

Il Santo in gloria: la santità rivelata nell'arte della Compagnia di Gesù

The Glory of the Saint : the Jesuit Contribution

Lydia Salviucci Insolera

Pontificia Università Gregoriana, Roma. Italia

salviucci@unigre.it

Riassunto

L'obiettivo di questa ricerca è analizzare il significato dell'iconografia della *Gloria del Santo*, che nell'età barocca si diffonde notevolmente anche grazie alle committenze dei Gesuiti. Viene indagata l'origine iconologica e stilistica di tale soggetto, che risale all'*Ascensione di Gesù*. Si analizza la struttura compositiva, intesa come un teatro sacro, nelle opere della Compagnia di Gesù da Bernini a Pozzo. Questo tema della santità rivelata si arricchisce di ulteriori soluzioni iconografiche con l'aggiunta di piccole scene intorno. Si conclude spiegando nuove elaborazioni iconografiche legate al nuovo santo spagnolo della Compagnia di Gesù del pieno Barocco, ossia a san Francesco Borgia che riconosce la santità del giovane Stanislao Kostka.

Parole chiave

Arte barocca italiana e spagnola; arte gesuitica; Gloria del Santo; Ascensione di Gesù; agiografia; Gianlorenzo Bernini; Andrea Pozzo; Compagnia di Gesù, san Francesco Borgia, san Stanislao Kostka

Abstract

The aim of this research is to analyze the meaning of the iconography of «The Glory of the Saint». During the Baroque age Jesuits contribute to the spread of this iconography. The origin of the iconology and the style of the Saint in glory comes from the Ascension of Jesus. There are also small scenes, very decorated, around the main subject. Very interesting is the particular iconography of St. Francisco Borgia who recognizes holiness in the young Stanislao Kostka.

Key words

Italian and Spanish Baroque art; Jesuit Art; The Glory of the Saint ; Ascension of Jesus ; Gianlorenzo Bernini; Andrea Pozzo; Society of Jesus ; St. Francisco Borgia ; St. Stanislao Kostka

Una caratteristica assai diffusa nell'arte dell'età barocca —e come vedremo la Compagnia di Gesù lo farà in modo molto caratteristico— è quella di raffigurare il "Santo in gloria". Nei secoli passati questo soggetto iconografico che presuppone la presenza di angeli che accompagnano il santo nella gloria paradisiaca, non si trova raffigurato in tante occasioni. Al 1523 circa risale la raffinata testimonianza di una variante tematica molto originale, ossia quella del trasporto del corpo di santa Caterina per esser sepolto dagli angeli. Il corpo morto della santa trasportato dagli angeli viene dipinto da Bernardino Luini con grande delicatezza, riuscendo a trasformare una scena di dolore in un racconto quasi fiabesco¹.

Prima di entrare nel dettaglio iconografico e stilistico delle opere che si andrà esaminando, credo che risulti importante spiegare, seppur in modo alquanto schematico, la motivazione teologica dalla quale deriva tale soggetto iconografico: questa si sviluppa in due principali tipologie iconografiche, utilizzate per esprimere tale concetto. Innanzitutto va chiarito che la realizzazione stilistica del *Santo in gloria* avviene attraverso un preciso percorso iconografico, strettamente connesso alla dimensione del percorso spirituale dell'*Imitatio Christi*, compiuta da ogni santo. La santità si intraprende riuscendo a vivere e ad agire come Cristo, "imitandolo" nel suo amore e sacrificio. Il compimento della missione di Cristo corrisponde così al compimento della vita offerta per fede da ogni santo. L'ispirazione del tema del santo in gloria, quindi, prende le mosse dal compimento proprio di questa situazione. Il santo che si vuole raffigurare dopo la sua morte, viene assimilato, perciò, a Cristo nell'ultima testimonianza della sua missione. Dopo la resurrezione Cristo viene accolto dal Padre in Paradiso, nel famoso e ultimo episodio della *vita Christi*, ossia quello dell'Ascensione.

Genesi della tipologia della santità rivelata: dalla gloria di Cristo alla gloria del santo

L'iconografia del *Santo in gloria*, che trova nell'età barocca una diffusione molto estesa, deriva perciò dalla trasposizione e rielaborazione di quella dell'Ascensione. Quaranta giorni dopo la resurrezione e dopo essere apparso agli apostoli (con gli episodi della cena di Emmaus

1. LUINI, Bernardino, *S. Caterina sepolta dagli angeli*, affresco staccato da Villa Rabia alla Pelucca, ora conservato alla Pinacoteca di Brera a Milano. "The angels in this picture are almost unequalled in art for tenderness and lightness in the air": DE BLES, A., *How to distinguish the saints in art*, New York, Art Culture Publications, 1925, pág. 99.

e dell'incredulità dell'apostolo Tommaso), Cristo ascende definitivamente al cielo, accolto in gloria da Dio. La liturgia antica prevedeva una serie di solenni celebrazioni per mantenere viva la memoria di tale festa², tramandata anche da una notevole diffusione iconografica già dai primi secoli. Si deve fare, però, una dovuta distinzione tra le due tipologie formatesi per definire tale soggetto cristologico. La prima iconografia dell'Ascensione, viene sviluppata dalla Chiesa d'Oriente, e privilegia il tema della glorificazione divina di Cristo, inteso cioè come *rex gloriae*. Gesù viene mostrato nella sua natura divina, ossia re della gloria, mentre sale in cielo aiutato da schiere angeliche³. Questa origine orientale dell'iconografia dell'Ascensione passa naturalmente anche in Occidente, come ad esempio lo testimonia uno dei riquadri del V secolo che ornano la porta lignea della basilica romana di S. Sabina: qui in un altro riquadro viene privilegiato anche il carattere teofanico dell'evento, inserendo Cristo in gloria in una composizione più complessa da un punto di vista teologico⁴.

2. Gaetano Moroni descrive la tradizione liturgica romana per Il *Vespero dell'Ascensione*: si celebra nella cappella palatina del palazzo dove risiede il papa (all'epoca si riferisce alla cappella Paolina nel palazzo del Quirinale), a volte anche nella cappella al Laterano o nella Sistina; l'arazzo dell'altare rappresenta l'Ascensione del Signore. Il Pontefice, in piviale bianco e mitra di lana d'oro, è portato in sedia gestatoria, vi canta messa in cardinale dell'ordine dei vescovi, con i paramenti bianchi, essendo di questo colore il paliotto, la coltre del trono e la coltrina della sedia papale. Di solito il sermone lo teneva un chierico o un prete secolare e il sermone veniva spesse volte pubblicato. Dopo il vangelo si spegne il cero pasquale per indicare la partenza di Cristo dagli apostoli. All'offertorio si canta il mottetto *Viri galilei* di Giovanni da Palestrina e dopo la messa il pontefice viene condotto alla loggia della benedizione. Per tutto questo cfr. MORONI, G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, Tipografia emiliana, 1846, págs. 37-40.
3. Nel trattato di Dionisio da Furnà, compilato per i monaci del monte Athos entro la metà del 1700 e contenente argomenti legati all'antica pittura bizantina, il tema dell'Ascensione viene descritto, seguendo innanzitutto la narrazione evangelica: "Un monte con molti ulivi e su di esso gli apostoli che guardano in su e tendono le mani con ammirazione e in mezzo a loro la madre di Dio, che guarda anch'essa in su; e ai due lati di lei due angeli biancovestiti, che indicano agli apostoli Cristo in alto, tenendo anche cartigli; il cartiglio di uno dice "Uomini di Galilea, perché state guardando verso il cielo?"; il cartiglio di un altro dice: "Quel Gesù che, partito da voi, se n'è salito al cielo, di nuovo verrà nello stesso modo con cui lo avete visto andare verso il cielo". È interessante constatare che venga aggiunta anche un'annotazione legata alla gloria di Gesù: "E sopra di loro Cristo, seduto sulle nubi e scortato da angeli con trombe, timpani e molti altri strumenti, sale al cielo" (Atti 1, 9-11; Marco 16, 19; Luca 24, 50-55): GRASSO, G. D., coord., Dionisio da Furnà, *Ermeneutica della pittura*, Napoli, Fiorentino, pag. 147.
4. Cfr. le recenti considerazioni in Muzj, M.G., *Elementi luminosi teofanici e ambientazione liturgica nella Roma paleocristiana*, in SALVIUCCI INSOLERA, L. y DALL'ASTA, A., coord., *Dolce è la luce. Arte, Architettura, Teologia*, Actas Congreso Internacional *Dolce è la luce. La luce esperienza di Dio nella storia* (Roma, 5-6 marzo 2018), Roma, Artemide, 2019, págs. 69-70.

L'altra iconografia dedicata all'Ascensione si sviluppa nella Chiesa d'Occidente, dove l'attenzione si sposta principalmente sulla resa letterale dell'episodio evangelico, privilegiando l'attenzione teologica sulla natura umana di Cristo⁵. Di conseguenza la resa iconografica, secondo una tradizione consolidata, preferisce mostrare la narrazione evangelica osservata sulla terra e non fissando lo sguardo sull'evento glorioso avvenuto in Paradiso. Si privilegia quindi il punto di vista degli Apostoli, seppure con modalità differenti a seconda del contesto storico.

Il modello iconografico orientale originario nel corso dei secoli continua però ad incidere anche in Occidente dove possono avvenire diverse contaminazioni tra i due generi di immagine: dagli affreschi del primo Rinascimento di Melozzo da Forlì per l'abside della basilica dei SS. Apostoli a Roma, (si ricorda che ora il particolare staccato con *Cristo che ascende al cielo* si trova nella cappella del palazzo del Quirinale) fino a quelli con la scena dell'Ascensione sulla volta della cappella Sacchetti nella chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini degli anni Venti del Seicento ad opera del bolognese Giovanni Lanfranco. Inoltre si possono elaborare soluzioni stilisticamente molto valide, come quelle nel *Redentore in gloria con angeli* di Correggio, ora presso la Pinacoteca Vaticana⁶.

Il Santo in gloria, in particolare nell'età barocca

Dal modello iconografico dell'Ascensione sviluppato in Oriente – Cristo inteso come *rex gloriae* – scaturisce soprattutto nell'età barocca l'ispirazione primaria per sviluppare il tema della gloria del santo: questi viene raffigurato direttamente in Paradiso circondato da una moltitudine di angeli e a volte anche accolto da Gesù e dalla Vergine.

L'agiografia viene mostrata dall'arte figurativa in termini differenti nel corso dei secoli, a seconda dell'accento che la Chiesa e la storia teologica e spirituale desiderano mettere. I santi costituiscono l'esempio di "modelli di vita" da seguire e la prova concreta che si può riuscire a seguire le scelte di Cristo. *L'imitatio Christi* perseguita dai santi fa comprendere ai fedeli l'esito positivo e vittorioso di tale cammino. Nel Rinascimento la Chiesa –riflessione che viene confermata durante il Concilio di Trento e attuata in modo sistematico subito dopo– privilegia di diffondere il

1. A. Pozzo, altare S. Ignazio, chiesa del Gesù, Roma

5. *Enciclopedia Cattolica*, voce *Ascensione*, Firenze, Sansoni, 1949, coll. 84-87.

6. EKSERDJIAN, D., coord., *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento*, Milano, Silvana Editoriale, 2016, scheda n. 18, pag.193 con bibliografia.



sacrificio eroico del martirio di un santo, mostrandolo in ogni dettaglio cruento, proprio per fortificare il senso di emulazione. Si arriva così alle forme pittoriche più estreme, come quelle di uno stesso Caravaggio. Poi lentamente nel corso del Barocco l'attenzione si sposta alla ricompensa finale che avviene appena muore, al premio eterno della salvezza dell'anima e quindi della sua acclamazione gloriosa in cielo. Il santo si mostra dopo la morte avvenuta in modo tragico: ora è accolto trionfante, come Cristo quando ascende al cielo circondato dagli angeli. La scelta di questa tipologia iconografica significa teologicamente voler fortificare il fedele nella sua fede. È una scelta di pensiero che è rivolta ad una crescita della conoscenza di Dio per essere "messi in grado di partecipare alla sorte dei santi nella luce", così come è bene espresso nelle parole di esortazione di S. Paolo⁷. Si possono citare la trecentesca *Gloria di S. Domenico* di Francesco Traini a S. Caterina a Pisa, oppure la *Gloria di S. Nicola* dipinta da Lorenzo Lotto per la chiesa del Carmine a Venezia nel 1529.

Per trovare raffigurata la gloria paradisiaca di un santo descritta in tutte le sue sfaccettature bisogna, come si è detto, aspettare naturalmente l'invenzione propria della pittura barocca, non solo in Italia, ma in tutte le sue varianti in Europa. Nell'età barocca, infatti, si va strutturando una specifica iconografia, dove si raffigura il santo accolto trionfante—in gloria— nel paradiso tra gli angeli. Il *Santo in gloria*, quindi, non è altro che un modo di mostrare la santità rivelata. Si riscontra con una certa frequenza tale modello agiografico, accettato di comune accordo dalle diverse committenze e realizzato da una folta schiera di artisti: ad esempio Guido Reni nel 1613-15 dipinge la *Gloria di S. Domenico* nella calotta absidale della chiesa di S. Domenico a Bologna; Lanfranco, dipinge la *Gloria dei beati* nella cappella di S. Gennaro nel duomo di Napoli. Si possono ricordare anche pittori meno conosciuti come Giacinto Brandi che per la cattedrale di Gaeta dedicata ai santi Erasmo e Marciano, dipinge tra il 1660-66 la *Gloria di S. Erasmo e altri santi*, oppure Antonio Gabbiani che verso la fine del Seicento dipinge per la chiesa dei SS. Apostoli a Firenze *S. Francesco di Sales in gloria*. Il discorso non si può ora allargarlo al resto d'Europa perché implicherebbe ulteriori analisi storiche e stilistiche. In ogni caso è evidente che per quanto riguarda la situazione in Spagna—tema principale di questo convegno— i pittori dell'età barocca hanno avuto occasione di compiere numerose riflessioni sui diversi tipi di iconografia legata anche ai nuovi santi da esportare poi in America Latina⁸.

7. Lettera ai Colossesi, 1,12.

8. Oltre ai numerosi contributi proprio all'interno di questi Atti, cfr. il recente libro di

Nell'arte della Compagnia di Gesù

Per rimanere nello specifico dell'argomento prescelto da trattare, si ricorda che l'iconografia della *Gloria del Santo* si diffonde notevolmente nell'età barocca anche grazie alle committenze della Compagnia di Gesù. L'adesione al modello iconografico della gloria non è immediato, prima passa attraverso quella riflessione teologica sopracitata e voluta dalla Chiesa, dove viene esaltata soprattutto l'origine della santità del santo, ossia il martirio. Si pensi solo al progetto per la chiesa romana di S. Vitale a Roma per i gesuiti novizi. Nell'abside, come in ogni altra parte della decorazione pittorica della fine del Cinquecento, pur essendo dedicata a varie scene di primi santi martiri, non compare nessun elemento di gloria e la dimensione celeste è indicata solo dalla presenza di due angeli reggi corona del martirio. Dal martirio, ossia la morte, si passerà poi nel corso degli anni a privilegiare il tema della gloria⁹. La Compagnia di Gesù opera questo spostamento di prospettiva usando principalmente gli accorgimenti scenici in vigore nelle sacre rappresentazioni: il teatro, infatti, viene molto praticato nei collegi gesuiti a fini didattici-catechetici. La struttura compositiva per raffigurare un santo verrà intesa, quindi, come un teatro sacro, a partire soprattutto dalle opere gesuitiche successive, ossia quelle del Seicento commissionate da Gian Lorenzo Bernini fino a quelle della fine dello stesso secolo per opera del gesuita Andrea Pozzo.

Bernini realizza l'iconografia della *Gloria del Santo* nella zona absidale della nuova chiesa dei novizi, S. Andrea al Quirinale e il confronto con l'abside di S. Vitale —ovviamente con le dovute distinzioni stilistiche— è davanti agli occhi di tutti. Bernini usa le sue capacità scenografiche realizzando vere opere d'arte con materiale prezioso: oro, marmi, lapislazzulo, ecc. Al centro dell'abside affida a Jacques Courtois, detto il Borgognone, la pala d'altare con il santo descritto nel pieno del martirio sulla croce; estende quindi la narrazione agiografica con quanto avviene dopo la sua morte, ossia con il soggetto della gloria su in alto verso la cupola. Il santo che ascende al cielo, reso con l'effetto della purezza candida della scultura, si rifà al tema dell'ascensione di Cristo, come si è spiegato prima, mentre le decorazioni allegoriche volute da Bernini

QUILES GARCÍA, F., *Santidad Barroca, Roma Sevilla y América hispana*, Sevilla, 2018, con ricca bibliografia.

9. Cfr. le parole di Gesù nell'episodio della resurrezione di Lazzaro: "Io sono la resurrezione e la vita; chi crede in me anche se muore vivrà; chiunque vive e crede in me, non morrà in eterno", in Giovanni 11, 25-26.



2. A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1700, II, 62

soprattutto nei progetti che realizzerà durante il suo soggiorno romano nella seconda metà del Seicento.

La gloria, quindi, passa necessariamente per la morte del santo da raffigurare, e questo avviene in modo ancora più esplicito quando si tratta di mostrare la gloria del santo fondatore. Nell'altare dedicato a sant'Ignazio di Loyola ideato e compiuto da Pozzo nella chiesa del Gesù a Roma abbiamo l'urna del Santo, ossia la morte e anche il compimento

nella cupola servono ad esaltare la glorificazione celeste della santità dell'apostolo Andrea¹⁰.

Qualche anno dopo a Mondovì, vicino Cuneo, invece, Pozzo, rinuncia ai marmi preziosi e per l'altare maggiore della chiesa dedicata a san Francesco Saverio, dipinge ogni cosa su teleri come fossero quinte teatrali. Il santo poi ascende al cielo tra cori angelici, occupando l'intero impianto pittorico prospettico illusorio della volta della chiesa e culminando all'interno della finta cupola¹¹. Mentre la sfida di Bernini consiste nell'utilizzare una varietà eterogenea di materiali per poi ricomporli in un armonico effetto visivo e costruttivo, secondo il principio dell'unità delle arti, Pozzo, invece, vuole colpire l'occhio del fedele in un continuo stupore che può suscitare anche sconcerto, come avviene appunto a Mondovì, ma

10. Cfr. il recente saggio di Marcello Fagiolo, dove riprendendo tutti i suoi studi berniniani riesce a cogliere e a interpretare criticamente le novità tecniche emerse dal restauro dell'interno della cupola della chiesa: FAGIOLO, M., "Sant'Andrea, il Quirinale e i "Monti": dal Mare di Salvezza al Concerto di Gloria", in BEVILACQUA, M. y CAPRIOTTI, A., coords., *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Roma, De Luca, 2016, págs. 43-51.

11. PFEIFFER, H. W., coord., *Andrea Pozzo a Mondovì*, Milano, Jaca Book, 2010.

dell'entrata in cielo, con l'affresco di Baciccio nel sottarco¹². Lo stesso Pozzo aveva già elaborato questo progetto tematico nel Corridoio antistante le camerette dove visse e morì sant'Ignazio¹³. Sulla volta del Corridoio inserisce in una semplice successione tre scene in riquadri pittorici, seppure all'interno di una straordinaria finzione prospettica. Abbiamo così lo svolgimento dei momenti cruciali di sant'Ignazio da cogliere con un solo sguardo: la scena della morte di Ignazio, l'urna con il suo corpo e la sua entrata in cielo nella gloria. Si tratta di un effetto illusorio pittorico certamente riuscito in modo esemplare, pur nella sua resa apparentemente didascalica. Al contrario nell'altare del santo nella chiesa del Gesù, Pozzo costruisce gli eventi utilizzando spazio tridimensionale reale con l'urna, fino a quello illusorio con l'affresco di Baciccio.

Questo *iter* spirituale, dalla morte alla vera vita, mostrata nella sua gloria, costituisce uno dei progetti iconografici più innovativi della Compagnia di Gesù, legati alla raffigurazione di un santo, la cui ispirazione appunto deriva dall'episodio specifico dell'Ascensione di Gesù. È evidente che anche nelle committenze di altri ordini religiosi si possono ritrovare questi soggetti combinati insieme in riuscite rese stilistiche, ma si tralascia tale confronto per concentrarsi esclusivamente sulle invenzioni adottate dai Gesuiti.

Si è potuto constatare che Andrea Pozzo è l'artista che più di tutti ha sviluppato tali soluzioni scenografiche, pur essendo state pensate qualche anno prima da Bernini. Pozzo lascia a Roma un'ultima lettura di questo tema nell'altare dedicato al beato Luigi Gonzaga. Anche in questo caso abbiamo l'urna con il corpo del santo e invece la gloria del santo accolto nei cieli si trova raffigurato come paliotto marmoreo al centro dell'altare, scolpito da Pierre Le Gros. Pozzo —lo sappiamo già da tempo dagli studi critici¹⁴— ha elaborato a lungo, come suo solito, il progetto prima di procedere in modo spedito nell'esecuzione. È conservato ancora il modelletto dell'intero altare (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma); mentre le varianti non accettate per il soggetto del paliotto marmoreo, proposte sempre dall'artista gesuita sono ancora

12. Cfr. BÖSEL, R., y SALVIUCCI INSOLERA, L., coords., *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo, pittore e architetto gesuita*, Roma, Artemide, 2010, págs. 137-145. Sull'impatto di quest'opera all'epoca cfr. in particolare LEVY, E., *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2004.

13. SALVIUCCI INSOLERA, L., *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*, Roma, Artemide, 2014, págs. 87-91.

14. BÖSEL, R., y SALVIUCCI INSOLERA, L., coords., *Mirabili disinganni...*, págs. 132-134, con bibliografia.

visibili all'interno del secondo volume del suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum*¹⁵.

Non sempre, infatti, il risultato è conforme alle aspettative, come si è constatato con le varianti di Pozzo per l'altare del beato Gonzaga. Ancora di più il tema del passaggio dalla morte alla gloria di un santo sembra non essere perfettamente riuscito nella cappella dedicata a san Stanislao Kostka nella chiesa nominata prima di S. Andrea al Quirinale¹⁶. In basso dell'altare centrale ci sta l'urna, lineare nel disegno, e sopra nel sottarco il santo nella gloria dipinto dall'allievo del Baciccio, Giovanni Odazzi¹⁷. Il risultato non sorprende, non meraviglia, non trasporta lo sguardo del fedele in alto ad ammirare il santo in gloria. Manca quella unità delle arti berniniana e anche quella sintesi d'effetto operata da Pozzo. Forse questa considerazione di un mancato effetto spirituale più coinvolgente si può allargare anche alla cappella dedicata a san Francesco Saverio sempre nella chiesa di S. Andrea al Quirinale, anche se naturalmente qui manca il corpo del santo, che viene "sostituito" dalla pala centrale di Baciccio, raffigurante, infatti la *Morte di S. Francesco Saverio* (1676)¹⁸.

La gloria del santo incorniciata da episodi esplicativi

Possiamo constatare inoltre che alcune volte la composizione teatrale del santo in gloria, che dalla sua morte passa alla sua salita in cielo, è accompagnata da una serie di episodi esplicativi la sua santità. Naturalmente è quanto si trova di solito nelle immagini realizzate per le cerimonie di beatificazione e di canonizzazione: basti pensare a quella famosissima del 1622 con i più importanti santi tra i quali Ignazio di Loyola e Francesco Saverio. Risulta però molto più interessante quando questa idea viene abilmente trasportata all'interno di complessi monumentali. Le piccole

15. POZZO, A., *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, Giovanni Giacomo Komarek, 1700, tavv 62-66.

16. Stanislao Kostka viene canonizzato nel 1726 da papa Benedetto XIII insieme a Luigi Gonzaga.

17. 1663-1731. La pala d'altare è di Carlo MARATTI, *Stanislao Kostka riceve Gesù Bambino dalla Vergine*, mentre quelle ai due lati sono di Ludovico MAZZANTI: *Comunione mistica del santo e Visione del santo con Gesù Bambino*. Cfr. GIACHI G., y MATTHIAE, G., *S. Andrea al Quirinale*, Roma, Marietti, 1969, págs. 59-61.

18. La cappella è la prima a destra: le pale ai lati, sempre di BACCICCO (1705) sono: *Pre-dicazione del santo* a destra e a sinistra *Battesimo di una regina pagana*. Nel sottarco Filippo BRACCI, *Gloria del santo* (1746). Ibidem, págs.51-53.

scene esplicative possono diventare, a seconda dei casi, delle innovative intuizioni stilistiche dipinte o scolpite.

La volta della sagrestia della chiesa di S. Andrea al Quirinale è progettata in modo molto articolato e conclusa nel 1670¹⁹. La mente progettuale è sempre quella di Gian Lorenzo Bernini e l'artista che ha reso in pittura le sue indicazioni è un suo collaboratore francese, Jean de La Borde. Si tratta di una studiata architettura illusionistica in armonia con elementi decorativi floreali e narrativi: al centro si trova un grande dipinto con sant'Andrea in gloria con al lato ben visibile l'attributo del suo martirio, la croce, e intorno dipinti come finti bassorilievi sei ovali monocromi inneggianti il tema della croce in riferimento ad alcuni episodi selezionati della vita di alcuni santi gesuiti: *La visione di S. Ignazio a La Storta* e *S. Luigi Gonzaga in preghiera con la corona ai piedi*; *S. Francesco Borgia in adorazione dell'Eucarestia* e *la Comunione spirituale di S. Stanislao*; i *Martiri giapponesi* e *la Morte di S. Francesco Saverio*. La croce diventa, quindi, il punto di contatto, la relazione, tra Andrea, uno dei più antichi santi martiri e la Compagnia di Gesù.



3. Bernini, De La Borde, volta sagrestia chiesa S.Andrea al Quirinale, Roma

Andrea Pozzo svolge ulteriormente quest'idea nel Corridoio antistante le stanze di sant'Ignazio: sulla volta fa circondare i riquadri centrali da una serie di immagini più piccole, che servono per facilitare la memoria della vita del santo, per prepararsi ad entrare nei "luoghi sacri" ignaziani, ossia le stanze dove ha vissuto ed è morto Ignazio di Loyola. Pozzo mantiene la stessa intuizione compositiva anche anni dopo, per la volta del refettorio di Trinità dei Monti, committenza ricevuta dai

19. Tra le scene ci sono alcune finestre in finta prospettiva con angioletti che sorreggono fiori e panneggi.

padri Minimi con i quali intrattiene uno scambio di interessi culturali²⁰. Il pittore gesuita inserisce sulla volta due santi in gloria: san Francesco di Paola, il fondatore dei Minimi e san Francesco di Sales che si era fortemente prodigato per la sua causa di canonizzazione. Intorno sono ripartite varie scene, legate in questo caso non solo alla storia del santo, ma a quella del convento romano, voluto dalla casa reale francese.

L'esempio più esplicito compiuto da Pozzo risulta però essere l'altare dedicato a S. Ignazio nella chiesa del Gesù. Questa volta l'inserimento di scene esplicative in monocromo è realizzato, per così dire, più concretamente: i bassorilievi sono realmente scolpiti in marmo, in alabastro e fusi in metallo dorato. L'insieme di questi rilievi marmorei, nonostante la poca visibilità, amplificano concettualmente l'affermazione di santità destinata a Ignazio, perché appunto ne documentano la testimonianza. Le scene non illustrano, ma certificano la gloria del santo, diventando così parte integrante del progetto artistico di questa grandiosa macchina barocca che è l'altare di Ignazio di Loyola.

I sette rilievi in basso sulla base dell'altare sono i più conosciuti, perché come ho potuto ricordare anche io nel mio studio sul Corridoio, si riferiscono alle pitture già eseguite dallo stesso Pozzo nelle pareti del Corridoio, tranne uno che invece lo dipinse Courtois nello strombo della prima finestra. Ai lati dell'altare, invece, quasi a metà, a sinistra è raffigurata la *Conferma della regola* che si può confrontare con il monocromo che Pozzo ha dipinto nel refettorio sopracitato di Trinità dei Monti con la conferma della regola dei Minimi. Sulla destra invece la *Canonizzazione di Ignazio di Loyola*. In alto, ai lati delle finestre, meno visibili ma altrettanto interessanti, sono gli altri rilievi in marmo con due apparizioni della Vergine a Ignazio: a sinistra durante la preghiera del santo e a destra mentre scrive gli *Esercizi Spirituali*. Invece, ai lati del sottarco con il grande dipinto di Baciccio con la *Gloria di S. Ignazio*, ci sono altri due rilievi marmorei, di difficile visione: a sinistra è raffigurato *Ignazio che libera un indemoniato* e a destra *Ignazio in estasi durante la santa messa*²¹.

20. SALVIUCCI INSOLERA, L., "Andrea Pozzo e collaboratori nel convento di Trinità dei Monti", in DI MATTEO, C. y ROBERTO, S., coord, *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*, Roma, De Luca, 2016, págs. 201-209.

21. Lo stesso discorso si potrebbe fare con l'ultimo altare di Pozzo a Roma, quello di S. Luigi Gonzaga nella chiesa di S. Ignazio. In alto ci sono alcuni rilievi marmorei difficili da vedere a occhio nudo, ma molto interessanti. Il confronto della composizione iconografica di questi due altari sarà l'oggetto di una mia prossima ricerca.

Modello particolare di santità rivelata

Si desidera concludere questo breve excursus sul tema della santità rivelata con un'ultima riflessione. Oltre all'iconografia del *Santo in gloria*, il tema della santità rivelata si può declinare in ulteriori soluzioni iconografiche, elaborate sempre all'interno dell'agiografia barocca gesuitica. Mi riferisco in particolare all'episodio terreno di un futuro santo accolto da un altro santo nell'Ordine, ossia al tema della riconoscibilità da parte di un gesuita, già di per sé "santo", della potenziale santità di qualcuno che desidera entrare nella Compagnia di Gesù. Questo originale tema iconografico riguarda in modo particolare il nuovo santo del pieno Barocco, lo spagnolo san Francesco Borgia. In verità Francesco Borgia si trova coinvolto in una duplice circostanza di santità rivelata: quando viene accolto da sant'Ignazio e quando, a sua volta, accoglie il giovane Stanislao Kostka.

Nel primo caso, il più famoso dipinto si trova nell'abside della chiesa di S. Ignazio a Roma: Andrea Pozzo finge di inserire tre pale d'altare, che sono invece delle pitture su muro; al centro la *Visione di La Storta*, a sinistra *L'invio di san Francesco Saverio nelle Indie*, e sulla destra, appunto *Sant'Ignazio che accoglie san Francesco Borgia*. Si tratta di un episodio che rimarrà nella storia della Compagnia: il 23 ottobre del 1550, anno santo, sant'Ignazio accoglie il duca di Gandia, che si inginocchia ai suoi piedi. A fianco, sempre in ginocchio si vede Giovanni, uno dei suoi figli. Lo sguardo benevolo di Ignazio è sottolineato dal volto risplendente di santità; le braccia aperte, pronte ad indicare al duca la soglia dove entrare, dimostrano la pronta riconoscibilità della santità *in nuce* del nuovo novizio. Questo intimo momento di incontro tra i due santi viene dal pittore Pozzo come incorniciato da una solenne quantità di personaggi illustri, che hanno accompagnato Francesco Borgia. Si trova raffigurato, infatti, il seguito dell'ambasciatore di Spagna, don Diego Hurtado de Mendoza e del principe Fabrizio Colonna, che dalla porta del Popolo scortano il futuro santo, percorrendo la via Lata, fino alla Casa Professa, dove risiedeva Ignazio, presso l'antica chiesa di santa Maria della Strada (l'attuale chiesa del Gesù)²². A sua volta il san Francesco Borgia, dopo poco, accoglie il giovane Stanislao Kostka, riconoscendo in lui già le tracce della santità. Questo soggetto è abbastanza difficile da ritrovare: nella produzione pittorica di Andrea Pozzo

22. TACCHI VENTURI, P., *S. Ignazio di Loyola nell'arte dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Casa Editrice Alberto Stock, 1929, n. XXXI, pág. 37.

si ha una pala d'altare a lui attribuita, che può interessare soprattutto per la composizione iconografica²³.

23. Bianchi, E., Cattoi, D., Dardanella, G., Frangi, F., coord., *Andrea Pozzo (1642-1709), pittore prospettico in Italia settentrionale*, Trento, Temi, 2010, págs. 162-165. La pala si trova a Cuneo nell'Azienda Ospedaliera Santa Croce e Carle. Per maggiori approfondimenti su questa iconografia rimando ad una mia prossima pubblicazione sulle pale romane dipinte da Andrea Pozzo, alcune delle quali per l'appunto inedite e proprio con questo soggetto.