

# Il “Gran Teatro barocco” della santità ibero-americana

The “Baroque Grand Theater” of Iberian-American holiness

**Marcello Fagiolo**

Centro di studi sulla cultura e immagine di Roma  
cs.rom2@gmail.com

## **Riassunto**

La cerimonia di canonizzazione è strettamente compenetrata col “Gran Teatro barocco” della basilica vaticana. Il primo “Teatro” (G. Rainaldi, 1610) era un anfiteatro ottagonale che trasformava S. Pietro in un ideale Paradiso per accogliere i nuovi santi. La tipologia fu poi sviluppata da Bernini intorno al *Baldacchino* e alla *Cattedra*: e infine il Colonnato di piazza San Pietro sarà concepito anche come *teatro della santità*.

## **Parole chiavi**

Canonizzazioni, S. Pietro in Vaticano, Bernini Gian Lorenzo, Baldacchino di S. Pietro, Cattedra di S. Pietro, Colosseo

## **Abstract**

*The canonization ceremony is closely interwoven with the “Grand Baroque Theatre” that was the basilica of St Peter’s. The first “Theater” (G. Rainaldi, 1610) was an octagonal amphitheatre that transformed St. Peter’s into an ideal paradise welcoming the new saints. The typology was then developed by Bernini in the Baldacchino and the Cathedra. Finally, the Colonnade of piazza San Pietro will also be conceived as a theatre of sainthood.*

## **Key Words**

*Canonization, St. Peter in the Vatican, Bernini Gian Lorenzo, Baldacchino di S. Pietro, Chair of S. Pietro, Colosseum.*

Questo contributo tende a dimostrare soprattutto come la cerimonia di canonizzazione sia strettamente compenetrata con quello che, per eccellenza, è il "Gran Teatro del Barocco": la basilica vaticana<sup>1</sup>. Va detto anzitutto, a inaugurazione di questo Simposio, che restano fondamentali gli studi sull'*Effimero Barocco* a Roma di Maurizio Fagiolo, Silvia Carandini, Martine Boiteux e Vittorio Casale<sup>2</sup>.

## Ouverture 1588-1608

La prima grande canonizzazione in S. Pietro per un santo spagnolo è quella di Diego de Alcalá, fortemente voluta nel 1588 da Filippo II di Spagna, che pagò tutte le spese, e da Sisto V (che era stato nunzio apostolico in Spagna) in quanto si trattava di un santo francescano che s'era prodigato a Roma al tempo della peste durante il giubileo del 1450, operando nel convento francescano dell'Aracoeli. Si tratta della prima canonizzazione della Controriforma, dopo un vuoto di oltre 60 anni, come ouverture agli eventi del secolo XVII, che poi verrà definito il secolo delle canonizzazioni spagnole, dato che su 32 nuovi santi quasi la metà erano iberici (nei secoli precedenti era stato canonizzato soltanto san Domenico)<sup>3</sup>; va ricordato altresì che proprio nel 1588 veniva istituita la Sacra Congregazione dei Riti, dedicata anche alle canonizzazioni.

- 
1. Mi piace riprendere il sottotitolo del volume di FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio e Marcello, *Bernini. Una introduzione al Gran Teatro del Barocco*, Roma, Bulzoni, 1966.
  2. Si vedano in particolare: CARANDINI, S., FAGIOLO DELL'ARCO, M., *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento*, 2 vols., Roma, Bulzoni, 1977-1978; FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Corpus delle feste a Roma. I. La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997; FAGIOLO, M., coord., *Corpus delle feste a Roma. II. Settecento e Ottocento*, Roma, De Luca, 1997; CASALE, V., "Gloria ai beati e ai santi: le feste di beatificazione e di canonizzazione", in FAGIOLO, M., coord., *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino, Allemandi, 1997, vol. I, págs. 124-141; CASALE, V., "Addobbi per beatificazioni e canonizzazioni. La rappresentazione della santità", in FAGIOLO, M., coord., *La festa a Roma...*, vol. II, págs. 56-65; BOITEUX, M., "Le rituel romain de canonisation et ses représentations à l'époque moderne", in KLANICZAY, G., coord., *Procès de canonisation au Moyen Age*, Roma, Ecole française de Rome, 2004, págs. 327-355; CASALE, V., "Il supremo artificio del barocco: la 'canonizzazione' della Cattedra", in FAGIOLO, M., PORTOGHESI, P., coords., *Roma barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, cat. della Mostra (Roma, 2006), Milano, Electa, 2006, págs. 176-183; CASALE, V., "La basilica di S. Pietro nelle cerimonie di beatificazione e di canonizzazione del Seicento", in MORELLO, G., coord., *La basilica di San Pietro - Fortuna e immagine*, Roma, Gangemi editore, 2012, págs. 445-454; BOITEUX, M., "La cerimonia di canonizzazione di S. Francesca Romana: teatro, riti, stendardi e immagini", in BARTOLOMEI ROMAGNOLI, A., *La canonizzazione di santa Francesca Romana*, Firenze, Galluzzo, 2013, págs. 99-121; BOITEUX, M., "Il cerimoniale: la necessità della magnificenza", in *Vaticano barocco - Arte, architettura e cerimoniale*, Jaca Book, 2014, págs. 11-27.
  3. DANDELET, T. J., "Celestiali eroi' e lo 'splendor d'Iberia'. La canonizzazione dei santi

A quanto testimoniano l'affresco di C. Conti nella Biblioteca Vaticana (Libreria Segreta, prima stanza) e una incisione di C. Duchet, la canonizzazione del 1588 si svolse nella navata centrale della vecchia Basilica costantiniana, dato che la crociera bramantesca non era ancora coperta dalla Cupola. La navata, tra l'ingresso e il "muro divisorio", era chiusa da un recinto sopraelevato che comprendeva le sedute per i cardinali (due file a destra e una fila a sinistra, dove era anche il trono papale coperto da baldacchino), e sul fondo si trovava l'altare. La navata e la parete di fondo erano decorate con una serie di arazzi con storie di Cristo, sormontati da una seconda fila di arazzi con croci e stemmi; sopra l'altare, tre arazzi con al centro l'*Ultima cena* e, ancora sopra, una grande Croce tra due arazzi con *Ascensione* e *Resurrezione*. Al di qua del varco d'ingresso erano ospitati i personaggi più autorevoli su palchi che consentivano la veduta oltre il recinto, mentre il popolo si affollava nelle navate laterali.

Questo "teatro" cerimoniale può essere accostato al Teatro ligneo rettangolare eretto sulla piazza del Campidoglio nel 1513 per festeggiare la cittadinanza romana di Giuliano de' Medici, fratello del papa Leone X: l'apparato era circondato da storie dipinte che celebravano e quasi santificavano l'antica amicizia di Romani ed Etruschi, mentre sulla scena dopo la messa cantata si susseguivano rappresentazioni profane. Lo stesso Leone X volle adornare la Cappella Sistina nelle cerimonie solenni con gli arazzi di Raffaello. I primi sette arazzi, realizzati a Bruxelles con le storie di Pietro e di Paolo, vennero esposti il 26 dicembre 1519; così scriveva il cerimoniere Paride de Grassis: "tota capella stupefacta est in aspectu illorum". Gli arazzi verranno impiegati anche in alcune canonizzazioni, come quella di Pedro de Alcantara (1668) quando vennero esposti nel portico di S. Pietro<sup>4</sup>.

La canonizzazione di Diego de Alcalá sembra dunque chiudere l'età del Rinascimento, così come Sisto V con la realizzazione della cupola di S. Pietro poneva un suggello alla ricostruzione rinascimentale della basilica vaticana.

Il "teatro" verrà perfezionato nel 1608 quando la canonizzazione di Francesca Romana (prima donna canonizzata dopo Caterina da Siena, 1461) poté svolgersi a spese del Senato nella crociera di S. Pietro

---

spagnoli a Roma in età moderna", in *Il santo patrono e la città. San Benedetto il Moro: culti, devozioni, strategie*, Venezia, 2000, págs. 183-198.

4. FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Corpus delle feste a Roma. I. La festa barocca...*, pág. 472.

(affresco di G. B. Ricci nel Palazzo Vaticano, Galleria Borghese), col trono papale collocato aldilà del Baldacchino provvisorio di Paolo V e due palchi laterali “con scalini per assentarvisi a guisa di teatro, l’uno servi per Dame e Signore principali, e l’altro per Signori e Gentilhuomini”<sup>5</sup>. A partire da ora, la basilica vaticana diventa, con pochissime eccezioni, il teatro della canonizzazione, in quanto manifestazione suprema del potere del papa di aprire ai santi le porte del cielo con le Chiavi ricevute da Cristo. In qualche modo, poi, il teatro può essere interpretato anche come macchina dell’*apotheosis* ovvero *consecratio*. Nella festa, come ha scritto Martine Boiteux, sono coinvolti tutti i sensi:

“Visivi, con lo spettacolo degli apparati, processioni, illuminazioni, fuochi d’artificio, spettacolo del rituale; auditivi, con il suono della musica all’interno e, fuori, delle campane delle chiese e del Campidoglio, delle trombe, dei cannoni di Castel Sant’Angelo; i ricevimenti regalano agli invitati i sapori della cioccolata, dei dolci e di diversi cibi e bevande; i profumi dell’incenso e degli alimenti rallegrano e stimolano la percezione degli odori; gli oggetti rituali vengono toccati e manipolati dagli attori del cerimoniale”<sup>6</sup>.

Bisognerà a questo punto valutare le modalità con le quali –date le ineludibili premesse di rigore e di linearità imposte dalla controriforma– il rito della canonizzazione possa rientrare nel mondo della meraviglia teatrale, nel passaggio dalla canonizzazione rinascimentale alla canonizzazione barocca.

## Il “Teatro” della canonizzazione nella basilica vaticana

Il vero e proprio “Teatro” fu creato in occasione della canonizzazione di Carlo Borromeo nel 1610. Si tratta di una invenzione tipologica di Girolamo Rainaldi, il quale era già stato inventore della tipologia del Catafalco-Tempio per il cardinale Alessandro Farnese<sup>7</sup>. Si tratta di una

---

5. La testimonianza dall’Uditore di Rota Francisco Peña è riportata da FAGIOLÒ DELL’ARCO, M., Op. Cit., pág. 210. Per la cerimonia si veda BOITEUX, M., “La cerimonia di canonizzazione...”, Op. Cit., págs. 103-115. Un apparato intermedio, meno documentato fu allestito per la prima volta nel transetto di S. Pietro da Giacomo della Porta nel 1594 per la canonizzazione di Raimondo di Peñafort, v. CASALE, V., “La basilica di S. Pietro...”, pág. 446.

6. BOITEUX, M., “La cerimonia di canonizzazione...”, Op. Cit., pág. 116.

7. La tipologia verrà sviluppata nel Catafalco di Domenico Fontana per Sisto V (1590) e nel Catafalco di Bernini per Paolo V (1622), entrambi realizzati in S. Maria Maggiore e ispirati alla cupola di S. Pietro.

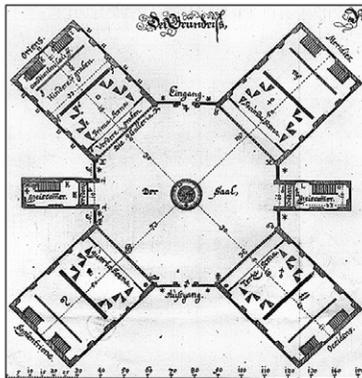
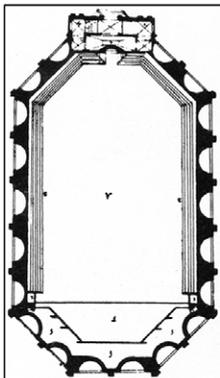
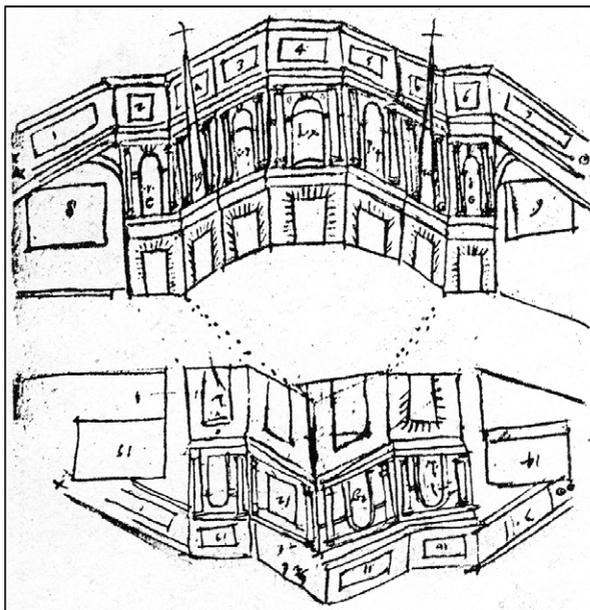
sorta di *fabbrica dentro la fabbrica*: un Teatro o meglio Anfiteatro di invaso ottagonale con un ordine di semicolonne che attorniava l'altar maggiore di S. Pietro costituendo una sorta di coro, come alternativa a quello in corrispondenza dell'abside maggiore (dove allora sorgeva il ciborio a cupola su colonne salomoniche costruito sotto Clemente VIII, che si vede nell'incisione del 1610 aldilà del "Teatro"); questo tipo di coro ottagonale è accostabile al coro progettato da Baccio Bandinelli a Firenze sotto l'altra massima cupola della cristianità, quella di S. Maria del Fiore. L'altar maggiore sulla tomba di Pietro aveva nel 1610 la forma del Baldacchino provvisorio realizzato dallo scultore Ambrogio Buonvicino per Paolo V, con i quattro Angeli che reggevano le aste del Baldacchino (qui appaiono ornate con spirali di vegetazione che sembrano prefigurare il tema delle colonne tortili berniniane). Sopra al Baldacchino veniva posta una immagine del santo sorretta da due angioletti inginocchiati. Lo spazio teatrale era coronato simbolicamente dall'immensa cupola vaticana. Alla fragilità del Baldacchino provvisorio si contrapponeva la solennità classica delle semicolonne ioniche che inquadravano le archeggiature costituendo un colonnato continuo che girava sopra alle gradinate, come appaiono nell'affresco di G. B. Ricci in Vaticano; dalle arcate pendevano a guisa di *oscilla* classici i medaglioni con le storie della vita di Carlo (questa tipologia tornerà più volte nelle arcate della navata di S. Pietro, a partire dalla canonizzazione di Tommaso da Villanova nel 1658).

Il "Teatro" viene descritto come "il più bello apparato che fosse mai stato fatto nelle altre canonizzazioni"<sup>8</sup>, e "faceva una vista tale, che ogn'uno harebbe detto, che fusse stata una fabbrica naturale di finissimi marmi bianchi, ornati d'oro, rispondente alla struttura dell'istesso Tempio, et della gran sua cupola, la quale si vede similmente tutta rilucente di abbellimenti d'oro"<sup>9</sup>. La ricchezza e perfezione dell'apparato, assimilato a una fabbrica permanente, doveva costituire insomma una sorta di inaugurazione-consacrazione virtuale della basilica vaticana, terminata da Paolo V, così come l'apparato decorativo della facciata, realizzato sempre su disegno di Rainaldi, costituiva una inaugurazione festiva della facciata allora in costruzione su progetto del Maderno (1607-14).

Lo stesso effetto di inaugurazione effimera della basilica vaticana verrà ricercato nell'apparato per la canonizzazione del 1622, ma

8. Dalla cronaca del Gigli, citata da FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Corpus delle feste a Roma. I. La festa barocca...*, pág. 218.

9. Dalla relazione di G. Briccio, cit. da FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Ibid*, pág. 220.



1a. Apparato ottagonale al Canto dei Carnesecchi a Firenze per l'ingresso di Giovanna d'Austria nel 1565 (disegno di V. Borghini; Firenze, Bibl. Naz.).

1b. Giorgio Vasari il giovane. Progetto per un teatro ottagonale (disegno, 1598; Firenze, Uffizi).

1c. Joseph Furttentbach. Progetto per un teatro ottagonale con quattro scene (da *Architectura recreationis*, 1640).

Firenze (apparati al Canto dei Carnesecchi per l'ingresso di Giovanna d'Austria nel 1565, *fig. 1a*, e a Porta al Prato per l'ingresso di Cristina di Lorena, 1589) e nei progetti di teatri ottagonali di Giorgio Vasari il giovane (disegno Uffizi, 1598, *fig. 1b*) e di Joseph Furttentbach (teatro con quattro scene, in *Architectura recreationis*, 1640, *fig. 1c*)<sup>12</sup>. Va ricordata poi la vicenda parallela dei Quattro Canti ovvero "Ottangolo" di Palermo: iniziato nel 1608 come *Teatro Regio* per i Re di Spagna (Carlo V, Filippo II, Filippo III e il futuro Filippo IV) nel 1620 si trasforma in *Teatro della Santità*

bisognerà aspettare fino al 1626 per arrivare alla effettiva consacrazione della Basilica per opera di Urbano VIII. Va detto che, dopo il Concilio di Trento, le canonizzazioni costituiscono "uno strumento per segnare la differenza con il protestantesimo. La data cade sempre di domenica o nel giorno di una festa liturgica o di un anniversario del papa regnante, e il luogo è sempre S. Pietro nel Seicento e una sola volta S. Giovanni in Laterano nel Settecento"<sup>10</sup>.

Nei Teatri di canonizzazione, come ha scritto Vittorio Casale, si tende a travestire in modo quasi ossessivo l'architettura della basilica vaticana "negata dal tripudio di porpora, ori, medaglioni... luminarie di ogni genere e formato... L'abside con l'altar maggiore è il luogo di più radicale trasformazione... Se la basilica rappresenta il Paradiso, l'abside ne concentra il carattere glorioso"<sup>11</sup>.

Nei miei studi su *La città effimera* ho individuato la tipologia del teatro ottagonale come uno dei temi ricorrenti dell'Effimero, trovandone gli archetipi nelle Feste di Stato medicee del '500 a

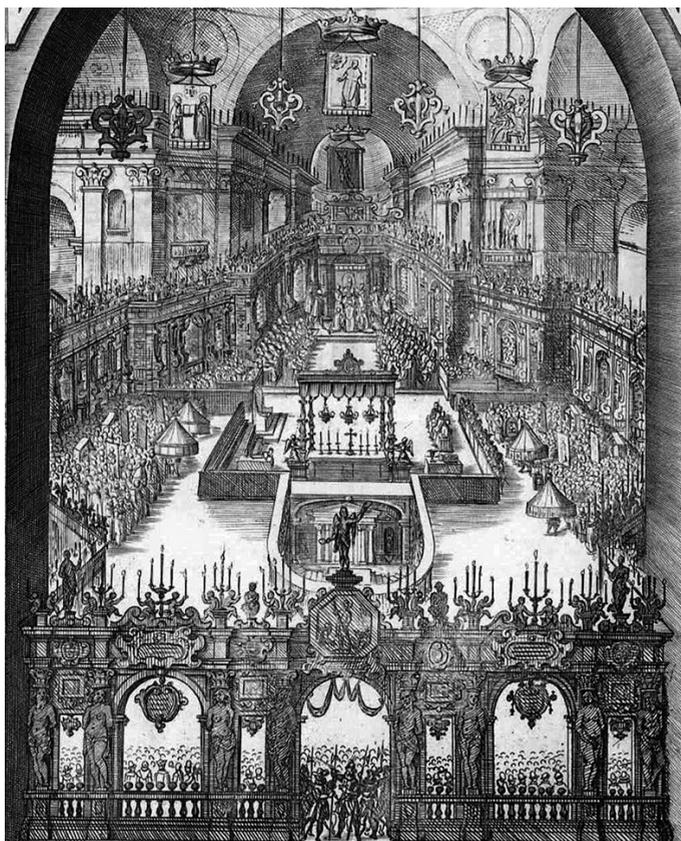
10. BOITEUX, M., "Il cerimoniale...", pág. 21.

11. CASALE, V., "Addobbi per beatificazioni...", pág. 65.

12. FAGIOLO, M., *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma, Officina, 1980, pág. 20, figs. 8-17.

con le quattro sante patronne di Palermo che sostituiscono i Re (soltanto dieci anni dopo si deciderà di collocare i quattro sovrani nell'ordine sottostante)<sup>13</sup>.

Il decisivo passo avanti fu compiuto nel 1622 in occasione della canonizzazione di Isidro Labrador<sup>14</sup>, fortemente voluta dalla Spagna che pagò tutte le ingenti spese per dare alla nuova capitale Madrid un santo patrono; si aggiunsero poi gli altri quattro santi per iniziativa degli ordini religiosi e del papa che era molto legato ai gesuiti oltre che alla corona spagnola (i quattro santi spagnoli vennero allora definiti "splendore dell'Iberia e celestiali Eroï")<sup>15</sup>. Il "teatro" fu inaugurato il 12 marzo 1622 sotto Gregorio XV, dopo vari mesi di preparazione, su progetto di Paolo Guidotti, il "Cavalier Borghese" che fu insieme scultore, pittore e architetto oltre che "Dottore", molto legato a Paolo V (al quale forse va fatta risalire la prima fase progettuale).



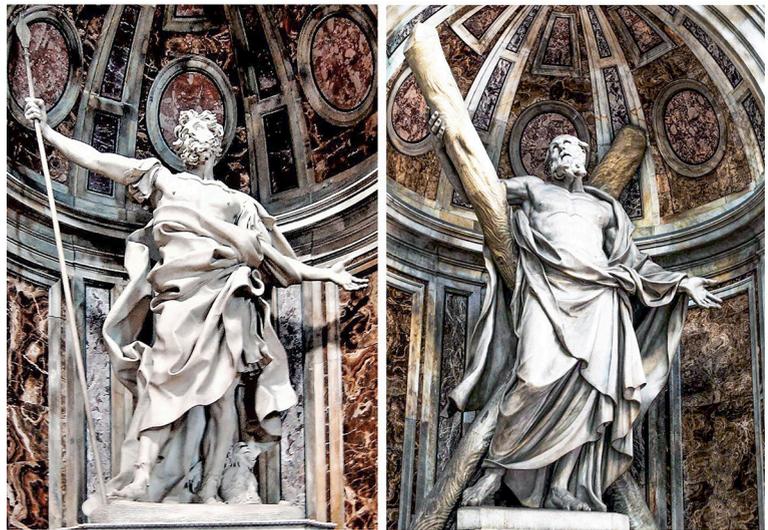
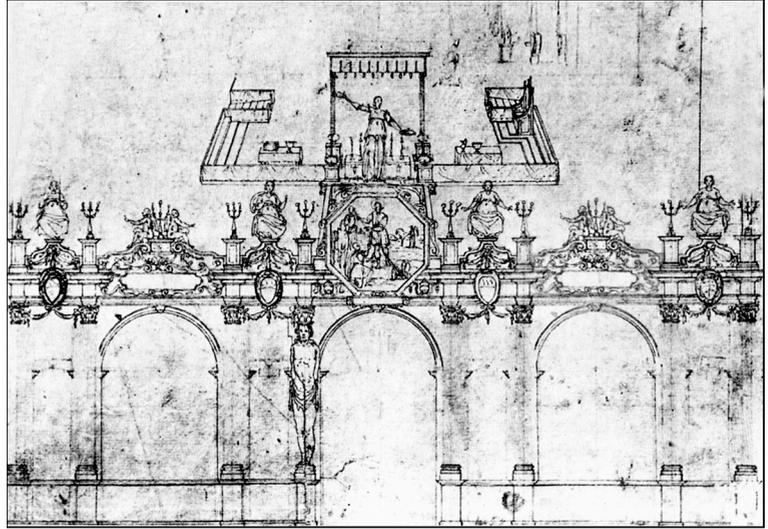
2. Teatro per la canonizzazione nel 1622 di Isidro Labrador, Ignazio, Francesco Saverio, Teresa d'Avila e Filippo Neri in S. Pietro (archit. P. Guidotti; incisione di M. Greuter).

Rispetto al "Teatro" per S. Carlo Borromeo, viene adesso sviluppato il tema della cavea teatrale, introducendo palchi lignei, gradinate e, al posto del colonnato, una travata ritmica con archeggiature alternate a più piccoli varchi architravati. Il Teatro —illustrato dalla mirabile stampa del Greuter con l'interno della basilica inquadrato dalle immagini dei cinque santi con le tabelle dei fatti miracolosi, fig. 2— comprende una prima area rettangolare a cui segue un recinto ottagonale ai lati del Baldacchino e sotto la cupola, e infine un altro recinto poligonale.

13. FAGIOLO, M., MADONNA, M. L., *Il "Teatro del Sole". La rifondazione di Palermo nel '500 e l'idea della città barocca*, Roma, Officina, 1981.

14. V. FAGIOLO DELL'ARCO, M., 1997, *op. cit.* (nota 2), págs. 241-243 e ANSELMINI, A., "Roma celebra la monarchia spagnola. Il teatro di canonizzazione del 1622", in *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2002, págs. 221-256.

15. DANDELET, T., *Op. Cit.*, pág. 198.



3a Paolo Guidotti. Studio per il Teatro del 1622 (disegno; Vienna, Albertina; partic.).  
3b. Gianlorenzo Bernini. San Longino (S. Pietro in Vaticano; foto C. Marconi).  
3b. F. Duquesnoy. Sant'Andrea (S. Pietro in Vaticano; foto C. Marconi).

La facciata è costituita da tre archi trionfali compenetrati; le otto cariatidi ignude maschili e femminili vanno ricollegate alle allucinate cariatidi di Guidotti che sorreggono la finta cupola con l'*Eterna Felicità* nella Sala del Palazzo Giustiniani a Bassano di Sutri (1610): "grovigli di corpi dalle grinte di una fissità di espressione tra paranoica e grottesca, di un biancore arido di sale o di gesso"<sup>16</sup>. Sicuramente Guidotti venne scelto proprio per la sua versatilità di pittore-scultore-architetto, in grado di dare disegni per tutti gli elementi dell'apparato.

16. FALDI, I., "Paolo Guidotti e gli affreschi della 'Sala del Cavaliere' nel Palazzo di Bassano di Sutri", *Bollettino d'Arte*, 42, 1957, págs. 278-295.

Le guardie svizzere regolano l'accesso per gli invitati nel Teatro che viene diviso in due aree: la prima, ai lati del Baldacchino, è riservata all'alto clero, alle Nazioni (soprattutto spagnola e fiorentina), agli Ordini e alle Confraternite coi loro stendardi; la seconda, nel presbiterio, ospita i cardinali ai lati della cattedra papale. Il Baldacchino provvisorio appare qui nella veste rinnovata sotto Gregorio XV con angeli inginocchiati invece che stanti. In basso è visibile la monumentale sistemazione della *confessio* petriana (realizzata da Maderno nel 1611-17); in tal modo la celebrazione dei nuovi santi si connette visivamente con la santità del fondatore della Chiesa. Nelle logge sui piloni vengono inseriti quadri con le figurazioni di *Pietro e Paolo* a sinistra e di *Sant'Andrea* a destra, prefigurando l'idea dell'apparato decorativo dei piloni che verrà ideato da Bernini alcuni anni dopo.

Da un punto di vista iconografico il Teatro è dominato dalla storia di Isidro che percuote il terreno facendo scaturire l'acqua che avrebbe risanato molti malati (come si legge in una tabella ai lati dell'icona del santo): la scena è rappresentata —oltre che nello stendardo pendente al centro dall'alto— nel riquadro ottagonale sull'ingresso al Teatro (sormontato da un angelo che porge una corona al santo). Viene proposta certamente l'assimilazione con l'analogo miracolo operato da Mosè e poi da san Pietro. Mi piace pensare che Bernini potesse conoscere gli studi di Paolo Guidotti, e in particolare il disegno all'Albertina di Vienna (*fig. 3a*), dove l'angelo —senza ali e inquadrato dal Baldacchino provvisorio— assume una posa eroica a braccia spalancate in diagonale che Bernini riprenderà pochi anni dopo nell'impostazione di due delle quattro statue nei piloni della crociera: il *Longino*, da lui modellato a partire dal 1628 (*fig. 3b*), e il *Sant'Andrea*, affidato alla realizzazione di Francesco Duquesnoy.

L'importanza della canonizzazione fu tale da venire esaltata addirittura in una medaglia celebrativa del giubileo del 1625: sul recto appaiono le quattro porte sante delle Basiliche maggiori, sormontate dai rispettivi santi titolari; sul retro i santi Teresa, Ignazio, Isidro (con l'asta del miracolo), Francesco Saverio e Filippo Neri. La scelta iconografica per le due facce della medaglia può forse essere decodificata attraverso il simbolismo dell'apertura delle porte del cielo, spalancate ai nuovi santi per intermediazione del pontefice. O, in via subordinata, si può intendere che i nuovi santi potranno contribuire ad aprire ai fedeli le porte del cielo. In una medaglietta dello stesso anno giubilare i cinque Santi appaiono per di più illuminati dalla Gloria dello Spirito Santo.

Nell'anno giubilare 1625 Bernini fu chiamato a disegnare il teatro per la canonizzazione della regina Elisabetta del Portogallo (*fig. 4a*). L'imponente struttura architettonica —che avvolge i piloni di fondo e il presbiterio precludendo al successivo allestimento berniniano, iniziato nel 1628, con i Santi e le logge delle Reliquie— fu realizzata con grande dispendio in tre mesi di lavoro e forse pensata anche come uno spazio solenne per accogliere i fedeli durante tutto l'anno santo; l'apparato non era più un recinto intorno all'altar maggiore ma un grande fondale prospettico aperto alla visione di tutti i fedeli non solo per la canonizzazione ma anche per tutte le cerimonie successive. E' stato acutamente osservato che, in tal modo, l'architettura "viene incontro a un aumentato bisogno del vedere: diventa scenario barocco, diventa veduta"<sup>17</sup>. Le fonti parlano ancora una volta di uno spazio effimero costruito per simulare uno spazio vero: "tutto l'edificio pareva di pietra, che si accosta al bianco; le colonne rassembravano colonne di marmo fino, vere, e non finte colonne assomigliavano; le basi e i capitelli parevano di metallo indorati"<sup>18</sup>. Lo spazio doveva presentarsi dunque abbagliante e ricco di marmi preziosi come quella Gerusalemme Celeste - evocata nelle bolle di indizione dei Giubilei - che idealmente accoglieva i pellegrini in ogni anno santo. Le 24 colonne realizzate nell'apparato corrispondono ai 24 Seniori dell'Apocalisse intorno al trono di Dio e le 14 statue dei re di Spagna e del Portogallo dialogano idealmente coi 12 Apostoli. Il Colonnato luminoso sembra per di più rimandare alla metafora della Reggia del Sole dalle 100 colonne a cui Bernini si ispirerà qualche decennio dopo per il Colonnato di piazza S. Pietro.

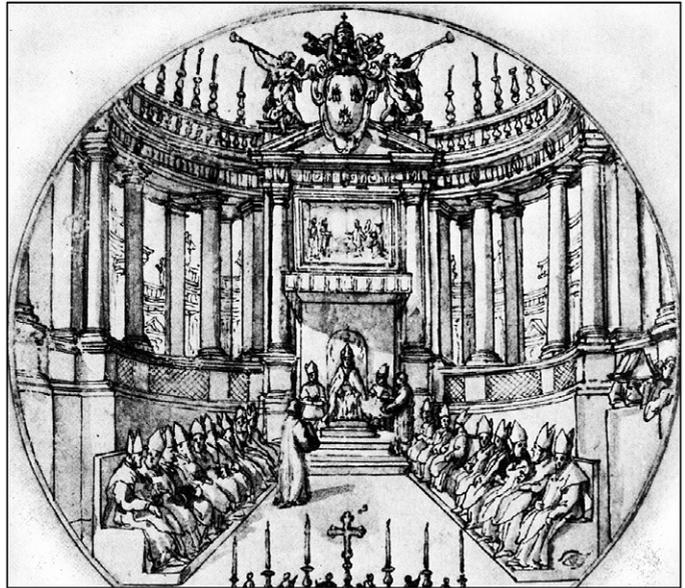
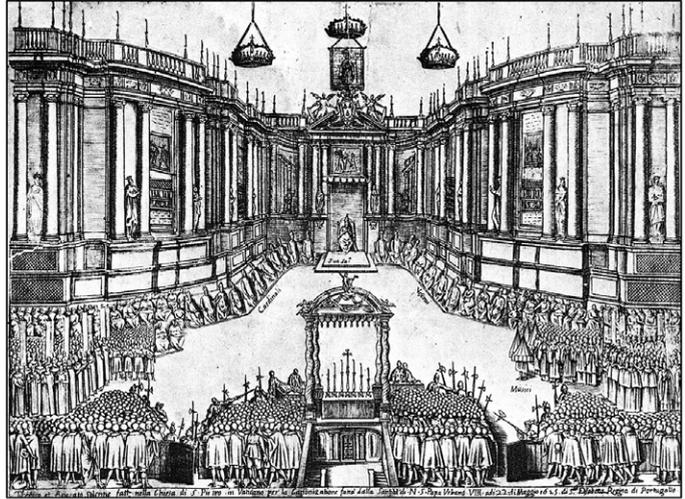
Esiste una seconda incisione del "Teatro" con significative varianti. Appare per la prima volta in questa immagine il nuovo Baldacchino berniniano secondo il progetto iniziale col coronamento ad archi intrecciati che sostengono la statua del Redentore: si tratta evidentemente di una presentazione ideale in anteprima del progetto che avrebbe preso vita nel 1627 con la posa in opera delle colonne bronzee (sarebbe stato invece troppo complicato realizzare in modalità effimera le colonne salomoniche e il soprastante coronamento). Nell'incisione appare una seconda aggiunta, ottenuta con una prospettiva dipinta illusiva: ai lati del trono papale la trabeazione sembra girare a esedra intorno all'edicola centrale, mentre appaiono sullo sfondo fughe di colonnati prospettici.

---

17. NOEHLES, K., "Apparati berniniani per canonizzazioni", in FAGIOLO, M., MADONNA, M. L., *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, Gangemi, 1985, pág. 105.

18. FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Corpus delle feste a Roma. I. La festa barocca...*, págs. 256-257.

Nel 1629 Bernini realizza l'apparato per la canonizzazione di Andrea Corsini (fig. 4b), descritto come "Teatro aperto di bellissima architettura" o "bellissima prospettiva con colonnate"<sup>19</sup>: si tratta di una sorta di panorama dipinto su uno "stecco di legname" a esedra, che serviva anche a occultare i cantieri in corso nell'abside della basilica vaticana. In una medaglia celebrativa appaiono finalmente le vere colonne salomoniche del Baldacchino, coronate dagli archi intrecciati secondo il primo progetto berniniano (realizzati evidentemente in modalità effimera). Nel disegno di Agostino Ciampelli (Cambridge, Fogg Art Museum) vediamo un colonnato continuo che gira sopra ai sedili dei cardinali rievocando la *columnatio super gradationes* dei teatri e anfiteatri antichi, quale era stata riproposta da Palladio nel Teatro Olimpico di Vicenza e da Scamozzi nel Teatro di Sabbioneta (1588-89). Se poi sostituissimo idealmente i candelieri sopra le colonne, visibili nel disegno, con statue di Santi avremmo qui addirittura una prefigurazione con trent'anni d'anticipo del Colonnato di piazza San Pietro! Riprendendo infine il progetto illusionistico del "Teatro" del 1625, anche qui troviamo un fondale dipinto aldilà delle colonne che, in questo caso, apre una finestra sull'esterno, rivelando un recinto circolare coronato da statue, da mettere a confronto coi piani urbanistici di Bramante per S. Pietro oltre che, come s'è detto, col futuro colonnato di piazza S. Pietro.



4a. Gianlorenzo Bernini. Teatro per la canonizzazione della regina Elisabetta del Portogallo nel 1625 in S. Pietro (incis. anonima).

4b. Gianlorenzo Bernini. Teatro per la canonizzazione di Andrea Corsini nel 1629 in S. Pietro (disegno di Agostino Ciampelli; Cambridge, Fogg Art Museum; partic.).

19. Cronache citate da Ibid. pág. 271.

## Feste all'esterno della basilica vaticana

Apprendo a questo punto una parentesi, vorrei far notare che questi Teatri della Santità non costituiscono un tipo di festa altamente spettacolare, se messi a confronto con altre strabilianti feste della Roma barocca. Vengono infatti coinvolte soltanto poche delle molteplici arti e tecnologie che trionfano altrove simultaneamente portando all'acmé la metodologia del *meraviglioso composto* ideato da Bernini: si pensi, per intenderci, alla festa del 1662 per la nascita del Delfino di Francia a Trinità dei Monti, con la mobilitazione di tutte le arti e di tutti i possibili artifici<sup>20</sup>.

Si può dire per le canonizzazioni che le due componenti fondamentali dello spettacolo barocco, e cioè la ricerca della *persuasione* e l'esibizione della *meraviglia*, vengono messe *a latere*, dato che il fine della *persuasione* risulta soltanto a monte dell'evento, nel lungo processo della causa di canonizzazione, mentre gli elementi attinenti alla *meraviglia* vengono rinviati al termine della cerimonia, con la proclamazione della santità che equivale alla rappresentazione puramente mentale dell'ascensione del beato nell'empireo dei santi. E' fuori della basilica vaticana, infatti, che avvengono le esplosioni di gioia, i riti processionali col trasporto degli Stendardi alle chiese degli ordini<sup>21</sup>, le luminarie, i fuochi d'artificio e talvolta anche rappresentazioni drammaturgiche, come i tre drammi musicali messi in scena nel 1622 nel Collegio Romano, fra i quali l'*Apotheosis sive consecratio Sancti Ignatii et Francisci Xaverii* con musica di Kapsberger su libretto dell'architetto e matematico Orazio Grassi, progettista anche delle scenografie. Di grande effetto fu, in particolare, la macchina-mausoleo dell'*apotheosis*, modellata sulle pire funerarie degli antichi romani, coronata dalle icone dei due santi gesuiti e infine incendiata trasformandosi nella nuvola del Paradiso che accoglieva i due nuovi santi.

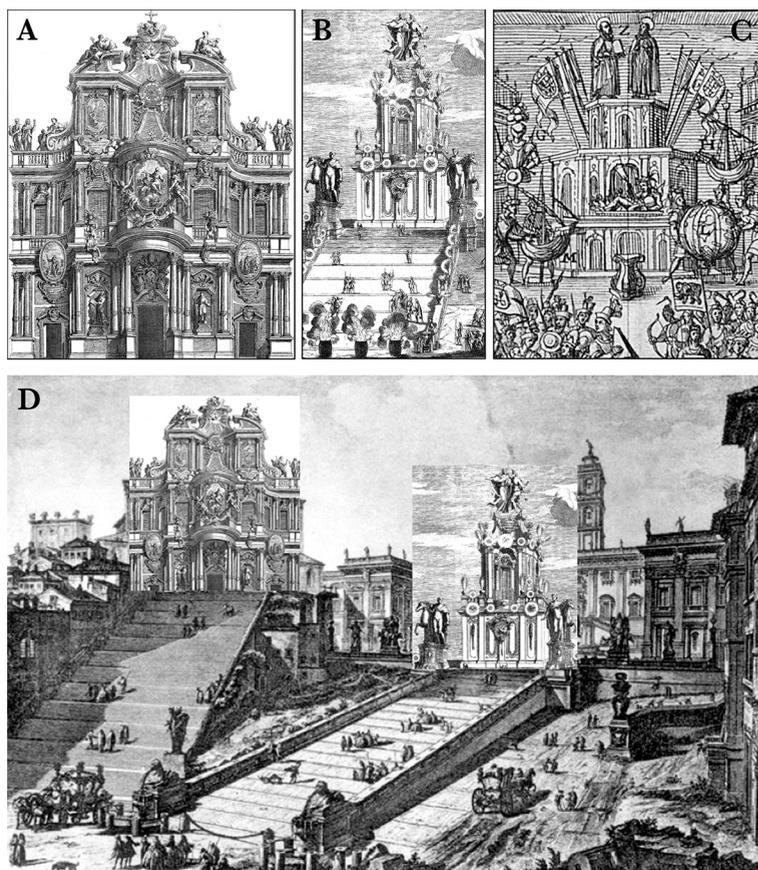
Nel suo complesso, la festa riesce a coinvolgere tutti i sensi:

“visivi, con lo spettacolo degli apparati, processioni, illuminazioni, fuochi d'artificio, spettacolo del rituale; auditivi, con il suono della musica all'in-

---

20. Rimando in particolare a FAGIOLO, M., “Introduzione alla festa barocca: il Laboratorio delle Arti e la Città Effimera”, in FAGIOLO, M., coord. *Atlante tematico del Barocco in Italia. Le capitali della Festa*, vol. I, Roma, De Luca, 2007, págs 9-40.

21. Vedi BOITEUX, M., “Le rituel romain de canonisation”, págs. 347-348. Restò memorabile la processione del 15 marzo 1622, “una sintesi del trionfalismo cattolico, spagnolo e romano... una parata trionfale per gli spagnoli, che dimostrarono a tutti come i loro santi occupassero una posizione centrale nella chiesa militante e vittoriosa della riforma cattolica” (DANDELET, T., Op. Cit., págs. 197-198).



5a-d. Emmanuel Rodriguez dos Santos. Apparati in Campidoglio per la canonizzazione dei francescani Giovanni della Marca e Francisco Solano nel 1727.

a. Facciata effimera per l'Aracoeli (incis. E. Rodriguez dos Santos).

b-c. Macchina pirotecnica sulla piazza Capitolina (incis. E. Rodriguez dos Santos) a confronto con la pira funeraria di Ignazio e Francesco Saverio nello spettacolo teatrale del 1622 (incis. anonima).

d. Visualizzazione dei due apparati effimeri del 1727 (fotomontaggio di M. Fagiolo, sulla base di una incisione di G.B. Piranesi).

terno e, fuori, delle campane delle chiese e del Campidoglio, delle trombe, dei cannoni di Castel Sant'Angelo; i ricevimenti regalano agli invitati i sapori della cioccolata, dei dolci e di diversi cibi e bevande; i profumi dell'incenso e degli alimenti rallegrano e stimolano la percezione degli odori; gli oggetti rituali vengono toccati e manipolati dagli attori del cerimoniale<sup>22</sup>.

Tra i fuochi d'artificio possiamo ricordare l'eccezionale allestimento del colle del Campidoglio nel 1726 per la canonizzazione di due francescani, Giovanni della Marca (1393-1476) e il minore osservante andaluso Francisco Solano, missionario in America tra il 1589 e il 1610, evangelizzatore di Perù e Paraguay e "taumaturgo del nuovo mondo"<sup>23</sup>. La nuda facciata dell'Aracoeli, chiesa madre dei francescani, venne allestita con una spettacolare facciata barocca (fig. 5a) nei modi di Borromini e Pozzo dall'architetto portoghese Emmanuel Rodriguez dos

22. BOITEUX, M., "La cerimonia di canonizzazione...", pág. 116.

23. FAGIOLO, M., coord., *Corpus delle Feste a Roma. 2. Settecento e Ottocento...*, pág. 65.

Santos<sup>24</sup>, mentre sulla piazza capitolina, al termine della cordonata, lo stesso architetto allestiva una macchina pirotecnica a guisa di pira funeraria (*fig. 5b*), ispirata al suddetto spettacolo teatrale del 1622 in gloria di sant'Ignazio e san Francesco Saverio (*fig. 5c*): in questo senso, i due santi francescani rivaleggiavano coi due gesuiti.

### La centralità della Cattedra di S. Pietro

In un disegno di J. P. Schor che avrebbe dovuto essere tradotto in incisione (studiato in questo volume da Martine Boiteux, *fig. 6*), in occasione della canonizzazione di Tommaso da Villanova (1658), appare una spettacolosa ouverture al tema della *Cattedra*, che sarebbe stata subito dopo il suggello della basilica barocca. Nel disegno vediamo che il coronamento del Baldacchino si erge fino a raggiungere la gloria divina che si irradia nel catino absidale (amplificando la gloria del santo che era rappresentato nella facciata della basilica "lampeggiando nella figura e nell'oro a par del sole"), mentre più in basso la luce dello Spirito Santo scende obliqua dalle nuvole a illuminare il trono dell'ultimo Vicario di Cristo. L'autore dell'apparato di canonizzazione è stato recentemente individuato nel noto pittore-matematico agostiniano Giovanni Maria da Bitonto, che già aveva collaborato con Bernini (nell'altare di S. Paolo Maggiore a Bologna) e con Borromini (nella Colonnata prospettica di Palazzo Spada a Roma)<sup>25</sup>. Appare evidente che l'apparato doveva tenere conto del progetto berniniano per la *Cattedra*, che era stato definito l'anno precedente.

A questo punto della narrazione va detto che siamo arrivati alla costruzione del quarto "Teatro" a partire dal 1622 (si era verificata una lunga pausa tra il 1629 e il 1658), due dei quali ideati da Bernini, e a un totale di 8 nuovi santi, di cui 6 iberici e 2 fiorentini.

Nel 1665, con la canonizzazione di Francesco di Sales, tutta la basilica vaticana diventa teatro, se pure in attesa della *Cattedra* (ancora in fase di cantiere, sarebbe stata completata l'anno successivo): il culmine dello spettacolo era dato da un'abside effimera con scene

---

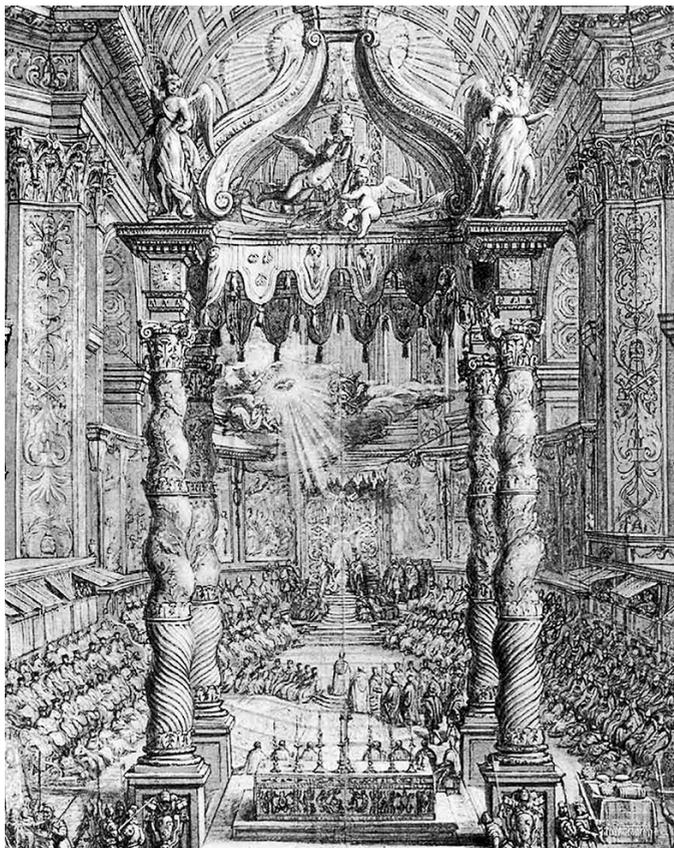
24. Un apparato quasi identico viene allestito nel 1728 per la canonizzazione di Margherita da Cortona, *Ibid.*, pág. 70.

25. MAJORANA, B., "Comparendo infine la Festa". La canonizzazione di Tomás de Villanueva: apparati da Roma a Bordeaux", in ITURBE SAIZ, A., TOLLO, R., coord., *Santo Tomás de Villanueva. Culto, historia y arte, vol. I, Estudios y láminas*, Madrid 2013, págs. 101-124.

dipinte intorno alla vera cattedra del papa, vescovo di Roma. E l'immensa crociera era chiamata ad accogliere un grandissimo pubblico di spettatori, comprendente tutte le confraternite di Roma.

E siamo così in vista dell'approdo finale del *teatro di canonizzazione*. Nato intorno al polo fondamentale del *Baldacchino*, che contrassegnava la tomba di Pietro e per estensione la santità del papato, il "Teatro" arriva finalmente a inglobare il secondo polo fondamentale, la *Cattedra* (fig. 7d). Partendo dalla lettura di Roberto Battaglia<sup>26</sup>, Vittorio Casale ha indagato il significato della invenzione di Bernini: la *Cattedra* non è sostenuta dai quattro Dottori della Chiesa, ma sta cominciando a levitare — come si evince dall'osservazione delle mani che ormai allentano la presa — per ascendere miracolosamente verso l'alto. Il miracolo sembra sancire così la *canonizzazione della Cattedra*, che ascende verso la Gloria del Paradiso e dello Spirito Santo<sup>27</sup>.

Tutto questo appare espresso sinteticamente nell'ideogramma medaglia di Alberto Hamerani del 1667-69 (fig. 7b), che compenetra l'idea della *Cattedra* bronzea con la sistemazione sempre berniniana della Cattedra nell'altare del 1630-37 (oggi cappella del Battesimo) che prefigura la sistemazione definitiva, ponendo la custodia lignea davanti a una elaborata composizione polimaterica e policromatica con la Gloria dello Spirito Santo (fig. 7a)<sup>28</sup>. Il tema della canonizzazione della Cattedra

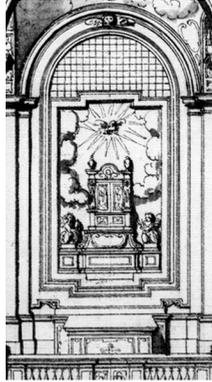


6. Gianlorenzo Bernini (attrib.). Teatro per la canonizzazione di Tommaso da Villanova nel 1658 in S. Pietro (incisione su disegno di Johann Paul Schor; partic.).

26. BATTAGLIA, R., *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1943.

27. CASALE, V., "Il supremo artificio del barocco: la 'canonizzazione' della Cattedra", in FAGIOLO, M., PORTOGHESI, P., coord., *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, cat. della Mostra (Roma, 2006), Milano, Electa, 2006, págs. 176-183.

28. La sistemazione del tempo di Urbano VIII è documentata da un disegno di Dome-



7a. Domenico Castelli. Altare della Cattedra in S. Pietro nella sistemazione berniniana del 1630-37 (disegno, 1637-38 c.; Bibl. Vat., Barb. Lat. 4409).

7b. Alberto Hamerani. "Splendet a maiestate eius": allegoria della Cattedra di S. Pietro (medaglia d'argento, 1667-69).

7c. Albert Clouwet (su disegno di Lorenzo Greuter). Allegoria della Cattedra sopra i Dottori della Chiesa e i Monti chigiani (incis., 1666).



7d. Gianlorenzo Bernini. Cattedra di San Pietro (1657-66; foto C. Marconi).

7e. Gustave Doré. Visione della "Gerusalemme celeste" nel Paradiso ideato da Dante (1861).

si fonde col rituale della *etimasia*, della adorazione del trono vuoto che simboleggia insieme il papa e Dio Padre, secondo una lettura da me proposta fin dalla monografia del 1966. "SPLENDET A MAIESTATE EIUS", si legge nella medaglia: lo splendore della Cattedra discende dalla maestà divina. E' opportuno rileggere il brano di Isaia (ripreso nel Vangelo di Giovanni e nella *Catena aurea* di san Tommaso): "Vidi il Signore sopra un trono alto ed elevato, e la casa era piena della sua maestà e le cose sotto il trono riempivano il Tempio" (*Isaia* 6, 1). E dunque, parafrasando questa visione, da un lato il Trono-Cattedra si identifica con la gloria divina e dall'altro la divinità si espande in tutto il Tempio sottostante,

nico Castelli (BAV, Vatic., Barb. lat. 4409, f. 18) che riproduce la custodia lignea della Cattedra tra due Angeli di Luigi Bernini e uno sfondo "con nuvole scure et chiare contornate, et splendore nel mezzo" con colomba bronzea dello Spirito Santo (G. P. Del Duca). Si vedano BATTAGLIA, R., 1943, Op. Cit., e FAGIOLO DELL'ARCO, M. e M., 1966, Op. Cit., scheda 55.

avvalorando l'idea che la basilica nel momento della canonizzazione aspira all'aura del paradiso.

In una incisione del 1666 di Albert Clouwet, su disegno di Lorenzo Greuter (*fig. 7c*), "la Cattedra si trova ormai dentro la gloria del Paradiso, circondata da nubi e raggi immediatamente sotto la colomba dello Spirito Santo, e i quattro 'sediari' possono ridiventare Dottori, per immergersi negli *otia* prediletti, leggere, scrivere, meditare"<sup>29</sup>. In verità l'incisione reinterpreta l'opera berniniana in chiave di esaltazione del pontificato chigiano (su ispirazione del dottorando Luca Alberto Patrizi)<sup>30</sup>. Il versetto di Geremia "STATUET SOLIUM SUUM SUPER EOS" (*Ger. 43, 10*) è la premessa alla identificazione simbolica delle pietre della narrazione biblica con le pietre della Sapienza terrena (ovvero l'Università romana) che comprendono Pietro-Pietra, fondatore della Chiesa, e i Dottori latini e greci.

Ci avviciniamo peraltro a un'altra possibile interpretazione in questa Gloria di Angeli e di Santi Padri. Più volte ho avanzato l'ipotesi che la composizione della *Cattedra* sia ispirata anche alla "Gerusalemme celeste", il Paradiso ideato da Dante al termine della *Divina Commedia*, con la suprema epifania della Luce che esprime le tre figure della Trinità, circondata dallo splendore angelico dei Beati e dei Santi. Una significativa controprova è data, a mio avviso, dal genio straordinario di Gustave Doré, il più popolare illustratore della *Commedia* (1861-68, *fig. 7e*), il quale nel rappresentare la Gerusalemme Celeste sembra ispirarsi proprio alla *Cattedra* berniniana. Si chiude così idealmente il circuito simbolico della canonizzazione che aveva visto tra i suoi momenti fondanti il breve di Urbano VIII del 1634 "*Caelestis Hierusalem cives*"<sup>31</sup>.

Nel 1669, per la canonizzazione di Pedro de Alcantara e Maria Maddalena dei Pazzi, Carlo Fontana allestisce un teatro a vari ordini di gradinate che lascia intravedere al di là dell'altare la *Cattedra*. Il vasto baldacchino sospeso in aria sembra rivaleggiare con quello berniniano, glorificando il papa come supremo artefice della cerimonia di canoniz-

29. CASALE, V., "Il supremo artificio del barocco...", pág. 182.

30. L'incisione illustra il frontespizio della tesi del Patrizi, nominato poi da Alessandro VII nel Consiglio degli avvocati concistoriali. L'immagine rappresenta allegoricamente in basso la "Sapienza", l'Università romana coi Dottori della Chiesa e in alto la Divina Sapienza, mediate al centro dalla Cattedra pontificia (vedi PAMPALONE, A., *Cerimonie di Laurea nella Roma barocca. Pietro da Cortona e i frontespizi ermetici di tesi*, Roma, Gangemi, 2014, págs. 13-16).

31. Ne ha parlato, in questo Simposio, Maria Victoria Hernández Rodríguez.

zazione. Il sublime consesso poteva apparire "un Sacrosanto esercito militante sotto gli auspicij di quegli Gloriosissimi Santi"<sup>32</sup>. Per commemorare l'evento, Bernini disegnò una medaglia con la gloria raggiante dello Spirito Santo che illumina i due Santi<sup>33</sup>.

Nel 1712 l'apparato per la canonizzazione dei quattro santi, realizzato da Antonio Valeri, era talmente complesso da richiedere ben tre incisioni per illustrare prima la processione lungo la navata, poi la crociera e infine il Teatro papale aldilà del Baldacchino. Poco distante dalla Cattedra, una grande esedra lignea con al centro il trono papale si proiettava verso l'Altare maggiore come un palcoscenico a cui si accedeva da una scalinata convessa a quattro gradini. Il "vaghissimo Teatro" era per di più circondato da "Palchetti ornati di gelosie dorate"<sup>34</sup>.

Nel 1746 per la canonizzazione di Pedro Regalado e di altri quattro santi, su progetto di Luigi Vanvitelli (*fig. 8a*), sopra al trono papale era disposto una sorta di sipario, un grande paludamento retto da angeli e nella sommità "eravi dipinto lo Spirito Santo in mezzo ad un gran giro di doppi raggi messi ad oro"<sup>35</sup>. Si trattava di una riproduzione della Gloria della *Cattedra* berniniana, che veniva così duplicata, significando evidentemente che qui lo Spirito Santo ascendeva verso l'alto, accompagnando la salita dei nuovi santi.

Quasi uguale è l'apparato della canonizzazione di José de Calasanz e altri cinque santi (*fig. 8b*), eretto da Carlo Marchionni nel 1767 (riutilizzando evidentemente parte dei materiali dell'apparato precedente)<sup>36</sup>. Il palco papale veniva modellato in forma di altare o meglio di Arco trionfale a doppio ordine, sormontato da un cartiglio inneggiate ai nuovi santi ("Nova sidera fulgent", risplendono nuove stelle) e concluso dalla Gloria dello Spirito Santo. L'apparato può essere confrontato con l'Arco eretto da Ferdinando Fuga davanti agli Orti Farnesiani per il

---

32. Dalla cronaca di B. Lupardi, riportata da FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Corpus delle feste a Roma. I. La festa barocca...*, pág. 472.

33. Disegno ad Amsterdam, Rijksmuseum, in *Ibid.*, pág. 470.

34. Dal *Distinto racconto* riportato in FAGIOLO, M., coord., *Corpus delle feste a Roma. II. Settecento e Ottocento...*, pág. 29. Appare abbastanza simile il "Théâtre dans l'Eglise de Saint Pierre à Rome pour la canonisation des Saints et pour d'autres Services solennels", con un riferimento all'abiura di Molinos (che però si era svolta nel 1687 in S. Maria sopra Minerva).

35. *Ibid.*, pág. 132.

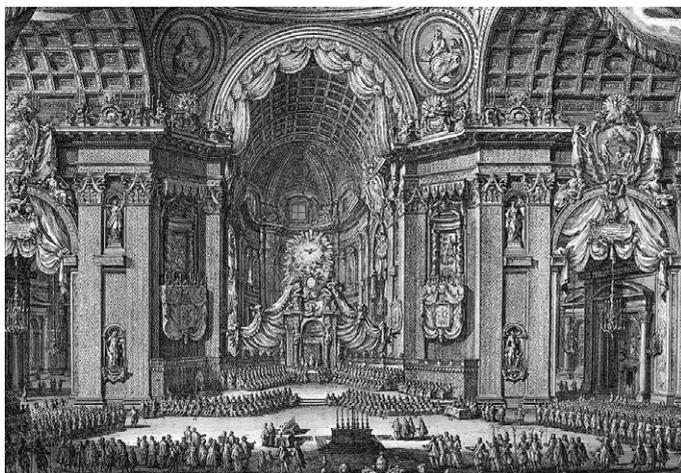
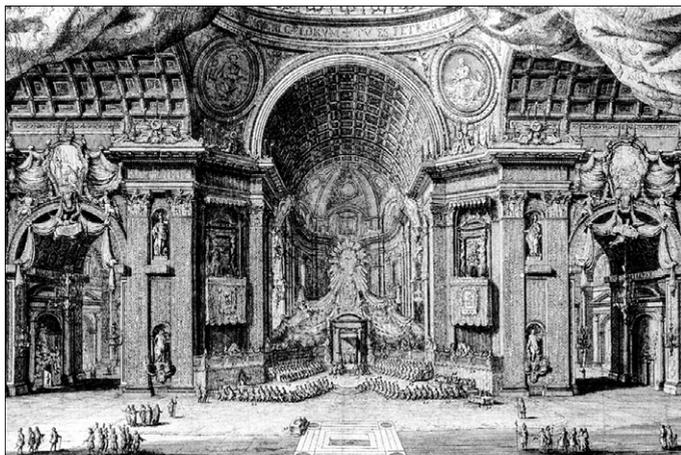
36. *Ibid.*, pág. 182.

possesto pontificio dello stesso papa Clemente XIII, sormontato dalla Gloria del Triregno papale<sup>37</sup>.

Va notato che nel 1751, in occasione della beatificazione di Francesca Fremiot de Chantal, finalmente la Gloria della *Cattedra* si congiungeva effettivamente con l'effigie della beata, inserita nella finestra ovale davanti allo Spirito Santo: "questa immagine rappresenta l'inclita fondatrice gloriosa in cielo, e perciò circondata e adorna di angeli e serafini"<sup>38</sup>.

La canonizzazione dei cinque santi officiata da Pio VII nel 1807, su progetto di Filippo Nicoletti (*fig. 9a*), porta a estreme conseguenze il dialogo con le grandi macchine berniniane<sup>39</sup>. Entro un grandioso drappeggio a sipario il trono papale veniva inserito in una edicola a quattro colonne che sembrava rispecchiare e classicizzare il *Baldacchino*, sormontata da una Gloria irradiante dello Spirito Santo che riecheggia le macchine delle Quarantore, duplicando ancora una volta la Gloria della *Cattedra* berniniana.

Il punto d'arrivo in questa evoluzione tipologica può essere considerato il Teatro eretto nel 1839 per cinque santi (*fig. 9b*)<sup>40</sup>. L'apparato di Giuseppe Valadier, eseguito da Augusto Lanciani, riplasmava completamente la crociera rivestendo in basso le nicchie con edicole sorrette da Colonne con motivi vegetali tortili in sintonia col *Baldacchino*, mentre le Logge delle reliquie venivano coperte da drappi con immagini ovali.



8a. Luigi Vanvitelli. Teatro per la canonizzazione di Pedro Regalado e di altri quattro santi in S. Pietro nel 1746 (incis. di G. Vasi).

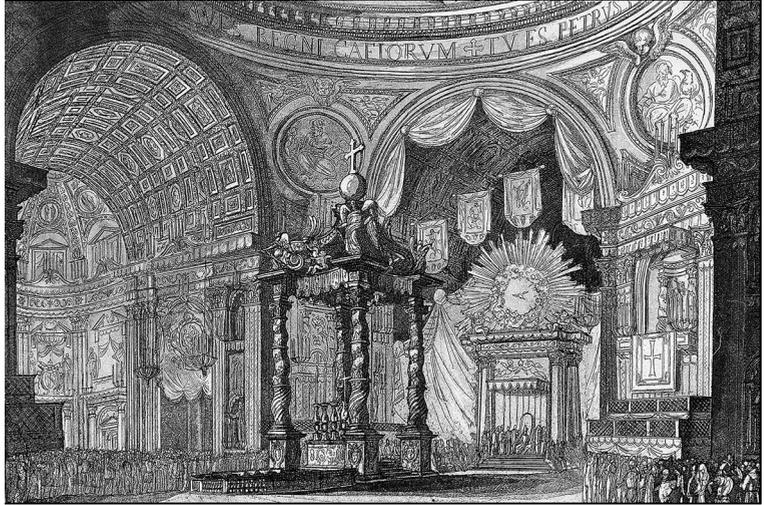
8b. Carlo Marchionni. Teatro per la canonizzazione di José de Calasanz e altri cinque santi nel 1767 in S. Pietro (incis. di G. Vasi; partic.).

37. Ibid., págs. 163-164.

38. Dalla Relazione del 1751 citata da CASALE, V., "Il supremo artificio 2006...", pág. 65.

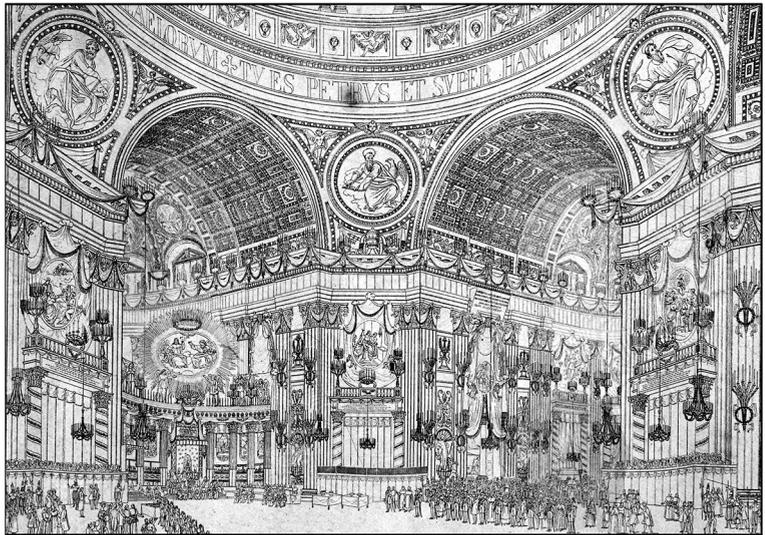
39. FAGIOLO, M., coord., *Corpus delle feste a Roma. II. Settecento e Ottocento...*, págs. 274-275.

40. Ibid., págs. 334-335.



9a. Filippo Nicoletti. Teatro per la canonizzazione di cinque santi nel 1807 in S. Pietro (incis. di M. Flazi).

9b. Giuseppe Valadier, Augusto Lanciani. Teatro per la canonizzazione di cinque santi nel 1839 in S. Pietro (incis. di C. Piccoli e S. Morelli).



L'esedra intorno al trono papale assumeva la forma di un colonnato neoclassico, sormontato da una Gloria irradiante della Trinità che obliterava la più lontana Gloria della *Cattedra*.

## Il Colonnato berniniano di S. Pietro come Teatro della Santità

Nel Gran Teatro di piazza S. Pietro una falange di 140 santi e martiri avvolge i fedeli, e anzi dovevano essere il doppio, dato che non furono realizzate le statue all'esterno del Colonnato (fig. 10b). Nel semicerchio

destra sfilano i difensori della Fede e i primi fondatori di ordini religiosi, fra i quali *San Domenico*; nel semicerchio sinistro i difensori del primato di Roma (papi, vescovi, Dottori della Chiesa) insieme ai riformatori e ai fondatori dei nuovi ordini religiosi, fra cui *Sant'Ignazio*. Sopra i bracci rettilinei, i grandi santi della Riforma cattolica e i santi taumaturghi<sup>41</sup>.

Mi piace rievocare a confronto del Colonnato l'allegoria della missione evangelizzatrice dei gesuiti (*fig. 10a*) delineata nel 1616 da Greuter (il medesimo incisore del Teatro di canonizzazione del 1622), decodificata da Maria Barbara Guerrieri come allegoria della Vigna del Signore, al centro della quale si trova una fontana sormontata da Cristo da cui scaturiscono i quattro libri degli Evangelisti, e più in basso i Sacramenti. Intorno alla fontana si dispongono i santi che hanno lavorato nella vigna, da Agostino, Girolamo, Domenico e Francesco fino a Ignazio e Francesco Saverio<sup>42</sup>. Il giardino ovale rappresenta un ideale mappamondo gesuitico, contrassegnato in basso dalle figure dell'*India occidentalis* e dell'*India orientalis* e in alto dal circuito dalle statue che impersonano – al modo delle antiche province romane – le Province del nuovo impero dei gesuiti. L'incisione fu ristampata nel 1649 da Greuter con l'unica aggiunta delle aureole di Ignazio e Francesco Saverio, segno della canonizzazione avvenuta sei anni dopo: nella ri-edizione del 1649 l'immagine poteva forse alludere al contributo dei gesuiti all'apertura delle porte del Cielo attraverso le indulgenze dell'anno giubilare 1650.

E' probabile che l'allegoria venisse ispirata dal pensiero del penultimo dei generali dell'Ordine che appaiono agli angoli della composizione, e cioè Claudio Acquaviva (in basso a destra). L'allegoria appare una sorta di testamento spirituale dell'Acquaviva il quale fu il più giovane Generale e quello che governò più a lungo: nei suoi 34 anni di generalato (1581-1615) l'Acquaviva avrebbe portato il numero dei Gesuiti da 5000 a 13.000, potenziando l'attività missionaria nelle Indie sia occidentali che orientali. L'omaggio all'Acquaviva si deve comunque all'ultimo dei Generali, Muzio Vitelleschi (eletto nel 1615, il suo profilo appare al centro in basso) e mi piace pensare che la Fontana di Cristo possa contenere un'allusione criptica al nome dell'Acquaviva, attraverso il riferimento

41. Vedi, in particolare, MENICHELLA, A., "Genesi e sviluppo del percorso progettuale della fabbrica dei nuovi portici", in MARTINELLI, V., coord., *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, Roma, De Luca, 1987, págs. 3-20.

42. GUERRIERI BORSOI, M. B., "Nel segno del cambiamento: la vita e le opere di Matthäus Greuter", in ROCA DE AMICIS, A., coord., *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, Roma, Artemide, 2018, págs. 34-49, e particolarmente, pág. 38.

apocalittico al "fiume di *acqua di vita* che scaturiva dal trono di Dio e dell'Agnello" (Apoc. 22, 1).

A questo punto il nostro discorso può essere chiuso con un'ultimo passaggio metaforico. Se il teatro berniniano di piazza S. Pietro si ispirava al Colosseo, viceversa a partire dal giubileo del 1675 sarà proprio il Colosseo a subire un processo di trasmutazione da luogo di spettacolo a sacro teatro di quei martiri che avrebbero trovato la morte nell'arena. Dopo il 1671, in opposizione a un ennesimo tentativo di rinverdire i fasti profani dell'anfiteatro con nuove tauromachie e altri spettacoli profani, il padre teatino Carlo de' Tomasi, coadiuvato da Bernini e da una sponsorizzazione del principe Pamphili, sottopose a Clemente X un progetto di consacrazione dell'anfiteatro in Tempio o Santuario dei Martiri. Il progetto di Bernini prevedeva che

"si serrassero solamente gli archi con alcuni muri forati... e si accomodassero due facciate, la maggiore verso Roma di tre arcate, e sopra quella di mezzo un'iscrizione e ne' tre archi superiori si dipingesse il Coliseo con molti SS. Martiri trionfanti, e sopra questi archi si ergesse una gran Croce, vessillo e trofeo de' SS. Martiri, e che una simil facciata si facesse anco, d'una sola arcata, verso S. Giovanni in Laterano; disegnando parimenti nel centro del Coliseo, ove prima era l'Ara, o Altare, ove si sacrificava a Giove, un piccolo Tempio, per non impedire la gran machina, in onore de' SS. Martiri"<sup>43</sup>.

Bernini si ispirava forse al Tempietto di S. Pietro in Montorio, che secondo il progetto bramantesco doveva essere a sua volta inserito in un cortile circolare, non incongruente con l'arena ovale del Colosseo<sup>44</sup>.

Agli anni 1676-79 risalgono i primi progetti di Carlo Fontana per la creazione di un vero e proprio Santuario dei Martiri: vicenda documentata efficacemente nel suo libro *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato* (pubblicato postumo nel 1725). Il progetto definitivo, illustrato dai disegni del Soane's Museum di Londra e dalle tavole del volume, viene

10a. Matteo Greuter.  
Allegoria della missione  
evangelizzatrice dei  
gesuiti (incisione del 1616,  
aggiornata nel 1649). In basso:  
ingrandimenti delle teste dei  
santi gesuiti e del Generale  
gesuita Claudio Acquaviva).

10b. Gianlorenzo Bernini.  
Primo progetto per il  
Colonnato di piazza S. Pietro  
col "terzo braccio" (incis. di G.B.  
Falda).

43. TOMASI, C. de', *Breve relazione dell'Anfiteatro, consacrato col angue prezioso de' martiri, serrato, e dedicato in onore de' medesimi, l'anno del Giubileo 1675*, Roma 1675 (vedi DI MACCO, M., *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana*, Roma, Bulzoni, 1971, pág. 83).

44. Per una mia ricostruzione del progetto berniniano rimando a quanto ho scritto in FAGIOLO, M., MADONNA, M. L., coord., *Roma 1300-1875. La città degli Anni Santi*, Milano, Mondadori, 1985, págs. 274-275 e FAGIOLO, M., "Da Domenico a Carlo Fontana: i progetti per le colonne coclidi, le Mete e il Colosseo", in FAGIOLO, M., BONACCORSO, G., coord., *Studi sui Fontana, una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma, Gangemi, 2008, págs. 13-38.



elaborato verso il 1696 e poi aggiornato fin verso il 1707. Aldilà del fornice d'ingresso Carlo Fontana dispone nell'arena una fontana sul modello della *Meta sudans*, con una meta conica affiancata da quattro *Virtù* (Fede, Fortezza, Costanza, Amore verso Dio), a loro volta corrispondenti ai quattro *Evangelisti* disposti sopra la cupola della chiesa e intorno alla *Fede cattolica trionfante*<sup>45</sup>.

Nel nuovo colonnato ovale del Colosseo, con le statue dei martiri, si salda così definitivamente la complessa storia di rimandi progettuali fra l'Anfiteatro flavio e piazza S. Pietro: alla "gran macchina teatrale" del colonnato berniniano (per riprendere una definizione dello stesso Carlo Fontana) risponde qui il "Teatro illustre de' Martiri, sito in cui s'incamminarono al cielo infinite schiere di Santi"<sup>46</sup>.

---

45. HAGER, H., "Carlo Fontana's project for a Church in honour of the *Ecclesia Triumphans* in the Colosseum", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, págs. 319-337.

46. Dalla introduzione all'album di disegni del Soane's Museum di Londra, citata da Hager, H., Op. Cit., pág. 337. Va ricordato inoltre che Carlo Fontana definisce "Arco trionfale della Fede Cattolica" il suo progetto per il terzo braccio di piazza S. Pietro.