

Sebastiano Roberto

# Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi

Arte e architettura a Roma  
e in Toscana nel Seicento



Roma  
storia, cultura, immagine

*Collana diretta  
da Marcello Fagiolo*

12.

Sebastiano Roberto

# Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi

Arte e architettura a Roma  
e in Toscana nel Seicento

*saggio introduttivo di*  
Marcello Fagiolo

Gangemi Editore

# indice

- 7 Marcello Fagiolo  
*Bernini e la committenza Rospigliosi*

## Parte prima

- 51 I. La “breve *Commedia*” del pontificato di Clemente IX:  
architetture e progetti berniniani, tra continuità e innovazione  
56. *Congiunture economiche e nepotismo* 69. *Roma “città delle feste” e “teatro della clemenza”* 77. *Luoghi di devozione e culto delle reliquie* 82. *Lutto privato e funerali di Stato* 85. *La “Roma Clementina”* 94. *Committenza pubblica e privata a Pistoia* 97. *La memoria di un regno*
- 103 II. *Prologo*. I Rospigliosi: affermazione sociale e committenza nella Pistoia del Seicento
- 121 III. *Epilogo*. Politica dinastica e patrimoniale dei Rospigliosi a Roma, tra fortune e insuccessi

## Parte seconda. Le opere

- 137 Il restauro e la decorazione di Ponte Sant’Angelo
- 154 Un palazzo per il Conclave
- 159 La residenza del Quirinale: la “*nuova loggia*”, le “*Sale Rosse*” e gli abbellimenti nei giardini
- 176 I restauri delle Quattro Fontane
- 185 Interventi a Civitavecchia:  
il “bagno penale” e un nuovo quartiere mercantile
- 199 La cappella di S. Domenico nel convento di S. Sabina
- 213 L’altare maggiore dello Spirito Santo a Pistoia
- 228 Il tema delle sepolture: le memorie funebri dei Rospigliosi a Roma, Pistoia e Madrid
- 241 La Villa di Spicchio a Lamporecchio
- 258 Una “Scala Santa” nel monastero di S. Lucia a Pistoia
- 260 Progetti per la tribuna di S. Maria Maggiore
- 288 La fontana in palazzo Antamoro
- 295 I reliquiari berniniani per i Savoia

## Appendici

303. *Avvisi, cronache, memorie* 332. *Diario di Carlo Cartari*  
337. *Epistole* 354. *Chirografi* 358. *Mandati Camerali*  
362. *Giustificazioni di Tesoreria* 374. *Computisteria*  
378. *Documenti sui reliquiari berniniani per i Savoia*  
380. *Contabilità del cardinale Giacomo, di Camillo e di Giovan Battista Rospigliosi* 384. *Memorie domenicane su S. Sabina.*
- 387 *Bibliografia*
- 395 *Indice analitico*

Ho avuto il piacere di seguire le ricerche di Sebastiano Roberto fin dalla tesi di laurea (di cui sono stato relatore a Firenze nel 1988): da allora – e poi nel corso degli anni seguenti, fino all’allestimento di questa monumentale monografia – le sue ricerche pazienti e appassionate hanno consentito di approfondire e reinterpretare la committenza architettonica rospigliosiana e, in particolare, di registrare nuove attribuzioni a Bernini e alla sua bottega, ampliando dunque notevolmente il catalogo finora noto della produzione berniniana\*.

Il breve pontificato di Clemente IX (Giulio Rospigliosi, 1667-69), la “breve commedia” del papa intellettuale costituisce l’autunno del Bernini architetto. Quasi settantenne, l’artista riesce praticamente a ottenere il monopolio della committenza papale sia per la sua antica amicizia personale col Rospigliosi, risalente al pontificato di Urbano VIII, sia perché ormai poteva agire senza la concorrenza del rivale Borromini, venuto a mancare nel 1667 (due anni dopo morirà anche Pietro da Cortona, che troviamo associato a Bernini nell’altare dello Spirito Santo a Pistoia). Si rinnova comunque il dialogo privilegiato tra il papa e il Signore delle Arti che aveva contrassegnato il pontificato di Alessandro VII (col Rospigliosi Segretario di Stato). Clemente IX, tra l’altro, pensò di acquistare il palazzo di Montecitorio facendolo completare da Bernini come residenza rospigliosiana accanto a quella chigiana di piazza Colonna. Malgrado questa permanente situazione di privilegio, Bernini riesce però a realizzare quasi soltanto l’apparato scultoreo del ponte Sant’Angelo, risalente forse a un’idea di Alessandro VII, oltre a concludere piazza S. Pietro (col completamento del braccio sinistro, la realizzazione delle statue e la costruzione della seconda fontana) e altre imprese chigiane come il “Costantino” presso la Scala Regia. Ben poche sono in verità le opere architettoniche realizzate a Roma da Bernini dopo la morte di Alessandro VII: a parte le nuove acquisizioni documentate da Roberto, ricordo soprattutto i lavori alle chiese di piazza del Popolo, il ciborio del Sacramento e la cappella Poli in S. Crisogono.

Più in generale si potrebbe tentare una definizione dei caratteri e delle linee di tendenza dell’idea di città di Clemente IX: una “Roma Clementina”, come suggerisce Roberto, che ovviamente – a causa dei limiti oggettivi imposti da una politica di rigore e austerità – non può competere con la precedente “Roma Alexandrina” ma che tuttavia non si limita a proseguirne le direttrici. Partendo innanzitutto dalle opere per la conclusione dei cantieri chigiani, Clemente IX si propone di dar vita a quelle architetture e a quegli spazi urbani attraverso una spettacolarizzazione del cerimoniale della vita di corte e l’inserimento di episodi (anche architettonici) incentrati sui temi “moralizzanti” della *clementia* e della pietà religiosa.

La ricerca di Sebastiano Roberto fornisce un quadro esauriente del breve pontificato, introducendo non poche novità. Oltre alla Cappella di S. Do-



\* In questa introduzione riprendo varie idee e argomentazioni da me proposte nella monografia su Bernini del 1967 (1966) e in vari studi successivi, ai quali dunque rimando per le note e la bibliografia. In particolare, il paragrafo sui catafalchi rimanda al mio studio del 1997; le notazioni sul Ponte degli Angeli agli studi del 1966, 1997 e 2002; per le Quattro Fontane, vedi gli studi del 1990 e 2002b; per la Cappella di S. Domenico, lo studio del 1990; per Pistoia, gli studi del 1966 e 2002; per il Centinale, vedi FAGIOLO 1998; la scheda finale sulla tela di Pietro da Cortona è pubblicata in D’AFFLITTO-ROMEI 2000.

alla pagina precedente:

1. *Clemente IX*

(incisione su disegno di G.B. Gaulli).

2. *Elezione e adorazione di Clemente IX*

in S. Pietro (incisione del 1667).



3. *"Pace populis suis a Domino concessa"*

(medaglia riconiata; Roma, Museo della Zecca).

Processione papale in piazza S. Pietro;

il braccio sinistro del Colonnato è quello

completato da Clemente IX.



menico in S. Sabina, su cui tornerò più avanti, vanno ricordati le "Sale Rosse" nel Palazzo del Quirinale, i restauri e la decorazione delle Quattro Fontane. Fuori Roma, Civitavecchia, già illuminata dal capolavoro dell'Arsenale chigiano, vede nuove infrastrutture portuali, fra le quali la lottizzazione per un quartiere mercantile e soprattutto la spregiudicata architettura "obliqua" del Bagno penale che sviluppa gli spunti anamorfici del Colonnato di S. Pietro e prelude agli inquietanti esiti veneti di Antonio Gaspari (Duomo di Este) e alle sperimentazioni di Andrea Pozzo. Tra i progetti non realizzati, oltre alla tribuna di S. Maria Maggiore, vanno segnalati l'idea di sopraelevazione (e prosecuzione fino a S. Marta) del Braccio di Carlo Magno per la creazione di un palazzo per il Conclave, la sistemazione della piazza del Quirinale, la costruzione di una nuova chiesa e monastero per le Salesiane a Regina Coeli (poi realizzata sotto Clemente X da G. B. Contini), da mettere in relazione non solo col programma di riorganizzazione del sistema conventuale a Roma e con la recente beatificazione di Francesco di Sales, ma anche probabilmente con gli stretti legami con i Savoia. La committenza Savoia produce fra l'altro i due preziosi reliquiari berniniani di S. Eustachio e di S. Uberto, di cui sembrano perdute le tracce.

Particolare attenzione viene rivolta ai luoghi di devozione e al culto delle “reliquie”, acquisite e redistribuite in più riprese. A parte la Cappella di S. Domenico in S. Sabina, vengono segnalati vari ampliamenti e accorpamenti di monasteri femminili e l’insediamento in città di nuove comunità religiose.

#### *L'equilibrio tra Francia e Spagna: simboli e immagini di potere*

A livello politico-culturale – in un panorama dominato da una successione frenetica di eventi – vengono più volte celebrate le due massime monarchie, la Francia e la Spagna, prodigiosamente riconciliate nella Pace di Aquisgrana del 1668 dal genio diplomatico di Clemente IX, il quale era riuscito a farsi eleggere papa col duplice appoggio della fazione filospagnola e di quella filofrancese.

Fin dall’agosto 1667 viene scoperto sulla facciata di Trinità dei Monti un grande stemma di Luigi XIV, preludio a una operazione che solo pochi mesi prima sarebbe apparsa impossibile. Dopo che il progetto presentato da Elpidio Benedetti nel 1660 era fallito forse soprattutto per la presenza del monumento equestre di Luigi XIV a metà della scalinata, adesso fonti autorevoli riferivano che “sia per porsi mano quanto prima alla Scalinata della Trinità de Monti, con l’erettione a capo d’essa della statua del Re di Francia, che era la difficoltà per la quale Alessandro 7° mai volle acconsentirvi” (12 gennaio 1669). Il progetto doveva apparire peraltro troppo ambizioso e forse poco diplomatico nei confronti della Spagna, e pertanto non riuscì a entrare in una fase operativa per quanto riguarda la scalinata, ma sembrò concretarsi invece l’idea del monumento equestre, affidato a Gianlorenzo Bernini. Un “Avviso” del 27 luglio 1669 ci rivela infatti che “da questa Ripa è stato condotto un gran Sasso in Casa del Cavalier Bernino per fabbricarvi la Statua a Cavallo del Re di Francia, quale si doverà collocare avanti la Chiesa della Trinità de Monti” (Barb. Lat. 6403). Il coinvolgimento di Bernini, peraltro obbligato in questa fase, potrebbe costituire un argomento in favore della ideazione berniniana del progetto della scalinata del 1660, progetto che poteva essere ripreso spostando semplicemente in alto il monumento equestre previsto originariamente a metà della scalinata e dunque allontanandolo “diplomaticamente” dalla piazza inferiore consacrata al potere della monarchia spagnola. Ancora negli ultimi mesi del pontificato – secondo una corrispondenza estense dell’8 settembre 1669 – il papa concedeva “l’erettione della statua del Regnante di Francia su la Piazza della Trinità de Monti”. La stessa fonte riferiva che si sarebbe dato maggiore risalto, trasportandola sulla piazza di S. Giovanni in Laterano, alla statua bronzea di Enrico IV realizzata da Nicolas Cordier in Laterano nel 1609 in segno di clamoroso omaggio – come ha notato Steven Ostrow, 1991 – al nuovo Carlo Magno, protettore della Chiesa e del Laterano, non senza una precisa connotazione antispagnola.

Pochi anni prima, su impulso di Giulio Rospigliosi e completata nel 1666, era stata decretata l’erezione della statua bronzea di Filippo IV di Spagna, benefattore della basilica di S. Maria Maggiore e in posa imperiale (“armato conforme l’Imperatori Romani con Manto Reale e scettro”). L’opera veniva realizzata dallo scultore e fonditore Girolamo Lucenti con la consulen-



4. A. Gherardi. *Allegoria dei doni della Sapienza* (incisione). Sotto il segno regale dello stemma Rospigliosi la Divina Sapienza, accompagnata dalla Scienza umana riceve l’omaggio della nuova tesi scientifica. I versetti rimandano a un brano sapienziale, che bene si adatta alla saggezza del pontificato di Clemente IX: “Amate la Sapienza più della salute e della bellezza, e preferite il suo possesso a quello della luce, perché inestinguibile è il suo splendore. Mi vennero poi con essa tutti i beni insieme, e infinita ricchezza per mano di lei” (Sap. 7).

5. Roma "Clementina":  
 il quadro degli interventi progettati da Clemente IX  
 (elaborazione di S. Roberto sulla base della pianta  
 di Lievin Cruyl del 1665)

- Opere:
- 1 - Ponte Sant'Angelo
  - 2 - "Sale Rosse" e loggia nel Palazzo del  
 Quirinale
  - 3 - Cappella di S. Domenico in S. Sabina
  - 4 - Nuova tribuna di S. Maria Maggiore
  - 5 - Colonnato e scalinata  
 di Piazza S. Pietro
  - 6 - Trasformazione delle Carceri di Borgo  
 in abitazioni
  - 7 - Monastero di S. Apollonia
  - 8 - Chiesa di S. Maria  
 della Visitazione
  - 9 - Ampliamenti in Palazzo Ludovisi  
 a S. Lorenzo in Lucina

# PIANTA DI ROMA COME SI TROVA AL PR NOBILI COSI AN

La quale si stampa in Roma da Giovanni Battista de Rossi, Mila



Cruyl delin.

A. Basilica S. Petri in Vaticano	5. Tem. et Hospitale D. Mary de Anna natiuitatis	13. Aqua Felix	81. Mon. Cappucinorum	74. Sapporina Romana	96. S. Nicolai in Carceribus	116. Tem. D. Marie Jobe	136. Pal. Farnesina
B. Basilica S. Mariae Maioris	6. Tem. et Hospitale S. Laurentii in Lucina	14. S. Basiana	82. M. S. Marye Magdalene	75. Mon. S. Clare	97. Piazza Monsuani	117. Tem. D. Marie in Colonna	137. Palazzo Barberini
C. Basilica S. Mariae in Trastevere	7. Tem. et Hospitale S. Laurentii in Lucina	15. S. Bernardecus	83. S. Claudius	76. S. Caroli de Carinari	98. Tem. S. Angeli	118. Tem. S. Albani	138. Palazzo Chigi
D. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	8. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	16. S. Donatus	84. S. Giuanne	77. S. Nicolo	99. S. Apollonia de Anagnini	119. Tem. S. Andreae	139. Palazzo Colonna
E. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	9. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	17. Quirinalium	85. S. Giuanne	78. S. Nicola	100. Pal. Andree de Anagnini	120. Tem. S. Andreae	140. Palazzo Doria
F. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	10. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	18. Quirinalium	86. S. Mariae in Via	79. S. Nicola	101. D. Marie de Placido	121. Tem. S. Andreae	141. Palazzo Doria
G. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	11. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	19. Quirinalium	87. Pal. Leonis D. Marie	80. S. Nicola	102. S. Mariae de Placido	122. Tem. S. Andreae	142. Palazzo Doria
H. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	12. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	20. Quirinalium	88. Mon. S. Crucis	81. Tem. S. Apollonia	103. D. Marie de S. Andreae	123. Tem. S. Andreae	143. Palazzo Doria
I. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	13. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	21. Quirinalium	89. S. Mariae in Via	82. Tem. S. Apollonia	104. Mon. S. Francisci	124. Tem. S. Andreae	144. Palazzo Doria
J. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	14. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	22. Quirinalium	90. Pal. Leonis D. Marie	83. Tem. S. Apollonia	105. Mon. S. Francisci	125. Tem. S. Andreae	145. Palazzo Doria
K. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	15. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	23. Quirinalium	91. S. Mariae in Via	84. Tem. S. Apollonia	106. Mon. S. Francisci	126. Tem. S. Andreae	146. Palazzo Doria
L. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	16. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	24. Quirinalium	92. Pal. Leonis D. Marie	85. Tem. S. Apollonia	107. Mon. S. Francisci	127. Tem. S. Andreae	147. Palazzo Doria
M. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	17. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	25. Quirinalium	93. S. Mariae in Via	86. Tem. S. Apollonia	108. Mon. S. Francisci	128. Tem. S. Andreae	148. Palazzo Doria
N. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	18. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	26. Quirinalium	94. Pal. Leonis D. Marie	87. Tem. S. Apollonia	109. Mon. S. Francisci	129. Tem. S. Andreae	149. Palazzo Doria
O. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	19. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	27. Quirinalium	95. S. Mariae in Via	88. Tem. S. Apollonia	110. Mon. S. Francisci	130. Tem. S. Andreae	150. Palazzo Doria
P. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	20. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	28. Quirinalium	96. Pal. Leonis D. Marie	89. Tem. S. Apollonia	111. Mon. S. Francisci	131. Tem. S. Andreae	151. Palazzo Doria
Q. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	21. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	29. Quirinalium	97. S. Mariae in Via	90. Tem. S. Apollonia	112. Mon. S. Francisci	132. Tem. S. Andreae	152. Palazzo Doria
R. Basilica S. Andreae in Valle Dicata	22. Tem. et Hospitale S. Spiritus in Cast. S. Petri	30. Quirinalium	98. Pal. Leonis D. Marie	91. Tem. S. Apollonia	113. Mon. S. Francisci	133. Tem. S. Andreae	153. Palazzo Doria





6. Modello bronzeo della Fontana dei Fiumi (Madrid, Palazzo Reale; da D. Rodríguez 2003). È probabile che l'opera fosse stata donata dal cardinale Giulio Rospigliosi a Filippo IV nel 1665. Un altro modello argenteo di Fontana doveva essere donato da Clemente IX a Luigi XIV.



za e il disegno di Bernini, il quale secondo l'ipotesi di Ostrow preferì evidentemente non figurare ufficialmente, dati i suoi rapporti ufficiali col re francese, mentre Alessandro VII cercava in quegli anni una equidistanza tra le due monarchie di Francia e di Spagna. Per non irritare i francesi, la posa in opera della statua, morto nel frattempo Filippo IV, veniva rinviata fino al 1691. Ma la basilica liberiana restava comunque sotto il segno della protezione spagnola, così come il Laterano restava sotto il protettorato francese, non senza analogia col Vaticano dove aveva risieduto Carlo Magno (al quale verrà dedicato nel 1725 il monumento equestre del Cornacchini nella testata sinistra del portico).

Appare intrigante la vicenda del dono ai due massimi monarchi di due modelli di fontana. Un *Avviso* del 4 agosto 1668 riferisce che il papa prepara tre doni da inviare a Luigi XIV: “una Fontana d’Argento superbissima, un Orologio tempestato di diamanti, et una Lanterna Matematica...”. Si può pensare che il modello d’argento fosse una copia del modello della Fontana dei Fiumi donato da Bernini a Olimpia Maidalchini. L’ipotesi può essere avvalorata dal dono analogo per Filippo IV di un modello bronzeo della Fontana dei Fiumi (riscoperto nel Palazzo Reale di Madrid e studiato recentemente da Delfín Rodríguez Ruiz). Arrivato dopo la morte di Filippo IV (1665), il modello fu visto da Cosimo III di Toscana nel 1668 nell’alcova di Filippo IV, nella Torre Dorada dell’Alcazar: “quivi sopra un piedistallo di legno è un modello della fontana di piazza Navona d’argento dorato e sopra una base di marmo l’Apoteosi di Traiano il di cui volto inghirlandato di raggi sta sul dorso d’un’aquila che posa con un artiglio sopra un fulmine e con l’altra sopra una palla figurata per il mondo, il tutto sopra una catasta di trofei”. Entrambe le opere, di evidente simbolismo imperiale e universale, avevano il carattere di *doni di Stato* provenienti da Roma: l’*Apoteosi di Traiano* (Claudio) donata dal cardinale Girolamo Colonna e la *Fontana dei Fiumi* donata a mio avviso dal cardinale Giulio Rospigliosi il quale, già nunzio apostolico in Spagna, avrebbe commissionato anche il monumento a Filippo IV in S. Maria Maggiore, in memoria della forte donazione del re per quella basilica.

La pace di Aquisgrana del 2 maggio 1668, conseguita attraverso la mediazione papale, fu festeggiata dai francesi il 27 giugno con una macchina pirotecnica in piazza Farnese, il luogo dove s’era verificato l’incidente diplomatico tra papato e monarchia francese (già alla fine di maggio era stata disposta la demolizione della umiliante Piramide eretta nel 1664).

La macchina pirotecnica, commissionata dall’ambasciatore duca di Chaulnes, venne ideata da Bernini come trionfo cosmico del papa sopra le nazioni e sopra i quattro Elementi: la *Maestà pontificia* appariva seduta in trono sul globo della Terra sospeso tra Aria (nuvole), Fuoco (le fiamme sotto il globo alludevano alla guerra) e Acqua (le due fontane farnesiane), tra le figure della *Vittoria* che offriva la palma e della *Guerra* che rinfoderava la spada. “Ardevano in bella forma le fiamme, e dopo un conveniente contrasto di fuochi lavorati si smorzarono restando il Mondo e la Chiesa senz’alcun danno. La macchina simboleggiava dunque l’incendio della guerra, estinto attraverso l’opera del pontefice. La composizione rimandava sia alla Fontana dei Fiumi, per l’idea del primato pontificio sull’universo, sia alla Cattedra di S. Pietro, galleggiante – alla pari del mondo pirotecnico di piazza Farnese – su nuvole e raggi di luce infuocata. Nel disegno progettuale

6. Modello bronzeo della Fontana dei Fiumi (Madrid, Palazzo Reale; da D. Rodríguez 2003). È probabile che l'opera fosse stata donata dal cardinale Giulio Rospigliosi a Filippo IV nel 1665. Un altro modello argenteo di Fontana doveva essere donato da Clemente IX a Luigi XIV.

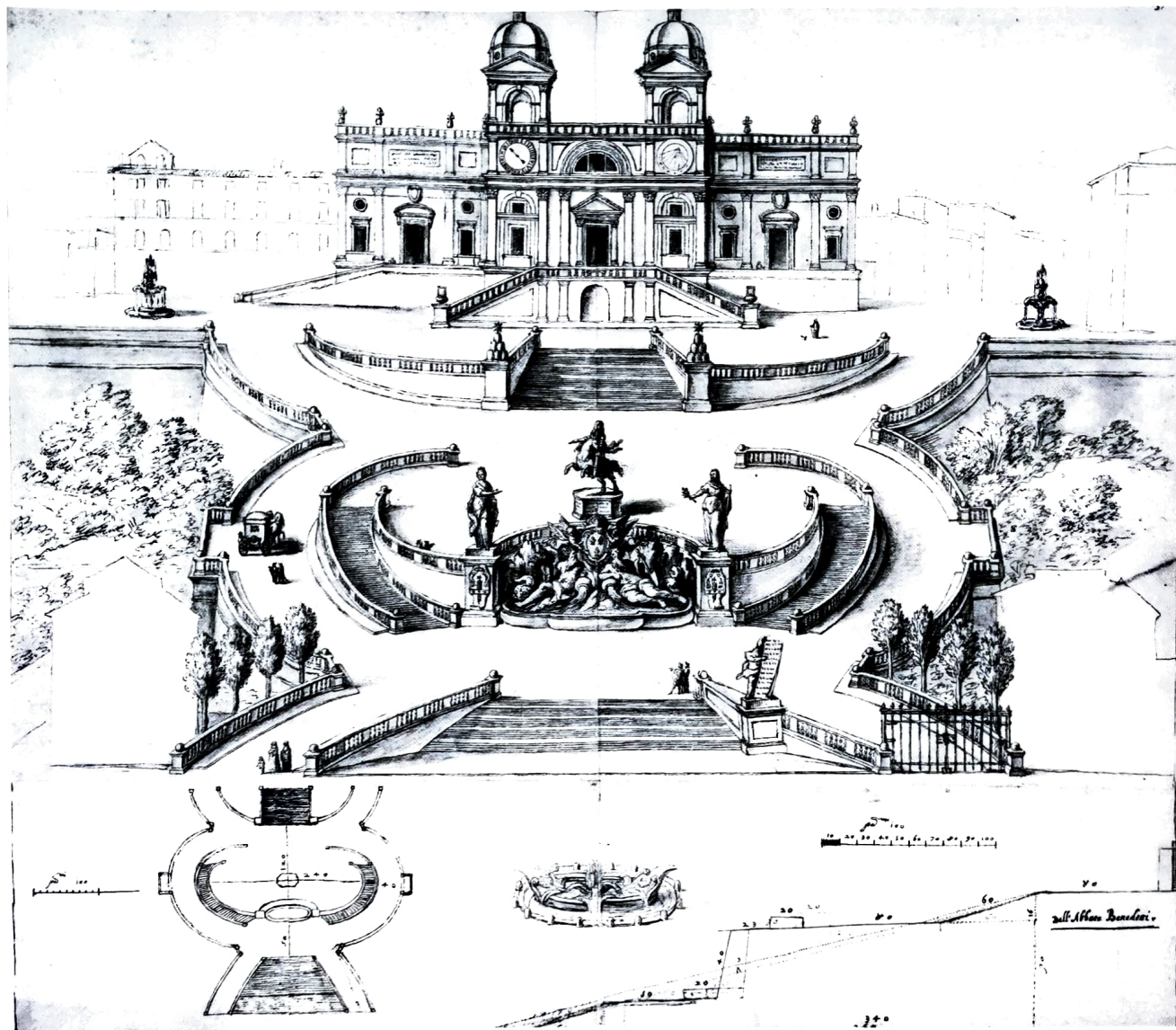


za e il disegno di Bernini, il quale secondo l'ipotesi di Ostrow preferì evidentemente non figurare ufficialmente, dati i suoi rapporti ufficiali col re francese, mentre Alessandro VII cercava in quegli anni una equidistanza tra le due monarchie di Francia e di Spagna. Per non irritare i francesi, la posa in opera della statua, morto nel frattempo Filippo IV, veniva rinviata fino al 1691. Ma la basilica liberiana restava comunque sotto il segno della protezione spagnola, così come il Laterano restava sotto il protettorato francese, non senza analogia col Vaticano dove aveva risieduto Carlo Magno (al quale verrà dedicato nel 1725 il monumento equestre del Cornacchini nella testata sinistra del portico).

Appare intrigante la vicenda del dono ai due massimi monarchi di due modelli di fontana. Un *Avviso* del 4 agosto 1668 riferisce che il papa prepara tre doni da inviare a Luigi XIV: “una Fontana d’Argento superbissima, un Orologio tempestato di diamanti, et una Lanterna Matematica...”. Si può pensare che il modello d’argento fosse una copia del modello della Fontana dei Fiumi donato da Bernini a Olimpia Maidalchini. L’ipotesi può essere avvalorata dal dono analogo per Filippo IV di un modello bronzeo della Fontana dei Fiumi (riscoperto nel Palazzo Reale di Madrid e studiato recentemente da Delfín Rodríguez Ruiz). Arrivato dopo la morte di Filippo IV (1665), il modello fu visto da Cosimo III di Toscana nel 1668 nell’alcova di Filippo IV, nella Torre Dorada dell’Alcazar: “quivi sopra un piedistallo di legno è un modello della fontana di piazza Navona d’argento dorato e sopra una base di marmo l’Apoteosi di Traiano il di cui volto inghirlandato di raggi sta sul dorso d’un’aquila che posa con un artiglio sopra un fulmine e con l’altra sopra una palla figurata per il mondo, il tutto sopra una catasta di trofei”. Entrambe le opere, di evidente simbolismo imperiale e universale, avevano il carattere di *doni di Stato* provenienti da Roma: l’*Apoteosi di Traiano* (Claudio) donata dal cardinale Girolamo Colonna e la *Fontana dei Fiumi* donata a mio avviso dal cardinale Giulio Rospigliosi il quale, già nunzio apostolico in Spagna, avrebbe commissionato anche il monumento a Filippo IV in S. Maria Maggiore, in memoria della forte donazione del re per quella basilica.

La pace di Aquisgrana del 2 maggio 1668, conseguita attraverso la mediazione papale, fu festeggiata dai francesi il 27 giugno con una macchina pirotecnica in piazza Farnese, il luogo dove s’era verificato l’incidente diplomatico tra papato e monarchia francese (già alla fine di maggio era stata disposta la demolizione della umiliante Piramide eretta nel 1664).

La macchina pirotecnica, commissionata dall’ambasciatore duca di Chaulnes, venne ideata da Bernini come trionfo cosmico del papa sopra le nazioni e sopra i quattro Elementi: la *Maestà pontificia* appariva seduta in trono sul globo della Terra sospeso tra Aria (nuvole), Fuoco (le fiamme sotto il globo alludevano alla guerra) e Acqua (le due fontane farnesiane), tra le figure della *Vittoria* che offriva la palma e della *Guerra* che rinfoderava la spada. “Ardevano in bella forma le fiamme, e dopo un conveniente contrasto di fuochi lavorati si smorzarono restando il Mondo e la Chiesa senz’alcun danno. La macchina simboleggiava dunque l’incendio della guerra, estinto attraverso l’opera del pontefice. La composizione rimandava sia alla Fontana dei Fiumi, per l’idea del primato pontificio sull’universo, sia alla Cattedra di S. Pietro, galleggiante – alla pari del mondo pirotecnico di piazza Farnese – su nuvole e raggi di luce infuocata. Nel disegno progettuale



di Bernini a Windsor al posto della *Vittoria* e della *Guerra* appaiono *Francia* e *Spagna* nell'atto di porgere la loro corona al papato; posso ipotizzare che la presenza della *Spagna* dovesse apparire eccessiva all'ambasciatore francese il quale preferì orientarsi su figurazioni allegoriche più neutre.

7. Studio per la Scalinata di Trinità de Monti (disegno del 1660; BAV, cod. Chig. P VII 10, c. 30-31).

### *I Teatri del dolore e dell'allegrezza: catafalchi, commedie, carri carnevaleschi*

La pace tra Francia e Spagna non avrebbe però impedito la caduta di Candia in mano ai Turchi; e Bernini fu chiamato a celebrare mestamente tra il 1668 e il 1669 tre eroi della sconfitta in altrettanti catafalchi "piramidali". I primi due, nella basilica di S. Maria Maggiore, resero onore al romano Muzio Mattei (piramide con trofei di guerra) e al comandante ferrarese Francesco Villa (un complesso stelo culminante nel busto del condottiero, sopra a un basamento mistilineo che sembra rendere omaggio al Borromini di S. Andrea delle Fratte). Il maggior risalto è però dato al catafalco per il duca di Beaufort nella chiesa dell'Aracoeli (dunque un trionfo *post mortem* su quel Campidoglio in cui era stato festeggiato dopo Lepanto Marc'Antonio Colonna). Il catafalco venne pagato da Clemente IX con ingenti fondi della Camera Apostolica, per gratitudine all'eroe della guerra di Candia,

8. *Macchina pirotecnica per la Pace di Aquisgrana* (disegno di P.P. Sevin; Stoccolma, Nationalmuseum).

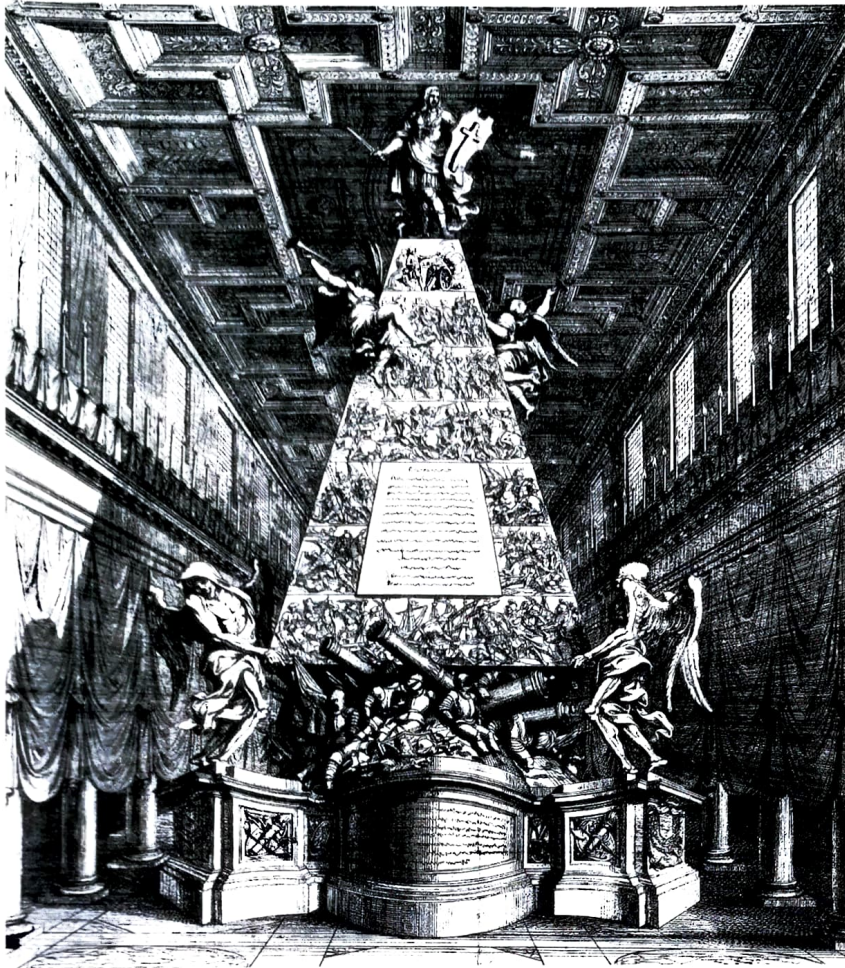


9. G.L. Bernini. *Studio per la macchina pirotecnica per la Pace di Aquisgrana* (disegno; Windsor Castle, Royal Collection). Le due allegorie della Spagna e della Francia verranno sostituite nella realizzazione dalla Guerra e dalla Vittoria.



a cui il papa tributò un omaggio di commozione superiore a quello per Tommaso Rospigliosi, morto ventottenne in quegli stessi giorni: “è stato sì grave l’amarico ricevuto da N. Signore per la perdita del S.r Duca di Beufort” riferiva un “avviso” del 10 agosto 1669 “che apertamente si è dichiarato haverli apportato maggior disgusto, che la morte del proprio Nipote”.

Il catafalco va inserito nella poetica berniniana del trionfo eroico (non a caso nella chiesa sul Campidoglio, il luogo dei trionfi), collocandosi al termine della trilogia di opere in onore del Re Sole. Abbiamo chiarito in passato l’assoluta continuità esistente fra il busto per Luigi XIV (che secondo l’idea berniniana doveva sormontare un basamento col mondo e trofei militari), il monumento equestre col Re Sole che doveva sormontare la “montagna della Virtù” e il progetto del Louvre aldisopra d’un basamento roccioso riferito alla stessa simbologia erculea dell’eroe che si accinge a scalare la Montagna del Valore. Gli stessi elementi appaiono nel catafalco: secondo il progetto berniniano (documentato da un disegno del British Museum e anche dalle relazioni coeve) la statua del *miles christianus* (con spada e scudo crociato) doveva sormontare infatti la piramide, posta a sua volta su uno “scoglio”, allusivo all’isola di Candia e coronato dai trofei conquistati ai turchi. Le quattro immagini della *Morte* erano impiegate nel servizio di sostenere la mole, mentre la *Fama* e la *Gloria* in alto assolvevano una funzione analoga a quella dell’aquila nell’antico rituale della *apotheosis* che sanciva la divinizzazione degli imperatori defunti. Lo splendore delle forme e dei finti materiali preziosi riconduceva alle Meraviglie del Mondo: da un lato le Piramidi, modello funebre per eccellenza, dall’altro opere scultoree colossali come il fidiaco Zeus di Olimpia (che vantava la stessa caratteristica di occupare in altezza tutto lo spazio disponibile, fino a sfiorare col capo il tetto della cella templare). In particolare la piramide, variamente interpretata come simbolo dell’immortalità e dell’anima (si pensi agli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, 1556), era qui dipinta d’azzurro lapislazzulo (“sapphirinum lapis lazuli” con venature d’oro) in quanto simbolo del cielo della gloria trapunto di luci dorate: “Concolorem coelo molem hanc vides? / Caeli simulachrum hanc puta. Superis admictus heroibus calcat illam Belfortius / caelus est”. Identificata dunque col cielo, la piramide può essere assimilata anche all’Empireo attraverso la falsa etimologia di “*pyramis*” da “*pyr*”, fuoco. Va aggiunto, infine, che la piramide sostenuta da quattro scheletri alati poteva apparire quasi una triste parodia del-



10. G.L. Bernini. Catafalco per il Duca Beaufort all'Aracoeli (incisione su disegno di M. de Rossi).

la Cattedra, con la luce tremolante delle candele al posto della gloria radiosa della macchina di luce vaticana. Di un certo rilievo sono poi altri interventi "effimeri". Il Carnevale del 1668 vide sfilare lungo il Corso, tra gli altri, il *carro vulcanico* dei Rospigliosi, il *carro planetario* dei Colonna e, dulcis in fundo, il *carro dei confetti* dei Costaguti. Nel carnevale successivo il carro Colonna, disegnato da Schor, ostentava Ulisse e i compagni trasformati in animali da Circe; nuovi palchetti teatrali vennero eretti nei palazzi del Corso, tra i quali lo storico balcone per Cristina di Svezia all'angolo di piazza Venezia. Il Banchetto Chigi del 1668, allestito da Bernini e Carlo Fontana, emulava i fasti della Domus Aurea e insieme poteva dialogare a distanza con le grandi feste di Luigi XIV a Versailles.

La passione rospigliosiana per il teatro si traduce nella promozione o costruzione di teatri pubblici e privati, fino al Tordinona, e nella incentivazione delle rappresentazioni di drammi sacri, in memorabili rappresentazioni del carnevale "cristianizzato". Secondo un "avviso" del 9 febbraio 1669, l'affluenza di numerosi cardinali alle commedie allestite da Cristina di Svezia era motivata più dal desiderio di "incontrare il gusto di S. Santità che per sodisfare a S. Maestà". Sulla scena di Roma, nel Teatro della Clemenza, come scrive Roberto, "tutto risultò mirabilmente diretto con grande senso di umana e corale *teatralità* dal mite papa drammaturgo".

La valorizzazione della teatralità sotto Clemente IX costituisce altresì, dal mio punto di vista, un nuovo tassello per il rilancio della interpretazione dell'opera berniniana come *Gran Teatro del Barocco* che ho avuto modo di varare quasi quarant'anni fa insieme a Maurizio Fagiolo e che sta ricevendo da più parte varie conferme.

11a. Roma, Ponte Sant'Angelo.  
L'Angelo con le vesti di Cristo  
(scultura di P. Naldini; foto di Mario dell'Arco).



### La passione sull'acqua e le fontane

L'ultimo *teatro sacro* è il Teatro della Passione messo in scena da Bernini a Ponte Sant'Angelo a contatto con gli elementi naturali. "Lo spazio scenico in cui gli angeli riflettono le loro azioni mimiche è il cielo" scrivevo nel 1966. "La visione di sottinsù, ottenuta elevando gli angeli su alte basi, riesce ad ambientarli contro un fondale reale: sguardi e invocazioni rivolti veramente al cielo, nuvole di marmo che sfumano nelle nuvole vere. La recita immobile del *coro della passione* avvolge il viandante che passa sul ponte: nella passerella finale, come nelle commedie berniniane, attori e pubblico si ritrovano uniti, così come sono legati allo stesso filo il peccato e la salvezza. E la danza triste degli angeli assume la levità di una coreografia di nuvole tra cielo e acqua". È stato chiarito come gli Angeli si ricollegassero alla sistemazione del ponte per l'ingresso di Carlo V (1536) con statue di evangelisti e di personaggi biblici, che a loro volta rievocavano la memoria antiquaria del Pons Aelius ritmato da colonne onorarie con statue. Il dramma della Passione moltiplicava per dieci la gestualità dell'Angelo di Castello, cristianizzando l'antica immagine del Pons Triumphalis: il mistero doloroso si associava al mistero gaudioso del trionfo della passione sulla morte.

Non è stato ancora chiarito se l'idea del Ponte della Passione potesse risalire al pontificato di Alessandro VII. Recentemente ho riproposto il progetto dell'abate F.M. Bonini per un "Ponte Alesandro", ispirato a quanto sembra a idee berniniane, da costruire nel sito del Pons Triumphalis in sostituzione del Ponte di Castello. Notavo che le balaustre fra le basi delle colonne preludevano ai parapetti berniniani traforati da grate bronzee, quasi *fenestellae confessionis* che svelavano ai passeggeri la visione delle acque del Tevere, emblema del fluire del tempo. È ben noto il racconto di Gianlorenzo che a Parigi si fa portare in carrozza sul Pont-Rouge per fermarsi a lungo a guardare il fiume, commentando: "È un bello spettacolo; io sono molto amico delle acque; fanno molto bene al mio spirito" (diario Chantelou, 31 luglio 1665).

All'amore di Bernini per le acque si affianca, secondo la ricostruzione di Sebastiano Roberto, il desiderio del papa di acque mormoranti per conciliare la meditazione e perfino il fragile riposo notturno, con una sorta di *idroterapia* distensiva (il papa amava dormire "in quelle stanze, ove più prossimo sentiva il soave mormorio dell'acque"). Tra i vari restauri di fontane in Vaticano e nel Quirinale, vanno segnalati soprattutto il rinnovamento dei complicati giochi d'acqua della Fontana della Galera e l'"ordigno" idraulico nel piccolo "giardino pensile" illusorio allestito nella loggetta delle "Salle Rosse" al Quirinale.

Appare infine ormai indiscutibile l'ideazione berniniana degli sfondi "naturalistici" delle Quattro Fontane, da me suggerita recentemente e suffragata da Roberto con valide argomentazioni. Ho avuto modo in passato di chiarire come le Fontane sistine traessero ispirazione dall'ottagono del Cortile delle Statue nel Belvedere; ebbene, adesso (siamo nel 1668 secondo il diario del Cartari) l'idea giungeva singolarmente a completarsi coi paesaggi a rilievo alle spalle delle quattro statue (quasi pale d'altare consacrate alla natura, da confrontare con le pale a bassorilievo di S. Agnese in Agone), paesaggi che traevano stavolta spunto dagli sfondi dell'*Arianna-Cleopatra* e

del *Tigri* del Belvedere (oltre che dai *Fiumi* vignoliani di Villa Giulia, il cui sfondo con canne lacustri viene ripreso nel cantonale di Palazzo Mattei-Del Drago). Soprattutto le due nude arcate che inquadravano la Via Pia verso il Quirinale si trasformavano, con modalità berniniana, in grotte con staltiti che imprigionavano i tronchi obliqui della Palma, memore della Fontana dei Fiumi, e della Quercia (omaggio forse alla Rovere di Alessandro VII); nel cantonale di Palazzo Barberini si realizza poi uno degli ultimi dialoghi fra Bernini e Pietro da Cortona: sopra la grata cortoniana una finestra toscaneggiante viene attorniata metafisicamente da elementi vegetali (così come tra le modanature dell'abside di S. Pietro si insinuano le nuvole dorate della Cattedra) che alludono all'altro papa toscano, Urbano VIII.

### *Il Mausoleo Alessandrino-Clementino*

Il progetto più ambizioso della vecchiaia berniniana risale a un proposito di Clemente IX, la ristrutturazione della tribuna di quella basilica liberiana di cui il Rospigliosi era stato canonico e che avrebbe dovuto accogliere i monumenti sepolcrali di Alessandro VII e di Clemente IX; la stessa accoppiata del papa committente col predecessore era presente del resto anche nelle due grandi cappelle gemelle della basilica liberiana, la Sistina (Sisto V / Pio V) e la Paolina (Paolo V / Clemente VIII), e va aggiunta poi, dal punto di vista dell'architetto, la valorizzazione di S. Maria Maggiore, dove era anche la sepoltura dei Bernini. Nell'idea berniniana la parte tergale della basilica, posta a scenografico fondale della Strada Felice, doveva rivaleggiare con la basilica vaticana più che con la basilica lateranense "restaurata" da Borromini per il giubileo del 1650 (la nuova basilica liberiana, a sua volta, avrebbe dovuto essere compiuta per l'anno santo 1675). Nei primi progetti la tribuna doveva notevolmente prolungarsi in direzione della piazza, emulando S. Pietro con un sistema di tre cupole disposte in una composizione piramidale (la nuova cupola, in corrispondenza dell'altare maggiore era più grande quasi del 50% rispetto alle cupole Sistina e Paolina). Secondo i disegni della Biblioteca Vaticana – evidentemente tracciati a memoria data la grande familiarità con la basilica – Bernini avrebbe demolito l'abside duecentesca spostandola a ridosso dell'altar maggiore e avrebbe creato al di là di essa la nuova cappella-mausoleo di impianto semicilindrico e accessibile sia dall'interno che dall'esterno della basilica. Credo che il prototipo più importante per le tre cappelle funerarie sia la chiesa di S. Lorenzo a Firenze, fin dall'inizio designata come mausoleo mediceo, con i due spazi equipollenti alle testate del transetto, la Sagrestia Vecchia e la Sagrestia Nuova (monumento alle prime generazioni dei Medici), a cui si aggiunse il monumentale inserto della Cappella dei Principi, collocata – analogamente a S. Maria Maggiore – sull'asse della chiesa e al di là del presbiterio. Va ricordato che Bernini aveva visitato poco tempo prima la basilica laurenziana, soggiornando a Firenze lungo l'itinerario per Parigi.

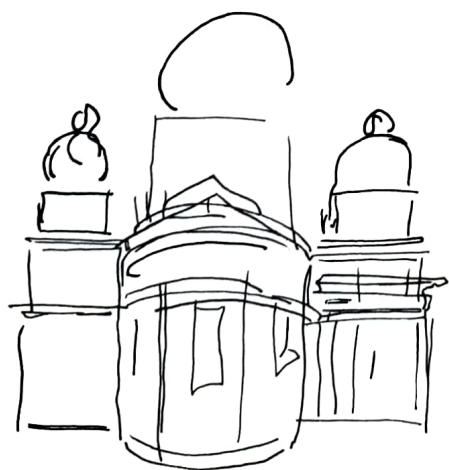
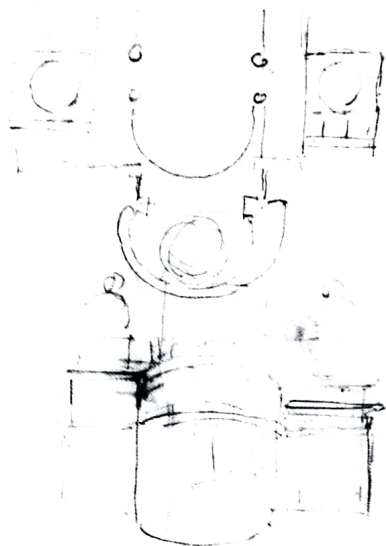
Nella sua permanenza parigina Bernini era stato testimone d'un altro importante problema funerario, la creazione di un Mausoleo per i Borbone al di là dell'abside della basilica di Saint-Denis. François Mansart aveva progettato una cappella colossale come mausoleo di Luigi XIV e dei suoi suc-





12a. G.L. Bernini. Studio per la ristrutturazione di S. Maria Maggiore come Mausoleo di Alessandro VII e Clemente IX (disegno; Roma, BAV).

12b. Ideogramma ricostruttivo del disegno precedente.



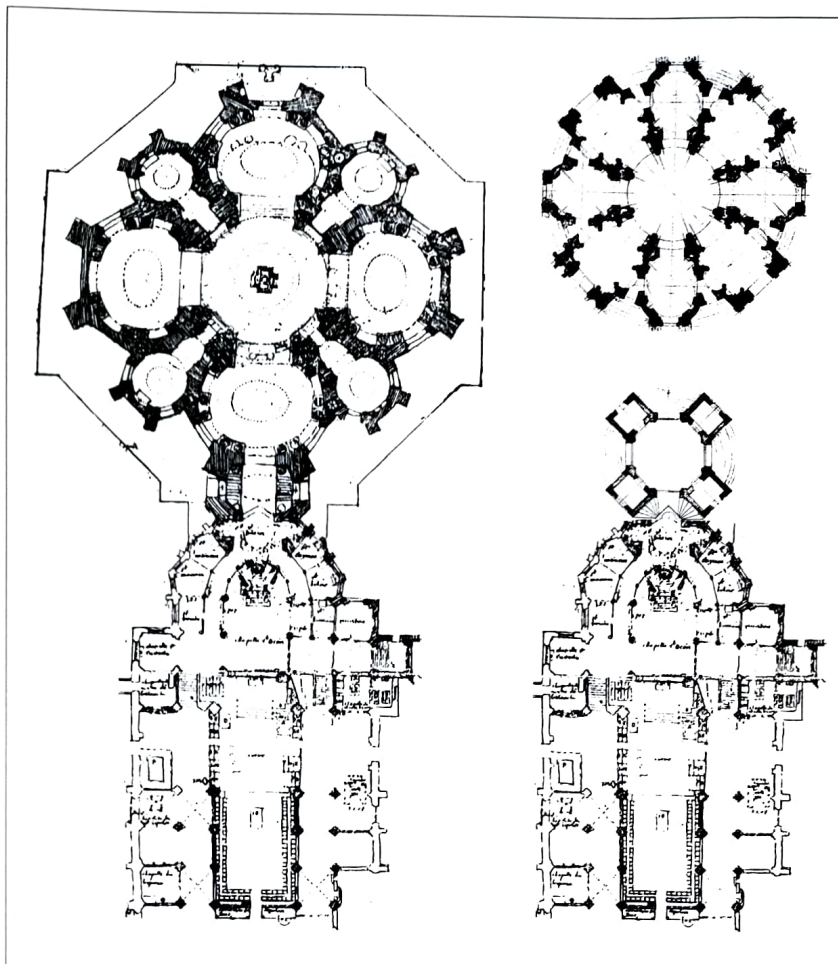
cessori (il progetto verrà ripreso nel Dôme des Invalides in una rotonda destinata forse proprio a mausoleo regio). Bernini formulò severe critiche contro la sproporzionata grandiosità del progetto che avrebbe prevaricato la storica basilica-mausoleo dei re di Francia, e poi a sua volta proponeva una cappella di dimensioni ridotte, da collocare eventualmente a pendant della Cappella Valois anziché aldilà dell'abside. Va ricordato che la Cappella Valois, iniziata nel 1573 sul fianco sinistro della basilica da Caterina de' Medici in onore di Enrico II su disegno di Jean Bullant (rimasta incompiuta, fu demolita nel '700) si ricollegava sia al Mausoleo di Alicarnasso sia alla cupola sangallesca per S. Pietro sia all'idea del S. Sepolcro (tomba circondata da dodici colonne); la corona di cappelle intorno alla rotonda centrale aveva poi costituito il modello per la Cappella Bourbon.

Pochi anni dopo Bernini avrebbe ripreso a S. Maria Maggiore, sia pure in dimensioni più contenute, il tema dell'allineamento assiale chiesa-mausoleo che fra l'altro aderiva al prototipo gerosolimitano della basilica del S. Sepolcro culminante con la rotonda dell'Anastasis.

Va ricordato che nel complesso realizzato da Costantino (326-35) la rotonda col Sepolcro, rimodellata e isolata, veniva inserita in una sorta di baldacchino retto da 12 colonne (allusive agli apostoli e sormontate da 12 vasi d'argento), mentre un anello di altre 12 colonne e 4 pilastri era alla base della cupola e delimitava il deambulatorio. L'Anastasis è insieme Pantheon e Mausoleo: Costantino vi appariva infatti attorniato dalle colonne-Apostoli, così come nei *panthea* ellenistico-romani i sovrani assimilati al sole si accompagnavano ai dodici dei. L'Anastasis fu significativamente replicata da Costantino in due mausolei imperiali, quello della figlia Costanza a Roma (col giro di dodici colonne binate), e quello personale annesso all'Apostoleion di a Costantinopoli, in cui il sarcofago dell'imperatore – che si autodefiniva “tredecimo apostolo” – era attorniato da dodici cenotafi coi nomi degli apostoli. A parte l'enorme fortuna medievale, la rotonda dell'Anastasis fu più volte replicata in età rinascimentale e barocca sia per il carattere spettacolare dell'inserito di una rotonda al termine di un impianto basilicale (vedi la SS. Annunziata a Firenze o il progetto di Rotonda del Tempio Malatestiano a Rimini), sia per la volontà di costituire mausolei regali o principeschi nel luogo idealmente riferito all'Anastasis. Il grandioso santuario a deambulatorio della Cattedrale di Granada (costruito da Diego de Siloé, nel 1528-57, alto come il Pantheon e con una cupola di metà diametro) è stato spiegato sia come ripresa trionfale del Santo Sepolcro nell'ultima città “reconquistada”, sia in riferimento a un progetto di sepoltura imperiale per Carlo V.

Vanno ricordati poi, in questa ottica, i progetti di Sisto V e di Ferdinando I de' Medici per trafugare da Gerusalemme il tempietto, che Sisto V avrebbe voluto trasportare a Montalto e Ferdinando I a Firenze, nella Cappella dei Principi che concludeva come Mausoleo la basilica medicea di S. Lorenzo.

Il progetto per S. Maria Maggiore, eccessivamente ambizioso e dispendioso, venne ridimensionato in favore di un più modesto ampliamento della tribuna, incentrato su una semplice sepoltura terragna del papa; la nuova tribuna – documentata dal disegno di Darmstadt – sarebbe stata focalizzata sulla devozione mariana, esaltata da otto grandi bassorilievi (uno stesso primato della decorazione scultorea si era registrato nella navata di S. Gio-

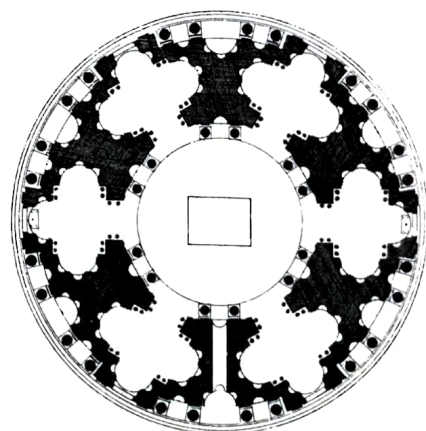
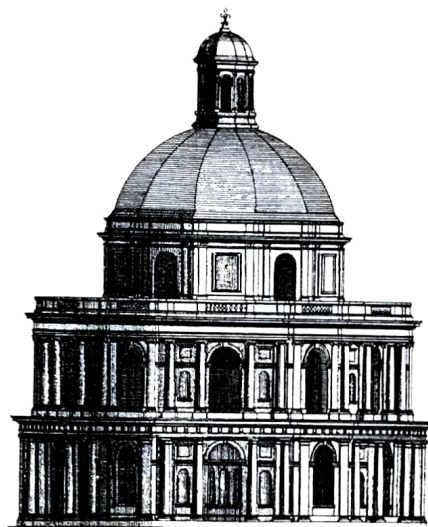


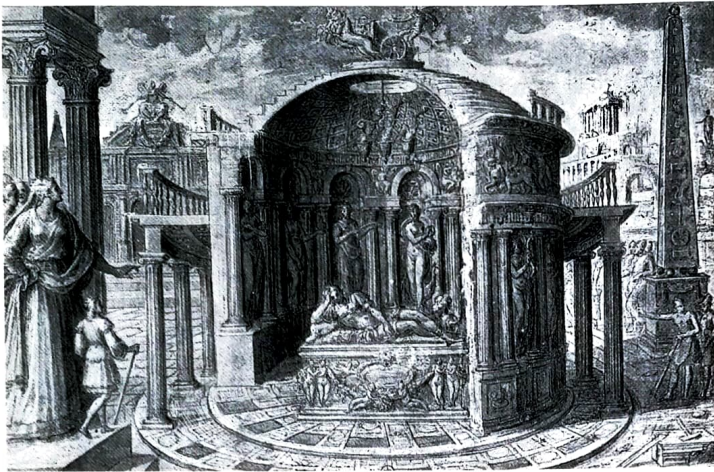
13. I progetti per la nuova Cappella Bourbon da anettere alla basilica di Saint-Denis. A sinistra il progetto di F. Mansart (particolare del disegno della Bibliothèque Nationale di Parigi), a destra i due progetti di Bernini (rielaborati da un disegno della Biblioteca Nazionale di Stoccolma), il primo analogo a quello di Mansart e il secondo molto più semplificato e ridotto di dimensioni (in basso, fotomontaggio di M. Fagiolo).

14. Saint-Denis. Cappella Valois, annessa all'abbazia (iniziata da J. Bullant nel 1573; incisione di J. Marot, prima del 1679). Bernini studiò la Cappella, nei soli suoi due ordini realizzati, per rapportarla ai suoi progetti per la Cappella Bourbon. Le colonne isolate, 24 per ogni ordine, si inseriscono nel filone che dal Mausoleo di Adriano conduce all'ultimo progetto berniniano per S. Maria Maggiore.

vanni in Laterano) e da una *Gloria dell'Assunta* nel catino absidale che avrebbe ripreso il doppio tema della *Cattedra* petriana e della "assunzione" di S. Andrea nel cielo della cupola di S. Andrea al Quirinale aldisopra della pala d'altare (con un abbinamento analogo a quello proposto nella tribuna liberiana, dove però il quadro col sepolcro e l'Assunzione di Maria è nella volta anziché sull'altar maggiore). Va aggiunta poi – se leggiamo con attenzione il disegno di Darmstadt – l'invenzione di una illuminazione retrostante alla Gloria mariana con una macchinazione luministica che fa pensare sia alle illuminazioni artificiali delle Quarantore sia alle più tarde invenzioni dei Bibiena.

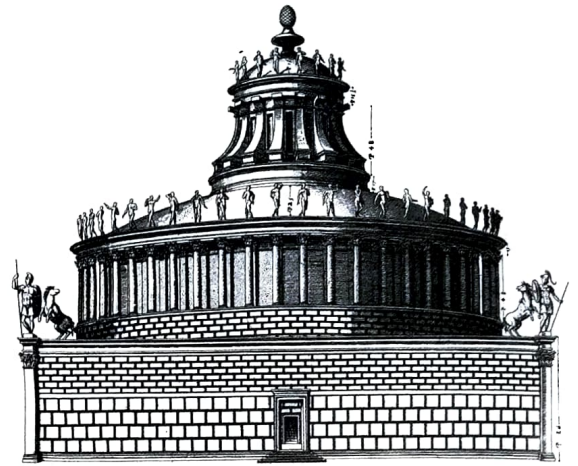
Alla nuova tribuna veniva aggiunto un grandioso colonnato semicircolare corrispondente a un tempio circolare di 28 colonne – le 14 visibili nella nota incisione e le 14 virtuali aldilà del diametro – che costituisce probabilmente un omaggio al Pantheon, a cui Bernini aveva lavorato poco tempo prima su commissione di Alessandro VII (28 sono i lacunari di ogni giro concentrico della cupola del Pantheon; e in qualche modo si ispirava anche al Pantheon la decorazione a lacunari del catino absidale, analoga alle cupole berniniane di S. Andrea al Quirinale e dell'Assunta di Ariccia). Come ho avuto modo più volte di osservare, a partire dalla monografia su Bernini del 1967, la *tholos* virtuale della tribuna liberiana faceva rivivere il tema ellenistico del Mausoleo che a Roma s'era incarnato sia nell'*Augusteum* (talvolta restituito dagli antiquari con fantasiosi colonnati a *tholos* oltre che con la coppia di obelischi antistanti l'ingresso, uno dei quali traslato da Sisto V proprio sul retro di S. Maria Maggiore) sia con l'*Hadrianeum* che doveva essere verosimilmente coronato da una *tholos*, a sua volta ispiratrice del





15. A. Caron. *La regina Artemisia davanti al Mausoleo di Alicarnasso* (disegno; Paris, Bibl. Nat.). Il Mausoleo, ispirato al Pantheon e al tempio di S. Pietro in Montorio, prelude alla Cappella Valois in Saint-Denis.

16. *Mausoleo di Adriano* (incisione di A. Labacco)



tamburo della cupola progettata da Bramante per S. Pietro, la basilica concepita come “mausoleo” di san Pietro e di Giulio II. L’omaggio di Bernini a Bramante era peraltro duplice, riferendosi sia alla *tholos* vaticana sia al tempio di S. Pietro in Montorio. Il progetto berniniano, impostato compositivamente sul doppio cilindro digradante, appare in piena sintonia con varie restituzioni antiquarie del Mausoleo di Adriano. Un doppio cilindro digradante contrassegnava anche la Cappella Valois, ben nota a Bernini che ne aveva inserito l’alzato nel suo disegno di Stoccolma coi progetti per la Cappella Bourbon che evidentemente andavano commisurati col mausoleo cinquecentesco.

Aggiungerei un elemento interessante che sembra saldare i prototipi bramanteschi col Mausoleo-Meraviglia e con la cappella Cappella Valois oltre che con la tribuna “clementina”: un disegno di Antoine Caron – del 1563 circa, commissionato da Caterina dei Medici – raffigura la regina Artemisia davanti a un fantasioso Mausoleo di Alicarnasso concepito appunto come un tempio bramantesco sormontato impropriamente da una cupola analoga al Pantheon (l’oculo invero confligge con la quadriga di Mausolo posta alla sommità della cupola).

Ci si può chiedere, in ogni caso, se un’idea così grandiosa fosse da attribuire all’austero pontefice o non piuttosto allo stesso Bernini che allora veniva additato come “istigatore de Pontefici a far spese inutili in tempi sì calamitosi” (*Avviso* del 2 agosto 1670).

#### *Il Sacello di S. Domenico a S. Sabina*

Il Sacello di S. Domenico nel convento di S. Sabina – che ho attribuito a Bernini nel saggio del 1990 scritto in collaborazione con Roberto – è opera preziosa e compassata, dove il tema della meditazione prevale sulle tentazioni di spettacolarità.

Le due stanze nelle quali aveva risieduto il fondatore dell’Ordine domenicano vengono sistemate nel 1669 come una chiesa in miniatura. La cella penitenziale di san Domenico, adibita a coro con altare, viene praticamente lasciata inalterata col suo soffitto a travi lignee; si demolisce invece il tramezzo verso la stanza adiacente, destinata a oratorio e completamente ristrutturata.

Nella Roma del ‘600 non mancano casi analoghi, ma con esiti di “sacralizzazione” o “musealizzazione” completamente diversi. Un altro allestimento domenicano è la Camera di S. Caterina nel retro-sacrestia della Minerva, decorata nel 1638 da Paolo Maruscelli, forse con suggerimenti del Borromini per i bassorilievi simbolici in stucco; la piccola fabbrica che, al-

l'esterno, rimanda alla Santa Casa di Loreto, presenta qualche analogia col vestibolo-oratorio di S. Sabina, concepito come una teca preziosa.

Ancora Paolo Maruscelli lavora nel 1634-35 alla sistemazione delle Stanze di S. Filippo Neri presso S. Maria in Vallicella, articolate su due piani e ristrutturate dal Borromini nel 1638. Senza entrare nel dettaglio delle numerose soluzioni decorative, faccio soltanto notare che l'autore del Sacello di S. Domenico poté ispirarsi sia alla cappella interna dell'appartamento di S. Filippo (per le incrostazioni marmoree delle pareti) sia alla articolazione in due ambienti della cappella di S. Filippo nel transetto di S. Maria in Vallicella, progettata da Onorio Longhi con un sacello preceduto da un vestibolo.

A prescindere da altre abitazioni di santi trasformate in santuario – stanze di san Luigi Gonzaga a S. Ignazio, di san Camillo de Lellis alla Maddalena, san Giuseppe Calasanzio a S. Pantaleo – ricordo infine le quattro stanze di sant'Ignazio inglobate tra il 1602 e il 1605 nella Casa Professa dei Gesuiti e adibite rispettivamente a vestibolo, a cappella di S. Ignazio, a cappella della Madonna, a sacrestia (solo negli ultimi due decenni del '600 il corridoio di accesso verrà nobilitato dagli affreschi di Andrea Pozzo con "quadrature" prospettiche e scene della vita del santo).

Ma veniamo agli elementi che ci hanno indotti all'attribuzione berniniana.

L'oratorio coperto con volta a botte rimanda alla navata centrale della Scala Regia in Vaticano e alle architetture prospettiche nei palchetti della cappella Cornaro, derivanti dall'archetipo dell'atrio sangallesco di palazzo Farnese (a S. Sabina e anche nella Scala Regia la scelta appare motivata dalla analoga funzione di "atrio"). Quasi identica, rispetto alla Scala Regia, appare la partizione in file di cassettoni con rosoni alternate a ghirlande di quercia con tre roselline al centro e due fiocchi laterali (qualcosa di analogo troviamo all'interno di S. Andrea al Quirinale, in corrispondenza del finestrone, e anche nella cupoletta della cappella Fonseca in S. Lorenzo in Lucina, che a sua volta rimanda al progetto per la decorazione della cupola del Pantheon).

Di impronta berniniana sono i due cartigli a rotolo, da confrontare con la targa celebrativa di Urbano VIII sulla facciata interna dell'Aracoeli e col cartiglio pamphiliano in S. Andrea al Quirinale; c'è da notare poi che il cartiglio sopra l'altare è un tipico espediente berniniano per dissimulare la diversa altezza di due ambienti contigui (si vedano le analoghe inserzioni di elementi decorativi nelle navate laterali di S. Pietro e nella Sala Ducale in Vaticano).

Berniniano è il meccanismo di illuminazione, invisibile per chi varca la soglia della cappella, con la lunetta sopra l'ingresso che bagna di luce radente – proveniente da una "camera di luce" posta sopra al vestibolo – la volta e le pareti laterali (un analogo "riflettore" illumina ad esempio il vestibolo della Scala Regia).

Berniniana è la scelta dello ionico, sia pure in una versione più classicista e lineare rispetto al prototipo michelangiolesco dei Palazzi Capitolini, più volte ripreso da Bernini a partire dalla cappella Raimondi fino alla Scala Regia. E berniniano, infine, appare il gusto compositivo nell'accostamento dei marmi policromi.

Probabilmente su disegno berniniano è anche la definizione dello scalone





che accede alla cappella: si veda soprattutto la caratteristica fronte con impianto a serliana nel portico di S. Sabina: lo strombo prospettico dell'arcone ha peraltro la linearità scattante di una lastra metallica incurvata, portando ad assoluta semplificazione il motivo dello strombo più volte impiegato da Bernini (ad esempio in palazzo Barberini, nel Monumento a Matilde di Canossa, nel ripiano della Scala Regia, nella cappella della Beata Ludovica Albertoni).

Chiarita dunque la questione della paternità della cappella, si possono esporre alcune riflessioni iconologiche nell'ambito della poetica berniniana.

Ci si può chiedere innanzitutto a quali motivazioni si debba la scelta dell'ordine ionico, un ordine caratterizzato secondo la trattatistica da una eleganza virginea e pertanto prevalentemente impiegato in antico nei templi di divinità femminili o modernamente in fabbriche consacrate a sante o alla Madonna. In onore del principe dei predicatori ci si sarebbe aspettati, piuttosto, un ordine dorico o toscano, e cioè l'ordine eroico per eccellenza. In verità l'agiografia domenicana metteva in risalto la "verginità" del santo, assegnandogli come attributo un giglio (e una croce gigliata è altresì emblema dell'ordine); non a caso l'ideatore della cappella inserisce due fasci di gigli nelle piccole lunette al centro della volta. Si può pensare poi che i due cartigli alludano in qualche modo al secondo simbolo domenicano, il libro; mentre il terzo simbolo, la stella, appare esplicitamente nel pavimento della cella (realizzato nel 1731). Rientrano poi nella simbologia mariana le rose nei festoni della volta, alludenti al culto del Rosario.

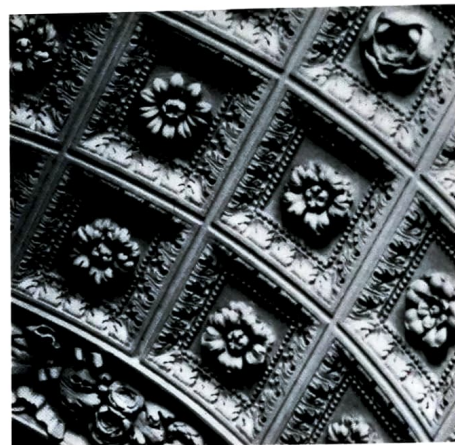
La scelta dello ionico può essere convalidata inoltre dalla presenza emergente della Madonna, che nell'affresco della volta protegge col suo manto i domenicani: l'anticamera va dunque intesa come una sorta di sacello mariano, mentre la cella, attraverso la pala d'altare (poi rimossa), è dedicata esplicitamente a san Domenico. Si pensi all'analogia doppia dedicazione delle due cappelle nelle Stanze di Sant'Ignazio al Gesù; e si pensi anche alla particolare devozione mariana di san Domenico, a cui si deve l'istituzione ov-

vero il rafforzamento del culto della Madonna del Rosario (si ricordi altresì che intorno al letto di morte dei frati predicatori viene intonato più volte il *Salve Regina*).

La scelta dello ionico è poi prevalente nell'opera che più di ogni altra va messa in relazione con la cappella: la Scala Regia. In quel caso però vige la logica della sovrapposizione degli ordini: la Scala infatti si colloca come prosecuzione del Colonnato, e anzi sta letteralmente al Colonnato come il piano nobile ("regio") di un palazzo sta al piano terreno; e la successione in verticale è denunciata appunto dalla successione degli ordini secondo canoni tradizionali: al piano terreno (Colonnato) corrisponde l'ordine toscano, al primo piano (rampa colonnata della Scala Regia) l'ordine ionico, per finire con l'ordine composito nella seconda rampa della Scala. Anche il Sacello di S. Domenico va considerato nel suo collegamento funzionale con gli altri spazi del convento. Secondo la ricostruzione di Roberto, infatti, la cella penitenziale è il punto d'arrivo di un nuovo itinerario realizzato forse anch'esso su progetto del Bernini: viene costruito un nuovo scalone destinato alla "devozione dei fedeli", come recita l'epigrafe, ma commisurato soprattutto alla funzione di *Scala Papale* se non addirittura di *scala segreta* (un documento del 1669 attesta che la scala doveva "servire per la S.tà di N. Sig.re in effetto di poter calare nel giardino senza essere veduto"). In un simile contesto l'ordine ionico, analogamente a quanto avviene nella Scala Regia, appare come il momento intermedio di una ideale sovrapposizione di ordini. Si esprime così, forse, l'idea di una ascesa in uno spazio superiore, corrispondente a livello fisico col "piano nobile" del convento, e a livello simbolico con la visione del cielo mariano. L'aulicità della ascensione veniva peraltro irrisa da un sarcastico "avviso" del 3 novembre 1668: "I Frati di Santa Savina, imbarcati per l'alloggio che fecero a N.ro Signore nel Carnevale passato, hanno fabricato un'ampia scala, attendendo che S. Santità vi andasse a stantiare, e benché di ciò ne fosse corsa qualche voce, al Papa però ogn'altro pensiero è passato per il capo, onde loro per la medesima scala, che sono saliti a quest'ambitione scenderanno a mangiar la broda in Refettorio".

Anche se siamo agli antipodi rispetto al "teatro totale" di S. Andrea al Quirinale, anche qui troviamo una connessione tra gli elementi iconografici: il "S. Domenico" nella pala d'altare, l'"Incontro di san Domenico con san Francesco e sant'Angelo" nella lunetta superiore e la "Visione di san Domenico" al centro della volta (nella chiesa sul Quirinale troviamo analogamente l'"Ascensione di sant'Andrea" al di sopra del "Martirio" sull'altare). Il consueto pathos berniniano è qui ridotto agli elementi essenziali, la luce e l'ombra, come in un quadro di Caravaggio. La "luce alla Bernina" che illumina la volta non è tanto un colpo di scena quanto un segnale di "illuminazione" che rischiarerà le scene affrescate. La visione di luce è tanto più intensa quanto più fitta è la tenebra della cella dove "pernottarono vegliando in divini colloqui" san Domenico insieme ai santi Francesco d'Assisi e Angelo carmelitano, come ricorda il cartiglio rivolto al forestiero.

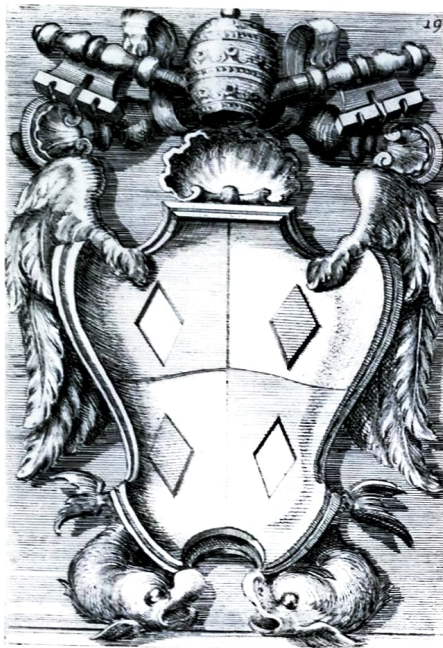
Viene da pensare all'ascesa mistica descritta nei suoi cinque diversi gradi da san Giovanni della Croce. L'"orazione" avviene nell'anticamera riservata ai fedeli. Alla "notte dell'anima" corrisponde la buia cella (venne coperta con un quadro la finestra dalla quale il santo si affacciava nel chiostro), e l'altare consacrava altresì il luogo del "pernottamento vigile nei colloqui divi-



19. Vaticano, Scala Regia. Particolare della volta: i festoni di quercia con rose al centro e i lacunari sono assai simili a quelli del Sacello di S. Domenico.

20. Roma, S. Andrea al Quirinale. Cartiglio berniniano con dedica al committente (da confrontare con l'analogo cartiglio del Sacello di S. Domenico).





21. Stemma di Clemente IX nel Colonnato di S. Pietro (incisione di F. Juvarra) con le quattro "tessere" o "losanghe".

22. Pianta di Pistoia. Per una singolare coincidenza il disegno delle fortificazioni trecentesche è in forma di losanga, e per di più i bastioni medicei alle quattro estremità rendono l'immagine di Pistoia del tutto analoga alla fortezza delineata nel frontespizio dell' "Opera mathematica". Al centro di Pistoia i tre circoletti indicano, da sinistra a destra: la chiesa-mausoleo di S. Domenico, il Palazzo Rospigliosi e S. Ignazio, che va considerata una sorta di chiesa "palatina" dei Rospigliosi, data la sua vicinanza al Palazzo.



ni". Agli altri tre gradi della meditazione trascendentale – l'estasi, le "grazie mistiche" e lo "stato teopatico" – corrispondono infine la visione mariana e l'epifania luminosa. E, aldilà della preziosità delle decorazioni, appare soprattutto "parlante" la sacra rappresentazione dell'ombra e della chiarezza, nel dialogo tra la Notte mistica e la Luce teopatica.

### *Progetti per Pistoia: l'idea di un giardino sacro e l'asse del potere*

Le pazienti ricerche di Sebastiano Roberto hanno consentito di verificare il quadro della committenza Rospigliosi a Pistoia con la conferma documentata delle attribuzioni a Gianlorenzo (ipotizzate nella mia monografia del 1966) delle opere nella chiesa dello Spirito Santo e in S. Domenico. Troviamo ora nuove precisazioni sia su queste committenze religiose (di particolare rilievo appare l'idea di completare il "teatro" berniniano della chiesa gesuitica, oltre che con la pala cortoniana, coi due *Angeli* scolpiti da Bernini, oggi in S. Andrea delle Fratte, che dovevano essere dirottati da Ponte S. Angelo) sia sulla progettazione e costruzione della villa di Spicchio, con Bernini "regista" da Roma in un continuo scambio di disegni e modelli in cartapesta (si pensa anche a riprodurre alcune soluzioni dei "teatri d'acqua" di Villa d'Este), e Mattia de Rossi esecutore in loco e coordinatore anche degli abbellimenti nelle altre tenute di Groppoli e Maresca (ampliamenti delle residenze e fontane nei giardini).

Roberto ricorda poi gli interventi nel monastero domenicano di S. Lucia, dove viveva la nipote del papa Teodora Rospigliosi. Già nel 1654 Giulio proponeva la creazione di una "Scala Santa" penitenziale ascendente verso una piccola cappella (tema analogo allo scalone del convento di S. Sabina, creato nel tempo in cui Clemente IX dimostrava particolare devozione per la Scala Santa lateranense) e nello stesso anno suggeriva una idea per il giardino: "Potrei anche procurare per le medesime qualche indulgenza concernente alla visita delle Sette Chiese, poiché si potrebbe collocare Sette Immagini in diversi luoghi delle Loggie, e del Giardino del medesimo Convento, e così andando a visitarle, viene a farsi in un medesimo tempo l'esercizio spirituale, et il corporale, e mi pare che certa varietà di cose devote riesce di gran sollevamento in una Clausura". Le immagini con le Sette Chiese venivano effettivamente spedite da Roma il 26 giugno 1655.

Ecco così concretarsi una nuova stazione di quella storia del "giardino sacro" che ho avuto modo di delineare (M. Fagiolo, M.A. Giusti 1998) e che comprende ad esempio la farnesiana Isola Bisentina nel lago di Bolsena coi suoi tempietti cinquecenteschi, o il giardino romano del Noviziato dei Gesuiti presso S. Vitale con le sue icone sacre (1600 circa). Il giardino monastico di Pistoia prefigura a mio avviso, sia pure in modi intimi e "segreti", lo spettacolare *giardino sacro* della Villa Chigi a Cetinale, incentrato sulla monumentale Scala Santa che ascende al Romitorio, sulla Tebaide e sul lungo itinerario delle stazioni della Via Crucis. Recentemente Francesco Caccarelli, negli studi in onore di Anna Maria Matteucci, ha segnalato la scomparsa residenza estense di Isola, nel territorio ferrarese che presentava un romitorio sopra a una montagnola e una serie di sette cappelle, a cui Gregorio XIII aveva concesso la stessa indulgenza che si concedeva a chi visitava le sette basiliche di Roma. Un episodio successivo, ricordato dalle cro-



23. Frontespizio della "Opera mathematica di A. Tacquet (incisione di R. Collin, 1668). La fortezza al centro coi quattro bastioni a losanga è una visualizzazione dello stemma Rospigliosi (in omaggio al cardinale Giacomo) come presidio di sicurezza per una solida e funzionale scienza matematica ("Hoc munimine tutus").

nache, è il progetto di Innocenzo XIII Conti (1721-24) di inserire nel giardino della Villa "Catena" di Poli sette tempietti a imitazione delle sette basiliche romane.

A questo punto mi permetto di ritornare sul tema, già impostato recentemente, dell'asse del potere che congiunge il *Palatium* con la *chiesa palatina* e che accomuna l'impianto dell'Ariccia con quello della Villa Rospigliosi di Lamporecchio.

Ad Ariccia la "corte" dei Chigi appare imperniata su un asse palazzo-chiesa che a una committenza toscana poteva ricordare la disposizione assiale chiesa-battistero nelle cattedrali di Firenze e di Pisa. Nel caso di Firenze, sul prolungamento dell'asse si trovava per di più l'Arcivescovado (poi demolito e arretrato nella sistemazione ottocentesca), in una collocazione urbanistica analoga a quella di piazze medievali col Palazzo del Comune in asse alla Cattedrale. È noto che, secondo il racconto del Vasari, Brunelleschi



26. Progetto per Villa Chigi a Cetinale (disegno del 1551 circa; BAV, cod. Chig. P VII 11, f. 121).  
Ipotesi per una cappella ottagonale in asse al palazzo. In alto a destra è un "serraglio" per animali.

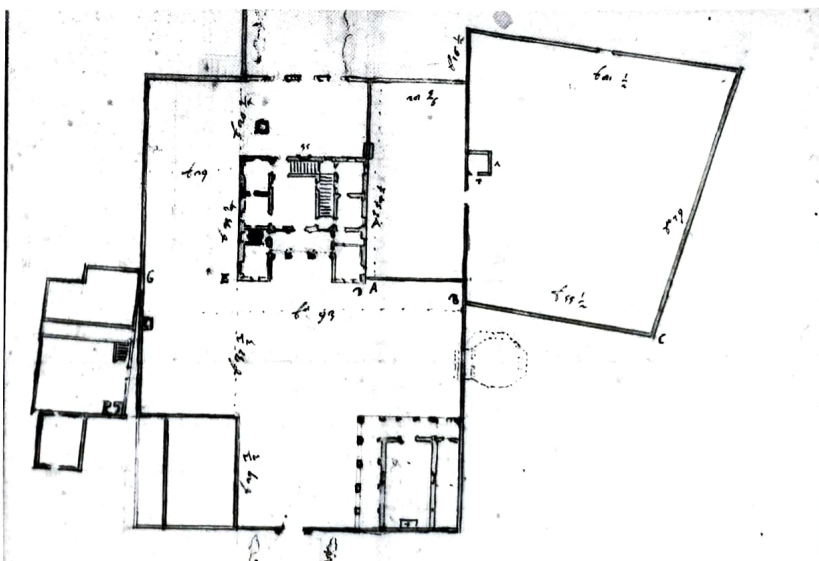
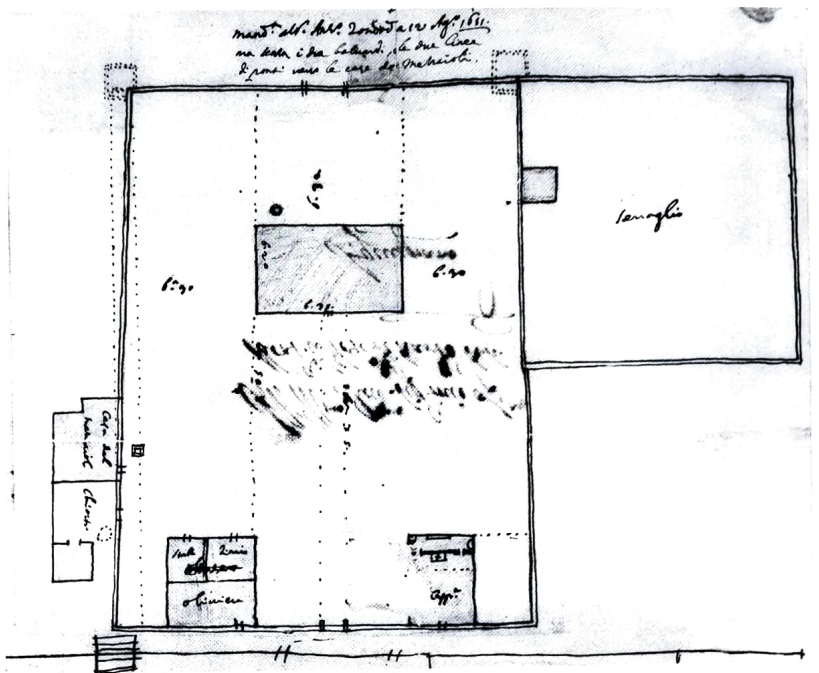
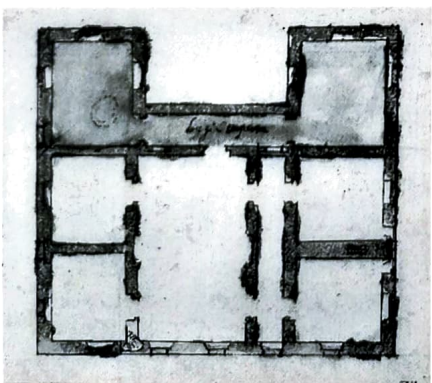
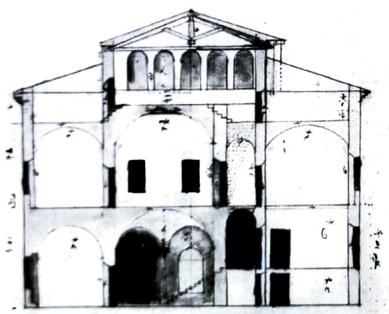
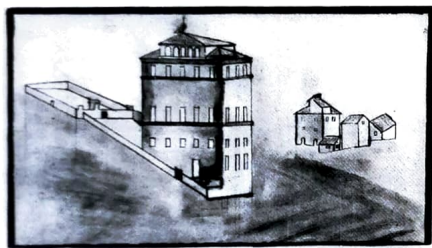
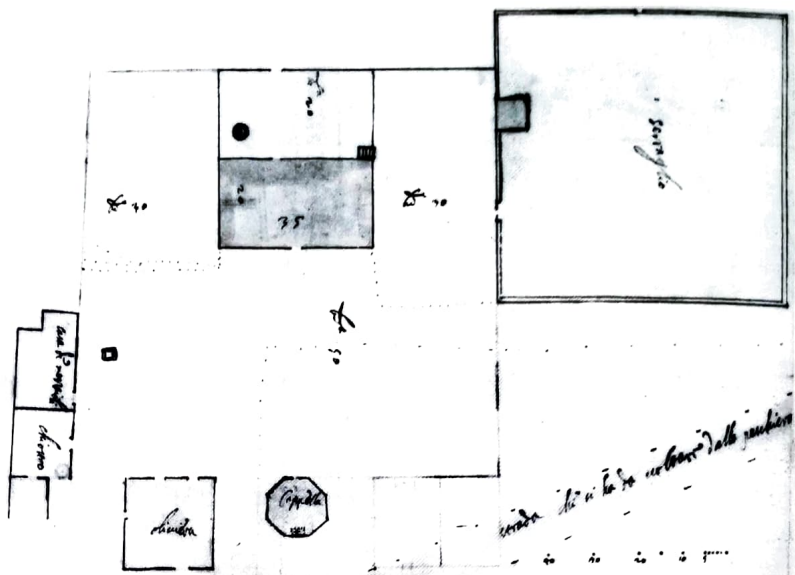
27. Progetto per Villa Chigi a Cetinale (disegno del 1551 circa; P VII 11, f. 113).  
Ipotesi per una cappella rettangolare e per un recinto ampliato e con torrette angolari in alto.

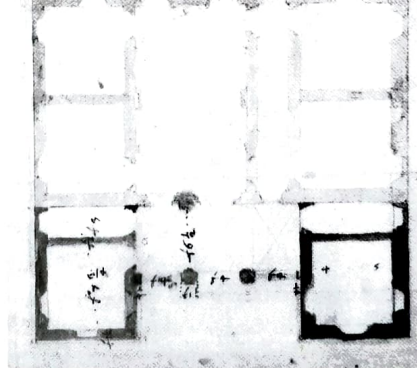
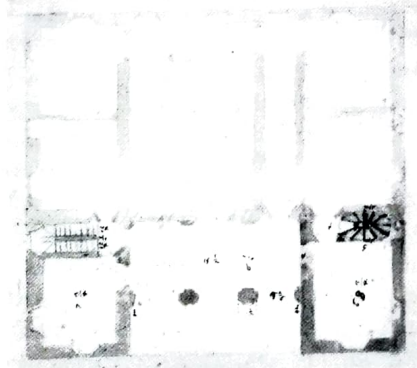
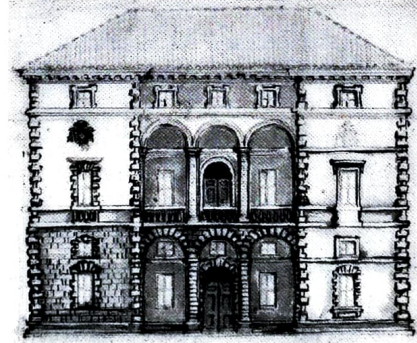
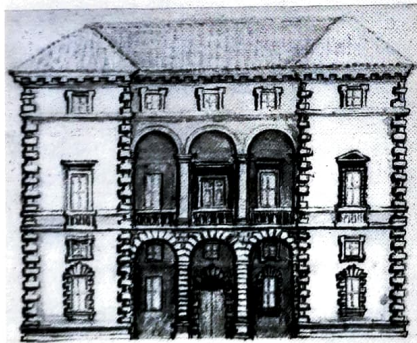
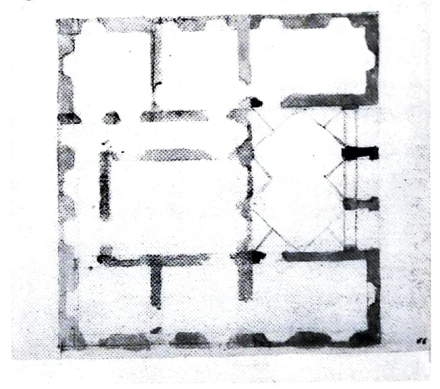
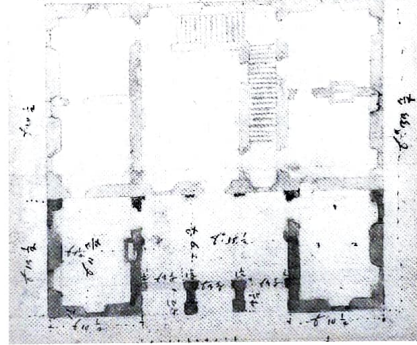
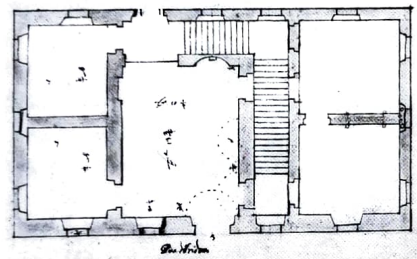
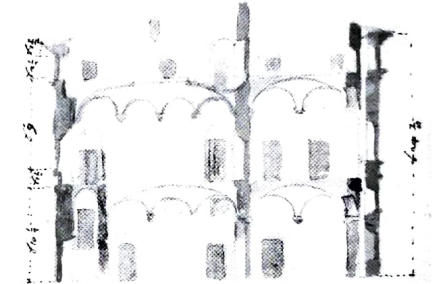
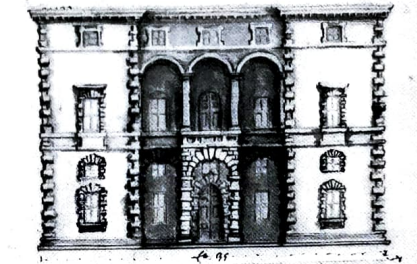
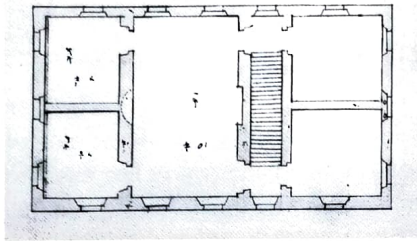
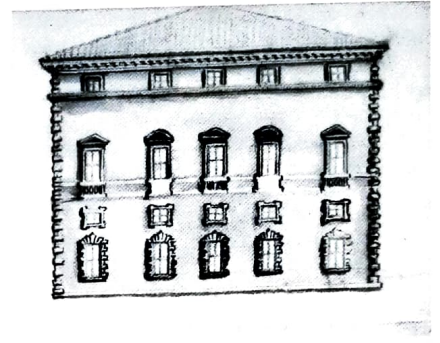
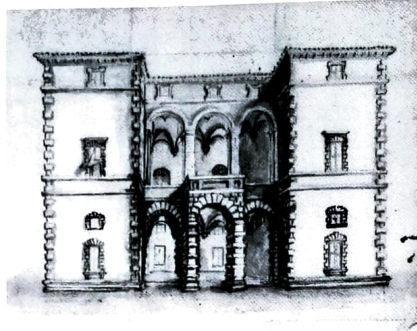
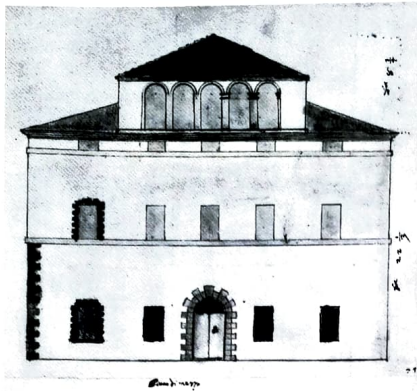
28. Progetto per Villa Chigi a Cetinale (disegno posteriore al 1551; P VII 11, f. 114).  
Ipotesi per una cappella rettangolare cinta su due lati da portici (o in alternativa ottagonale).

Viene tracciato un largo viale assiale alberato.

29. Progetti per Villa Chigi a Cetinale (disegni del 1551 circa; P VII 11, f. 119; veduta prospettica, sezione e pianta).

L'edificio preesistente, in forte declivio, viene sopraelevato con una altana.

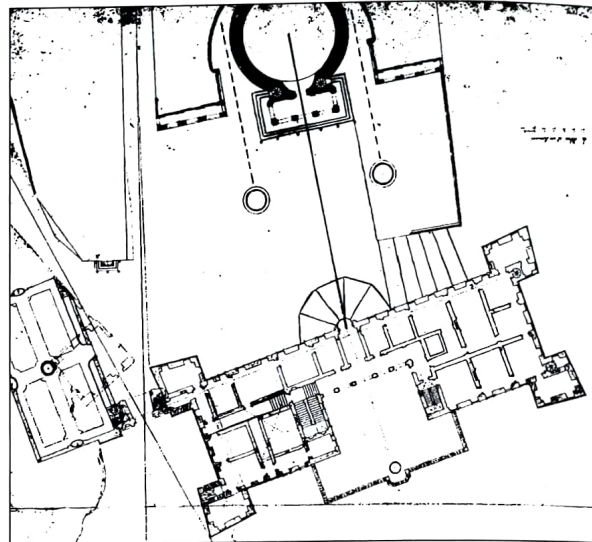
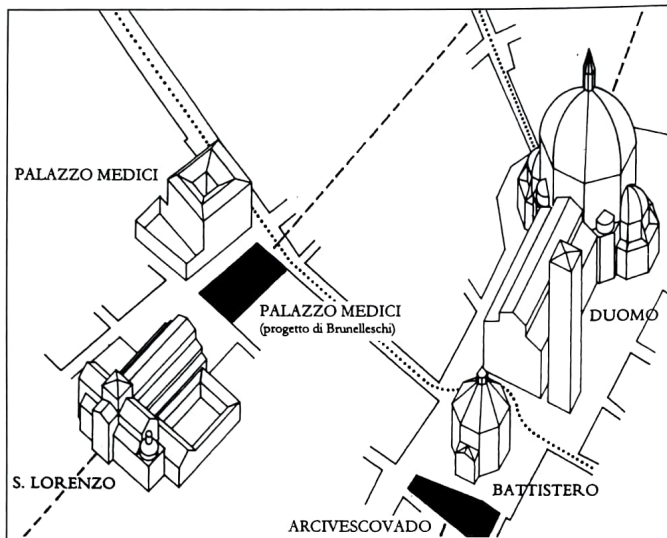




30. Progetto per Villa Chigi a Cetinale (disegni del 1551 circa; P VII 11, f. 120 e 121; facciata e piante del primo piano e del pianoterreno). L'edificio preesistente viene livellato, sopraelevato con una altana e si studia la decorazione a bugnato del portale, delle finestre e del cantonale.

31-32. Progetti per Villa Chigi a Cetinale (disegni posteriori al 1551; P VII 11, f. 117 e 116; facciata principale, facciata laterale, sezione e piante del pianoterreno). Impianto ad "U" a doppio loggiato e con portale-balcone aggettante al centro.

33-34. Progetti per Villa Chigi a Cetinale (disegni posteriori al 1551; P VII 11, f. 115 e 118; facciate principali e piante del pianoterreno). Impianto ad "U" a doppio loggiato (meno profondo rispetto ai disegni precedenti). Si tratta di disegni molto vicini all'opera realizzata.



24. Firenze. I sistemi "palatini" di S. Lorenzo e del Duomo (schema-base di C. Elam, 1990). Viene evidenziato a sinistra il blocco nero del Palazzo Medici progettato dal Brunelleschi in asse con S. Lorenzo (il palazzo verrà poi costruito nel sito attuale più in alto) a similitudine del sistema Duomo-Battistero-Arcivescovado.

25. C. Fontana. Progetto per la sistemazione della piazza di Ariccia (disegno; BAV, Archivio Chigi n. 24949). Il Fontana evidenzia oltre alle visuali dalla Porta Napoli (in alto a destra) l'asse palazzo-chiesa; abbiamo poi sottolineato la posizione delle due fontane in asse alle strade che circondano la chiesa.

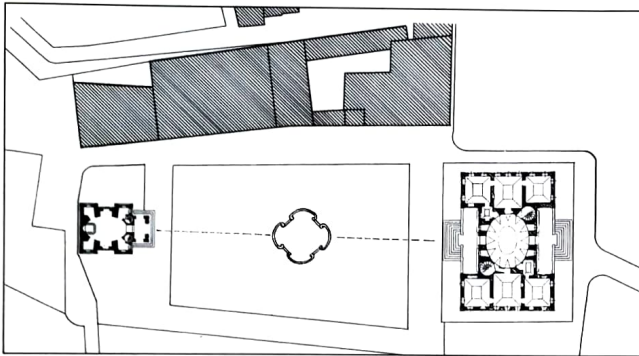
avrebbe ideato una soluzione analoga per il nuovo Palazzo Medici da costruire in asse a S. Lorenzo, costituendo un sistema palaziale tanto ambizioso da essere respinto prudentemente dallo stesso Cosimo.

L'idea di costruire ad Ariccia una *basilica palatina* in asse al *palatium* sarebbe dunque analoga al progetto brunelleschiano di un asse medico imperniato sulla nuova basilica laurenziana, che avrebbe conservato nei secoli la funzione di chiesa cerimoniale e di Pantheon-mausoleo dei Medici.

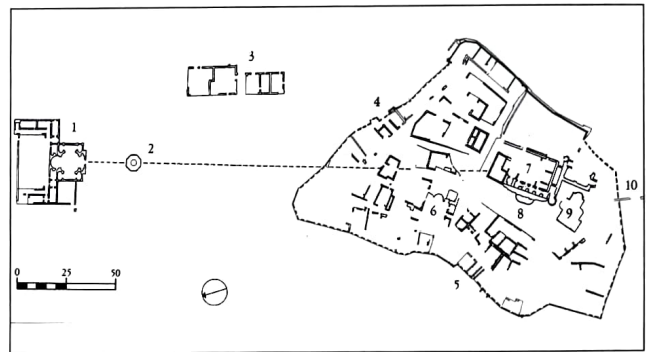
La genesi di questo impianto è da ricercare, a mio avviso, nella Villa Chigi di Cetinale, di cui s'è detto, dove Fabio Chigi aveva passato l'infanzia e che venne ristrutturata intorno al 1651 da Mario Chigi, con la consulenza del fratello cardinale e su progetto, forse, dell'architetto Benedetto Giovannelli (F. Rotundo, 2003), il quale più tardi eseguirà, su progetto di Bernini, vari lavori nel Duomo di Siena commissionati da Alessandro VII. I disegni della Biblioteca Vaticana (cod. Chig. P.VII 11, ff. 111-121) mostrano come il precedente casino rettangolare venisse sopraelevato, livellato e inserito in un recinto quadrato, razionalizzando i fabbricati agricoli preesistenti. Nel disegno 121 viene ipotizzata per la cappella di villa (elemento tipologico ricorrente in Toscana) una collocazione assiale rispetto al palazzo e un impianto ottagonale che ripete in miniatura la pianta del Battistero di Firenze. Appare dunque evidente la volontà dei Chigi, emarginati a Siena dallo strapotere mediceo, di costituire un organismo rappresentativo in villa che, aldilà delle dimensioni minime e della semplicità architettonica, riconducesse idealmente ai massimi organismi del potere fiorentino. In verità nel disegno 113 la chiesa viene spostata a destra, a pendant di un fabbricato agricolo, per lasciare libera la veduta verso il paesaggio. Il successivo disegno 114 mostra il casino ampliato con la parte anteriore a "U" secondo i modelli chigiani della Farnesina a Roma e della villa senese "alle Volte"; la cappella viene ruotata di 180°, con ingresso verso il casino, e circondata su due lati da un portico (nel foglio appare una variante con la chiesa inserita aldilà del recinto, a destra del casino); l'asse longitudinale si configura per la prima volta come un ampio viale alberato, a monte e a valle del casino. I più tardi interventi di Carlo Fontana per il cardinale Flavio Chigi ripartiranno da questa situazione, trasformando la facciata del casino verso il giardino e sistemando l'imponente asse che verrà suggellato paesisticamente ai due estremi dalla statua colossale di *Ercole* e dal Romitorio.

Il progetto con asse casino-cappella del Cetinale – che Bernini poteva conoscere attraverso i racconti dell'amico cardinale Fabio Chigi e i disegni del

35. Lamporecchio, Villa Rospigliosi (planimetria elaborata da S. Roberto sulla base dei rilievi di Lassi, Pisacreta, Roani Villani, 1991). Allineamento assiale di palazzo-fontana-cappella.



36. Monterano. Planimetria dell'abitato (rilievo a cura di G. Farina, 1998). Di fronte alla chiesa berniniana di S. Bonaventura (1) è stata recentemente ripristinata la fontana ottagonale (2) lungo un asse che conduce al Castello Altieri (7) sistemato monumentalmente da Bernini.



fondo chigiano – verrà a mio avviso non casualmente ripetuto, in Toscana, nella villa Rospigliosi di Lamporecchio, anch'essa da ristrutturare secondo ampie ambizioni. Come ad Ariccia, viene creato un asse che comprende nell'ordine la cappella, la fontana (ad Ariccia erano state peraltro realizzate due fontane in asse alle due strade che circuiscono la chiesa), il palazzo e il parco, innervato da un viale obliquo convergente sulla facciata postica del palazzo. L'aura monarchica della Villa viene esaltata nel Salone ovale, incentrato – come osserva acutamente Roberto – sul *Carro del Sole* attorniato da una volta a dodici spicchi contrassegnati dai segni zodiacali. Ritorna così, forse su ispirazione berniniana, il tema compenetrato del Teatro ovale e della Reggia del Sole dalle cento colonne che già aveva connotato i progetti per il Colonnato di S. Pietro e per il Louvre. Ovviamente il mite Clemente IX non poteva competere con la prepotente assimilazione solare di Luigi XIV, ma non a caso un poeta cortigiano aveva coniato per il papa Rospigliosi il delicato simbolismo di un sole irradiante segnato dal motto anagrammatico “Rospiliosus = Os puri Solis”: all'arroganza del Re Sole rispondeva il “cognomen purum ac veridicum” del pontefice, chiaro e limpido nel suo “aspetto di Sole puro”.

*Postilla: l'ultimo dialogo tra Bernini e Pietro da Cortona*

Il progetto berniniano per la tribuna-mausoleo di S. Maria Maggiore, si pone come quintessenza e apogeo del classicismo che dominerà l'ultima stagione architettonica di Gianlorenzo, e il classicismo doveva essere particolarmente gradito per di più anche all'estrema stagione di Giulio Rospigliosi. Mi piace immaginare che come segno di austerità formale il pontefice raccomandasse a Bernini il massimo rigore formale per l'altar maggiore della chiesa gesuitica dello Spirito Santo Santo, eletta come mausoleo dei Rospigliosi a Pistoia. Bernini, che doveva mediare l'istanza di rigorismo con la ricchezza dei materiali (marmi policromi e quattro splendide colonne verdi asportate da Villa Giulia), scelse forse come riferimento esemplare le edicole del Pantheon. Va ricordato, a questo proposito, che Bernini era stato chiamato pochi anni prima a progettare la ridecorazione dei lacunari del Pantheon come monumento personale di Alessandro VII, con l'esaltazione di monti, stelle e querce nella cupola cosmica, modello di perfezione assoluta. Nella chiesa-mausoleo di Pistoia la scelta referenziale delle edicole del Pantheon valeva anche come riflessione su un motivo architettonico

37. Pietro da Cortona. *L'apparizione di Cristo a sant'Ignazio alle porte di Roma* (1660 circa; variante ridotta del quadro dello Spirito Santo a Pistoia; Roma, collezione privata).



reimpiegato non soltanto come altare in S. Maria ad Martyres ma anche come mausoleo, a partire dalla sepoltura di Raffaello e dalle successive tumulazioni e memorie funebri dei Virtuosi al Pantheon (alla cui confraternita appartenne lo stesso Gianlorenzo). Bernini riprende il solenne impianto con le colonne isolate corinzie e anche la ricchezza dei marmi e l'incorniciatura interna che nel Pantheon inquadrò anche statue e quadri seicenteschi; il modello fu poi arricchito col raddoppiamento delle colonne, col movimento del frontone a curva circolare e con la complessità delle modanature. Il classicismo "arricchito" dell'altar maggiore doveva porsi in polemico contrasto col tardo manierismo persistente a Pistoia e doveva inquadrare con un forte segno "romano" la pala di Pietro da Cortona con la *Visione di sant'Ignazio alla Storta*, antefatto storico della fondazione della Compagnia di Gesù. Appare poi significativo il contrasto fra il classicismo berniniano e l'estremo canto barocco di Pietro da Cortona, il quale concluse il suo lungo iter proprio con questa *visione* ignaziana.

Malgrado l'enfasi della "gloria" angelica, il quadro narra l'incontro ravvicinato tra i due protagonisti, Cristo e Ignazio, che sarebbe avvenuto nell'ottobre 1537 nella cappelletta in località La Storta; è stata rimarcata la singolare assenza della figura di Dio, quasi sempre presente nell'iconografia nel gesto di raccomandare Ignazio al Figlio (ma si può ipotizzare che Dio venga rappresentato attraverso lo splendore luminoso in alto, eccentrico rispetto alla figura di Cristo).

Il dialogo tra le due figure appare impostato su una corrispondenza quasi speculare. Al braccio disteso di Cristo, nel gesto di indicare Roma, corrispondono le braccia allargate del santo, disposte quasi a croce in una vera e propria *imitatio Christi*, e così pure le ginocchia flesse di Cristo sembrano in piena simmetria speculare rispetto a quelle del santo; anche a livello compositivo si riscontra un letterale parallelismo tra la croce in alto e il gesto del santo che, a sua volta, si "incrocia" col bastone da pellegrino appoggiato a terra. E va sottolineata l'importanza della croce per Ignazio nell'episodio della visione: "quel farsigli Cristo vedere in atto d'unirlo non tanto a sé, quanto alla sua croce, gli era un sicuro presagio di dover incontrare in Roma traversie di non poco patire" (D. Bartoli, *Vita di S. Ignazio*). Va notato che, rispetto al prototipo iconografico del Galle, Cortona sostituisce al *Christus patiens* con la croce sulle spalle e la corona di spine un *Christus triumphans* che impugna la croce come un trofeo di vittoria.

Lo scenario della pala concede pochissimo, solo una base di stipite, alla cappella della visione; e tale lacerto viene sovrastato dalla natura morta di frammenti antichi, a loro volta contrastati dalla "natura viva" rampicante: la realtà effettiva della cappelletta semidiruta diviene metafora di un rinnovato trionfo della fede e della "Roma sacra" sulla "Roma profana" (si tratta di un tema affine alla iconografia della stalla della natività, spesso rappresentata come architettura diruta).

Aldilà di un arcoscenico formato da due alberi – quello a sinistra in ombra e quello a destra in piena luce – il fondale è interamente occupato dagli edifici di Roma: la collina gianicolense con S. Pietro in Montorio e la cittadella vaticana col Castello e la basilica di S. Pietro (con evidente anacronismo la chiesa viene rappresentata con le cupole e con la facciata, non ancora realizzate nel 1537). Non è improbabile che la visione ignaziana sia da collegare alla apparizione di Cristo a Pietro nel sito del "Quo Vadis" col

38. Pietro da Cortona. *L'apparizione di Cristo a sant'Ignazio alle porte di Roma* (particolare del quadro precedente). Sono visibili a sinistra S. Pietro in Montorio e a destra S. Pietro in Vaticano e Castel Sant'Angelo.



proclama “Venio iterum crucifigi” alludente al prossimo martirio del Vicario sulla croce, né si dimentichi che Pietro sarebbe poi più volte apparso in visione a Ignazio. Lo stesso Ignazio parla, dopo la visione alla Storta, di oscuri presagi: “Io non so se croci o ruote sieno quelle, che ci si preparano in Roma, dove pare che Iddio ci conduca, come vittime al sacrificio: ma checché sia, andian loro allegramente intorno, ché non avremo la croce senza Gesù...”. A un anno e mezzo di distanza dall’ingresso trionfale a Roma di Carlo V, Ignazio pensava dunque a un suo eventuale ingresso di “passione” nella nuova Gerusalemme.

Va sottolineato che il Vaticano e il Gianicolo, isolati ed esaltati nello sfondo del quadro, sono anche i due luoghi in cui, secondo le due diverse versioni agiografiche, sarebbe avvenuta la crocefissione di Pietro. La chiesa di S. Pietro in Montorio (presso la quale Bramante aveva eretto il suo tempio come memoria ed “heroon” della crocefissione) era per di più una delle chiese più care agli spagnoli, nella quale Ignazio si sarebbe ritirato prima di assumere la responsabilità di Generale della Compagnia.

A S. Pietro in Montorio, insegna della Spagna inalberata sul Gianicolo, si affianca dunque la basilica vaticana, immagine parlante della Chiesa e di Roma. Rifondata dal martirio di Pietro (e di Paolo), Roma appare nel quadro come visione di una nuova Gerusalemme, rafforzata dai massimi segni della *Fede* (la basilica vaticana era stata del resto concepita come immagine insieme della Gerusalemme terrena e di quella celeste) e della *Fortezza* (Castel Sant’Angelo, alludente forse anche alla futura “milizia” ignaziana). E proprio a Roma Ignazio e i compagni sarebbero stati dissuasi dal proseguire il viaggio verso la Palestina, convinti che Roma fosse la nuova Terra Santa.

Nel quadro storiografico sulla committenza artistica e architettonica dei grandi papi del Seicento si è troppo a lungo trascurato il ruolo dell'intellettuale Clemente IX (Giulio Rospigliosi, 1667-1669), vuoi per la brevità di quel pontificato, vuoi per le incerte prospettive di rappresentatività concesse alla sua famiglia. Eppure, nella brevità di poco più di due anni di regno e grazie alla esclusiva e sapientissima regia artistica del vecchio grande amico Gianlorenzo Bernini, si assistette a un insospettato avvio di opere architettoniche di notevole qualità e monumentalità, molte delle quali purtroppo rimaste solo sulla carta. Partendo dalla conclusione dei cantieri chigiani, "il mite papa drammaturgo" scandì il tempo del suo breve regno, come in una rappresentazione teatrale, attraverso un oculato programma di nuovi interventi, anche e soprattutto architettonici, improntati sui temi della clemenza e di una autentica *pietas* religiosa. Da Roma "città delle feste" alla Toscana granducale, il mecenatismo dei Rospigliosi estese la propria azione di divulgazione artistica di avanguardia alla terra natia, attraverso una serie di interventi di altissimo pregio artistico che determinarono una significativa contaminazione tra la "provinciale" cultura pistoiese e le più avanzate espressioni del barocco romano. E anche qui ritroviamo la sapiente mano dell'ormai anziano Bernini, ancora lucido "regista" e "coreografo" per l'ultimo papa toscano del Seicento.

Sebastiano Roberto è ricercatore in *Storia dell'architettura moderna* presso l'Università degli Studi di Siena. Ha pubblicato prevalentemente saggi su Gianlorenzo Bernini e la committenza architettonica di Clemente IX e dei Rospigliosi tra Roma e Pistoia, curando recentemente la sezione sull'architettura nel catalogo della Mostra "I Teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)" (Pistoia, 21 ottobre 2000-7 gennaio 2001). Dal 1992 è incaricato di ricerca presso il Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma e ha partecipato alla realizzazione di mostre, convegni e pubblicazioni sui temi dell'architettura rinascimentale e barocca.