Francesco Ferrari: «Non si deve lasciar d'aggiungere, che il Signor Francesco Ferrari Pittore e Architetto sì eccellente in queste ingenue arti, s'è appligliato al comune modo di rappresentare, li quattro Animali, con una faccia sola, e due sole ale, come han già fatto tanti altri celebri Dipintori, nel dipingere li quattro evangelistiati secondo San Gregorio (...). Lo stesso dee dirsi di tutte l'altre circostanze della Visione, tralasciate per non potersi così facilmente e venustamente rappresentare, e esprimere dal Pennello».

- Esposizione Santissimo Sacramento 1719.

Il Teatro allestito nell'anno 1719 in occasione dell'Esposizione del Santissimo Sacramento prevedeva la messa in scena dell'episodio biblico dei sacrifici offerti da Noè a Dio una volta sceso dall'arca in territorio armeno. La sacra rappresentazione prevedeva nel centro un altare di foggia antica e sopra di questo l'agnello sacrificale tra le fiamme. A celebrare il rito, Noè raffigurato in piedi con le mani giunte in atto di preghiera e gli occhi levati al cielo. Attorno a lui i figli e le donne presenti sull'Arca. A far da coronamento alla sacra esposizione l'arcobaleno con l'agnello sacrificato all'apice. A termine della descrizione segue un passo ove si elogia l'artefice, anche in questo caso Francesco Ferrari: «non si vuole lasciare di aggiungere, che il Signor Francesco Ferrari, Fratello dell'Istesso Oratorio, Pittore ed Architetto molto intendente della sua arte».

- Esposizione Santissimo Sacramento 1721.

Il documento, relativo all'esposizione del Santissimo Sacramento nel 1721, avente come oggetto l'episodio biblico del Sacrificio dell'agnello per mano di re David, risulta degno di nota in quanto, per la prima volta oltre al *solito* architetto Francesco Ferrari, viene fatto il nome dell'artista che si occupò dell'esecuzione pittorica del Sacro teatro, Antonio Bicchierai. L'informazione farebbe presumere come il Ferrari avesse iniziato a servirsi di aiuti per la realizzazione di tali apparati effimeri in risposta ad una domanda sempre più crescente da parte

degli ordini religiosi interessati sempre più a commissionare al fratello oratoriano tali opere. Ferrari verrà assistito dal Bicchierai anche nelle esposizioni del Santissimo Sacramento negli anni 1730, 1731, 1732, 1733, 1735, 1741, fino all'ultima esposizione a lui commissionata, quella del 1750.

- Esposizione Santissimo Sacramento 1723 (doc. 4).

Sempre all'ideazione di Francesco Ferrari si deve l'allestimento creato in occasione dell'esposizione del Santissimo Sacramento nel 1724, avente come oggetto la visita della Vergine al tempio di Gerusalemme, quaranta giorni dopo la nascita di Cristo, come atto purificatore. Come riportato nella relazione «L'oratorio della Santissima Comunione Generale nella sua solenne esposizione, che fa ogni anno in tempo di Carnevale, colla maggior pompa, che può, ossia di allettare il popolo dalle profanità del contiguo corso ad onorare Gesù Cristo Sagramentato, ha scelta questa agra historia da rappresentare per più motivi. Primo perché la Festa della Purificazione cade quest'anno nel secondo di della sua esposizione. Secondo per onorare ancora la Santissima Vergine alla quale in primo luogo è dedicato quell'Oratorio».

Al centro dell'oratorio venne realizzato un apparato scenico riprodotto l'antico Tempio di Gerusalemme dal quale si accedeva tramite due grandi camminamenti costituiti da colonnati coperti di stampe berniniane. Nella zona più elevata del sacro teatro era esposto un cartiglio sorretto da angeli con su scritto “*Accipe sacrificium pro universo populo*”.

Al centro della rappresentazione era posta un'ampia scalinata al di sopra della quale erano disposti i personaggi. Primo fra tutti Simeone che accoglieva al tempio la Vergine con il Figlio in braccio seguiti da un folto gruppo di Leviti che portavano all'interno del tempio candelabri ed altri sacri arredi. Seguiva poi Anna che con una mano faceva cenno al popolo di avvicinarsi e con l'altra additava il Messia.

Del tempio di Gerusalemme venne realizzata solo la zona esteriore, riferibile al porticato, dalle cui arcate si scorgevano paesaggi campestri e montagne in lontananza.

Nella relazione si afferma che le composizioni effimere furono commissionate «al solito del Signor Francesco Ferrari Fratello dell'Oratorio». L'aggettivo “*solito*” fa intendere come il Ferraris fosse spesso coinvolto dai padri gesuiti nella realizzazione di scenografie volte ad ospitare il Teatri Sacri realizzati in occasione delle Esposizioni del Santissimo Sacramento all'interno dell'Oratorio di San Francesco Saverio.

Dal testo inoltre emerge la volontà dell'architetto nel discostarsi dai canoni figurativi allora considerati validi per un'esatta rappresentazione del tempio di Gerusalemme.

Difatti, nel testo, emerge come il Ferrari si sia voluto appositamente allontanare dalle

tradizionali rappresentazioni del Tempio di Gerusalemme, per la maggior parte dettate dal testo dal padre gesuita Villalpando dal titolo *Ezechiele Explanations*²²⁰, conferendo all'antico tempio un nuovo aspetto architettonico dato dall'elemento del porticato: «per vaghezza del Teatro non si è voluto restringere l'Architetto nell'Atrio, come chiamavan degl'Immondi, conforme potea copiarsi dal Villalpando: ma si si è rappresentato un Tempio, e portico ed idea»²²¹.

Questa frase ha una duplice valenza in quanto da un lato esalta lo spirito creativo di Francesco Ferrari, più volte citato come ideatore dei sacri teatri, mentre dall'altro sottolinea il ruolo di grande rilievo avuto dal testo scritto da Villalpando dal titolo *Ezechielem explanationes*, circa la rappresentazione del Tempio di Gerusalemme.

- Esposizione Santissimo Sacramento 1728 (doc. 5).

Nell'anno 1728 si decise di dedicare il teatro allestito per l'esposizione del Santissimo Sacramento a San Luigi Gonzaga, rappresentato nell'atto di *predicare per le piazze, e disporre il popolo colla dovuta penitenza delle sue colpe al sacro Convitto*. La scelta ricadde su San Luigi, per il suo impegno attivo nel somministrare l'eucarestia tra le genti del popolo partecipando il più delle volte alle attività svolte dalla Congregazione della Santissima Comunione Generale.

Il teatro era ambientato presso il porto di Ripetta, primo luogo ove si svolsero le prediche della Missione Urbana. In lontananza era possibile vedere il fiume Tevere contornato da alberi, villa Borghese, Castel Sant'Angelo e la cupola di San Pietro. Al centro della scena era raffigurato San Luigi Gonzaga posto su un'altura nell'atto di predicare alle genti del popolo. A lato del Santo un Fratello dell'Oratorio a sostenere il Crocifisso pronto per essere trasportato in processione mentre ad ascoltare la predica erano raffigurate persone provenienti dai vari strati sociali della popolazione.

Anche in questo caso ci troviamo davanti ad una creazione artistica di Francesco Ferrari.

²²⁰ Lo scritto, considerato in antichità un vero e proprio manuale di architettura, è il commento, in tre volumi, al libro del profeta Ezechiele in cui viene descritta la visione del tempio concessa da Dio al profeta. Si presenta come un compendio volto ad analizzare, sia sotto l'aspetto iconografico l'antico tempio di Salomone, attraverso l'aiuto d' incisioni. L'intera opera è suddivisa in venti capitoli. Nel prologo al lettore vengono subito chiarite lo scopo le intenzioni degli autori. Villalpando e Prado ovvero quelle di fornire una chiara ed esaustiva relazione di tutte componenti architettoniche che costituivano l'antico Tempio. Partendo dalla visione del profeta, avvenuta durante gli anni di esilio a Babilonia, i due architetti gesuiti determinarono i canoni stilistici dell'antico tempio del quale, oltre a descrizioni letterarie, non si aveva alcuna documentazione grafica volta a dimostrarne l'aspetto e le caratteristiche architettoniche.

²²¹ La descrizione degli apparati effimeri costruiti all'interno dell'oratorio si trovano in una miscellanea conservata presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma sotto la segnatura: CAPITOLINA 25161, I, 3.

- Esposizione Santissimo Sacramento 1734.

Il passo biblico scelto per l'esposizione del Santissimo Sacramento nell'anno 1734 fu il trasporto dell'arca dell'alleanza dalla città di Sion all'appena costruito Tempio di Gerusalemme per volontà di Re Salomone il tutto seguito dalla cerimonia per la traslazione affidata ai sacerdoti ed al popolo. Per tale allestimento viene fatto il nome di colui che partecipò, assieme a Francesco Ferrari, alla realizzazione delle pitture della sacra *Macchina*, Michel Angelo Cerruti. Meglio conosciuto con lo pseudonimo di Candelottaro, dopo un primo apprendistato presso la bottega di Giuseppe Passeri, divenne allievo di Andrea Pozzo, dedicandosi allo studio della prospettiva e della geometria divenendo un esperto frescate. Molti furono i lavori svolti a Roma tra cui si ricordano gli affreschi eseguiti nella chiesa di Sant'Anastasia al Palatino.

- Esposizione Santissimo Sacramento 1752.

Termina la rassegna delle descrizioni degli apparati effimeri realizzati in occasione delle esposizioni del Santissimo Sacramento all'interno dell'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio ed alla Madonna della Pietà il documento a stampa relativo al teatro esposto nel 1752, avente come oggetto la Cacciata di Eliodoro dal Tempio. Dopo la lunga egemonia creatrice detenuta da Francesco Ferrari, che per più di 30 anni si occupò della realizzazione degli apparati scenici, i confratelli della Santissima Comunione Generale affidarono i lavori a Domenico Scaramucci che si occupò delle scenografie. Artista nato nella provincia del Varesotto fu attivo a Roma negli anni che vanno dal 1734 al 1758. Nella realizzazione di tale apparato lo Scaramucci fu aiutato da Giovanni Maria Re, che si occupò della realizzazione delle prospettive e da Raimondo Patichi, tutti e tre specificati nel documento come fratelli dell'oratorio.

Conclusioni.

Alla luce di quanto analizzato fino ad ora, si può affermare come l'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio ed alla Madonna della Pietà abbia rivestito un ruolo di primaria importanza in quel processo di riavvicinamento alla fede promosso dall'ordine religioso della Compagnia del Gesù nei secoli diciassettesimo e diciottesimo. Nonostante le premesse storiche e culturali, che vedevano in quel tempo un allontanamento della popolazione dalle pratiche religiose dato dalla nascita e dal diffondersi di teorie scientifiche volte a spiegare i fenomeni naturali con esattezza, la Congregazione della Santissima Comunione Generale riuscì, attraverso un'azione propagandistica affidata a prodotti artistici e letterari di alto livello, a riaccendere nell'animo dei fedeli lo spirito religioso.

Memore degli insegnamenti offerti dal Concilio di Trento, la Congregazione seppe recuperare i dettami offerti dai massimi esponenti della Controriforma facendoli propri attraverso prediche pubbliche alla popolazione, pellegrinaggi alle edicole mariane nati dall'attività di padre Concezio Carocci e processioni alle quali prendevano parte personaggi di spicco dell'alta borghesia romana.

Legato in maniera indissolubile al Collegio Romano, l'Oratorio dedicato a San Francesco Saverio ed alla Madonna della Pietà, dalla sua consacrazione avvenuta il 28 settembre del 1633, divenne luogo frequentato da molti artisti chiave per lo sviluppo dell'arte barocca come Gian Lorenzo Bernini, che proprio lì creò il primo esempio di *Macchina delle Quarant'ore*, e Pietro Berrettini da Cortona che partecipò attivamente alle pratiche caritatevoli svolte dalla Congregazione tra cui si ricorda la *Visita agli spedali*.

Le manifestazioni artistiche promosse dalla Santissima Comunione Generale ebbero come scopo primario quello di creare un ciclo di affreschi dedicato al Santo titolare dell'edificio; San Francesco Saverio. Per farlo indirizzarono la scelta verso un registro stilistico di tipo classico che potesse al meglio adattarsi a quel rinnovato interesse per tipologie artistiche semplici e lontane dall'ormai decadente stile barocco commissionando il lavoro ad un valente pittore, Lazzaro Baldi. Allievo di Pietro da Cortona, suo conterraneo, dopo un periodo di apprendistato nello studio del Berrettini, ove venne considerato dal maestro il suo più valente scolaro, abbandonò le forme ed i colori vibranti tipici dello stile barocco per abbracciare uno stile più pacato, di matrice classicista. Lazzaro Baldi riuscì a creare un ciclo di affreschi di facile lettura che narrava per immagini la vita di San Francesco Saverio, accompagnata da allegoriche ricavate dall'opera di Cesare Ripa. Partendo dall'analisi degli attributi iconografici relativi ad ogni figura è emerso come gli studi precedenti abbiano offerto una lettura errata di alcune virtù cristiane identificate, in questa sede, come diverse rispetto a quanto creduto finora. Attraverso

un'attenta lettura delle singole scene è stato possibile individuare la fonte letteraria che aiutò il pistoiese alla realizzazione dei singoli episodi, lo scritto di Giuseppe Massei dal titolo *Vita di San Francesco Saverio apostolo delle Indie*. Si dice che la fonte primaria d'informazioni per lo storico dell'arte durante le sue ricerche siano i documenti d'archivio. Grazie ad un'attenta ricerca è stato possibile ricostruire la figura di Lazzaro Baldi, pittore che più degli altri seppe dar forma al suo il sentimento religioso attraverso la produzione d'immagini sacre destinate, il più delle volte, a divenire le iconografie ufficiali dei santi che la chiesa andava ordinando nel XVIII secolo. Grazie a questa spiccata sensibilità religiosa, che condusse l'artista alla stesura di una biografia dedicata a San Lazzaro suo omonimo, il Baldi ottenne più volte l'incarico dalla Santa Chiesa di realizzare apparati decorativi in occasione di alcune cerimonie di Canonizzazione. Tale intensa attività pittorica volta al soggetto sacro, avvicinò l'artista a personaggi appartenenti all'alto clero tra cui si ricorda il Cardinale Livio Odescalchi con il quale strinse un rapporto di profonda amicizia documentata anche dalle volontà testamentarie del Baldi che volle lasciare un suo dipinto al Cardinale raffigurante la Santa Cecilia. Un altro dato a conferma del profondo sentimento di stima intercorso tra i due sono le quattordici tele commissionate dall'Odescalchi al pittore per essere esposte nella sua collezione d'oggetti d'arte presso il Palazzo di famiglia ai Santi Apostoli, citate nell'inventario dei beni facenti parte della collezione redatto alla morte del Cardinale.

Alla luce di ciò credo sia possibile affermare come Lazzaro Baldi non sia da intendere solo come un allievo di Pietro da Cortona “*Attonito, ed insensato quale una stolta pecorella*”, ma come un'artista innovativo capace di licenziare nuove iconografie e nuovi linguaggi presi d'esempio da artisti a lui contemporanei come nel caso dell'affresco eseguito da Giovanni Andrea Carlone nella Cappella dedicata a San Francesco Saverio nella chiesa del Santissimo Nome del Gesù. La raffigurazione presenta l'episodio del *Ritrovamento miracoloso del crocifisso per mezzo di un granchio*. Ad un'attenta osservazione è stato possibile affermare come il Carlone abbia in questo caso riproposto l'episodio di medesimo soggetto affrescato da Lazzaro Baldi sulla volta dell'atrio dell'Oratorio, a testimonianza di come il Baldi fosse considerato, dai pittori a lui contemporanei, un artista da imitare. L'importanza di tali osservazioni porterebbe quindi ad una rivalutazione della figura dell'artista a cui la critica ad oggi non ha dedicato molti studi.

L'Oratorio di San Francesco Saverio venne scelto dalla Compagnia del Gesù come luogo principale per le Esposizioni del Santissimo Sacramento durante il periodo del carnevale romano, al fine di allontanare i fedeli dai dissipati festeggiamenti della festa profana. Durante la ricerca sono stati rinvenuti molti testi a stampa, confluiti in miscellanee, contenenti le descrizioni di tali allestimenti. La lettura di questi testi è risultata di grande importanza al fine

di delineare sia l'importanza rivestita da tali esposizioni sia gli artisti che parteciparono alla loro realizzazione. Non solo personaggi appartenenti alla Congregazione della Santissima Comunione generale ma anche pittori valenti molti dei quali provenienti da botteghe artistiche assai importanti, come nel caso di Giovanni Carboni, allievo del Bernini.

Bibliografia.

Abbreviazioni degli archivi e delle biblioteche.

ARSI: Archivio Romano Società del Gesù.

ASC: Archivio Storico Capitolino.

ASO: Archivio di Stato di Orvieto.

ASR: Archivio di Stato di Roma.

ASV: Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano.

GDSU: Gabinetto Disegni e stampe Uffizi, Firenze.

ISC: Istituto Centrale per la Grafica, Roma.

Le voci bibliografiche sono disposte in ordine alfabetico per autore, a eccezione dei cataloghi delle mostre, degli atti dei convegni e di opere di autore ignoto, che compaiono per titolo.

ADINOLFI 1981

Pasquale Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo*, Firenze, Licoso, 1981.

ANSELMINI 2015

Alessandra Anselmi, *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, Roma, Gangemi, 2015.

ARMELLINI.1942

Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, nuova edizione con aggiunte inedite dell'autore, appendici critiche e documentarie e numerose illustrazioni a cura di Carlo Cecchelli dell'Università di Roma, e una nota biografica scritta da Pietro Tacchi Venturi Roma, Tomo, I, Edizioni R.O. R.E, 1942.

BACCHI 1996

Andrea Bacchi, a cura di, *Scultura del '600 a Roma*, Milano, Longanesi & C., 1996.

BAGLIONE 1639

Giovanni Baglione, *Le nove chiese di Roma e Giovanni Cavalier Baglione romano nelle quali si contengono le historie colture e pitture architetture di esse*, Roma, Andrea Fei, 1639.

BAGLIONE 1642

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642.

BALDASSARRI 1716

Baldassarri Antonio, *Ralatione de' patimenti di Pio VI*, Venezia, Andrea Poletti, 1716.

BALDI 1788

Lazzaro Baldi, *Breve compendio della vita, e morte di S. Lazzaro monaco e pittore insigne dedicato agl'illmi signori principi, ed accademici dell'insigne Accademia de pittori, scultori, ed architetti di Roma*, Roma, Casaletti, 1788.

BAILEY 2003

Gauvin Alexander Bailey, *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, Milano, Jaca Book, 2003.

BARBIELLINI AMIDEI 1992

Rosanna Barbiellini Amidei, *Oratorio del Caravita*, in *Musiche Testi e luoghi nella Roma Barocca*, Roma, Progetto grafico sud, 1992.

BAROCCO A ROMA 2015.

Barocco a Roma. La meraviglia delle arti, Catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1° aprile - 26 luglio 2015) a cura di Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli, Roma, Skira, 2015.

BERTI 1956

Luciano Berti, *Nota ai "pittori toscani in relazione con Pietro da Cortona"*, Roma, De Luca, 1956.

BORBONI 1661

Giovanni Andrea Borboni, *Delle statue di Gio. Andrea Borboni prete sanese e dottor teologo*, Roma, Giacomo Fei, 1661.

BORROMEEO 1952

Carlo Borromeo, *Arte sacra de fabrica ecclesiae*, a cura di C. Marcora, Milano, 1952.

BOUILLAUD 1668

Claude Bouillaud, *Breve relazione della Solennissima festa della beatificazione della Beata Rosa da Lima*, Roma, Giacomo Fei, 1668.

CALDERON DE LA BARCA 2011

Pedro Calderòn de la Barca, *Gran teatro del mundo*, Roma, Garzanti, 2011.

CANESTRO CHIOVENDA 1979

Canestro Chiovenda Beatrice, *Lazzaro Baldi, Georg Szymonowicz e un disegno che si conserva a Palazzo Silva di Domodossola*, in *Oscellana, IX*, 1979.

CARANDINI 2000

Silvia Carandini, *L'effimero spirituale. Feste e manifestazioni religiose nella Roma dei papi in età moderna*, Torino, Einaudi, 2000.

CAROCCI 1729

Concezio Carocci, *Il pellegrino guidato alla visita delle immagini più insigni della Beata Vergine Maria ovvero discorsi familiari sopra le medesime, detti i sabati nella chiesa di Gesù, da Concezio Carocci sacerdote della Compagnia di Gesù*, Roma, Paolo Komarek, 1729.

CASALE 1973

Vittorio Casale, *Aspetti della pittura del Seicento a Roma*, Roma, Multigrafica editrice, 1973.

CASALE 1892

Vittorio Casale, *I quadri di canonizzazione: Lazzaro Baldi, Giacomo Zoboli; produzione, riproduzione, qualità*, in "Paragone". N. 33, 1982, pp. 33-61.

CASALE 1984

Vittorio Casale, *Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi*, in "Prospettiva", N. 33/36 (Aprile 1983 - Gennaio 1984), pp. 262-275.

CASALE 2011

Vittorio Casale, *L'arte per le canonizzazioni: l'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, Roma, Allemandi, 2011.

CELIO 1967

Gaspare Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, faciate, e palazzi di Roma*, (a cura di Emma Zocca, Milano, Electa, 1967).

CHIAVONI 2008

Emanuela Chiavoni, *Il disegno di oratori romani: rilievo e analisi di alcuni tra i più significativi oratori di Roma*, Roma, Gangemi, 2008.

CIAMPINI 1690

Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera monimenta, in quibus praecipuè musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur. Joannis Ciampini Romani*. Roma, Paolo Komarek, 1690.

CICOGNARA 1807

Leopoldo Cicognara, *Vita di S. Lazzaro monaco e pittore preceduta da alcune osservazioni sulla bibliomania*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1807.

CIPRIANI 1838

Giovanni Battista Cipriani, *Descrizione itineraria di Roma fatta da G. B. Cipriani*, Roma, Perego-Salvioni, 1838.

CRESCIMBENI 1716

Giovanni Mario Crescimbeni, *Memorie storiche della miracolosa immagine di S. Maria delle Grazie esistente in Roma nella v. chiesa, detta già S. Salvatore in Lauro, ed ora S. Maria di Loreto della Nazione Picena, raccolte da Gio: Mario Crescimbeni Maceratese*, Roma, Antonio de' Rossi, 1716.

CURZIETTI 2011

Jacopo Curzietti, *Giovan Battista Gaulli: la decorazione della Chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma, Gangemi, 2011.

DA CASORATE.1965

Sempione da Casorate, *Vita del Ven. Padre Giuseppe Piantanida da Fermo Cappuccino, primo propagatore della Sante Quarant'ore, Apostolo della Controriforma*, Milano, Arti Grafiche Setti, 1965.

DELLE LODI DELLE BELLE ARTI 1739.

Delle lodi delle belle arti, orazioni e componimenti poetici, detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dell'insigne Accademia del Disegno di San Luca nell'anno 1739, Roma, 1739.

DE ALECON 1908

Edoardo de Aleçon *La chiesa di San Nicola de Portiis, San Bonaventura, Santa Croce dei Lucchesi*, Roma, Tipografia eredi Cav. A. Befani, 1908.

DE BONI 1840

Filippo De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, Tipografia del Gondoliere, 1840.

DE ROSSI 1645

Francesco De Rossi, *Ritratto di Roma moderna nel quale sono effigiati Chiese, Monasterij, Hospedalij, Compagnie di Secolari Collegi, Seminarij, Palazzi, Architetture (...) Distinto in sei giornate da diversi autori (...) In questa nuova edizione accresciuta*, Roma, F. Moneta, 1645.

ESCOBAR 1976

Mario Escobar, *Manifestazioni religiose a Roma e nel Lazio*, Roma, E. P. T., 1976.

ESCOBAR 1988

Mario Escobar, *Le chiese sconosciute di Roma: un insolito itinerario alla scoperta delle chiese più discrete e nascoste, fuori dagli usuali percorsi turistici, gelose custodi di preziose opere d'arte, sorprendenti curiosità ne monumenti suggestivi*. Roma, Newton Compton, 1988.

FAGIOLO 1977

Marcello Fagiolo, *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino, Allemandi per J. Sands, 1977.

FAGIOLO 2013

Marcello Fagiolo, *Roma Barocca, i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*. Roma, De Luca editori d'arte, 2013.

FAGIOLO DELL'ARCO 1982

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Le forme dell'effimero*, Torino, Einaudi, 1982.

FAGIOLO DELL'ARCO 1997

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997.

FAGIOLO DELL'ARCO 1998

Maurizio Fagiolo dell'Arco. *Pietro da Cortona e i "cortoneschi": bilancio di un centenario e qualche novità*, Roma, Bulzoni, 1998.

FAGIOLO DELL'ARCO 2001

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i 'Cortoneschi'. Giminiani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano, Skira, 2001.

FALDA 1665

Giovanni Battista Falda, *Il terzo libro del novo Teatro delle chiese di Roma date in luce sotto il felice pontificato di nostro signore Papa Clemente IX disegnate in prospettiva da Giovanni Battista Falda*, Roma, Giacomo de Rossi, 1665.

FELINI 1615

Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma ornato di molte figure. Composto da f. Pietro Martire Felini*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1615.

FERRARIS 1986

Paola Ferraris, *Una confraternita ed una bottega artistica nella Roma intorno al 1700: la Compagnia della Madonna del Pianto e lo "studio" di Lazzaro Baldi*, in "Storia dell'arte", n. 58, 1986, pp. 247-274.

FIDANZA 2010

Giovan Battista Fidanza, *Le vicende artistiche della chiesa di Sant'Anastasia al Palatino nel Seicento, una verifica con la visita apostolica del 1727*, in Bollettino d'arte, n.6, Aprile-Giugno 2010.

FORASTIERI 2010

Bruno Forastieri, *La devota pratica delle Quarant'ore e l'antica "Macchina" di S. Maria dell'Orto*, Roma, Arciconfraternita di S. Maria dell'Orto, 2010.

FUSCONI; PROSPERI VALENTI RODINO'

Giulia Fusconi, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Note in margine ad una schedatura: I disegni del Fondo Corsini nel Gabinetto nazionale delle Stampe*, in "Bollettino d'Arte", Serie VI, Fascicolo 16, anno 1982.

GADDI 1736

Giovanni Gaddi, *Roma nobilitata nelle sue fabbriche*, Roma, Antonio De Rossi, 1736.

GOMBRICH 1978

Ernst Hans Gombrich, *Immagini simboliche, studi sull'arte del Rinascimento*. Torino, Einaudi, 1978.

GRANGIER DE LIVERDIS 2012

Balthazar Grangier de Liverdis, *Journal d'un voyage de France edt d'Italie*, Parigi, Hachette, 2012.

HUELSEN 2000

Christian Huelsen, *Le chiese di Roma nel medioevo: cataloghi ed appunti*, Roma, Quasar, 2000.

I GESUITI 1994

I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa, convegno di studi, (Roma 26 – 29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995.

INFESSURA 1890

Stefano Infessura, *Diario della città di Roma*, a cura di Oreste Tommasini, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1890.

I PAPI DELLA SPERANZA 2014

I Papi della speranza. Arte e religiosità nella Roma del 600, catalogo della mostra, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 maggio – 16 novembre 2014) a cura di M. G. Bernardini, M. Lolli Ghetti, Roma, 2014.

ISTITUTO STUDI ROMANI 1950

Istituto Studi Romani, *L'Oratorio del Caravita*, in, *Le chiese di Roma: cenni religiosi, storici, artistici*, Roma, 1950.

LA NATURA 1996

La natura morta al tempo di Caravaggio, Catalogo della mostra Roma, Musei Capitolini, 15 dicembre 1995 – 14 aprile 1996, a cura di A. Cottino, M. Gregori, Napoli, Electa, 1996.

LANZI 1831

Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. Secolo*, Milano, Nicolò Bettoni, 1831.

L'ESSERCIZIO 2012

L'essercitio mio è di pittore: Caravaggio e l'ambiente artistico romano, a cura di Francesca Curti, Michele Di Sivo, Orietta Verdi, Roma, Università di Roma Tre, 2012.

LO BIANCO 1997

Anna Lo Bianco, a cura di, *Pietro da Cortona (1597-1669)*, Milano, Electa, 1997.

MALE 1984

Emile Male, *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano, Jaca book, 1984.

MASSEI 1681

Giuseppe Massei, *Vita di San Francesco Saverio, della Compagnia del Gesù, apostolo delle Indie*
descritta da Giuseppe Massei della medesima Compagnia, Roma, Ignazio de' Lazzeri, 1681.

MELCHIORRI 1840

Giuseppe Melchiorri, *Guida metodica di Roma e i suoi contorni: opera arricchita di 4 tavole grandi e di 40 tavole incise in rame*, Roma, Tipografia Puccinelli, 1840.

MEMMI 1730

Giovanni Battista Memmi, *Notizie storiche dell'origine, e progressi dell'oratorio della SS. Comunione generale, e degli uomini illustri, che in esso fiorirono, date in luce da Gio. Battista Memmi della Compagnia di Gesù*, Roma, Bernabò, 1730.

MORONI 1840

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi e beati, padri, sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai vari grandi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle cerimonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospedalieri, non che alla curia romana ed alla famiglia pontificia. Scritta da Gaetano Moroni*, Venezia, Tipografia, Emiliano, 1840.

MOSTRA DI ANTICHI DIPINTI RESTAURATI 1968

Mostra di antichi dipinti restaurati dalle raccolte Accademiche: Roma, Palazzo Carpegna, 18 giugno-6 luglio 1968, a cura di Italo Faldi, Roma, Tipografia della pace, 1968.

MURRI 1792

Vincenzo Murri, *Relazione istorica delle prodigiose traslazioni della Santa Casa di Nazarette ora venerata in Loreto dell'Abate D. Vincenzio Murri*, Loreto, Stamperia di Alessandro Carnovali, 1792.

NIBBY 1987

Antonio Nibby, *Notizie dal Caravita*, supplemento al "Vero Volto", Roma, Edizione Dattiloscritta in fascicolo, 1987.

ORLANDI 1753

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753.

PALEOTTI 2002

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Roma, Libreria editrice Vaticana, 2002.

PANFILI 2015

Andrea Panfili, *Musica e musicisti all'oratorio del Caravita*, Roma, "Strenna dei Romanisti", LXXVI, 2015.

PANOFSKY 1975

Erwin Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975.

PAMPALONE 1979

Antonella Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle stampe*, Roma, De Luca 1979.

PAMPALONE 2012

Antonella Pampalone, *Dipinti del Barocco romano da Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra, Palazzo Ducale dei Castromediano, 22 Settembre-13 Dicembre 2012, Ariccia, Palazzo Chigi, 2012.

PATRIGNANI 1730

Giuseppe Antonio Patrignani, *Menologio di pie memorie d'alcuni religiosi della Compagnia del Gesù raccolte dal padre Giuseppe Antonio Patrignani della medesima Compagnia, e distribuite per quei giorni dell'anno, né quali morirono, dall'anno 1538 fino al 1728*, Venezia, Niccolò Pezzana, 1730.

PASCOLI 1933

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma, Stabilimento arti grafiche E. Calzone, 1933.

PASSERI 1976

Giuseppe Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, Bologna, Forni*, 1976.

PELLI 1652

Giacomo Pelli, *Diluuium ignis siue De S. Spiritus aduentu oratio habita in sacello pontificum Quirinali ad SS.D.N. Innocentium 10. pont. opt. max. a Iacobo Pellio sem. Rom. Conuic*, Roma, Ignazio de'Lazzeri, 1652.

PETRUCCI 2007

Francesco Petrucci, (a cura di), *Il museo del Barocco Romano. La Collezione Lemme a Palazzo Chigi ad Ariccia*, Ariccia, Palazzo Chigi, 2007.

PEZONE 2008

Maria Gabriella Pezone, *Carlo Buratti. Architettura Barocca tra Roma e Napoli*, Firenze, Alina, 2008.

PIATTI 1950

Tommaso Piatti, *La Chiesa di Santa Maria del Pianto: cenni storici*, Roma, Tipografia Agostiniana, 1950.

PORTOGHESI 1988

Paolo Portoghesi, *Roma barocca*, Roma, Laterza, 1988.

POSTERLA 1707

Francesco Posterla, *Roma sacra, e moderna abbellita di nuove figure in Rame, e di nuovo ampliata, ed accresciuta con le più fedeli autorità del Baronio, del Ciaconio, del Panciroli, e d'altri gravi autori; nella quale si dà esatta notizia delle sacre basiliche, chiese, oratori. Accresciuta al presente di varia erudizione, ed istorie, e divisa in 14 rioni, Con diligenza e studio di Francesco Posterla*, Roma, Francesco Gonzaga, 1707.

PRODI 1964

Paolo Prodi, *Il Concilio di Trento e la riforma dell'arte Sacra*, in "Chiesa e Quartiere", 32, 1964, pp. 23 – 45.

RIPA 1603

Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione; trovate e dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro. Di nuovo rivista, e dal medesimo ampliata di 400 e più immagini, e di figure in taglio ornata. Opera non meno utile anche necessaria a Poeti, Pittori Scultori ed Architetti per rappresentare le Virtù, i Vizi, Affetti e Passioni Umane*. Roma, Lepido Facij, 1603.

ROCCAMORA 1684

Giovanni Domenico Roccamora, *Cifre dell'eucharistia; cioè à dire di quel libro, che fu discifrato dall'Agnello ài venti quattro vecchioni dell'Apocalisse, spiegate in venti quattro discorsi da don Gio: Domenico Roccamora*, Roma, Marc' Antonio, & Orazio Campana, 1684.

ROSSINI 1760

Pietro Rossini, *Il Mercurio errante. Della Grandezza di Roma, tanto antiche che moderne di P. Rossini antiquario, in questa ottava edizione migliorata, et accresciuta con l'aggiunta delle fabbriche fattevi fin'al presente. Divisa in due parti, la prima contiene palazzi e chiese, la seconda, ville, giardini, terme, acque, teatri, cerchi, archi trionfali (...)*, Roma, Generoso Salomone, 1760.

SALE 2001

Giovanni Sale, *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica: dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma*, Milano, Jaca Book, 2001.

SALERNO 1962

Luigi Salerno, *La chiesa di San Rocco all'Augusteo*, Roma, Desclée & C., 1962.

SANTILLI 2002

Pio Santilli, *L'Oratorio di San Francesco Saverio del Caravita. Restauro dell'architettura in legno della copertura e del geometrico rigore dei prospetti*, in, *Architettura e Giubileo. Gli Interventi a Roma e nel Lazio per il grande Giubileo del 2000*, a cura di C. Capitani, S. Rezzi, III, I, Napoli, Electa, 2002, pp. 279-284.

TITI 1763

Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte in Roma*, Roma, Marco Pagliarini, 1763.

TOMASSI 1941

Andrea Tomassi, *L'Oratorio del Caravita e li "Mantelloni"*, in, "Strenna dei Romanisti", II, 1941, pp. 151-158.

TOTTI 1637

Pompilio Totti, *Ristretto delle grandezze di Roma raccolte da Pompilio Totti (...)*, Roma, Vital Mascardi, 1637.

QUARENGI 1572

Pietro Quarengi, *De novo Societatis Iesu Collegio quod Gregorii XII pontefice Maximum*, Roma, 1572.

UN'ANTOLOGIA 1982

Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981, catalogo della mostra (Roma Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, 18 maggio - 31 luglio 1982), Roma, 1982.

VASARI 1922

Giorgio Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Firenze, Salani, 1922.

VAUCHEZ 1989.

Andrè Vauchez, *La santità nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1989.

VISITA APOSTOLICA 1727

Inventario Visita Apostolica chiesa Santa Sabina al Palatino, Roma, 1727.

VITA DI SANTA ZITA 1697

Vita di Santa Zita, cavata dall'antico originale manoscritto, e data in luce da un sacerdote secolare, Roma, Komarek, 1697.

WIBIRAL

Norbert Wibiral, *Contributi alle ricerche sul cortonismo in Roma: i pittori della Galleria di Alessandro VII nel Palazzo del Quirinale*, in "Bollettino d'arte", Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale delle antichità e belle arti, Anno 45, n. 1-2 (gen.-giu. 1960), p.123-164.

Immagini e Documenti.