



Fausto Di Stefano

L'effimero e l'illusorio in età barocca

f

Fausto Di Stefano

L'effimero e l'illusorio in età barocca

eBook per l'Arte

un'iniziativa

 Associazione
Culturale
Finestre sull'Arte

© 2011 eBook per l'Arte – Fausto Di Stefano
Prima Edizione 2011

Licenza

Creative Commons 3.0 – Attribuzione - Non commerciale – No opere derivate

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

In copertina

Andrea Pozzo, *Trionfo di sant'Ignazio*
Roma, Sant'Ignazio

I titoli di opere d'arte sottolineati e colorati in blu sono cliccabili: si aprirà l'immagine dell'opera (necessaria connessione a internet).

Indice generale

Introduzione	6
L'infinito come suggestione	11
I temi del barocco	21
Il sistema eliocentrico copernicano	24
Gli infiniti mondi di Giordano Bruno	30
Il Sole intorno alla terra, il mondo intorno a Roma	35
L'illusionismo ottico	41
Teatralità e scenografia a Roma	51
Feste sacre e feste profane	59
Simboli e allegorie del Barocco	73
Bibliografia	76

Introduzione

L'effimero e l'illusorio in epoca barocca, quali strumenti di propaganda della Chiesa cattolica. Sono questi i due grandi temi del presente lavoro, che prende spunto dal trecentesimo anniversario dalla morte di Andrea Pozzo (1709-2009), festeggiato recentemente con una serie di mostre nelle tre località italiane in cui ha vissuto ed operato: Trento, Mondovì e Roma.

Nella Roma tardobarocca il Pozzo è probabilmente l'ultimo grande interprete della pittura illusionistica che fonde i precetti del quadraturismo con quelli della prospettiva aerea di origine mantegnesca. La monumentale volta della chiesa gesuita di Sant'Ignazio a Roma, dipinta dal Pozzo, costituisce il repertorio più ricco di tutto l'inganno ottico, con la creazione di spazi fittizi in cui calare una realtà mutevole e fantastica resa del tutto verosimile e plausibile dall'abilità dell'artista. L'inganno però non è fine a se stesso, ma rappresenta lo strumento retorico della comunicazione visiva e un efficace mezzo di *persuasio*, capace di cogliere le pulsioni di un rinnovato fervore religioso. L'intento è quello di convincere i fedeli che l'unica verità indiscussa, dopo la Riforma protestante, è ancora la dottrina cattolica e lo fa attraverso il linguaggio teatrale, quale mezzo di comunicazione più immediato per arrivare al popolo. L'artificio scenografico, infatti, esalta la forza allusiva insita nell'immagine spaziale, coinvolgendo il pubblico attraverso lo stimolo dei sensi, per chiamarlo a partecipare a un evento meraviglioso.

Dal suo costituirsi sappiamo che la funzione dell'arte ha sempre avuto, tra le altre, la funzione di insegnare valori interiori e morali e di sollecitare la crescita dello spirito, indirizzandolo verso atteggiamenti più trascendenti. L'arte barocca, come quella rinascimentale, assume il ruolo di insegnare i valori cristiani, ma lo fa in modo diverso. L'arte rinascimentale si propone di rendere evidente la giustezza del messaggio divino rivolgendosi alla ragione. In questo senso la seduzione, attraverso gli occhi, punta maggiormente al convincimento razionale più che a quello interiore. Questo perché, conformemente al contesto storico, la ragione umana è al centro dell'universo creato da

Dio, ed è a quella che bisogna rivolgersi in modo preponderante. Con la Controriforma la funzione dell'arte resta sì didattica, ma maggiormente diretta a far leva sulle emozioni del fruitore. L'arte barocca pretende di insegnare puntando direttamente alla sfera interiore, senza reclamare che si capisca il perché degli eventi, senza esigere che venga coinvolta, se non in modo superficiale, la mente. L'artista barocco vuole commuovere, coinvolgere la sfera affettiva del ricevente; presume che quest'ultimo pianga e si compenetri emozionalmente nella scena alla quale assiste; chiede di partecipare con passione e di entrare nella storia visualizzata lì, davanti ai suoi occhi.

Un modo per produrre questo effetto sul pubblico sta nell'uso virtuoso della prospettiva. Negli artisti rinascimentali la prospettiva rende chiaro e razionale lo spazio rappresentato, mentre l'artista barocco usa la prospettiva quale mezzo per ingannare l'occhio e far vedere, in maniera illusionistica, spazi che non esistono. Un *trompe l'œil* portato a livelli di complessità molto più arditi e spettacolari di quanto non avvenga nella *Camera degli Sposi* del Mantegna. Oggi si parla tanto di virtualità ma nelle volte barocche c'è già la capacità di fondere il virtuale con il reale.

È l'adesione ai principi berniniani dell'arte come spettacolo, ma anche una celata adozione al suggestivo concetto di universo infinito, formulato sul finire del Cinquecento dal filosofo Giordano Bruno, bruciato vivo sul patibolo dell'inquisizione romana. Bruno con le sue teorie reinterpreta il sistema copernicano. L'universo precopernicano è un universo finito, di forma sferica, con al centro la terra; l'universo visto da Copernico è un universo finito, con al centro il Sole e ai confini del mondo una sfera immobile di stelle fisse. Per Bruno la sfera immobile di stelle fisse, che Copernico non aveva osato toccare, non sono altro che innumerevoli soli, da cui dipende un numero infinito di astri, distribuiti in un universo infinito. L'universo per Giordano Bruno non è creazione di Dio ma la manifestazione di Dio, quindi se la causa è infinita, infinito sarà l'effetto. Bruno, che non è uno scienziato ma un metafisico notevole, è il primo a proporre un sistema coerente contrapposibile a quello aristotelico-tolemaico. Tale teoria, a differenza del copernicanesimo, comporta però delle implicazioni di natura teologica, prima che astronomica. In un universo indefinita-

mente esteso l'uomo non occupa più quella posizione centrale che Dio, secondo l'insegnamento della Chiesa, gli aveva concesso alla creazione del mondo. È un primo duro colpo alla prospettiva antropocentrica. Sta di fatto che se le idee del metafisico trovassero un fondamento, Adamo non sarebbe più considerato il padre comune dell'umanità e la Chiesa verrebbe sminuita nel suo ruolo di tramite tra il mondo contingente e il verbo di Dio. Di conseguenza le Sacre Scritture andrebbero a perdere la loro infallibilità dogmatica e Roma perderebbe la sua posizione predominante di capitale della cristianità. E queste sono le ragioni fondanti della politica papale seicentesca, di estrema difesa del sistema geocentrico per difendere la posizione di Roma *Umbilicus mundi*.

Artista di riferimento di quest'epoca è indubbiamente Gian Lorenzo Bernini. Si può dire che il Barocco nasce storicamente dalla collaborazione tra il giovane artista e papa Urbano VIII Barberini fin dall'inizio del suo Pontificato nel 1623, quando commissiona all'artista il Baldacchino bronzeo. Inizia così la sua attività in San Pietro che si conclude con una delle opere più mirabili in campo architettonico: la realizzazione del colonnato ellittico che definisce la piazza antistante la basilica. Come afferma lo stesso artista il colonnato deve ricevere maternamente a braccia aperte i cattolici per confermarli alla credenza, gli eretici per riunirli alla chiesa madre e gli infedeli per illuminarli della vera fede. L'intera piazza è concepita come un grande teatro, cosa che sarebbe risultata ancora più evidente se si fosse realizzato il terzo braccio, quello che lo Schulz definisce «il nobile interrompimento», in prosecuzione del colonnato che, se realizzato, avrebbe nascosto la piazza e la basilica rispetto alla veduta frontale. In questo modo i visitatori provenendo da ponte sant'Angelo, dopo aver percorso le anguste vie del rione del Borgo, si sarebbero trovati all'improvviso in questo immenso spazio, provando meraviglia e stupore.

L'opera di maggior effetto, caratterizzata dalla sintesi teatrale e dal gusto dell'effetto illusionistico, è indubbiamente l'*Estasi di santa Teresa d'Avila* nella cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria a Roma. Qui il Bernini inserisce tutti gli ingredienti caratteristici della cultura barocca: la luce mistica, il *pathos*, lo stupore, la magniloquenza. La stessa edicola, realizzata con marmi policromi, delimita lo spa-

zio della platea da quello del teatro, dove è in atto la scena finale dell'estasi della santa che sta per essere trafitta dal dardo fiammeggiante. In questa scena teatrale non mancano, ai lati della cappella, le tombe-palchetto da dove si affacciano i membri defunti della famiglia Cornaro. Anche la luce ha una sua importanza primaria; il gruppo marmoreo infatti è illuminato da una fonte di luce naturale proveniente dall'alto, come un riflettore, da una finestra nascosta dietro il frontone, ed evoca la luce divina che pervade le due figure, accentuando la drammaticità dell'evento. È il capolavoro del *Meraviglioso Composto* teorizzato dal Bernini, dove architettura, pittura e scultura si fondono e si confondono per creare un mirabile effetto illusionistico.

Il Bernini lo si ricorda soprattutto come scultore, architetto, pittore, ma è stato anche regista e scenografo delle spettacolari feste cristiane e pagane che si tenevano a Roma fin dal Rinascimento. Feste usate come strategia di comunicazione con il popolo e che vengono propagate al mondo attraverso le testimonianze scritte e la divulgazione di libretti stampati, corredati di splendide incisioni per moltiplicare il messaggio visivo della festa romana. Nel campo della festa effimera la città muta sotto la costruzione di finte architetture, di conseguenza l'architettura effimera diventa laboratorio sperimentale per l'architettura stabile; ovviamente in considerazione dei materiali non costosi, impiegati nelle architetture festive, la fantasia dell'artista può esprimersi molto più liberamente.

In occasione di questi eventi si progettano apparati effimeri che richiedono mesi di preparazione e il lavoro di decine di artigiani specializzati, per poi essere distrutti nel giro di una giornata. Una caratteristica di queste macchine barocche è la metamorfosi: ad esempio si costruiscono macchine pirotecniche che durante lo spettacolo esplodono e s'incendono per poi trasformarsi in una nuova macchina scenica e prima di distruggersi completamente cambiano forma ancora varie volte. Generalmente i *fuochi d'allegrezza* segnano la fine di ogni festa, quale formula etica per ammonire sull'inevitabile fine di ogni gloria e bellezza mondana.

Teatro e scenografia sono il *trait d'union* tra i due temi di questa tesi. Dall'esperienza teatrale deriva la costruzione illusionistica dello

Introduzione

spazio, mentre la scenografia è di per sé un'arte effimera, la cui caratteristica è la provvisorietà, nasce per uno spettacolo e con quello muore. Vitruvio chiama *Scaenographia* l'insieme delle regole che portano a rappresentare sul piano la terza dimensione, quella spaziale. Nella Roma papale del '600 si passa così dal palcoscenico teatrale al palcoscenico delle piazze. Le piazze e le strade diventano teatro dell'allegrezza e delle ricorrenti cerimonie e mentre gli apparati effimeri sono la teatralità concessa a tutti, il teatro rimane ancora per le *élites*.

In conclusione possiamo dire che il fattore distintivo dell'estetica barocca basa l'identificazione del bello su ciò che desta meraviglia. Suscitare stupore, destare meraviglia, impressionare, anche attraverso il piacevole inganno dell'occhio, sono i mezzi utilizzati dall'artista barocco per coinvolgere emotivamente lo spettatore. Rendere plausibili e coinvolgenti fenomeni sovranaturali, «far credere vero quel che è solo apparente» come dice Andrea Pozzo. È per questo motivo che con il Barocco inizia la moderna civiltà dell'immagine.

L'infinito come suggestione

Termini come Gotico e Manierismo nascono dalle critiche di uomini che pensavano di quegli stili tutto il peggio possibile. Stessa sorte tocca al Barocco e prima che, alla fine del XIX secolo, riesca ad affermarsi come concetto di stile, il termine viene già usato come aggettivo per indicare qualcosa di stravagante, bizzarro, artificiale e falso. L'estetica classicista del Settecento inoltrato lo rinnega, le stesse Accademie propagandavano l'immagine negativa di un'arte ampollosa e ridicola. Per Winckelmann il Barocco non è altro che una «*febbrile agitazione*», tenendo ben presente che per lo storico d'arte le qualità fondamentali di un'opera sono la «*quieta grandezza*» e la «*nobile semplicità*»¹. Il termine Barocco viene usato per la prima volta in Italia da Francesco Milizia, teorico dell'architettura neoclassica e autore del *Dizionario delle belle arti del disegno* nel 1797, il quale criticando le opere di Andrea Pozzo e del Borromini, definisce il Barocco come «*l'eccesso del ridicolo*». Ma se consideriamo che l'attuale volto di Roma non esisterebbe senza l'arte barocca, dovremo allora riconoscere l'enorme importanza di questo stile tanto discusso.

Il termine barocco porta in sé il significato della negazione. Negazione dell'essere, come immobilità e come limite e quindi negazione del bello ideale come misura, per una ricerca dinamica dell'infinito.

Il Barocco si genera all'interno della crisi del Classicismo, e in particolare del Manierismo², e pone una propria forza di novità e di superamento della cultura precedente, nel tentativo di emanciparsi dal-

1 Cfr. J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione*, ed. Aesthetica, Palermo, 2001. P. 37

2 Il Manierismo rappresenta il momento artistico di passaggio tra il Rinascimento e il Barocco. Tale operare artistico, riconosciuto come stile, è indicativo della crisi e della disgregazione della civiltà del Rinascimento, di cui altera i canoni classici, manifestando una predilezione per le linee spezzate o serpentine, per l'uso dei colori cangianti, per il gigantismo delle figure. Il Manierismo è dunque il modo di dipingere grandiosamente, subordinando ed abolendo i particolari, in una composizione di figure dilatate, ovvero con dimensioni maggiori del naturale.

l'ormai antico ideale di bellezza. L'arte che ne deriva è libera fino alla spregiudicatezza, capace di sperimentare fino all'esasperazione, sia a livello tecnico che formale, la propria funzione decorativa e ornamentale. Il parametro che meglio definisce la posizione estetica del barocco è dato perciò dal concetto di immagine quale apparenza illusoria di qualcosa che nella realtà può anche essere diverso. È proprio nell'età barocca che vi è una netta separazione tra l'essere e l'apparire, dove il secondo termine prende una sua indipendenza dal primo, al punto che non sempre, anzi quasi mai, ciò che si vede è realmente ciò che è. Si sprigiona da qui una esaltazione dell'apparenza, dove la prospettiva, caratterizzante le opere del primo Rinascimento, soprattutto dell'Alberti e di Piero della Francesca, perde la funzione delimitante e ordinativa per andare a significare, all'opposto, l'infinita rottura del limite. L'infinità dell'estensione spaziale che ne risulta non è più il frutto di una ricostruzione razionale, ma diviene oggetto di una sensazione indotta nell'animo dello spettatore.

La prospettiva barocca non fa altro che sovrasmoltiplicare se stessa, rompendo la struttura delle forme chiuse, quasi a indicare una ricerca verso l'intelligibilità dell'infinito. L'infinito è dunque il punto fermo del Barocco. Tra i primi a introdurre questo termine è Enrico Wolfflin, nel suo volume *Rinascimento e Barocco*, pubblicato a Monaco nel 1888.

Il Wolfflin si muove ancora nell'ambito della tradizione che vede nel Barocco, specialmente quello romano, un periodo di decadenza, la morte dell'arte rinascimentale, l'informe contrapposto al formato. Per lo storico l'infinito è uno dei temi che distinguono il Barocco nei confronti del Rinascimento. Esso fa parte, insieme alla composizione di massa, della tipica ricerca barocca sul dinamismo. In questo senso l'infinito è prima di tutto l'inafferrabile, l'illimitato. L'individuo si moltiplica, va oltre ogni numero, tutto ciò che è proporzione, misura e regolarità, viene stravolto e in questo sconvolgimento, che non dà pace alla fantasia, si trova l'infinito. Scompaiono le linee di definizione, gli spigoli degli edifici e tutto gira in tondo, in una inesauribile spirale, da cui si origina un primo vago senso di infinito barocco.

Il Wolfflin, andando oltre, rileva che tutto questo ha meno a che vedere con la bellezza che con il sublime, meno con l'osservazione che

con il sentimento e che da questo sentimento si muove, in stretta connessione, una certa mistica religiosa che, per un verso la si riconosce nello slancio verso l'infinito suscitato dagli *Esercizi Spirituali*³ di Ignazio di Loyola e dai Gesuiti, per l'altro richiama i furori di Giordano Bruno, del quale Wolfflin ricorda la frase: «*Amate una donna se volete, ma non dimenticate di essere adoratori dell'infinito*».

Si tratta di una concezione positiva e dinamica dell'infinito, tipica del '600, mentre per un greco l'infinito spaziale è solo un concetto negativo, la negazione del finito, ovvero il non-finito. La perfezione dell'essere non può essere concepita se non come spazialmente finita, perché solo il finito è ed, in quanto tale, è immobile⁴.

L'infinito positivo, che dalle prime intuizioni del Rinascimento, giunge al cuore del Barocco, o meglio questo porre l'infinito non più fuori dal mondo ma dentro al mondo, nel suo spazio e nel suo movimento, rappresenta, come sentimento e come scienza, la nota fondante dell'animo barocco⁵.

La terra e il cielo sono cambiati e anche l'uomo è cambiato. È cambiato nella sua stessa più profonda sensibilità del mondo. I viaggi, le scoperte, le invenzioni, la nuova fisica, la nuova meccanica, la nuova astronomia, hanno spostato gli assi della percezione umana in modo radicale. A poco a poco l'uomo vede in un altro modo. Il Barocco riflette tutto questo travaglio del sorgere di una nuova visione del mondo. Esso cerca di svelare nei suoi modi percettivi il significato della nuova infinità che la cultura e le scienze vanno proponendo. Così terra e cielo si spalancano in un reciproco rimando di infiniti spazi e

3 Secondo Loyola l'unione in Cristo è nella sofferenza e non nella gloria, nei fatti e non nella parola.

4 Da Parmenide a Platone il movimento, il mutamento delle cose, viene legato all'imperfezione sensibile in cui si costituisce tutto l'affannoso e vano agitarsi delle ombre terrene. Così che per secoli il movimento e il non-finito resteranno legati ai caratteri della realtà inferiore. Cfr. D. FORMAGGIO, *Il Barocco in Italia*, ed. Mondadori, Milano, 1960, p. 11.

5 Il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, che porterà Galileo alla famosa abiura dell'ipotesi copernicana, davanti al tribunale romano del Sant'Uffizio, esce nel 1632, in mezzo all'esplosione del barocco romano.

d'immensità; si fanno popolosi in basso e in alto; s'addensano di masse roteanti che smembrano la centralità statica in fughe oblique e curve dinamiche. Tutto si anima e si lega col tutto.

Quello che viene a modificarsi è, quindi, l'avvicinamento alla conoscenza. Durante l'età umanistica essa si formava attraverso i sensi, in questo modo osservando la natura si acquisiva una nuova comprensione del mondo visibile. Era già un notevole progresso rispetto ad una conoscenza che in età medievale era ammessa solo come interpretazione simbolica delle sacre scritture. In età umanistica artista e scienziato⁶ potevano ancora essere la stessa persona. Nel Seicento questo non è più possibile. La nascita delle scienze sperimentali e i progressi delle discipline matematiche portarono la conoscenza in ambiti diversi da quelli esperibili attraverso i sensi. Anzi, la conoscenza attraverso i sensi viene messa decisamente in crisi, se si pensa a quanto questi possano essere fallaci, come nel caso della sfericità della terra o del suo movimento rotatorio e di rivoluzione intorno al sole. In definitiva non sono più i sensi, ma l'intelletto, la chiave di volta per accedere alla conoscenza del vero: passo decisivo verso l'illuminismo.

In questa evoluzione del sapere umano, l'arte finisce per restare confinata al rango di attività che controlla solo le apparenze, senza doversi più preoccupare del vero: diviene un'attività finalizzata unicamente al decoro. Nel corso del XVII secolo si assiste così a un connubio tra le arti visive che, insieme, collaborano a creare uno spazio illusionistico e scenografico. Dovendo comunicare con un linguaggio universale, esiste sempre nell'arte barocca un duplice livello di coinvolgimento del fedele, uno più semplice, per chi deve essere solamente affascinato, commosso e stupito, e uno più complesso, per coloro che posseggono le capacità intellettuali e le conoscenze per capire appieno le iconografie più concettuose, i simboli e le allegorie e i significati più profondi. Lo spettatore, anche il più smaliziato, non crede di assistere ad avvenimenti fantastici, ma è convinto della possibilità di vedere come verosimili, in un momento di esaltazione, personaggi so-

6 Anche se per quell'età è improprio usare questo secondo termine.

vrannaturali. Tramite la confusione tra due ambiti diversi, quello reale e quello raffigurato, chi guarda non riesce più a distinguere con razionalità il vero dal falso, il possibile dall'impossibile, e comincia a credere nell'esistenza di ciò che vede. Il pubblico non è più estraniato dall'immagine dipinta ma è stimolato a partecipare in modo gioioso ad eventi meravigliosi, vuole essere persuaso e soprattutto rassicurato, vuole avere la riconferma di quei valori posti in discussione dalla Riforma.

Il Seicento è anche il secolo che investe l'Europa di nuove ricchezze, dovute in particolar modo allo sfruttamento delle colonie e del commercio marittimo; questo porta all'edificazione di nuove chiese e palazzi nobiliari: ed è in questi contesti che avviene la maggior produzione artistica. Soprattutto l'affresco viene ad assumere un carattere originale nella decorazione delle volte, creando effetti illusionistici e cromatici di particolare spettacolarità⁷.

I prototipi di queste volte, che inaugurano la grande stagione del Barocco romano, sono l'*Assunzione della Vergine* del Lanfranco per la cupola di Sant'Andrea della Valle e il più maturo *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona, del 1633. Ma è soprattutto con la *Gloria di sant'Ignazio*, per la chiesa omonima, dipinto dal gesuita Andrea Pozzo nel 1694, che l'inganno dell'occhio raggiunge l'acme della meraviglia⁸. La genialità del pittore gesuita è stata qui di

7 Possiamo considerare che due sono i modelli per decorare una volta. Quello assunto da Michelangelo, per la volta della Sistina, o, per rimanere nel '600, da Annibale Carracci, per la Galleria di Palazzo Farnese, consistente nel realizzare le immagini all'interno di un'intelaiatura a quadri riportati. Il modello assunto dai pittori barocchi fu di concepire le immagini in scorcio, da sotto in sù, così da creare l'effetto illusionistico del *soffitto sfondato*, come se non ci fosse, al suo posto era visibile lo spazio virtuale creato dall'affresco, da qui l'inganno per l'occhio dello spettatore. In questo secondo modello vengono impiegate nuove e più virtuose tecniche prospettiche dello spazio, come le anamorfósi. Il modello è quello del Soffitto della *camera picta*, meglio conosciuta come *Camera degli Sposi*, del Mantegna, cioè del *trompe-l'oeil*, ma portato a livelli di complessità molto più arditi e superbi.

8 Sarebbe bene precisare che la fusione illusoria tra lo spazio pittorico e lo spazio architettonico delle volte si deve inizialmente alle abili costruzioni prospettiche del Tassi, che racchiudono sia il *Carro del Sole*, dipinto dal Domenichino a palazzo Co-

L'infinito come suggestione

unire il cielo con la terra attraverso l'illusione e un sapiente uso della prospettiva.

Accomuna queste opere la dilatazione dello spazio, sentito come *continuum* popolato da figure moltiplicabili all'infinito. Superando il sistema a partiture e cornici, tipico della tradizione precedente, questi artisti puntano a fondere spazio reale e spazio dipinto in una nuova unità spettacolare. La composizione si espande liberamente attorno a un centro che agisce come risucchio luminoso, determinando catene di moti ascendenti e ruotanti. Il risultato è una spettacolare macchina scenica il cui traguardo riflette un mutamento di sensibilità e una precisa evoluzione culturale in rapporto al concetto di spazio. Gli artisti con un sapiente uso della prospettiva e dell'immagine descrivono la trascendenza in termini di simulazione, la prospettiva dell'artista barocco quindi inganna l'occhio e tramite essa si possono far vedere, in maniera illusionistica, spazi non esistenti. Inutile dire che nell'applicarla in questo modo, bisognava essere dei virtuosi nel suo uso, oggi si parla tanto di virtualità ma nelle volte barocche c'è già la capacità di fondere il virtuale con il reale.

Tutto ciò riflette un mutamento di sensibilità e una decisa evoluzione culturale in rapporto al concetto di spazio⁹. Le scoperte astronomiche, ormai approdate a una nuova visione della natura e dell'universo, esercitano una forte suggestione sugli artisti e apre loro nuove possibilità di rappresentazione del sacro. La nuova immagine del cosmo diventa così il mezzo per rendere percepibile ai sensi, sotto forma di spettacolo carico di risonanza emozionale, il mondo delle idee e delle realtà intelleggibili. L'invisibile si trasforma in trionfo celeste e nella vastità degli spazi pittorici si riflette la rinnovata fiducia in se stessa della Chiesa, uscita vittoriosa dalla Controriforma e nuovamente consolidata nel suo assetto gerarchico e dogmatico.

Si può dire con assoluta certezza che il Barocco è stato più che altro uno stile architettonico e in un certo qual senso anche le arti figu-

staguti, sia l'[Aurora](#) del Guercino per la volta del Casino Ludovisi, in cui le figure si fondono nella drammatica atmosfera.

⁹ Il Seicento è il secolo che segna il tramonto definitivo dell'autorità scientifica di Aristotele.

rative sono tanto più barocche quanto più sono in rapporto con l'architettura o con l'urbanistica. È quanto avviene soprattutto con le arti applicate, che con l'architettura hanno un rapporto più diretto. La scultura barocca, per via della sua capacità di legarsi agli spazi architettonici e urbanistici, risulta l'arte che più segna l'immagine del secolo.

Grandi monumenti, effetti teatrali e scenografici, virtuosismo e decoratività saranno gli ingredienti del XVII secolo, che avranno nel genio di Gian Lorenzo Bernini l'esponente più rappresentativo di quest'epoca. Nell'opera di architetti come Bernini e Borromini l'architettura si fa interamente linguaggio figurato, teso alla persuasione dell'osservatore tramite la proposta di una fascinazione sensibile ed emotiva. Il linguaggio dell'architettura in Bernini è legato all'espressione del messaggio universale della Chiesa. Il Colonnato di San Pietro, come dice lo stesso artista, doveva dimostrare di «*Ricever a braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella credenza, gli Heretici per riunirli alla Chiesa, e gl'Infedeli per illuminarli alla vera fede*»¹⁰. Tutta la piazza era stata concepita come uno spazio racchiuso, un grande teatro, cosa che sarebbe risultata più evidente se si fosse realizzato il terzo braccio.

Quando il Barocco esplose nella Roma papale del XVII secolo, tutta l'Italia langue sotto l'egemonia spagnola, tristemente famosa per aver seminato sofferenza e miseria tra le classi popolari. È l'epoca in cui a Campo dei Fiori, nell'anno giubilare del 1600, Giordano Bruno viene arso sul rogo; Galileo tradotto davanti all'Inquisizione; Tommaso Campanella accusato di eresia e di congiura contro il governo spagnolo e per questo barbaramente torturato; il pescivendolo Masaniello, reso pazzo dall'improvviso potere, viene ucciso dal popolo napoletano nel 1647, istigato dagli spagnoli.

È certo che con il Concilio tridentino¹¹ si dissolva il clima di relativa

10 Cfr. A.M. PARTINI, *Alchimia, architettura, spiritualità in Alessandro VII*, ed. Mediterranee, Roma, 2007.

11 Il Concilio di Trento fu il XIX Concilio ecumenico della Chiesa cattolica, aperto da papa Paolo III nel 1545 e chiuso nel 1563, dopo numerose interruzioni. Svoltesi in particolare sotto il pontificato di Paolo IV Carafa, promotore dell'Inquisizione

tolleranza religiosa e spirituale. La Chiesa entra in un nuovo momento della sua storia, caratterizzato da un controllo energico, esercitato su tutti gli aspetti della vita pubblica e culturale. Esempio ne è lo zelo, accompagnato da una ferrea volontà, dell'opera di san Carlo Borromeo, uomo infaticabile nei suoi sforzi di promuovere e applicare le clausole del Concilio nel territorio di sua competenza.

A far sì che le disposizioni romane vengano rispettate ovunque, provvedono non solo i vescovi, ma anche l'intransigente ordine dei Gesuiti. Saranno gli stessi Gesuiti, nel loro sostegno all'aristotelismo tomistico, a provocare la messa al bando degli uomini più autorevoli delle nascenti scienze e della nuova filosofia: dalla lotta contro fra' Paolo Sarpi¹² all'abiura di Galileo.

Al controllo generale delle manifestazioni della vita pubblica non sfuggono le belle arti. I pittori devono ora rendersi conto del valore pedagogico che riveste la loro arte agli occhi dei fedeli¹³. E su questo punto si era già espresso il Concilio di Trento¹⁴ a suo tempo.

romana. Cfr D. FORMAGGIO, *Il Barocco in Italia*, ed. Mondadori, Milano, 1960, p. 20.

12 Teologo, astronomo, matematico, fisico, anatomista, letterato e polemista, Paolo Sarpi fu tanto versato in molteplici campi dello scibile umano da essere definito da Girolamo Fabrici d'Acquapendente Oracolo del secolo. Autore della celebre *Historia* del Concilio tridentino, subito messa all'Indice, fu fermo oppositore della Chiesa cattolica che, dopo aver cercato invano di processarlo, tentò di farlo assassinare.

13 «*La pittura non è una semplice voce, ma come i libri costituiscono un documento pubblico permanente, le cui immagini penetrano con maggior efficacia delle parole*». Così si espresse il Paleotti, cardinale di Bologna nel suo discorso intorno alle immagini sacre e profane del 1582. Cfr D. FORMAGGIO, *ibid.*, p. 24.

14 Il Sacro Concilio mette il veto a che venga posta nelle chiese qualsiasi immagine che si ispiri a un dogma erroneo, che possa portare confusione nei semplici. Le conseguenze più clamorose sono note: processo al Veronese, per aver rappresentato nella *Cena di Nostro Signore*, dei buffoni, degli ubriachi, dei nani e altre sciocchezze; rifiuto, una trentina d'anni dopo, di alcuni quadri di Caravaggio, tra cui la *Morte della Vergine*, oggi al Louvre, studiata sul corpo di una donna affogata nel Tevere. Oppure del primo dipinto del *San Matteo*, per San Luigi dei Francesi, perché ritraeva le grossolane sembianze di un popolano analfabeta, che metteva vol-

La controriforma però non ebbe solo l'effetto negativo di fissare entro determinati limiti la fantasia creatrice degli artisti¹⁵, in un certo senso stimolò lo sviluppo di una nuova iconografia, i cui sensi costringevano la pittura ad andare oltre, più in là di quanto non le consentissero le sue possibilità di immediata rappresentazione. Era un'adeguata risposta ai paesi protestanti del Nord Europa, dove si faceva piazza pulita di tutta la decorazione figurativa sacra, rinnovando, a distanza di quasi un millennio, le vicende della lotta iconoclastica. Quello che per i cattolici è un mezzo necessario per sollevare, attraverso le immagini, i sensi dell'uomo fino a Dio, viene considerato dai protestanti idolatria, incompatibile con la vera religiosità.

La Compagnia di Gesù, che fin dalle origini è stata in prima linea sul fronte missionario e della lotta ai protestanti, passa, nel corso del Seicento, attraverso un'evoluzione che la porta ad attenuare il rigore originario, anche per effetto del nuovo clima di ottimismo instauratosi col pontificato di Urbano VIII, e ad elaborare nuove forme di persuasione in linea con le mode culturali del tempo. Nel fasto e nell'illusionismo barocco i gesuiti non tardano a riconoscere il linguaggio più adatto ai loro programmi di celebrazione dogmatica e propaganda dottrinale.

La decorazione della chiesa madre dell'Ordine, la *chiesa del Gesù* a Roma, mostra la piena adesione dei Gesuiti alla concezione berniniana dell'arte come spettacolo e strumento di persuasione. Non è un caso che gli artisti prescelti, come il Baciccio, provenissero dalla cerchia del Bernini e ne traducevano le idee. Il risultato si vede nella volta della navata centrale con l'affresco della *Esaltazione del nome di Gesù*: dove dalla concezione berniniana dell'unità delle arti deriva lo spericolato artificio della pittura che si sovrappone agli stucchi. In questo modo le figure affrescate, grovigli di demoni precipitanti dall'alto e schiere di beati fluttuanti sulle nuvole, irrompono nello spazio della navata.

garmente in mostra i suoi piedi. Cfr D. FORMAGGIO, *ibid.*, p. 27.

15 A propria discolpa il Veronese affermava testualmente «*Quando in un quadro mi resta dello spazio, io lo adorno di figure d'invenzione*». Cfr D. FORMAGGIO, *ibid.*, p. 27.

L'infinito come suggestione

I Gesuiti quindi risposero all'iconoclastia protestante moltiplicando nelle loro chiese gli affreschi, le tele, le sculture, i lapislazzuli, il bronzo e l'oro¹⁶. La ricchezza della Chiesa è dunque un argomento della controversia religiosa, il predicare una vita povera da parte dei protestanti spiega, in certa misura, l'arte fastosa del XVII secolo romano.

¹⁶ La Chiesa, diceva il Molano, è un'immagine del cielo sulla terra, che va adornata con ciò che c'è di più prezioso nel mondo.

I temi del barocco

«*Infinito spacio ha infinita attitudine, ed in quella infinita attitudine si loda infinito atto di esistenza*», scrive così Giordano Bruno nel primo dialogo *De l'Infinito, universo et mondi*¹⁷. Il culto dell'infinito, della lontananza, della relatività dello spazio, unifica molte conquiste che convivono sotto l'etichetta del Barocco romano.

Nella pittura decorativa il senso dell'infinito suggerisce l'abbandono dell'intelaiatura a quadri riportati per approdare a una fusione illusoria tra lo spazio pittorico e lo spazio architettonico delle sale. Scorgiamo questo in particolar modo nell'opera di Pietro da Cortona, dove si concretizza l'esperienza di un divenire senza limiti che genera un nuovo modo di dipingere. Tutta la composizione pittorica, sebbene strutturata da un complesso programma iconologico, diventa espressione di una intensa gioia vitale, di una interpretazione della natura come un vorticoso campo di energie.

In architettura il senso di infinità è ricondotto con un procedimento diverso da quello pittorico e lo si ritrova soprattutto attraverso la curvatura e l'artificio prospettico. Quando, come in Sant'Agnese in Agone a piazza Navona o in San Carlo alle Quattro Fontane, la curva trova sbocco nello spazio urbano, la sua forza coinvolge lo spazio circostante e diventa una oscillazione continua. La grande conquista dell'architettura barocca è il profilo sinusoidale.

Alla rappresentazione dell'infinito si collega l'assurgere dei valori

17 La lettura del passo del primo dialogo *De l'infinito, universo et mondi* di Giordano Bruno è preziosa per comprendere il significato della continua riduzione barocca del punto alla linea, della linea alla superficie, della superficie al volume e allo spazio. «*È necessario dunque che il punto nell'infinito non differisca dal corpo, perché il punto scorrendo da l'esser punto si fa linea; scorrendo da l'esser linea si fa superficie; scorrendo da l'esser superficie si fa corpo. Il punto dunque, perché è in potenza ad esser corpo, non differisce dall'esser corpo, dove la potenza e l'atto sono la medesima cosa*». Vedi P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, ed. Laterza, Roma, 1978, p.5.

ottici a un ruolo strutturale nell'opera artistica. Se la cultura classica e poi quella rinascimentale avevano operato a posteriori il controllo della resa ottica, teorizzando vari adattamenti e correzioni dell'immagine¹⁸, la cultura barocca pone il tema della percezione al centro dei suoi interessi. Secondo la testimonianza dello Chantelou il Bernini asserisce che: «*uno dei punti più importanti è di possedere un buon occhio, per ben giudicare dei contrapposti, perché le cose non appaiono soltanto come sono, ma anche in rapporto a ciò che è loro vicino, rapporto che cambia la loro apparenza*». Questa conclusione sulla complementarità di figura e sfondo, che sarà il cardine della *Gestaltpsychologie*¹⁹, è ben nota agli artisti del Seicento, per i quali la composizione è anche previsione delle interrelazioni che si determinano tra le varie parti rispetto alla loro collocazione e alle possibili posizioni dell'osservatore.

Un tema che è stato al centro del dibattito pittorico già al tempo di Caravaggio²⁰ è la luce. Lo stratagemma berniniano è di utilizzare una luce radente che illumina la scultura da una sorgente nascosta. Per lo scultore il lume nascosto serve a rinforzare il valore dell'immagine con l'illusione di una luce propria, diversa dalla luce dell'ambiente in cui si trova l'osservatore, per una maggiore intensità che sottolinei una gerarchia di valori, contrapponendo allo spazio dell'esperienza uno spazio fittizio, simile a quello pittorico, ma tuttavia percorribile nella sua reale estensione. La luce radente pensata per la scultura ha il suo corrispondente nella luce incidente, immaginata per animare la superficie pittorica e decorativa.

18 Si parla in particolare dell'*euritmia*. Con tale termine si indica il bello soggettivo, che non consiste nell'armonica composizione delle parti di un oggetto, bensì nell'impressione di armonicità che esso procura. Cfr. W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee*, ed. Aesthetica, Palermo, 1993, pp. 234-235.

19 Le indagini scientifiche del '900 con approdo a correnti intellettuali quali la *Gestaltpsychologie* e la *Teoria della Visione* sono state fortemente influenzate dalle ricerche in campo visivo operate dagli artisti di tutte le età, ma soprattutto da quelli di epoca barocca.

20 Per l'artista lombardo la luce era strumento di evocazione di un frammento di storia umana, immerso nello spazio dell'esperienza quotidiana. Vedi P. PORTOGHESI, *ibid.*, p. 8.

Altro tema prettamente barocco è l'acqua. Alla materia si associa inevitabilmente l'immagine di questo elemento, che diventa anch'esso membratura architettonica. La scoperta di Bernini è, nel campo delle fontane, quella di abbassare le vasche, rendendo pienamente visibile la superficie mutevole dell'acqua; l'urto tra il liquido cadente e lo specchio d'acqua orizzontale; il campo dei rapporti dinamici che spruzzi, zampilli e traboccamenti creano di necessità.

Nella Fontana di Trevi lo spettacolo dell'acqua trova la sua espressione più completa e spettacolare; dalla cascata centrale alla configurazione naturalistica degli specchi d'acqua minori annidati tra le rocce, al contorno geometrico della vasca, è un continuo intrecciarsi di artificio e di natura in cui il travertino romano²¹ con le sue superfici scabre e chiaroscurate gioca un ruolo determinante come mediazione tra l'immobilità della luce sul marmo e il riflesso vibrante dell'acqua.

21 Il travertino è uno dei materiali più impiegati in età barocca. Questa pietra scabra e dagli spigoli vibranti, percorsa da chiazze fluente è stata, insieme al mattone arrotato paglierino, il materiale prediletto. La dicromia avorio e paglierino del travertino romano e del mattone, nel '700 prende il posto dell'accostamento cromatico cinquecentesco del peperino e del mattone. Vedi P. PORTOGHESI, *ibid.*, p.38.

Il sistema eliocentrico copernicano

Nello studiare il pensiero scientifico e filosofico del '500 e del secolo successivo, ci si accorge di come lo spirito umano, o perlomeno quello europeo, subisce una profonda rivoluzione che muta le conoscenze fino ad allora acquisite.

La scienza e la filosofia moderne sono al contempo la radice e il frutto di quei secoli²². Questa rivoluzione prende inizio dallo sviluppo della cosmologia, che sostituisce al sistema geocentrico, o antropocentrico, dell'astronomia greca e medievale, l'universo eliocentrico copernicano, e poi quello privo di centro, bruniano. La sostituzione di un mondo finito e ordinato con quella di un universo indefinito porta alla svalorizzazione dei valori di armonia e perfezione, con la conseguente separazione del mondo dei valori da quello dei fatti²³.

Il cammino che porta dal mondo chiuso degli antichi a quello infinito del XVII secolo non è molto lungo, infatti appena un centinaio di anni separano il *De Revolutionibus Orbium Caelestium* di Niccolò Copernico²⁴, del 1543, dai *Principia philosophiae* di Descartes, del 1644. D'altra parte il percorso non è certo agevole, in quanto i problemi compresi nell'infinitizzazione dell'universo erano troppo profondi per consentire un progresso lineare. La scienza, la filosofia e soprattutto la teologia erano tutte troppo interessate alla questione della natura dello spazio. È certo che la pubblicazione del *De Revolutionibus Orbium Caelestium* diede inizio a quello sconvolgimento del pen-

22 Cfr. l'opera classica di A.O. LOVEJOY, *La grande catena dell'essere*, ed. Feltrinelli, Milano, 1966.

23 La perfezione divina dei cieli impone un movimento perfetto e matematicamente definito, come può essere quello circolare, ed impone allo stesso tempo che anche il cosmo sia una realtà finita e in sé conclusa. Per la mentalità greca solo il finito, ciò che è compiuto in tutte le sue parti, può essere perfetto, l'infinito è l'indeterminato, ciò che non giunge mai a compimento. L'universo non può che essere perfetto, perché dominato da forze divine, dunque non può essere senza limiti. (Vedi: R. MONDOLFO, *L'infinito nel pensiero dei greci*, ed. Le Monnier, Firenze, 1934).

24 Nome italianizzato dell'astronomo polacco Nikolaj Kopernik (1473-1543).

Il sistema eliocentrico copernicano

siero astronomico e cosmologico, oggi conosciuto come rivoluzione copernicana.

Il nome di Copernico è, in realtà, più che altro un simbolo. Se Copernico ha il merito di rimettere in discussione un modello astronomico obsoleto, sostenuto non solo da una tradizione scientifico-filosofica e religiosa millenaria ma anche dal senso comune, egli rimane, tuttavia, ancora legato all'idea di un universo finito²⁵. Infatti esaminando l'opera in modo più approfondito ci si accorge che gran parte degli elementi essenziali, per i quali la rivoluzione ci è nota (calcoli accurati della posizione dei pianeti, il Sole come stella, l'espansione infinita dell'universo e molti altri ancora) non si trovano in alcun punto del componimento di Copernico. Sotto ogni aspetto, fatta eccezione per il moto terrestre, sembra che il *De Revolutionibus* sia più affine alla tradizione astronomica medievale che agli elaborati delle generazioni successive, le quali baseranno la loro opera sul lavoro di Copernico ed estrinsecheranno, da questo, teorie che neppure Copernico aveva veduto nel suo studio. Sotto questo aspetto, pertanto, il rivoluzionario astronomo risulta ancora un conservatore. Il *De Revolutionibus* più che un testo rivoluzionario è da considerare uno scritto che provocò una rivoluzione. Un'opera del genere può essere considerata l'apice di una tradizione passata e la fonte di una nuova tradizione futura, che elimina la sua progenitrice. Esaminato così nella prospettiva della storia astronomica, il *De Revolutionibus* è, ad un tempo, antico e moderno.

Il volume ha come modello l'*Almagesto* di Tolomeo e gli studi astronomici in esso contenuti sono basati sulle tecniche matematiche. Il testo è stato scritto per risolvere il problema dei pianeti che, come Copernico avverte, Tolomeo e i suoi successori non avevano risolto. Secondo l'astronomo basando i propri calcoli con la terra al centro del sistema solare, questi portavano a degli errori irrisolvibili. Egli affermò che ci doveva essere un errore fondamentale nei concetti basilari dell'astronomia planetaria tolemaica.

Copernico non riceve in eredità solo l'*Almagesto* ma anche i siste-

²⁵ L'universo Copernicano è immenso, smisurato, enormemente più ampio, secondo i suoi calcoli, dell'universo tolemaico, ma è un universo finito.

Il sistema eliocentrico copernicano

mi astronomici elaborati dalla cultura araba e di alcuni europei, i quali avevano leggermente modificato il sistema tolemaico. Inoltre bisogna riscontrare che tra Tolomeo e Copernico vi passano tredici secoli e questo lasso di tempo aveva messo in evidenza gli originari errori di calcolo. Immaginiamo un orologio che ritardi di un secondo ogni decennio, l'errore ovviamente non sarebbe avvertito nel primo secolo, ma non può essere trascurato dopo un millenio. Dato che Copernico era in possesso di tredici secoli di calcoli astronomici era in grado di effettuare una verifica più accurata e accorgersi del problema.

Copernico non fu il primo a sostenere l'idea del moto della terra e non lo pretese²⁶; nella prefazione del suo testo egli cita la maggior parte delle personalità antiche che avevano teorizzato il moto terrestre²⁷. Nel XVI secolo il moto della terra non era un argomento popolare e nemmeno un concetto senza precedenti. È stata la validità del sistema matematico che l'astronomo ideò, ipotizzando la terra in movimento, a fare del *De Revolutionibus* il testo che diede l'avvio alla rivoluzione.

Copernico muore l'anno stesso in cui il *De Revolutionibus* viene pubblicato. Al di fuori del mondo scientifico il libro solleva ben poco fermento e quando comincia a svilupparsi la massiccia opposizione ecclesiastica, gran parte degli astronomi europei aveva compreso che non si poteva fare a meno del procedimento matematico copernicano. Risulta quindi impossibile sopprimere il trattato, tanto più che si

26 Con grande esperienza sapeva bene quali problemi avrebbe suscitato la sua tesi. Ne aveva avuto sentore diversi anni prima, quando una sua breve memoria, nella quale era descritto in sintesi il modello eliocentrico, aveva incontrato sfavorevole accoglienza presso gli ambienti protestanti. Spostare la Terra dal centro dell'universo e porre il Sole al suo posto male si accordava con il testo sacro e sembrava un attacco all'autorità della *Bibbia*. Copernico scrive dunque che la sua teoria nasce dalle difficoltà incontrate dai matematici e che solo a questi è rivolta.

27 Tra questi Filolao il pitagorico, V sec. a.C., che fa muovere la terra intorno al fuoco, su di un cerchio obliquo. Ma anche Eraclide di Ponto e Ecfanto il pitagorico, IV sec. a.C., supposero il movimento terrestre. Ma soprattutto Aristarco di Samo, III sec. a.C., cui si deve la teoria del sistema eliocentrico. Vedi: Nicolai Copernici Thorunensis, *De Revolutionibus Orbium Caelestium*, libro VI, Thorum MDCCCXXIII.

Il sistema eliocentrico copernicano

trattava di un libro stampato e non di un manoscritto.

Durante la seconda metà del XVI secolo il *De Revolutionibus* diventa un punto di riferimento per tutti coloro studiavano astronomia. Ciò nonostante la maggior parte degli scienziati rigetta come assurda l'idea del moto della terra. Uno dei primi commenti favorevoli venne espresso dall'inglese Thomas Blundeville, il quale scrisse «*Copernico afferma che la terra gira e che il Sole se ne sta fermo, nel centro dei cieli, e con l'aiuto di questa falsa ipotesi egli è riuscito a dare dimostrazione più esatta di quanto non sia mai stato fatto prima dei movimenti e delle rivoluzioni celesti*»²⁸. Tale commento comparve nel 1594, in un trattato elementare sui cieli che dava per scontata la stabilità della terra.

Il sistema copernicano era ormai diffuso e il *De Revolutionibus* non poteva più essere ignorato. Grazie a ciò si forma una nuova generazione di astronomi, tra cui Keplero, che aderisce al concetto di una terra in movimento. Molti altri astronomi invece sfruttarono il sistema matematico copernicano, considerando l'orbita della terra come una finzione matematica, una teoria utile per i calcoli, senza impegnarsi sulla realtà fisica di quel moto. L'adozione del sistema matematico copernicano, senza sostenere il moto fisico della terra fornisce inizialmente una soluzione di comodo, tale espediente però modifica, a poco a poco, la convinzione che il moto terrestre fosse così assurdo. Lentamente, ma irreversibilmente, all'interno della scienza astronomica la soluzione copernicana prendeva piede.

Nel momento in cui le idee del *De Revolutionibus* si estendono oltre il circolo scientifico, non solo la teoria copernicana appare assurda ed empia, ma il clamore che ne segue è molto aspro²⁹.

Il moto della terra è proposto per giustificare l'aspetto delle stelle,

28 Cit. tratta da *Astronomical Thought in Renaissance England* di Francis R. JOHNSON, Baltimore, 1937, p.184.

29 Tra i più fervidi accanitori Jean Bodin, nonostante fosse conosciuto come pensatore politico progressista e dotato di spirito creativo, respinse con fervore le idee rinnovatrici di Copernico. Jean BODIN, *Universae Naturae Theatrum*, trad. ingl. di D. SIMSON, *The Gradual Acceptance of the Copernican Theory of the Universe*, New York, 1917.

Il sistema eliocentrico copernicano

ma viola la prima regola del senso comune. Questo era grosso modo l'argomento del mondo laico. Ben più potenti sono invece le argomentazioni dei protestanti e della Chiesa cattolica, basate sulla lettura delle Sacre Scritture. Da Lutero a Melantone, fino a Calvino, si intraprese un'azione di ripulsa della dottrina copernicana, raccogliendo un certo numero di citazioni bibliche anticopernicane³⁰. La Bibbia diventa la fonte prediletta per contrastare la teoria di Copernico. Con crescente fervore i copernicani vengono definiti infedeli e atei e quando anche la Chiesa cattolica si aggregherà ufficialmente alla lotta contro il copernicanesimo l'accusa diventa di eresia.

Dopo oltre mezzo secolo la pubblicazione del *De Revolutionibus*, in campo scientifico non c'erano più dubbi sul moto terrestre. Il problema ora si riversa sulla morale cristiana, le cui leggi sono stabilite in funzione della centralità della terra, all'interno di un universo finito³¹. Va detto che l'asprezza dell'opposizione protestante era più facile da capire che non quella cattolica. Lutero e Calvino volevano il ritorno a una cristianità primitiva. Per i capi protestanti la Bibbia costituisce l'unica fonte del sapere cristiano, per questo l'anatema che il protestantesimo lanciò contro Copernico sembra quasi naturale. Per sessant'anni, dopo la morte di Copernico, non vi fu un equivalente, da parte cattolica, all'opposizione protestante contro il copernicanesimo. Anzi, il sistema matematico copernicano viene addirittura impiegato per la riforma del calendario, promulgato nel 1582 dal papa Gregorio XIII. Copernico stesso gode di una buona reputazione in ambito cattolico e il suo testo è dedicato a papa Leone III. Il *De Revolutionibus*

30 In Giosuè 10.13, Giosuè ordinò al Sole, e non alla terra, di fermarsi. Nelle Ecclesiaste 1.4-5 «*La terra rimane sempre ferma al suo posto*» e «*il Sole sorge e tramonta e torna al luogo al quale s'è levato*». Nella Genesi il versetto iniziale del Salmo XCIII dice: «*resa stabile è anche la terra, che non vacillerà*».

31 L'universo era concepito, sulla scorta di un'antichissima tradizione, che precede di secoli l'affermarsi del Cristianesimo, come un insieme gerarchico: in questo la Terra occupa il posto inferiore perché sede della materia corruttibile e dell'instabilità dovuta al mutamento; i cieli invece occupano il posto più elevato perché fissi e composti di materia incorruttibile. I cieli erano concepiti come sedi degli dèi dagli antichi, come intelligenze angeliche dai cristiani, e in essi la Chiesa vede la sede per eccellenza di Dio.

Il sistema eliocentrico copernicano

è quindi frutto della larghezza di vedute permessa dagli uomini della Chiesa, in tema di scienza e filosofia. Pertanto quando nel 1616 si vieta l'insegnamento della dottrina copernicana, la Chiesa muta radicalmente un atteggiamento che, per secoli, era stato implicito nella pratica cattolica. E mentre nel mondo protestante, man mano che la teoria del moto della terra prende consistenza, le misure anticopernicane venivano revocate, all'interno del mondo cattolico romano l'inquisizione, fino al 1822, non permise la stampa e lo studio di libri che trattassero il movimento della terra come realtà fisica. Questo atteggiamento danneggiò irreparabilmente la scienza cattolica e il prestigio stesso della Chiesa.

Gli infiniti mondi di Giordano Bruno

Quasi come ogni cosa, anche la concezione dell'infinità dell'universo ebbe origine presso i Greci, recuperata poi nelle opere di Lucrezio³² e di Diogene Laerzio³³. Tuttavia le concezioni infinitistiche degli atomisti greci non avevano fondamento scientifico e per questo erano respinte dalle due personalità dominanti, ovvero Platone e Aristotele³⁴.

32 Il manoscritto del *De rerum natura* fu scoperto nel 1417. Sul modo in cui fu accolto e sull'influsso che esercitò cfr. J.H. SANDYS, *History of classical scholarship*, Cambridge, 1908.

33 La prima traduzione latina del *De vita et moribus philosophorum* di Diogene Laerzio, fatta da Ambrosius Civenius, apparve a Venezia nel 1475 e fu ristampata a Norimberga nel 1476 e nel 1479.

34 Il pensiero greco assume il concetto di infinito prevalentemente in un senso negativo, come sinonimo di *incompiuto* o *informe* e lo contrappone alla positività dell'essere finito e perfettamente compiuto. È questa la concezione che troviamo prima in Parmenide e, successivamente, in Platone e in Aristotele. Platone vede nel finito e nell'infinito due componenti di tutte le cose e, nel *Filebo*, li distingue l'uno dall'altro osservando che «*in certo modo l'infinito è molteplice in quanto esso è ciò che è, privo di misura e di limite, è senza fine e perciò, indeterminato*». Come tale, l'infinito è ciò che appare sempre suscettibile di un accrescimento o di una diminuzione illimitata e si contrappone radicalmente alla precisa determinatezza del finito, che è il solo possibile oggetto di conoscenza vera. Aristotele nega che l'infinito possa mai esistere come una sostanza o un attributo di essa, come una realtà in atto, e gli riconosce solo un'esistenza potenziale. L'infinito, infatti, è ciò che può venire sia diviso sia accresciuto illimitatamente, ossia ciò la cui divisione o composizione risulta inesauribile e interminabile. In questo senso, per esempio, è infinita una linea poiché la sua divisione non può mai raggiungere un termine, dato che ogni segmento, per quanto piccolo esso sia, risulta ancor sempre divisibile. Di conseguenza, l'infinito non è un ente reale, in atto, ma solo un processo potenzialmente inesauribile perché lascia sempre qualcosa fuori di sé: è una parte che non arriva mai a essere un tutto. L'infinito è, dunque, ciò che non ha una fine raggiungibile, ciò che non è determinato, e come tale non ha un'esistenza ontologicamente attuale e positiva. Ciò che, dal punto di vista metafisico, è più vicino all'infinito potenziale della matematica è, pertanto, la materia potenziale che, essendo l'opposto della determinatezza formale, risulta un "non-essere" e resta qualcosa di inconoscibile. Rispetto a questa concezione classica il pensiero tardo-antico conosce una svolta fondamentale attraverso il neoplatonismo. Già Plotino distingue chiaramente dall'infinito

Di conseguenza poco giunse ai medievali della tradizione epicurea, nonostante la grande popolarità di cui godette per oltre un secolo, e né Lucrezio, né Diogene esercitarono alcuna influenza sul pensiero cosmologico del XV secolo.

Il primo a studiare seriamente la cosmologia lucreziana fu Giordano Bruno, il quale si rifece, oltre che agli studi del filosofo quattrocentesco Nicola da Cusa, il primo a parlare di infinità dell'universo³⁵, anche alla teoria copernicana.

La concezione metafisica del Cusano però non si basa sulle teorie astronomiche o cosmologiche e non origina una rivoluzione della scienza; non è, in questo senso, un precursore di Copernico.

L'idea del filosofo si fonda sul relativismo delle grandezze: dato che paragonato all'infinito, non esiste nulla che possa essere più grande o più piccolo di alcunché, ma solo oggetti più grandi e più piccoli. Il massimo infinito e il minimo infinito non appartenendo più al grande e al piccolo diventano valori assoluti e perciò, secondo la concezione del Cusano, finiscono per coincidere.

Nonostante tutto Nicola da Cusa crede all'esistenza di una zona centrale dell'universo, intorno alla quale esso si muove nel suo insieme; non attribuisce un movimento rotatorio ai pianeti, compresa la terra e nega la possibilità che la natura possa essere basata su leggi matematiche.

Nell'opera del cardinale Nicola da Cusa il mondo non è più il cosmo medievale, ma non è ancora quell'universo infinito delle generazioni successive. Anche Copernico non parla mai di universo infinito ma solo che il mondo visibile non è misurabile, *immensum*. L'universo copernicano è ancora chiuso: un'immensa sfera al cui centro è il Sole, perfezione del cosmo.

Per Lovejoy, nel suo testo *Great Chain of Being*, Giordano Bruno

nito potenziale della matematica, inteso come inesauribilità del numero, l'infinito metafisico, inteso come illimitatezza della potenza, ossia come l'assenza di limitazione del principio produttivo. (Cfr. R. MONDOLFO, *Op. cit.*).

35 Nel *De docta ignorantia* (1440) il Cusano in realtà parla di interminato, in quanto solo a Dio era riservata la qualifica di infinito. Ciò non toglie che con il Cusano si possa parlare di illimitato, ovvero di non racchiuso.

deve essere considerato il rappresentante principale della dottrina di un universo decentrato, infinito e infinitamente popolato³⁶. Ed in effetti l'infinità dello spazio non era mai stata affermata in precedenza in modo così completo e autorevole. Già nella *Cena de le ceneri* vi si trova un'interessante refutazione delle obiezioni aristoteliche e tolemaiche al moto terrestre. Ma la più chiara presentazione dell'infinità del mondo si trova nel dialogo italiano *De l'infinito, universo e mondi*, scritto nel 1584 e nel poema latino *De immenso et innumerabilibus*, del 1591.

Laddove il Cusano stabilisce semplicemente l'impossibilità di assegnare limiti al mondo, Giordano Bruno afferma con vigore la sua infinità e all'antica questione: perché Dio non ha creato un mondo infinito, cui gli scolastici rispondevano con la negazione che potesse esistere qualcosa di infinito oltre a Dio, Bruno dice semplicemente che Dio lo ha creato infinito e che non poteva fare altrimenti. Il Dio di Bruno, che è poi il Dio del Cusano, non può che esplicarsi in un mondo infinito, infinitamente ricco ed infinitamente esteso³⁷. In questo universo infinito la centralità della terra ovviamente perde la sua unicità³⁸.

Questa nuova concezione del cosmo, porta all'inevitabile perdita da parte dell'uomo della sua posizione privilegiata, che possedeva, in campo teologico, fin dalla sua genesi.

Bruno, come già il Cusano, per arrivare a formulare determinate idee si sposta dalla cognizione sensitiva a quella intellettuale. Così proprio all'inizio del dialogo *De l'infinito, universo e mondi*, Bruno, ovvero Filoteo, afferma che la percezione sensibile in quanto tale è confusa ed erronea e non può costituire la base di una conoscenza scientifica e filosofica. Più avanti spiega che per la percezione sensibile l'infinità è inaccessibile e irrappresentabile, mentre al contrario per

36 Dottrina che sarà destinata a influenzare profondamente non solo l'immagine del cosmo ma anche quella dell'uomo e del suo destino.

37 Vedi: *De l'infinito, universo e mondi*, epistola dedicatoria, p. 257.

38 Nell'universo indefinitamente esteso l'uomo non occupa più quella posizione centrale che, secondo l'insegnamento della Chiesa, Dio gli aveva concesso alla creazione del mondo.

l'intelletto essa è concetto primario e certo³⁹.

Dal punto di vista di Giordano Bruno la concezione aristotelica di uno spazio chiuso non solo è falsa ma anche assurda. Come può lo spazio vuoto essere altro che uniforme, o viceversa, il vuoto uniforme essere altro che infinito? Rimane difficile per Bruno immaginare che questo mondo racchiuda tutti gli esseri e che al di fuori di esso vi sia il nulla, «*nec plenum nec vacuum*» come asseriva lo Stagirita⁴⁰.

La conclusione per il filosofo è che lo spazio occupato dal nostro mondo e lo spazio fuori di esso, sono il medesimo spazio e quindi è impossibile pensare che Dio abbia trattato lo spazio esterno e lo spazio interno in modo differenziato. Ci si trova ad ammettere che se è così per lo spazio, altrettanto vero sarà per l'essere, quindi se nella nostra parte di spazio infinito vi è un Sole e un mondo abitato, allora ve ne saranno in tutto l'universo, perché il nostro mondo non è l'universo, ma parte di esso, in cui esistono infiniti mondi e infiniti individui.

Nasce da qui la questione se le stelle fisse del cielo siano realmente soli e centri di altrettanti mondi abitati, simili al nostro, ma qui Bruno appare più prudente⁴¹.

L'infinità dell'universo è stata così sancita, rimane da fare i conti con l'antica concezione per cui l'aggettivo di infinito si poteva applicare soltanto a Dio, ossia a un essere incorporeo e spirituale. Concezione che porta il Cusano ad evitare di definire l'universo infinito e a parlare di "interminato". Bruno in questo caso non nega la differenza tra l'infinità puramente semplice di Dio e quella molteplice del mon-

39 *ibid.*, p. 280.

40 Questo argomento contro la finitezza dell'universo Giordano Bruno lo trae probabilmente da Lucrezio, nel *De rerum natura*, 1. I, vv. 968 sgg., ma era già ampiamente usato nelle discussioni sulla pluralità dei mondi e la possibilità del vuoto, del XIII e XIV secolo e se ne serviranno sia More che Locke (cfr. *An essay on human understanding*, 1. II, par. 13, 21). L'argomento ebbe origine con Archita e fu usato da Endemio nella sua *Fisica*, ma il fatto più importante è che lo si trova in Cicerone, *De natura deorum*, I, 20, 54; cfr. C. BAILEY, *Lucretius, De rerum natura*, vol. II, p. 958 sgg., Oxford, 1947.

41 Cfr. *De immenso*, I, II, p. 121.

Gli infiniti mondi di Giordano Bruno

do, la quale in confronto a Dio è un nulla⁴². La creazione di Dio per essere perfetta e degna del Creatore deve contenere tutto il possibile, cioè innumerevoli esseri, mondi, soli e stelle, sicchè si possa dire che Dio necessita di uno spazio infinito per situarvi il suo mondo infinito.

Giordano Bruno non è uno spirito moderno, tuttavia la sua concezione metafisica è tanto potente e profetica, tanto sensata e poetica che ha influenzato profondamente la scienza e la filosofia moderne. Ovvio che questi insegnamenti, che andavano oltre il proprio tempo, non influirono i suoi contemporanei. È solo dopo le scoperte telescopiche di Galileo che le sue idee vengono riprese e accettate e poste alla base della concezione cosmologica del XVII secolo.

42 Ibid., p. 286.

Il Sole intorno alla terra, il mondo intorno a Roma

Di fronte alla conferma della teoria bruniana e agli studi condotti da Galileo si innescano, in campo teologico-ecclesiastico, delle incontrollabili reazioni a catena. Se la tesi eliocentrica trovasse fondamento, le Sacre Scritture perderebbero l'infallibilità dogmatica sull'universo fisico e la Chiesa ne uscirebbe sminuita nel suo ruolo di tramite tra il mondo terreno e il verbo di Dio. Roma⁴³ andrebbe così a perdere la sua posizione centrale di capitale della cristianità.

L'estrema difesa del sistema tolemaico e aristotelico, dunque, non è circoscritta alla sola centralità della terra nell'universo, ma implica la salvaguardia di Roma al centro del mondo. L'atteggiamento del papato nei confronti di Galileo è quindi da ricondursi nell'ambito della politica seicentesca. Inevitabilmente però è proprio in quest'epoca che lo Stato Pontificio inizia il suo inesorabile declino, assumendo sempre più la condizione di comprimario di altri centri di potere: la Spagna degli Asburgo fino alla metà del XVII secolo, la Francia di Luigi XIV poi. Mentre in Germania l'imperatore del Sacro Romano Impero non è più incoronato dal Papa ma eletto con il voto di sette principi, di cui quattro protestanti.

Roma non essendo più al centro del mondo a livello economico,

43 *“Risulta dal calcolo che Roma è sei volte meno popolata di Parigi e sette volte meno di Londra [...] è vero che dai tempi di Giulio II e Leone X è stata al centro delle belle arti, fino alla metà del secolo scorso, ma ben presto in alcune di esse fu eguagliata e in altre superata. I Palazzi tanto vantati non sono tutti egualmente belli e la maggior parte delle abitazioni private è miserabile. Il suo selciato è cattivo e le strade sudicie e strette e non sono spazzate se non dalla pioggia che vi cade raramente [...] si dia pure un cerchio di dodici miglia alle sue mura, questo cerchio è riempito di terre incolte, da campi e da orti che là chiaman vigne”*. Definizione tratta dall'*Encyclopedie* di Diderot, intorno alla metà del '700. Il testo, insieme a diverse esagerazioni, contiene qualche profonda verità. Vedi P. PORTOGHE-SI, *Roma barocca*, ed. Laterza, Roma, 1978, p.1.

politico, militare e perfino spirituale, tenta di recuperare la posizione predominante rappresentando lo spettacolo del mondo. La festa barocca inscena l'illusione di un ordine ritrovato. Con la festa tutte le nazioni del mondo tornano all'Urbe, i governi qui si confrontano sul palcoscenico delle sue piazze, arricchite con fastosi apparati e ricchi cortei. In un universo effimero Roma può ancora considerarsi *Umbilicus mundi*.

La festa barocca ripropone nel microcosmo di Roma il macrocosmo europeo. Ogni evento coinvolge arte e artigianato, religione e superstizione, storia e mitologia, l'individuo e la collettività. E per questo la festa è un fatto globale. Le occasioni per celebrare una festa sono molteplici e quasi tutte nascono in base a un evento di politica interna o internazionale. Le stesse feste sacre sono caratterizzate da una sovrapposizione tra il potere spirituale e quello temporale. Ogni festa effimera è gestita dalla nazione che l'organizza, in tal modo essa riflette o preannuncia eventi reali. Nei primi cinquant'anni del Seicento è la Spagna a prevalere nel panorama festivo romano, in seguito, a partire dalla pace di Westfalia del 1648⁴⁴, sarà la Francia, che fino a quel momento aveva organizzato solo sporadiche manifestazioni, a prendere il sopravvento.

Già alla fine del XVI secolo Roma si era imposta come la capitale artistica d'Europa, per le sue strade fervevano gli incontri più fecondi tra gente di ogni paese. Di questo periodo sono due le correnti artistiche a contendersi la supremazia nel campo dell'arte, almeno fino all'affermarsi della stagione barocca, i Caravaggeschi e i Carracceschi. I primi, di fronte alla grandezza immaginativa degli artisti barocchi, espatriano dall'Italia, per raggiungere paesi riformati come l'Olanda. Quanto ai Carracceschi questi si divisero in due tendenze, quella di Pietro da Cortona, della *maniera grande*, e quella più severa e pretenziosa della cerchia classicista del Bellori e del Poussin.

L'autentica pienezza del Barocco si ha con l'avvento della genera-

44 La pace di Westfalia pone fine alla cosiddetta guerra dei trent'anni, iniziata nel 1618, tra la Spagna e la Francia. Essa si divide nei due trattati firmati a Münster e Osnabrück. La pace venne poi completata con il Trattato dei Pirenei, del 1659, che mise fine alle ostilità tra le due nazioni europee.

zione artistica del 1630. Sullo sfondo del Manierismo e dopo gli antefatti dei Carracci⁴⁵ e del Caravaggio⁴⁶ si passa all'entrata in scena dei maggiori geni del nuovo movimento artistico. Su tutti Gian Lorenzo Bernini⁴⁷, scultore e architetto ufficiale del papato e di tutta la Roma del Seicento. In un volume di Maurizio e Marcello Fagiolo Dell'Arco⁴⁸ si è dimostrato come l'arte del Bernini sia tutta retta da una prepotente visione teatrale. Busti e statue non sono altro che attori colti nell'istante della loro azione mimica. Molte architetture, soprattutto di cappelle, sono dei piccoli teatri di cui l'altare è il palcoscenico dove si svolge un dramma; spesso si tratta di teatro nel teatro, come nella

45 Annibale Carracci fonda, insieme al fratello Agostino e al cugino Ludovico, l'Accademia del Naturale, o dei Desiderosi, che diventa una decina d'anni più tardi degli Incamminati. La polemica da loro condotta era rivolta alle stanche ripetizioni scolastiche, nel nome di una riconquistata verità naturale. Scrive il Bellori ne *Le vite de' pittori scultori ed architetti moderni* «Chiamavasi l'Accademia delli desiderosi per lo desiderio ch'era in tutti d'imparare. Oltre il naturale s'insegnano le proporzioni, l'anatomia, la prospettiva e l'architettura». È un vero programma di studi artistici che tendeva ad elevare la formazione professionale ed etica dell'artista. Spronandolo ad uscir fuori per lasciarsi alle spalle il facile gioco virtuosistico, tecnico e formale, in cui molti artisti ancora indugiavano. A riguardo bastiricordare la polemica del cardinale Paleotti contro questo genere di pittori «*Intenti soltanto a magnificare se stessi e la propria eccellenza*» i quali «*pigliano nelle immagini sacre tutte le occasioni che possono di mostrare i loro artifici*». Vedi D. FORMAGGIO, *Il Barocco in Italia*, ed. Mondadori, Milano, 1960, p.34.

46 Caravaggio è il pittore più rivoluzionario del secolo. «*Uomo satirico e altero*», come lo descrivono i suoi primi biografi, fin dall'inizio fece scandalo, additato come la rovina della pittura, per il rovesciamento di ogni valore. Certamente in contrasto con l'opera carracesca, pur partendo dalla fonte comune del naturalismo. Il Caravaggio non poteva riprodurre quel mondo di favola mitologica in quanto non sapeva rappresentare un solo particolare di un suo quadro senza ritrarlo dal vero. Vedi D. FORMAGGIO, *ibid.*, p.36.

47 Nato a Napoli, figlio d'arte, giunge a Roma ancora giovane al seguito del padre Pietro Bernini nel 1606. La sua prima giovinezza la spese a studiare la statuaria antica, avvertendo però gli echi di tutto il movimento culturale che era nell'aria con Rubens e i Carracci. Vedi D. FORMAGGIO, *ibid.*, p.38.

48 *Bernini, una introduzione al gran teatro del Barocco*, ed. Bulzoni, Roma, 1967.

cappella Raimondi o in quella Cornaro, dove all'azione che si svolge sulla scena-altare non assistono solo i fedeli, ossia gli spettatori reali, ma dalle loro tombe-palchetti laterali, anche i defunti della famiglia, ovvero gli spettatori-attori.

Tutta l'opera del Bernini è investita dal dinamismo, anche un tema tradizionale come il ritratto viene concepito come ritratto del movimento: dall'andamento a fior di labbra di Scipione Borghese⁴⁹ fino al vento impigliato nel drappo di Luigi XIV. L'ideale di Bernini non è più la statua o il bassorilievo, ma la fontana o la macchina pirotecnica. Basti ricordare la frequenza con cui l'artista torna sul tema del fuoco, simbolo del movimento secondo il concetto di Giovan Paolo Lomazzo, il quale, riprendendo uno spunto dello Speroni, scrive: «*la maggior grazia et leggiadria che possa avere una figura è che mostri di muoversi [...] e per rappresentare questo moto non vè forma più accomodata che la figura del fuoco*».

Nei primi lavori, il *Davide* del 1619 e l' *Apollo e Dafne* di qualche anno più tardi, lo scultore presenta i primi vagiti dell'alta poetica barocca. Nel *Davide* gli spazi roteano e si moltiplicano, mentre il dinamismo si accentua nell'opera seguente, fino a tentare di rendere nel marmo il volo rapido e fuggevole dell'attimo, nella splendida metamorfosi di *Dafne* che, sopraggiunta da *Apollo* , sta ormai trasformandosi nei rami e nelle foglie di alloro.

Con il pontificato di Urbano VIII Barberini, Bernini contribuisce in modo decisivo a trasformare il volto di Roma. La prima opera è il gigantesco *Baldacchino* di San Pietro, alto circa trenta metri, tutto in bronzo e legno. Successivamente, alla morte del Maderno, lo scultore diventa l'architetto della Fabbrica del Vaticano e completa i lavori di Palazzo Barberini, erigendone la facciata, riuscendo nell'impresa di fondere l'architettura nello spazio urbano. Nelle opere del Bernini sempre più spesso scultura e architettura collaborano insieme, è il

49 Bernini parlando allo Chantelou disse che per riuscire in un ritratto «è necessario fissare un atteggiamento e ben rappresentarlo» e che «il più bel momento che possa scegliersi per dipingere la bocca è quando si finisce di parlare o si sta appena cominciando». Vedi P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, ed. Laterza, Roma, 1978, p.7.

caso del [monumento funebre di Urbano VIII](#) e del celeberrimo [Altare di santa Teresa](#), dove il plasticismo barocco, in un movimento scenografico senza pari tra lo sfolgorar di raggi dorati e la presenza di personaggi, che guardano dai palchetti laterali come se assistessero a un melodramma, trionfa nella magistrale recitazione dell'estasi mistica della Santa, che sta per essere trapassata da un dardo d'oro e di fuoco dell'Angelo del Signore. Poi ancora il gioco libero ed estroso delle grandi fontane, quella del [Tritone](#) a piazza Barberini, del 1640 e quella dei [Quattro fiumi](#)⁵⁰ a piazza Navona, con la stupefacente regia di grandi figure simboliche, rocce, alberi nel vento e animali vari, eseguita verso la prima metà del '600 da discepoli del Bernini su suoi disegni. Infine l'imponente [Colonnato](#) che abbraccia in ovale la grande piazza antistante al maggior tempio della cristianità, San Pietro, chiudendola in un quadruplici cerchio di colonne che reggono una balaustra sormontata da centosessantaquattro statue di santi⁵¹. Berini è ar-

50 Commissionata al Bernini da Innocenzo X, viene costruita tra il 1648 e il 1651. La fontana presenta sui quattro lati le statue dei quattro fiumi, corrispondenti alle quattro parti del mondo allora conosciute: il Danubio, il Gange, il Nilo e il Rio della Plata. L'obelisco, opera di epoca romana commissionata in Egitto, proviene dal circo di Massenzio sulla via Appia. Esso può considerarsi uno dei punti principali della scena della piazza ed è il frutto della consultazione del Bernini con l'antiquario Kircher, esperto di geroglifici, che scrive su questo argomento *l'Obeliscus Pamphilius* e ne documenta il lavoro di restauro e ripristino. Qualche anno dopo sul lato ovest della piazza, nel luogo in cui Sant'Agnese fu esposta nuda e miracolosamente ricoperta dai suoi capelli, viene costruita la chiesa di Sant'Agnese in Agone, iniziata da Rainaldi e terminata dal Borromini, nel 1657. Una leggenda, molto popolare ancora ai giorni nostri, è legata alla rivalità tra il Bernini e il Borromini. Si crede infatti che la statua del Rio della Plata tenga alzato il braccio nel timore di un crollo della prospiciente Sant'Agnese in Agone e che ugualmente la statua del Nilo si copra il volto per non doverla vedere, in realtà questa statua è coperta da un velo perché, quando fu realizzata, la localizzazione delle sue sorgenti era ignota. Si tratta quindi di una semplice leggenda, poiché la fontana fu realizzata qualche anno prima della chiesa, tra il 1647 e il 1651. Vedi: AA.VV., *Arti Visive: dal quattrocento all'impressionismo*, ed. Atlas, 2006, p. 313.

51 In Bernini il linguaggio dell'architettura è legato all'espressione del messaggio

tista a 360°, pittore, soprattutto di ritratti, architetto, scultore, scenografo urbanistico e coreografo teatrale di vasto respiro e di incredibile creatività⁵².

Coevo del Bernini, Pietro Berrettini detto Pietro da Cortona. Architetto e decoratore, ma anche scenografo, oppone al Bernini una visione più modesta ed equilibrata degli spazi architettonici. L'artista è soprattutto come frescante di soffitti che opera con quel gusto dei grandi decoratori barocchi, creando un vasto sfondamento del soffitto verso l'infinità aperta dei cieli nella tumultuosa *Gloria dei Barberini*, nella volta del salone di Palazzo Barberini. Lo sviluppo di questa decorazione monumentale conduce fino alle acrobazie di Andrea Pozzo, che compie il suo capolavoro nel *Trionfo di sant'Ignazio*, passando prima per la teatralità del Gaulli, detto il Baciccio, affrescatore delle volte del Gesù e dei Santi Apostoli.

Sotto questi cieli, spalancati alle glorie affollate e tumultuose degli angeli e dei santi, fermenta il fasto della nascente Roma barocca.

universale della Chiesa. Il colonnato di San Pietro, come dice lo stesso artista, doveva dimostrare di «*Ricever a braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella credenza, gli Heretici per riunirli alla Chiesa, e gl'Infedeli per illuminarli alla vera fede*».

52 Scriveva il Baldinucci, nella sua Vita del Cav. L. Bernini del 1682. «*È concetto universale ch'egli sia stato il primo che abbia tentato di unire l'architettura colla scultura e pittura, in tal modo che di tutto si facesse un bel composto*».

L'illusionismo ottico

L'interesse barocco per i problemi dello spazio e dell'illusionismo prospettico lasciano una meravigliosa testimonianza nella *Gloria di sant'Ignazio*, opera del gesuita Andrea Pozzo⁵³, autore del trattato di architettura *Perspectiva pictorum et architectorum*, composto da due tomi, edito nel 1693⁵⁴. Con questa pubblicazione il Pozzo non si limita a scrivere un trattato teorico, ma ha il merito d'insegnare il modo di mettere in prospettiva tutti i disegni di architetture, a uso sia di pittori che di architetti, «*l'inganno degli occhi, si può raggiungere solo attraverso una conoscenza e uno studio approfondito della tecnica della prospettiva. È questa l'ambizione del mio libro*» (così dichiara Pozzo nella dedica al futuro imperatore asburgico Giuseppe I).

La prima parte è dedicata ai canoni basilari della materia, la seconda parte ai procedimenti operativi per disegnare in prospettiva cupole, altari, fontane, scale e altri elementi architettonici. Il trattato si inserisce nella consolidata tradizione della trattatistica architettonica che trovava in Palladio, Serlio, Vignola e Scamozzi precedenti di grande prestigio. L'artista però si discosta da questi nomi illustri, elaborando un trattato che approfondisce l'arte della prospettiva in tutte

53 Si rimanda al catalogo della mostra *Andrea Pozzo. Il trionfo dell'Illusione*, realizzato in occasione dei 300 anni dalla morte di questo straordinario artista barocco. Tre città cardine per il suo percorso artistico, Mondovì, Trento e Roma, tre luoghi in cui incontrare e conoscere un talento strabiliante, in cui capacità tecnica, estro pittorico ed innovazione si fondono in capolavori assoluti dell'arte barocca europea. Nella mostra evento di Roma (5 marzo – 2 maggio 2010, presso l'Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Fontana di Trevi) l'arte di ingannare lo sguardo di Andrea Pozzo è ripercorsa in bozzetti, schizzi, studi ed in una serie straordinaria di strumenti matematici e di disegno. Un percorso unico per comprendere quelle tecniche dell'illusione che si sono realizzate a Roma nella Chiesa del Gesù, nella Chiesa di Sant'Ignazio e nella Casa Professa dei Gesuiti.

54 Ne esistono due edizioni, la prima del 1693, la seconda del 1700 in italiano e latino, stampate entrambe presso la stamperia del boemo Giovanni Giacomo Komarek, nella bottega sita all'Angelo Custode in Roma.

le sue varianti e applicazioni: architettura, pittura, teatro, apparati effimeri per la festa delle Quarantore. Testimonianza del rapido diffondersi della pubblicazione e del suo successo sono le innumerevoli ristampe romane e le immediate traduzioni europee⁵⁵. Per tutto il Settecento il testo del Pozzo viene considerato come un vero e proprio manuale a fondamento dell'arte della prospettiva, ma a partire dall'anatema di Francesco Milizia che lo definisce «*architetto alla rovescia*»⁵⁶, per tutto l'Ottocento e fino alla metà del Novecento l'opera del gesuita trentino è avvolta dall'oblio. L'artista fu inoltre vittima dell'implacabile condanna inflitta al Barocco, soprattutto nelle sue manifestazioni più tarde. L'arte del Pozzo, anche quando ne è stata riconosciuta l'importanza, è stata intesa come abile espressione quadraturista della ricca artigianalità romana di fine Seicento o comunque come un episodio marginale, anche se a ben vedere la figura del Pozzo si pone come punto di congiunzione tra due secoli: il barocco romano e il Rococò europeo.

L'artista gesuita si può senza dubbio considerare il sommo rappresentante del quadraturismo. I pittori quadraturisti, avvalendosi delle conoscenze sulla prospettiva geometrica e sulle tecniche di rappresentazione pittorica su vaste superfici murarie, riproducono spettacolari effetti spaziali attraverso la riproposizione di elementi architettonici reali oppure di fantasia, le quadrature⁵⁷.

L'arte del Quadraturismo, assumendo il carattere di una vera e propria specializzazione, si sviluppa soprattutto dal secolo XVI al XVIII per soddisfare l'esigenza, tipica del Manierismo e del Barocco, di decorare ad affresco estese superfici murarie nell'interno degli edi-

55 Nel 1737, a dimostrazione della straordinaria fortuna di cui godette il trattato, ne venne presentata una copia tradotta in lingua cinese, con il titolo *Xi hiao Cim van*. Opera di un allievo del Pozzo, il gesuita Giuseppe Castiglione.

56 Nel 1768 il critico Francesco Milizia consigliava a chi avesse voluto apparire architetto alla rovescia di studiare l'opera del Pozzo, in quanto a lui apparivano come l'esatto contrario di quella ragione classicista in cui egli si immedesimava. Cfr. E. FILIPPI, *L'arte della prospettiva*, ed. L.S.Olschki, Firenze, 2002, p. 120.

57 Tutto quello dove si adopera la squadra e le seste e che ha contorni, si chiama lavoro di quadro.

fici, superando i limiti architettonici reali in modo illusionistico. Le arti figurative legate a questo periodo artistico tendono a infondere l'ammirazione degli osservatori per la novità espressa nei loro lavori, considerati ingegnosi o capricciosi, tali da destare stupore.

Nel quadraturismo, la finta architettura può riprendere o meno l'architettura reale, continuandola, può avere un effetto illusivo studiato in modo da risultare determinante nell'apprezzamento visivo dell'ambiente architettonico reale, può ospitare figure, subordinate ai tagli spaziali prefissati dagli elementi architettonici dipinti. La ricerca, dunque, dell'effetto illusionistico accomuna tutte le manifestazioni dell'arte barocca, giungendo fino a un inatteso ma straordinario sviluppo dell'arte scenografica⁵⁸ e della prospettiva.

Strettamente legato al concetto di spazio ed alla sua variabilità, il quadraturismo, già presente nella decorazione antica, emerge come una vera specializzazione durante i primi anni del Cinquecento, periodo in cui si assiste ad un repentino sviluppo degli studi di prospettiva lineare e rappresentazione applicate agli inquadramenti pittorici e agli sfondi architettonici. Tale tecnica⁵⁹ si afferma definitivamente come fenomeno autonomo durante la crisi manieristica⁶⁰. Il Manierismo infatti, spezzando l'unità del Rinascimento, introduce nella pittura una varietà di generi che nel Barocco divengono vere e proprie specializzazioni, accentuando, tra l'altro, la funzione dell'artigiano rispetto a quella dell'artista. Queste specializzazioni nascono per volontà delle istituzioni, le quali vogliono regolamentare l'ambito artistico:

58 La scenografia, assimilando le regole fondamentali dell'arte quadraturistica e del prospettivismo architettonico, si libererà completamente delle remore della pittura decorativa.

59 Il Quadraturismo contribuisce all'affermazione di nuove forme espressive quali il vedutismo e il quadro di rovine.

60 Secondo la più moderna trattazione, con il Manierismo si assiste ad una rottura dell'equilibrio della rappresentazione, a vantaggio di una ricerca eminentemente formalistica, con risultati che trascendono i canoni aristotelici dell'indagine oggettiva della natura. Il Manierismo entra in crisi quando la sua pratica artistica si riduce all'imitazione e alla ripetizione di formule e modi ormai scontati, denunciando carenza di ispirazione, di naturalezza, di invenzione.

nascono le Accademie che, in contrapposizione alle botteghe, contribuiscono a separare l'arte dal mestiere, l'artista dall'artigiano.

Il quadraturismo, ovvero la soluzione decorativa a finte architetture e prospettive, può essere considerata un'arte tra le più antiche e diffuse. Nonostante essa assuma la più specifica connotazione di genere pittorico solo nel periodo Barocco, le prime testimonianze di questa tecnica sono già presenti nelle decorazioni parietali egizie, cretesi ed etrusche.

Nel XV secolo l'interesse di pittori, scultori e architetti si concentra sui problemi della prospettiva lineare e in quest'ambito si colgono i primi sintomi della distinzione tra pittura di figura e di architetture. Lo studio scientifico della prospettiva, in questo secolo, resta comunque legato al nome di architetti o di artisti con spiccato interesse per l'architettura. È proprio nell'ambiente architettonico urbinato e alla cerchia di artisti direttamente influenzati dall'arte prospettica di Piero della Francesca che appartengono i primi tentativi pittorici di ambientazione spaziale, ottenuta con soluzioni dichiaratamente quadraturistiche.

Il passaggio della pittura decorativa, da ornamento dell'architettura a collegamento tra questa e le scene rappresentate e, più tardi, a sviluppo e completamento della struttura muraria stessa, è segnato dall'applicazione dei principi della prospettiva lineare agli inquadramenti e agli sfondi architettonici. La spartizione architettonica della volta della Cappella Sistina michelangiolesca è già qualcosa di più rappresentativo di una semplice cornice a rilievo. Le false architetture dipinte nella Cappella Sistina appaiono legate alle strutture reali della cappella stessa. Questo può essere determinato in parte dal desiderio di Michelangelo di dare spazio e luogo all'azione delle figure rappresentate e non va considerato come un limite dell'artista o dell'opera.

Per gli sviluppi del quadraturismo è stata determinante l'opera di Raffaello e della sua scuola, perché, oltre alle prime applicazioni coscienti della prospettiva architettonica dipinta, vi è anche una chiara

intuizione dei generi pittorici che ne deriveranno⁶¹. Le volte create nella Scuola di Atene sono tra i primi esempi di vedutismo prospettico e di scenografia teatrale, generi paralleli e direttamente connessi al Quadraturismo se non da esso derivanti.

Con la decorazione a sviluppo spaziale della volta della *Camera degli Sposi* a Mantova del Mantegna, nasce un genere affine e parallelo al quadraturismo, quello delle prospettive aeree, dove le prospettive vengono proiettate sullo sfondo a cielo aperto. Il grande realizzatore di questo genere può essere considerato Antonio Allegri detto il Correggio⁶².

Nel XVI secolo il successo dei complessi ornamentali celebrano la ritrovata grandezza della Chiesa restaurata. Ben presto lunettoni e concavità di volte scompaiono sotto affreschi di figure «*librate in acrobatiche contorsioni, tra cumuli e raggi, o ritte o sdraiate sulle cornici e i ballatoi di architetture pompose, aperte sulle voragini luminose del cielo*»⁶³.

Nella Roma tardo seicentesca il Pozzo rappresenta l'apice della cultura visiva barocca che scaturisce da un audace sperimentalismo artistico, capace di cogliere le pulsioni di un rinnovato fervore religioso. L'artista esercita con uguale maestria pittura, architettura e artifici scenografici, esaltando, con procedimenti inediti, la forza allusiva insita nell'immagine spaziale. L'intento è quello di rendere il più verosomigliante possibile la rappresentazione del visionario e dell'immaginario, dell'infinito e del trascendente. La sua opera costituisce un'armoniosa fusione di precetti del quadraturismo con quelli della prospettiva aerea. La volta della chiesa di Sant'Ignazio rappresenta il

61 È dimostrato che sia il filone illusionistico che la pratica dello sfondato si siano sviluppati nell'ambito della scuola raffaellesca. A Giulio Romano, allievo del Raffaello, va riconosciuto l'appellativo di iniziatore ufficiale di questo genere decorativo.

62 Il Correggio (1494-1534) visse quasi sempre a Parma, dove lasciò le sue più grandiose opere murali, come la cupola del Duomo con *l'Assunzione della Vergine* o la *Visione di San Giovanni a Patmos*, nella cupola di San Giovanni Evangelista.

63 J. BURCKHARDT, *L'arte italiana del Rinascimento*, a cura di M. GHEPARDI, ed. Marsilio, Venezia, 1991.

repertorio più ricco di tutti i trucchi dell'inganno ottico per la creazione di spazi fittizi. Lo spazio viene rappresentato in senso illusionistico, una finzione nella quale calare la realtà mutevole, immaginosa e fantastica. L'inganno dell'occhio però non è fine a se stesso, ma rappresenta lo strumento retorico della comunicazione visiva e un efficace mezzo di persuasione. Attraverso l'interpretazione del Barocco il quadraturismo, oltre che a essere utilizzato per fini decorativi, diventa strumento d'interpretazione dello spazio. Sotto l'effetto dell'inganno gli spazi appaiono di maggiore magnificenza e ampiezza di quanto non siano nella realtà. La fallacità dell'impressione spontanea si svela in un secondo momento, attraverso uno sguardo più scettico e indagatore, così spostandosi dal punto di vista privilegiato tutto si deforma. Lo stordimento suscitato da tale inganno regala all'osservatore la divertita sensazione di essere stato coinvolto in un riuscito gioco ottico. Nella percezione del disinganno, l'inganno stesso appare più mirabile. Questa dilettevole esperienza induce a un discernimento morale, al convincimento di dover rintracciare la verità non nelle fugaci apparenze che *gabano l'occhio*, ma nella dimensione metafisica e trascendentale. L'illusione pittorica e l'effimero apparato scenico acquistano il significato di una metafora spirituale e questa volta affrescata ne è l'esempio più alto. L'origine della narrazione è focalizzata nel raggio di luce emanato dal Cristo che colpisce il santo di Loyola e che si propaga, per mezzo di riverberi ottici, fino a infiammare l'ardore della fede nei quattro continenti. Ciò determina la struttura stessa di questa gigantesca *gloria* pittorica, un'apparizione sovranaturale che, a tutti gli effetti, sembra irrompere nello spazio reale dell'edificio, grazie al prosieguo prospettico della sua architettura.

Originariamente il termine *perspectiva* significava ottica. Ancora con Leonardo la prospettiva indica una rappresentazione degli oggetti secondo i principi scientifici dell'ottica⁶⁴. Nel Quattrocento Brunelleschi riscopre la proiezione centrale, ma l'Alberti nel suo trattato

64 L'ottica fu detta da allora *perspectiva naturalis*, mentre quella che oggi diciamo prospettiva fu definita *artificialis, pingendi* (Piero della Francesca), *pictorum et architectorum* (Pozzo) o *accidentale* (Leonardo), cfr. *Enciclopedia Universale dell'Arte*, ed. De Agostini, Novara, p. 116.

Della Pittura del 1436⁶⁵, descrive il metodo di riduzione prospettica secondo il principio proiettivo basato essenzialmente sulla preventiva definizione di un punto di fuga. Con Piero della Francesca la prospettiva quattrocentesca non rappresenta la realtà copiata ma una visione ricostruita architettonicamente, riferendo ciascun solido al modello ideale dei corpi geometrici regolari.

Il Mantegna nella *Camera degli Sposi* rappresenta la riunificazione di tutto lo spazio-ambiente per un unico punto di vista, premessa obbligatoria che, passando per Giulio Romano e il Correggio, giunge alla grande decorazione illusionistica barocca. Questa decorazione tende a integrare il filone quadraturistico-architettonico e quello delle figure librate nello spazio vuoto. Padre Pozzo, pur essendo tra i primi a studiare e sperimentare le teorie scientifiche formulate nei secoli precedenti, difende l'idea di unitarietà nel modo di rappresentare, più vicina ad una poetica del meraviglioso che a un'esigenza razionalistica di carattere matematico.

Nel Settecento i quadraturisti e gli scenografi sono da considerarsi i veri professionisti della prospettiva. Sul vocabolario dell'Accademia della Crusca si legge: «*Prospettiva, arte che insegna a disegnare le cose come appaiono alla vista*», mentre alla voce *scena* si legge: «*Scena, tele dipinte per rappresentare il luogo finto degli attori*».

L'arte scenografica è quindi in stretto rapporto con il quadraturismo. L'origine delle due espressioni artistiche appare comunemente legata agli stessi problemi di ricerca spaziale ed il loro sviluppo si compie simultaneamente. Un aspetto correlato al fenomeno teatrale e dello spettacolo, può essere considerato quello delle feste, dei tornei, dei caroselli, derivante dalle rappresentazioni medievali. La scena teatrale è un luogo particolare, adatto a rappresentare un programma ideale, per esplicitarlo senza i compromessi cui gli architetti sono obbligati nella loro prassi progettuale. La scenografia è dunque un'arte effimera e la sua prima e fondamentale caratteristica è la provvisorietà, nasce per uno spettacolo e con quello muore. È un concetto strettamente legato a quello di rappresentazione di uno spazio. Vitruvio

65 Il trattato è in realtà la stesura in volgare della redazione latina di qualche anno anteriore.

chiama *Scaenographia* l'insieme delle regole che portano a rappresentare la terza dimensione, quella spaziale, sul piano.

A partire dal '500 in ogni trattato di prospettiva è presente un capitolo dedicato alla scenografia e quest'arte, di origine italiana, in breve tempo conquista tutti i palcoscenici d'Europa. La scenografia barocca nasce all'insegna della scena mutevole e dell'illusione prospettica che si andava elaborando in quegli anni.

La figura di padre Pozzo costituisce, nella storia della scenografia, il suo trionfo più alto. Tuttavia per comprendere lo stile pittorico del Pozzo occorre risalire al momento della realizzazione della sua prima importante opera quadraturistica, ovvero la decorazione della cupola della chiesa di Mondovì. In quest'opera si trova una conferma della fusione delle arti visive con la prospettiva, vera protagonista dell'opera pozziana. E mentre Andrea Pozzo, concettualmente, adotta una composizione prospettica con un unico punto di fuga a cui corrisponde un solo punto di vista, secondo una consolidata tradizione i quadraturisti del XVII secolo, nelle composizioni prospettiche delle volte, utilizzano più punti di fuga per ridurre al massimo le deformazioni marginali, considerate solitamente dei difetti da annullare, garantendo la migliore visibilità della decorazione dai quattro lati della sala. La scelta dell'artista gesuita nasce dalla volontà di ribaltare questo assunto, privilegiare un solo punto di osservazione porta le deformazioni marginali alle estreme conseguenze. Nel trattato la scelta è camuffata dal messaggio propagandistico dei gesuiti⁶⁶, ma al di là della forma retorica le motivazioni hanno un preciso obiettivo: esasperare le deformazioni prospettiche ai margini del dipinto per rendere ancora più spettacolare l'illusione dal punto di vista preferenziale. Lo svelare l'inganno per stupire l'osservatore è un espediente usato dal pittore gesuita per ricordare la caducità e l'apparenza della vita reale, per far comprendere al fedele che l'unica verità indeformabile è la fede cristiana. La prospettiva del Pozzo è quindi indagata non come scienza ma come strumento di una fervente propaganda religiosa che, attraverso la sollecitazione emotiva della visione, coinvolge e rende parte-

66 «Tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina». *Perspectiva*, I, p. 13: al lettore studioso di prospettiva.

cipe alla Sacra rappresentazione la grande massa dei fedeli. Nell'opera del Pozzo il reale sembra illusorio e l'illusorio sembra reale, tutto ha la qualità ambigua del *trompe l'œil*⁶⁷, l'artista riesce a stupire perché fa credere «vero quel che è solamente apparente»⁶⁸. Le grandi decorazioni ad affresco del periodo diventano, insomma, lo specchio del trionfo ottenuto con la sostanza effimera dell'apparizione illusoria⁶⁹.

Il '600, che si apre con la rivoluzione caravaggesca e gli auspici di una ritrovata età dell'oro negli affreschi della Galleria Farnese per opera di Annibale Carracci, si conclude con la summa della magnificenza barocca attraverso l'opera del gesuita Andrea Pozzo.

La distorsione dell'immagine, che appare in tutta evidenza fuori dal punto di vista ottimale, per Pozzo «*non è difetto ma lode all'arte*». Questo genere di deformazioni non appartiene solo alla pittura, il secolo Barocco vede trionfare la fluidità delle forme anche in architettura e Roma ne è il grande teatro sperimentale, sia sul piano pratico che teorico. Ad esempio gli edifici del Borromini pulsano di aberrazioni reali e latenti: architravi inflessi e ondulati, pareti concave e convesse, avvolgimenti spiraliformi; forme oblique che trovano il loro corrispettivo teorico nel trattato matematico di Juan Caramuel: *l'architettura obliqua*.

Un caso estremo di architettura obliqua si trova nel giardino di Palazzo Spada⁷⁰, nella meravigliosa testimonianza della [Galleria](#)

67 Con la tecnica del *trompe l'œil* si può far credere che lo spazio sia più ampio, che prosegua con altri ambienti o che si possa ammirare un prezioso marmo pavonazzetto. Tutto ciò che inganna l'occhio è un *trompe l'œil*, ossia quel tipo di pittura, realizzata con un particolare impianto compositivo, che induce a ingannare l'osservatore fino al punto da fargli apparire una scena come se fosse reale.

68 Cfr. *Perspectiva*, II, p. 67.

69 Sulla decorazione dei soffitti barocchi si rimanda a R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy*, 1958. In particolare alle pp. 217-221.

70 Luogo di grande fascino che il cardinale Bernardino Spada aveva arricchito di molti ornamenti matematici elaborati da Emmanuel Maignan: padre dell'ordine dei Minimi francesi, del convento di Trinità dei Monti, matematico, ha dedicato la sua vita agli studi sull'ottica e sulle sue applicazioni. In particolare lo spettacolo delle *magie anamorfotiche*, basate sulla diottrica e la catottrica, ovvero le scienze

prospettica. L'opera è commissionata al Borromini dal cardinale Spada, che si era prefisso come obiettivo l'ampliamento illusorio degli spazi. A ispirargli l'idea della prospettiva era stato un apparato effimero per le *Quarantore*, creato da Borromini stesso in Vaticano. Oggi la colonnata è buia, per l'occlusione delle finestre che vi si aprivano, ma un tempo l'effetto doveva essere ben diverso e il corto buchetto doveva apparire come lo splendido passaggio tra due giardini: uno reale, ancora oggi esistente, e uno finto al di là della stessa galleria. Erwin Panofsky definisce la galleria «*inganno diabolico*», in quanto dà l'impressione di essere molto più profonda dei nove metri che raggiunge. Chi vi si fosse avventurato avrebbe scoperto l'inganno e colto la metafora morale implicita nello scherzo prospettico: per usare le parole stesse del cardinale Spada, «*l'immagine del mondo fallace*» e dei suoi valori «*grandi solo in apparenza*», ma che diventano «*piccoli all'atto di afferrarli*»⁷¹.

Coadiuvato dalla scienza dello studioso di prospettiva, padre Giovanni Maria da Bitonto, il Borromini adotta sottilissimi accorgimenti prospettici e, per evitare un'eccessiva accelerazione della fuga, crea anche l'illusione di spazi laterali che sembrano interrompere la continuità della Colonnata. La perfezione del risultato, oggi non poco alterato dalla scomparsa del giardino finto e altre manomissioni, testimonia la stessa ingegnosità inventiva e dedizione al dettaglio profuse nelle opere maggiori, rivelando anche l'attento studio dedicato in gioventù dall'artista ai traguardi lombardo-bramanteschi dell'illusionismo prospettico. La bellezza di questa illusione prospettica sta non nell'immagine che appare dal punto di vista privilegiato, ma nell'esperienza di percorrere la galleria per scoprire come gradualmente «*le cose grandi si fanno piccole*»⁷². Si scopre ancora che è il disinganno a dare forza all'inganno.

che spiegano i fenomeni visivi prodotti dalle lenti e dagli specchi.

⁷¹ Cfr. R. NEPPI, *Palazzo Spada*, Roma, 1975, pp. 293- 295.

⁷² Cfr. R. NEPPI, *ibid.*, Roma, 1975.

Teatralità e scenografia a Roma

Nel 1645, il poeta spagnolo Calderòn de la Barca mette in scena la sua rappresentazione teatrale allegorica *El Gran Teatro del Mundo*. Un grande affresco della sua epoca, alla quale calza a pennello il *topos* della «*Vita come messa in scena*». Di fronte a Dio e alla corte celeste gli uomini agiscono come attori. Lo spettacolo che rappresentano è l'esistenza, e il palcoscenico è il mondo. Il *Teatro del Mondo* è la metafora dell'arte barocca.

Un teorico settecentesco afferma: «*La scena è un quadro che si muove e parla*»⁷³, stabilendo una continuità tra le tecniche artistiche e l'arte scenografica. Nella Roma papale del '600 è il quadro che diventando spettacolo si trasforma in struttura parlante. Dopo la fiducia nell'assoluto dello spazio prospettico, arriva il fanatismo per uno spazio relativo, in cui il pubblico gioca un ruolo fondamentale e dove le prospettive si moltiplicano e le cose si trasformano a vista. I grandi scenografi del tempo realizzano macchine teatrali con cui stupire lo spettatore. Accade questo con le opere del Bernini e lo stesso si può dire per padre Pozzo che con la sua opera pittorica crea uno spettacolo per gli occhi, al pari di una meravigliosa macchina scenica. Il teatro rimane ancora per le *élites*, mentre le macchinazioni effimere sono la teatralità concessa a tutti.

L'apparato effimero, così come viene concepito, diventa un quadro in movimento, ovvero una scena in espansione. E se la scenografia, dal Rinascimento al Barocco, fino ai Bibiena, affronta il problema di portare la città sul palcoscenico, nel campo dell'effimero è la città che muta sotto la costruzione di finte architetture.

Fin dal Rinascimento l'urbanistica a Roma è strettamente connessa con l'arte scenografica e lo spettacolo in un rapporto di reciprocità, d'interazione tra nuovo e antico che portava a una nuova tipologia di edifici e teatri pubblici. La città intera assume una prospettiva teatrale con apparati, addobbi e macchine stupefacenti in occasione degli

73 Vedi F. MAROTTI, *Lo spazio scenico*, ed. Bulzoni, Roma, 1974, p. 241.

eventi festivi. L'architettura effimera diventa laboratorio sperimentale per l'architettura stabile; ovviamente in considerazione dei materiali non costosi, impiegati nelle architetture festive, la fantasia dell'artista poteva esprimersi molto più liberamente. È il caso della Porta del Popolo, nella omonima piazza: allestita inizialmente come struttura effimera dal Bernini, in occasione della visita di Cristina di Svezia nella prima metà del '600, subisce la trasformazione in opera duratura. Nasce da qui l'idea di fare di questa piazza l'ingresso principale alla città per le visite ufficiali di personaggi illustri.

Le piazze e le strade diventano teatro dell'allegrezza e delle ricorrenti cerimonie. Si sviluppa quello che viene definito "Effimero di Stato", in riferimento alle cerimonie del Possesso di Roma e alle onoranze funebri del papa morto⁷⁴. Per tutto l'anno sfilano ininterrottamente le processioni organizzate dalle innumerevoli confraternite presenti a Roma, con le immagini dei santi protettori e i loro stendardi⁷⁵.

Nel campo dell'architettura effimera gli apparati per le *Quarantore* sono quelli che hanno prodotto l'effetto più importante sull'architettura stabile. Ad esempio la struttura dell'ancona d'altare deve la sua forma ai cosiddetti teatri che venivano costruiti nel Seicento per esporre il sacramento durante i giorni del carnevale. Bernini, appassionato di teatro, contribuisce in maniera rilevante a tale sviluppo. Alcune delle sue cappelle rivelano un tipo di forma che, perlomeno

74 Dal catafalco come Apotheosis del papa, fino al Conclave come trionfo dello Spirito Santo. Dall'incoronazione presso la tomba del primo papa in Vaticano fino alle nozze mistiche con la Cattedrale-Sposa lateranense. Cfr M. FAGIOLO, *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, ed Allemandi, Torino, 1997, p. 6.

75 Alla fine del '500 Michel Montaigne descriveva la città in questo modo «*Vi sono cento confraternite e più [...] ognuna con un colore proprio [...] ma la cosa più stupefacente era l'incredibile quantità di gente che partecipava alla cerimonia [...] e non appena si fece buio tutti quei fratelli si avviavano verso San Pietro ognuno tenendo una torcia accesa in mano. Credo di aver visto sfilare davanti a me almeno dodicimila torce, visto che dalle otto di sera sino a mezzanotte la strada rimase sempre piena [...] per cui non vidi mai un vuoto, né un'interruzione*» Cfr M. FAGIOLO, *ibid.*, p. 9.

per ciò che riguarda l'illuminazione, mostra direttamente l'influenza delle pratiche della scenografia teatrale, a sua volta già usata negli apparati effimeri delle *Quarantore*, con la costruzione di quinte a scaglione. Basti pensare alle cappelle Raimondi e Cornaro, come pure all'intera struttura di Sant'Andrea al Quirinale.

Rappresentare, nella forma finita dell'artificio, l'infinito celeste assume, per tutto il periodo barocco, il carattere della finzione, dell'inganno per gli occhi, del *trompe l'œil*, come mezzo più adatto per fare appello all'immaginazione e per superare il confine fra la contingenza del mondo terreno e l'eternità del paradiso: il metodo prescelto per quest'operazione è la scenografia.

Le manifestazioni dell'effimero appaiono spesso nella storia dell'arte italiana ma è nella festa che l'idea dell'effimero raggiunge la sua massima espressione. È questo il momento in cui tutte le arti e tutte le tecniche, perseguendo uno scopo propagandistico e celebrativo, si unificano nello spazio breve di una progettazione festiva con l'unico fine di arrivare al massimo spettacolo: l'apparizione e il trionfo. Ed è su queste basi che vengono concepite le favolose macchine sceniche, che, come dice Graziano, il protagonista di una commedia berniniana, «*non se fanno per far ridere ma per far stupire*». È sicuramente un errore credere che tutto questo apparato di realizzazioni sia qualcosa di morituro, destinato a perdersi. Diaristi e relatori, disegnatori e incisori, fissano per sempre, per mezzo di parole e segni, l'intero evento e d'altronde esiste molta più documentazione su una festa di Roma barocca che non su certe opere artistiche non effimere. A differenza di quanto si è a lungo ritenuto, le macchine sceniche non venivano completamente distrutte, almeno quelle in cui tutto funzionava secondo le previsioni, dato che alcuni oggetti decorativi potevano essere riutilizzati più volte.

Queste spettacolari ed enormi costruzioni effimere in legno e tela dipinta, allestite generalmente in piazza, sono il frutto di un notevole lavoro che coinvolgeva l'operato dei principali artisti dell'epoca. Generalmente rappresentavano affollate scene mitologiche, spesso simbolicamente allegoriche, oppure avvenimenti religiosi, politici o di cronaca. Il dispendio economico per la loro realizzazione è notevole e il popolo si ritrova ad essere spettatore di uno spreco, tipico di una

società in cui all'ostentazione del lusso da parte di una minoranza corrispondeva l'estrema miseria dei più.

Il montaggio della struttura, ed il successivo assemblaggio delle parti ornamentali, potevano durare anche diversi mesi, ma le macchine venivano tenute nascoste fino al giorno della cerimonia. Questi sontuosi apparati erano formati da *trompe l'œil*, enormi dipinti su tela sorretti da maestose impalcature, stucchi e statue *lavorati tutti di carta pesta, come fossero di vero Marmo e poi dipinti*». È anche vero che non di tutto si può ritrovare un'immagine, non tanto nell'apparato urbanistico o della configurazione del banchetto o dei conclusivi fuochi *d'allegrezza*, ma soprattutto nella presenza-partecipazione del pubblico cui è rivolto l'evento. In questa straordinaria messinscena della meraviglia e della retorica il pubblico viene ad assumere un nuovo valore. Da un lato è l'intera città di Roma a testimoniare la meraviglia dello spettacolo e anzi a esibirsi come teatro stabile, dall'altro il linguaggio seicentesco riserva un ruolo speciale al pubblico, quando lo definisce sinteticamente "teatro"⁷⁶. Lo spettatore della festa effimera è il vero protagonista del mistero spettacolare. Se le arti visive si qualificano nell'estetica dello spazio, la festa si può qualificare come evento temporale, fatto di diversi momenti ognuno concatenato all'altro in una precisa logica cerimoniale.

La celebre dichiarazione poetica del Cavalier Marino «*È del poeta il fin la meraviglia*» riassume con efficacia il carattere distintivo del Barocco. Suscitare stupore, destare meraviglia e impressionare, anche attraverso il piacevole inganno dell'occhio. Sono questi i mezzi utilizzati dall'artista barocco per coinvolgere emotivamente lo spettatore, «*persuadere che qualcosa di non reale possa essere realtà*»⁷⁷ è

⁷⁶ Scrive Tommaso Campanella nel *De sensu rerum et magia*: «*L'uomo è epilogo di tutto il mondo. Il mondo è statua, imagine, Tempio vivo di Dio, dove ha dipinto li suoi gesti e scritto li suoi concetti, l'ornò di vive statue, semplici in cielo, miste e fiacche in terra; ma da tutte a Lui si camina*». Per dire che se Dio ha creato il mondo per mezzo delle tre arti, scultura perché è *statua*, pittura perché è *imagine*, architettura perché è *tempio*, l'uomo barocco si atteggia, *vive statue*, a scultura in atto. Vedi, M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle Feste*, ed. De Luca, Roma, 1997, p. 218

⁷⁷ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'Arte italiana*, ed. Sansoni, Firenze, 1982, p. 334,

per questo motivo che con il Barocco inizia la moderna civiltà dell'immagine.

L'arte barocca si pone dunque al servizio dell'immaginazione⁷⁸ per attirare lo spettatore in uno spazio virtuale abitato da creature celesti, simboli e allegorie, nel quale il bene trionfa sempre. Ecco perchè in quest'epoca arte e spettacolo viaggiano sempre in stretto contatto. Infatti all'organizzazione della festa scendono in campo i rappresentanti di tutte le arti: ad esempio il letterato stende il programma mentre l'artista lo interpreta visivamente e poi c'è tutto un gruppo di architetti, pittori, scultori, decoratori e artigiani per le varie varie fasi realizzative, e ancora compositori, cantanti e strumentisti per l'accompagnamento musicale e poi, a seconda della tipologia della festa, si potevano incaricare esperti nell'arte pirotecnica e nelle luminarie, cuochi, giardinieri, maestri profumieri e tanti tanti altri ancora. La festa barocca si pone come opera d'arte totale, terreno ideale d'incontro fra le varie arti e di sperimentazione. La città è dunque il luogo deputato della festa effimera e per via di essa assume nuove forme e luoghi.

Dovendo operare sotto il segno della meraviglia gli artisti ricorrono spesso alla sperimentazione di nuove tecniche, nuovi materiali e nuove soluzioni formali per realizzare ciò che la fantasia suggerisce e dar vita a spettacoli sempre nuovi e imprevedibili. La metamorfosi diventa l'ingrediente principale della festa e particolarmente suggestive sono le macchine pirotecniche, ovvero elaboratissime costruzioni in legno, dalle forme più varie, che riempite di polvere da sparo vengono

Vol.3

78 Per immaginazione s'intende la capacità di rappresentarsi cose non presenti in atto alla sensazione. Il termine immaginazione, nella storia della filosofia, è sempre coinciso con quello di fantasia e solo nell'ultimo periodo della storia del pensiero le due parole sinonime vengono usate in modo differenziato. Per Platone l'immaginazione può essere sia terrena che celeste mentre per Aristotele, coerentemente al suo carattere filosofico scientifico, l'immaginazione è sempre collegata all'immagine sensibile, garantendo così il suo sussidio conoscitivo. L'immaginazione quindi è «*un movimento prodotto dalla sensazione in atto*» Aristotele, *L'anima*, III, 3, 429a

1

poi incendiate dando fuoco alle micce. Uno spettacolo pirotecnico così elaborato poteva durare anche diverse ore e il carro, prima di distruggersi completamente, si trasformava una o più volte, come avviene in teatro per il cambio di scena⁷⁹.

Il tema della metamorfosi investe anche la città. Facciate e interni di chiese e palazzi acquistano un nuovo aspetto grazie alla temporanea aggiunta di elementi architettonici effimeri che nascondono la struttura originaria. Piazze e strade cambiano completamente volto sotto la direzione di un abile regista/scenografo, che spesso coglie l'occasione per proporre soluzioni nuove che, se accolte con favore, possono in seguito essere realizzate con materiali duraturi. Ad esempio dai carri pirotecnici deriva la *Fontana dei Quattro Fiumi* a piazza Navona e l'*Elefante della Minerva*, entrambe invenzioni del Bernini. La stessa piazza Navona⁸⁰ prende l'aspetto di un apparato festivo stabile, molte componenti dei suoi monumenti derivano da strutture festive effimere. Navona è un luogo urbano, totalmente artificiale. La sua struttura di mattoni, marmi e pietre è animata dal passaggio di folle e cortei, la tradizione ne ha fatto una zona di giochi con acqua e fuoco. La piazza, dopo la metà del XVII secolo, comincia ad essere cintata e riempita d'acqua per varie forme d'intrattenimento: cortei con navicelle su ruote, evoluzioni con cavalli e carrozze, soste durante

79 Osserva Alberto Perrini, a proposito delle straordinarie macchine teatrali del '600. «Restiamo sbalorditi, e perfino increduli, per gli effetti scenici che gli ingegneri del tempo riuscivano ad ottenere con quelle macchine fatte tutte di legno e corredate di ruote dentate, carrucole, funi e tiranti; e come potessero realmente far apparire tra le nubi un luminoso paradiso con angeli e santi, o far naufragare navi a vela o a remi in un mare di legno e di tela dipinta; simulare bufere, fulmini, incendi, inondazioni, col relativo corredo di rumori e frastuoni».

80 il cui nome attuale deriva da una volgarizzazione di quello originario, Foro di Agone. Anticamente definita *Campus Agonis* o *Agone*, piazza Navona segue la configurazione dell'antico stadio dove si tenevano gli Agoni Capitolini, istituiti da Domiziano. Per secoli è rimasta una grande spazio abbandonato e cintato da archi e gradoni in rovina. Solo nei primi decenni del Cinquecento i gradini del circo vennero demoliti e interrati e la piazza viene pavimentata.

le calure estive⁸¹. Con il tempo piazza Navona è diventata uno spazio attraente per le famiglie nobili e le comunità religiose, che ne hanno preso gradualmente possesso, costruendo intorno a esso chiese e oratori, palazzi e fontane. Con un lento processo di accumulazione Navona è diventata una delle più favolose piazze dell'Europa moderna, un enorme spazio geometrico per l'esercizio del piacere laico del gioco.

Finita la festa gli apparati effimeri vengono smontati o distrutti, mentre l'evento viene memorizzato da un cronista, di solito lo stesso letterato che ha concepito il programma iconologico, che annota lo svolgimento della manifestazione, stendendo una relazione dettagliata, accompagnata da tavole incise che illustrano gli aspetti scenografici e i momenti significativi dell'evento. Queste relazioni vengono poi stampate e divulgate nelle principali corti italiane ed europee, contribuendo a celebrare in tutto il mondo il messaggio della fede.

81 In un diario si trova notizia di alcune prove di allagamento e del favore incontrato dall'evento: «*in questo tempo in piazza Navona, ai piè della guglia et delle fontane, fu aggiustata l'acqua che a beneplacido formava un lago sopra la terra e serviva per spasso delle carrozze che vi passavano sopra*». Il primo allagamento di cui si ha notizia risale al 1652: in precedenza analoghe iniziative si erano svolte in via Giulia e piazza Farnese. Il lago si trasformò ben presto in uno dei maggiori divertimenti per chi possedeva una carrozza, una finestra sulla piazza o partecipava ai sontuosi ricevimenti che si svolgevano, in quelle occasioni, nei palazzi dei Pamphilij e degli Orsini sfarzosamente addobbati. Il popolo vi accorreva in massa, ma rimaneva sulla riva come spettatore, più o meno rumoroso. Fischiava infatti se le note provenienti dai carri musicali non giungevano a riva, oppure esprimeva ilarità per gli scontri delle carrozze o per le cadute di qualche nobile in acqua. Nel 1676 il lago venne sospeso: si temeva che generasse aria cattiva. Tornò nel 1703, in onore della regina di Polonia in visita a Roma, dopo che il medico privato del papa, l'archiatra Giovanni Maria Lancisi, aveva dichiarato che non vi erano pericoli per la salute. In quell'occasione il principe Pamphilij entrò in acqua con un maestoso calesse a forma di gondola dorata. I nobili facevano a gara nello sfarzo delle invenzioni. Carrozze che sembravano imbarcazioni, con tanto di vele e rematori, musicisti e ninfe, erano uno spettacolo abbastanza frequente. Cfr F. CLEMENTI, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Città di Castello, 1939, p. 104.

Gli ingegneri, come allora venivano chiamati architetti e scenografi, ricorrono spesso ai segreti della scenotecnica per molti dei loro effetti, inventando sempre nuove soluzioni che poi ripropongono a teatro⁸². Ed è proprio dall'esperienza teatrale che deriva la costruzione illusionistica dello spazio, fattore distintivo nell'estetica barocca che basa l'identificazione del bello su ciò che desta meraviglia. A differenza del mondo meraviglioso medievale dove prevale il soprannaturale, il fantastico, il mostruoso o il prodigio, la meraviglia seicentesca deve essere verosimile, tale da ingannare i sensi e dare l'illusione della realtà. È l'abilità tecnica con cui è resa la finzione a suscitare lo stupore nello spettatore, il quale gode nell'essere ingannato, ma solo se il trucco è ben riuscito.

82 Fra i manuali allora più diffusi la *Pratica di fabricar scene, e macchine ne' teatri*, Ravenna, 1638, del pesarese Nicola Sabbattini, che fornisce istruzioni pratiche su come disporre e manovrare le luci, illustrando come accendere velocemente lunghe file di candele o spegnerle senza farle fumigare; far apparire un Inferno, far nascere l'Aurora, annuvolare il cielo, fabbricare delfini o altri mostri marini che, nuotando, diano l'impressione di spruzzare acqua, ma che smuovono in realtà dei pezzettini di carta d'argento. G. GIGLI, Diario, 23 giugno 1652;

Feste sacre e feste profane

Il Barocco rappresenta l'apice delle manifestazioni festose che si tenevano a Roma fin dal Rinascimento e il 1500, anno giubilare, rappresenta l'anno della svolta della festa, dato che Alessandro VI Borgia riesce a impostare contemporaneamente i tre grandi temi della festa moderna: la festa religiosa, con l'invenzione del cerimoniale giubilare; la festa popolare, assecondando feste e corride perfino in Piazza San Pietro; la festa antica, in cui si rievocano gli antichi trionfi.

Le tre anime della festa vengono concepite strategicamente per coinvolgere non solo il popolo romano, ma anche le diverse nazioni, italiane o straniere, presenti a Roma con le loro ambasciate. Un momento di sfarzo propagandato al mondo attraverso le testimonianze scritte degli intellettuali presenti e la divulgazione dei libretti stampati, corredati di splendide incisioni che moltiplicano il messaggio visivo della festa romana in tutta Europa e nel mondo. La Chiesa quindi, oltre all'uso delle immagini, si serve anche di questi eventi festosi come strategia di comunicazione con il popolo. Nel XVII secolo Roma, una città che le cronache dell'epoca definivano *Gran Teatro del Mondo* e che rimaneva luogo di attrazione per pellegrini e viaggiatori, aveva in sé il marchio dello spettacolo: monumenti e palazzi, decorati con apparati spesso effimeri divennero quindi le impareggiabili scene di un immenso e suggestivo palcoscenico.

Nella festa romana non è mai facile distinguere il sacro dal profano, perché quasi sempre i due campi interferiscono tra loro. Questo accavallamento ha una ragione importante, quella di richiamare il pubblico popolare, che quasi mai si accontenta delle sacre processioni: per questa ragione si usano i simboli del mondo antico, la cui figura per eccellenza era Bacco, legato all'ebbrezza ma anche all'erotismo. In questo periodo ogni anno si contano circa trenta festività e per ognuna è prevista la costruzione di macchine effimere che potessero stupire e coinvolgere lo spettatore attraverso la stimolazione di tutti i sensi, anche con l'arte dell'odoraria. La costruzione di queste macchine barocche richiedeva vari mesi di lavoro e prevedeva l'operato di decine di artigiani specializzati, per uno spettacolo destinato a durare

poche ore e che, generalmente, si concludeva con l'arte del fuoco.

La maggior parte delle festività religiose si svolgono nelle quattro basiliche patriarcali di Roma: San Pietro in Vaticano, San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le mura e Santa Maria Maggiore, rispettive residenze, con i loro palazzi annessi, del patriarca di Costantinopoli, di Roma, di Alessandria e di Antiochia: i luoghi più sacri dell'universo cattolico. In queste basiliche, che conservano le reliquie più venerabili della cristianità, il potere spirituale della Chiesa si manifesta in tutto il suo splendore e le cerimonie che vi si svolgono ne sono la coerente espressione.

Le macchine temporanee festeggiano l'intero arco della vita umana, dalla nascita alla morte. Su tutti la vita del pontefice, dal solenne *Possesso* di Roma al Catafalco nella basilica di San Pietro. La stessa vita religiosa diventa spettacolo: dall'indizione dell'anno giubilare con l'apertura della Porta Santa alle cerimonie di beatificazione e canonizzazione dei santi, dalle processioni solenni alla festa delle Quarantore, conosciuta anche come il carnevale cristiano.

Nella vita di un pontefice, l'apparato festivo ha una grande importanza, dall'inizio alla fine del suo pontificato. Si inizia con l'arco di trionfo, durante la cavalcata della presa del possesso di Roma, e si finisce con il Catafalco. Dopo la morte del papa i cardinali, riuniti in conclave, ne eleggono il successore. Le tre tappe fondamentali del cerimoniale liturgico sono la *Creazione*, la *Coronazione* e il *Possesso*. La cerimonia della *Creazione* avviene il giorno stesso l'elezione del pontefice e si svolge in San Pietro, dove il papa neo-eletto viene adorato dai cardinali. La *Coronazione* segue di qualche giorno la *Creazione*, ha luogo nel sagrato della basilica di San Pietro e consiste nella imposizione della tiara sul capo del nuovo papa ad opera del maestro di cerimonie. Per l'occasione davanti alla Porta Santa viene costruito per il papa un palco coronato da un baldacchino. In seguito in tutta la città si assiste ad *allegrezze* e fuochi vari, i festeggiamenti si concludono con la cavalcata del *Possesso* dell'arcibasilica lateranense, cattedrale di Roma⁸³. Con questa antichissima festa, un tempo detta pro-

83 Ancora oggi i pontefici, una volta incoronati, si trasferiscono in San Giovanni in Laterano per la *presa di possesso* della città, quali vescovi di Roma. Ma quello che

cessione, il papa viene proclamato Vescovo dei Romani, ricevendo le chiavi d'oro e d'argento della Basilica. Nella cerimonia, nella quale è coinvolto anche il potere laico della città⁸⁴, il Vicario di Cristo appare in tutta la sua magnificenza. Piena espressione della Chiesa trionfante, dunque, il *Possesso* e i relativi festeggiamenti sono sempre concepiti in pompa magniloquente. La cavalcata parte da San Pietro e passa per il Campidoglio, attraversa i Fori Imperiali e costeggia il Colosseo, per giungere infine nella basilica di San Giovanni in Laterano. Il percorso per l'occasione viene costellato di archi trionfali e di altre strutture effimere in cartapesta, fatte erigere da famiglie nobili e progettate da celebri architetti. Gli archi trionfali rievocavano i trionfi tributati nell'antichità ai generali vincitori.

Roma tributa grandi onori anche allo spettacolo della morte. Grandiosi catafalchi vengono eretti per celebrare la morte di principi e cardinali, ricordandone le passate virtù. Le solenni esequie del papa si celebrano esclusivamente in San Pietro. La sera del terzo giorno dopo la sua morte il pontefice viene trasportato alla Cappella Sistina e lì esposto, con i piedi fuori la cancellata per il bacio del piede da parte del popolo in lutto. Nel quarto giorno viene portato in San Pietro dove è approntato il Catafalco, sicuramente l'elemento più appariscente dell'apparato funebre, ovvero un palco di legno costruito nella zona absidale e ornato con drappi, candele e iscrizioni sul quale a volte è esposto il cadavere o vi è posta la bara.

La funzione del Catafalco è per lo più simbolica, si tratta di un monumento celebrativo, un cenotafio che riassume visivamente le imprese e le virtù del defunto. Durante il '600 alla struttura circolare, di gusto bramantesco, si preferirà una forma più aperta, a X, con il sarcofago al centro. Nel Catafalco la figura della morte, sotto forma di scheletro e con fare ironico, è presente per tutto il Seicento, ciò sta a significare che anche la morte rende omaggio alla gloria del Papa.

Sulla religiosità seicentesca incombe martellante il richiamo alla

attualmente è solo uno spostamento di alcune macchine, un tempo corrispondeva ad una solenne cavalcata, ricordata da numerose incisioni, a cui partecipavano le più alte gerarchie ecclesiastiche.

84 In Campidoglio il pontefice riceve l'atto di sottomissione del Senatore di Roma.

caducità della vita, quasi un rigurgito medievale del *memento mori*⁸⁵. Nelle nature morte troviamo spesso oggetti come la clessidra e l'orologio, quali emblemi della fugacità del tempo, fiori recisi e frutti bacati che rimandano all'ineluttabilità della morte. A volte le allusioni sono meno esplicite o addirittura mascherate: la candela spenta è immagine della fine; il silenzio degli strumenti musicali, accatastati e impolverati, allude al silenzio della morte. Nei dipinti i valori cromatici si fondono su toni bassi di grigio e bruno, accentuando il senso di malinconia. Alla caducità aveva fatto riferimento anche Caravaggio nella *Canestra di frutta*, inserendovi una mela bacata e un acino intaccato, ma la sinistra onnipresenza della morte è suggerita in particolar modo dal Guercino⁸⁶, nel celebre quadro del 1621, in cui due pastori scoprono un teschio posato su una pietra con l'epigrafe *Et in Arcadia Ego*, ovvero *Io (la Morte) sono presente anche in Arcadia*⁸⁷.

Alcune cerimonie si svolgono invece in più basiliche, ad esempio in occasione del Giubileo, la notte della vigilia di Natale le Porte Sante delle quattro basiliche patriarcali vengono aperte contemporaneamente, dal papa stesso in San Pietro e dai cardinali legati nelle altre

85 Iconograficamente il teschio è sempre stato il simbolo della morte. Usato originariamente per decorare coppe e tavole, prima che le tombe, era un invito a godere i piaceri della *vita brevis*, come ci ricorda l'oraziano *carpe diem*. Successivamente tale significato mutò in *memento mori*, «ricorda che devi morire», un sermone morale, un monito, che invitava alla rassegnazione e alla penitenza. Vedi E. PANOFISKY, *Il significato nelle arti visive*, ed. Einaudi, Torino, 1996, p. 290.

86 Francesco Barbieri detto il Guercino

87 Il quadro del Guercino è un *memento mori* medioevale rappresentato in epoca umanistica. Il soggetto era particolarmente caro a Giulio Rospigliosi, papa Clemente IX, e potrebbe essere egli stesso l'autore della frase in questione che non è classica e non ricorre nella letteratura prima del quadro suddetto. Precedenti iconografici di questa versione pittorica li abbiamo nella leggenda dei *Tre vivi e dei tre morti* (affresco del camposanto pisano), in cui tre giovani cavalieri tornando dalla caccia si imbattono in tre cadaveri, che si levano dalle bare e li ammoniscono contro il loro vivere spensierato. Come quei tre giovani del medioevo, anche i due pastori si arrestano di fronte al teschio, in entrambi i casi la morte li costringe a ricordarsi che tutti devono morire. Vedi E. PANOFISKY *ibid.*, ed. Einaudi, Torino, 1996, pp. 290-295.

basiliche. Questa particolare festa venne istituita da Bonifacio VIII nel 1300 con la creazione dell'Anno Santo, con il vincolo che si sarebbe ripetuto ogni cento anni. Ben presto però gli anni santi si intensificarono e nel XVII secolo si arriva a celebrarne uno ogni quarto di secolo. Il Giubileo è una festa particolare perché dura un anno intero, durante il quale si succedono le processioni per le vie di Roma e si fa penitenza. È l'occasione per il fedele di ottenere *l'indulgenza plenaria* visitando le basiliche di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura. La cerimonia inizia la Vigilia di Natale con l'apertura contemporanea della Porta Santa nelle quattro basiliche patriarcali⁸⁸ e si conclude con la loro chiusura.

Quando Giggi Zanazzo⁸⁹ affermava che nella Roma del «*ttempo der papa c'ereno ppiù pprocissioni che ppreti*»⁹⁰, in fondo non si discostava molto dal vero: basta sfogliare i diari dell'epoca per rendersene conto. Le occasioni per organizzare una processione sono molteplici e differenti sono gli itinerari percorribili. Rimane celebre quello

88 Papa Benedetto XVI ha rinunciato al titolo di Patriarca d'Occidente e conseguentemente le basiliche patriarcali sono state ribattezzate ufficialmente basiliche papali. Tutte le basiliche papali si trovano a Roma e sono: San Pietro in Vaticano, San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le mura e Santa Maria Maggiore. La particolarità di queste chiese è di avere una Porta Santa e un Altare papale. La Basilica di San Lorenzo fuori le mura è stata patriarcale fino al XIX secolo ma al contrario delle altre non possedeva una Porta Santa né un Altare papale. Le basiliche papali rappresentano simbolicamente l'insieme dei cinque patriarchi della Chiesa unita, prima dello scisma che ha separato occidente da oriente: San Pietro in Vaticano è del Patriarca di Costantinopoli; San Giovanni in Laterano del Patriarca di Roma; San Paolo fuori le mura del Patriarca di Alessandria d'Egitto; Santa Maria Maggiore del Patriarca di Antiochia, mentre San Lorenzo fuori le mura era del Patriarca di Gerusalemme.

89 Giggi Zanazzo, all'anagrafe Luigi Antonio Gioacchino Zanazzo, 1860- 1911, è stato un poeta, commediografo e bibliotecario italiano. Studioso delle tradizioni del popolo romano e poeta in romanesco, è considerato, insieme con Francesco Sabatini, il padre fondatore della romanistica. Alla sua scuola mossero i primi passi Trilussa e i più bei nomi della poesia dialettale della Roma d'inizio secolo.

90 GIGGI ZANAZZO, *Versi romaneschi editi e inediti*, ed. Garzanti, Milano, 1991 .

detto delle *Sette Chiese*, istituito da Gregorio Magno e ripristinato sotto il pontificato di Gregorio XIII, in occasione del Giubileo del 1575.

Tra le cerimonie solenni sicuramente il *Corpus Domini* appare tra le più spettacolari. Il Sacramento viene portato in processione dal pontefice, muovendo dalla Cappella Sistina. L'imponente corteo esce dalla Basilica, attraversa il colonnato e percorre le strade del Borgo, per poi tornare in San Pietro. Una teoria di drappi e teloni si snoda lungo tutto il percorso, mentre preziosi arazzi e fronde di piante odorose ornano il portico e gli intercolunni del colonnato. A sua discrezione il papa si reca in processione a piedi o seduto sulla sedia gestatoria⁹¹.

Durante la ricorrenza di San Pietro e Paolo, che a Roma si festeggia il 29 giugno, si celebra la festa della *Chinea*, ovvero la consegna, da parte dell'ambasciatore straordinario del re delle due Sicilie, il connestabile, membro della famiglia Colonna, di un cavallo bianco sontuosamente bardato, la chinea appunto, ritenuto comodo da calzare perché ambio⁹². Oltre al dono simbolico della Chinea vi è anche un tributo, dovuto per i diritti della Chiesa sul regno di Napoli e di Sicilia, consistente in settemila scudi d'oro che l'animale reca sul dorso, dentro una coppa d'argento.

Il corteo di patrizi, ambasciatori e prelati parte dal palazzo dei Colonna, in piazza santissimi Apostoli, per arrivare a San Pietro, dove la

91 Alessandro VII apportò una modifica alla cerimonia, non volendo procedere sulla sedia, né potendo andare a piedi per motivi di salute, ordinò al Bernini la costruzione di una macchina che gli permettesse di tenersi in ginocchio mentre sorreggeva l'ostensorio, fissato a un piedistallo.

92 Le andature principali del cavallo sono tre: il passo; il trotto; il galoppo. Esistono poi altre andature, tra cui l'ambio: questa è un'andatura in due tempi non basculata. Si contraddistingue per il movimento simultaneo in avanti o indietro degli arti di un lato dell'animale, contrariamente al trotto in cui il cavallo muove i propri assi diagonali. Pur essendo naturale in alcune razze, come ad esempio il Paso Fino Peruano, viene da alcuni considerata un'alterazione innaturale della coordinazione neuro-muscolare del cavallo nelle razze in cui è stata introdotta artificialmente, soprattutto per uso sportivo.

mula, opportunamente ammaestrata, si inginocchia di fronte al pontefice.

Ulteriori feste religiose sono la *Beatificazione* e la *Canonizzazione*. Con la beatificazione il papa permette ai fedeli di onorare e venerare, dopo la morte, chi ha condotto una vita particolarmente pia. Generalmente la richiesta di beatificazione viene avanzata dalla comunità nella quale la persona che si vorrebbe venerare ha vissuto e, anche quando viene concessa, non riguarda tutta la Chiesa ma solo la diocesi, la città o la nazione che ne ha fatto richiesta. Il passo ulteriore è la richiesta di canonizzazione. Con questo atto il papa dichiara Santo un beato. Il beato viene iscritto nel catalogo dei santi e venerato dalla Chiesa universale. Come per la beatificazione, anche questa cerimonia ha luogo a San Pietro, alla presenza del papa.

Uno spazio defilato, rispetto al reticolo di luoghi e ricorrenze religiose che configurano l'immagine di Roma come città sacra, è piazza Navona. Per questo motivo le feste organizzate a piazza Navona tendono a marcare la loro differenza dalle feste cerimoniali con cui si celebrano gli eventi del sacro, soprattutto Navona è uno spazio adatto per il teatro di strada, qui vi si trovano funamboli e saltimbanchi, insieme a personaggi più o meno bizzarri. Per alcuni secoli piazza Navona è centro di giochi e divertimenti quali la cuccagna, la riffa, la tombola, nonché degli affari e dei commenti politici della Roma dei papi.

Alla base della festa profana è proprio l'incontenibile manifestazione dello spirito popolare che sfocia in alcune tradizioni pagane: il Carnevale, il trionfo, la pira funebre.

Il Carnevale romano ha un'origina antica che risale alle feste in onore di Saturno, dette per questo Saturnali, celebrate fra la fine di dicembre e l'inizio di gennaio, e ai Lupercali, in onore di Luperco⁹³ che si tenevano in febbraio. Durante i Saturnali il popolo faceva baldoria, si mascherava e assisteva ai giochi gladiatori. In occasione dei Lupercali invece si svolgeva la corsa notturna delle lampade che la Chiesa trasformerà nella festività della purificazione della Vergine,

⁹³ Conosciuto anche come il fauno nella mitologia romana o il dio Pan in quella ellenica.

con la processione delle torce detta *Candelora*. La Chiesa, senza successo, cerca anche di estirpare le pratiche in uso durante i Saturnali, ma con l'istituzione della Quaresima⁹⁴ finì con il tollerare che un periodo di penitenza fosse preceduto da uno di sfrenatezza.

Nasce quindi il Carnevale⁹⁵, durante il quale il pontefice fa distribuire vino e carne al popolo. La mezzanotte del martedì grasso determina la fine dei festeggiamenti, da questo momento la Chiesa quasi impone ai fedeli ad assistere alla cerimonia delle Ceneri, funzione austera volta a ricordare la transitorietà della vita terrena.

Era stato Paolo II, nel Quattrocento, a riportare il Carnevale all'antica sontuosità. Il pontefice, che risiede a Palazzo San Marco, presso l'attuale piazza Venezia, sposta il centro dei divertimenti da Testaccio a via Lata, che prese il nome di via del Corso. Per alcuni secoli la zona rimase il cuore di una festa il cui periodo di gloria dura fino al termine del Settecento. I tradizionali festeggiamenti proseguono stancamente anche nel secolo successivo, ma nulla hanno a che vedere con lo sfarzo del periodo precedente.

Il Carnevale romano per tutto il Seicento costituisce una delle maggiori attrattive di viaggiatori e cronisti. Ad esempio nel 1634, in occasione della visita nella città del principe polacco Alessandro Wasa, il cardinale Barberini fa organizzare in piazza Navona un maestoso spettacolo. L'ospite, a dire il vero, ripartì all'improvviso da Roma per ragioni di etichetta, ma la giostra del Saracino, ormai allestita, si svolge ugualmente in occasione del sabato grasso. Fu un torneo grandioso a cui parteciparono, divisi in squadriglie, ben 360 cavalieri e 138 cavalli. La sfida consiste in una prova, tre colpi di lancia sul Saracino, alla fine la giostra sono previsti premi in gioielli, anche estratti a sorte e mandati in dono alle dame sui palchi, a dimostrazione dello scarso rilievo dato alla competizione e dell'unico intento di divertire i partecipanti. L'ingresso nella piazza di una bellissima nave musicale conclude la festa, a cui ha assistito tutta la nobiltà romana⁹⁶.

94 La Quaresima prevede un digiuno di quaranta giorni prima della Pasqua.

95 Da *Carnem levare* perché dopo ha inizio la proibizione di mangiare carne per quaranta giorni.

96 La nave su ruote, disegnata sui modelli medicei, è visibile nel dipinto di France-

Altre navi sono già apparse in Navona da alcuni decenni. Nel 1587 un carro a forma di nave procede, durante un torneo, ondeggiando e sparando colpi di cannone. Alcuni anni dopo, durante la processione per la *Resurrezione*, viene costruita una macchina da fuoco a forma di galeone e l'anno successivo, per la stessa cerimonia, resa più solenne per l'anno giubilare, sfila un carro a forma di navicella con Cristo risorto. L'uso delle navi favorisce i progetti dell'immaginazione artistica che qualche anno dopo lavorerà sull'allagamento della piazza, recuperando i racconti delle antiche naumachie. Infatti a metà secolo, nel corso dell'allestimento della fontana e nella soluzione di vari problemi di ingegneria idraulica per portare l'acqua nella piazza, vengono cercate e usate anche le notizie dell'antiquaria sulle naumachie.

A vivacizzare il Carnevale c'erano anche i caratteristici carri allegorici, che rappresentano scene mitologiche oppure eventi politici, allestiti da rioni, autorità cittadine e famiglie nobili. Un carro allegorico famoso è senz'altro quello realizzato dal Bernini nel 1658 per Agostino Chigi, nipote di Alessandro VII. Il carro, cui probabilmente collabora Giovanni Paolo Sorani, è «*tirato da quattro destrieri alla pari, preceduto dalla Fama, et altre maschere con trombe, flauti e timpani, guidati dal Tempo, e tutto messo in oro con geroglifici e figure, sopra del quale sedevano le quattro Arti liberali, et in cima come in trionfo la Virtù, assisa sopra dei monti con una quercia in mano, et una stella proporzionata sopra la testa per alludere all'armi de PP. Chigi. Sotto l'abito della Virtù era il Sig. Don Agostino medesimo e sotto gli altri delle Arti liberali si trovano i Sigg. Marchese Patrizi, Conte Gaddo D'Elci, Paolo Francesco Falconieri e Filippo Acciaiuoli. Il disegno del carro e l'invenzione è stata del Sig. Cavaliere Bernini; che poi la sera stessa nel ricondursi a San Apostolo lo fece illuminare e con gran numero di torce attorno riusciva di maggior bellezza*»⁹⁷.

Un altro carro bellissimo viene realizzato nel 1654 per celebrare la riconciliazione tra le Famiglie Pamphili e Barberini, avvenuta con il

sco Guitti che ha come soggetto la Giostra.

97 Vedi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle Feste a Roma*, ed. De Luca, Roma, 1996, p. 389.

matrimonio tra Maffeo Barberini e Olimpia Giustiniani, nipote di Innocenzo X⁹⁸.

La festa dei moccoletti nel suo sfavillante e magico scintillio, conclude il Carnevale. La città verso sera cambia aspetto: le finestre si illuminano, ed una enorme e chiassosa folla si riversa nelle strade. Ognuno ha un proprio lume, ed il divertimento consiste nello spegnere, con qualsiasi stratagemma, il moccolo degli altri, cercando di tener sempre acceso il proprio. A tarda notte la campana del Campidoglio risuona per ricordare che il Carnevale è concluso.

La risposta religiosa a questi festeggiamenti profani, che alcuni pontefici, a differenza di altri, tentarono di osteggiare, erano le *Quarantore*, cerimonia celebrata in alcune chiese durante la settimana Santa, con musica, teatro sacro, macchine ed apparati effimeri, allestiti con i migliori mezzi scenografici. Le Quarantore sono perciò veri e propri teatri sacri, allestiti all'interno delle chiese e destinati all'esposizione del SS. Sacramento.

La pratica devozionale delle Quarantore consiste nell'esposizione in chiesa dell'ostia consacrata per quaranta ore. I protestanti con la Riforma avevano negato la reale presenza di Cristo nell'ostia consacrata, ovvero la transustanziazione. Fra le prerogative del concilio tridentino il riaffermare la validità dell'Eucarestia. La festa fu introdotta a Roma alla fine del Cinquecento con la dichiarata intenzione di deviare il popolo dalle vanità carnevalesche, per raggiungere lo scopo di attirare un gran numero di fedeli, proprio nei giorni del carnevale, ci voleva quindi qualcosa di straordinario e affascinante. In base alle

98 Il carro, acclamato lungo il corso, raffigura «*Un soglio altissimo, dove il Principe di Palestrina sedeva in habito rappresentante il Sole, con lo scettro in mano et le redini di quattro cavalli, li quali, posti al paro, tiravano quel carro, sopra il quale al piè del soglio vi era un'aquila che riguardava il sole; il sole fu l'impresa di papa Urbano et della sua familia Barberina; l'aquila era l'impresa di casa Giustiniani et di D. Olimpia, sposa di Don Maffeo Barberini. Avanti il carro andavano a cavallo le quattro stagioni con abiti lunghissimi, et avanti il carro et dopo camminavano a piedi più di cento servi, vestiti di tela d'oro*». Vedi M. FAGIOLO DEL-
L'ARCO, *ibid.*, p. 369.

fonti scritte ed iconografiche si potrebbe descrivere lo scenario della festa come segue: la navata della festa rimaneva nella penombra per tutta la durata della cerimonia, oltre alle prediche ed ai sermoni si sentivano musiche vocali e strumentali. Il vano del coro era chiuso da un grande sipario che poi, al momento opportuno, calava. Era il momento della meraviglia. 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 fonti di luce celate dalle quinte. Al centro della scena, apparentemente sospeso in aria, appariva il Santissimo nel suo ostensorio, contornato da un grande alone sfolgorante in una gloria di nuvole e angeli. In definitiva si trattava di un'anticipazione del Paradiso.

Si trattava di un quadro scenico immutevole, non destinato ad un'azione, ma percepibile con la vista a distanza. Esso appariva ai fedeli in uno spazio lontano ma al contempo psicologicamente vicino, a causa dell'eloquente forza immaginativa dell'illusione. Lo spazio tra la platea e il palcoscenico, modellato da un boccascena più o meno riccamente ornato, lo si può considerare uno spazio transitorio o intermedio tra i due mondi, quello reale dello spettatore e quello illusorio che trasmetteva i sentimenti religiosi dell'eternità celeste.

Nel momento in cui Palazzo Monaldeschi diventa sede dell'Ambasciata spagnola, la piazza alle pendici di Trinità dei Monti⁹⁹ diventa il palcoscenico, insieme al colle, delle feste organizzate dai reali di Spagna in gara con gli apparati effimeri organizzati dai francesi. Si ricordano in particolare le feste per la nascita dell'Infante di Spagna, nel 1629 e la cerimonia per l'elezione di Ferdinando III, creato re dei Romani nel 1637. Da parte francese si ricordano soprattutto i due apparati per la nascita dei Delfini di Francia, quello del 1638 e del 1662, entrambi magistralmente coordinati dal Bernini. Gli apparati effimeri

99 Definita anticamente *Platea Trinitatis* per la presenza della chiesa della Trinità che la domina dall'alto, dopo il 1622 diventa piazza di Spagna proprio per l'apertura dell'Ambasciata di Spagna nel Palazzo Monaldeschi. Nel periodo napoleonico i francesi si insediano nel palazzo dell'Ambasciata spagnola e la zona prende il nome di piazza della Libertà, ma con la caduta di Napoleone il luogo torna ad essere conosciuto come piazza di Spagna.

progettati da Gian Lorenzo Bernini, da Antonio Gherardi o da Carlo Rainaldi, vengono accuratamente descritti nelle relazioni degli storici e illustrati nelle stampe. Bellissime sono quelle di Claude Lorrain con cui illustra la relazione di Theodor Ameyden sulla festa indetta dall'ambasciatore di Spagna, il Marchese di Castel Rodrigo, per l'elezione di Ferdinando III a re dei Romani, il primo febbraio del 1637¹⁰⁰.

Altri eventi laici, occasioni di festa, sono le entrate solenni, ossia *l'Ingresso*: cerimonia con la quale sovrani, ambasciatori e nobili di rango fanno visita ufficiale in città. Generalmente il corteo entra dalla porta del popolo, vero e proprio frontespizio di Roma, e sfila lungo la via del Corso. In queste occasioni la via diventa luogo di rappresentanza.

La prima entrata solenne di cui si ha notizia è quella di Borso d'Este, nel 1471, ma la più splendida che si rammenti è sicuramente quella della Regina Cristina di Svezia¹⁰¹, convertitasi al cattolicesimo e

100 All'epoca le pendici del colle erano di proprietà della Camera Apostolica e del Senato Romano, anche se i Minimi del convento di Trinità dei Monti, costruito a spese del re di Francia Luigi XII nel 1502, ne hanno sempre rivendicato il possesso. Nel 1525 Clemente VII collega piazza di Spagna a piazza del Popolo con la via Clementina, che Sotto Paolo III diventerà via Paolina, per poi chiamarsi definitivamente via del Babuino. Nel 1561 Pio IV rinnova la Porta del Popolo, da dove, attraverso il tridente, i pellegrini e i visitatori entrano in città.

Nel 1715, sotto il pontificato di Clemente XI, vengono indetti due concorsi per la realizzazione della scalinata. La scelta del progetto di Francesco De Sanctis sottolinea la politica papale filo francese. Iconograficamente la simbiosi Francia-Chiesa viene visualizzata nelle sfere marmoree poste sopra i cippi in fondo alla scalinata, dove i gigli del re di Francia si alternano alle aquile di Innocenzo XIII. Quello che oggi vediamo è l'attuazione di un progetto volto alla realizzazione di una scala tutta aperta, dove non si venissero a creare spazi nascosti. Il risultato è un teatro all'aperto sulla cui ribalta avviene lo spettacolo della vita quotidiana. C'è inoltre l'allegoria della Trinità: tre sono i gradini iniziali, tre le suddivisioni tra parte inferiore, centrale e superiore, dodici, multiplo di tre, sono i gradini di ogni rampa. Cfr. M. FAGIOLIO (a cura di), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, ed. U. Allemandi, Torino, 1997, pp. 202- 211

101 Cristina di Svezia fu senz'altro un personaggio centrale nella Roma della seconda metà del Seicento, la quale dopo aver lasciato il trono ed essersi convertita spettacolarmente al cristianesimo, visse nella città dei papi un lungo periodo, quasi trentacinque anni interrotti soltanto da alcuni viaggi. Questa figura singolare che a

desiderosa di stabilirsi a Roma. Il pontefice Alessandro VII volle grandiose accoglienze per l'ingresso ufficiale della regina, fissato per il 23 dicembre 1655. La Porta del Popolo per l'occasione è addobbata dal Bernini con il motivo araldico del fascio di spighe sorretto da due putti e con iscrizioni¹⁰². La cavalcata si snoda lungo il Corso, con la regina vestita semplicemente di grigio e senza gioielli, e termina a San Pietro dove avviene l'incontro con il papa. A fine giornata Cristina di Svezia viene accompagnata alla sua residenza in Palazzo Farnese, messo a disposizione dal duca di Parma, addobbato per l'occasione da Carlo Rainaldi.

Solitamente i festeggiamenti proseguono sino a notte inoltrata: i nobili si ritrovano nel palazzo per uno dei loro lautissimi banchetti, il popolo invece manifesta allegrezza in strada. A concludere la festa viene bruciata una macchina pirotecnica che genera fuochi d'artificio. Le folle vanno a vedere gli apparati che, per quanto curati, imponenti e monumentali, coperti di figure e di iscrizioni, colorati e brillanti, saranno distrutti dal fuoco. È la formula di un'etica che ammonisce sulla inevitabile fine di ogni gloria e bellezza mondana. Molti cronisti usano questa formula per segnalare il senso delle feste che devono combinare il massimo della celebrazione e il massimo dell'umiltà.

Di fatto la folla partecipa a un evento che prevede i piaceri della visione della luminosità delle luminarie, dei colori degli abiti, dello scintillio delle corazze e dei gioielli, dei fuochi artificiali ma anche lo struggimento per la fine del giorno festivo nel buio assoluto della notte. Il fuoco, con cui quasi sempre si conclude una festa, distrugge i grandi monumenti e le statue degli dei e degli eroi e segnala la cadu-

molti apparve inquietante, la cui voce ed i gesti maschili fecero ritenere a qualcuno che in realtà fosse *Hermafrodito*, fu solennemente accolta a Roma da porta del Popolo, che per l'occasione era stata sontuosamente decorata dal Bernini. Durante il suo soggiorno romano fu un'infaticabile organizzatrice di spettacoli per avvenimenti e ricorrenze di ogni tipo, ma anche tutti gli eventi della sua vita, dalle guarigioni dopo malattie fino alla morte, si trasformarono in occasioni di festa.

102 Lo stemma della regina ricorre come decorazione su tutti gli apparati effimeri, viene impresso perfino sulla testa dei 4370 chiodi impiegati per la loro realizzazione. Cfr. M. FAGIOLO, *Corpus delle Feste a Roma*, ed. De Luca, Roma, 1996, p. 378.

cità delle bellezze terrene¹⁰³.

Gran parte delle feste, sia sacre che profane, si concludono quindi a tavola e il banchetto costituisce la fase canonica della cerimonia. In alcuni casi però il banchetto era l'intera festa. Si ricorda ad esempio lo spettacolare banchetto dei Chigi, organizzato nel Ferragosto del 1668 nel giardino della loro villa in onore dei Rospigliosi, famiglia del pontefice regnante Clemente IX. L'allestimento per l'occasione è affidato al giovane Carlo Fontana ma l'ideazione è del maestro dell'effetto teatrale il Cavalier Bernini.

103 La cultura umanistica invece dava un'altra interpretazione, in quanto il fuoco era visto come segno dell'aspirazione al cielo, della purificazione, dell'amore sacro e profano. Cfr F. CLEMENTI, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Città di Castello, 1939, p. 254.

Simboli e allegorie del Barocco

Nel secolo che segna il tramonto definitivo dell'autorità scientifica di Aristotele, la sua *Retorica* è al centro dell'interesse dei letterati. Nel Seicento si perde il legame tra contenuti da trasmettere e mezzi di trasmissione. Le figure retoriche diventano uno strumento neutro e vengono impiegate in chiave di puro virtuosismo. Il fine del linguaggio poetico non è designare univocamente gli oggetti, ma produrre effetti attraverso il suono delle parole e le immagini evocate. La metafora è la grande protagonista della poetica concettistica. Emanuele Tesauro è il più importante teorico del *concettismo* e nella sua opera, *Il cannocchiale aristotelico*, indica la metafora come elemento comune a tutte le arti, fondandosi sulla convinzione che tutte le cose sono afferrabili come simboli. Lo studio dei simboli e delle allegorie di una data epoca offrono una chiave d'accesso alla cultura che l'ha prodotta e permette l'individuazione di alcuni tratti caratteristici. Nel contempo sono rivelatrici anche le assenze: ad esempio la figura della Libertà, che l'Ottocento ha celebrato con opere che sono diventate delle icone¹⁰⁴, incarna degli ideali che non possiamo trovare nel Seicento.

Fra le allegorie e i temi più popolari di questo sfarzoso secolo troviamo il tema dell'antico, infatti molte delle feste festeggiate affondano le radici nel mondo pagano. Inoltre fin dal '400 vi era la pratica di emulare il glorioso passato della città, grazie anche alla riscoperta e la diffusione dei testi classici. La stessa cavalcata del Possesso trae ispirazione dal Trionfo romano, quando il generale vittorioso rientrava in città mostrando il bottino e gli schiavi. Connesso al tema è l'Arco trionfale, elemento di arredo urbano utilizzato in moltissimi apparati effimeri, anch'esso ispirato direttamente ai modelli antichi. Dalla tra-

104 Ci si riferisce in particolar modo alla Statua della Libertà, progettata e costruita a Parigi su progetto di Gustave Eiffel, fu donata dai francesi agli Stati Uniti d'America in 1883 sciolta e poi assemblata, nel 1886, in commemorazione della dichiarazione d'Indipendenza di più di un secolo prima. Ma anche al dipinto di Delacroix *la Libertà che guida il popolo*.

dizione antica deriva anche la presenza di figure allegoriche o divinità sui carri carnevaleschi.

La morte, in forma di scheletro in questo secolo diventa protagonista degli apparati funebri. Sempre presente e indaffarata¹⁰⁵, rispetto agli scheletri putrefatti dell'immaginario medioevale, la morte barocca appare più ironica.

Scompare la figura terrorizzante del diavolo, mentre compaiono spesso il Tempo e la Fama, con una serie di virtù a rappresentare le doti del defunto.

Con il Barocco inizia il crepuscolo degli dei e ciò si nota non tanto nelle arti figurative, quanto nelle feste. Spesso gli si preferiscono le personificazioni delle virtù o i personaggi della storia sacra o di quella antica. Tuttavia Bacco costituisce il simbolo dell'epoca barocca e non può mancare nelle celebrazioni e soprattutto nei banchetti: ad esempio per la festa della nascita del secondogenito dell'Imperatore Ferdinando III per tre sere consecutive un carro con sopra un giovane vestito da Bacco trionfante, a cavallo di una botte, viene condotto per le strade di Roma a offrire vino al popolo.

Se è vero che l'arte imita la natura, nel Seicento la natura deve anche essere asservita all'arte. Talvolta un vero elemento naturale è collocato in uno spazio artificiale, come la palma e l'ulivo posti ai lati del Catafalco per il Mazarino; in altre occasioni è l'arte a fingere fenomeni naturali, imitando il sorgere o il tramontare del sole o un cataclisma naturale¹⁰⁶.

Il fuoco oltre che per le macchine pirotecniche assume altri signifi-

105 Lo scheletro della morte lo possiamo vedere mentre regge uno stendardo, porta il gonfalone, sostiene come una cariatide il catafalco, tiene una clessidra, sorregge l'urna, prega, gesticola in modo teatrale, o ancora scrive il nome del defunto sulla lapide o solleva il drappo-sipario dell'aldilà, come nei celebri monumenti funebri di Urbano VIII e di Alessandro VII, entrambi del Bernini in San Pietro.

106 Gli elementi della natura spesso sono scelti per richiamare l'emblema di una famiglia, ad esempio le api per i Barberini, la colomba per i Pamphili, il drago per i Borghese o il delfino per il Delfino di Francia; oppure per la loro valenza simbolica come la balena che restituisce Giona, o la palma e l'ulivo sempreverdi che stanno a significare la vittoria sulla morte, dunque la resurrezione.

cati. Può alludere alle fiamme dell'inferno o può rappresentare l'amore divino. Anche il significato dell'acqua varia molto e per il gusto dell'unione degli opposti, tipica del '600, spesso nei giochi di fuoco compare l'acqua che lo sconfigge, simboleggiando la pace che spegne le fiamme della guerra.

Bibliografia

ARGAN Giulio Carlo, *Storia dell'Arte Italiana*, ed. Sansoni, Firenze, 1982

ARGAN Giulio Carlo, *La Retorica e l'Arte barocca*, in AA.VV., *Retorica e Barocco* (Atti del III Convegno Internazionale di studi Umanistici), ed. Bocca, Roma, 1955

BÖSEL Richard, SALVIUCCI INSOLERA Lydia (a cura di), *Andrea Pozzo: Il trionfo dell'illusione*, Catalogo della Mostra, ed. Artemide, Roma, 2009

BRANDI Cesare, *La prima architettura barocca: Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, ed. Laterza, Bari, 1972

BRUSCHI Arnaldo, *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*, ed. Dedalo, Bari, 1978

CARDILLI Luisa (a cura di), *Feste e Spettacoli nelle piazze romane*, ed. Poligrafico dello Stato, Roma, 1990

CILIBERTO Michele, *Giordano Bruno*, ed. Laterza, Roma, 1990

CLEMENTI Filippo, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Città di Castello, 1939

DE FEO Vittorio, MARTINELLI Valentino (a cura di), *Andrea Pozzo*, ed. Electa, Milano, 1996

FAGIOLO Marcello (a cura di), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, ed. U. Allemandi, Torino, 1997

FAGIOLO Marcello, MADONNA Maria Luisa (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano*, ed. Gangemi, Roma, 1985

Bibliografia

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *Corpus delle feste a Roma Vol.1*, ed. De Luca, Roma, 1997

FILIPPI Elena, *L'arte della prospettiva*, ed. L.S. Olschki, Firenze, 2002

FORMAGGIO Dino, *Il Barocco in Italia*, ed. Mondadori, Milano, 1960

KOYRÉ Alexandre, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, ed. Feltrinelli, Milano, 1970

KUHN Thomas S., *La rivoluzione copernicana*, ed. Einaudi, Torino, 1972

MARTINI Antonio, *Il Seicento*, ed. Cappelli, Bologna, 1970

MOLINARI Cesare, *Le nozze degli dei: un saggio sul grande spettacolo italiano nel seicento*, ed. Bulzoni, Roma, 1968

PAPI Fulvio (a cura di), *Infinità della natura e significato della civiltà di Giordano Bruno*, ed. La Nuova Italia, Firenze, 1971

PORTOGHESI Paolo, *Roma barocca*, ed. Laterza, Roma, 1978

TOMAN Rolf, *L'arte barocca*, ed. Könemann, Milano, 1999

YATES Frances A., *La cultura europea del Rinascimento*, ed. Laterza, Roma, 1988

ZERI Federico, *La Galleria Spada*, ed. Sansoni, Firenze, 1954