

Francesco Petrucci

Maria Vittoria Brugnoli e Baciccio

Ho avuto modo di conoscere personalmente Maria Vittoria Brugnoli (Roma, 17 giugno 1915 - 9 luglio 2013) in occasione della preparazione della prima mostra monografica sul Baciccio, allestita nel Palazzo Chigi di Ariccia tra dicembre 1999 e marzo 2000, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf e del sottoscritto¹.

La professoressa, che incontrai nella sua residenza di via Paolo Orosio a Monte Mario, mi accolse cordialmente, colpendomi subito per la sua lucidità, affabilità, simpatia e concretezza, non disgiunte da una certa signorilità, virtù proprie di alcune gentildonne della buona borghesia romana di una volta. L'avevo contattata, dopo alcune infruttuose ricerche presso la Soprintendenza di Roma – di cui aveva pur fatto gloriosamente parte, come valente ispettrice e illuminata Soprintendente –, tramite una sorella del professor Luigi Grassi.

Le dissi che saremmo stati onorati di una sua adesione al comitato scientifico, assieme agli altri due veterani negli studi sul pittore: Robert Enggass (1921-2003) e Beatrice Canestro Chiovenda (1901-2002), che avevo rintracciato poco tempo prima con non poche difficoltà. Accettò prontamente, con l'entusiasmo che la caratterizzava, fornendo anche utili suggerimenti, che sarebbero poi confluiti nella selezione delle opere da esporre e nel catalogo della mostra.

Maria Vittoria Brugnoli aveva, infatti, pubblicato alcuni fondamentali studi su Giovan Battista Gaulli, detto Baciccio, o – come amava ricordare – alla genovese Baciccia (Genova 1639-Roma 1709), elaborando la prima

¹ Cfr. *Giovan Battista Gaulli il Baciccio 1639-1709*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Milano 1999.

vera ricostruzione critica della sua personalità e avviando una sistemazione cronologica della sua produzione, con una brillante lettura di quel linguaggio rimasta sotto molti aspetti fundamentalmente insuperata.

Già nel suo primo articolo, risalente al 1945, forniva un'inedita investigazione sulla produzione grafica del Baciccio, rimasta sino ad allora un settore trascurato della sua multiforme attività artistica, nonostante l'importanza che essa aveva rivestito nel processo creativo gaullesco. Soltanto gli approfonditi studi di Graf, avviati dalla fine degli anni '70, avrebbero poi risarcito compiutamente tale lacuna².

Nel 1949 pubblicava sul «Bollettino d'Arte» il suo principale contributo sul pittore, ancora oggi testo imprescindibile nonostante il ridotto titolo *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, approdando ad un superamento della voce generica di 'berninismo' sotto la quale l'artista era stato sino ad allora etichettato e collocandolo nel giusto ruolo protagonista che gli competeva nell'ambito della grande pittura del Barocco maturo³.

Lucida e rigorosa è la sua ricostruzione della nebulosa fase formativa, sollevando in primo luogo perplessità sul tradizionale discepolato con Luciano Borzone, affermato da Carlo Giuseppe Ratti (1768), dato che il maestro morì nel 1645, quando Gaulli aveva appena sei anni. La cultura genovese del pittore veniva comunque riaffermata con forza, sottolineando, attraverso una puntuale lettura del linguaggio giovanile, i rapporti con artisti come Bernardo Strozzi – questi sì allievo del Borzone –, Pieter Paul Rubens, Anton van Dyck e Giovanni Benedetto Castiglione; tali contatti venivano confermati dalla accertata frequentazione della bottega di Cornelis de Wael, con cui sarebbe venuto a Roma, che possedeva otto suoi dipinti giovanili come riporta un inventario del 1667⁴.

Maria Vittoria Brugnoli attribuisce particolare importanza soprattutto all'insegnamento di Rubens, «del quale il genovese faceva propri gli impasti densi e grumosi, vividi di solida materia cromatica che si conformava plasticamente. E la tipologia rubensiana doveva poi divenirgli familiare, ribadita dagli esempi della scultura del Bernini». L'attenta studiosa sfiora qui con il solito acume un argomento di notevole interesse, il peso di

² Cfr. M.V. BRUGNOLI, *Disegni del Baciccio*, in «Arti figurative», 1945, I, 1-2, pp. 49-54.

³ Cfr. M.V. BRUGNOLI, *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, 1949, III, pp. 225-239.

⁴ Cfr. C.G. RATTI, *Delle vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, 2 voll., Genova 1768-1769. Sulla formazione del pittore vedi ad ultimo F. PETRUCCI, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma 2009, pp. 7-14, con una sostanziale condivisione delle posizioni della Brugnoli, anche alla luce di nuovi dati conoscitivi.

Rubens per lo sviluppo del Barocco romano, soprattutto attraverso le pale della Chiesa Nuova (Fig. 1). Si tratta di una delle componenti paradossalmente più trascurate del linguaggio berniniano, poco considerata anche da illustri studiosi dello scultore come Rudolf Wittkower, ma intuita ad esempio da un fine conoscitore sostanzialmente estraneo agli studi berniniani come Federico Zeri, che in un'intervista ha definito Bernini «il più grande allievo di Rubens»⁵.

Come esempio evidente dell'influsso vandyckiano portava il cosiddetto *Ritratto di abate* della Galleria di Palazzo Bianco a Genova, oggi identificato con l'abate Giovan Battista Spinola, poi cardinale, distintosi come uno tra i massimi mecenati del Gaulli. Sentori di quella lezione venivano individuati in varie opere giovanili, come la pala della chiesa romana di San Rocco e soprattutto la *Pietà Chigi*,



Fig. 1 – Pieter Paul Rubens, *Madonna e Bambino benedicente con angeli e cherubini adoranti*, Roma, Santa Maria in Vallicella, altare maggiore



Fig. 2 – Baciccio, *Compianto su Cristo morto (Pietà Chigi)*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

⁵ Cfr. F. ZERI, *La costellazione del falso*, conversazioni a cura di Marco Dolcetta, Milano 2000, p. 143. Sull'argomento dei rapporti tra Bernini e Rubens cfr. F. PETRUCCI, *Bernini pittore dal disegno al "maraviglioso composto"*, Milano 2006, pp. 92-97.

conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, (Fig. 2)⁶.

Ma la professoressa mette in risalto anche un altro aspetto della cultura figurativa gaullesca, sino ad allora rimasto sostanzialmente ignorato dalla critica: la devozione verso la pittura emiliana. Nella decorazione illusionistica coglie l'importanza della conoscenza diretta degli affreschi parmensi del Correggio, la cui suggestione è presente nel *Presepe* di Fermo. Il viaggio del Gaulli a Parma nel 1669 viene confermato dalla riscoperta di un documento sino ad allora non considerato dalla critica (una lettera di raccomandazione del Bernini), sebbene fosse stato pubblicato da molti anni⁷.

L'assunto bolognese ricorre negli scorci paesaggistici che fanno da sfondo alle sue composizioni, cui viene sagacemente restituita particolare rilevanza, in riferimento ad opere come la pala con *San Giovanni Battista* di San Nicola da Tolentino, il *Cristo e la Samaritana* della Galleria Spada, il *Riposo in Egitto* Chigi o la pala di San Francesco a Ripa. La studiosa coglie una filiazione diretta dal paesaggio ideale di estrazione carraccesca, non mediata dal classicismo arcadico di Albani e Poussin. All'influsso di Reni viene ricondotta in particolare l'*Assunta* Chigi, messa giustamente in rapporto con la pala di analogo soggetto dipinta dal pittore emiliano e conservata in Sant'Ambrogio a Genova (1616-1617).

Il riferimento ideale a modelli bolognesi è stato successivamente confermato dalla presenza di numerose copie da Annibale Carracci, Domenichino e Reni presenti negli inventari ereditari dell'artista, resi noti soltanto nel 1996 da Maurizio Fagiolo dell'Arco e Rossella Pantanella⁸.

Rimane comunque centrale nella lettura di Maria Vittoria Brugnoli il sodalizio con Bernini, momento decisivo nello sviluppo del linguaggio del pittore e di svolta per le successive fortunate commissioni. La studiosa vede in Gaulli la «intuizione della riposta realtà coloristica della statuaria berniniana» e la capacità di «sciogliere la tensione drammatica del Bernini in ritmi decorativi». Oltremodo felice è la comprensione della «funzione mediatrice del Baciccio nei confronti del berninismo degli scultori dell'ultimo Seicento», come testimonia il rapporto formale tra la sua pittura scultorea, che volge in termini di pura astrazione il naturalismo

⁶ Per una bibliografia aggiornata sulle opere citate e su quelle menzionate più avanti, cfr. PETRUCCI, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, cit., *ad indicem*.

⁷ Cfr. F. IMPARATO, *Documenti sul pittore Baciccio*, in «Archivio storico dell'arte», II, 1889, p. 155.

⁸ Cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO, R. PANTANELLA, *Museo Baciccio. In margine a quattro inventari inediti*, Roma 1996.



Fig. 3 – Gian Lorenzo Bernini, *Cattedra*, Roma, Basilica Vaticana



Fig. 4 – Baciccio, *Trionfo del Nome di Gesù*, Roma, Il Gesù, volta

berniniano, con le opere di Melchiorre Cafà, Antonio Raggi e Giuseppe Mazzuoli, che forniscono un parallelo plastico di quella pittura.

Per quanto riguarda la ritrattistica, giustamente considerata uno dei generi di punta nella produzione del Baciccio, ne viene sottolineata la dipendenza da «taluni principi usati dal Bernini nel ritrarre», che si esplicano nella «interpretazione estremamente viva ed immediata del personaggio, risolta in precisa caratterizzazione attraverso la briosa resa pittorica, che annota o descrive con estrema efficacia senza impegnare a fondo, però, tutto intero il soggetto». Manca infatti a Gaulli, virtuoso del pennello ed eccellente fisionomista, la forza interiore che caratterizza alcuni ritratti berniniani, come pure l'intensità espressiva della ritrattistica di Velázquez, rimanendo spesso in superficie, in fondo come aveva fatto Anton van Dyck, altro suo modello nel genere.

La studiosa sottolinea inoltre, con precoce intuizione, l'importanza della *Cattedra* berniniana della Basilica Vaticana, quale fonte di ispirazione per la decorazione della volta della navata della Chiesa del Gesù con il *Trionfo del Nome di Cristo* (Figg. 3-4).



Fig. 5 – Baciccio, *Santa Marta in gloria*, Roma, Santa Marta

A sua volta viene giustamente rivalutato il peso dell'ultimo Gaulli sulla pittura tardo barocca, ove «i modi figurativi del Bernini si conformano in capriccio decorativo», in riferimento alla formazione di artisti di cultura settentrionale e spessore internazionale come Sebastiano Ricci, Alessandro Magnasco o Giovan Battista Pittoni. Le novità delle sue invenzioni in ambito decorativo e la proiezione verso il rococò è espressa da opere come la *Gloria di Santa Marta* e soprattutto la *Gloria di Sant'Ignazio* nel transetto sinistro del Gesù, un modello per tante glorie di santi del Settecento romano (Figg. 5-6).

La professoressa curava, nello stesso anno in cui usciva l'articolo del «Bollettino d'Arte», la voce sul pittore nella «Enciclopedia cattolica»,



Fig. 6 – Baciccio, *Gloria di Sant'Ignazio*, Roma, Il Gesù, transetto sinistro

ribadendo le posizioni critiche già espresse⁹.

In un articolo del 1956 pubblicato su «Paragone» incrementava il catalogo del pittore portando all'attenzione della critica nuove opere, in buona parte disegni, sottolineando l'importanza di Pietro da Cortona nella prima produzione grafica del Gaulli. In questa sede rendeva noti alcuni disegni per la decorazione della piccola chiesa di Santa Marta al Collegio Romano (1672 c.a), dimostrando il ruolo svolto dall'artista quale regista e progettista del cantiere, alle cui dipendenze lavorarono pittori come Girolamo Troppa e Paolo Albertoni, lo scultore Leonardo Retti detto 'Leonardo Lombardo' e lo stuccatore Antonio Roncati¹⁰.

Maria Vittoria Brugnoli nel 1966 curò esemplarmente il fascicolo dei «Maestri del Colore» dedicato al genovese, attraverso il quale anche il grosso pubblico ha potuto apprezzare la qualità e la piacevolezza estetica della sua arte. Posso aggiungere che la mia passione per

⁹ Cfr. M.V. BRUGNOLI, *Baciccio (Gaulli Giovan Battista)*, in «Enciclopedia cattolica», II, 1949, pp. 658-660.

¹⁰ Cfr. EAD, *Inediti del Gaulli*, in «Paragone», VII, 81, 1956, pp. 21-33.

Baciccio, inconsapevolmente e senza mai immaginare quante energie vi avrei dedicato molti anni dopo, nacque proprio dalla consultazione di quel fascicolo, sfogliando ancora bambino la collana che era stata raccolta da mio padre, pubblicata con belle immagini a colori a pagina piena – al meglio di quanto era stato fatto sino ad allora – dai Fratelli Fabbri Editori¹¹.

L'ultimo suo contributo risale allo stesso anno ed è la recensione del fondamentale volume di Robert Enggass, pubblicato nel 1964 con il titolo *The painting of Baciccio*¹². In tale scritto, pur mettendo in evidenza i pregi e il rigore filologico della 'bella monografia', che tra l'altro arricchiva con numerose opere il catalogo dell'artista, con il garbo che la caratterizzava ne evidenziava alcune lacune. In primo luogo la scarsa importanza data al disegno, imprescindibile «in vista della più precisa puntualizzazione critica» del *modus operandi* gaullesco, come momento fondamentale del suo processo creativo, per esempio in riferimento alla decorazione di Santa Marta e in generale alla schedatura delle opere.

Rimarcava l'importanza della berniniana *Cattedra* di San Pietro, già espressa nell'articolo del 1949 e stranamente trascurata da Enggass, quale modello per la volta del Gesù, come affermazione di una continuità spaziale tra esterno e interno, a differenza della pittura dei quadraturisti. Segnalava inoltre alcuni nuovi ritratti, identificando in Giacomo Rospigliosi il cardinale in collezione privata alla University Park, Pennsylvania, che fu pubblicato dallo stesso Enggass come anonimo e che apparteneva alla sua collezione privata, rettificando la datazione al 1668 circa, rispetto a quella proposta dallo studioso americano, che lo collocava attorno al 1690.

Sulla base di un recente restauro eseguito dalla Soprintendenza, ella sottolineava infine la qualità degli affreschi della cappella Montioni in Santa Maria di Montesanto, visti in termini riduttivi da Enggass, precisando che il *San Giacomo* era dipinto ad olio su muro. A riguardo debbo ribadire, come ho scritto nella mia monografia del 2009, che «oggi purtroppo la decorazione si presenta nuovamente in cattivo stato, probabilmente a causa di umidità stagnante, e necessiterebbe di un ulteriore intervento conservativo».

Concludo questo mio breve *excursus* sui rapporti tra l'insigne studiosa

¹¹ Cfr. EAD., *Il Baciccio*, (I Maestri del colore, 214), Milano 1966.

¹² Cfr. R. ENGGASS, *The painting of Baciccio, Giovan Battista Gaulli, 1639-1709*, Pennsylvania University Press, 1964; M.V. BRUGNOLI, *Il Baciccio di Enggass*, in «Paragone», 1966, 195, pp. 71-74.

e il suo artista preferito, elencando alcune sue attribuzioni che hanno contribuito a consolidarne il catalogo, soprattutto nell'ambito della ritrattistica, un settore che mi è particolarmente caro.

Nell'articolo del 1949 ha restituito a Baciccio il *Ritratto del cardinale Neri Corsini* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, già ritenuto copia, precisando a ragione che il *Ritratto del cardinale Felice Rospigliosi* della Villa Gropallo di Genova, esposto come opera del Gaulli alla mostra sulla pittura genovese del 1947, è opera di Jacob Ferdinand Voet¹³.

Per quanto riguarda la ritrattistica papale, dopo aver segnalato il *Ritratto di Alessandro VIII* della collezione Corrado a Venezia, ha ribadito giustamente la paternità del Gaulli per il *Ritratto di Clemente XI* della collezione Torlonia (Villa Albani), già attribuito impropriamente al Maratta (tuttavia respinto da Enggass nella sua monografia), mentre nella recensione del 1966 ha aggiunto il *Ritratto di Clemente X* della collezione Kossodo a Lima, risarcendo una lacuna nella ritrattistica del pontificato Altieri (ho potuto pubblicarne l'immagine, messami a disposizione dalla studiosa, nella monografia del 2009).

Ma ha anche portato all'attenzione degli studi capolavori come il *Beato Giovanni Chigi* del Palazzo Chigi di Ariccia (Fig. 7) e il *San Francesco adora il crocifisso* in collezione privata a Genova, sempre rifiutato da Enggass. Ha restituito importanza alla pala di Fiastra, a suo avviso ispirata alla *Caduta di San Paolo* di Ludovico Carracci della Pinacoteca di Bologna, reintegrandola nell'ambito degli studi sul pittore, mentre ha opportunamente ricondotto a Gaulli la coppia di dipinti raffigurante *Sant'Andrea* e *San Filippo* del Palazzo Reale di Genova, ancora stranamente respinti da Enggass e restituiti al pittore dal sottoscritto con ulteriori conferme. Ha inoltre reso noto il *Baccanale* della collezione Klabin a San Paolo del Brasile, da lei rintracciato quando si trovava sul mercato antiquario romano, l'*Angelo custode* della collezione Ribolzi a Montecarlo, la *Fortezza e Carità* della collezione Mentasti, preparatorio per uno dei pennacchi di Sant'Agnesa in Agone (Fig. 8), i due bozzetti per la cappella del Battesimo nella Basilica Vaticana, oggi a Salisburgo, Salzburger Barockmuseum.

In un nostro incontro avvenuto nell'estate del 1999, Maria Vittoria Brugnoli mi informò che nel 1950 Giovanni Incisa della Rocchetta le

¹³ Sul ritratto del cardinale Rospigliosi, cfr. F. PETRUCCI, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma 2005, p. 165, n. 73.



Fig. 7 – Baciccio, *Beato Giovanni Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi



Fig. 8 – Baciccio, *Fortezza e Carità*, già collezione Mentasti

aveva segnalato che il *Ritratto di Alessandro VII* e il *Ritratto di Mario Chigi*, costituenti i capolavori della ritrattistica del Gaulli e tra le opere più eccelse della ritrattistica romana del '600, erano passati – dopo la vendita all'asta a Monaco di Baviera nel 1918 della prestigiosa collezione Messinger, da cui provenivano –, nella collezione del re Ferdinando I di Bulgaria (1861-1948) in Germania.

Tale riferimento, che all'epoca della mostra non riuscì a verificare



Fig. 9 – Baciccio, *Ritratto di Mario Chigi*, Sofia, Museo di Arte Straniera

nella sua fondatezza, si è rivelato poi pertinente, quando, dieci anni dopo, in occasione della preparazione della mia monografia su Gaulli (2009), ho avuto l'occasione di rintracciare in maniera abbastanza sorprendente i due ritratti a Sofia. Molti studiosi, tra cui la stessa Brugnoli e Enggass, si erano arrovellati per ritrovarli, ma senza alcun risultato e

nei libri che li segnalavano venivano sempre pubblicate le vecchie foto in bianco e nero del catalogo della collezione Messinger (1910)¹⁴.

Un giorno, proprio quello in cui ricorrevano i trecento anni trascorsi dalla morte del pittore, il 2 aprile 2009, un pilota dell'aeronautica e storico dell'arte, Francesco Gatta, durante una visita guidata al Palazzo Chigi di Ariccia, riconosceva in un ritratto esposto lo stesso personaggio che aveva visto pochi giorni prima, raffigurato in un altro ritratto del Museo di Arte Straniera a Sofia. Mi inviò con un sms la foto che aveva scattato con il cellulare e così ebbi modo di riconoscere, strabiliato, il perduto ritratto di Mario Chigi ex Messinger (Fig. 9).

Presi subito contatto con l'Istituto di Cultura Bulgara a Roma e quindi con la direzione del museo, che mi confermò la presenza nei depositi anche del secondo perduto ritratto, quello del papa, fratello di Mario Chigi (Fig. 10). Immediatamente mi venne alla mente quello che mi aveva detto anni prima la nostra studiosa, cui rivolsi un ulteriore pensiero affettuoso e riconoscente, prima di annunciarle il rocambolesco ritrovamento. I due dipinti erano confluiti infatti nel 1961 nel museo bulgaro, già Palazzo Reale, assieme a parte delle collezioni dell'ex re di Bulgaria!¹⁵.

¹⁴ Cfr. P. D'ACHIARDI, *La Collection Messinger*, Roma 1910.

¹⁵ Sull'ingarbugliata storia dei due ritratti cfr. PETRUCCI, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, cit., pp. 361-363, 420-421.



Fig. 10 – Baciccio, *Ritratto di Alessandro VII Chigi*, Sofia, Museo di Arte Straniera