

Mirabilia Italiae

Collana diretta da / *General Editor of the series*
SALVATORE SETTIS

10

La Basilica di San Pietro
in Vaticano

*The Basilica of St Peter
in the Vatican*

La Basilica di San Pietro in Vaticano
The Basilica of St Peter in the Vatican

© 2000

FRANCO COSIMO PANINI EDITORE Spa

Viale Corassori 24, 41100 Modena - Italy

Tel. 059/343572 - Fax 059/344274 - E-mail info@fcp.it

ISBN 88-7686-809-7

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma e attraverso qualsiasi mezzo elettronico o meccanico, incluse fotocopie, senza il preventivo permesso scritto di Franco Cosimo Panini Editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, or otherwise, without the written prior permission of Franco Cosimo Panini Editore.

Mirabilia Italica

La Basilica di San Pietro in Vaticano

The Basilica of St Peter in the Vatican

a cura di / *edited by*
ANTONIO PINELLI

scritti di / *text by*
MARIA BELTRAMINI, SANDRO BENEDETTI,
IRENE BUONAZIA, FRANCESCO CAGLIOTI,
LUCIA CAPITANI, MARINA CARTA, CLAUDIO FRANZONI,
ALDO GALLI, MICHELA GANI,
MARIA LETIZIA GUALANDI, MICHAEL HIRST,
IRIS JONES, IRVING LAVIN, EVONNE LEVY,
LAURA MARCUCCI, ALESSIO MONCIATTI,
TOMASO MONTANARI, STEVEN F. OSTROW,
ANTONIO PINELLI, ANNA MARIA RICCOMINI,
AUGUSTO ROCA DE AMICIS, CHIARA SAVETTIERI,
MADDALENA SPAGNOLO, ANTONIO SPERANDIO,
BRUNO TORRESI, MARGHERITA ZALUM,
MARIA OLIMPIA ZANDER, PIETRO ZANDER.

fotografie di / *photographs by*
ALESSANDRO ANGELI, MALLIO FALCIONI,
GIACOMO MARCUCCI, MASSIMO NAPOLI.



FRANCO COSIMO PANINI

Collana diretta da / *General Editor of the series*
Salvatore Settis

Coordinamento editoriale della collana / *Coordinating Editor of the series*
Rolando Bussi

Cura del volume / *Editors*
Rolando Bussi, Sandro Chierici, Claudio Franzoni, Gianfranco Malafarina

Progetto grafico / *Designer*
Lauro Giovanetti

Responsabili di produzione / *Production*
Silvano Babini, Giorgio Linares

Grafici e impaginazione / *Drawings and pagination*
Giuliana Bizzini, Roberto Ghiddi, Imhotep srl, Alessandra Marrama,
Massimo Pignatti, Raffaele Quadri

Fotografie in bianco e nero / *Black and White photos*
Grazia Sgrilli

Traduzioni / *Translators*
Ursula Creagh, Donald Hope, Heather Mackay, Silvia Panichi, Mark Roberts

La realizzazione di quest'opera non sarebbe stata possibile senza la paterna attenzione di Sua Eminenza Rev.ma il cardinale Virgilio Noè, presidente della Fabbrica di San Pietro in Vaticano, il cui costante interessamento è stato di inestimabile aiuto in ogni fase del progetto editoriale. Un ringraziamento speciale va ad Alfredo Maria Pergolizzi, direttore dell'Ufficio Fotografico della Fabbrica di San Pietro, cui si deve il coordinamento dell'intera campagna fotografica a colori e con il quale la Casa editrice ha un particolare debito di riconoscenza per la preziosa assistenza, la totale disponibilità e gli innumerevoli consigli generosamente prodigati durante l'intera lavorazione dell'opera. La campagna fotografica è stata inoltre seguita con particolare solerzia, per conto della Casa editrice, da Francesco Papafava, al quale siamo grati per gli utili suggerimenti e le numerose indicazioni di carattere iconografico e redazionale.

The making of this book would not have been possible without the fatherly help of His Eminence Cardinal Virgilio Noè, President of the Fabric of St Peter's Basilica, whose constant involvement has been of incalculable assistance at every stage in the publishing. Special thanks are due to Alfredo Maria Pergolizzi, Director of the Photographic Office of the Fabric, who co-ordinated the entire photographic campaign and gave much generous advice and assistance throughout the production of this book. The photographic Campaign also benefitted from the assistance of Francesco Papafava, to whom we are grateful for numerous helpful suggestions.

Bernini in San Pietro

IRVING LAVIN

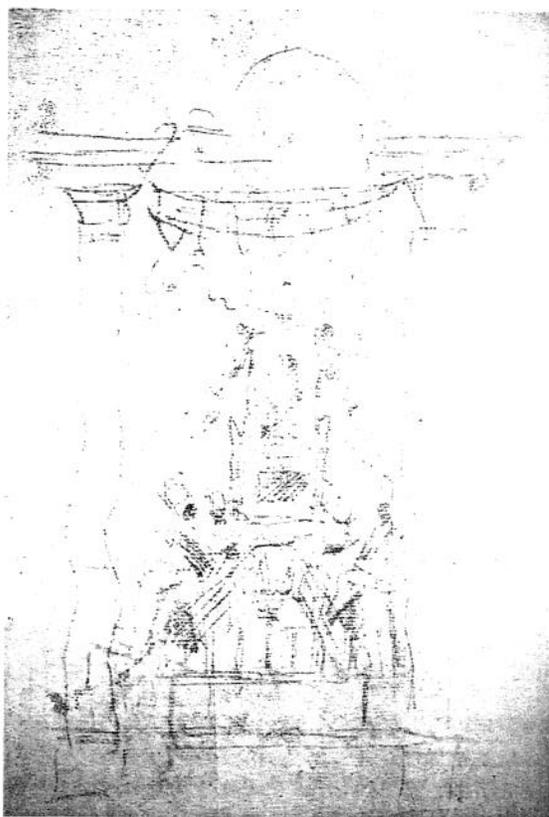
*Singularis in singulis, in omnibus unicus*¹

Forse la percezione più profonda dell'approccio di Bernini al suo lavoro in San Pietro ci è data da un passaggio sulla sua giovinezza contenuto nella biografia pubblicata da Baldinucci due anni dopo la morte dell'artista, avvenuta nel 1680: "Avvenne un giorno, ch'è si trovò col celebratissimo Anibal Caracci [Carracci morì nel 1609, Bernini era nato nel 1598] ed altri virtuosi nella basilica di S. Pietro e già avean tutti soddisfatto alla lor divozione, quando nell'uscir di chiesa quel gran maestro, voltatosi verso la tribuna, così parlò: 'Credete a me, che egli ha pure da venire, quando che sia, un qualche prodigioso ingegno, che in quel mezzo e in quel fondo ha da far due gran moli proporzionate alla vastità di quel tempio'. Tanto bastò e non più, per far sì che il Bernino tutto ardesse per desiderio di condursi egli a tanto; e non potendo raffrenare gl'interni impulsi, disse col più vivo del cuore: 'O fussi pure quello io!'. E così senza punto avvedersene interpretò il vaticinio di Annibale, che poi nella sua propria persona si avverò così appunto come noi a suo tempo diremo, parlando delle mirabili opere, che egli per quei luoghi condusse".²

La fonte dell'aneddoto non poteva essere altri che lo stesso Bernini, e benché esso suggerisca implicitamente una sorta di intervento provvidenziale nel ruolo svolto dall'artista nel completamento di San Pietro, il suo significato, da un punto di vista storico-artistico, deriva dall'impressione che fin dall'inizio Bernini, stimolato dall'opinione di uno degli artisti a lui maggiormente cari, concepì – seppure in modo vago e rudimentale – una visione della basilica come un insieme unitario. E di fatto, alcuni disegni realizzati mezzo secolo dopo, nei quali Bernini studia il rapporto visivo tra due opere capitali della storia dell'arte moderna – la *Cattedra* di san Pietro vista attraverso il Baldacchino – sembrano proprio concretizzare questo sogno (Fig. 188). Questo non vuol dire che Bernini avesse in mente uno schema preconstituito per i progetti che avrebbe realizzato in San Pietro. Ma l'osservazione di Carracci, che verteva sullo specifico problema della relazione tra l'altar maggiore e l'abside, era sintomatica di una *forma mentis* che Bernini avrebbe sviluppato in una visione del mondo onnicomprensiva, unificata da talune connessioni tra forma e pensiero comuni a tutta la sua produzione. Inutile dire che Bernini era soltanto un dipendente del Papato, e nulla in San Pietro accadeva senza l'esplicita volontà e il benestare delle autorità, ivi compresi il comitato di su-

pervisione del Collegio cardinalizio e sovente lo stesso pontefice. Ma Bernini era un dipendente illustre e del tutto particolare. E inoltre ciò che gli consentì di realizzare la sua visione fu la circostanza, non meno provvidenziale, che a partire dal 1629 – anno in cui, alla morte di Carlo Maderno, Urbano VIII lo nominò architetto di San Pietro (anche se l'egemonia dell'ar-

188. GIAN LORENZO BERNINI, Veduta della *Cathedra Petri* attraverso il Baldacchino (1657 ca). disegno (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana).



188

tista ebbe inizio di fatto nel 1624 con l'ascesa di Urbano al soglio pontificio) – egli ebbe la responsabilità di tutto quanto venne realizzato in San Pietro. Nel mezzo secolo che gli rimase da vivere, Bernini (1598-1680) fu al servizio di almeno sei pontefici; ma il fatto forse più stupefacente è che grazie alla sua brillante e mutevole personalità, nonché al suo talento, egli mantenne stretti contatti personali, quasi senza interruzione, con ciascuno di loro. Con ogni probabilità, non esiste nella storia alcun esempio di una creatività così ininterrotta (e così ininterrottamente innovativa), applicata su così larga scala su un singolo progetto, per un periodo di tempo così prolungato, da parte di un singolo artista.

Tuttavia, due importanti considerazioni vanno tenute presenti prima di entrare nel merito di un così eccezionale spiegamento di creatività. La prima è che la disamina che segue è forzosamente incompleta, se non altro perché riguarda esclusivamente le opere monumentali tuttora visibili in San Pietro, mentre Bernini progettò un gran numero di opere, grandi e piccole, che esulano da questa trattazione: dagli arredi chiesastici ai paramenti liturgici, dai vari apparati decorativi effimeri apprestati per le canonizzazioni alle imponenti torri campanarie, una delle quali fu effettivamente eretta per essere demolita subito dopo. In secondo luogo, la nostra disamina procederà in senso più o meno cronologico, ma occorre tenere ben presente che molti progetti si sovrapposero, e alcuni vennero pianificati e sviluppati in modo irregolare nell'arco di molti anni, spesso di decenni, per cui è possibile che a taluni di essi l'artista non abbia potuto dare la propria supervisione. Nondimeno, non va dimenticato che nonostante queste variazioni di tempi, luoghi e personaggi, una e una sola fu la mente attiva in San Pietro lungo l'intero arco di tempo in cui la basilica fu portata a compimento. Attraverso innumerevoli vicissitudini ed eventi imprevedibili, e in una situazione gravida di interessi conflittuali, Bernini fu capace di imprimere la propria impronta concettuale e visiva al più grande edificio della Cristianità e di creare l'immagine più notevole di un'intera epoca. *Singularis in singulis, in omnibus unicus.*

La fabbrica della chiesa madre della Cristianità occidentale, così come oggi ci è nota, si basa principalmente su due decisioni prese a distanza di un secolo. La prima, agli inizi del XVI secolo, fu quella di demolire l'antica, venerabile basilica paleocristiana, ormai malsicura e inadeguata, eretta agli inizi del IV secolo sopra la tomba di san Pietro per volontà di Costantino, l'imperatore romano che per primo aveva riconosciuto la fede cristiana. Lo scopo era quello di sostituire l'antico San Pietro con una struttura a pianta centrale eretta sopra le tombe degli apostoli Pietro e Paolo. Il nuovo progetto esaltava in primo luogo la funzione commemorativa della chiesa, la cui planimetria centralizzata e simmetrica mirava a evocare un'antica tradizione sepolcrale connessa con l'eterna, ideale perfezione del martire cristiano e della Chiesa di Cristo, entrambe incarnate, in questo caso, nella persona di san Pietro e nel suo ufficio di Vicario di Cristo sulla terra. La seconda decisione, presa agli inizi del XVII secolo, fu quella di aggiungere una navata longitudinale, in modo tale da restituire all'edificio

una parvenza della sua originaria pianta basilicale. La determinazione di aggiungere la navata non era dovuta tanto alla inadeguatezza della pianta di Bramante e Michelangelo rispetto alle originarie finalità progettuali (come sostennero le generazioni successive), quanto a una riflessione in merito a quel profondo cambiamento nella gerarchia dei valori che aveva alterato radicalmente il ruolo e l'importanza annessi alle principali funzioni dell'edificio. Dopo l'avvento della Riforma, infatti, l'atteggiamento della Chiesa aveva assunto un carattere molto più dinamico e aggressivo, traducendosi, in termini liturgici, in un passaggio dall'enfasi commemorativa agli aspetti pratici connessi con il cerimoniale e il coinvolgimento del fedele. In questa nuova prospettiva culturale, l'edificio preesistente non forniva spazi adeguati per la sagrestia e per il coro dei canonici, ed era del tutto inadatto ad accogliere quelle processioni cerimoniali che giocavano ormai un ruolo sempre più importante nell'ambito delle celebrazioni e delle devozioni ecclesiastiche. Analoghe motivazioni tendevano altresì a riaffermare le venerabili tradizioni della chiesa, non solo restituendole la pianta basilicale dell'edificio originario, ma anche riconoscendo il valore e l'importanza delle sue vestigia. Prima della demolizione, fu così redatto un meticoloso inventario delle dotazioni dell'antica basilica, non tanto per semplici ragioni di documentazione storica, quanto per garantire che molte delle sue primitive caratteristiche potessero essere incorporate, in senso letterale o figurato, anche all'interno della nuova chiesa. Il neoeletto papa Urbano VIII, che si era energicamente opposto alla demolizione della vecchia fabbrica, e l'impresario da lui nominato dovettero così confrontarsi con il problema di decorare questa struttura ibrida, conciliando tra loro due tradizioni ideologiche e funzionali complementari ma contraddittorie. Armonizzare nel nuovo San Pietro la fusione fra la tipologia architettonica centralizzata e quella longitudinale, e di conseguenza l'incontro tra le funzioni commemorative e quelle liturgiche, divenne da questo momento un fondamentale, imprescindibile principio informatore sia sul piano concettuale che su quello progettuale.

La medesima compenetrazione e i relativi problemi si erano presentati nel Duomo di Firenze, illustre precedente di San Pietro quale maggiore tempio della Cristianità, nonché – a mio avviso – suo primo modello in entrambe le fasi della costruzione. Anche a Firenze, infatti, l'identica articolazione dei bracci del transetto e del coro aveva creato un nucleo a pianta

centrale attorno all'altare maggiore, che a sua volta era divenuto il punto focale della navata (Fig. 189). Il Duomo fiorentino era del resto l'esempio più importante da imitare, e superare, non solo dal punto di vista delle dimensioni inusitate e della fusione tra tipologia architettonica centralizzata e longitudinale, ma anche per quanto riguarda la sua destinazione votiva

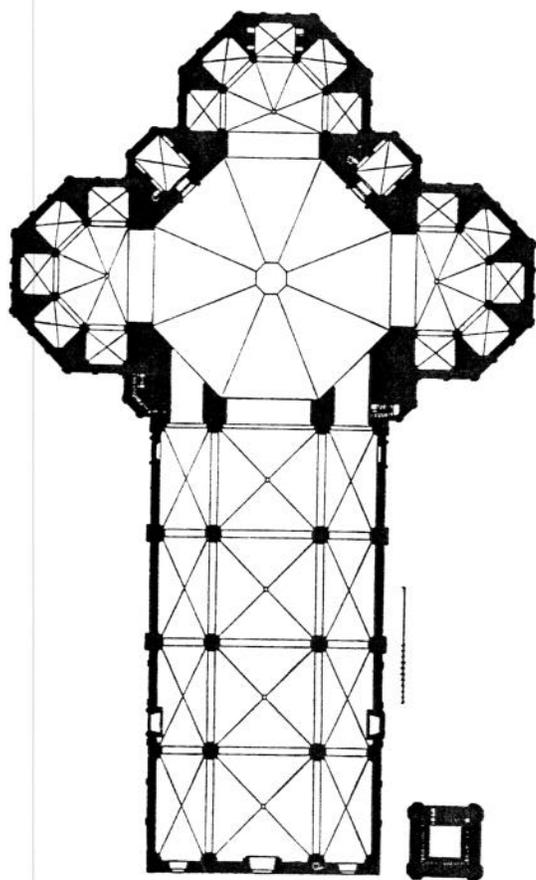
gli strumenti della Passione, palese allusione al Giudizio Universale.

L'altare maggiore

Se l'aggiunta della navata risolse alcuni di questi problemi, ne creò altri che divennero subito evidenti

189. Pianta del Duomo di Firenze (da PAATZ 1952-1955, III, p. 345).

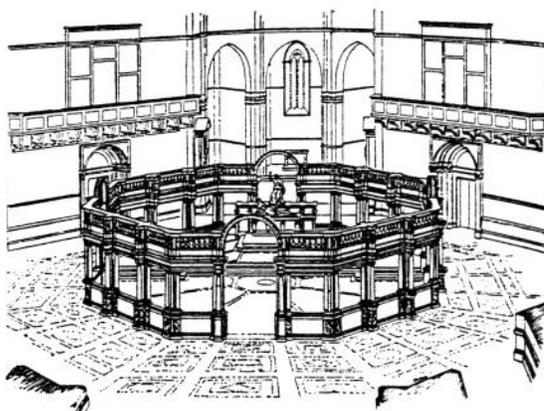
190. BACCIO BANDINELLI. Coro del Duomo di Firenze (ricostruzione, da HEIKAMP 1964, p. 40).



189

a Cristo. Nonostante la sua dedicazione a Santa Maria "del Fiore", o meglio in ragione di essa, i principali elementi dell'interno erano cristologici: l'altare maggiore, dove il coro marmoreo di Baccio Bandinelli ricordava il sacrificio di Gesù (1547-1572; Fig. 190); e la celebre cupola del Brunelleschi, dove Zuccari e Vasari avevano dipinto un grande affresco con il *Giudizio Universale* (1571-1579; Fig. 191).³

Un principio, questo, che in San Pietro era già stato in parte adottato con la decorazione musiva della cupola ad opera del Cavalier d'Arpino (1603-1612; 1351): una *Deesis* che include gli Apostoli e angeli con



190

quando le nuove strutture furono completate e pronte a ricevere gli elementi previsti. Le principali esigenze, e le prime a cui provvedere, riguardavano l'altare maggiore e il coro. Nella basilica tradizionale l'altare maggiore era sistemato all'ingresso dell'abside e il coro dei canonici era collocato tutt'intorno al perimetro dell'abside retrostante. In una struttura a pianta centrale, con l'altare maggiore collocato a una certa distanza dall'abside, tale soluzione era possibile solo a condizione di annettere il coro all'altare maggiore al centro della crociera, precludendo così la visuale dalla navata. Fu questa la soluzione adottata a Firenze quando Brunelleschi, dopo il rifiuto di una prima versione ritenuta troppo occlusiva, dispose attorno all'altare maggiore un basso coro poligonale. Che non fosse una sistemazione soddisfacente lo si può intuire dal fatto che in assenza di una decisione definitiva il coro di Brunelleschi, realizzato in legno come soluzione puramente temporanea, di fatto rimase *in loco* per oltre un secolo. Poi, in circostanze profondamente mutate, il granduca Cosimo de' Medici sostituì il coro di Brunelleschi con una recinzione marmorea molto più elaborata e monumentale, talché persino i contemporanei sottolinearono l'ironia di un gesto ispirato a una coscienza di classe decisamente tirannica e aristocratica, nettamente in contrasto con i nuovi orientamenti degli Ordini mendicanti. Questi, infatti,

proprio allora aggiornavano sistematicamente le loro chiese demolendo il diaframma dei vecchi cori che escludevano il fedele dalle funzioni e precludevano la visione dell'altare maggiore dalla navata.⁴

Tale difficoltà si presentava esattamente negli stessi termini in San Pietro, e il dilemma dovette essere ben presente sia a Bernini che a Urbano VIII, che era

emergere i primi elementi di un progetto tendente a conciliare la centralità della crociera, intesa come sito commemorativo della tomba degli Apostoli, con la focalizzazione longitudinale generata dalla nuova navata. Nonostante fossero state avanzate proposte analoghe, l'ipotesi di un'ostruzione simile a quella del coro di Firenze fu accantonata a favore di una soluzione comprendente due altari, l'altare maggiore dedicato ai santi Pietro e Paolo, isolato al di sopra della loro *Confessio*, ovvero il loro tumulo sotterraneo, e un secondo altare verso l'abside destinato alle funzioni papali che richiedessero la presenza dei cardinali e di un coro. Il dilemma relativo alla forma, alle dimensioni e alla funzione di San Pietro era tale che non si riuscì mai a trovare una valida soluzione per un coro permanente (e oggi, in caso di necessità, vengono erette strutture provvisorie in legno). Ma l'idea di dotare la basilica di due altari maggiori, uno nella crociera, l'altro nell'abside, divenne una sua caratteristica permanente.

Il Baldacchino e il Ciborio

Durante i regni di Paolo V Borghese e di Gregorio XIV queste due funzioni si erano tradotte visivamente in due contrastanti modalità di copertura dell'altare. Agli inizi del papato di Paolo V venne formulata una drastica soluzione del problema, vale a dire lo spostamento dell'altare maggiore nell'abside.⁵ L'altare sopra la tomba venne invece segnalato da una serie di quelle che potevano sembrare, e di fatto erano, installazioni temporanee concepite come baldacchini portatili sostenuti da quattro aste rette da angeli stanti o genuflessi (*Fig. 192*). L'idea di imitare su



191

di origine toscana e doveva avere indubbiamente una precisa familiarità con la situazione di Firenze. Fin dai primi anni del papato di Urbano VIII, presero così ad

chini portatili sostenuti da quattro aste rette da angeli stanti o genuflessi (*Fig. 192*). L'idea di imitare su scala monumentale un baldacchino processionale ri-

191. FEDERICO ZUCCARI e GIORGIO VASARI. Affreschi nella cupola del Duomo di Firenze, particolare.

spondeva a una duplice finalità: la struttura snella ed aperta consentiva la massima visibilità delle operazioni in atto sull'altare e oltre questo in direzione dell'abside. Ma tale soluzione va anche interpretata in rapporto alla grande processione cerimoniale del Corpus Domini, che durante la Controriforma rappresentava, sotto certi aspetti, il culmine della crescente esaltazione del Sacramento inteso come fulcro teologico dell'intera dottrina ecclesiastica (cfr. Fig. 201). Da lungo tempo era stato decretato che il Sacramento fosse esposto sull'altare maggiore di ogni chiesa, e il baldacchino di Paolo V aveva sicuramente lo scopo di evocare il messaggio onorifico e celebrativo della processione del Corpus Domini, nel corso della quale il papa faceva sfilare l'ostia sacramentale dalla basilica attraverso le strade della vecchia Roma e poi indietro sotto un baldacchino ornato di fiocchi sorretto dai chierici. Alla fine del XVI secolo gli altari dedicati al Sacramento si erano moltiplicati ingrandendosi su scala monumentale. A Santa Maria Maggiore il fulcro centrale della cappella mortuaria costruita da Sisto V è un altare del Sacramento in bronzo con quattro angeli più grandi del naturale che reggono il tabernacolo (Fig. 193). Intorno al 1600 il predecessore di Paolo V, Clemente VIII, eresse un grande altare del Sacramento in bronzo nel transetto di San Giovanni in Laterano, sede episcopale del papa e cattedrale di Roma; secondo la leggenda, inoltre, l'imperatrice Elena, madre di Costantino il Grande, avrebbe trasferito a Roma le colonne del tempio di Gerusalemme riempite con la terra del Monte Calvario (Fig. 194). Ispirata senza dubbio da questi esempi, l'intenzione di Paolo V fu pertanto quella di gettare in San Pietro un baldacchino processionale in bronzo, creando una grandiosa "mostra temporanea" permanente, una sorta di celebrazione angelica delle tre distinte peculiarità dell'altare di San Pietro: la commemorazione degli Apostoli, la celebrazione del Sacramento e la santità del papato. All'estremo opposto della scala tipologica e topografica si colloca invece il ciborio architettonico collocato nell'abside sopra l'altare; sormontato da una cupola e fiancheggiato da due preziose colonne tortili di marmo provenienti ad opera di Costantino il Grande dal Tempio di Salomone di Gerusalemme e installate sull'altare maggiore della basilica originaria (Fig. 195). In caso di necessità, nelle occasioni speciali veniva collocato nell'abside un coro provvisorio sul quale potesse sedere il Collegio dei cardinali. Il baldacchino fungeva da struttura agile e aperta atta a segnalare l'altare della tomba senza bloc-

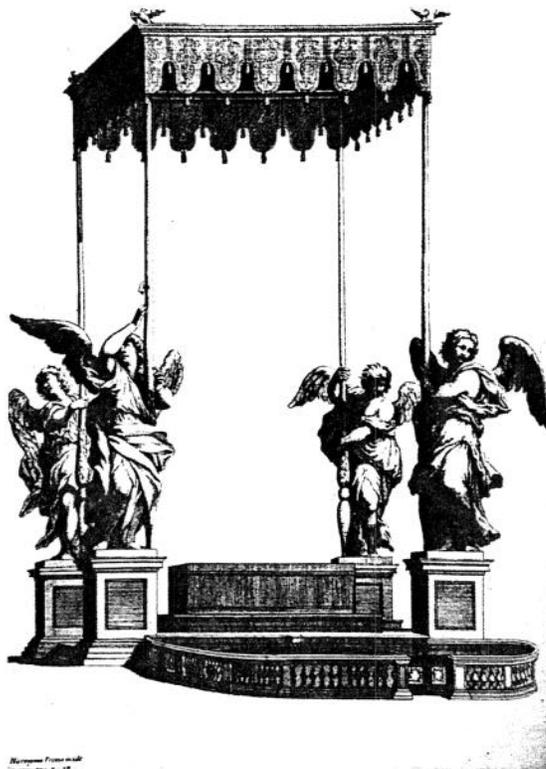
care la vista dell'abside, dove il ciborio appariva come un monumento architettonico a sé stante inserito in un adeguato contesto architettonico.

Urbano VIII e Bernini affrontarono il problema di San Pietro con uno spirito unitario fondamentalmente nuovo, mirando a incorporare e a subordinare a un unico tema dominante i disparati lasciti della tradi-

T.A.B.V.I.A 48.

ORNAMENTVM IMPOSITVM D. PETRI CONFESSIONI SVB PAVLO V.

Fig. 192



Museo Romano

192

zione e i contributi dei loro predecessori. Questa poderosa nuova ispirazione determinò due decisioni fondamentali: la preminenza e la centralità della crociera furono ribadite facendo ritornare l'altare maggiore sulla tomba; e l'altare stesso sarebbe stato segnalato da una struttura capace di fondere le tipologie, fino a quel momento distinte, del baldacchino celebrativo e del ciborio architettonico commemorativo (nella concezione berniniana il termine baldacchino, che di norma si riferisce a una copertura non architettonica, viene usato in mancanza di un termine migliore). Visivamente, l'effetto era quello di riconciliare in forma

192. Baldacchino provvisorio in San Pietro al tempo di Paolo V (1617) (da BUONANNI 1696, tav. 48).

193. Cappella Sistina della chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma.



193

permanente e su scala colossale i valori conflittuali di una struttura minimale e di una aperta visibilità con quelli della permanenza e della monumentalità architettonica. Il progetto iniziale di Bernini consisteva in quattro colonne spiraliformi reggenti nervature semicircolari che si intersecavano diagonalmente; dal fastigio che sormontava l'intera struttura si levava la figura di Cristo risorto in atto di impugnare la croce (Fig. 196). Ritti sulle colonne vi sono angeli che sembrano reggere una frangia a nappe per mezzo di nastri tesi attraverso anelli posti alla sommità e assicurati alle nervature. Le colonne sostituiscono le aste dei baldacchini precedenti, alludendo con la loro forma a spirale alle colonne marmoree di Salomone, mentre i viticci simboleggiano l'Eucaristia; gli angeli tengono sospesa la frangia del baldacchino dall'alto, fungendo da sostituti divini delle funi con cui baldacchini "fluttuanti" ma stabili venivano sospesi dalla volta sopra il papa durante le cerimonie in cui questi sedeva in trono (Fig. 197); e le nervature incrociate richiamano quelle che avevano congiunto le colonne marmoree

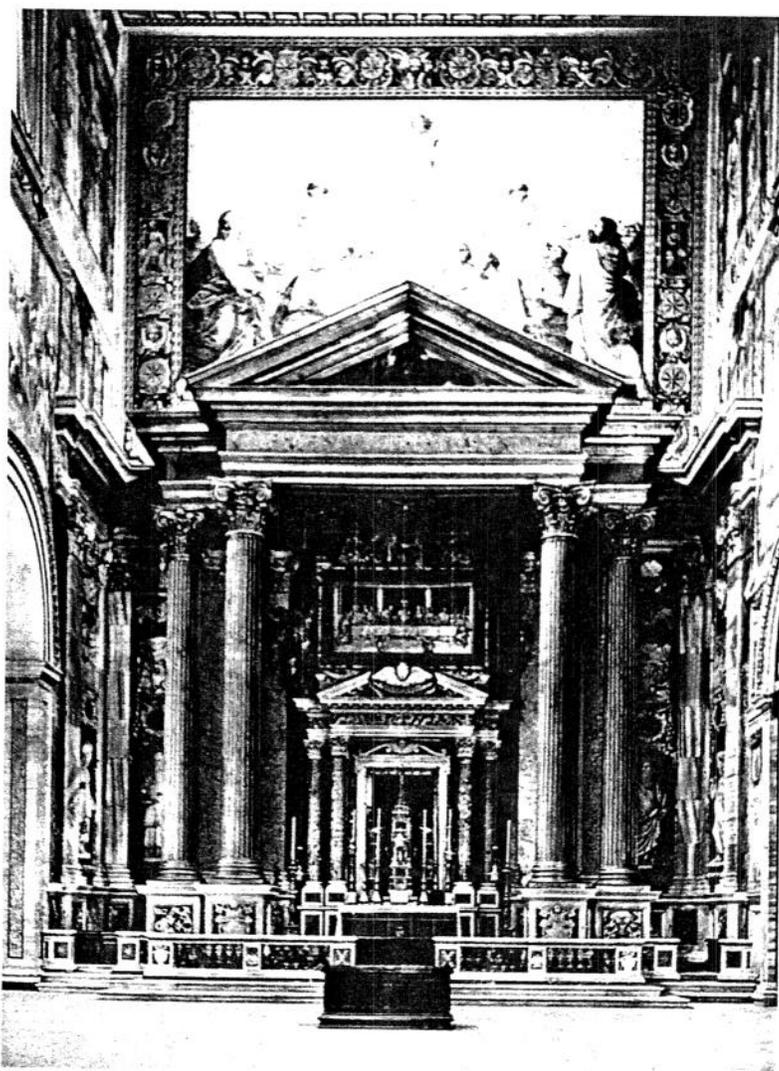
nel tempio di Costantino. Questo stupefacente amalgama di effimero e di monumentale fondeva esplicitamente il carattere processionale dell'altare sistino con il carattere architettonico degli altari del Sacramento lateranensi. L'energica torsione spiraliforme delle colonne ha la sua vivace prosecuzione negli angeli, che assolvono al loro compito di celebrazione onorifica ricoprendo l'altare, e culmina nella figura di Cristo che si leva per prendere il suo posto in cielo, come risulta anche dalla cupola soprastante. Una delle chiavi "materiali" per ottenere questa soluzione era il ricorso al bronzo, di norma non associato né alla tipologia del baldacchino, né a quella del ciborio, ma che consentiva la scala colossale e l'audace ingegneria strutturale richiesta dal progetto. Il baldacchino di Bernini fu certamente la più grande impresa di fusione in bronzo dall'antichità, e in questo senso, come pure sotto il profilo del suo contenuto sacramentale, l'opera era allo stesso tempo un omaggio e una risposta alla sfida posta dall'altare del Sacramento lateranense: sotto questo aspetto, il più grande lascito del

l'antichità e una sfida particolarmente difficile da superare a causa della sua provenienza dal mitico tempio ebraico di Gerusalemme. Tuttavia il baldacchino di Bernini era anche una fusione di forme senza precedenti, che poteva essere conseguita soltanto tramite il bronzo, un materiale dal significato particolare in virtù della sua resistenza, della fluidità e della malleabilità alla prova del fuoco.⁶ Del resto, al processo quasi alchemico della gettata in bronzo veniva associato il senso quasi mistico dello spirito che anima ogni forma di creazione, e non a caso lo stampo di una fusione in bronzo veniva definito l'"anima".

Dopo matura riflessione, il progetto iniziale di Bernini dovette essere modificato perché si temeva che il peso e le spinte laterali della struttura sovrastante potessero causare il cedimento delle colonne. Nella soluzione finale furono così introdotte tre importanti modifiche che diedero luogo a una concezione ancora più spettacolare e per così dire "impossibile". Il carico venne ridotto sostituendo alla figura di Cristo, alquanto complessa e avvolta dai panneggi, la forma ben più semplice e regolare di una croce fissata su un globo. Le nervature semicircolari furono trasformate in volute curve e sbalzate, atte a innalzare il centro di gravità e a dare maggiore verticalità al carico gravante sulle colonne. Infine, la frangia del fastigio fu abbassata in modo da coincidere con la sommità delle colonne e da creare una fascia continua che legasse insieme le colonne stesse.

Ognuna di queste modifiche implicava un mutamento di significato. Il Cristo risorto divenne il tradizionale simbolo della promessa cristiana di salvezza universale. Fronde di palma, simbolo di vittoria, sorsero dalle nervature incrociate, prendendo la forma di una corona: la corona del martirio in memoria del sacrificio di Cristo e di quello dei santi Pietro e Paolo, le cui reliquie santificano l'altare maggiore. Ogni nervatura è formata da tre volute, aventi forma e funzione differenti. La voluta centrale, più larga, poggia direttamente sull'angolo interno dell'imposta tra il fastigio e la colonna, mentre le due volute laterali, più sottili, si arricciano agli angoli del baldacchino e sembra non reggano alcun peso, ma al contrario, con il loro sbalzo a spirale, danno un'impressione di forza ascensionale.

Corone di alloro sorrette delicatamente dagli angeli con la punta delle dita scompaiono tra queste volute a spirale e servono a sostenere le volute e il baldacchino; al contrario, le volute centrali maggiori scompaiono tra quelle vicine che si sollevano in alto.



194

La sovrastruttura del baldacchino è quindi una sorta di avvenimento sacrale, in cui una somma una e trina di simboli onorifici – baldacchino processionale trasportato, baldacchino stabile e sospeso, e ciborio architettonico – è raggiunta attraverso gli angeli che si sono posati per congiungere misteriosamente e impercettibilmente cielo e terra.

Considerando il baldacchino in questo modo, è facile capire perché, secondo un critico del progetto, Bernini insisteva che "in ogni caso, egli voleva che fosse sostenuto da angeli".⁷

Lo stesso commentatore si lamentò del mezzo che è la chiave della soluzione di Bernini in termini architettonici, insistendo che "i baldacchini non sono so-

194. Altare del Sacramento (Roma, San Giovanni in Laterano).

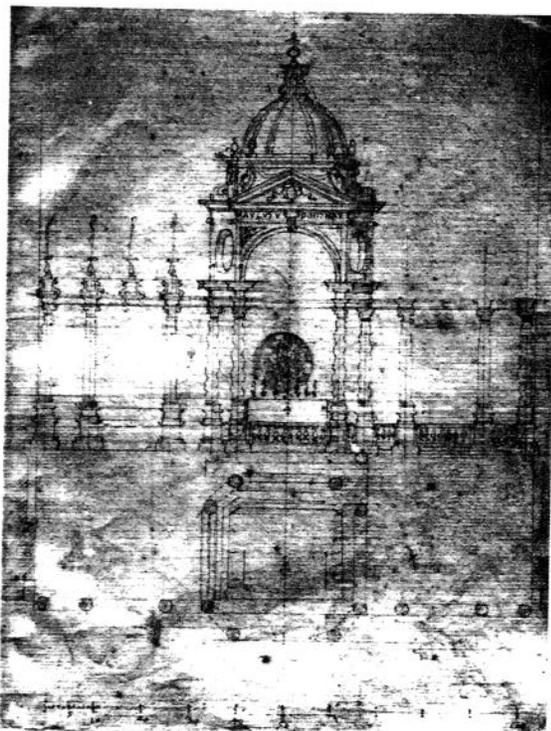
stenuti da colonne ma da aste", e che "il baldacchino non si fonde con la cornice delle colonne". L'intero progetto di Bernini fu creato proprio perché si verificassero queste situazioni inusitate; la cornice continua ininterrotta attorno alla struttura, mentre il fregio tra le colonne è costituito non da metope ma da frange e nappe proprie di un baldacchino di tessuto. Que-

monumentale del ciborio. Il compito di realizzare questa fusione irragionevole è assegnato in modo abbastanza appropriato agli angeli, mentre i festoni delle loro ghirlande scompaiono alla vista per operare la loro magia in privato, nella congiunzione cruciale di tutti e tre gli elementi.

Il cambiamento nel progetto e nel simbolismo del

195. FRANCESCO BORROMINI, Ciborio per il coro di San Pietro, disegno (Vienna, Graphische Sammlung Albertina).

196. GIAN LORENZO BERNINI, Primo progetto per il Baldacchino (1626) (da BUONANNI 1696, tav. 50).



195

sta elisione deliberata della grammatica convenzionale di progettazione – una sorta di “non essere” visivo – faceva di necessità virtù, dal momento che soltanto così baldacchino e ciborio si fondono veramente, pur conservandosi l'integrità essenziale di entrambi. Non c'è da stupirsi se Bernini considerava se stesso un “cattivo cristiano” e credeva che la grande sfida dell'architetto fosse di far apparire gli svantaggi come se fossero stati inventati di proposito, e di “superare le regole senza spezzarle”.

In definitiva il baldacchino di Bernini è esattamente ciò che il detrattore chiamò, discreditandolo, una “chimera”, una fusione inestricabile e indissolubile di tre categorie di pensiero, un tempo disgiunte, ma ugualmente importanti dal punto di vista visivo: l'immediatezza del baldacchino processionale, l'animata sospensione del baldacchino pendente, e la stabilità

TABVLA 50.
ANEA MOLES QVAM EQ. BERNINVS IMPONERE MEDITABATVR ALTARI D. PETRI



Microscopio Petrus mudi

196

coronamento comportò un mutamento dall'enfasi del Sacramento stesso all'enfasi del dominio universale della Cristianità come istituzione, e a sua volta al ruolo del Papato nell'amministrazione di quell'eredità. Allo stesso tempo, le insegne del Papato e quelle di Urbano VIII in particolare furono introdotte dappertutto sul baldacchino, che è letteralmente cosparso di emblemi dei Barberini: il sole, l'alloro, le api. Ciò che è importante di questo fenomeno non è la sua dimostrazione dell'egotismo e dell'ambizione di Urbano VIII – il cliché usuale – ma quella della visione papale della natura del suo ufficio e del suo ruolo nella

missione della Chiesa a sostenere l'eredità del sacrificio di Cristo. Un esempio straordinario di questa coincidenza umana e divina sulla quale si basava la fede era l'ape, un simbolo tradizionale di divina saggezza: tre api formavano infatti lo stemma Barberini. Il vicariato di Cristo non fu concesso a San Pietro solo da Cristo; la sua successione fu determinata anche da un atto di volontà divina, che ispirò ogni elezione papale del collegio dei cardinali. In un modo o nell'altro tutti gli emblemi di Urbano alludevano all'intervento del volere divino sulla terra. Ma l'intervento era diventato diretto e visibile durante la sua elezione quando, al momento della sua vittoria per un solo voto (nel ballottaggio sul quale egli stesso aveva insistito per confermare lo scrutinio precedente), la cappella Sistina fu invasa da uno sciame di api.

Tre considerazioni sul materiale e sul progetto aiutano a comprendere la relazione tra l'"anima" di bronzo del baldacchino, la sua composizione una e trina di simboli celebrativi e commemorativi, e il tema della Trinità che era stato spesso rilevato nell'ascesa spirituale dal sacramento all'altare: la colomba splendente dello Spirito Santo sul lato inferiore del fastigio, il Cristo risorto seduto sulla cupola nell'atto di giudicare, Dio Padre nella lanterna al di sopra.

La consonanza di materiale, forma e significato coincide con la grandiosa drammaturgia visiva del baldacchino stesso - massiccio nella scala e pesante nelle proporzioni -, che si contorce in un potente parossismo di movimento ed energia fino all'apice, e oltre verso la volta. Infine è interessante notare in questo contesto che per Bernini la sfida maggiore presentata dal baldacchino riguardava le sue proporzioni in relazione alla scala dell'edificio, la cui vastità rendeva impossibile una valutazione meramente empirica. Egli diceva che l'opera era riuscita "per caso", cioè attraverso nessun'altra regola che la mente e il genio dell'artista.⁸

Tombe accoppiate

Se sotto il papato di Urbano e per il Bernini il sacrificio di Cristo rappresentava il fulcro ideologico della crociera, la successione dei pontefici lo era invece per l'asse longitudinale dell'edificio.

Questi due temi complementari e interdipendenti, che si riflettevano nella fusione di tipologie costruttive derivanti dall'aggiunta della navata centrale, e che si intersecavano all'altezza del baldacchino e della

tomba degli apostoli, furono sviluppati insieme: il primo con la decisione di realizzare i quattro piloni della crociera in modo uniforme, il secondo con la decisione di spostare la tomba di Paolo III (precedentemente posta in uno dei piloni) e di accoppiarla a quella di Urbano nelle nicchie che fiancheggiano l'altare dell'abside (771, 825).⁹

197. GIULIO ROMANO, *La donazione di Costantino*, affresco, particolare raffigurante il baldacchino sospeso e la ricostruzione del presbitero costantiniano (Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Sala di Costantino).



197

La tomba di Paolo III, opera di Guglielmo della Porta (771), era originariamente un monumento libero con quattro figure allegoriche inclinate, due davanti e due dietro, posto in una navata laterale. Successivamente la tomba fu spostata in una nicchia situata in uno dei piloni della crociera, e le due figure della *Giustizia* e della *Prudenza* furono collocate alla base mentre le altre due, l'*Abbondanza* e la *Pace*, furono poste sul timpano in alto. Conservando solo le allegorie della *Giustizia* e della *Prudenza*, Bernini ricollocò la tomba nel lato meridionale dell'abside, in

198. GIULIO ROMANO, *San Pietro*, affresco (Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Sala di Costantino).

cui il monumento a Urbano potesse fungere da *pendant* con quello nella nicchia sul lato opposto. Nella concezione di Bernini le tombe appaiate rimandano senza ombra di dubbio alla tipologia essenziale adottata da Michelangelo nelle tombe dei Medici della Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, con le figure dei defunti sedute sul trono, e le due figure allegori-



198

che sul piedistallo sottostante. Rifacendosi a della Porta, l'effigie di Bernini è in bronzo, e le allegorie in marmo. L'artista, inoltre, integrò la *Giustizia* e la *Prudenza* del monumento a Paolo con la *Giustizia* e la *Carità* di quello di Urbano. Con la collocazione in coppia delle due tombe nell'abside, e lo stile dei due monumenti, fu possibile sottolineare il significato della successione papale. Collocate nelle nicchie laterali,

le due tombe fiancheggiano la tomba di san Pietro al centro della crociera. Questa impostazione diede vita a un gruppo coerente di tre memoriali, mirante a illustrare la successione dei papi iniziata con san Pietro e consacrata come istituzione da Costantino.¹⁰

La particolare scelta delle virtù che adornano le tombe, seppure apparentemente casuale, deve essere interpretata alla luce dei due aspetti inerenti la natura stessa del magistero pontificio quale discendeva dalle tradizioni medievali di sovranità e filosofia del diritto.

In quanto virtù cardinali o morali, la *Giustizia* e la *Prudenza* erano considerate gli attributi principali del dominio terreno, vale a dire del saggio sovrano. Paolo III fu infatti il grande papa militante della Contro-riforma, come suggerisce il gesto di pacificazione con il palmo all'ingiù. D'altra parte, la *Giustizia* e la *Carità*, attributi della saggezza divina, si confacevano, dal punto di vista spirituale, alla figura del magistrato quale giudice imparziale.¹¹ Sebbene nella tomba di Urbano la *Giustizia* e la *Carità* fossero accoppiate per la prima volta in isolamento su un monumento papale, esse erano già apparse in relazione a ritratti papali, dal momento che fin dal Medioevo tali virtù avevano svolto un ruolo fondamentale nella definizione dell'estensione e dei limiti del governo papale, la cosiddetta *plenitudo potestatis*.¹² L'idea qui, nel contesto di San Pietro inteso come sede del vicario di Cristo, è duplice. Le combinazioni particolari di virtù, sebbene forse appropriate a un singolo individuo, erano soprattutto emblematiche del ruolo vicario di tutti i successori di Pietro come magistrati della Chiesa. E considerate insieme, le tombe accoppiate creavano un "contrapposto" nel significato simbolico del potere temporale e spirituale del Papato.¹³ Con questi cambiamenti di posizione e di focalizzazione, Bernini trasformò le tombe Farnese da un ostacolo sgradito al programma unitario che stava emergendo dai piloni della crociera in una benedizione provvidenziale nell'abside.

Il monumento funebre di Urbano VIII

Non può essere una coincidenza che un modello importante per la realizzazione berniniana delle tombe sia la serie dei ritratti papali con cui Giulio Romano aveva affrescato un secolo prima il magnifico ambiente della Sala di Costantino in Vaticano, l'intero scopo della quale era di mostrare la continuità della

Chiesa nel Papato dal suo inizio sotto Pietro (Fig. 198). Né può essere una coincidenza che la posa di Urbano, incluso il suo sguardo rivolto verso il basso a sinistra, nonché il gesto del braccio destro levato, si riferiscano in modo specifico all'immagine dello stesso san Pietro. Le allegorie sedute che accompagnano Pietro nell'affresco suggeriscono il motivo del rimando di Bernini: esse rappresentano *Ecclesia* sulla sinistra e *Aeternitas* sulla destra. Pietro, insediato sulla cattedra in paradiso, con il gesto enfatico del braccio destro levato sembra creare la Chiesa con un comando, mentre con lo sguardo scruta il suo futuro sulla terra. In questo modo Bernini ha assimilato Urbano a san Pietro stesso, tranne per il fatto che tale enfasi, da semplice cronologia, si è mutata in una rappresentazione del fondamento posto alla base dell'autorità temporale e spirituale della Chiesa: l'esercizio della virtù divina.

Parte integrante del loro ruolo di incarnazioni del volere divino è il fatto che, senza avere precedenti nelle tradizioni di ritratti e tombe papali, le allegorie di Bernini non sono sedute o reclinate, ma stanno "sui loro due piedi" accanto al sarcofago, con il coperchio del quale stabiliscono una relazione dinamica. Abbassando le allegorie al "terreno" esse non appaiono più come "attributi" e diventano figure intermedie tra lo spazio della tomba e quello dello spettatore. Attraverso le loro azioni e con la loro espressività emotiva, le allegorie trasformano la tomba in un luogo d'azione drammatica, collegando la peculiare concezione dell'opera all'esperienza diretta dell'osservatore. Viste in questa luce, appare evidente che le allegorie non sono in lutto, come spesso è stato affermato: al contrario, esse illustrano i ruoli di queste virtù divine, che agiscono tramite questo papa e il Papato nel processo di salvezza. La *Carità* (827) incarna un contrasto morale e psicologico duplice e complementare – Bernini l'avrebbe chiamato "contrapposto" – tra gli estremi del cammino di salvezza dell'anima.¹⁴ Un bambino, dopo aver bevuto il latte dell'indulgente bontà divina, dorme beatamente. L'altra anima grida con tutto il fiato che ha: rappresenta il peccatore pentito che tenta disperatamente di raggiungere la redenzione, talmente consumato dalla recriminazione da essere inconsapevole della replica benigna e compassionevole della *Carità* al suo lamento straziante. La *Carità* è una figura vigorosamente dinamica e tenera che entra in contatto con la tomba papale appoggiando il suo piccolo dormiente sul sarcofago, un'immagine che richiama insistentemente i temi del

la Pietà e del seppellimento di Cristo, il cui sacrificio è il prototipo di tutti gli atti di carità.¹⁵

In netto contrasto con essa, la figura passiva della *Giustizia* (831) si erge, o più esattamente si appoggia alla tomba, in una posa che sa di languore e passività. Mentre la *Carità* ha meno attributi rispetto al solito (due bambini invece di tre), la *Giustizia* ne ha di più:

199. Monumento funebre di Erard de la Marck, già nella Cattedrale di Liegi, incisione (da BOISSARD 1597-1602, parte IV, tomo II, frontespizio).



199

il libro e i fasci in aggiunta alle canoniche spada e bilancia. Gli attributi si riferiscono ovviamente alle forme quintessenziali della giustizia: legale, commutativa e distributiva, derivate da Aristotele, sviluppate dagli scolastici e formulate in modo definitivo nel Concilio

di Trento.¹⁶ Tre punti sono di particolare interesse: la posa a gambe incrociate della figura e l'inclusione dei fasci presentano, al confronto con la bilancia e la spada, un tema comune, evocativo della natura imparziale e punitiva della giustizia.¹⁷ Le gambe incrociate erano un attributo frequente delle figure rappresentanti la meditazione e la contemplazione, e in questo caso il motivo esprime uno dei caratteri fondamentali della giustizia divina, che è lenta e prudente: "La divina bontà non corre in fretta, né con romore a castigare chi erra, ma va tarda, e lenta, e così tacitamente, che non prima se ne avvede il peccatore, che senta la pena".¹⁸ Rispetto alla giustizia divina i fasci con la spada, portati dai littori davanti ai consoli e ai tribuni della plebe, significano che nell'applicazione della giustizia il castigo troppo sollecito non è permesso, e che la giustizia non dovrebbe mai essere precipitosa, ma avere tempo per maturare un giudizio mentre slega le aste che coprono la scure. Il terzo punto riguarda il carattere della figura allegorica più comunemente frainteso, cioè quello che potrebbe essere chiamato il suo umore: la testa appoggiata sulla mano e gli occhi rivolti in alto, le labbra dischiuse come per rispondere a un qualche messaggio ricevuto dal cielo. Non c'è nulla di lacrimevole o di morboso nella sua espressione, che è piuttosto un'immersione nei sogni accompagnata da una sorta di letargo malinconico. Il fatto stesso che il suo gomito poggi sul libro della legge – Urbano fu innanzitutto un giurista e la sua ascesa nella gerarchia ecclesiastica poggiò su quella base – indica che la sua azione ha a che fare con la giustizia, non con il lamento. In realtà, tutti gli autori sottolineano che il castigo divino è inflitto solo con riluttanza e con sgomento, e segnali di paura e timore si notano nei putti, uno dei quali si nasconde con inquietudine dietro i piatti della bilancia, mentre l'altro si allontana con i fasci. L'allegoria, comunque, ha un'attitudine piuttosto diversa; la testa sulla mano è una delle posizioni più tipiche del pensatore e del contemplativo, e la torsione della testa e dello sguardo mostrano non solo che essa agisce con lentezza, ma che ciò che contempla è la fonte celeste della giustizia divina. Insieme i due gruppi offrono un vero e proprio contrappunto di stati psicologici e morali, attivi e passivi, che illustrano l'origine divina e la distribuzione terrena della grazia di Dio nella forma di *Carità* e *Giustizia*. La chiave essenziale del significato delle allegorie è che Bernini non associò il papa alle virtù morali cardinali di norma attribuite del sovrano terrestre, della cui perdita si sarebbero giustamente lamentate, ma unì una

delle virtù cardinali, la *Giustizia*, con la principale virtù teologale, la *Carità*. Questa combinazione era piuttosto comune, ma nel contesto della ritrattistica papale essa indica in maniera specifica il ruolo del Papato nell'esecuzione del volere divino grazie al quale l'uomo può essere giustificato, cioè fatto giusto, e perciò redento dal peccato originale. Dio persegue questo risultato attraverso il sacrificio del suo unico figlio e l'esercizio dei principali caratteri della saggezza divina, le virtù della Carità e della Giustizia. Le due virtù sono uguali e interdipendenti, e operano insieme nell'interesse del genere umano. Lungi dal lamentarsi per la morte del papa, le allegorie rappresentano i ruoli svolti dalle virtù di Dio nel conseguimento dell'effetto benefico implicito nel gesto salvifico del pontefice.

Un'ultima correlazione e un ulteriore contrasto sono evidenti nel trattamento di quello che è, in senso sia letterale che figurativo, il tema centrale sia della tomba di Urbano che di quella di Paolo III, cioè la morte stessa.

In entrambi i casi il tema della caducità dell'esistenza terrena è enunciato da iscrizioni recanti i nomi dei defunti, ma Bernini assimila questo motivo alla figura di *Historia* che scrive su uno scudo di vittoria, rappresentata sul piviale di Paolo III, e alla tradizionale figura alata dell'Angelo della Morte, che qui diventa anche testimone di vita vittorioso e mortale.¹⁹

L'adulazione enfatica, solitamente considerata l'interesse esclusivo di Bernini nella tomba, è celata non solo dal significato impersonale delle allegorie, ma anche dall'eccessiva importanza attribuita alla Morte stessa: lo testimonia la disposizione sporgente del sarcofago michelangiolesco di fronte al piedistallo, e specialmente il ruolo centrale svolto nella tomba dalla figura della Mietitrice.²⁰ La Morte sembra sorgere dal sarcofago stesso, motivo derivato, a mio avviso, dalla tomba di un grande cardinale fiammingo del XVI secolo, ben nota attraverso incisioni contemporanee di monumenti di personaggi famosi, che giocarono un ruolo importante nell'ideologia berniniana della morte (Fig. 200).²¹ Nella tomba del cardinale Érarde de la Marck, comunque, la Morte svolge il suo ruolo di *memento mori* in maniera tradizionale, brandendo una clessidra e indicando l'effigie del defunto, mentre la figura di Bernini scrive, o piuttosto finisce di scrivere, il nome e il titolo di Urbano VIII sul libro nero della Morte. La Morte con il libro sembra richiamare il fatto che, insieme ai suoi interessi letterari, il papa fu uno storico e un avido bibliofilo. Comunque un rife-

rimento più specifico è suggerito da un carattere raramente notato, e per quanto io sappia mai correttamente compreso, che è il nome del predecessore di Urbano parzialmente visibile su una pagina precedente. Spesso considerate riferite all'immediato predecessore di Urbano, Gregorio XV, le lettere si leggono chiaramente come *CL* sopra e *AL* sotto, cioè Clemente VIII Aldobrandini. E, come per evitare ogni possibilità di fraintendimento, esattamente tre pagine, corrispondenti al numero di papi intercorrenti, si vedono tra quella con il nome di Urbano e quella con il nome di Clemente (Clemente VIII, Leone XI, Paolo V, Gregorio XV, Urbano VIII).²² Non è difficile capire perché si evita il riferimento a Gregorio: il nipote del papa, il cardinale Ludovisi, era stato un acerrimo nemico di Urbano fin dal tempo del conclave in cui fu eletto. D'altra parte Urbano era stato uno dei grandi favoriti di Clemente VIII, che agevolò gli inizi della sua carriera in molti modi, e il cui nome stesso corrispondeva all'ideologia della tomba.²³ Comunque il motivo dello scrivano funebre e del registro ha un'altra e più universale implicazione: registrando al rovescio la sequenza dei successori di Pietro, la Morte mostra non solo la caducità delle cose terrene, incluso Urbano VIII, ma anche la permanenza delle cose celesti, in particolare della Chiesa rappresentata dai suoi capi terreni. Qui sta il significato ultimo e sommamente paradossale della tomba berniniana di Urbano VIII. La figura stessa, rappresentante il trionfo della transitorietà, la Morte alata, è allo stesso tempo scriba del Libro della Vita e garante dell'immortalità attraverso le virtù divine legittimate nell'istituzione della Chiesa e del Papato.

Questa stessa qualità pervade le famose api che sono state sparse qua e là sulla tomba di Urbano. Essendo passate attraverso una finestra della basilica, esse ora partecipano alla commemorazione del defunto successore di san Pietro, proprio come avevano fatto venti anni prima durante l'elezione di Urbano. Trasformare lo stemma papale in un tre monumentali insetti che ronzano sulla tomba papale era sicuramente un atto di immaginazione e arguzia senza precedenti, che serviva inoltre per trasformare l'inclinazione verso la malinconia e la disperazione solitamente associata all'iconografia funebre in un momento di sorpresa e anche di gioia. Urbano fu un abile poeta e le api certamente alludono ai suoi versi melliflui. Ma di fatto le tre grandi api che sono scappate dallo stemma sono in realtà i capi – enormi, si direbbe – di uno sciame che popola il monumento; le

altre sono molto più piccole, api operaie, perciò di grandezza naturale. Questa ingegnosa rappresentazione riflette un simbolo tradizionale di gerarchia sociale e di fedeltà in cui il coro delle api (di cui par quasi di sentire l'operoso ronzio) è attirato verso il suo governante come un emblema di clemenza principesco (Fig. 200). Le api perciò celebrano il trionfo della

200. *Principis Clementia*, incisione (da ALCIATI 1567, Emblema IX).



200

virtù cristiana realizzato in forma poetica nei versi piamente ispirati scritti da Urbano su temi religiosi; e in veste istituzionale nella carità e giustizia divine del regno di Cristo di cui viene investito ogni papa.

Considerata sotto questa luce, la disposizione confusa e apparentemente casuale delle grandi api Barberini si carica di un particolare significato. Tutte e tre con la testa verso l'alto, sembrano sollevarsi in una marcia ascendente oltre la figura scheletrica della morte, come per rispondere al comando di resurrezione del papa, seduto sul suo trono di saggezza, esso stesso ornato da api. L'ape più in basso, sul bordo della vasca del sarcofago, non ha il pungiglione: "O morte, dov'è la tua vittoria? O morte, dov'è il tuo pungiglione?" (1 Cor. 15, 55). Le altre due, come risorte – le api rappresentano la resurrezione: gli scrittori antichi riportano continuamente che esse erano generate spontaneamente dai corpi in putrefazione degli animali, soprattutto leoni – sono ancora vive e procedono nella loro ascesa fino al confine tra la morte, la commemorazione e la vita.

La straordinaria confluenza di passato, presente e

futuro nella tomba di Urbano VIII è il motivo dello stemma di papa Barberini fissato sulla sommità della nicchia. Qui due messaggeri inviati dal cielo compiono una straordinaria operazione: lo stemma Barberini viene staccato dalla tiara papale e le chiavi sono portate in alto. L'immagine è una dimostrazione vivente della fugacità dell'esistenza terrena e insieme della sublimazione spirituale di un singolo mortale che per breve tempo è stato al centro di una imperitura creazione della volontà divina.

I piloni della crociera

La realizzazione delle tombe nell'abside si può comprendere soltanto in relazione al più vasto progetto di cui esse fanno parte, mirante a integrare il coro e la crociera, e finalmente la navata, in un grandioso e ampio programma. Al centro la tomba di san Pietro fu coronata con un nuovo baldacchino che esprimeva nel suo progetto principale il sacrificio di Cristo e il suo trionfo: l'altare papale fu circondato dai piloni della crociera con reliquie e immagini di santi che evocano la Passione di Cristo, il tutto allo scopo di rappresentare l'intero processo di salvezza così come postulato dalla Chiesa (1255, 1259, 1264, 1269).

Quando si stabilì di sostituire il Cristo Risorto con una croce e un globo, simboli tradizionali del dominio universale della Cristianità, Bernini, come suo solito, affrontò la nuova situazione sfruttandola, trovò cioè una nuova soluzione che esprimesse il suo fondamentale punto di vista, nel contesto della crociera, in modo ancora più vivace di prima. Egli interpretò la croce del sacrificio non semplicemente come simbolo della Chiesa, ma come un'allusione alla Crocifissione stessa, l'"evento reale". Il risultato fu un programma ampio e unificato, sviluppato tra il giugno del 1627, quando si decise di realizzare tutti e quattro i piloni della crociera allo stesso modo, e l'aprile del 1629, quando si determinarono i soggetti e la forma essenziale delle decorazioni. Questa decisione drastica fece epoca, dal momento che inaugurò un nuovo modo di concepire la relazione tra un'opera d'arte e il suo ambiente circostante, che può essere meglio definito psicologico. Il principio alla base del programma era di dedicare ognuna delle nicchie a un santo le cui reliquie erano conservate nella basilica, in tal modo ponendo l'accento anche sulla continuità tra il vecchio e il nuovo. Soluzione semplice in apparenza, tranne per il fatto che nella vecchia basilica le reliquie, accumu-

late da secoli, e i loro altari-reliquiario, erano stati sparsi dappertutto, mentre ora l'idea era di fare una selezione significativa nell'ambito di un unico tema. L'idea aveva varie radici. Presumibilmente durante il brevissimo regno di Leone XI, predecessore di Paolo V, era stata avanzata la proposta di collocare nelle nicchie dei quattro piloni della crociera le tombe di quattro papi santificati che portavano lo stesso nome.²⁴ Il denominatore comune con l'altare dedicato a san Pietro era la continuità e la sacralità del Papato, spesso espresse nella scelta dei nomi papali. Un altro precedente che sicuramente giocò un ruolo importante nella progettazione unificata di San Pietro fu ancora una volta la cattedrale di Firenze, dove la crociera era circondata da cappelle dedicate ai dodici Apostoli. Il tema fondamentale era cristologico, e includeva il riferimento storico alla chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli, che Costantino aveva costruito come copia orientale (e rivale) di San Pietro. Un'altra importante tradizione di progettazione unificata e coerente di chiese a pianta centrale era lo schema che coinvolgeva le maggiori feste della Chiesa ortodossa che si svilupparono durante il periodo medio-bizantino nella Grecia orientale. Questa tradizione aveva un particolare rilievo perché funzionava su un piano sia verticale che orizzontale, che si elevava in un crescendo di sacralità con l'immagine del *Pantocrator* nella sommità della cupola.

Ciò che distingueva il progetto in San Pietro era, innanzitutto, l'uso delle reliquie che erano esistite, disperse, nell'edificio precedente e che sarebbero state esposte come tema guida del piano. L'esibizione delle reliquie, più che semplicemente la loro conservazione, divenne l'interesse prioritario. In secondo luogo le reliquie stesse erano considerate non solo come preziosi resti di un santo, ma come parti integranti di un processo coerente, quello di salvezza. Il velo della Veronica, su cui era stato impresso il volto di Cristo sulla strada del Calvario, e la lancia di Longino, in quanto reliquie della Passione, si prestavano esse stesse direttamente a questo scopo; una terza, la testa di sant'Andrea, lo faceva indirettamente in virtù della forma particolare del suo martirio, su una croce diagonale, che aveva richiesto ai suoi oppressori, allo scopo di imitare, ma non con l'intenzione di ripetere, la morte di Cristo. In altre parole, le tre maggiori reliquie di San Pietro erano considerate, per la prima volta insieme, come aventi un comune denominatore con il sacrificio di Cristo e con la sua promessa di salvezza, precisamente lo stesso tema dominante nella conce-

zione del baldacchino. Si richiedeva una quarta reliquia adatta a completare lo schema, l'importanza della quale si può capire dal fatto che nell'aprile del 1629 il papa ebbe l'ardire di appropriarsi di una parte di una delle più importanti reliquie, la Vera Croce, da una delle maggiori chiese di Roma, Santa Croce in Gerusalemme, una fondazione costantiniana e una delle basiliche patriarcali più venerate della città.

L'ideologia senza precedenti della crociera di San Pietro poggerrebbe sul suo essere concepita come uno spazio sacro coerente e unificato, dedicato al processo cristiano di salvezza realizzato attraverso il sacrificio di Cristo e la fondazione della sua chiesa attraverso san Pietro e i suoi successori. La chiave per la realizzazione di questo programma in termini visivi poggerrebbe sull'idea della personificazione delle reliquie, ottenuta attraverso la rappresentazione dei loro rispettivi santi. Non c'era nulla di intrinsecamente nuovo riguardo a quest'idea: Veronica era stata spesso mostrata mentre esibisce il suo velo, Longino la sua lancia, Andrea la sua croce, Elena la Croce. Era nuova la combinazione di questa modalità rappresentativa con l'idea di un tema drammatico coerente, espresso ritraendo le figure in modo tale da comunicare il significato delle reliquie, cioè gli eventi che conferirono loro il significato e il ruolo nel processo di salvezza.

Concepita in questo modo la crociera di San Pietro diventò uno spazio sacro in cui si svolgeva la stessa ideologia fondativa della Chiesa: il perpetuo rinnovamento del sacrificio di Cristo. Senza dubbio l'intero progetto fu concepito con l'idea di circondare la tomba di san Pietro con una sorta di coro greco di statue colossali dei santi-reliquia che avrebbero esse stesse, attraverso le loro pose ed espressioni, rappresentato nuovamente i prodigiosi eventi ai quali avevano partecipato. Veronica si affretta disperata sulla strada del Calvario per mostrare la miracolosa impronta del volto di Cristo. Andrea e Longino esultano nelle loro imitazioni della Crocifissione e l'imperatrice Elena sembra portare ai suoi sudditi le preziose reliquie del sacrificio di Cristo che ha ritrovato. Le figure quindi svolgono un duplice ruolo: sono immagini isolate e indipendenti, incarnazioni degli attributi che le caratterizzano; d'altra parte sono attori in una narrazione, partecipanti di un dramma sacro, storico e immaginato allo stesso tempo, che si svolge nella crociera di San Pietro. Lo spettatore che entra nella crociera è inevitabilmente coinvolto nel dramma che lo circonda come mai era accaduto su questa scala e con questa intensità.

Il dramma non è affatto "puro teatro": esso è modulato e controllato da un principio fondamentale che potrebbe essere meglio chiamato "psico-liturgico", dal momento che in accordo con il principio liturgico le figure sono accoppiate in base al loro sesso e al loro stato psicologico. Nella tradizionale gerarchia ecclesiastica gli uomini precedono le donne, e nella psicologia tradizionale dei sessi gli uomini hanno una maggior inclinazione intellettuale e spirituale, mentre le donne sono più compassionevoli e mondane. E così in San Pietro furono determinate la disposizione delle figure e le loro emozioni. Insieme esse mettono in atto un dialogo a quattro, contrappuntistico, con lo spettatore, che in questo modo partecipa al sacrificio di Cristo e al processo di salvezza come in nessun'altra chiesa in tutta la Cristianità. Le donne piangono per il sacrificio terreno, Veronica freneticamente, Elena maestosamente; gli uomini esultano nel suo eterno trionfo, Andrea in venerazione, Longino con tensione. Le sculture mostrano le inclinazioni stilistiche dell'artista che le realizzò, ma Bernini fornì il primo disegno e ne ebbe la supervisione.

Questo fatto è prova di uno straordinario risultato, proprio a causa della varietà di stati psicologici rappresentati dalle figure. Mai prima di allora tale gamma di emozioni umane era stata esaltata fino a una simile grandiosità, in armonia con la scala colossale delle figure stesse, che tuttavia sono attentamente modulate e orchestrate così da trasformare le mute reliquie del passato in un autentico coro di testimoni eloquenti per il presente. Il fatto più importante è che agendo in tal modo le statue creano un ambiente, uno spazio carico di emozioni, nel quale lo spettatore è inevitabilmente e involontariamente attratto. È impossibile dire se lo spazio immaginario è diventato reale, o viceversa, ma il tradizionale diaframma tra di essi è stato rimosso, e l'esperienza di questo mondo fatta dall'osservatore viene innalzata al livello di una partecipazione al processo di salvezza che si concluderà nell'altro mondo, come se esso fosse rievocato e rinnovato nella crociera di San Pietro.

Da un punto di vista architettonico il progetto richiese la ripetizione delle strutture usate per le reliquie nel vecchio San Pietro, reliquiari a tabernacolo liberi su tre livelli; più in basso un altare sormontato da una rappresentazione del santo, con o senza la reliquia stessa, e una sezione superiore dalla quale la reliquia veniva esposta durante le occasioni speciali. Nella nuova disposizione al livello inferiore vennero collocate cappelle completamente sviluppate nella

nicchia al di sotto dei piloni, con pitture delle vite dei santi e pale d'altare che mostravano i loro martiri o si riferivano ad essi. Dipinte a fresco, esse introducono l'equivalente dei tempi verbali nel linguaggio: eventi del passato remoto, rappresentati con la tecnica e nell'ubicazione sotterranea dei primi affreschi cristiani nelle catacombe, servono da preludio all'arte scultorea rappresentata dalle sculture colossali nella chiesa.²⁵ Nei piloni la funzione del livello superiore degli antichi tabernacoli fu trasferita alle logge sovrastanti le statue, trasformate da Bernini nel luogo di un evento miracoloso. Tra queste nicchie superiori egli introdusse tabernacoli architettonici che richiamano la struttura degli antichi reliquiari. Queste cornici architettoniche divennero esse stesse reliquiari, per il fatto di incorporare le colonne tortili di marmo che Costantino aveva portato dal Tempio di Gerusalemme per ornare il coro originale e l'altare del vecchio San Pietro. Le colonne qui servono per un doppio scopo: esse trasferiscono il sito dove la salvezza dell'uomo fu ottenuta grazie alla Passione di Cristo nel luogo dove avvenne la fondazione della chiesa di San Pietro; e nella loro nuova collocazione esse davano una testimonianza fisica all'idea dell'adempimento della vecchia religione degli Ebrei nella nuova religione di Cristo, il passaggio dalla Gerusalemme terrena a quella celeste. La natura celeste dell'"evento" è enunciata dal trattamento delle nicchie, dove angeli e putti innalzano le reliquie – in parte rese tridimensionalmente, come se non ci fosse una superficie retrostante – contro uno spazio policromo. Nei catini delle nicchie nuvole di stucco e putti con cartigli iscritti con testi riferentisi alle reliquie si uniscono nello spazio dorato insondabile del paradiso, come i fondi oro dell'arte religiosa medievale. In questo modo il livello superiore partecipa e contribuisce alla percezione della crociera come uno spazio reale, vivente in cielo. Si dovrebbe mettere in rilievo che il passaggio dalle pitture nelle cappelle sotterranee alle sculture nella chiesa comportava non solo un passaggio temporale tra passato e presente, ma anche un passaggio esistenziale dall'illusione alla realtà. Seguendo una lunga tradizione riguardante le rispettive nature delle arti della rappresentazione, Bernini aderì alla visione secondo cui la pittura, in quanto falsa illusione, era inferiore alla scultura, che condivide la tridimensionalità della creazione di Dio. Qui Bernini aderisce a questo principio anche nelle apparizioni celesti nelle nicchie-reliquiario, dal momento che lo spazio è veramente definito dalle venature del marmo colorato scelto con at-

tenzione; perciò la superficie non è affatto penetrata da un'illusione "artificiale".

La continuità della navata

Due progetti ideati contemporaneamente da Bernini sotto Urbano VIII danno avvio al compito straordinario di articolare l'asse longitudinale definito dall'abside e dalla navata. Facendo ciò Bernini considerò la crociera e la navata come l'intersezione di due funzioni complementari, non solo di architettura della chiesa ma della casa stessa di Dio, come sede della memoria e luogo dell'azione. Le tombe papali nell'abside rappresentano il "seguito" della commemorazione del sacrificio di Cristo nella crociera e dell'erezione della sua chiesa sulla pietra angolare di san Pietro. La navata sviluppa il programma già preannunciato nell'abside, inverando la storia nell'azione.

Matilde di Canossa

Nella storia della Chiesa, dopo la fondazione iniziale da parte di Costantino, ci fu un altro caso eroico in cui il potere secolare riconobbe l'autorità del Papato e contribuì ampiamente al patrimonio della Chiesa terrena. Conterranea di Urbano, la contessa Matilde di Canossa era stata una fedele sostenitrice del Papato nella multiforme e prolungata lotta di potere con il Sacro Romano Impero, e aveva donato alla Chiesa il suo vasto patrimonio territoriale. Dopo essersi appropriato delle reliquie della Passione conservate in Santa Croce in Gerusalemme, Urbano spostò la salma di Matilde dal suo luogo di sepoltura in Lombardia per seppellirla nuovamente in una tomba posta in una nicchia nella navata settentrionale di San Pietro (1097). Qui la storia è rappresentata metaforicamente, poiché non c'è nulla di medievale nella figura della contessa. Bernini la rappresentò piuttosto come una matrona romana grandiosamente regale, in uno spazio circostante puramente bianco, chiaramente concepito per far pensare a un antico monumento commemorativo. La figura ovviamente stabilisce una relazione reciproca con l'imperatrice Elena, mentre gli attributi vengono mutati da strumenti della Passione nello scettro del regno di Matilde e nella tiara e nelle chiavi del Papato.²⁶ Matilde viene così presentata come la compagna ideale ed eroica dei fondatori secolari della Chiesa, e come un esempio per gli at-

tuali sovrani dell'Europa cristiana. La semplice bara trapezoidale rimanda agli antichi sarcofagi con fregi, specialmente ai sarcofagi etruschi. È significativo che il rilievo del sarcofago (1100) non riprenda, come ci si potrebbe aspettare, il tema screditato, ma ancora molto in voga, della donazione di territorio di Costantino alla Chiesa illustrando il dono materiale di Matilde. Piuttosto la scena celebra il suo ruolo in una famosa vittoria del Papato nel conflitto con gli imperatori sull'investitura, il diritto di nominare abati e vescovi. Enrico IV è ritratto in atto di umile prostrazione mentre riceve il perdono da Gregorio VII nel castello di Matilde, a Canossa, riconoscendo in tal modo la legittimità della successione papale a san Pietro.²⁷ Le stesse controversie erano assai vive e pressanti al tempo di Urbano, e l'opera fu sicuramente concepita per dare un esempio ai regnanti dell'Europa cristiana del tempo. Il significato contemporaneo è evidente nei caratteri di Gregorio VII, che sono quelli dello stesso Urbano. Bernini dichiara visivamente che questo è un monumento esplicativo e commemorativo, come una tomba, collocando sul bordo del sarcofago un cartiglio iscritto sorretto da due putti inginocchiati. L'iscrizione presenta Matilde non solo come una donatrice, ma come una donna dallo spirito virile, protettrice (*propugnatrix*) della Santa Sede; indossa una corazza e porta lo scettro del comando militare in allusione al fatto che ella realmente condusse le sue truppe in difesa del Papato.

In maniera ancora più straordinaria Bernini inserì la scultura in una doppia nicchia, il cui guscio esterno è costituito da riquadri che convergono in prospettiva verso il centro della figura. Fisicamente la doppia nicchia permise a Bernini di includere l'intero monumento nello stretto e poco profondo spazio disponibile. Il guscio esterno funziona visivamente in due modi: l'uso dei cassettoni agisce da "altoparlante" visivo, ingrandendo la figura come se essa avanzasse dalla nicchia interna verso lo spazio dello spettatore. Allo stesso tempo l'estensione di tale guscio dilata l'effetto di visibilità entro i ristretti limiti della navata laterale. Questa commemorazione ideale e antiquaria di un remoto passato viene proiettata in un presente immediato e celebrativo da una coppia di putti in volo che completano il monumento unendo lo stemma della contessa alla sommità dell'arco.

La simultanea commissione di un rilievo rappresentante il tema del *Pasce oves meas* non fu una coincidenza (cfr. 313). L'episodio, ricordato nel Vangelo di Giovanni, in cui Cristo in una sua apparizione post

mortem ai suoi discepoli in veste del Buon Pastore assegna a Pietro il compito di allevare il suo gregge mistico, fu universalmente considerato come la fondazione della Chiesa con a capo Pietro e i suoi successori. Collocata sopra l'ingresso principale della basilica, la grandiosa opera celebrava l'approvazione storica e divina dell'autorità papale riaffermata in seguito con la sottomissione dell'imperatore a Canossa, e illustrata nel monumento della contessa Matilde. La fondamentale comunanza di significato storico è evocata visivamente non solo da particolari motivi del tessuto e della posa, ma anche dallo stile "storicizzante", che rimanda all'antichità dell'evento e gli fornisce l'autorità visiva dell'arte classica. Il soggetto pastorale è trattato in un modo lirico e idealizzante che fa pensare alla poesia bucolica augustea. Nella tradizione classica, a cui appartiene la poesia "pindarica" dello stesso Urbano, tale tematica, riferita soprattutto alle *Georgiche* di Virgilio, era profondamente permeata dall'idea dell'eterno ritorno all'Età dell'Oro. La storia della Chiesa perciò inizia e continua qui, in questo tempo e spazio idilliaci, entrando in San Pietro.

Così come Bernini la presenta, la scena comunica un duplice messaggio riguardante san Pietro: il suo primato tra gli Apostoli in quanto erede spirituale di Cristo, a cui il Signore trasmise la sua autorità – e responsabilità – sul suo gregge; ma anche l'umiltà e l'obbedienza di Pietro, che si inginocchia in un atteggiamento di devota abnegazione. Nel racconto del Vangelo Pietro dichiara tre volte il suo amore per Cristo – che tre volte conferma il compito dell'Apostolo di "pascere le sue pecore" – in espiazione del suo triplice rinnegamento del Signore. La suprema carica di Pietro è così congiunta alla sua umile devozione e al perdono di Cristo. Anche in questo senso il rilievo viene messo in relazione con il monumento di Matilde dove, come abbiamo visto, i rilievi del sarcofago illustrano la prostrazione di Enrico IV e il perdono di Gregorio VII, testimoniando la base spirituale della successione papale di Pietro.

La decorazione della navata

Nei primi tempi di regno del successore di Urbano, Innocenzo X Pamphili, fu realizzata l'idea basilare di dedicare l'asse longitudinale della basilica alla storia della Chiesa. L'importanza del tema è perciò posta in evidenza dal fatto che essa fu conservata e sviluppata nonostante l'aspra ostilità del nuovo papa verso il suo

predecessore e la sua disposizione parimenti ostile, almeno inizialmente, nei confronti di Bernini. Effettuando questa scelta, si raggiunse comunque una straordinaria coincidenza di forma e contenuto che diede alla chiesa una nuova direzione.

L'idea affondava le sue radici in uno dei più importanti documenti riguardanti la storia di San Pietro e la sua decorazione, una lettera scritta alla fine del XIII secolo da uno dei più importanti pontefici, Niccolò III (1277-1280), per sollecitare i Canonici, oltre che ad altre riforme, ad aver cura della condizione della Chiesa per assicurare che la sua condizione materiale fosse degna del suo elevato stato spirituale: "La Chiesa militante può essere vista come la città santa della Nuova Gerusalemme, scesa dal cielo e preparata da Dio come sposa abbellita per il suo sposo". La Chiesa era concepita come una Gerusalemme celeste, e doveva essere adornata in maniera appropriata. Sotto Niccolò l'ornamento prese la forma di una serie di medaglioni con ritratti dei papi allineati sulla parete del lucernario. Rappresentare i papi in questo modo era la ripresa di un sistema di decorazione ecclesiastica assai antico in cui i medaglioni con ritratti dei santi popolavano la gerarchia celeste rappresentata dall'edificio stesso, tranne per il fatto che anticamente i medaglioni erano di solito collocati in settori marginali dell'edificio come semplici espedienti di incorniciatura. Durante il regno di Niccolò i papi svolsero un ruolo significativo nella decorazione della basilica. Un'importante caratteristica è data dal fatto che la serie papale include l'idea della sequenza temporale, dal momento che la continuità e la persistenza erano essenziali al significato degli affreschi. Ricreando il programma nella nuova navata si confermava doppiamente l'idea di continuità, nella sequenza di papi e tra la vecchia e la nuova basilica.

La nuova versione (1398-1453) includeva diversi cambiamenti fondamentali sia per il contenuto che per la forma. Il fatto più significativo, forse, era che non erano inclusi tutti i papi, ma soltanto quelli santificati.²⁸ In questa maniera si ebbero un ritorno e una convergenza con l'antica tradizione dei medaglioni con i santi, quasi per popolare la Gerusalemme celeste con i rappresentanti più importanti della gerarchia della Chiesa. In secondo luogo i ritratti non sono disposti su una linea, ma a zig-zag attraverso la navata centrale. Questa disposizione fu chiaramente mutuata da quella della serie di ritratti papali nella cappella Sistina, dove l'organizzazione bustrofedica serve per intrecciare e legare insieme i cicli narrativi dell'Anti-

co e del Nuovo Testamento che corrono paralleli lungo le pareti della cappella.²⁹ La cappella Sistina è il luogo dove vengono eletti i papi, dove si rinnova perpetuamente la successione stabilita da Dio. Inoltre i medaglioni non sono esibiti isolati, ma sostenuti in alto da coppie di putti alati, insieme alla tiara papale e alle chiavi. L'*imago clipeata*, così si chiama questo motivo, era la maniera antica di illustrare il trionfo e l'apoteosi dell'anima, in questo caso chiaramente la santità degli effigiati.³⁰ E infine i medaglioni sono scolpiti, non dipinti, in modo da partecipare a un diverso livello di realtà. Con gli sfondi dorati, collocati sulla superficie policroma dei pilastri marmorei, i rilievi appaiono come oggetti reali sospesi nello spazio, nel quale essi funzionano come messaggi di memoria animati, miracolosamente trasportati dal passato al presente. La navata tutta sembra pulsare al ritmo insistente ed energetico dei loro *memento*.

Dai pennacchi delle arcate enormi personificazioni femminili delle *Virtù* si inclinano sugli arconi della navata centrale. Anch'esse hanno un chiaro riferimento all'antichità, assimilandosi alle analoghe figure di *Vittoria* che erano solitamente collocate nei pennacchi degli archi di trionfo romani. Lo scopo essenziale di questo riferimento all'antichità pagana era di sottolineare che il trionfo della Chiesa era teologico e morale, non una vittoria militare. Considerato assieme al tipico emblema di Innocenzo X, la colomba con il ramoscello di ulivo nel becco, simbolo per eccellenza della pace, l'intero sistema decorativo ricorre al linguaggio dell'antichità classica per esprimere il diffuso tema del trionfo decretato da Dio attraverso la storia dell'era cristiana, della moralità e della pace.

Quest'organizzazione suggerisce che è necessaria una revisione radicale del modo in cui noi solitamente percepiamo la relazione tra la navata centrale e la crociera, cioè dall'ingresso all'altare maggiore. Questo passaggio dal mondo terreno a quello spirituale è quindi l'esperienza pratica del visitatore, ma per il fedele la direzione del movimento spirituale è esattamente opposta. Come la colomba dello Spirito Santo sotto la volta del baldacchino di Bernini diffonde la sua luce in basso sul Sacramento sull'altare maggiore, così la sua grazia si irradia dall'epicentro verso l'esterno per illuminare il mondo. Così, ancora una volta, e in maniera più rilevante, si rievoca la basilica paleocristiana: dai tempi della primitiva Chiesa cristiana il movimento, in termini teologici e decorativi, era sempre dall'altare verso l'esterno attraverso l'ingresso della chiesa.³¹

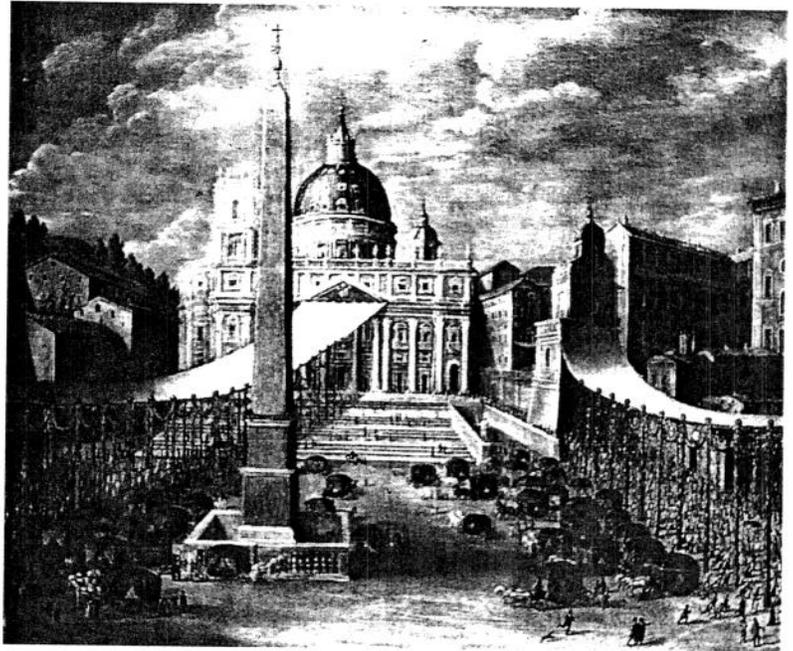
Entrata e uscita. La piazza e il colonnato

La stessa considerazione vale per i due colossali progetti commissionati dall'amico e mecenate di Bernini, Alessandro VII. La piazza e il colonnato di fronte alla chiesa e la *Cathedra Petri* all'estremità dell'abside completano e concludono l'estensione longitudinale della basilica. Uno dei concetti fondamentali della Cristianità, derivato dalle religioni misteriche dell'antichità, era quello dell'iniziazione, il processo per mezzo del quale i neofiti, o catecumeni, sarebbero stati preparati a entrare decorosamente nella chiesa. Questa idea di esclusione fu tradotta sin dalle origini dell'architettura ecclesiastica in un atrio o cortile che precedeva l'ingresso all'edificio. A San Pietro la piazza antistante come luogo di accoglienza e di raccolta per i fedeli si combinò con un'altra funzione che si era sviluppata in tempi relativamente recenti nella storia della Chiesa. Fin dall'inizio del XIII secolo c'era stato un singolare incremento della devozione dell'Eucaristia, il mistero centrale della Cristianità; la devozione era aumentata di gran lunga in risposta agli attacchi protestanti su ciò che essi consideravano simboli teologici e istituzionali con cui la Chiesa aveva offuscato la semplicità della fede e della grazia. Tali fattori avevano fatto sì che in San Pietro si sviluppasse la maggiore devozione annuale "urbana" del calendario della Chiesa, la processione del Corpus Domini: il papa, mostrando un ostensorio contenente l'ostia del Sacramento e coperto da un baldacchino retto da chierici, sfilava con un grande seguito dal palazzo del Vaticano attraverso le vicine strade del Borgo, come era chiamata la zona, e tornava indietro verso la chiesa. In queste occasioni due grandi baldacchini sospesi su aste si estendevano lontani, uno dall'ingresso al palazzo Vaticano fiancheggiante la facciata settentrionale, l'altro dal portale centrale della chiesa (Fig. 201). I baldacchini servivano a due scopi strettamente correlati, uno dei quali era di proteggere i partecipanti e il Sacramento dal sole o dalle intemperie; in termini umani la processione era perciò un esercizio faticoso, specialmente per i papi, che erano spesso piuttosto avanti con l'età. Ma i baldacchini avevano anche un significato simbolico altrettanto impellente: rendere onore all'importanza dell'evento e ai suoi partecipanti, e specialmente alla santità del Sacramento stesso.

Lo spazio davanti alla chiesa assolveva pertanto a una duplice funzione, presentandosi come un'area aperta atta a contenere le folle riunite in occasioni

speciali, circoscritta peraltro da vie di passaggio specificamente tracciate per la processione eucaristica. Considerata sotto questo aspetto, la piazza poneva lo stesso problema dell'edificio ecclesiastico, quello di riconciliare forme e funzioni organizzate in maniera centrale e longitudinale. Due fattori topografici, gli ingressi principali alla piazza dalla città, rafforzavano

201. ANONIMO, *La processione del Corpus Domini* (1640 ca) (Roma, Museo di palazzo Venezia).



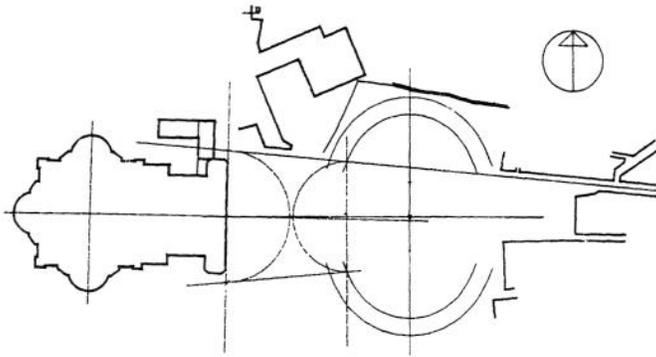
201

questa dualità di funzioni: sul percorso che si estendeva longitudinalmente lungo il Borgo Nuovo da Castel Sant'Angelo, i primi progetti avevano mirato a creare un'introduzione unificata e degna alla chiesa, trattando lo spazio come una piazza cittadina e creando una chiusura costituita da arcate coperte nella parte superiore con uffici e appartamenti. Soluzione questa che rimanda alle strade urbane porticate, come quella progettata molto tempo prima per il Borgo da Niccolò V, e quelle presenti in molte città dell'Italia settentrionale.

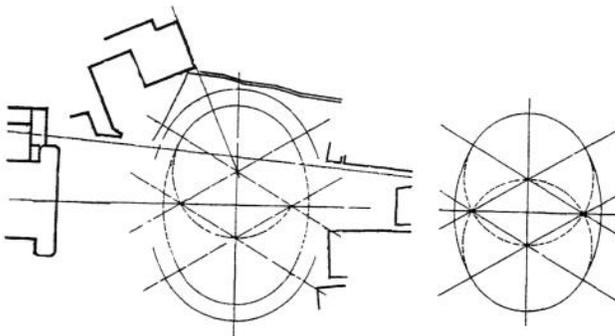
Per capire la soluzione completamente diversa di Bernini si dovrebbe prendere in considerazione il grande atto pubblico, chiaramente inteso per far risuonare la nota tematica dominante del suo regno, intrapreso da Alessandro VII immediatamente dopo la sua elezione avvenuta il 7 aprile 1655. Il 27 maggio 1655 il nuovo papa introdusse una radicale innovazione nello svolgimento della processione del Corpus

202 a, b. Determinazione della *Piazza Retta* e della *Piazza Obliqua* (da BIRINDELLI 1981, pp. 80, 82).

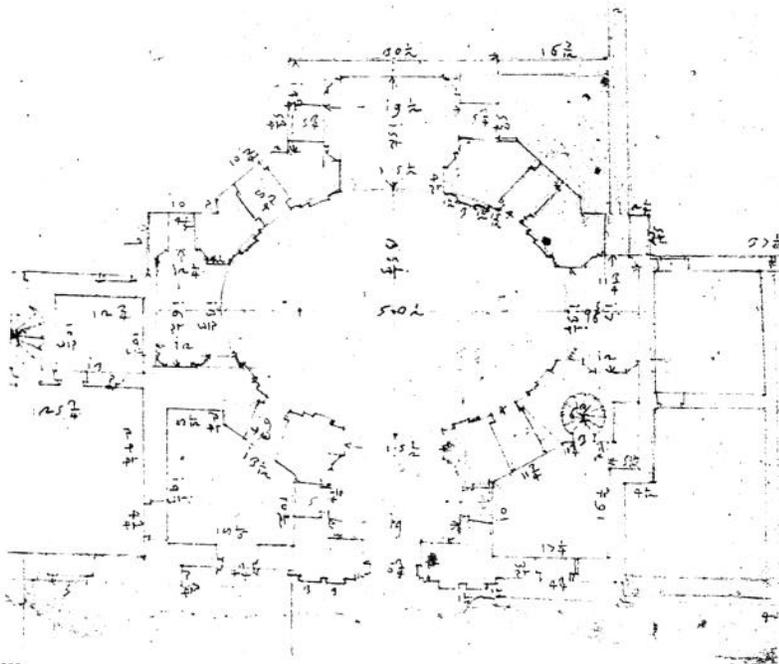
203. FRANCESCO BORROMINI, Pianta del palazzo di Propaganda Fide con la cappella dei Re Magi di Gian Lorenzo Bernini, disegno, particolare (Vienna, Graphische Sammlung Albertina).



202 a



202 b



203

Domini. Invece di camminare o di spostarsi sedendo sulla *sedia gestatoria* portata sulle spalle dei "sediari" papali, Alessandro fu portato su una lettiga inginocchiato mentre teneva l'ostia davanti a sé. L'austerità e l'autocontrollo esibiti nella lunga, disagiata e intensa devozione del papa agonizzante e sudorante (era malato), che restò assolutamente immobile durante tutto il tempo, sono descritti in modo commovente dai testimoni.³² Questo semplice ma meraviglioso esempio di umile adorazione inaugurò una nuova era, definendo l'intero futuro sviluppo di San Pietro e della facciata pubblica della stessa Chiesa cattolica.

Testimonianza eloquente di questo atteggiamento solenne è il fatto che, nella progettazione di un'adeguata cornice per la piazza di San Pietro, Alessandro non volle aver nulla a che fare con l'idea di funzionalità comune a questi casi. Egli respinse un simile progetto, che includeva un secondo piano utilizzabile, con la richiesta assoluta che i portici servissero soltanto come passaggi, mettendo a tacere coloro che pensavano che le strutture avessero anche un valore "pratico". Per Alessandro soltanto portici fini a se stessi potevano esprimere l'autosufficienza delle finalità protettive e sacramentali ai quali egli desiderava che servissero: la loro pubblica utilità, che fu davvero molto grande, consisteva nel lavoro che l'enorme impresa avrebbe fornito alla massa di poveri disoccupati romani, specialmente dopo la peste del 1656.

La divisione dell'area in due parti era insita nel progetto (Fig. 202 a, b). Le dimensioni e le forme di questi spazi contigui furono inoltre determinati dalle caratteristiche interdipendenti della situazione: caratteri che dovettero sembrare "provvidenzialmente" dati e suscettibili, nell'immaginazione di Bernini, di essere incorporati in un concetto unico e coerente. I lati fiancheggianti l'area immediatamente di fronte alla chiesa erano fissati dalla posizione di una parte del palazzo Vaticano a nord, disposto diagonalmente rispetto alla facciata. Questo angolo del palazzo era un elemento restrittivo ma importante in senso verticale, dal momento che il papa spesso faceva le sue apparizioni, per le quali era richiesta la massima visibilità, dal balcone del suo appartamento che si affacciava sulla piazza. Unendo simmetricamente il fronte del palazzo a sud si creò la cosiddetta *piazza retta* (allineata in asse con la chiesa), un trapezio divergente e inevitabilmente evocativo della piazza di Michelangelo sul Campidoglio. Lo spazio divenne così la controparte ecclesiastica del colle secolare della città di Roma e dell'antico impero.

L'estensione laterale settentrionale dello spazio est della *piazza retta* fu delimitata dal muro Leonino della città, inviolabile poiché conteneva il celebre corridoio che connetteva il Vaticano e la fortezza papale di Castel Sant'Angelo. La configurazione di questo spazio e il suo rapporto con la *piazza retta* dipendevano dall'intersezione di due assi, uno dei quali correva longitudinalmente rispetto all'orientamento della basilica, dal centro della facciata della chiesa all'obelisco che Sisto V aveva eretto circa al centro della piazza. L'obelisco, a sua volta, era il punto di intersezione di un asse obliquo – da qui il nome *piazza obliqua* – parallelo alla facciata della chiesa. Un punto di quest'asse trasversale divenne il centro di un cerchio il cui perimetro coincideva sia con l'angolo del palazzo Vaticano sia con il muro Leonino. Quando sul lato opposto della piazza fu segnato il cerchio corrispondente, i punti di intersezione tra questi due cerchi a loro volta diventarono i centri per cerchi più grandi, i cui diametri completavano l'ovale sull'asse maggiore. Un terzo asse era una linea proiettata dall'estremità settentrionale della facciata della chiesa, attraverso il Borgo Nuovo – la maggiore strada dal centro di Roma – fino a Castel Sant'Angelo. Le intersezioni del cerchio laterale con questo asse determinarono l'arco dei colonnati, in modo da fornire l'avvicinamento dal Borgo Nuovo con la massima veduta della facciata della chiesa.

Queste diverse "coincidenze" dovettero confermare l'adesione di Bernini alla tradizione quasi mistica della geometria pitagorica, nella quale il cerchio era la più perfetta delle forme date da Dio. Questi fattori, pratici ma anche simbolici, dovettero raccomandare per la piazza obliqua la forma ovale, definita da cerchi intersecantisi, piuttosto che la vera e propria ellisse. Sebbene egli attribuisse la concezione al papa stesso, aveva avuto una precedente esperienza con questa forma, più precisamente in una cappella che aveva disegnato per il palazzo di Propaganda Fide di Urbano VIII, l'ufficio della Chiesa dedicato alla diffusione della fede in tutto il mondo (Fig. 203); questo fu, in effetti, il primo uso dell'ovale trasversale a Roma. La cappella era dedicata ai Re Magi ed era perciò piena di simbolismo astro-cosmologico; per cui il progetto potrebbe aver anticipato il riferimento della *piazza obliqua* all'idea di una Chiesa universale e capace di abbracciare tutto il mondo, i primi testimoni della quale furono proprio i Re Magi.

All'asse trasversale fu dato uno speciale rilievo fiancheggiando l'obelisco con due fontane, che richiama-

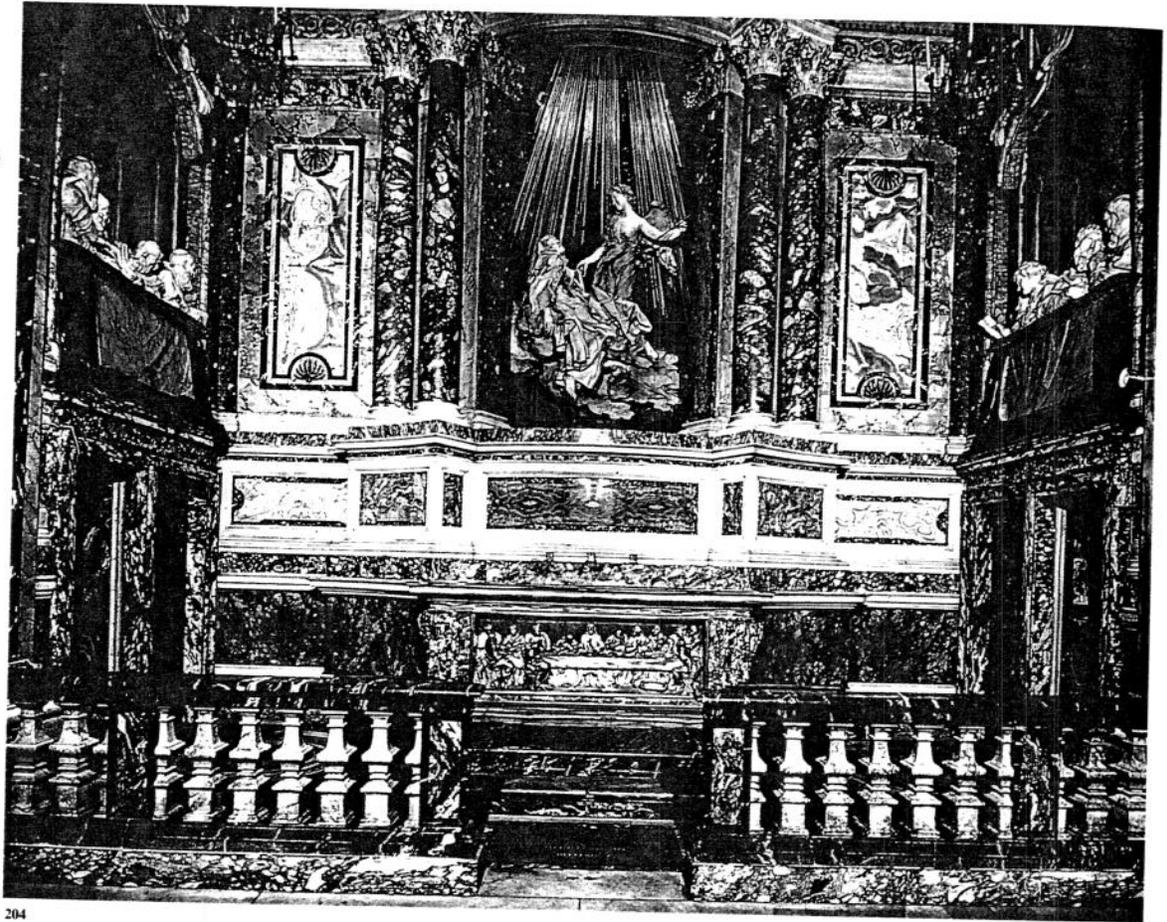
no l'attenzione su un carattere particolare del progetto di Bernini: le colonne sono allineate in cerchi concentrici disposti uno dietro l'altro, in modo che i centri dei cerchi laterali diventano punti di fuga dai quali il peso delle colonne scompare. Quando sono osservate da un angolo, le colonne sembrano innumerevoli, non orientate e dinamiche; quando lo sono dai punti centrali esse sembrano semplici, regolari e stabili. Il visitatore in moto inesorabilmente scopre queste viste "perfette", che sono di fatto segnate sull'asse, percependo ciò che è transitorio e desiderando ciò che è permanente. In tempi recenti Bernini aveva impiegato un sistema di "doppia prospettiva" molto diverso, ma fondamentale analogo, nelle pareti laterali della cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria (Fig. 204). Lì i membri della famiglia del defunto sono mostrati all'interno di ambientazioni architettoniche scorciate in diagonale, costruite in modo che, quando sono viste da un punto di fuga centrale (all'intersezione degli assi della navata e del transetto, sotto il centro della cupola), esse "hanno senso" come una sorta di trittico, le cui ali laterali formano uno spazio coerente. Nella cappella Cornaro il contesto è anche quello di una raccolta di anime, membri deceduti della famiglia del donatore, unite in una specie di disputa dell'evento sacramentale – l'*Estasi di santa Teresa* – dipinto nell'altare centrale, e rappresentato sull'altare. Vista così, la "risoluzione" prospettica dello spazio di Piazza San Pietro si colloca in una lunga tradizione, specialmente di tabernacoli e altari, in cui lo straordinario effetto del fuoco prospettico e la risoluzione erano diventati una metafora per la coincidenza mistica degli opposti compresi nell'Eucaristia stessa.³³

La motivazione parziale per l'ordine dorico relativamente basso ed estremamente austero era di fornire un contrasto semplice e poco attraente ("contrapposto" era la parola di Bernini), che avrebbe ingrandito l'altezza della facciata, priva delle future torri campanarie. La giustapposizione aveva un senso sociale e ideologico: la solenne semplicità del dorico era appropriata alla funzione sacramentale della piazza e alle masse dei fedeli lì riunite, mentre, essendo ancora una volta in contrasto, serve per aumentare la magnificenza dell'ordine corinzio della facciata. Non meno importante, comunque, fu la risonanza che l'ordine dorico di Bernini creò con quello che era in effetti il più importante edificio romano dedicato a san Pietro oltre la stessa basilica papale, il famoso tempietto circolare a cupola, cinto da antiche colonne, proget-

tato all'inizio del XVI secolo da Bramante per segnare il vero e proprio luogo del martirio di san Pietro (Fig. 231). Bernini aveva reso uno specifico omaggio a questa tradizione di *martyria* in alcuni schizzi per il baldacchino, dove la croce rovesciata di san Pietro appare in cima al coronamento, insieme alla croce del Golgota. La relazione tra i due edifici era già stata ar-

gli esempi letterari riguardanti gli antichi colonnati, compiuto da uno dei maggiori studiosi del tempo, Lucas Holstein.³⁴ Lo studio giungeva alla conclusione che le strade a triplo portico erano comuni nelle antiche città della Grecia orientale, una felice coincidenza in vista del fatto che Alessandro VII, attraverso il suo nome, aveva vari contatti con la tradizione ellenistica.

204. GIAN LORENZO BERNINI. Veduta dell'altare di santa Teresa in Santa Maria della Vittoria, con le prospettive "convergenti" (Roma, Santa Maria della Vittoria, cappella Cornaro).



204

tiolata dallo stesso Bramante nella cupola del suo progetto per il nuovo San Pietro, e l'analogia fu conservata nella configurazione di base della cupola. Come vedremo, lo stesso Bernini concepì le braccia semicircolari del colonnato come le braccia di san Pietro, la testa sormontata dalla tiara-corona, che abbracciano i fedeli.

I colonnati a tre corsie servivano alla funzione pratica di fornire un passaggio centrale coperto, protetto ai lati, per la processione sacramentale del papa. Questo progetto fu supportato da un elaborato studio de-

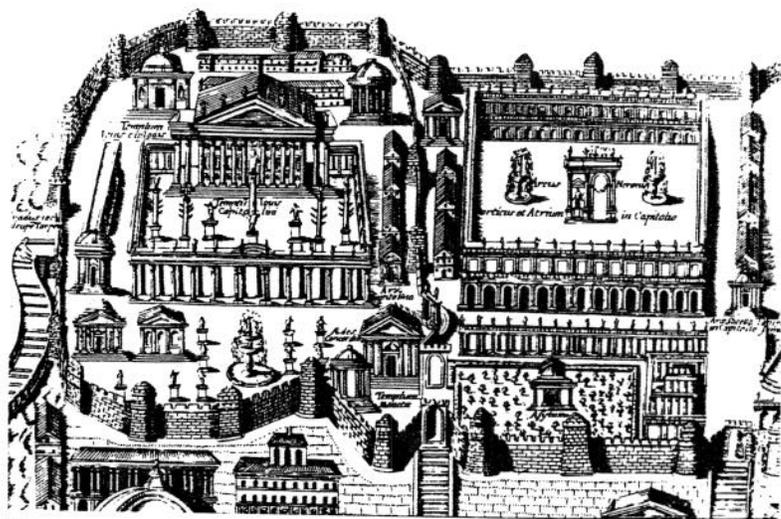
Le fonti sono in realtà piuttosto ambigue su cosa significasse "triplo portico", ma esse certamente non suggeriscono (e nemmeno forniscono esempi) che il passaggio centrale degli antichi viali, fiancheggiato da portici coperti, fosse esso stesso coperto. Non meno importante di questa evocazione di un'immagine classica precedente è la presenza dello stesso tema nell'Antico Testamento, in un luogo non meno significativo di quello del racconto del profeta Ezechiele, il cortile del Tempio di Dio, dove c'era un *porticus iuncta porticuū triplici* (Ez 42, 3).³⁵ In una delle allegoriz-

zazioni postmedievali della Scrittura più concise e popolari, la *Silva allegoriarum* di Hieronymus Lauretus, pubblicata per la prima volta a Barcellona nel 1570 e molte volte in seguito, il triplo portico potrebbe indicare il mistero della Trinità: *Porticus atriorum templi, et praecipue porticus triplex, mysterium sanctae Trinitatis designare possunt*.³⁶ I riferimenti al precedente classico ed ebraico – che pervadono tutto San Pietro – riflettono la fondamentale visione della Cristianità proclamata all'inizio dai Padri della Chiesa, come *Ecclesia ex gentibus ed ex synagoga*, che incorpora e sostituisce i suoi predecessori.³⁷

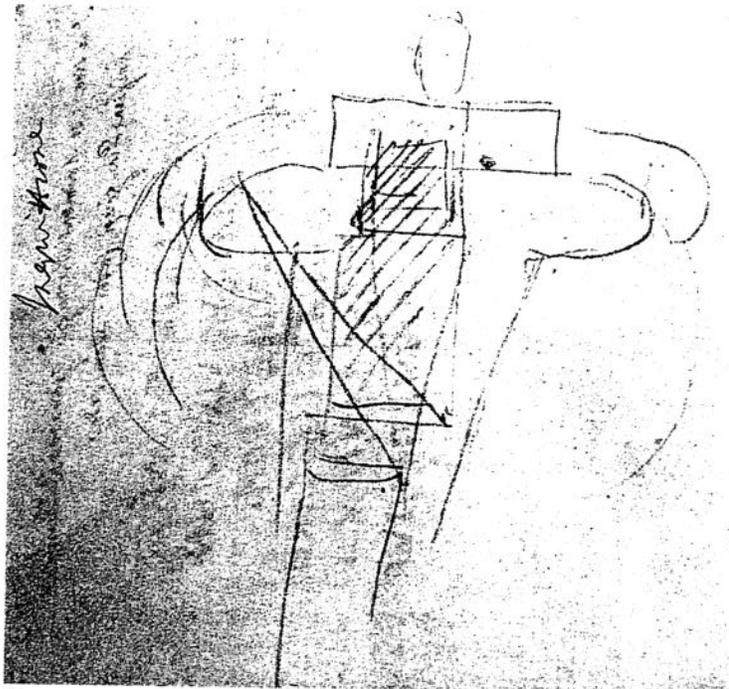
Bernini inserì l'idea della sostituzione architettonica nella sezione a croce dei portici, che includeva uno dei più importanti motivi dell'architettura rinascimentale, la serliana (derivata dall'antichità e resa popolare dall'architetto Sebastiano Serlio), un arco centrale affiancato da due aperture architravate. A San Pietro l'adattamento consistette essenzialmente nella convergenza di due importanti contesti con i quali il motivo era strettamente associato. Uno di questi era l'antico arco trionfale in cui la serliana, coperta da un timpano, serviva come una specie di proscenio o cornice per l'apparizione o il passaggio di un imperatore. Il più famoso arco trionfale dell'antichità era stato già inaugurato dall'imperatore Costantino, che costruì un'enorme struttura di questo tipo, in solido argento, nella cattedrale di Roma, San Giovanni in Laterano, l'originaria sede dei papi.

Concepita come cornice in profondità, la serliana continuò a vivere nella forma di un passaggio voltato a tre navate, come nel prestigioso vestibolo michelangiotesco di palazzo Farnese.³⁸ Bernini aveva usato esattamente lo stesso motivo nei rilievi laterali della cappella Cornaro e nella Scala Regia, come una continuazione dei portici della piazza attraverso l'ingresso al Vaticano. In questa forma il motivo potrebbe essere descritto allo stesso tempo come celebrativo e transitorio. Esso suggeriva l'idea di un passaggio trionfale, e in un celebre ostensorio di Bologna, che Bernini certamente conosceva, il modello era stato adattato alla lunga tradizione nella quale l'effetto fantastico della "realtà" prodotto dalla prospettiva era usato per evocare il senso di una progressione verso il punto fisso della presenza "reale" nell'Eucaristia. A San Pietro il trionfo architettonico intorno alla piazza e la risoluzione prospettica dai punti di fuga all'interno sono uniti nell'abbraccio universale del Corpus Domini.

Un'altra caratteristica che distingue i portici di Piazz-



205



206

za San Pietro sono le colossali statue di *Santi* che sormontano le balaustre (18). L'immagine che esse creano fu chiaramente concepita per fornire una controparte celeste all'esercito di eroi secolari che celebrano l'Impero romano sulle balaustre dei palazzi capitolini, sito dell'antico tempio romano di Giove e sede del moderno governo cittadino.³⁹ Sebbene non ci fosse nessun precedente classico per questa disposizione del

205. Ricostruzione dell'antico Campidoglio (da DONATO 1648, p. 108).

206. GIAN LORENZO BERNINI, San Pietro e il colonnato come abbraccio di *Mater Ecclesia*, disegno (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana).

portico, colonnati sormontati da statue comparivano in una ricostruzione dell'antico Campidoglio pubblicata nel 1648, che fu sicuramente un importante modello per Bernini (Fig. 205). Collocare tali statue sopra il colonnato trasmetteva un significato aggiuntivo, che potrebbe essere stato un fattore importante per la stravagante insistenza del papa sul fatto che i colonnati non dovessero avere alcuna struttura al di sopra. In questo modo le statue non appaiono semplicemente come un coronamento delle balaustre, ma si trovano direttamente sopra alle colonne stesse, e così sono descritte dalle fonti contemporanee. Le sculture erano percepite non solo come un anello orizzontale, ma anche come un allineamento di colonne trionfali, la forma più comune di commemorazione onorifica imperiale romana. La disposizione creò una vera e propria legione di eroi cristiani, uniti dalla fede per sostituire gli eroi militari celebrati dalle statue collocate sulle colonne isolate dell'antichità. Uno scrittore contemporaneo descrisse la processione del Sacramento nella festa del Corpus Domini a San Pietro come il seguito delle processioni trionfali degli antichi imperatori al tempio di Giove Capitolino. Bernini diede forma a quest'idea. In una spiegazione efficace del progetto, Bernini diede la sua definizione del tema di base che animava la sua concezione del colonnato, che descrisse come le braccia della madre Chiesa che abbracciano tutto il mondo, inclusi i non credenti: "... essendo la chiesa di S. Pietro quasi matrice di tutte le altre doveva haver un portico che per l'appunto dimostrasse di ricevere à braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella credenza, gl'Heretici per riunirli alla Chiesa, e gl'Infedeli per illuminarli alla vera fede".⁴⁰

Egli disegnò anche uno schizzo in cui questa metafora è trasferita a San Pietro come un papa che porta la tiara (Fig. 206). La metafora ha antiche radici, riferendosi in prima istanza a una classica antropologia dell'architettura - vigorosamente rinata nella tradizione umanistica del Rinascimento - in cui la relazione armonica tra le parti dell'edificio a pianta centrale era correlata alle proporzioni ideali del corpo umano, il cosiddetto uomo vitruviano, le cui braccia e gambe tese toccano il perimetro di un cerchio centrato nell'ombelico. Nella tradizione cristiana la più celebre applicazione della metafora era nella definizione della basilica con pianta a croce, come immagine di Cristo sulla croce. Come le stesse forme architettoniche, i concetti erano complementari ma reciprocamente esclusivi, uno antropocentrico, l'altro centrato

su Dio, ed entrambi si basavano su immagini essenzialmente statiche e simboliche. La concezione berniniana della relazione tra la chiesa di San Pietro e la piazza con il colonnato fondeva questi temi, l'ecclesiologia della basilica e l'universalità della pianta centrale, con un terzo concetto: l'immagine istituzionale della Chiesa come *Mater Ecclesia*. Attraverso questa combinazione egli creò una nuova e dinamica metafora che incarnava l'abbraccio universale della Cristianità. L'abbozzo di quest'idea di Bernini - in se stesso una sorprendente fusione di idea, alzato, pianoterra e vista a volo d'uccello - riguardava il collocamento privilegiato del padiglione progettato, ma mai realizzato, chiamato il Terzo Braccio. Lo scopo della struttura era allo stesso tempo concettuale e visivo: essa forniva il punto di vista ottimale da cui cogliere la forma e lo spazio dell'intera piazza, e quindi il suo significato universale.

La differenza rispetto alle tradizioni precedenti è che la metafora di Bernini coinvolge non solo lo statico pianoterra, ma anche l'alzato, e concepisce la chiesa e la piazza come un intero, non come un ricettacolo passivo, ma come un organismo vivente che agisce nell'interesse dell'umanità.

In risposta alle critiche sull'"inutilità" del progetto, Bernini replicò - con un moderno spirito di assistenzialismo - che, al contrario, il lavoro che l'opera aveva procurato ai poveri e ai disoccupati era il modo più efficace e caritatevole di utilizzare fondi pubblici per il bene pubblico. Spiegando il progetto della piazza Bernini scrisse: "Applicò subito a i mali gl'opportuni remedii, e compassionando la povertà, che non solo priva d'impiego errava vagabonda per la Città, ma languiva oppressa da una carestia che quanto più affliggeva il Popolo, tanto maggiormente doveva far spiccare la sua pietà, si volse a distribuire grandissima quantità d'oro, benché la scarsezza dell'erario fosse un argine opposto al torrente di questa devota munificenza. Portato il nostro liberalissimo Principe dalla piena Carità ben provvide, che l'aprire semplicemente a beneficio comune i Tesori era fomentare otio, et un nudrire i vitii. Onde quell'istesso antidoto che s'applicava per la salute poteva essere un tossico più potente per avvelenarla. Così dunque represses quella fiamma di Carità, non per estinguerla, ma acciò maggiormente à prò di suoi sudditi si dilatasse, quindi pensò dar principio ad una gran fabbrica, mediante la quale si eccitasse l'impiego nei vagabondi, e si sovvenisse con il giro di grossa somma di denaro alle correnti necessità".⁴¹

Un'ulteriore comprensione della *forma mentis*, inattesa ma chiaramente illuminante, che stava alla base del progetto è fornita da quattro iscrizioni esplicative, composte dallo stesso pontefice. Esse furono collocate alle estremità esterne e interne dei bracci dei colonnati, l'ultima coppia nei punti di congiunzione tra i colonnati e gli angoli della *piazza retta*. Tranne che per quella dell'ingresso a sud-est, che ricorda il completamento dei lavori nel 1661, le iscrizioni uniscono brani della Sacra Scrittura in una maniera tale da definire la natura e il significato della struttura, e da indirizzare l'osservatore, esortandolo a seguire l'esempio del papa. I testi sono tutti tratti dall'Antico Testamento, come per dimostrare l'adempimento delle sue profezie nel Nuovo. L'iscrizione dell'ingresso di nord-est afferma la funzione pratica dei colonnati, ma in termini che esprimono la loro maggiore importanza attraverso la descrizione del profeta Isaia del tabernacolo-ombrello nel Regno di Dio: *IN UMBRACULUM DIEI AB AESTU IN SECURITATEM A TURBINE ET A PLUVIA* (Isaia 4, 6: *et tabernaculum erit in umbraculum diei ab aestu et in securitatem et absconsionem a turbine et a pluvia* ["qual tetto e riparo: come ombra contro il caldo, di giorno, come rifugio e protezione dalla bufera e dalla pioggia"]). Nell'ingresso di sud-est si legge questa dedizione: *ALEXANDER VII PONTIFEX MAXIMUS A FUNDAMENTIS EXTRUX(IT) ANNO SALVAT(ION)IS MDCLXI* ["Il Sommo Pontefice Alessandro VII eresse dalle fondamenta nell'anno della Salvezza 1661"]. Le iscrizioni agli angoli fondono insieme frasi dell'Antico Testamento in lode di Dio con prescrizioni che evocano la processione del Corpus Domini e l'adorazione eucaristica che essa celebrava. Quella a nord-ovest esorta solennemente la processione e l'adorazione nella chiesa: *VENITE ASCENDAMUS IN MONTEM DOMINI, ADOREMUS IN TEMPLO SANCTO EIUS* ([un'allusione al Tempio e al Monte di Gerusalemme, al Monte Vaticano dove è ubicato l'attuale Vaticano, e alle montagne che fanno parte dello stemma della famiglia Chigi] - Isaia 2, 3: *et ibunt populi multi et dicent "venite et ascendamus ad montem Domini"* ["accorreranno molti popoli, dicendo: 'venite, saliamo al monte del Signore'"]; Ps. 137, 2: *adorabo ad templum sanctum tuum et confitebor nomini tuo super misericordia tua et veritate tua quoniam magnificasti super omne nomen sanctum tuum* ["adorerò presso il tuo santo tempio e confiderò nel tuo nome sopra la tua misericordia e la tua verità perché hai magnificato oltre ogni fama la tua parola"]). L'iscrizione a sud-ovest: *VENITE PROCIDAMUS ANTE DEUM / IN TEMPLO SANCTO EIUS ET NOMEN DOM(I)NI*

INVOCEMUS (Ps. 94, 6: *venite adoremus et procidamus et ploremus ante Dominum qui fecit nos* ["venite, adoriamo e prostriamoci e preghiamo davanti al Signore che ci ha fatto"]); Ps. 114, 4: *et nomen Domini invocavi: o Domine libera animam meam* ["ho invocato il nome del Signore: 'O Signore libera l'anima mia'"]).

Il significato dell'intero progetto fu in seguito rias-



207

sunto in una medaglia in cui era rappresentato Alessandro inginocchiato durante la processione del Corpus Domini, coniato nel 1664 in commemorazione di quella straordinaria innovazione, per celebrare il decennale, o il decimo anniversario, dell'elezione del papa (Fig. 207).⁴² La medaglia reca l'iscrizione *Procidamus et adoremus in spiritu et veritate*. Il motto è di nuovo un'ingegnosa unione di due brani della Sacra Scrittura, uno dall'Antico Testamento, l'altro dal Nuovo, che racchiudono l'essenza della devozione per il Corpus Domini. La prima parte include l'esortazione di Davide a lodare Dio nel *Salmo* 94, 6, lo stesso testo usato nell'iscrizione del colonnato sud-ovest. La seconda parte ripete la prescrizione di Giovanni per l'intima disposizione di coloro che adorano Dio: *Spiritus est Deus, et eos, qui adorant eum, in spiritu et veritate oportet adorare* ["Dio è spirito e quelli che adorano debbono adorare in spirito e verità"] (Giovanni 4, 24). I due brani uniti descrivono l'espressione interiore ed esteriore della devozione propria all'Eucaristia. L'atto di inginocchiarsi, attitudine immobile di colui che prega, era stata a lungo il modo canonico di

207. Medaglia commemorativa raffigurante Alessandro VII genuflesso durante la processione del Corpus Domini del 1655 (1664) (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana).

208. Medaglia commemorativa della *Cathedra Petri* (1662) (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana).

devozione all'Eucaristia – l'adorazione perpetua era, come vedremo, la più alta vocazione degli angeli in paradiso – ma la sua introduzione nella celebrazione del Corpus Domini serviva per trasformare entrambe le tradizioni: alla devozione eucaristica veniva dato un movimento dinamico e un'intenzione avvolgente, e la tradizionale processione di esultante trionfo fu conservata in un potente segno di adorazione fedele, totale, umile e pubblica, specificamente associato all'Eucaristia. Comunque l'iscrizione ha anche un altro significato: la visione cattolica dell'Eucaristia, o piuttosto della natura di sacrificio eucaristico della messa, fu una delle maggiori contestazioni dei riformatori protestanti, ed era stata enfaticamente riaffermata dal Concilio di Trento. Il Concilio impose specificamente la processione del Corpus Domini come una dimostrazione pubblica di fede nella verità dell'Eucaristia, che avrebbe sconfitto e, come si sperava, convertito i nemici della Chiesa.⁴³ In questo modo una nuova forma e un nuovo significato furono assegnati al dogma quintessenziale della Chiesa e alla sua rivendicazione di universalità.

La *Cathedra Petri*

La decisione di risolvere il problema relativo al coro di San Pietro (previsto "provvidenzialmente" da Annibale Carracci all'inizio della carriera di Bernini), installando un monumento che celebrasse sia liturgicamente che visivamente il significato essenziale della chiesa, fu presa in concomitanza con la pianificazione della Piazza. Questo significato si incarnava nel concetto della *cathedra*, il trono che fin dall'antichità era stata il simbolo dell'autorità legittima, autorità che nel Cristianesimo era stata data a Pietro da Cristo, insieme al compito di "pascere il gregge". Se si considerano il colonnato della Piazza e la *Cathedra Petri* (790) come due progetti contemporanei e collegati fra loro, si riesce a comprendere a fondo l'intero processo di progettazione di San Pietro sotto il pontificato di Alessandro VII, e in particolare la corrispondenza e reciprocità tra il Terzo Braccio e la *Cathedra* posti alle due estremità dell'asse. Il Terzo Braccio fu un elemento cruciale nella progettazione, poiché esternamente costituiva un padiglione d'ingresso grandioso, e internamente una sorta di schermo che dava il senso di sentirsi abbracciati e avvolti nello spazio della Piazza. Allo stesso tempo, e per la stessa ragione, mentre sviluppava il suo lavoro Bernini decise di spostare la

struttura a est, oltre il perimetro dell'arco del colonnato, in modo da ottenere una sorta di vestibolo o punto panoramico da cui il "teatro" (termine dell'epoca, da intendere in questo caso come totalità anziché in senso letterale) potesse essere compreso e contemplato.

Durante la sua visita a Parigi nel 1665, mentre i la-



208

vori nella Piazza erano in corso, Bernini, in una critica degli edifici a pianta centrale, consigliò proprio un'area simile a quella sopra descritta, dove il visitatore tende a muoversi verso l'interno senza riuscire a cogliere l'insieme: "... sarebbe bello poter costruire uno spazio piccolo proiettato da una chiesa interamente circolare, poiché quando si entra in un luogo si fanno sei o sette passi, non riuscendo così ad apprezzare la forma circolare".⁴⁴ Il fatto di cogliere la totalità aveva certamente un valore spirituale per Bernini, come risulta da un pensiero particolarmente toccante riguardo alla visione interna della chiesa a pianta ovale di Sant'Andrea al Quirinale, che l'artista formulò proprio in questo periodo. Suo figlio rammenta di averlo trovato quasi nascosto in un angolo della chiesa e di avergli chiesto cosa stesse facendo lì, così solo e silenzioso: "... Figlio, di questa sola Opera di Architettura io sento qualche particolar compiacenza nel fondo del mio cuore, e spesso per sollievo delle mie fatiche io qui mi porto a consolarmi col mio lavoro".⁴⁵ Nel contesto di San Pietro è importante capire che il movimento è diretto all'interno da entrambe le estremità:

il visitatore che entra dalla città avverte l'abbraccio della Piazza e viene poi trascinato oltre, all'interno della chiesa, per incontrare, nella struttura dell'altare maggiore, la luce dello Spirito Santo che discende su di lui dalla finestra absidale sopra al trono del Vicario di Cristo.⁴⁶

Le iscrizioni sulle medaglie (Figg. 208, 277 b) che il papa fece coniare per commemorare i due progetti gemelli, la *Cathedra* e la Piazza, testimoniano la relazione tra le due opere: i testi di entrambe racchiudono la stessa metafora relativa a san Pietro, l'uomo, San Pietro, la cattedrale e la chiesa che Cristo edificò su quella pietra. Le medaglie del colonnato fuse nel 1657 citano il *Salmo* 86, 1, *FUNDAMENTA EIUS IN MONTIBUS SANCTIS* ["Le sue fondamenta sono sul suo santo monte", cioè il Tempio di Salomone sul Monte, la collina vaticana e le montagne nello stemma pontificio].⁴⁷ Una medaglia della *Cathedra* risalente al 1662 porta l'iscrizione *PRIMA SEDES, FIDEI REGULA, ECCLESIAE FUNDAMENTUM* ["La prima sede, la regola della fede, fondamento della Chiesa"]. Queste parole incarnano i titoli più importanti per i quali il Papato rivendicava il suo potere rispetto al mondo cristiano: come prima sede designata da Cristo stesso per mezzo dell'incarico dato a Pietro, come guida della fede cristiana, a cui Cristo diede il potere di sciogliere e unire, e come base su cui fu fondata la Chiesa come istituzione.

Mentre il Corpus Domini era una festività religiosa relativamente recente, quella della *Cathedra Petri* (22 febbraio), conosciuta fin dalla metà del IV secolo, era una delle più antiche, e il suo significato originale era di celebrare la concessione del potere di governare data dall'imperatore al papa. In questo senso la festività della *Cathedra Petri* portò fin dall'inizio l'impronta dell'autorità imperiale, o per meglio dire, universale.

La celebrazione, dimenticata per lungo tempo, fu ristabilita nel 1558 da Paolo IV con una bolla che stabiliva in modo chiaro le motivazioni: al fine di confutare le tesi eretiche dei protestanti i quali, seguendo la Chiesa nata dallo Scisma d'Oriente, rinnegavano l'autorità pontificia, negando addirittura che Pietro fosse mai stato a Roma.⁴⁸ La formulazione quasi trinitaria dell'iscrizione sulla medaglia derivava dalla definizione della festività della *Cathedra Petri* nella *Legenda Aurea*, la grande compilazione della tradizione ecclesiastica riguardo al calendario liturgico ideata da Jacopo da Varagine. Per il significato della festa della *Cattedra* di san Pietro Varagine dà una triplice definizione: la cattedra della dignità regale, la cattedra del-

la dignità sacerdotale, e la cattedra del maestro. Queste stesse proprietà compaiono anche nell'iscrizione sulla medaglia: Pietro come Principe degli Apostoli (*prima sedes*), a cui Cristo consegnò le chiavi del paradiso e diede la forza di sciogliere e unire (*fidei regula*), e su cui avrebbe costruito la sua Chiesa (*fundamentum Ecclesiae*). Le tre funzioni vengono illustrate nei rilievi che decorano la parte anteriore e i lati della Cattedra stessa: *Pasce oves meas*, l'incarico dato da Cristo a Pietro, Principe degli Apostoli e suo vicario in terra; *Cristo dà le chiavi del Paradiso a Pietro*, arbitro della fede che aprirà o chiuderà le porte dei Cieli; infine, *Cristo lava i piedi ai suoi discepoli*, in primo luogo a san Pietro, come il primo esempio concreto dell'insegnamento di Gesù secondo cui l'amore fraterno è il legame principale tra Dio e i veri credenti.

Il simbolo di questo è stato preservato a San Pietro ed è rappresentato proprio dalla cattedra che si supponeva Pietro avesse usato (805). Il trono progettato da Bernini per contenere la reliquia, nonostante sia in una scala mai adottata prima, appartiene a un'antica tradizione secondo la quale i reliquiari devono avere la stessa forma delle reliquie al loro interno. Nel IX secolo la cattedra originale in quercia era stata decorata con antiche tavole d'avorio, aggiungendo anelli attraverso cui venivano fatte passare delle aste; successivamente questa fu trasformata in una sedia gestatoria sulla quale il papa veniva portato in processione.⁴⁹ L'innalzamento onorifico, per così dire, divenne così parte integrante del significato insieme alla struttura stessa della cattedra. Bernini sostituì poi con i Padri della Chiesa i tradizionali "sediari" che portavano il trono in processione, e il suo monumento colossale divenne così l'incarnazione e il simbolo della perpetuazione della forza motivazionale dello Spirito Santo. A parte il suo riferimento alla cattedra di Pietro, questa opera spettacolare del Bernini è un richiamo chiaro e voluto a un preciso esempio in cui un contenitore, simile per la sua forma a un reliquiario, serviva da monumentale altare scultoreo: il tabernacolo del Sacramento che costituisce la parte centrale della cappella mortuaria costruita da Sisto V nella chiesa di Santa Maria Maggiore alla fine del XVI secolo, al fine di ospitare la sua tomba e quella del suo predecessore Pio V. Qui quattro angeli grandi più del naturale sono raffigurati nell'atto di trasportare una struttura a pianta centrale coperta da una cupola, allusiva al Santo Sepolcro come luogo dell'Eucaristia. Gli angeli sopportano il loro peso senza sforzo, con un'uni-

ca mano delicatamente alzata, come a voler obbedire all'esortazione che Cristo rivolse ai fedeli: *Tollite iugum meum super vos ... iugum enim meum suave est et onus meum leve est* 4 (Matteo 11, 29-30) ["Prendete il mio giogo su di voi ... perché il mio giogo è soave e il mio peso leggero"]. La *Cathedra* del Bernini ha essenzialmente lo stesso significato, di trasmettere l'ordine mistico di Cristo ai fedeli per mezzo del suo successore.

L'artista diede anche una nuova interpretazione del rituale della festività in questione, illustrando alla lettera le parole del *Salmo* 106, 32, in cui la Chiesa in quanto istituzione e la cattedra in qualità di simbolo dell'attribuzione di potere venivano collegate in un atto profetico di esaltazione: *Exaltem eum in ecclesia plebis: et in cathedra seniorum laudent eum* ["Fate che essi Lo esaltino nella chiesa del popolo e Lo lodino nella cattedra degli antenati"]. Coloro i quali esaltano la cattedra sono i Padri delle Chiese d'Oriente e d'Occidente, che in questo modo esprimono l'ecumenismo universale, il concetto che sta alla base di tutte le opere eseguite da Bernini per Alessandro VII a San Pietro. L'importanza di questo verso può spiegare il posto d'onore occupato da sant'Agostino alla destra dell'altare del prete officiante. Il commento di Agostino su un passaggio del suo sermone riguardante la festività viene recitato nelle preghiere di quel giorno: "In questo modo il Signore nomina Pietro fondamento della Chiesa, e per questo motivo la Chiesa celebra a ragione il fondamento su cui si erge l'intera sublime struttura. Ed è giusto che il verso del Salmo letto oggi dica: 'Fate che essi Lo esaltino nella chiesa del popolo e Lo lodino nella cattedra degli antenati'. Benedetto sia il Signore, per volere del quale san Pietro Apostolo fu esaltato nella Chiesa; poiché è giusto che nella Chiesa debba essere onorato il fondamento da cui essa sale al cielo".⁵⁰ Difficilmente potrebbe esserci un commento migliore al monumento del Bernini, che incarna il duplice valore attribuito da sant'Agostino alla relazione tra la cattedra e la chiesa. I Padri vengono rappresentati come se stessero sorreggendo la cattedra ("Fate che essi Lo esaltino ..."), ma in realtà questa viene portata in alto da una sorta di forza superiore ("Il Signore, per volere del quale san Pietro ... fu esaltato"), che anima loro e i loro drappaggi imponenti, perfino turbolenti, con i lembi che sembrano avvolgersi e contorcersi insieme alla forza che trasmettono (797, 798).

La Cattedra è costituita da quattro elementi distinti, seppur collegati: l'altare vero e proprio, la pala d'al-

tare, una piattaforma concava su cui si ergono quattro Dottori della Chiesa, due latini nella parte anteriore, Ambrogio e Agostino, e due greci nella parte posteriore, Atanasio e Crisostomo; sulla parete di fondo di stucco dorato una *Gloria* della gerarchia celeste che esplose nello spazio dell'abside e circonda la finestra, con nuvole che scendono a cascata dietro alla Cattedra; al centro della finestra appare la colomba dello Spirito Santo (788), che inizialmente non era di vetro colorato, ma dipinta ad olio su vetro, e circondata da "molte teste di serafini". La piattaforma ricurva, senza precedenti per un altare con sculture libere, permise a Bernini di creare un'illusione incredibilmente ingegnosa, per cui le due figure posteriori si trovano leggermente arretrate (come se il "piano di base" della Cattedra fosse quadrato), e tutte e quattro sembrano essere complete e a "tutto tondo". Nella visione di Bernini lo Spirito Santo passa attraverso la parete posteriore e si diffonde mentre discende fino a riempire l'abside della chiesa, per raggiungere e includere nel suo abbraccio esultante l'altare maggiore circondato dal baldacchino, e il visitatore in lontananza. L'aspetto più importante dell'ideologia della *Cathedra Petri* è la singolarità e l'unità della Chiesa sotto il Papato; per riflettere questo tema ecumenico, il Vangelo per la messa papale in occasione della festività della Cattedra viene recitato in latino e in greco.⁵¹ Questa è anche l'idea centrale del monumento di Bernini: concettualmente, con il tema dei Dottori della Chiesa latini e greci le cui dottrine, grazie alla divina ispirazione dello Spirito Santo, vengono letteralmente legate al trono di san Pietro; visivamente, invece, con la fusione indissolubile tra due visioni distinte rappresentata dal monumento: quella della Cattedra di bronzo miracolosamente sospesa e dei suoi ispirati accoliti, e quella del luminoso filtrare dello Spirito Santo, fusione mediata dalla spettacolare implosione della "gloria" di raggi di luce sfolgoranti di stucco dorato, che scendono dal regno fiammeggiante della gerarchia celeste, dai serafini ai cherubini e agli angeli.⁵² La progressione concettuale dalla volontà divina alla sua manifestazione terrena trova la sua analogia visiva e concreta in una progressione praticamente impercettibile da una policromia bidimensionale traslucida, rappresentante il puro spirito, attraverso ordini di realtà via via inferiori e sempre più tridimensionali, fino ad arrivare al nostro mondo.

Vista in questa luce, è chiaro che la *Cathedra Petri* ripete a suo modo l'unità espansiva e onnicomprensiva che era il concetto primario di Piazza San Pietro,

dove nella concezione di Bernini la cupola diventava la testa, la facciata il busto e le spalle e i colonnati le braccia avvolgenti della Madre Chiesa. Lo spettatore è chiuso in un'arena in cui la distinzione tra finzione e realtà è quasi impercettibilmente superata, e dalla quale l'ultimo punto focale è all'interno, in una sorta di autoriflessione esistenziale sul significato dell'esperienza. In un certo senso l'esperienza è analoga a quella creata dalla famosa commedia dei *Due Teatri* di Bernini, che aveva messo in scena nel 1637 e riallestito durante la sua visita a Parigi nel 1665: il pubblico vedeva se stesso affrontato da un pubblico uguale e opposto in un teatro uguale e opposto.⁵³ Lo spettatore diventa un partecipante, avvolto da un'unità di forma e contenuto che si realizza teologicamente a San Pietro, e su una scala infinitamente più grande.

Il monumento funebre di Alessandro VII

È documentato che l'8 aprile, giorno successivo alla sua elezione al soglio pontificio, Alessandro VII abbia dato ordine immediato a Bernini perché gli realizzasse una bara di piombo per la sepoltura; tale bara doveva essere collocata nella sua stanza, come *memento mori*; si dice che il 10 aprile il papa abbia ordinato un teschio di marmo, così da poter continuamente meditare sulla brevità della vita.⁵⁴ La devozione umile e profonda che Alessandro sentì per il Sacramento fu dimostrata nel suo modo di gestire, senza precedenti, la processione del Corpus Domini del 27 maggio; e l'ordine a Bernini affinché preparasse il progetto per la sua tomba è registrato in data 28 agosto. Tutte queste azioni non soltanto riflettevano aspetti importanti del carattere di questo papa, ma indicavano anche la nota dominante che sarebbe divenuta il motivo fondamentale del suo regno. L'impulso personale a ciò che si potrebbe definire il *modus vivendi* escatologico di Alessandro, e la risposta di Bernini, emersero in definitiva nella tomba che fu eseguita molto dopo la morte del papa.

La composizione della tomba (693) mette in relazione per la prima volta in un monumento sepolcrale due fondamentali concezioni funerarie: quella della tomba libera nello spazio accompagnata da figure allegoriche e quella del defunto rappresentato in ginocchio, in atteggiamento di preghiera. La prima era stata abbandonata in San Pietro dal tempo della sepoltura di Paolo III risalente alla metà del XVI secolo, e proprio in quest'epoca spostata nell'abside e inserita

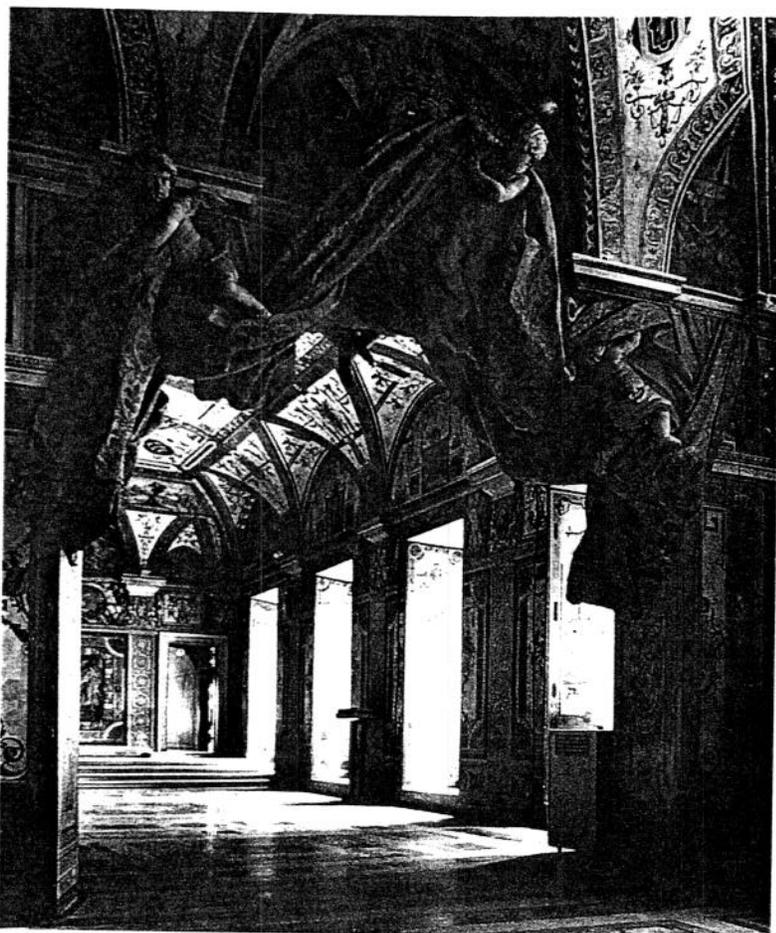
in una nicchia. Il secondo motivo segue quello delle tombe tardocinquecentesche di Pio V e Sisto V in Santa Maria Maggiore, nelle quali i papi sono inginocchiati in perpetua adorazione del tabernacolo eucaristico sull'altare al centro delle loro cappelle funerarie. La tomba di Alessandro si richiama anche all'inizio del suo pontificato per diversi aspetti. Per resta-



209

re legato alla tradizione, egli aveva emesso una medaglia che definisse il principio su cui avrebbe incentrato il suo governo. Il retro della medaglia (Fig. 209) mostra due immagini allegoriche abbracciate, *Giustizia* e *Pace*, mentre l'iscrizione *IUSTITIA ET PAX OSCULATAE SUNT* cita la frase di un passo famoso tratto da *Salmi* 85, 10-11, che attesta la fede nella bontà del Signore: "Clemenza e verità si vanno incontro, giustizia e pace si baciano l'un l'altra. La verità germina dalla terra e la giustizia si affaccia dal cielo". In un'annotazione di diario datata 26 gennaio 1660, Alessandro registra una visita di Bernini citando questo passo (ma sostituendo, forse inavvertitamente, umiltà con misericordia). Due delle qualità qui menzionate sono virtù teologali, Carità e Giustizia, mentre Pace e Verità non sono virtù teologali, bensì morali, frutto di ordinamento divino. Il tema di Carità e Giustizia fu mantenuto nella tomba, mentre un'altra virtù teologale, la Prudenza, prese il posto della Pace; come virtù morale rimase la Verità. Quest'ultima non apparteneva al repertorio tradizionale delle allegorie funerarie e può solo essere stata introdotta per un motivo par-

209. Medaglia inaugurale di Alessandro VII (1655) (da BUONANNI 1699, II, p. 641, n. VI).



210

210. GIAN LORENZO BERNINI, La Sala Ducale (1656-1657) (Roma, Palazzi Vaticani).

icolare. E in verità, il senso degli attributi può essere afferrato soltanto in relazione alle altre innovazioni maggiori riguardo alla concezione della sepoltura; il grande sudario che nasconde la porta sul fondo della nicchia, la figura della Morte che emerge brandendo la sua clessidra, e la figura del papa inginocchiato in preghiera.

Il sudario drappeggiato aveva una duplice tradizione in un contesto funerario. Nelle cerimonie funebri, che nel caso di personaggi importanti potevano aver luogo davanti all'altar maggiore della chiesa, la bara del defunto era spesso coperta con un sudario che risultava eloquente nell'esprimere il senso di lutto e di conclusione della vita.⁵⁵ Il drappeggio serviva anche come manto d'onore sul quale un'immagine del defunto era levata in alto in un "miracoloso" atto di apoteosi.⁵⁶ Nel XVII secolo ci fu anche uno sviluppo propriamente teatrale – e Bernini ne fu uno dei protagonisti – per cui il drappeggio, come un tendaggio, se-

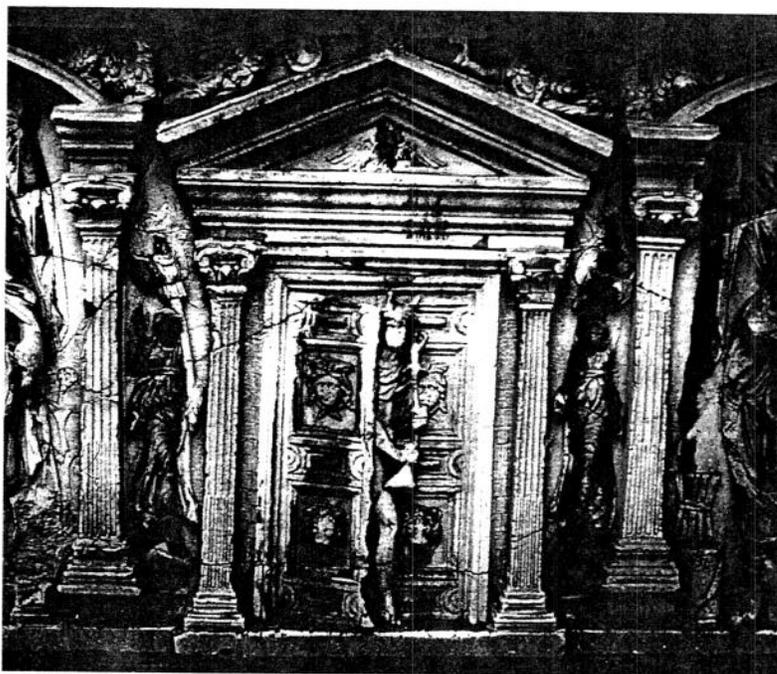
gnava il transitorio confine fra due domini, quello della realtà e quello dell'immaginazione.⁵⁷ È importante ricordare come allora il sipario non si aprisse e chiudesse in due parti, ma piuttosto come un singolo drappo che calava e saliva per indicare l'inizio e la fine della rappresentazione. Bernini era acutamente consapevole della funzione drammatica e del significato metafisico del tendaggio scenico, così come ben dimostra l'intreccio della sua commedia sui *Due Teatri*: quando il sipario calava, il pubblico aveva di fronte un reame immaginario di una natura del tutto impreveduta, allo stesso tempo non-teatrale e iper-teatrale: un duplicato di se stesso in un teatro doppio, per guardare l'inizio di un duplice rappresentazione. Ad ogni modo, per Bernini la tenda non rivelava un'apertura in una sola direzione, ma piuttosto in un doppio senso, come lo specchio di Alice nel paese delle meraviglie; egli stava adoperando un grande area drappeggiata proprio per unire due importanti spazi cerimoniali nel palazzo Vaticano, per ordine di Alessandro, in contemporanea alla progettazione della tomba (Fig. 210).

Collocare il monumento funebre in una nicchia che conteneva una porta deve essere di nuovo apparso "provvidenziale" a Bernini, o perlomeno così riuscì a farlo sembrare.⁵⁸ La porta degli inferi era un motivo di fatto ricorrente nella storia dell'arte funeraria: i sarcofagi romani spesso includevano scene con Hermes Psicopompo, caratterizzato dall'elmetto alato e dal caduceo, mentre esce dalla porta semi-aperta dell'al di là, o mentre conduce per mano una figura di defunto, da dietro e da sotto una tenda (Figg. 211, 212).⁵⁹ In questo caso Hermes rappresenta il messaggero preannunciatore di morte, al pari della scheletrica personificazione della morte realizzata da Bernini, le cui grandi ali e la cui clessidra corrispondono all'elmetto alato e al caduceo di Mercurio. In tal modo Bernini fondeva questo motivo classico con quello dello scheletro emergente, ritratto come l'Angelo della Morte sulla tomba di Urbano VIII, in una puntuale traduzione drammatica del passaggio tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

Il punto essenziale di questa rappresentazione sta nella relazione tra questo mondo e quello futuro, evocata dall'aver accoppiato la più grande delle virtù teologali, la Carità, con quella che Bernini definisce la virtù più bella, vale a dire la Verità. Questa combinazione si basa sulla descrizione di queste virtù come risulta dal *Salmo 85*. Il passo implica due aspetti diversi della Verità, il primo incentrato sul considerare

questo attributo fra le quattro Figlie di Dio, e come peculiare dell'uomo prima della caduta: l'altro aspetto riguarda la Verità soltanto, come promessa di redenzione che emergerà nel corso del tempo. Bernini aveva già illustrato della Verità in entrambi questi aspetti: come una delle quattro Figlie di Dio in un catafalco che aveva progettato in occasione della morte di papa Paolo, e in una cappella funeraria in Sant'Isidoro, dove i quattro attributi – uniti a coppie da fasce drappeggiate che forniscono anch'esse un'anticipazione del monumento funebre – erano stati assegnati a due coppie di defunti della famiglia (Fig. 213; si noti che le figure della Misericordia che sprema latte dal suo seno, a sinistra, e la Verità emergente dal sudario, a destra, erano originariamente nude); l'aspetto promissorio della Verità appariva in un monumentale gruppo di marmo, inteso a discolpa delle calunnie dei suoi nemici, che mostrava il Tempo che rivelava la Verità e la innalzava dalla terra al cielo sollevandole il panneggio (Fig. 214). Il passo del *Salmo 85*, specialmente come risulta interpretato da Bernardo di Chiaravalle, era stato a lungo inteso come allusivo della promessa di salvezza per coloro che morissero di una "buona morte", secondo gli insegnamenti della Chiesa.⁶⁰ Nella tomba di Alessandro, Bernini combina entrambi gli aspetti della Carità: quasi che ispirata dalla profonda devozione del papa, essa si affretti al suo appuntamento con la Verità che, in atteggiamento schivo, stringe al petto in modo possessivo il sole radiante. In modo analogo, la Carità sorregge un unico rampollo addormentato. In questo caso, la figura della morte gioca un ruolo da intermediario, emergendo dalla tomba, levando in alto il sudario e brandendo la sua clessidra che annuncia la fine imminente, non soltanto della vita ma del tempo stesso, quando il giudizio sarà superato e la bramata redenzione sarà ottenuta dai fedeli.

Come nella tomba di Urbano VIII, gli attributi non si riferiscono al papa come individuo, la cui fugace presa di possesso della carica è manifestata dall'enorme paio di ali che sorreggono lo stemma all'apice della nicchia, ma al Papato e alla Chiesa come istituzioni. L'indicazione più chiara di questa natura emblematica del monumento è il mappamondo sul quale la Verità poggia il piede sinistro (697): l'Italia con Roma al centro sta di fronte allo spettatore, mentre sopra la Francia l'Europa settentrionale, il luogo di principale diffusione dell'eresia protestante, rimane arretrata e in ombra. Qui sta la chiave della combinazione e della preminenza senza precedenti di *Carità* e *Verità*: in-



211

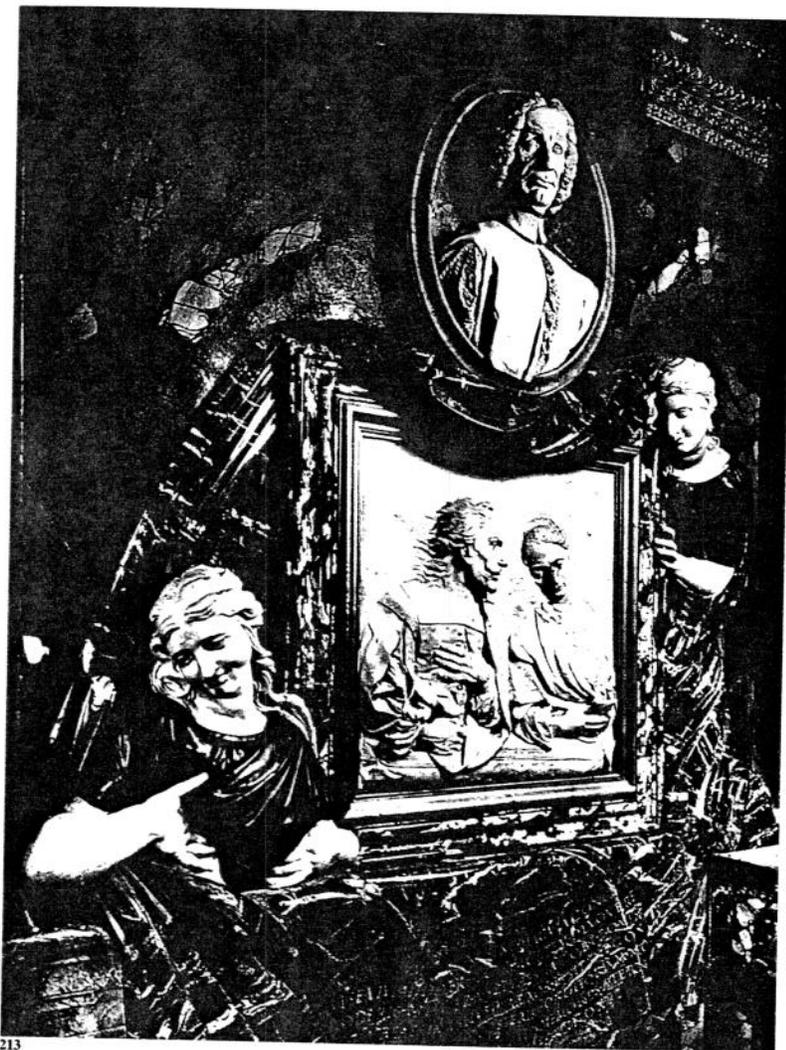


212

211. Sarcofago romano, particolare (Firenze, Museo Archeologico).

212. Sarcofago romano con Ermenegildo che conduce i defunti all'Ades, particolare (Velletri, Museo Civico).

213. GIAN LORENZO BERNINI. Monumento funebre di Beatrice e Rodrigo Lopez de Silva (Roma, Sant'Isidoro). In origine le figure della *Misericordia* che dà il latte dal petto, a sinistra, e della *Verità* che emerge dalle tenebre, a destra, erano ignude.



213

sieme esse promettono redenzione a coloro che seguono l'esempio del papa. L'esempio è fornito dall'atto stesso, pieno di devozione, attraverso cui Alessandro annunciò il suo "programma" spirituale all'inizio del suo pontificato. A Santa Maria Maggiore Pio V e Sisto V adorano il tabernacolo eucaristico al centro della cappella. Allo stesso modo, sulla sua tomba,

Alessandro volge il capo verso l'altar maggiore, dove Bernini aveva inserito l'Eucaristia nella struttura stessa del progetto. Si potrebbe dire che la processione del Corpus Domini, durante la quale Alessandro diede esempio di umile devozione rimanendo fermo in ginocchio e costantemente in preghiera davanti all'Ostia, completa il cerchio con la sua sepoltura, dove an-

che le allegorie sembrano illustrare l'esortazione ad amare in spirito e verità, iscritta sulla medaglia dell'anniversario pontificio: *Procidamus et adoremus in spiritu et veritate*.

La concezione di Bernini della sepoltura come di una drammatica dimostrazione di fede nella facoltà della devozione di sconfiggere la morte sembra, ancora una volta, richiamare la straordinaria tomba di Érarde de la Marck (cfr. Fig. 199). Qui, su una piattaforma architettonica con nicchie contenenti personificazioni delle virtù teologali e cardinali, Érarde sta inginocchiato in preghiera davanti al suo sarcofago, come a replica dello scheletro della morte che emerge dal lato opposto brandendo una clessidra in una mano e chiamando il cardinale con un cenno dell'altra. Mentre alcuni elementi importanti del prototipo vengono ripresi, nel monumento papale di Bernini il sudario, la porta e il carattere delle allegorie ancora una volta permeano il pio *memento mori* di Érarde di un nuovo significato, di fatto una disquisizione sull'efficacia dell'Eucaristia. Fondamentalmente, la tomba di Alessandro è una sorta di emanazione della liturgia commemorativa per il defunto. Forse il riflesso più ovvio di questa relazione sta nel fatto che l'immagine della *Carità* rompe con la tradizione universale nel ridurre ad uno soltanto l'attributo dell'infante, che, in questo caso, non sta nutrendosi, né piangendo, né cercando protezione, ma sta dormendo sul suo seno, beatamente fiducioso nella grazia di Dio. Questo isolamento di una singola, emblematica anima può solo far riferimento al canone stesso della messa, successivo alla consumazione dell'Ostia, quando il celebrante implora misericordia per il singolo defunto e per tutti i fedeli scomparsi.⁶¹

Il Salmo 85 aveva un ruolo particolarmente importante nella liturgia e nelle devozioni che celebrano sia la nascita di Cristo che la speciale commemorazione dei defunti successiva alla festa di Tutti i Santi. La rilevanza del salmo in quei contesti non solo illumina l'anomalia dell'accoppiamento di *Carità* e *Verità* operato da Bernini e il dramma che esse rappresentano con la personificazione della Morte e il papa, ma crea anche un legame tra l'atteggiamento eucaristico di Alessandro e la commemorazione dei morti. L'interpretazione di gran lunga più famosa e influente dei versi 10-11 fu quella di san Bernardo, la cui lettura, o direttamente o indirettamente, determinò anche la cornice concettuale della tomba. Dal momento che faceva parte della liturgia della Chiesa, Bernardo prende il passo come tema del suo sermone sulla festa

dell'Annunciazione: "Quella gloria può soggiornare sulla nostra terra, Misericordia e Verità...". Bernardo leggeva questo passo come una sorta di miracolo allegorico celebrante l'incarnazione, vale a dire la nascita e il sacrificio dell'unico figlio di Dio, cioè l'Eucaristia. Le virtù rappresentano la gloria che abiterà la terra nella verità della redenzione di Cristo per quelli che lo amano. Ciò che in questo caso rende importante la spiegazione di Bernardo è che egli mette in relazione questo tema in modo specifico con il potere di redenzione della verità in grado di superare la morte stessa, e i termini in cui lo fa commentano in modo perfetto la tomba di Alessandro:⁶² "L'una [la Verità] dice: 'Io sono incompiuta se Adamo non muore'; l'altra [la Misericordia]: 'Io sono incompiuta se egli non ottiene misericordia'. Perciò, facciamolo morire di una morte beata e ciascuna esudirà il suo desiderio". "Ma come potrà avvenire questo?" (Luca 1, 34), esse chiesero. "La Morte è troppo crudele e dolorosa, la morte è terribile: basta il suo nome a far inorridire chiunque. Come si può dunque realizzare una morte beata?". "Al che rispose il Giudice: "È proprio vero che 'la morte del malvagio è sventuratissima' (Salmo 33, 22), ma 'la morte dei santi' può diventare preziosa agli occhi del Signore' (Salmo 115, 6). Potrebbe la morte non apparire preziosa se diviene la porta della vita, il cancello della gloria?".⁶³

Insomma, la contesa tra Misericordia e Verità sul peccato di Adamo fu risolta solo dalla verità del supremo atto di carità di Cristo. La spiegazione di Bernardo forniva i quattro elementi principali del messaggio proposto dal monumento funebre: le allegorie derivate dal *Salmo* 85: il tema della morte, la porta della morte, e il sacrificio sacramentale di Cristo, con Alessandro VII ritratto nell'atto di devozione eucaristica alla quale egli aveva, sin dall'inizio, dedicato il suo regno. L'atteggiamento di preghiera di Alessandro trasformava la sua tomba nell'apogeo e nella replica perpetua dell'innovazione rituale che egli stesso aveva adottato per il Corpus Domini.⁶⁴ In effetti, la tomba completava il tema principale del programma della basilica, comprensivo dei colonnati e della *Cathedra*, programma che divenne un equivalente monumentale dello "splendore" dell'ostensorio eucaristico che il papa adorava durante la processione. Per impatto visivo, la tomba di Alessandro costituisce una sorta di "decompressione" di quella di Paolo III, eliminando il passaggio da un muro a una forma senza supporto: esattamente ciò che Bernini aveva realizzato con la *Cathedra Petri*. Questa speciale forma di illu-



214

sionismo ("raffinatezza ottica" si potrebbe meglio definire) sta anche alla base dell'immagine di Piazza San Pietro, nella quale le braccia si aprono dalla chiesa a circondare il visitatore. Così considerata, l'illusione

214. GIAN LORENZO BERNINI, *La Verità* (1646-1652) (Roma, Galleria Borghese).

215. ARNOLFO DI CAMBIO. *Santo a cavallo*, ciborio di un altare maggiore, particolare (Roma, Santa Cecilia).

ottica della tomba circonda anch'essa lo spettatore, in un *memento mori* "vivente" che include lo scheletro minaccioso e la "porta della morte." Il monumento sembra emergere dal recesso della nicchia come la Morte sembra uscire dall'oltretomba. Il papa, la porta e lo scheletro stanno di fronte al visitatore, verso cui lo scheletro gesticola minaccioso così come verso



215

il papa. L'incorporazione della porta entro il sudario dava bene l'idea di penetrare l'aldilà, fisicamente e psicologicamente, tra immaginazione e realtà.⁶⁵ Proprio come il colonnato davanti alla chiesa si sporge ad abbracciare i fedeli, così la tomba, con l'esempio di Alessandro VII, garantisce in tutta la sua ampiezza la misericordia e la verità del Corpus Domini.

Il Costantino

Quella che potrebbe essere ben descritta come la chiave di volta nell'arco tra forma e contenuto che collega il lavoro di una vita svolto da Bernini in San Pietro, fu offerta dalla commissione di un monumento dedicato all'imperatore Costantino il Grande (180), il maggiore responsabile dell'istituzione del diritto della Cristianità all'universalità terrestre. Si potrebbe dire, in un certo senso, che il regno di Dio sulla terra fu iniziato da Costantino, che decretò il riconoscimento del nuovo credo come religione di stato dell'Impero, ed edificò la basilica papale dedicata al vicario di Cristo.

Nell'antichità, ritratti equestri celebrativi, tranne che nei monumenti sepolcrali, erano quasi per definizione liberi, non fissati a un supporto. Solo durante il Medioevo si sviluppò quella che potrebbe essere definita come una specifica tradizione architettonica di rilievi equestri, da collocare soprattutto sulle facciate dei palazzi (dove ritraevano il nobile proprietario) e delle chiese (dove spesso si riteneva che rappresentassero lo stesso Costantino).⁶⁶ Collocato nel raccordo tra il corridoio del braccio laterale a ovest del colonnato settentrionale e l'atrio della basilica, dove Bernini costruì una nuova scalinata, la Scala Regia, che conduceva al palazzo Vaticano, il monumento a Costantino soddisfa entrambi questi ruoli tradizionali. La collocazione non era soltanto "strategica" dal punto di vista topografico, un avvertimento per il visitatore che si avvicinava, specialmente sovrani e loro rappresentanti, che venivano dalla chiesa o dalla città; la posizione segnalava anche il significato dell'evento come soglia storica del dominio terreno della Chiesa nella sua entità fisica e istituzionale.

Mentre i tradizionali monumenti equestri in rilievo erano disposti contro una parete, in certi casi la scultura poteva essere lavorata a tutto tondo e collocata in una nicchia, di fronte allo spettatore. Soltanto una volta, a mio avviso, un monumento equestre, realizzato a rilievo profondo, fu mostrato nella nicchia in

visione frontale: sull'altare-tabernacolo di Arnolfo di Cambio in Santa Cecilia a Roma, che Bernini certamente conobbe (Fig. 215).⁶⁷ Bernini fuse anche questi due prototipi formali; sul retro, il corpo del cavallo, in altorilievo, è parallelo allo spettatore, mentre sul davanti sia il cavallo che il cavaliere divengono pienamente tridimensionali, di modo che essi balzano nello spazio prospiciente. Dal punto di vista psicologico, il movimento "curvo" impartisce un carattere di violenta intensità, ma ci si proponeva anche di tener conto della duplice prospettiva sotto cui il monumento sarebbe stato percepito: di fronte, se avvicinato dall'atrio della basilica, di lato se avvicinato dal braccio laterale del colonnato. Bernini in modo proporzionale adattò l'incorniciatura prospettica ad arco, che è pure obliqua, come lo è anche il panneggio a onde, dalla parte laterale a quella anteriore.⁶⁸

Innumerevoli tradizioni sul modo di ritrarre Costantino furono rilevanti per l'opera di Bernini. Come gruppo isolato il monumento deriva dalla più famosa di tutte le statue equestri, quella di Marco Aurelio, che stava un tempo in Laterano, cattedrale e sede del papa in quanto vescovo di Roma, una statua che era stata erroneamente identificata nel corso del Medioevo con quella di Costantino. Quest'immagine dorata, a grandezza naturale, generò un gran numero di rappresentazioni scolpite della figura a cavallo. Fossero a rilievo o autonomi nello spazio tali monumenti mostravano l'imperatore come un capo militare, ma mai prima di Bernini Costantino era stato ritratto come un'isolata figura equestre nel momento della sua visione.

Nella *Legenda Aurea*, per celebrare l'Invenzione della Croce Iacopo da Varagine, con franchezza e non senza imbarazzo, fornisce due versioni radicalmente diverse sulla visione. In una versione essa avviene di notte, alla vigilia di una battaglia cruciale contro i barbari sulla riva del Danubio: "In quel tempo una numerosa orda di barbari si concentrava sulla riva del Danubio, pronta ad attraversare il fiume per sottomettere l'intero Occidente. A questa notizia, l'imperatore Costantino gli si diresse contro con il suo esercito, e si accampò sull'altra riva del Danubio. Ma quando il numero dei barbari continuò a crescere, ed essi cominciarono a farsi strada attraverso il fiume, Costantino fu preso dal timore al pensiero della battaglia che stava per intraprendere. Ma nella notte un angelo lo svegliò e gli disse di sollevare la testa. E Costantino vide nel cielo l'immagine di una croce tracciata di luce splendente; e sopra l'immagine stava

scritto in lettere d'oro: 'In questo segno vincerai!' Rinunciato alla visione celeste, fece fare una croce di legno, e ordinò che fosse portata alla testa del suo esercito; e dopo buttandosi sul nemico riuscì a sbaragliarlo e a metterlo in fuga".

Nella seconda versione, per la quale Iacopo cita il biografo di Costantino, Eusebio di Cesarea, la visione ha luogo nel giorno del confronto con Massenzio al ponte Milvio, sul Tevere, nei pressi di Roma: "La Storia Ecclesiastica [in effetti la *Vita di Costantino* di Eusebio] dà una versione differente della vittoria di Costantino. Ci dice che la battaglia ebbe luogo nei pressi di Pontus Albinus, dove Costantino affrontò Massenzio che tentava di invadere l'Impero Romano. E quando l'imperatore carico d'affanni alzò gli occhi al cielo in cerca di soccorso, vide a oriente nel cielo il segno splendente della croce, circondato da angeli che gli dicevano: 'Costantino, in questo segno vincerai!' E dal momento che Costantino si chiedeva che cosa questo significasse, Cristo gli apparve durante la notte, con lo stesso segno, e gli ordinò di fare una tale immagine, che lo avrebbe aiutato in battaglia. L'imperatore, ora sicuro della vittoria, fece il segno della croce sulla sua fronte, e prese in mano una croce d'oro ... E Massenzio, quando fu sul punto di traversare il fiume, dimenticò che aveva indotto a scardinare il ponte per distruggere Costantino; e cominciò ad attraversare il ponte che era stato indebolito, e annegò nel fiume".⁶⁹

Lo stesso Eusebio riferisce che la visione ebbe luogo a mezzogiorno e che si ripeté a Costantino in un sogno quella notte, prima dello scontro con Massenzio: "[Costantino] disse che a mezzogiorno circa, quando già il giorno aveva iniziato a declinare, egli vide con i suoi occhi il trofeo di una croce di luce nei cieli sopra il sole, con l'iscrizione: *VINCI CON QUESTA*. A tale vista fu colpito da stupore, e anche tutto il suo esercito che lo aveva seguito nella spedizione ed era stato testimone del miracolo. Egli disse, inoltre, che dubitò dentro di sé del valore di questa apparizione. E mentre continuava a valutare e ragionare sul suo significato, scese d'un tratto la notte; mentre dormiva gli apparve il Cristo di Dio con lo stesso segno che egli aveva visto nei cieli, e gli raccomandò di fare quello stesso segno che aveva visto nei cieli e di usarlo come una protezione in tutti gli scontri con i suoi nemici".⁷⁰

Il comune denominatore di questi racconti, il segno della croce e la scritta che apparve insieme ad essa, divenne il talismano della vittoria di Costantino in

un'epica battaglia per il controllo dell'Impero, e lo stimolo della sua conversione al cristianesimo. Le fonti, comunque, determinarono due modi diversi di ritrarre la visione. Poteva essere descritta come un evento solitario, occorso nella notte, con l'imperatore a letto. Più di frequente l'episodio aveva luogo nella luce del giorno, con l'imperatore che scrutava l'apparizione lu-

timento, per quanto il punto essenziale della storia secondo Eusebio stesse nel fatto che, trovandosi di fronte la croce mostrata da Costantino, Massenzio veniva sconfitto dalla sua stessa astuzia, e la battaglia non aveva luogo. L'imperatore era mostrato alla carica su un cavallo impennato – con la visione già apparsa in cielo – nell'atto di sgominare il nemico con la sua lan-

216. GIULIO ROMANO, *Visione di Costantino* (Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Sala di Costantino).



minosa nel cielo, talvolta arringando in piedi le sue truppe affinché portassero il segno della croce, la prima ufficiale dichiarazione pubblica della nuova fede (Fig. 216); in alternativa, poteva essere mostrato in groppa al cavallo, tra i suoi uomini, preparandosi a dar battaglia nella prima vittoria militare cristiana (Fig. 1). Quando è a cavallo, il suo destriero è ritratto al passo, proprio dell'*adventus* imperiale, o entrata trionfale. A Bisanzio si è sviluppata un'altra rappresentazione del miracolo, soprattutto nei salteri. La visione (un disco con iscritta una croce) e lo scontro militare venivano concentrati in un unico evento, e la vittoria era concepita come frutto di un vero combat-

cia. Il motivo di questa presentazione deliberatamente storica era quello di invocare gli auspici divini per le imprese militari degli imperatori bizantini, che si consideravano i successori di Costantino. L'intento militare di questa tipologia bizantina risulta dal fatto che essa illustra un passo del *Salmo* 59, 6-7, nel quale l'intervento di Dio è invocato contro i nemici d'Israele: *Dedisti metuentibus te significationem ut fugiant a facie arcus ut liberentur dilecti tui. Salvum fac dextera tua et exaudi me* ["Tu hai dato un vessillo a coloro che ti temevano sotto cui raccogliersi per sfuggire all'arco, affinché siano liberati i tuoi diletti. Salvami con la mano destra e ascoltami"].⁷¹ Dal momento che la Chiesa

costituita sotto Costantino, che fondò la capitale greca, era universale, incorporare in San Pietro un riferimento a una visualizzazione così autenticamente greca dell'evento cruciale suggeriva implicitamente l'unità essenziale della Cristianità d'Oriente e d'Occidente. È sintomatico del pensiero di Bernini, io credo, che ancora più vicine alla sua concezione siano talune

tutti questi antecedenti testuali e visuali per creare un'immagine che era, in definitiva, senza precedenti nella tradizione costantiniana: l'imperatore è solo, concentrato nell'atto di assimilare l'apparizione, e a cavallo di un destriero impennato che, a differenza dei suoi prototipi, sembra non meno sbalordito dal miracolo.



217. *Visione di Costantino*, Ms. Barberini Gr. 372, fol. 75r (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana).

218. *Visione di san Procopio*, Ms. Barberini Gr. 372, fol. 85v (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana).

218

In parte, Bernini qui alludeva a una moda che si era affermata in quell'epoca, quella del monumento equestre, con il cavaliere in groppa a un cavallo impennato, scolpito in bronzo nella maggior parte dei casi, che nel corso del XVII secolo era diventata un'autentica icona di suprema ostentazione, tanto politica quanto artistica (Fig. 219). Il monumento esibiva infatti il sommo valore sia del cavaliere che dell'artista. Il cavaliere mostrava la sua consumata abilità nella nobile arte dell'equitazione, obbligando senza alcuno sforzo il grande animale, contro la sua natura, a eseguire una vera e propria levitazione aerea – la così detta *levade* – allora enormemente in voga nell'istruzione equestre di grado elevato.⁷³ La "virtù" dello

217

analoghe illustrazioni nei salteri greci, non dell'imperatore ma di santi soldati, soprattutto Eustazio e Procopio, nelle quali un'apparizione è essa stessa il soggetto: i santi sono mostrati soli, in groppa a cavalli lanciati alla carica e in atto di gesticolare verso apparizioni divine. Queste visioni non sono collegate a battaglie, e i santi sono rappresentati senza armi e senza avversari (Fig. 218).⁷² Queste formulazioni bizantine erano facilmente disponibili in un famoso salterio greco antico della collezione Barberini in Vaticano. Si potrebbe dire che Bernini abbia assimilato elementi da



219

219. PIETRO TACCA,
Monumento equestre di
Filippo V (1636-1640)
(Madrid, Plaza de
Oriente).

scultore consisteva nell'immortalare questa momentanea meraviglia nella permanente e intrinsecamente amorfa forma del bronzo. Nel caso del *Costantino* di Bernini, dove non compaiono redini o staffe, il *tour de force* concettuale consisteva in un atto di volontà divina, e la forma era calata nella pietra, materiale intrinsecamente rigido. In effetti, un aspetto importante del significato di quest'opera sta nelle sue qualità tecniche, prima fra tutte la sua taglia colossale. Domenico Bernini sottolinea come la pura e semplice dimensione del blocco, e di conseguenza l'abilità richiesta per scolpire un'opera tanto grande da un singolo masso, erano specificamente intese come un confron-

to con l'antichità: "Colosso condotto a fine dell'Imperador Costantino a Cavallo, Opera veramente grande per il Soggetto che rappresenta, per il luogo ov'era destinato a collocarsi, e per la materia, in cui doveva scolpirsi. In un Masso dunque di Sasso (per usare i termini propri) di trenta Carrettate simile al quale rari ne ha veduti entro le sue mura anche negli antichi tempi la città di Roma".⁷⁴

È importante comunque comprendere che questo atteggiamento competitivo verso il passato non era semplicemente motivo di soddisfazione personale o di esaltazione, ma aveva in sé un significato particolare, connesso in modo profondo al tema principale del monumento: la vittoria tecnica di Bernini sulla pietra era in analogia con la vittoria morale di Costantino nei confronti del paganesimo. Domenico Bernini dava proprio una formulazione di questa idea quando attribuiva la grandezza del *Costantino* a tre fattori: la dimensione, il soggetto, la collocazione.⁷⁵ Anche la tecnica è notevole giacché l'opera si situa in una sorta di spazio intermedio tra i domini tradizionali del rilievo e quelli della scultura libera. Il monumento equestre è veramente scolpito in un singolo, isolato blocco di marmo, che è, però, attaccato al muro posteriore della nicchia. Questo espediente ha reso possibile creare il cavallo impennato senza un supporto artificiale, quale un nemico ucciso sotto la zampa, come sarebbe stato altrimenti necessario. Al tempo stesso, essendo in pratica scolpita a tutto tondo, la figura appare pienamente libera e indipendente, un vero gruppo autonomo. Alla base di questa efficacia sta la virtuosistica abilità di Bernini, cresciuto alla scuola del padre, nella scultura di forme profondamente intagliate, perforate e sbalzate.

È ugualmente importante che le figure siano collocate direttamente contro la stoffa, in modo da non suggerire un arretramento in profondità, ma anzi così da proiettarsi nello spazio dello spettatore, con gli zoccoli posteriori del cavallo realmente appoggiati sul piedistallo. L'"ambientazione" fittizia dell'evento storico, con la tenda-sipario e il suo implicito spazio, e la statua equestre commemorativa sul piedistallo, si fondono in una coerente nuova entità spazio-temporale: Costantino è al tempo stesso il protagonista di un evento storico remoto, e il soggetto di una commemorazione nel presente.

Riguardo a ciò, vale a dire nel supremo disinteresse per la logica tradizionale, Bernini ricorre a un impeccabile precedente classico, nella forma di una delle più venerabili ed emozionanti opere dell'arte paleo-

cristiana, che faceva chiaramente parte della preistoria delle miniature bizantine di Costantino. Si tratta di una lamina di un dittico d'avorio, al cui centro sta una figura imperiale con corazza, all'attacco su di un cavallo impennato, nell'atto di trafiggere con la sua lancia un immaginario nemico al disotto (Fig. 220).⁷⁶ Anche qui, il gruppo sembra spingersi dalla superficie verso lo spazio dello spettatore. L'artista fa in modo di elidere la distinzione fra veduta frontale e veduta laterale, cosicché se anche il cavaliere è incastonato nel complesso contesto visuale e tematico offerto dall'"ambientazione", riesce a volgersi verso lo spettatore e la sua vittoria balza fuori dalla composizione entrando nel presente. Al tempo di Bernini anche questo avorio faceva parte della collezione Barberini a Roma, e si riteneva che rappresentasse lo stesso Costantino, con l'immagine a medaglione di Cristo che regge la croce nel pannello soprastante a suggerire la visione dell'imperatore. La virtuosistica tecnica plastica dell'avorio e il suo fine illusionismo ottico devono essere apparsi non meno rilevanti del suo contenuto per la concezione di Bernini riguardo al ruolo di Costantino nella storia della Cristianità.

Sebbene questo evento fosse spesso descritto con Costantino a cavallo sul campo di battaglia o in atto di uccidere i nemici, nei rendiconti letterari non c'è niente che suggerisca una reazione violenta, e mai prima di allora la visione di Costantino era stata mostrata nel più completo isolamento e con una reazione tanto violenta da parte di cavallo e cavaliere. Riguardo a questo, l'invenzione di Bernini può essere compresa in parte come una fusione della visione di Costantino con il momento ugualmente portentoso in cui un identico fenomeno ebbe luogo, vale a dire la conversione di san Paolo, a cui la Chiesa dedica una festa nel calendario liturgico.⁷⁷ Un cavaliere pagano di alto rango, in questo caso un Giudeo, è improvvisamente messo a confronto con un miracoloso intervento divino, operato dalla nuova fede. Grazie al valore delle sue preghiere e dei suoi scritti Paolo riuscì a stabilire l'egemonia spirituale della Chiesa, come Costantino ne avrebbe istituito il dominio terreno attraverso il suo valore militare. Anche la visione di Paolo include una luce nel cielo, e un messaggio verbale, non scritto ma udito direttamente dalla voce di Dio. La conversione di Saulo di Tarso fu un episodio violento: egli fu disarcionato da cavallo e rinunciò alla vita militare per divenire l'apostolo Paolo, "un vero guerriero di Cristo", secondo le parole di Agostino.⁷⁸ Uno degli elementi che distingueva l'immagine tradizionale del-

la conversione di san Paolo era che l'uomo e l'anima-
le dovevano essere rappresentati da soli, senza figure
di accompagnamento. Quello che deve aver colpito
Bernini anche nella tradizione paolina era la reazione
del cavallo, che diversamente dalla tradizione occi-
dentale del *Costantino* equestre, è spesso mostrato
impennato, consapevole del miracolo e stordito. In un

220. *Il trionfo di un
imperatore.* "Avorio
Barberini" (Parigi,
Musée du Louvre).



220

esempio ragguardevole, una medaglia di papa Giulio II, Paolo era rappresentato ancora in groppa al cavallo impennato, vacillante a causa della visione in cielo (Fig. 221).⁷⁹ Nell'assimilare la visione di Costantino alla conversione di Paolo, Bernini creò una reazione concertata di cavallo e cavaliere – uomo e natura, per così dire – all'apparizione celeste.

In una delle più celebri rappresentazioni della conversione di Paolo, quella di Raffaello nella serie di arazzi per la cappella Sistina in Vaticano, la reazione di Paolo si rivelava particolarmente appropriata (Fig. 222). Il gesto a braccia aperte, che fa pensare alla sorpresa ma anche all'accoglienza, che Bernini aveva attribuito a san Longino, era inteso come riferi-

221. *La conversione di san Paolo*, medaglia di Giulio II (da Hill 1930, tav. 139, n. 867).



221

mento alla Crocifissione e considerato l'autentico atteggiamento di preghiera dei cristiani delle origini. Eusebio ascriveva specificamente questo gesto ai ritratti a grandezza naturale che Costantino aveva fatto erigere agli ingressi dei suoi palazzi: "Quanto profondamente la sua anima fosse colpita dalla potenza della fede divina può essere compreso dalla circostanza per cui egli fece sì che il suo ritratto fosse impresso sulle monete d'oro dell'impero con gli occhi rivolti in alto, nell'atteggiamento di preghiera a Dio: e questa moneta divenne comune per tutto il mondo romano. Anche il suo ritratto a grandezza naturale fu collocato sopra le entrate dei suoi palazzi in alcune città, e anch'esso mostrava gli occhi alzati al cielo e le mani tese in gesto di preghiera".

E Heinrich Valesius, che nel 1659 pubblicò quello che divenne la più comune traduzione in latino moderno del testo di Eusebio, spiegò la storia e il simbolismo del gesto nei termini seguenti: "Chiunque fosse il Traduttore di questo Libro, egli ha reso questo passo con scarsa attenzione, in questo modo *Et precantes forma manus sursum tollens, e sollevando le sue mani*

nell'atteggiamento di uno che prega; mentre avrebbe dovuto rendere, manibus expansis, ut precantes solent, con le braccia aperte nell'atteggiamento abituale delle persone che pregano. Dal momento che i Cristiani erano soliti, durante la preghiera, allargare le braccia e in questo modo rappresentare l'effigie di una Croce. In verità, i Cristiani alzavano le mani mentre stavano in preghiera. Ma questo non era un gesto peculiare dei Cristiani, a tal proposito i Pagani facevano lo stesso; come dimostra Virgilio con queste parole: *Et gemina tollens ad sidera palmas.* Ma ciò che era peculiare dei Cristiani era il gesto di tendere le loro mani nella forma di una Croce. Le parole di Tertulliano, nel libro *de Oratione* Cap. II sono queste: *Non soltanto alziamo le nostre mani ma anche le allarghiamo e moduliamo la passione di Nostro Signore.* Afferma lo stesso nel suo *Apologetico*, cap. 30".⁸¹

Il rapporto tra questi due cruciali interventi divini in difesa e per la diffusione del Cristianesimo, il primo attraverso la potenza della fede, il secondo attraverso la potenza dell'Impero, non fu un'invenzione di Bernini. Il paragone tra Costantino e Paolo fu fatto in maniera esplicita da Rufino di Aquileia nella sua traduzione latina del testo greco di Eusebio, sulla quale venne a fondarsi, dall'inizio del Medioevo in poi, tutta la conoscenza del mondo occidentale di questo episodio così importante del cristianesimo delle origini. La traduzione di Rufino, molto criticata per le libertà che si prende rispetto al testo, potrebbe essere meglio compresa in funzione di commentario, e rende chiaro il senso in cui egli comprese la visione dell'imperatore aggiungendo che "il richiamo celeste alla fede" di Costantino non gli sembrava inferiore a quello di Paolo, al quale il cielo parlò direttamente (se si eccettua che "questo richiamo non era più da non perseguitare, ma da imitare").⁸² La fusione di questi due eventi produsse un'impetuosa immagine di immediata, schietta e devastante presa di coscienza non insita in alcuno dei suoi precedenti. Il riferimento a san Paolo e all'idea di conversione era esplicito nella liturgia del 3 maggio, la festa dell'Invenzione della Croce: le prime tre letture venivano prese dalle perorazioni di Paolo sulla Crocifissione contenute nelle *Epistole*, e la quarta iniziava la storia della Vera Croce con la vittoria e la visione di Costantino.⁸³ L'espressione rapita e il gesto di Costantino compendiano una tradizione che includeva il *San Longino* nel pilone della crociera, specificamente motivata dall'imitazione della Crocifissione e dall'appassionata devozione alla croce.

A dispetto di tutti questi precedenti, resta il fatto che nessuno di essi corrisponde alla fondamentale innovazione con cui Bernini descrive la visione di Costantino come un evento isolato, con cavaliere e destriero che reagiscono all'unisono all'apparizione dall'alto. C'è, secondo me, un precedente, uno soltanto, all'immagine di Bernini nel suo contesto narrativo,

X nel 1654 e destinata a una nicchia nella navata laterale della basilica, come *pendant* del monumento commemorativo di Matilde. Ciò che Bernini ammirava dell'arte di Poussin, oltre alla sua schietta bellezza e pura intelligenza, era la potenza e la sagacia narrativa: "grande favelleggiatore" era difatti l'epiteto con cui egli si riferiva a Poussin. Bernini afferrava certa-



222. RAFFAELLO SANZIO, *La conversione di san Paolo*, arazzo (Città del Vaticano, Musei Vaticani).

fatta dall'artista che sopra ogni altro, come Bernini spesso riconobbe durante la sua visita a Parigi, lo riempì di ammirazione, e persino di timore reverenziale, e cioè Poussin.⁸⁴ In effetti, il *Costantino* di Bernini è un'esplicita, evidente "citazione" dell'immagine di Tito, figlio dell'imperatore Vespasiano e in seguito anch'egli imperatore, nella monumentale *Distruzione di Gerusalemme* che Poussin dipinse per il cardinal Francesco Barberini nel 1638 (Fig. 223).⁸⁵ Come doveva essere pattuito sin dall'inizio, il 1° gennaio 1639, il cardinale offrì la pittura come dono diplomatico all'ambasciatore presso la Santa Sede per conto del sovrano asburgico Ferdinando III, il successore di Costantino come "Sacro Romano Imperatore". Bernini si era già ispirato al gruppo equestre di Poussin per una mai eseguita prima versione del monumento di Costantino (Fig. 320), commissionata da Innocenzo

mente la potenza emotiva del maestoso gruppo equestre di Poussin, nel contesto del grandioso dramma messo in scena in una piazza-palcoscenico davanti a una nobile ambientazione cittadina che è in se stessa una deliberata evocazione dello scenario del teatro tragico, sviluppatosi dall'inizio del XVI secolo sulla base del famoso racconto che Vitruvio fa della scenografia antica.⁸⁶ È comunque essenziale comprendere, e sicuramente Bernini lo fece, che il tema affrontato da Poussin, e il ruolo di Tito in particolare, erano di per sé straordinari, e ricchi di significato e di espressività.

Poussin, in generale e in molti dettagli, segue la descrizione di prima mano dello storico ebreo Giuseppe Flavio, che fu membro del seguito di Tito, e testimone della terribile mutilazione inferta dall'esercito romano quel giorno fatidico del 70 d. C.⁸⁷ Poussin sembra aver

descritto un momento in particolare: la città è in rovina tra le fiamme, ma il tempio è ancora intatto, salvo per il fuoco che è scoppiato nella parte interna del *sancta sanctorum*, visto che i predatori scappano con i preziosi strumenti rituali e con gli arredi. Tutto questo lo descrive Giuseppe, enfatizzando il fatto che Tito, da parte sua, si era opposto alla distruzione di una

na sul terreno sottostante.⁸⁹ In questa esibizione palese di improvvisa consapevolezza e compassione in mezzo all'infuriare della battaglia, Poussin sembra conciliare il racconto di Giuseppe con un'interpretazione diametralmente opposta, sviluppatasi con i primi autori che hanno trattato la storia in chiave cristiana. In questa lettura, la distruzione del tempio di-

223. NICOLAS POUSSIN, *La distruzione di Gerusalemme* (1638-1639) (Vienna, Kunsthistorisches Museum).



223

struttura tanto magnifica e sacra, e addirittura aveva tentato invano di trattenere il suo seguito impetuoso. Poussin aveva illustrato proprio questo episodio in una precedente pittura dello stesso soggetto, anch'essa dipinta per Francesco Barberini e offerta al rappresentante di Luigi XIII di Francia: Tito su un cavallo al passo cerca di far desistere a gesti i suoi uomini, guardando verso il cielo in un'angosciata supplica di misericordia (Fig. 224).⁸⁸ Nella seconda versione Tito e il suo cavallo impennato sono raffigurati come se atterriti da un improvviso messaggio dall'alto. Tito ora agisce come intercessore, con una mano levata verso la visione in cielo, l'altra abbassata verso la carnefici-

venne un atto di vendetta, voluto dalla provvidenza divina e favorito da Tito, contro i giudei colpevoli del martirio di Cristo; così com'era un gesto di risarcimento per il peccato di Adamo. È senz'altro questa intimazione superna e di anticipazione della rilevanza cristologica dell'evento e del ruolo che egli stesso vi gioca a essere rivelata a Tito nella drammatizzazione di Poussin. In pratica, Tito fu ispirato dalla saggezza divina, il cui intervento a fianco della Chiesa fu il vero motivo di fondo del regno di Urbano.

Poussin rese esplicito questo significato cristologico attraverso la posa di Tito, richiamando la tradizione paleocristiana per cui il gesto delle braccia aperte evo-

ca con chiarezza la Crocifissione.⁹⁰ Sulpicio Severo riporta che Tito favorì la distruzione per eliminare sia i giudei che i loro discendenti cristiani, ma definisce un atto di Dio la distruzione del Tempio e la conseguente dispersione degli ebrei: "Si racconta che Tito, dopo aver riunito un consiglio, abbia valutato attentamente se si dovesse distruggere il tempio, una struttura di ta-

erano cresciuti da e fra i Giudei; e che, se la radice fosse stata estirpata, il germoglio sarebbe seccato più in fretta. Così, secondo il volere divino, le menti si infiammarono e il tempio fu distrutto".⁹¹

Altri due testi devono aver ispirato la rappresentazione concreta che Poussin operò della tradizione.

Orosio, forse il più importante fra i primi cristianiz-



224. NICOLAS POUSSIN,
*La distruzione di
Gerusalemme* (1625-
1626) (Gerusalemme,
The Jewish Museum).

224

le straordinario valore. Riguardo a ciò parve giusto ad alcuni che un edificio sacro, insigne sopra tutte le conquiste umane, non dovesse essere distrutto, in quanto, se preservato, avrebbe fornito l'evidenza del senso di moderazione dei Romani, ma se distrutto avrebbe testimoniato in eterno la crudeltà di essi. Ma, di parere opposto, altri e lo stesso Tito ritenevano che il tempio dovesse essere abbattuto apposta, per far sì che la religione dei Giudei e dei Cristiani potesse essere rovesciata più a fondo; dal momento che queste religioni, sebbene l'una contraria all'altra, erano comunque derivate dagli stessi artefici, che i Cristiani

zatori di antichi testi storici, collega la distruzione del tempio al trionfo di Tito a Roma (Poussin allude anche all'ostentazione delle spoglie del tempio scolpite sull'Arco di Tito), al decreto di Dio, e al vendicatore del sangue e della passione di Cristo: "Dopo la cattura e la distruzione di Gerusalemme ... e dopo la totale distruzione del popolo giudeo, Tito, che era stato designato dal volere di Dio a vendicare il sangue del Signore Gesù Cristo, celebrò con il padre Vespasiano la sua vittoria con un trionfo e chiuse il tempio di Gianno ... Fu davvero giusto che lo stesso onore dovesse essere conferito al vendicatore della Passione del Si-

gnore così come era stato concesso alla Sua Nascita".⁹²

Probabilmente la formulazione più esplicita e lapidaria fu quella di Dante che, per voce di Stazio, parla dell'improvviso terremoto che accompagna la divina giustizia quando essa libera dal Purgatorio quegli spiriti puri che vissero "non ancora nella fede". Stazio chiama come testimone "il buon Tito": "Nel tempo che il buon Tito, con l'aiuto del Sommo Re, vendicò le ferite da dove uscì 'l sangue venduto da Giuda, io ero assai famoso ... ma non ancora con fede".⁹³

L'importanza del dipinto di Poussin per la missione di Francesco Barberini presso l'imperatore asburgico fu soprattutto in relazione alla lotta contro i protestanti, spesso paragonati agli ebrei nel loro rifiuto di riconoscere la Chiesa. Lo stesso Poussin aveva indubbiamente la stessa familiarità di Bernini con la tradizione equestre di Costantino, e si potrebbe ben supporre che l'interpretazione cristologica che Poussin offrì del Tempio dei Giudei già implicasse un riferimento di anticipazione alla rivelazione accordata al successore imperiale di Tito, che adottò la religione cristiana e protesse la Chiesa. La posa del secondo Tito di Poussin suggerisce che il "buon" pagano è ispirato dalla medesima visione di saggezza divina, in azione per mezzo della Carità cristiana e della Giustizia, che motivò la tomba dello stesso Urbano VIII. Per Bernini, la medesima tradizione aveva eguale rilevanza in San Pietro, all'interno di un programma specificamente indirizzato agli stessi problemi "politici". Tito e Costantino erano gli anelli di una reazione a catena di divina saggezza che legava questi antichi eroi ai regnanti europei del tempo, e che altresì consacrava i regni dei papi.

Fin dal Rinascimento il monumento equestre con il cavallo impennato era stato emblema di vittoria, o della vittoria fisica di un soldato che sconfigge un nemico, prostrato sotto gli zoccoli dell'animale; oppure della vittoria mentale del principe che vi rappresenta il suo potere di sollevare l'animale possente verso il cielo nella più innaturale delle posizioni, in precario equilibrio su due zampe. Il *Costantino* di Bernini è anch'esso un emblema di vittoria, ma di un ordine completamente diverso, spirituale; né una vittoria militare, né un trionfo della volontà, ma un trionfo morale su se stesso, una vittoria dell'anima in reazione al potere rivelatore della grazia divina. Nel raccordo tra San Pietro e il palazzo Vaticano, il visitatore è messo a confronto con l'evento originario alla base del processo di conversione del mondo intero a un nuovo ideale, processo iniziato con la visione e la vittoria su

Massenzio implicita nello stesso monumento equestre, e completato dagli eventi illustrati nei medaglioni in stucco nella volta soprastante: il battesimo di Costantino e la costruzione del suo San Pietro. L'ideologia è pienamente comprensibile solo nel contesto che Bernini le fornì. Il *Costantino* si inseriva nel completo rinnovamento che Bernini realizzò dell'ingresso cerimoniale, la Scala Regia, alla congiunzione tra le sedi gemelle della cristianità, San Pietro e il Vaticano. La fusione di queste funzioni è incarnata nel monumento stesso, che è progettato secondo tre punti di vista. Il cavallo, il cavaliere, il piedistallo si proiettano a sufficienza dalla nicchia poco profonda in modo che quando sono visti dall'atrio di fronte essi suggeriscono i ritratti equestri del principe che venivano talvolta collocati, come di guardia, a fronteggiare il visitatore che si avvicinava al dominio del capo. In questo caso l'entrata "regale" è segnata da un enorme stemma del papa sorretto da angeli che suonano la tromba, collocato sull'arcata sovrastante l'attacco della Scala Regia, il cui *fastigium* a serliana ripete il motivo trionfale e processionale dei colonnati.

Per il visitatore che si avvicina dall'atrio della chiesa, la luce diventa una grande protagonista. Bernini si avvale del pendio del colle Vaticano per aprire una finestra tra la volta del corridoio e quella del pianerottolo, attraverso cui la luce passa a illuminare lo spazio raddoppiando lo splendore della visione di Costantino descritta nelle fonti. Un gran fulgore discende misteriosamente dalla destra in alto, e forma con il corpo del cavallo l'asse di una notevole composizione chiasmica, di cui l'altra diagonale è prodotta dal drappeggio mosso della tenda e dal corpo di Costantino. Lo spettatore è spinto "in avanti" nella direzione della fonte di luce dal punto di fuga spostato dell'arco in prospettiva, e dalla pesante, ondeggiante distesa del drappeggio. In questo caso il drappeggio è un analogo dell'antico *parapetasma*, contro il quale, nell'antichità, venivano collocati i ritratti dei defunti a significare l'apoteosi. Nel monumento di Bernini a suor Maria Raggi, il drappeggio diviene una sorta di "tappeto magico", sospeso alla croce che le era apparsa e sul quale l'immagine è trasportata verso il cielo da due putti alati (Fig. 225).⁹⁴ Il drappeggio dietro il *Costantino* di Bernini sembra reagire alle trombe squillanti degli angeli in alto che portano lo stemma papale, echeggiando la descrizione negli *Atti degli Apostoli* (2,2) della discesa dello Spirito Santo, quando "all'improvviso scese dal cielo un suono come di una violenta raffica di vento", suono che dà inizio al dominio universale

del cristianesimo attraverso il dono delle lingue – *la adlocutio* – agli Apostoli.

La terza prospettiva, dalla Scala Regia indietro verso il corridoio d'ingresso, ritrae la visione stessa: la finestra fornisce la luce chiara, mentre subito sotto la croce e le parole appaiono congiunte in un modo senza precedenti. Invece di apparire semplicemente come un testo nel cielo, il motto è iscritto su un cartiglio fluttuante davanti al quale è sospesa la croce.⁹⁵ Il testo serve così non solo come una visione, ma anche come una sorta di marchio, un messaggio per il visitatore ma anche per Costantino, che definisce il significato dell'evento e il monumento come opera d'arte. Bernini aveva sviluppato già da tempo molti di questi artifici. Nella sua descrizione di una visione di santa Francesca Romana, un alone di luce sopra le figure assolve alla sua funzione storica come un'apparizione celeste; e nella rappresentazione dell'estasi di santa Teresa la luce dalla finestra in alto irraggia giù su di un evento sospeso a mezz'aria, nella forma di un rilievo che appare di fatto scolpito a tutto tondo. In entrambi i casi la luce reale è così divenuta elemento attivo e integrante del soggetto rappresentato, che, nel caso di santa Teresa, è anche "spiegato" da un messaggio divino iscritto in un cartiglio sospeso all'apice dell'entrata alla cappella.⁹⁶ Nello spazio del *Costantino* lo spettatore si sente parte attiva dell'evento.

Considerato dal punto di vista ideologico e topografico come un'introduzione al Vaticano, il gruppo di Bernini sembra anticipare volutamente le due scene che si riferiscono alla visione dipinta da Raffaello e dalla sua scuola nella grande sala di ricevimento papale, la Stanza di Costantino. La prima è la *adlocutio* (secondo l'iscrizione) nella quale si mostra l'imperatore in piedi su di un piedistallo davanti alla sua tenda mentre si rivolge alle truppe, nel momento in cui la visione da lui appena notata appare in cielo. La seconda scena descrive lo scontro con Massenzio come una vera battaglia, nel quale l'imperatore, montato su un destriero alla carica, trafigge un nemico secondo la tradizione bizantina (Fig. 226). Associando l'ambientazione militare della tenda nella *adlocutio* e il cavallo impennato nella vittoriosa scena di battaglia, con la consapevolezza della visione quale gli era mostrata da altre rappresentazioni di questi temi, Bernini creò un nuovo soggetto: l'evento cruciale è isolato e distillato in un singolo, indipendente, altissimo momento di suprema rivelazione.

Qui, come in nessuna delle opere precedenti, lo spazio occupato dallo spettatore e lo spazio occupato dal-

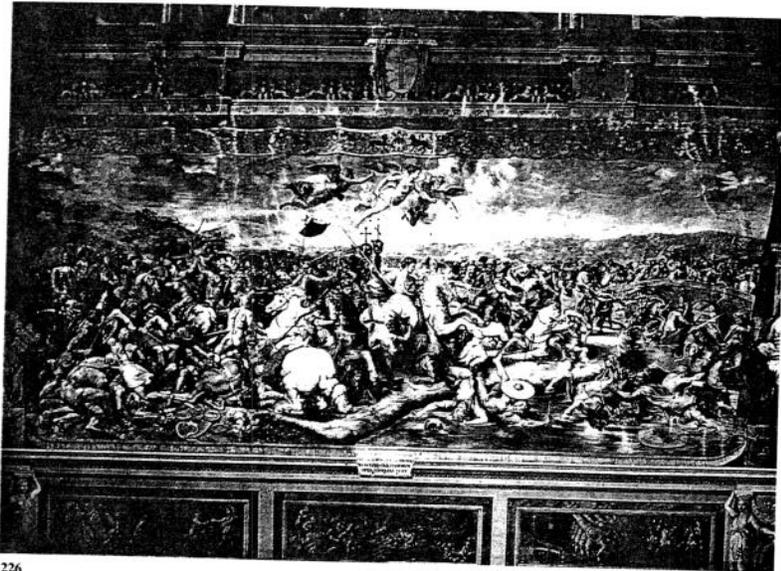


225

l'evento descritto sono un'unica cosa. Architettura, scultura e spettatore sono inestricabilmente congiunti come partecipi dell'atto visionario che ha luogo, passato e presente, là e qua. Il mezzo attraverso cui e nel quale quest'arcana fusione si rende possibile è il flusso della luce che accompagna il segno miracoloso e il messaggio dall'alto. Natura e arte, realtà e finizio-

225. GIAN LORENZO BERNINI, Monumento a suor Maria Raggi (Roma, Santa Maria sopra Minerva).

226. GIULIO ROMANO,
*La battaglia di Ponte
 Milvio* (Città del
 Vaticano, Palazzi
 Vaticani, Sala di
 Costantino).



226

ne, formano un *continuum* nel quale siamo inevitabilmente attirati: dopo l'abbraccio e la spinta in avanti dai bracci dei colonnati entriamo in uno spazio impregnato dell'energia fisica e dello splendore ottico dell'illuminazione divina. Il cielo e la terra si incontrano là dove il pellegrino spirituale entra nel sacro recinto.

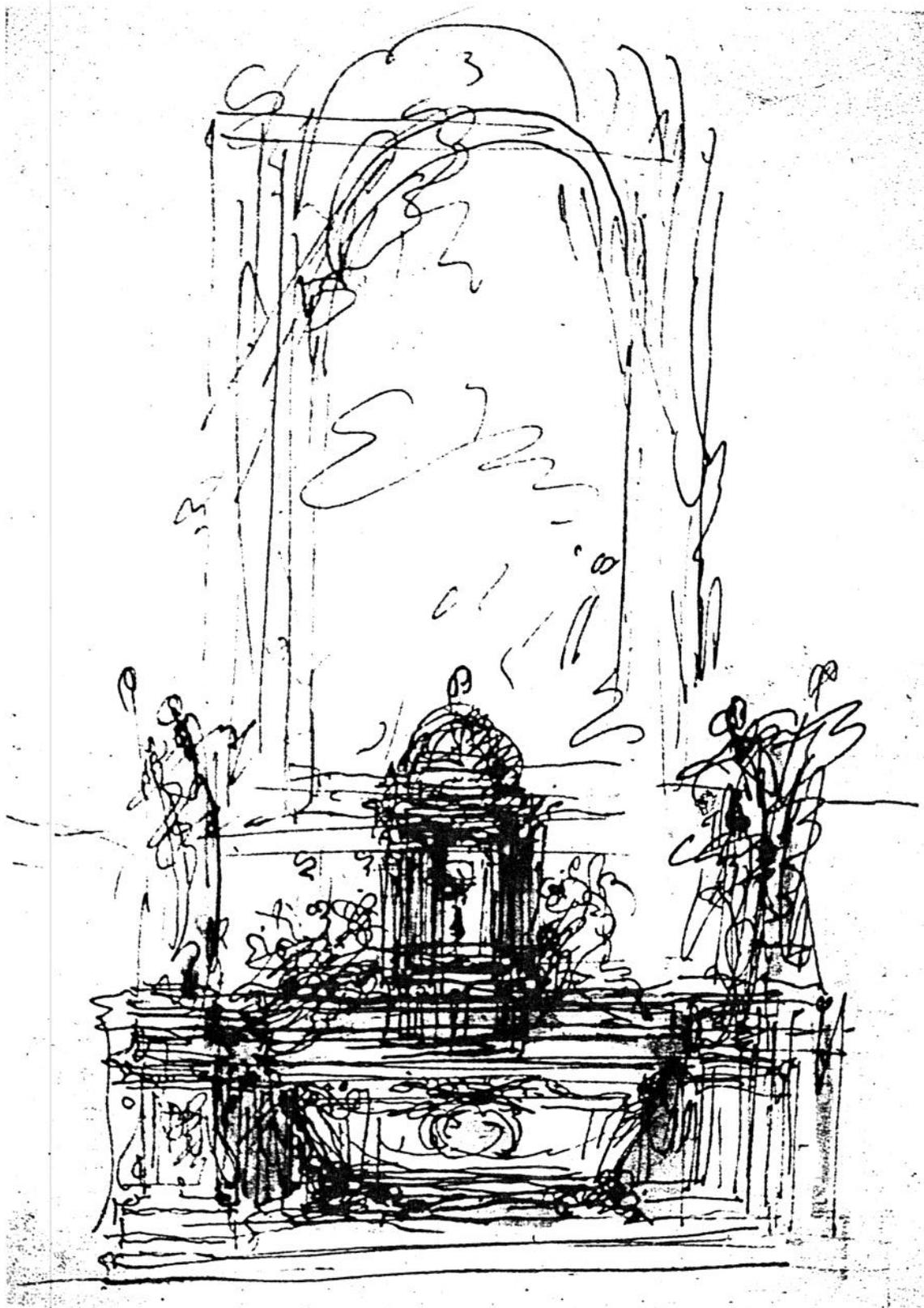
L'altare del Sacramento

L'ultima opera che Bernini eseguì per San Pietro fu dedicata esplicitamente al tema che era stato trattato in modo implicito in molte delle sue opere precedenti, il Santo Sacramento. L'altare del Sacramento (1035a) è per certi aspetti la più stupefacente di tutte queste creazioni, soprattutto per merito della sua assoluta semplicità: un tabernacolo di bronzo a forma di tempietto periptero, e due angeli inginocchiati. Bernini, evidentemente, si sentì obbligato a distillare in questi elementi essenziali il mistero centrale della sua fede.

Il progetto si sviluppò in tre fasi: iniziò sotto Urbano VIII, fu ripreso sotto Alessandro VII, e infine completato sotto Clemente X. Intuizioni importanti riguardo allo sviluppo e al significato di questa creazione inaspettata e al processo che l'ha guidata ci vengono da uno studio, finora mai pubblicato, realizzato da Bernini, su commissione di Urbano VIII, per il primo altare del Sacramento nel nuovo San Pietro (Fig. 227).⁹⁷ Il disegno corrisponde alle registrazioni

di pagamento per l'opera che Bernini progettò nel 1629. Le figure di Pietro e Paolo poggiavano su piedistalli ai margini dell'altare, mentre al centro piccoli angeli stavano inginocchiati attorno alla base del tabernacolo, un tempietto periptero coperto da una cupola. Eseguito con materiali provvisori, l'altare fu eretto in via temporanea in una cappella fatta decorare da Gregorio XIII, dove c'era una pala d'altare che includeva una venerata immagine della Madonna. Nel 1638 quest'opera provvisoria fu trasferita in una grande cappella laterale della navata designata come Nuova Sagrestia, dove la nicchia dietro l'altare era stata decorata con un grande dipinto della *Trinità* eseguito da Pietro da Cortona, commissionato nel 1628 e completato nel 1632 (1035b). Vi si rappresenta la *Trinità* nella parte superiore della composizione, mentre sotto appare un grande globo celeste. Nel disegno, la composizione abbozzata nella nicchia dietro l'altare non fa riferimento all'immagine incorniciata della Madonna al centro della pala d'altare della cappella Gregoriana, ma appare compatibile con la realizzazione di Pietro da Cortona. Le due opere furono eseguite in parallelo, e il disegno mostra che l'altare di Bernini, sebbene provvisoriamente installato nella Gregoriana, era progettato per essere messo davanti alla *Trinità* del Cortona, con cui avrebbe dovuto armonizzarsi fin dall'inizio.⁹⁸ Le principali variazioni nel disegno riguardano l'altezza dell'altare: in principio c'è un basso plinto su cui poggia il tabernacolo affiancato a sinistra da un angelo in ginocchio; poi viene introdotto un plinto più alto, con il tabernacolo affiancato e forse leggermente sollevato dalla superficie da due o più angeli inginocchiati. In questa formula gli Apostoli affiancano la pala d'altare di Pietro da Cortona, gli angeli rimangono ben più in basso, e il livello del tabernacolo è attentamente calibrato di modo che solo la cupola semicircolare sarebbe apparsa subito sotto il globo celeste del dipinto.

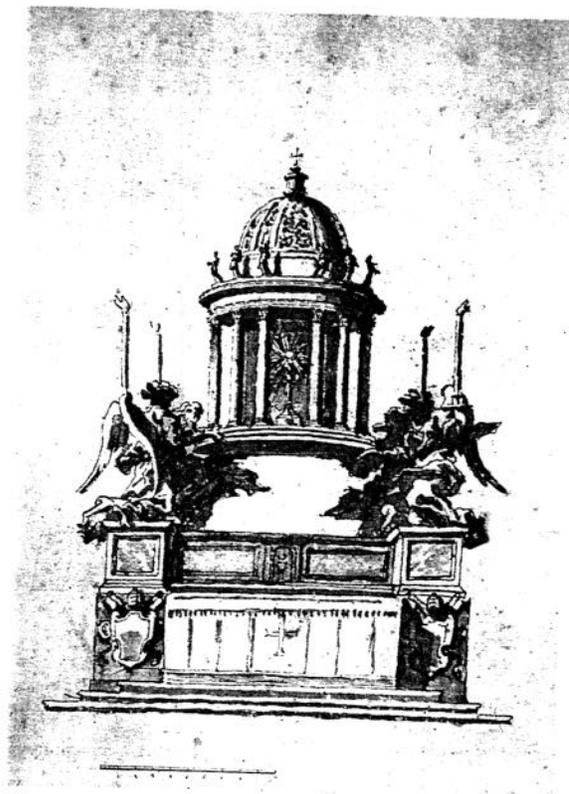
L'altare provvisorio rimase *in situ* per decenni, e quando il progetto fu ripreso sotto Alessandro VII l'attitudine verso il Sacramento subì uno sviluppo registrato in una serie di schizzi disegnati e di terracotta: il tabernacolo crebbe di dimensione e d'importanza, e le figure di Pietro e Paolo furono spostate e acquistarono una posizione centrale in un anello di Apostoli che poggiavano sulla trabeazione del colonnato (1043-1054). L'alto plinto fu mantenuto e la presenza sacramentale fu esaltata sollevando il tabernacolo già più alto, e collocandolo nelle mani di angeli inginocchiati assai ingranditi, che reggevano anche le



227. GIAN LORENZO BERNINI. Studio per il primo progetto dell'altare del SS. Sacramento (1629), disegno (ubicazione ignota).

228. GIAN LORENZO BERNINI. Disegno per la seconda versione dell'altare del SS. Sacramento (San Pietroburgo, Ermitage).

229. GIAN LORENZO BERNINI. Altare del SS. Sacramento; PIETRO DA CORTONA. *Trinità*, incisione (da DE' ROSSI 1702-1721, parte III, tav. 22).



228

candele, elementi importanti della devozione eucaristica (Fig. 228). In questa forma l'altare veniva senza dubbio a creare un parallelo tra l'Eucaristia e la sede della sua somministrazione, la *Cathedra Petri*, sorretta dai Padri della Chiesa in un grande altare reliquiario nell'abside, opera che Bernini stava allora eseguendo per conto dello stesso pontefice. In questa posizione elevata il tabernacolo del Sacramento, piuttosto che sembrare un arredo liturgico di secondo piano, come nel disegno, sarebbe ora stato equiparato al globo celeste visibile, subito dietro, nella composizione di Pietro da Cortona.

Il progetto definitivo di Bernini venne ad essere un'amalgama fra questa seconda versione e il progetto originario. Il tabernacolo rimane elevato, mentre il nucleo centrale risulta allungato dall'introduzione di un alto tamburo sotto la cupola. Gli angeli inginocchiati, affrancati da qualsiasi incarico servile, sostituiscono Pietro e Paolo alle estremità dell'altare. Il ruolo di supporto degli angeli, che sostenevano il tabernacolo nella seconda versione, è svolto dagli angeli della *Trinità* del Cortona, che sembrano adesso abbracciare il tabernacolo di Bernini allo stesso modo

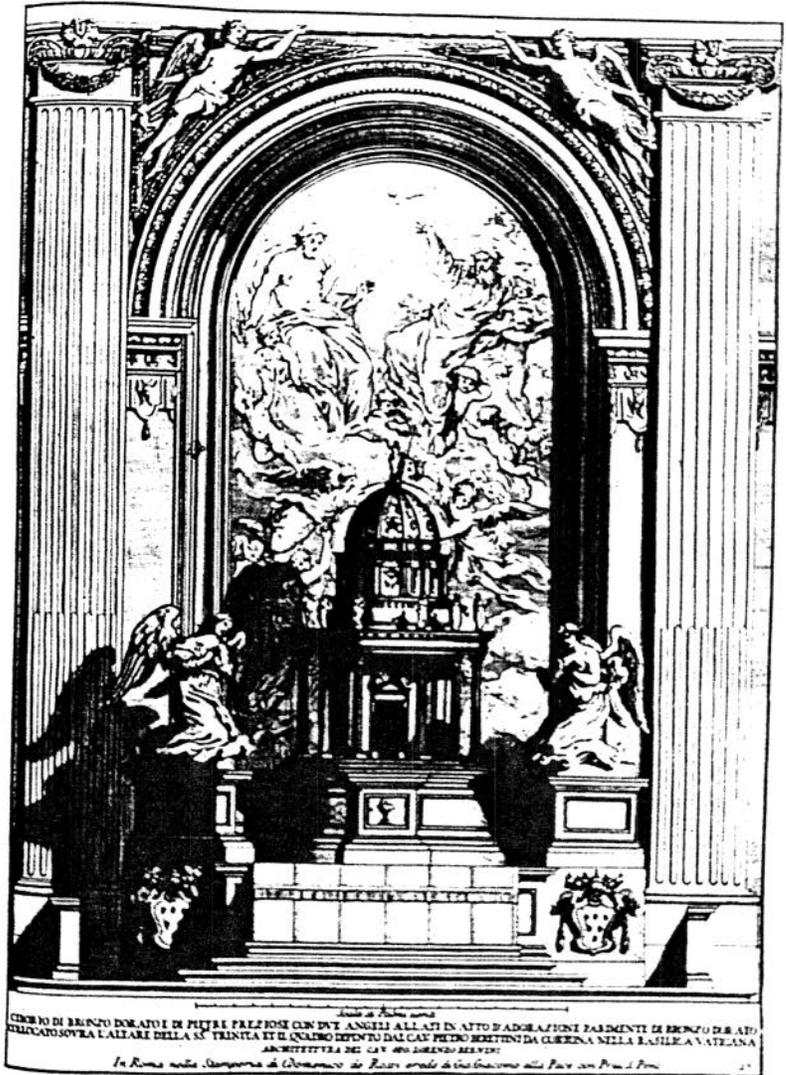
del globo alle spalle (Fig. 229). Considerati insieme, l'altare del Sacramento e la *Trinità* ora funzionano davvero come un tutto coordinato. La grazia divina discende dalla *Trinità* attraverso l'universo, per essere incarnata nell'Eucaristia sull'altare. Forse il risultato più evidente dei cambiamenti nella versione finale è quello che gli angeli divengono, esclusivamente, devoti al Santo Sacramento. La decisione di "defunzionalizzare" il loro ruolo richiama l'insistenza di Alessandro VII perché i colonnati della piazza non avessero altro scopo che servire alla celebrazione del Corpus Domini. Allo stesso modo, gli angeli di Bernini non svolgono compiti diversi da quello di inginocchiarsi in perpetua adorazione dell'Eucaristia.

Sin dal primo Rinascimento si era sempre più rafforzata la tradizione di conservare l'ostia eucaristica sull'altare. Era collocata in un contenitore architettonico che poteva, in un certo senso, essere descritto come un reliquiario e la cui forma riflette quella del suo contenuto, una struttura che rappresenta in prima istanza il Santo Sepolcro, e che spesso allude anche a temi dell'Antico Testamento quali l'Arca dell'Alleanza, il Tempio di Gerusalemme e la Gerusalemme Celeste.

Il corpo di Cristo poteva anche essere rappresentato, con riferimento alla Passione o alla Resurrezione. Gli angeli, nei vari atti di devozione o esaltazione, erano un altro fattore ricorrente del repertorio figurativo degli altari del Sacramento. Comunque, pur nella sua semplicità, l'altare di Bernini rompe quasi sotto ogni aspetto con tutte queste tradizioni consolidate. Tanto per cominciare, non ho trovato un esempio precedente in cui un tabernacolo in scala monumentale, libero, sia affiancato da due angeli in preghiera. Nell'esempio più vicino, che certamente Bernini conobbe, un altare del Sacramento del primo Cinquecento, a Roma in Santa Croce in Gerusalemme, gli angeli si inginocchiano, ma fungono da reggicandelabro (Fig. 230).⁹⁹ Il tabernacolo di Bernini segue quello di Santa Croce nel far riferimento a uno degli edifici più famosi e imitati del Rinascimento, il cosiddetto Tempietto progettato da Bramante per segnalare il punto del martirio di san Pietro, non lontano dal Vaticano, nel cortile del convento francescano contiguo alla chiesa di San Pietro in Montorio (Fig. 231). A prescindere dal suo ruolo di modello di architettura del Rinascimento, il Tempietto di Bramante implicava numerose associazioni ben appropriate a un tabernacolo del Sacramento. Nel suo disegno aveva assimilato il tempio classico periptero a una struttura a pianta centrale

provvista di cupola, comunemente associata al Santo Sepolcro di Gerusalemme; di qui, la sua pertinenza in Santa Croce, così come in catafalchi di quella stessa epoca eretti nelle chiese come commemorazioni funebri.¹⁰⁰ In San Pietro il riferimento al Tempietto serviva a mettere in relazione la morte di Pietro proprio con quella di Cristo, ed era già stato incorporato da Bramante nel suo progetto per la cupola della chiesa. Questo tema sacramentale di morte e resurrezione sarebbe stato illustrato alla lettera, per così dire, dall'enorme figura del *Cristo Risorto* che coronava il primo progetto di Bernini del baldacchino sopra la tomba di san Pietro. A questo punto, mezzo secolo dopo, Bernini replicava essenzialmente la stessa figura, per la stessa ragione, in cima al suo tabernacolo del Sacramento. Infine, egli coronò il colonnato del tabernacolo con figure di Apostoli, echeggiando i colonnati semicirculari di Piazza San Pietro, di modo che la falange di santi che celebrano e sorvegliano la via processionale culminasse nell'apostolica guardia d'onore che Pietro e Paolo rendono al *Sancta Sanctorum*. A coronamento del frontone della porta del tempio, le figure allegoriche di *Fede e Religione* incarnano il paradosso fondamentale del credo e della dottrina cattolica, facendo riferimento tanto alla sepoltura di Cristo, che alla sua trionfante Resurrezione.

La natura celebrativa del contenitore del Sacramento è espressa dalle differenze tra esso e i suoi prototipi monumentali. Il tabernacolo è più elaborato, il suo scanalato ordine corinzio e i suoi sontuosi materiali – bronzo dorato intarsiato con lapislazzuli azzurri – richiama il fasto della descrizione biblica del *Sancta Sanctorum* e la visione di san Giovanni della Gerusalemme celeste nel libro delle *Rivelazioni*. Costellata di stelle secondo lo stemma di Clemente X, la cupola diventa un'autentica Cupola del Cielo. In pianta l'altare è un fine adattamento del disegno per la facciata della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, dove l'entrata convessa "a tabernacolo" sporge al centro affiancata da due ali concave. Le ali curve dell'altare terminano in diagonali, così come i colonnati della Piazza, eccetto che in questo caso le estremità servono come piedistallo alla coppia di angeli inginocchiati in adorazione, che sono collocati diagonalmente rispetto all'altare. Essi appaiono così di tre quarti, facendo da intermediari, con il loro atteggiamento e la direzione degli sguardi, tra il fedele-celeberrante davanti all'altare e lo stesso Sacramento. In questo modo gli angeli iniziano il *continuum* spaziale e concettuale che il Sacramento procura dalla grazia divina

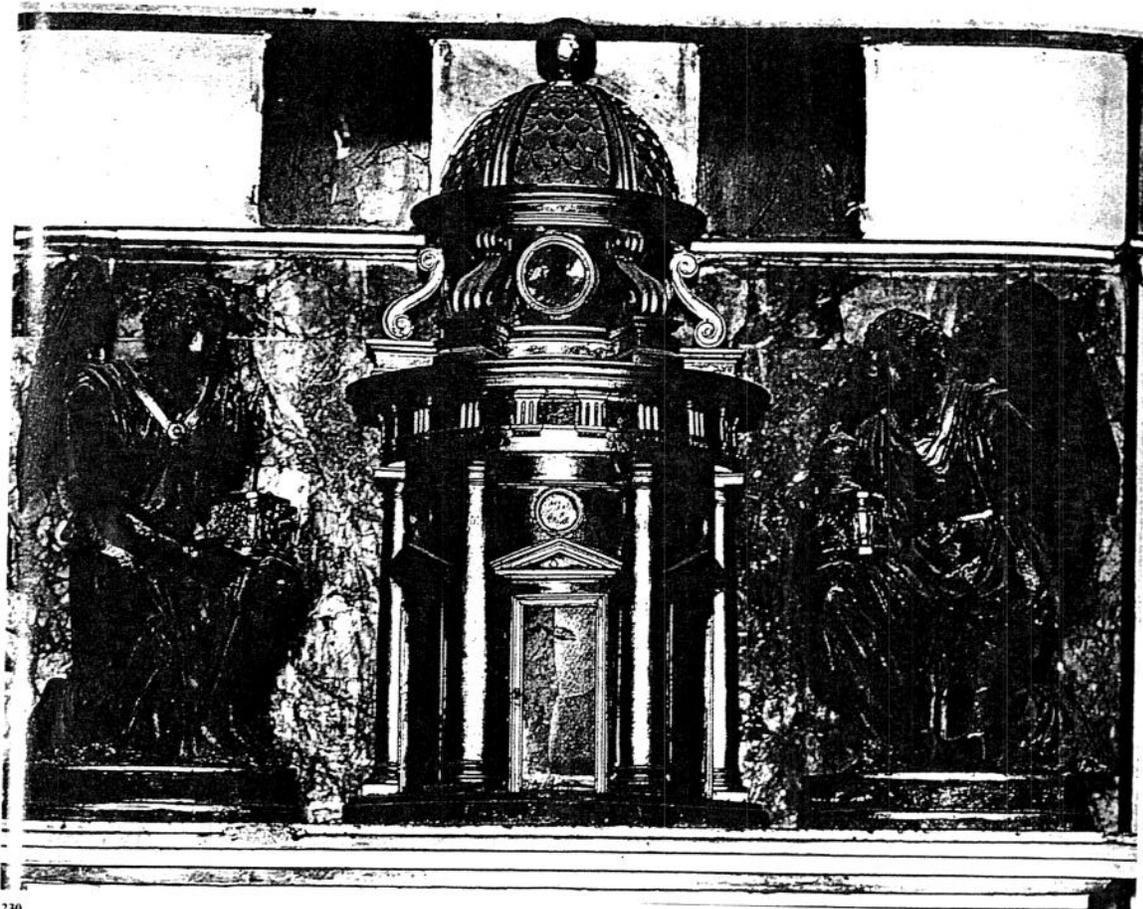


229

della Trinità allo spettatore.

Gli angeli, in effetti, incarnano la natura celestiale della devozione al Sacramento. La liturgia della Chiesa, specialmente riguardo all'Eucaristia, e soprattutto nel suo significato originario di Ringraziamento, è concepita come riflesso e partecipazione alla liturgia celebrata in cielo da angeli e santi. Gli angeli in cielo, al cui *status* aspira la natura umana, sono impegnati nell'adorazione dell'Eucaristia, e intonano, non occasionalmente ma in perpetuo, le loro gioiose acclamazioni. Gli angeli di Bernini rendono la visione visibile e udibile con i loro sorrisi aggraziati e le labbra delicatamente dischiuse. Con le loro grandi ali e il loro

230. JACOPO SANSOVINO (attribuito). Altare del SS. Sacramento (Roma, Santa Croce in Gerusalemme).



230

aureo splendore essi richiamano il cherubino dorato che stava di guardia al *Sancta Sanctorum* dell'Antico Testamento. Secondo alcuni, le schiere angeliche includevano le anime sublimite degli uomini giusti rese poi perfette, e gli angeli di Bernini sembrano riflettere, nel loro aspetto e nelle loro azioni, l'origine umana. Quello a sinistra ha una capigliatura lunga e fluente, ed è vestito di una tunica da suddiacono, con le mani premute insieme, la testa e lo sguardo fisso staticamente inclinati in avanti verso il tabernacolo dell'ostia. L'altro, coi corti riccioli fulgenti, un braccio muscoloso e una spalla nuda, le mani incrociate sul petto, guarda in fuori e in basso verso l'altare con le pupille fissate con precisione.¹⁰² Questo marcato contrasto complementare di nature spirituali – quella attiva e quella contemplativa – sembra recuperare, in termini angelici, la dimostrazione che all'inizio della sua carriera Bernini dette dell'espressione psico-fisognomica di condizioni morali estreme: nei suoi "busti

ritratto" delle Anime del *Beato* (rappresentato come femmina, con indosso una tunica da suddiacono) e del *Dannato* (rappresentato come maschio, nudo) (Figg. 232 a, b).¹⁰³ Durante le loro azioni temporali e spirituali, gli angeli intonano un inno acclamatorio: il loro contrappunto vocale si esplica con appassionata serenità nei due modi principali della devozione eucaristica incarnati dalle allegorie appollaiate proprio sull'ingresso al Sacramento.

Corrispondenti alla fede, le mani unite erano l'espressione *par excellence* dell'atto di adorazione, prescritte nelle rubriche della messa e utilizzate anche in senso giuridico nella promessa solenne di fedeltà. Le braccia incrociate, corrispondenti alla figura della Religione che regge la Croce, erano un'espressione di supplica, e questo era l'atteggiamento adottato dal celebrante durante la preghiera *Supplices te rogamus* del Canone della messa.¹⁰⁴ La benevola reazione dell'angelo con le braccia incrociate all'offerta sacrificia-



231. DONATO
BRAMANTE, Tempietto
(Roma, San Pietro in
Montorio).

232 a, b. GIAN LORENZO BERNINI. *L'Anima beata* e *l'Anima dannata* (Città del Vaticano, Ambasciata Spagnola presso la Santa Sede).

233. GIAN LORENZO BERNINI. Studio per un angelo genuflesso, disegno (Windsor Castle, Royal Collections).



232 a



232 b



233

le del sacerdote sicuramente riflette il senso specifico di quella preghiera, che sta nell'implorare gli angeli di portare il sacrificio dall'altare sulla terra all'altare nel cielo.¹⁰⁵

Per definizione, gli angeli sono presenti e partecipi all'altare del sacrificio eucaristico. La chiave per la comprensione dell'altare di Bernini sta davvero nel fatto che la messa è più di tutti l'atto pubblico della Chiesa, dove cielo e terra si incontrano, e quindi è il luogo e il tempo in cui gli angeli sono presenti insieme ai fedeli nel compimento di quest'offerta e devozione rituale. La messa è, dopo tutto, una celebrazione, e ciò che essa celebra non è niente di meno della paradossale redenzione dell'umanità attraverso la morte di Cristo. Nella loro

234. GIAN LORENZO BERNINI, Studio per un angelo genuflesso (Besançon, Musée des Beaux-Arts).



forma, le scintillanti creature di Bernini sembrano incorporare le più alte aspirazioni alla perfezione dell'umanità, e nella loro espressione esse evocano la gioia che unisce l'umanità e le creature angeliche nel momento della Resurrezione. Il fulgore dorato e il panneggio barocco, in cui la loro forma appare come consumata da un pirotecnico sfoggio di pura, brillante energia, trasmettono non solo la natura ardente di queste creature eteree ma anche l'intensità del loro amore. Lo Pseudo-Dionigi nelle sue *Gerarchie Celesti*, il più famoso di tutti i rendiconti cristiani sugli angeli, nota in particolare che gli indumenti scintillanti che coprono la nudità degli esseri intelligenti del cielo simboleggiano la forma divina.¹⁰⁶ Questo tema è annunciato dalle fiamme simboliche e dalle fronde di palma del martirio vittorioso, decorate sui cancelli del santuario sacramentale. Questi effetti, vibranti di spontaneità, furono il risultato di un impegno intenso e accurato: abbiamo più studi preliminari autografi, tanto in forma di disegno che di scultura, per l'altare del Sacramento che per qualsiasi altra opera figurativa di Bernini.¹⁰⁷ Appare evidente da questi schizzi che Bernini cercò deliberatamente non solo di defunzionizzare le figure, ma anche di "smaterializzarle". La forma non è tanto una materia definita da una modellatura continua, quanto una luminosità che nasce dalla giustapposizione di toni distinti. La scelta definitiva che Bernini fece del mezzo atto a visualizzare il

Sacramento fu quella della luce: seguendo una tradizione millenaria per la quale la luce era, paradossalmente, l'incarnazione per eccellenza della divinità, egli imitò il primo atto che Dio stesso fece dopo la creazione del mondo. Messi insieme, l'altare, le figure, il tabernacolo e l'affresco della *Trinità* retrostante evocano, attraverso una collocazione destinata alla liturgia terrena della Chiesa, la liturgia celeste che celebra tutta la creazione.

Mirabile dictu, il pellegrinaggio spirituale in San Pietro, che Bernini immaginò dalla sua prima gioventù, qui raggiunge l'ultima meta. I sentimenti e le idee espresse nell'altare ebbero un profondo significato personale per l'artista. In questo stesso periodo, meditando sulla propria morte, l'ormai anziano Bernini progettò una composizione che includesse questa stessa fusione di Eucaristia e Trinità, un grande dipinto che tenne davanti al letto sino alla morte. È importante per il suo significato, tanto come opera d'arte che come emblema del senso percepito da Bernini della sua missione, che il famoso *Sangue di Cristo* fosse destinato, fin dall'inizio, a essere riprodotto e diffuso in una splendida incisione di François Spierre, che di Bernini fu appunto l'incisore preferito (Fig. 235). Come se emergesse dal candore del foglio, Dio Padre separa a un tratto la luce dalle tenebre e crea per suo consenso il Cristo crocifisso che spande il suo sangue smagliante e ne inonda l'universo.¹⁰⁸



235. GIAN LORENZO BERNINI, *Sanguis di Cristo*, incisione di François Spierre (da MARCHESE 1670, frontespizio).

S A
DI GH
FNIC
di



ratro dell' es
rappresentar
do di confes
tro a questo
derlo facile,
ro e sicuro,
inevitabili
che si disper
sue enormi
pone le vit
dia del Sig
glia il colpe
tioso e per
mostra l' in
chezza, in v
puro, & im
pre la virtù

SANGVIS CHRISTI QUI SEMETIPSUM OBTVLIT IMMACVLATVM DEO. EMVNDABIT CONSCIENTIAM NOSTRA

Vi offerisco il sangue dell' umanità. Verbo e Padre. Fermo e immota cosa alcuna, offerisco a voi e Maria, acciò che lo presentate all' eterna Trinità.

Note

- ¹ Motto di una medaglia-ritratto di Bernini commissionata in suo onore da Luigi XIV (BALDINUCCI 1948, pp. 126 e segg.; BERNINI 1713, p. 147; una buona riproduzione si trova in AVERY 1997, p. 275 fig. 397). Mi sono concesso la libertà di trasporre il senso del motto della medaglia alla molteplicità e unità della sua opera in San Pietro: nella medaglia il motto è accompagnato dagli emblemi delle tre arti, pittura, scultura e architettura (e matematica), nelle quali Bernini eccelleva e che era orgoglioso di aver fuso in un "bel composto". Si veda LAVIN 1980, pp. 6-15.
- ² BALDINUCCI 1966, pp. 10 e segg.; BALDINUCCI 1948, pp. 75 e segg.
- ³ Su questa visione della cattedrale di Firenze e della sua importanza per San Pietro si veda LAVIN 1999b.
- ⁴ Questo fenomeno è stato ampiamente studiato da HALL 1979.
- ⁵ Le soluzioni ideate durante il papato di Paolo V per San Pietro – un baldacchino "temporaneo" sulla tomba-altare e un ciborio verso l'abside – raccoglievano proposte fatte sotto Clemente VIII per il Laterano, dove fu prevalente la questione della visibilità, soprattutto del nuovo tabernacolo del Sacramento e dell'altare nel transetto. Si veda LAVIN 1984, pp. 407 e segg., e FREIBERG 1995, pp. 52 e segg., pp. 181 e segg., p. 310.
- ⁶ Su questo senso metaforico del materiale e sulla fusione del bronzo si veda l'illuminante scritto di COLE 1999.
- ⁷ Il passaggio è citato e discusso da LAVIN 1968, pp. 11 e segg.
- ⁸ "Soleva dire il cavaliere che quest'opera era riuscita bene a caso, volendo inferire che l'arte stessa poteva mai sotto una sì gran cupola ed in spazio sì vasto, e fra moli di eccedente grandezza dare una misura e proporzione che bene adequasse, ove l'ingegno e la mente dell'artefice, tale quale essa misura doveva essere, senza'altra regola concepire non sapesse": BALDINUCCI 1948, p. 83.
- ⁹ Per una gran parte di quello che segue sulla tomba di Urbano si veda LAVIN 1999a, pp. 50-71.
- ¹⁰ Sul tema della successione papale nella disposizione delle tombe si veda BORGOLTE 1989, pp. 313-315, seguito da SCHÜTZE 1994, pp. 265 e segg., che nota che il riferimento sarebbe stato reso esplicito da un dipinto con *Cristo dà le chiavi a san Pietro* (che ripete il soggetto della decorazione medievale nell'abside della vecchia basilica) che era stato pensato per l'altare al centro dell'abside, tra le due tombe.
- ¹¹ Panofsky (1964, p. 94) notò la sostituzione, in relazione alla tomba di Paolo III, della virtù teologale, la Carità, con la Prudenza, virtù morale; ma egli non comprese che questo cambiamento implicava un corrispondente mutamento di significato per la Giustizia.
- ¹² Questa tradizione è stata descritta perfettamente da QUEDNAU 1979, pp. 251-254.
- ¹³ È stato suggerito che Urbano abbia scelto di accoppiare la sua tomba a quella di Paolo III perché il papa Farnese fungeva da modello per le sue ambizioni nepotistiche (SCOTT 1991, p. 6). La mia opinione è che il motivo principale era la dimostrazione della continuità papale e della complementarietà del potere papale terreno e spirituale.
- ¹⁴ Sulla nozione berniniana di "contrapposto" si veda LAVIN 1980, pp. 9 e segg., e si confrontino i suoi busti dell'*Anima dannata* e dell'*Anima beata*: LAVIN 1993, pp. 101-138.
- ¹⁵ KAUFFMAN 1970, p. 122, osserva l'analogia con la *Pietà*.
- ¹⁶ Commutativa: dal singolo al singolo, la spada; distributiva: dalla società al singolo, i fasci; legale: dal singolo alla società, il libro; la bilancia assicura l'imparzialità della Giustizia.
- ¹⁷ RIPA *ad vocem* Giustitia: "Le bilancie significano, che la Giustizia divina dà regalia à tutte le attioni, & la spada le pene de' delinquenti" (1603, p. 188). "Il mostrare la severità, il rigore della giustizia per una spada ignuda ... è stato trovato da moderni, i quali per dar qualche cenno all'equità vi aggiunsero ancor la bilancia": VALERIANO 1625, p. 565.
- ¹⁸ CARTARI 1626, p. 30: "... la divina bontà non corre in fretta, né con romore a castigare chi erra, ma vada tarda, & lenta, & così tacitamente, che non prima se ne avede il peccatore, che senta la pena". Un'antica rappresentazione della giustizia con una figura che si appoggia su una lancia significava "la lentezza, per la quale le cause si mandano in lungo più del dovere; perché ... significa tardanza": VALERIANO 1625, p. 566.
- ¹⁹ Ripa specificamente identifica l'antica immagine della Vittoria come un angelo con le ali: "Gl'antichi dipinsero la Vittoria in forma di Angelo, con l'ali" (1603, p. 517).
- ²⁰ WITTKOWER 1981, p. 22, nota inoltre l'enfasi di Bernini sull'idea del sepolcro, rispetto ai monumenti commemorativi e cerimoniali dei suoi predecessori.
- ²¹ Sulla tomba di de la Marck si veda LAVIN 1990, p. 34, e i riferimenti dati qui. Érarde de la Marck (morto nel 1538) fu un eminente cardinale principe-vescovo di quella zona dell'Olanda che era rimasta fedele a Roma. Fino a quando fu distrutto durante la rivoluzione francese, il monumento in bronzo dorato stava nella cattedrale di Liegi. La tomba illustrava il frontespizio di uno dei più famosi manuali di antichità romane, opera di Jean-Jacques Boissard, il cui incisore, Theodore de Bry, era nativo di Liegi, e doveva aver inteso diffondere questa opera locale in emulazione dei monumenti di Roma antica.
- ²² SCHIAVO 1971 ha notato per primo che il riferimento era a Clemente, piuttosto che a Gregorio: Schiavo ha ricordato le discordie con Gregorio e il debito di Urbano verso Clemente, e inoltre che Clemente aveva dedicato il nuovo altare maggiore a san Pietro, mentre Urbano gli aveva consacrato la nuova basilica. Per la corretta identificazione si veda FEHL 1982, p. 354 (che aggiunge una lettera in ogni riga) e 1987, p. 194.
- ²³ PASTOR 1923-1953, XXIII, *passim*; FEHL 1987, p. 194, richiama inoltre l'attenzione ai diversi poemi di Urbano che rendono omaggio a Clemente.
- ²⁴ LAVIN 1967, p. 20, n. 89.
- ²⁵ Su questo tema del mezzo-illusione-temporalità vedi LAVIN 1980, Indice, p. 24, voce *Illusionism*.
- ²⁶ Lo stile classicheggiante di questo e delle opere collegate di Bernini è stato oggetto di molte discussioni. La mia opinione (LAVIN 1956, p. 258; 1968, pp. 33-35, 37; 1980, p. 23) che il riferimento al classicismo non sia, come è stato più volte ripetuto, un'adesione alla moda corrente, ma una deliberata evocazione di un ideale antico appropriato al tema e al contesto, è stata accolta e sviluppata in relazione al monumento di Matilde da SCOTT 1985.
- ²⁷ La lotta riguardava l'investitura, il diritto di nominare abati e vescovi, e la rivendicazione dell'imperatore era in diretto contrasto con il significato di *Pasce oves meas* come inteso dal Papato.

²⁸ L'idea sembra rimandare al primo progetto, sopra citato, di installare nelle quattro nicchie dei piloni della crociera le tombe dei papi santificati di nome Leone.

²⁹ Sui sistemi medievali e rinascimentali della decorazione narrativa ecclesiastica si veda ARONBERG LAVIN 1990, p. 197.

³⁰ Sull'uso dell'*imago clipeata* da parte di Bernini si veda LAVIN 1980, p. 69 e segg.

³¹ Si veda ARONBERG LAVIN 1990, capitolo I.

³² La sofferenza di Alessandro fu descritta nella biografia scritta dal suo amico Sforza Pallavicino: "Fu di singolare tenerezza al popolo il modo, col quale il Pontefice comparve nella celebrità del Corpo di Cristo; imperocché non potendo egli far quella lunga funzione a piedi per la mala affezione, che ricordammo rimasagli dal taglio [per l'estrazione d'un calcolo della vescica, subito mentre era nunzio a Colonia nel 1642], non volle portar l'Ostia sedendo, e coperto come avevano costumato gli antecessori, ma fé portarsi inginocchiato, ed a capo nudo, e gli si vedea grondar dalla fronte il sudore, al quale egli era dispostissimo per la rarità della sua carnagione, senza che per l'impedimento delle mani potesse tergerlo": PALLAVICINO 1839-1840, I, p. 269, citato da INCISA DELLA ROCCHETTA 1932, p. 498. Il cronista Giacinto Gigli registrò lo straordinario effetto che l'attitudine e il comportamento del papa ebbero sui testimoni: "1655. A di 27 di Maggio fu la festa del Corpus Domini, et si fece la Processione solennissima, nella quale è solito, che il Papa è portato sopra le spalle delli Scudieri in Sedia con maestà coronato tenendo nelle mani il SS.mo Sacramento. Ma il Papa Alessandro si fece portare, non in sedia, ma inginocchiato con la testa scoperta tenendo in mano il SS.mo Sacramento, essendo scalzo, et con tanta devotone senza muovere gli occhi, ne la persona, che pareva più tosto una figura immobile, che un huomo, la qual cosa mosse tutti a gran devotone, et compunzione, che gli pareva vedere una visione in aria": GIGLI 1958, p. 468.

³³ Sulla cappella Cornaro e il suo soggetto si veda LAVIN 1980, pp. 95-98, p. 103.

³⁴ DEL PESCO 1988.

³⁵ L'ambiguità della frase appare evidente nelle traduzioni inglesi: Douay: "... there was a gallery joined to a triple gallery"; King James: "... gallery against gallery in three stories".

³⁶ LAURETUS 1971, p. 815, citato da GRUNDER 1985, p. 75.

³⁷ Holstein pensava che il testo si riferisse alle piazze a tre lati, che sarebbero state rilevanti nell'inclusione berniniana del Terzo Braccio. Marder (1999, n. 53, p. 325) suggerisce che sia stato Virgilio Spada a coniare il termine che si riferiva ai portici con tre passaggi. Infatti il progetto di Bernini incorpora entrambe le interpretazioni, introducendo i quadrupli colonnati, per i quali, per quanto mi risulta, non c'era un precedente classico. Il motivo adottato per Piazza San Pietro unisce così gli epitomi di quella che si potrebbe chiamare architettura "introduttiva" di entrambe le architetture, classica secolare e biblica, in un brillante neologismo architettonico che non era mai esistito nell'antichità.

³⁸ Lo stesso si può dire, come abbiamo visto, nei passaggi convergenti dei rilievi laterali della cappella Cornaro.

³⁹ HAUS 1983-1984, pp. 305-310.

⁴⁰ Biblioteca Vaticana, Ms Chigi H II 22, cc. 105-109 v, trascritto e datato 1659-1660 da BRAUER, WITTKOWER 1931, p. 70, n. 1; datato 1657-1658 da KRAUTHEIMER 1985, p. 174. Si veda KITAO 1974, p. 14

e indice *ad vocem* "arms of the church, image of".

⁴¹ BRAUER, WITTKOWER 1931, p. 70, n. 1. In aggiunta al tema di Bernini, alla carità e ai senza dimora, si veda LAVIN 1997, 1998 e 2000.

⁴² Si veda BUONANNI 1699, II, pp. 665 e segg. Bernini progettò per l'occasione un congegno, una sorta di inginocchiatoio chiamato "talamo", che evidentemente cingeva il papa, in modo che egli potesse stare inginocchiato durante la cerimonia. La processione fu registrata da Carlo Ceci in un'incisione datata 1655 (riprodotta da INCISA DELLA ROCCHETTA 1932, p. 498, e da GRUNDER 1985, p. 71, fig. 1), la cui parte centrale fu a sua volta riprodotta un decennio dopo sulla medaglia (riguardo la quale si veda *Bernini in Vaticano* 1981, p. 301, dove è citato un documento del 1656 che ricorda il talamo di Bernini). È stato detto che il congegno di Bernini permise al papa di apparire in ginocchio, mentre era in realtà seduto. Il racconto di Sforza Pallavicino, citato alla nota 32, smentisce questa asserzione, negata anche da Cancellieri (1790, pp. 296 e segg.), che notò che il talamo che egli conosceva, e che aveva descritto, non poteva essere stato usato in una posizione da seduto. In contrasto, il talamo usato all'inizio del XIX secolo da Pio VII (riprodotto da INCISA DELLA ROCCHETTA 1932, p. 500) includeva una sedia.

⁴³ La lotta protestante è discussa in relazione alla medaglia del Corpus Domini di Alessandro da BUONANNI 1699, II, p. 668. Concilio di Trento, Sessione XIII, capitolo 5: *De cultu et veneratione huic sanctissimo sacramento exhibenda. Nullus itaque dubitandi locus relinquatur, quin omnes Christi fideles pro more in catholica ecclesia semper recepto patriae cultum, qui vero Deo debetur, huic sanctissimo sacramento in veneratione exhibeant. Neque enim ideo minus est adorandum, quod fuerit a Christo Domino, ut sumatur, institutum. Nam illum eundem Deum praesentem in eo adesse credimus, quem Pater aeternus introducens in orbem terrarum dicit: Et adorent eum omnes angeli Dei; quem Magi procedentes adoraverunt; quem denique in Galilaea ab Apostolis adoratum fuisse, scriptura testatur. Declarat praeterea sancta synodus, pie et religiose admodum in Dei ecclesiam inductum fuisse hunc morem, ut singulis annis peculiari quadam et festo die praecelsum hoc et venerabile sacramentum singulari veneratione ac solemnitate celebraretur, utque in processionibus reverenter et honorifice illud per vias et loca publica circumferretur. Aequissimi est enim sacros aliquos statutos esse dies, quum Christiani omnes singulari ac rara quadam significatione gratos et memores testentur animos erga communem Dominum et Redemptorem pro tam ineffabili et plane divino beneficio, quo mortis eius victoria et triumphus repraesentatur. Ac sic quidem oportuit victricem veritatem de mendacio et haeresi triumphum agere, ut eius adversarii in conspectu tanti splendoris, et in tanta universae ecclesiae laetitia positi vel debilitati et fracti tabescant, vel pudore affecti et confusi aliquando respiciant* (Canones 1887, pp. 61 e segg.).

⁴⁴ CHANTELOU 1985, p. 34, 14 giugno: "*Il leur a dit encore qu'il serait bon qu'on y eut quelque partie qui avancait sur le devant, parce que les églises qui sont rondes tout à fait, quand on y entre, on fait ordinairement sept à huit pas, ce qui empêche qu'on puisse pas bien voir la forme*".

⁴⁵ "Quivi avvenne un giorno, che quel suo figlio, che presentemente scrive questo Libro, essendo per sua devozione entrato in quella Chiesa, e ritrovato havendo in un angolo di essa ritirato il Cavaliere suo Padre, che in atto di compiacenza vagheggiava con gli occhi tutte le parti di quel piccolo Tempio, ossequiosamente gli domandasse, Che facesse così solo, e cheto? e che gli rispondesse il Cavaliere, Figlio, di questa sola Opera di Architettura io sento qualche particolar compiacenza nel fondo del mio cuore, e spesso per sollievo delle mie fatiche io qui mi porto a consolarmi col mio lavoro": BERNINI 1713, pp. 109 e segg.

⁴⁶ Domenico Bernini comprese la complementarietà delle due ope-

re: "Le due Opere e del Portico, e della Cathedra furono per così dire il principio, el fine della magnificenza di quella gran Basilica, rimanendo non men attonito l'occhio nell'ingresso per il Portico, che nel termine per la Cathedra": BERNINI 1713, p. 111.

⁴⁷ KRAUTHEIMER 1985, p. 73.

⁴⁸ MORONI 1840-1861, x, p. 270.

⁴⁹ PASTOR 1923-1953, xxxi, p. 299.

⁵⁰ *Petrum itaque fundamentum Ecclesiae Dominus nominavit: et ideo digne fundamentum hoc Ecclesia colit, supra quod ecclesiastici aedificii altitudo consurgit. ... convenienter psalmus, qui lectus est, dicit: Exultent eum in ecclesia plebis: et in cathedra seniorum laudent eum. Benedictus Deus, qui beatum Petrum Apostolum in Ecclesia exaltari praecepit: quia dignum est, ut fundamentum hoc in Ecclesia honoretur, per quod caelum conscenditur.*

⁵¹ PASTOR 1923-1953, xxxi, p. 303.

⁵² La relazione della "gloria" di Bernini con la Gerarchia Celeste dello Pseudo Areopagita fu notata da WITTKOWER 1966, p. 11, e MINOR 1989.

⁵³ CHANTELOU 1985, pp. 82 e segg., 26 luglio; CHANTELOU 1885, p. 68. Descritta anche da BALDINUCCI 1948, p. 151 e BERNINI 1713, p. 56.

⁵⁴ ZOLLIKOFER 1994, p. 11; SCHLEGEL 1996.

⁵⁵ Molti esempi si possono trovare in FAGIOLO DELL'ARCO 1997.

⁵⁶ Su questo motivo si veda *supra*.

⁵⁷ Si veda la voce "Sipario" di Elena Povoledo in *Enciclopedia* 1975, ix, 1-8.

⁵⁸ Bernini enunciò un famoso esempio delle regole della progettazione come il vero *test* dell'architetto: "Nell'architettura dava bellissimi precetti: primieramente diceva non essere il sommo pregio dell'artefice il far bellissimi e comodi edifici, ma il sapere inventar maniere per servirsi del poco, del cattivo e male adattato al bisogno per far cose belle e far sì, che sia utile quel che fu difetto e che, se noia fusse, bisognerebbe farlo. Che poi il valor suo giugnese a questo segno, conobbesi in molte sue opere, particolarmente nell'arme d'Urbano in Araceli che, per mancanza del luogo, ove situarla, che veniva occupato da una gran finestra, egli colori di azzurro il finestrone invetriato e in esso figurò le tre api, quasi volando per aria, e sopra collocò il regno. Similmente nel sepolcro di Alessandro; nella situazione della Cattedra, ove fece che il finestrone, che pure era d'impedimento le tornasse in aiuto, perché intorno ad esso rappresentò la gloria del paradiso e nel bel mezzo del vetro, quasi in luogo di luce inaccessibile fece vedere lo Spirito Santo in sembianza di colomba, che dà compimento a tutta l'opera" (BALDINUCCI 1948, pp. 146 e segg.). "Mostrò in questo sepolcro il cavalier Bernino la solita vivacità del suo ingegno, situandolo in una gran nicchia in luogo appunto, ove è una porta, per la quale continuamente si passa, servendosi di essa così bene al suo bisogno, che quello, che ad altri sarebbe potuto parere grande impedimento, a lui servi d'aiuto, anzi fu necessario requisito per effettuare un suo bel pensiero" (BALDINUCCI 1948, p. 131). "Hor se il Bernino in quel, che non era professione sua, si dimostrava tanto valente, quanto dobbiamo credere, che fosse in ciò, in cui consisteva il suo proprio talento raffinato dallo studio, e dell'arte? E come che soleva dire, che il buon Artefice era quello, che sapeva inventar maniere, per servirsi del poco, e del cattivo, per far cose belle, egli veramente fu meraviglioso a provarlo con gli effetti" (BERNINI 1713, pp. 57 e segg.). "Ne intraprese dunque arditamente i principii, e colla solita

vivacità del suo ingegno situòlo in una gran Nicchia sopra la Porta, che conduce dalla Sacrestia, con far servire il difetto a necessità della sua intenzione" (BERNINI 1713, p. 166).

⁵⁹ ANDREAE 1963.

⁶⁰ TRAVER 1907.

⁶¹ *Memento etiam, Domine, famulorum famularumque tuarum N. et N. qui nos praecesserunt cum signo fidei, et dormiunt in somno pacis. Ipsi, Domine, et omnibus in Christo quiescentibus, locum refrigerii, lucis et pacis, ut indulgeas, deprecamur. Per eundem Christum Dominum nostrum. Amen ... Nobis quoque peccatoribus famulis tuis, de multitudine miserationum tuarum.*

⁶² *Sermoni di san Bernardo* 1950, iii, pp. 134, 149: *Ut inhabitet gloria in terra nostra, misericordia et veritas obviaverunt sibi, iustitia et pax osculae sunt ... Haec dicit. Perii, si Adam non moriatur: et haec dicit: Perii, nisi misericordiam consequatur. Fiat mors bona, et habet utraque quod petit ... Sed id quomodo fiet, inquit? Mors crudelissima, et amarissima est, mors terribilis, et ipso horrenda auditu. Bona fieri quam ratione poterit? At ille: Mors, inquit, peccatorum pessima, sed pretiosa fieri potest mors sanctorum. Annon pretiosa erit, si fuerit janua vitae, porta gloriae?* (MIGNE, PL, vol. 183, 383, 389).

⁶³ Cfr. *supra*.

⁶⁴ GRUNDER 1985, p. 71, cita HAUS 1970, p. 161, n. 375.

⁶⁵ L'effetto richiama quello della famosa commedia di Bernini, *L'inondazione del Tevere*, in cui il fiume sul palcoscenico minacciava di inondare le file di sedili e il pubblico.

⁶⁶ Molti precedenti sono esaminati da KAUFFMANN 1970, pp. 278-289, e MARDER 1997, pp. 180-188.

⁶⁷ Sul Cavaliere di Arnolfo si vedano CARLI 1993, p. 124, e lo studio di PACE 1991, in particolare pp. 349-351.

⁶⁸ Sul doppio punto di vista e sul trattamento del rilievo si veda MARDER 1997, pp. 165, 188-190.

⁶⁹ IACOPO DA VARAGINE 1969, pp. 271-272.

⁷⁰ EUSEBIO DI CESAREA, ed. 1976, 490.

⁷¹ *Der Nersessian* 1966-1970, ii, p. 98. Fa eccezione il Ms. Paris Gr. 510, f. 440, la più antica rappresentazione esistente della visione di Costantino (WALTER 1999, p. 194); Brubaker (1999, pp. 168 e segg.) ha dimostrato che nella miniatura è impiegato un riferimento imperiale a un testo in cui Salomone dice di "svegliare e riacquistare la mia vista", in questo modo abbandonando i piaceri terreni per perseguire la saggezza di Dio.

⁷² DELEHAYE 1975.

⁷³ Questo sviluppo dell'arte dell'equitazione come distinzione di nobiltà può essere seguito in LIEDTKE 1989.

⁷⁴ BERNINI 1713, pp. 106-107.

⁷⁵ È interessante che il commento di Bernini sulla "malleabilità" del marmo sia stato una risposta a una critica alla criniera e alla coda, intricate e perforate, del cavallo del suo monumento equestre di Luigi XIV; in quest'opera, commissionata per emulare il monumento di Costantino, egli riuscì a compiere l'impresa di scolpire un gruppo equestre impennato e senza supporto in un unico blocco di marmo. Bernini descrisse la relazione tra i due lavori in una lettera

a Colbert: "Questa statua sarà del tutto diversa a quella di Costantino, perché Costantino sta in atto d'ammirare la Croce che gli apparve, e questo del Re starà in atto di maestà, e di comando ..." (30 dicembre 1669: WITTKOWER 1961, doc. 24, p. 521). Un'interpretazione sintomatica della concezione che stava alla base dell'opera fu fornita dal grande amico e ammiratore di Bernini, Giovanni Paolo Oliva, generale dei Gesuiti e oratore apostolico. In un sermone che egli pronunciò davanti al papa in Vaticano mentre si stava ultimando il *Costantino*, Oliva utilizzò l'impresa scultorea come una metafora dell'azione morale nel raggiungimento di un nobile fine: "Passo più oltre e manifestamente intimo, anche ove mancano intaccature di Passioni esercitate, ove abbondano fregi di virtù ottenute, bisognare tolleranza di chi ci lavori e sofferenze d'emende. Per non uscire dal Palazzo, ove discorriamo, l'ammirabile Colosso di Costantino, che si ripulisce per immortalare e la Basilica di S. Pietro e la reggia de' Pontefici: sarebbe non Simulacro d'un Cesare tanto Benefico della Chiesa, ma un informe sasso de' Monti Ligustici, quando la prodigiosa Mano di chi lo forma, con più ferite non lo scarnasse, e con durezza di scarpelli non ne perfezionasse le sembianze. Ne' quali prodigij d'amirata maestria, si osservi, non troncarsi dal Marmo, per farlo Statua d'infinito valore, ò selci rusticane, ò tegoli disprezati, ò neri carboni. Si tolgono al Masso parti totalmente omogenee e uniformi a quelle, che si lasciano, perché rappresentino un'Augusto trionfante" (OLIVA 1674, p. 278).

⁷⁶ L'importanza dell'avorio nel XVII secolo, è stata sottolineata da FUMAROLI 1995, che suggerì il suo ruolo rilevante nella scultura di Bernini.

⁷⁷ L'importanza della *Conversione di san Paolo*, sebbene non dal testo di Rufino, è stata notata da KAUFFMANN 1970, p. 282, e MARDER 1997, p. 188.

⁷⁸ Agostino è citato da JACOPO DA VARAGINE 1969, p. 127.

⁷⁹ Citata da KAUFFMANN 1970, p. 282, n. 34; HILL 1930, p. 225, n. 867.

⁸⁰ EUSEBIO DI CESAREA, ed. 1976, p. 544: *Quanta porro divinae fidei vis ac virtus in ejus animo insederit, vel ex hoc uno conjici potest, quod in aureis nummis exprimi se jussit vultu in coelum sublato, et manibus expansis instar precantis. Et hujus quidem formae nummi per universum orbem Romanum cucurrerunt. In ipsa vero regia juxta quasdam januas, in imaginibus ad ipsum vestibuli fastigium positus depictus est stans, defixis quidem in coelum oculis, manibus autem expansis precantis in modum* (MIGNE, PL, 1857-1905, XX, 1163).

⁸¹ EUSEBIO DI CESAREA, ed. 1976, p. 611. La traduzione di Valesio (citata alla nota precedente) e le annotazioni furono ristampate da MIGNE, PL, 1857-1905, XX, 1163 e segg.: *Quisquis fuit interpretes hujus libri, parum attente hunc locum vertit, hoc modo, et precantis forma manus sursum tollens, cum vertere debuisset, manibus expansis, ut precantes solent. Christiani enim inter precandum manus expandere solebant, ut crucis similitudinem hoc modo adumbrarent. Allevabant quidem manus Christiani, dum preces funderet. Sed hoc non erat proprium Christianorum, quippe cum gentiles idem facerent, ut testatur Virgilius, Aeneid., lib. I, vers. 97, dum ait: Et geminas [duplices] tollens ad sidera palmas. Illud vero peculiare fuit Christiani, manus in crucis formam expandere. Tertullianus in lib. De oratione, cap. 11: "Nos vero non attollimus tantum, sed etiam expandimus, et Dominica passione modulamus. Idem in Apologetico, cap. 30.*

⁸² "... quos est: in hoc vince. Tum vero laetus redditus et de victoria iam securus, signum crucis, quod in caelo viderat, in sua front designat et ita caelitus invitatus ad fidem, non mihi illo videtur inferior, cui similiter de caelo dictum est: "Saul, Saul, quid me persequeris? Ego sum Jesus Nazareus", nisi quia hic non adhuc persequens,

sed iam consequens invitatur: AUFHAUSER 1912, pp. 4 e segg.

⁸³ *The Roman Breviary* 1879, I, pp. 1056-1061. Dopo secoli di dibattito, la festa fu soppressa nel 1960 (*New Catholic Encyclopedia* 1967, IV, p. 482).

⁸⁴ Si vedano i vari passaggi citati negli indici di CHANTELOU 1885 e 1985. La relazione discussa in questa sede è soltanto una di quelle che smentiscono quelli che considerano la deferenza di Bernini verso Poussin a Parigi come un falso atteggiamento di adulazione nei confronti dei suoi committenti francesi. Nulla di più lontano dal vero, se non per il fatto che egli si lamentò per ogni altra cosa in Francia. Ma principalmente l'asserzione tradisce un cattivo fraintendimento del carattere e dell'arte di Bernini. Su un altro importante esempio - tra i molti che si potrebbero citare - della profonda visione berniniana del significato e dell'"autenticità" delle idee di Poussin si veda la sua adozione e adattamento del principio di "non-profondità" della decorazione della finta volta di stucco del Louvre: LAVIN 1980, p. 5, n. 4, p. 45, n. 80. Vorrei esprimere il mio accordo su quanto affermato recentemente da Tomaso Montanari riguardo all'integrità e all'autenticità dell'arte di Bernini in risposta ai correnti tentativi di ridurla, soprattutto il suo ultimo stile, a una sorta di falsa "auto-rappresentazione" (MONTANARI, in ANGELINI 1998, p. 409).

⁸⁵ Sul dipinto di Poussin si veda ROSENBERG 1994, p. 77, che nota la somiglianza col *Costantino* di Bernini.

⁸⁶ Si veda BÄTSCHMANN 1982.

⁸⁷ *The Jewish War* VI, pp. 241-266. *Josephus* 1986, III, pp. 444-455.

⁸⁸ Sulla prima versione recentemente scoperta, ora a Gerusalemme, si veda MAHON 1998. ROSENBERG 1994, p. 77, suggerisce che i doni servivano per bilanciare i due grandi poteri.

⁸⁹ All'interpretazione cristiana alludono STANIC 1994, p. 94, e ROSENBERG 1994, p. 77.

⁹⁰ Poussin potrebbe essere stato influenzato dal gesto a braccia aperte della figura di Tito in un'incisione di Phillip Galle con la *Distruzione*, su disegno di Marteen van Heemskerck, parte di una serie illustrante i disastri degli Ebrei (VELDMAN, LUIJTEN 1993, p. 203, n. 258).

⁹¹ SULPICIO 1976, p. 111: *Fertur Titus abdhbito consilio prius deliberasse, an templum tanti operis everteret. Etenim nonnullis videbatur, aedem sacratam ultra omnia mortalis illustrem non oportere deleri, quae servata modestiae Romanae testimonium, diruta perennem crudelitatis notam praerberet. At contra alii et Titus ipse evertendum in primis templum censebant, quo plenius Iudaeorum et Christianorum religio tolleretur: quippe has religiones, licet contrarias sibi, isdem tamen ad auctoribus protectas: Christianos ex Iudaeis extitisse: radice sublata stirpem facile perituram* (testo latino citato da THACKERAY, in JOSEPHUS 1968, I, pp. xxv).

⁹² *Capta eversaue urbe Hierosolymorum ... extinctisque Iudaei Titus, qui ad vindicandum Domini Iesu Christi sanguinem iudicio Dei fuerat ordinatus, victor triumphans cum Vespasiano parte lanum clausit ... iure enim idem honos ultioni passionis Domini impensus est, qui etiam navitati fuerat adtributus: Hist. VII, III, pp. 8 e IX, 9: citato da SINGLETON in DANTE 1970-1973, *Purgatorio*, pp. 512 e segg.*

⁹³ "... il talento che / divina giustizia, contra voglia, / come fu al peccar / pone al tormento ... però sentisti il tremoto e li pii / spiriti ... render lode ... Nel tempo che 'l buon Tito, con l'aiuto / del sommo rege, vendicò le fóra / ond'uscì 'l sangue per Giuda venduto, ... era io di là, ... ma non con fede ancora" (*Purgatorio* XXI, vv. 62-64).

82-87; DANTE 1970-1973, *Purgatorio*, pp. 228-231). Nel *Paradiso* vi, vv. 92-93, Dante parla della vendetta di Tito come effetto di "viva giustizia".

⁹⁴ LAVIN 1980, pp. 67-70.

⁹⁵ L'immagine rappresentata dal tema di Eusebio sembra unire l'iscrizione del drappeggio del monumento di Maria Raggi con il cartiglio iscritto con le parole di Gesù a Teresa che definiscono la cappella stessa come un'immagine del motto "Ha creato il Paradiso solo per Teresa".

⁹⁶ LAVIN 1980.

⁹⁷ Nel 1973 ricevetti la foto del disegno da un commerciante di New York, che non aggiunse dettagli. Non mi è stato possibile rintracciare l'opera.

⁹⁸ Il fatto che l'altare della Trinità sia stato ampliato quando il temporaneo altare del Sacramento fu spostato, come attestano i documenti, non è prova che il trasferimento non fu anticipato (RICE 1997, p. 208); il cambiamento indica soltanto che il sito originale dell'altare della Trinità poté essere stato determinato da altri fattori, e che fu installato prima che fossero decise le misure dell'opera di Bernini. I documenti riguardanti l'antico altare del Sacramento furono pubblicati da POLLAK 1928-1931, II, p. 36, Reg. 42, pp. 301 e seg., Reg. 967-971.

⁹⁹ Citato da HIBBARD 1965, p. 202.

¹⁰⁰ Si veda FAGIOLO 1997, p. 129.

¹⁰¹ Riguardo a ciò che segue sugli angeli devo molto al profondo studio di PETERSON 1964.

¹⁰² Nella sua scheda sul tabernacolo di Bernini in questo volume Evonne Levy si riferisce in effetti agli angeli maschili e femminili.

¹⁰³ Su queste sculture si veda LAVIN 1980, pp. 101-129, e SCHUTZE in COLIVA, SCHUTZE 1998, pp. 148-169.

¹⁰⁴ GOUGAUD 1925, pp. 19, 25 e segg.

¹⁰⁵ KECK 1998, p. 176

¹⁰⁶ XV, 4; PSEUDO DIONIGI [1987], p. 186.

¹⁰⁷ Su questo paradosso della "calcolata spontaneità" di Bernini si veda LAVIN 1978. Il bozzetto illustrato alla Fig. 227 è sconosciuto agli studiosi di Bernini. Sarà pubblicato in uno scritto dell'autore, *Uno scultore berniniano nel pieno Settecento francese*, che apparirà negli atti di un convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei, *La cultura letteraria italiana e l'identità europea*, Roma, 6-8 aprile 2000.

¹⁰⁸ Sulla morte di Bernini e sul *Sangue di Cristo* si veda LAVIN 1972 e 1998; l'analogia tematica tra la composizione e l'altare del Sacramento è stata notata e discussa in maniera appropriata da BECK 1999.