

Rituale e immagini della santità nelle cerimonie di canonizzazioni romane

Ritual and images of holiness in the ceremonies of Roman canonizations

Martine Boiteux

EHESS, Francia
boiteux@ehess.fr

Resumen

La cerimonia di canonizzazione è una totalità armoniosa composta da parole, musica, gesti, oggetti, ornamenti, apparati effimeri e scenografia precisa per celebrare la gloria divina e sua bellezza trascendente, in un omaggio a Dio e al Papa. Il rituale, con i suoi luoghi, i suoi apparati effimeri esplicitati dai testi ufficiali e i suoi attori, è uno spettacolo al servizio della politica e della diplomazia papale sulla scena europea di Roma. L'analisi di alcuni esempi di cerimonie di canonizzazioni romane durante il lungo barocco, dal 1588 all'800, mostra la comunicazione attiva della Chiesa militante e rende visibile la santità che, con le numerose canonizzazioni e l'esplosione delle immagini, crea dei linguaggi, rituale e figurativo, efficaci.

Parole Chiave

Canonizzazione, Immagine, Rituale romano, Apparati effimeri, Politica, Comunicazione.

Abstract

The ceremony of canonization is a harmonious totality composed of words, music, gestures, objects, ornaments, ephemeral decorations and precise scenography celebrating the divine glory and its transcendent beauty, in a tribute to God and the Pope. The ritual, with its places, its effimer apparatuses made explicit by the official texts and its actors, is a spectacle at the service of the politic and diplomacy of the Pope on the European scene in Rome. The analysis of some examples of ceremonies of Roman canonizations during the long Baroque, from 1588 to 800, shows the active communication of the militant Church and makes visible the holiness that, with the numerous canonizations and the explosion of images, creates effective languages ritual and figurative.

Keywords

Canonization, Image, Roman Ritual, Decoration, Politic, Communication.

Objets inanimés avez-vous donc une âme?

Lamartine

Alla fine del Cinquecento, nell'ambiente della centralizzazione del potere pontificio, della riforma del governo¹ e nel contesto post-tridentino², la santità può sembrare uno strumento della Chiesa militante contro il protestantesimo. Si assiste ad un esplosione del numero delle canonizzazioni e delle immagini³. Il progetto è di presentare, partendo da esempi della pratica cerimoniale e festiva, il rituale, stabilito con la creazione della congregazione dei riti eretta nel 1588⁴, delle cerimonie delle canonizzazioni a Roma durante il lungo barocco che esprime la necessaria munificenza, molto costosa⁵: i luoghi, i tempi, gli attori e gli oggetti sacrali e sacralizzati della performance. In che modo le immagini, ornamentali, liturgiche, devozionali e memoriali, realiste e simboliche, sono insieme degli strumenti utili al rito e delle rappresentazioni utilizzate per la comunicazione dell'evento religioso e politico per diffondere una definizione della santità e di una strategia politica. In questo testo sarà presentata qualche riflessione sulle immagini, cerimoniali e memoriali, e sugli oggetti, e il loro uso religioso, estetico e politico.

La cerimonia di canonizzazione: contesto e corpus documentario

La cerimonia di canonizzazione è l'ultima tappa, l'atto finale, nella costruzione della santità e della fabbrica dei santi: il riconoscimento pubblico fatto dal papa nella maestà della sua infallibilità; è l'atto creatore della santità proclamata con le parole rituali⁶, e suo svolgimento globale

1. PRODI, P., *Il Sovrano Pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, 1982.
2. PROSPERI, P., *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino, 2001; TALLON, A., *Le Concile de Trente*, Paris, 2000; FABRE, P. A., *Décréter l'image ? La XXVe Session du Concile de Trente*, Paris, 2013; SALVIUCCI, L., *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento. "Per instruire. Ricordare, meditare e trarne dei frutti"*, Roma, 2016.
3. BOITEUX, M., "Représenter la sainteté à Rome de la Contre-Réforme au Baroque. Surabondance d'images et corps sublimés", in SAPIR, I. y KRAEMER, F., dirs., *Coping with Copia: Surabondance épistémologique entre art et science dans la première modernité*, colloque 14-16 mai 2015, UQAM Montréal, in stampa.
4. DELUMEAU, J., *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris, 1957-1958; PRODI, P., Op. Cit.
5. BOITEUX, M., "Il cerimoniale. La necessità della magnificenza", in BURANELLI, F., dir., *Il Vaticano Barocco*, Milano, 2014, págs. 10-27.
6. BOITEUX, M., "Les rituels des canonisations romaines à l'époque moderne", dans KLANICZAI, G., dir., *Canonization Trials. Legal and Religious Aspects*, Roma, 2004, págs. 327-355.

è un rito di passaggio⁷ nel quale si attualizza la rappresentazione di un contatto con il soprannaturale⁸; è un evento diviso con i presenti che testimoniano il loro consenso.

L'esplosione del numero dei santi: sulle 32 canonizzati nel Seicento, la metà sono iberici⁹, nel contesto di una presenza politicamente forte e dominante degli Spagnoli in Italia. 32 anche nel Settecento¹⁰. La decisione e la cerimonia sono degli atti religiosi, certo, ma profondamente politici. Per la sovrabbondanza dei santi e delle loro immagini di diversi tipi parlerò soprattutto delle donne: immagini di "ritratto" e scene della vita, estasi e visioni per le mistiche, miracoli, e cerimonie a San Pietro e in città.

La sovrabbondanza delle immagini¹¹ corrisponde a quella dei santi. Per esempio, per la cerimonia del 1671, Lazzaro Baldi, con la sua bottega, dipinge 115 quadri e 50 copie; 40 artisti sono coinvolti; 2500 stampe vengono pubblicate¹². Perché quest'esplosione delle immagini? A che cosa servono? Per la costruzione della santità nella campagna durante l'istruzione della causa e del processo; per la cerimonia (apparato e doni seguendo una normativa precisa); per la diffusione della notizia della creazione di un nuovo santo, della sua immagine e di un culto ormai universale. Stendardi, quadri, stampe, disegni, medaglie ufficiali dei papi, santini popolari ... I diversi tipi di immagini hanno una funzione, e le loro quantità e qualità si spiegano anche nel contesto della necessità della magnificenza: il postulatore deve agire con prodigalità e ostentazione.

7. VAN GENNEP, A., *Les rites de passage*, Paris, 1909; BOITEUX, M., "La cerimonia della canonizzazione. Teatro, riti, stendardi e immagini", in BARTOLOMEI ROMAGNOLI, A., dir., *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo e età moderna*, Roma, 2013, págs. 99-121.

8. ALBERT, J. P., JAMOUS, R., MOLINIÉ, A., "Introduction : figures et substitut du saint. La fabrique rituelle", *Archives des sciences sociales des religions*, 161, 2013, págs. 165-173.

9. RENOUX, C., "De l'estase à l'autel", in *Revue d'histoire des religions*, 1998, vol. 215, págs. 91-115; SALLMAN, J. M., "Il santo e le rappresentazioni della santità. Problemi di metodo", *Quaderni Storici*, a. XIV, fasc. II, n° 41, 1979, págs. 584-602.

10. RENOUX, C., "Une source de l'histoire de la mystique moderne revisitée : les procès de canonisation", in *MEFRIM*, 1993, págs. 177-217; id., "Canonizzazione e santità femminile in età moderna", *Storia d'Italia, Annali 16. Roma, la città del papa*, 2000, págs. 731-751; SALLMAN, J. M., *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Paris, 1994.

11. FAGIOLO, M., dir., *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Roma, 1997.

12. CASALE, V., *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, Roma, 2011.

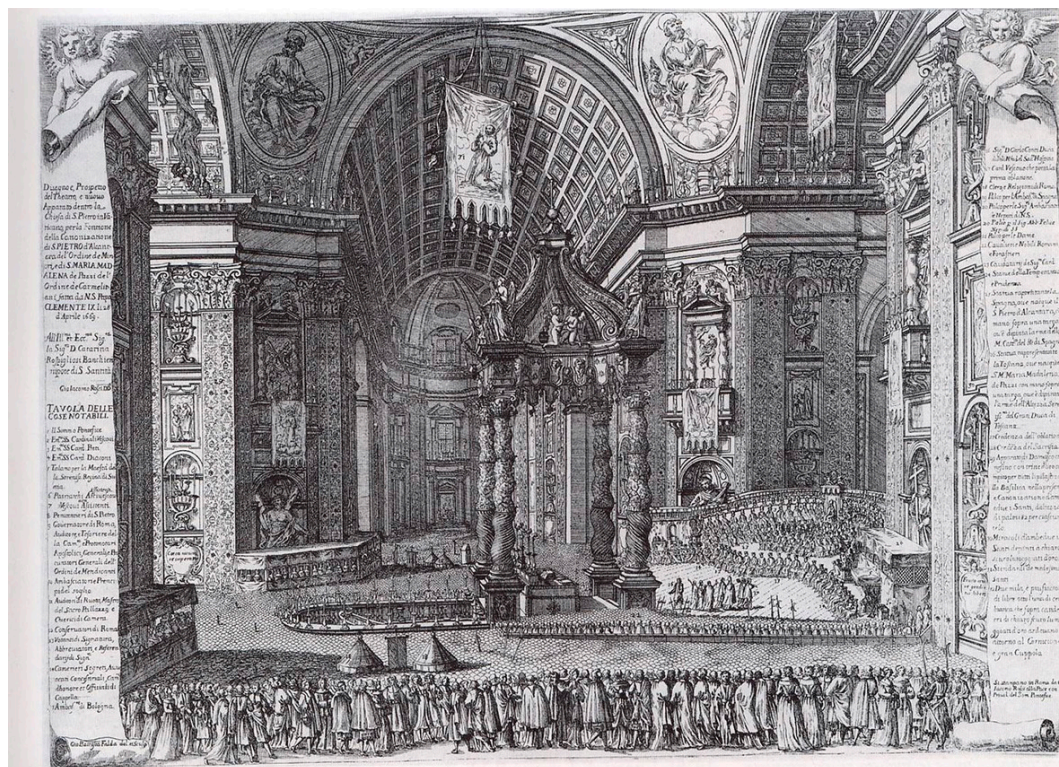


Fig. 1. La navata di San Pietro con il teatro della canonizzazione e il pubblico, G. B. Falda, cerimonia per Francesco di Sales, 1665, stampa.

Quali sono gli attori? Tutto viene dalla decisione del Papa, che è il committente anche se non è lui che paga, sull'iniziativa dei postulanti, sostenuti dalle famiglie biologiche o spirituali, e della nazione del santo. Si nota un'emulazione dei postulanti e delle nazioni. Il necessario pubblico, che deve essere rappresentato, per significare il consenso e la pubblicità del nuovo culto, condiziona lo stile di rappresentazione (fig. 1). Gli attori sono numerosi: organizzatori, postulanti della causa, avvocati, artisti... le autorità religiose e civili, gli ambasciatori stranieri, gli invitati, il popolo romano. Tutto non si sviluppa sempre con l'ordine voluto, e i Canonici di San Pietro testimoniano dell'avvenimento protestando quando la tradizione non è rispettata¹³. Le lotte per le precedenze e per il posto nel corteo sono frequenti. L'attore più importante è il santo, presente in modo simbolico: l'immagine rivelata sullo stendardo durante la beatificazione, a sorpresa con una tecnica teatrale, sarà l'icona ufficiale ripresa per la cerimonia di canonizzazione¹⁴. Lo stendardo

13. *Diarii dei canonici di San Pietro*. Ringrazio l'archivista, Mgr. Rezza e il dott. Piacquadio dell'archivio del Capitolo di San Pietro per la loro attenta accoglienza.

14. BOITEUX, M., "La cerimonia della canonizzazione. Teatro, riti, stendardi e immagini", in BARTOLOMEI ROMAGNOLI, A., dir., *La canonizzazione di Santa Francesca Romana...*, págs. 99-121.

è un simulacro¹⁵ che lo rende assente-presente¹⁶; le immagini del santo nell'apparato festivo, quadri con ritratti e scene della vita, funzionano come dei sostituti del santo¹⁷, ed è in posizione di mediatore¹⁸; l'oggetto sostitutivo prende senso tramite una situazione rituale; l'immagine è un sostituto che è attivo durante le cerimonie, e dopo può diventare auto-sufficiente, rischio evidenziato dal Concilio di Trento. Ormai i studi sul potere delle immagini sono numerosi¹⁹. Gli artisti impegnati sono noti e/o specialisti per necessità della magnificenza. Gli architetti conducono i lavori e dirigono la squadra come lo testimonia precisamente l'archivio dell'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice²⁰. Tra i grandi scenografi si possono citare Girolamo Rainaldi, Paolo Guidotti, Gian Lorenzo Bernini, Paolo Schor, Luigi Vanvitelli, Carlo Marchioni, dei quali si possono trovare i disegni delle piante nell'archivio dell'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice. Tra i pittori: Zuccari, Ricci, Tempesta, Gimignani, Curradi, Baldi, Ghezzi, Subleyras, Conca, Monosillo, e ben altri. Tra gli incisori: Maggi, Greuter, Petrucci, Falda, Specchi, Vergelli, Vasi... Da oggetti rituali, le immagini sono declinate in oggetti devozionali.

Le fonti dello studio sono le *Vite dei santi*: pubblicazioni di "*mises en récit*" della vita, scritta e figurata, e le *Relazioni* illustrate delle cerimonie. La figurazione dei santi si fa a partire dei testi scritti. Contribuiscono anche alla documentazione i *Diari* dei Canonici di San Pietro e quelli dei Maestri delle Cerimonie, i trattati, i conti e i documenti amministrativi, gli avvisi e le corrispondenze. La norma viene definita a partire della pratica; la retorica è codificata per il rituale dei gesti, movimenti, apparati effimeri. Nel presente testo, i documenti visivi sono messi in rapporto con i documenti scritti. Non si deve dimenticare che le immagini possono essere differenti dalla realtà; si può parlare dell'inganno delle immagini; queste autorizzate dal Concilio di Trento specialmente come strumento pedagogico, non sono sempre l'esatta realtà: per esempio, nella cano-

15. STOICHITA, V. I., *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Paris, 2008.

16. MARIN, L., *Le portrait du roi*, Paris, 1981; id., *De la représentation*, Paris, 1994.

17. ALBERT, J. P., JAMOUS, R., MOLINIÉ, A., "Introduction", Op. Cit.

18. ALBERT, J. P. Albert, "La mule ou l'archevêque ou la fortune des substituts", *Archives des sciences sociales des religions*, 161, 2013, pgs. 221-234.

19. MARIN, L., *Le pouvoir des images. Gloses*, Paris, 1993; BELTING, H., *Image e culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. Paris, 1998; FREEDBERG, D., *Le pouvoir des images*, Paris, 1998; HAVELANGE, C., *De l'œil et du monde : une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, 1998.

20. Ringrazio il Maestro delle Celebrazioni liturgiche del Sommo Pontefice di avermi aperto il suo archivio, e suor Trinidad, con le sue aiutanti, per la loro attenta accoglienza.

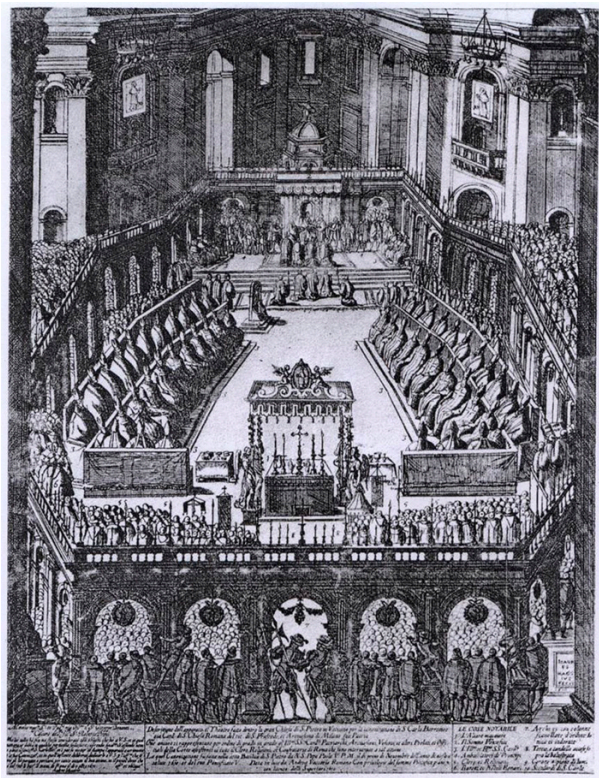


Fig. 2. Teatro della canonizzazione di Carlo Borromeo, 1610, architetto Girolamo Rainaldi, incisione di G. Maggi.

e munificente è necessaria per la maestà del Papa e la gloria di Dio, e punta sulla spettacolarità del rituale spesso collettivo, nel contesto di una cultura barocca fondata sull'espressività e il coinvolgimento di tutti i sensi. Il lungo barocco si prolunga fino al Settecento. Il contesto è tutto politico e le cerimonie sono al servizio della strategia politica del potere pontificio utilizzando le tecniche dello spettacolo teatrale.

Un luogo creato

Il luogo principale è la basilica di San Pietro, tutta apparsa all'interno e all'esterno; qualche volta la cerimonia è trasferita a San Giovanni in Laterano nel Settecento, ma raramente.

Un luogo per il rito viene costruito all'interno dello spazio già sacro. La trasformazione di San Pietro influisce sulla scenografia che si trasforma in funzione della ristrutturazione della basilica²¹.

nizzazione di santa Francesca Romana del 1608 la supposta presenza degli Olivetani che figurano sulla pittura di Ricci nel palazzo Vaticano. Le immagini e le *Relazioni*, che sono l'interpretazione ufficiale dell'evento, sono il più spesso pubblicate prima della performance. Immagini e testi sono dei dispositivi di comunicazione che mirano a diffondere un senso; sono portatori di sapere e potere (Foucault).

La Chiesa universale è aperta sul mondo nel tempo dello sviluppo delle missioni in Oriente e in America latina. I santi, nella loro nuova definizione, sono utilizzati come strumenti pedagogici e di comunicazione. Dal rinnovo della pratica pontificale della canonizzazione dopo 65 anni di vuoto, nel 1588 per la canonizzazione di Diego di Alcalà, la cerimonia delle canonizzazioni fastosa

21. BOITEUX, M., "Les rituels des canonisations romaines...", Op. Cit.

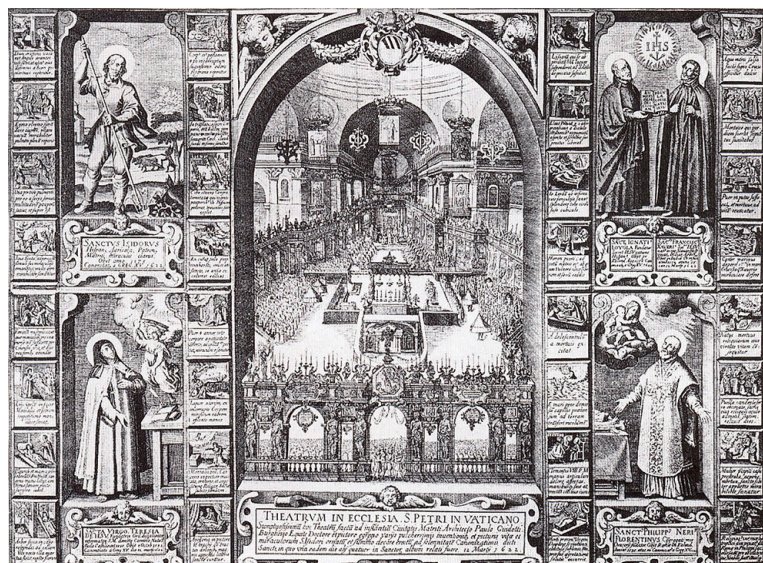


Fig. 3. Teatro della canonizzazione per i cinque santi, 1622, architetto Paolo Guidotti, stampa di Matteo Greuter.

Lo spazio cerimoniale costruito è qualificato come teatro. Esiste un'antica tradizione: Dante nella *Divina Commedia*, presenta la Gerusalemme terrestre come un teatro. All'epoca si parlava di Roma come "teatro del mondo". Per continuare la metafora si può dire che nel coro uno spazio sacrale è creato per la cerimonia che apre sull'eternità del tempo e sull'infinità dell'universo. Il teatro è l'orchestra dove si rappresenta l'azione rituale, e costruisce un paradiso terrestre, anticipazione del luogo d'accoglienza del santo; in questo spazio recintato, un tempo chiuso con cancellate e porte, si svolge la trasformazione, la fabbrica del santo, in un rito di passaggio²².

Nel 1588, la cerimonia si fa nella navata vecchia, immagine della cappella sistina. Nel 1594 l'altare marmoreo viene eretto sulla tomba della Confessione e, quindi, rende possibile lo spostamento del soglio pontificio che viene reso più visibile nel fondo del coro. Poi la cerimonia del 1601 si stabilisce nel transetto, e nel coro dal 1608 in poi.

Già nel 1608, per la canonizzazione di santa Francesca Romana, un teatro è costruito, come ne testimoniano i documenti dell'Archivio del monastero di Tor di Specchi. Il teatro è amplificato dall'architetto Girolamo Rainaldi nel 1610 per Carlo Borromeo (fig. 2) con la creazione di un anfiteatro ottagonale, e ancora di più per la canonizzazione collettiva nel 1622 per i cinque santi dall'architetto Paolo Guidotti (fig.

22. VAN GENNEP, Op. Cit.

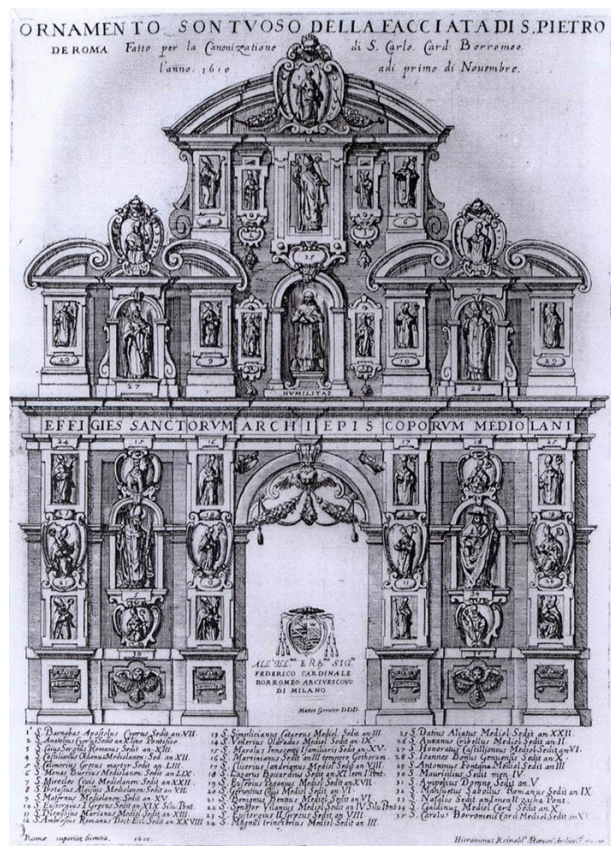


Fig. 4. Facciata effimera di San Pietro per la canonizzazione di San Carlo Borromeo, 1610, architetto G. Rainaldi, pitture di A. Tempesta, incisione attribuita a M. Greuter.

3); anche se nel apparato ornamentale viene rappresentato solo Isidoro ricordando la spinta politica: la Spagna teneva a questo patrono di Madrid, città diventata recentemente capitale del regno²³. Già nel 1608 si nota l'importanza politica con l'implicazione forte del comune di Roma; e ancora nel 1610 come lo dimostra l'apparato della facciata della basilica, che sarà terminata da Maderno nel 1612, ricoperta da una facciata effimera con tutti i santi e vescovi milanesi (fig. 4), spiegazione politica dell'iconografia tutta milanese per un santo milanese, "rivincita" rispetto al 1608 per Francesca Romana, una santa tutta romana. Nel 1625, il modello viene sublimato da Bernini per Isabella di Portogallo (fig. 5), e ancora di più per Andrea Corsini nel 1629 (fig. 6), quando esso realizza un'anticipazione del colonnato della piazza San Pietro, cominciato dopo qualche anno nel 1656. Poi s'impone la necessità forte di far vedere

la presenza del pubblico, quindi lo spazio sembra aperto e l'apparato coinvolge per la prima volta l'intera basilica per Tomaso da Villanova nel 1658²⁴ (fig. 7) o per Francesco di Sales nel 1665 (fig. 1). Quasi sempre viene costruito un teatro di legno con palchi chiusi, gradini, balaustre, porte, archi, come lo dimostrano le stampe e i documenti dell'archivio dell'Ufficio Celebrazioni liturgiche; per esempio i conti del 1665 sono molto precisi, e dei disegni dell'architetto Vanvitelli per i cinque santi

23. ANSELMi, A., "Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)", in COLOMER, J. L., *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, págs. 221-246.

24. Il Papa Alessandro VII aveva vietato di spendere soldi per costruire un teatro e l'apparato è stato limitato all'utilizzo di legno, anche se la regina Cristina di Svezia e altre dame erano sedute su palchi protetti da gelosie chiuse. MAJORANA, B., "Comparendo infine la Festa". La canonizzazione di Tomás de Villanueva: apparati tra Roma e Bordeaux (1658-1659)", in ITURBE SAÍZ, A., TOLLO, R., dirs., *Santo Tomás de Villanueva. Culto, historia y arte*, San Lorenzo de El Escorial (Madrid) y Tolentino (Macerata), Ediciones Escorialenses y Biblioteca Egidiana, 2013, vol. I, págs. 101-124.

del 1746, o di Marchioni per i sei santi del 1767: il palco è più elevato per consentire una visione migliore dello svolgimento del rito, che è uno spettacolo.

La luce è uno strumento che serve per la definizione del luogo e per l'illuminazione del teatro; sono contati ed elencati i suoi numerosi strumenti: candelabri e ceri. La luce è reale e simbolica per il simulacro del paradiso terrestre che dimostra la vittoria sulle tenebre; e lo Spirito Santo deve illuminare il Papa che prende la decisione di canonizzare. L'illuminazione di San Pietro che rimane tutta la notte rende pubblico l'evento (fig. 9). La luce è un attore maggiore della performance e della figurazione; il concreto e il sopra-naturale si mischiano nel contesto delle ricerche sulla luce: i scientifici riflettono allora sulla fisica e la metafisica della luce, tale Athanasius Kircher, e Caravaggio procede a sperimentazioni sulla luce del sole²⁵. La luce è veicolo dell'anima (Sant'Agostino) e, simbolo della fede, porta il nuovo santo verso il paradiso.

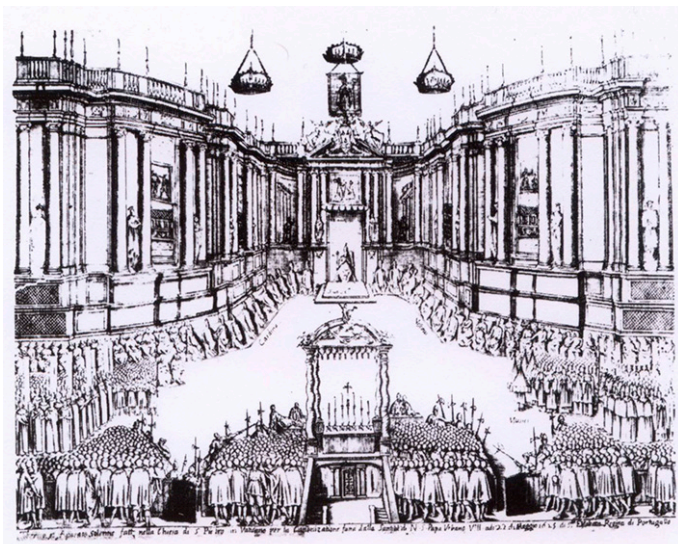


Fig. 5. Apparato di San Pietro da G. L. Bernini per la canonizzazione di Elisabetta di Portogallo, 1625, incisione di P. P. Petrucci.

Il punto di vista per la rappresentazione sulle immagini, pitture e stampe, è fondamentale e si trasforma; la veduta della vecchia basilica nel 1588 è longitudinale, poi diventa trasversale per la scena del 1608 mostrando l'altare maggiore e il paliotto decorato dal medaglione della santa e dagli armi del Papa, il baldacchino sopra con gli angeli, e la mensa con i doni; è uguale nel 1610 con la scena centrata sulle offerte; il punto di vista trasversale è focalizzato su un momento del rito e i suoi attori: Ricci per queste due pitture riduce la sua rappresentazione all'essenziale e gioca sul simbolico; per esempio, nel 1608 il paliotto dell'altare e i due angeli sono ben visibili, e anche i due stendardi, che in realtà sono di più; nel 1610 è scelto un altro momento con l'altare meno visibile ma lo è di più la processione delle offerte. Quindi, punto di vista trasversale e ravvicinato, centrato, focalizzato come un zoom: l'enunciazione è un enunciato visuale. Questo modello è spesso ripreso; esistono tale vedute della canonizzazione di Ignazio di Loyola e Francesco Saverio nel

25. Tra i numerosi studi sull'argomento: STOICHITA, V., *L'œil mystique*, Op. Cit.

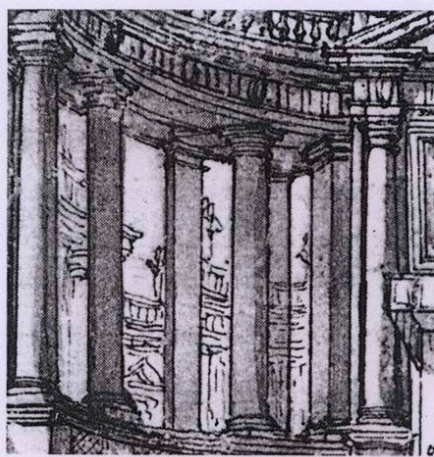
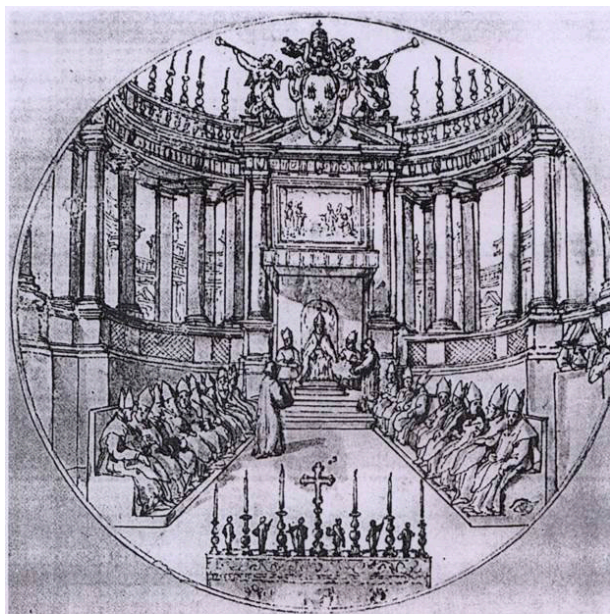


Fig. 6. Apparato di San Pietro da G. L. Bernini per la canonizzazione di Andrea Corsini, 1629, e particolare del colonnato.

1622 nell'ante-sacrestia della chiesa del Gesù, e anche di un altro santo gesuita, Francesco Borgia, nel 1671; spesso questa prospettiva della veduta è scelta sulle medaglie annuali commemorative dei Papi. Invece già nel 1610 la stampa di G. Maggi del teatro di G. Rainaldi (fig. 2), nel 1622 quella di M. Greuter del teatro di Paolo Guidotti (fig. 3), e ancora nelle successive dell'architettura del Bernini nel 1625 (fig. 5) e 1629 (fig. 6), o ancora per una medaglia del 1665, l'apertura della veduta è lineare e punta sul Papa, che è portato avanti dalla luce, e fa vedere in prospettiva il teatro costruito con le sue cancellate, porte, ornamenti. Il ruolo degli architetti è fondamentale: Rainaldi, Guidotti, Bernini specialmente nel 1625 e 1629, il quale rinnova il teatro con un'architettura illusionistica. Nel 1658 Bernini e G. P. Schor realizzano un apparato particolare nel senso dell'ornamento della navata con archi, fregi, medaglioni appesi, immagini dei medaglioni con il racconto della vita e i miracoli del santo, che deve essere un modello di vita (fig. 10). Nel 1665 per Francesco di Sales la stampa di Falda ha un punto di vista obliquo (fig. 1), invece la medaglia di G. Mola è longitudinale; l'immagine del santo sullo stendardo

è dipinta da Guglielmo Cortese, e si nota il primo intervento di Lazzaro Baldi per i tre grandi stendardi. La beatificazione di Francesco di Sales nel 1662 è il primo esempio di una cerimonia di beatificazione fastosa; tre anni dopo, quasi lo stesso apparato effimero è utilizzato per la canonizzazione, e descritto nei documenti e i conti. Questa veduta "classica" viene ripresa fino al Settecento incluso. Nel'700 esistono anche delle ampie vedute trasversali sul modello aperto ma sono il più spesso dei quadri a colori, invece le stampe riprendono il modello longitudinale. Nel'700 i *Diari* dei cerimonieri conservano le tracce delle riunioni decisionali fondate su documenti sottoposti alla decisione del Papa, e conser-

vati, specialmente le piante degli architetti per il teatro sempre costruito con l'indicazione scritta del posto dei partecipanti; per esempio Vanvitelli per il 1746, Marchioni per il 1767. Si parte da una focalizzazione sugli attori, e specialmente del Papa, poi si apre lo spazio includendo gli inviti e i musici, e il pubblico che rappresenta il popolo cristiano necessario alla rappresentazione di un consenso. Queste scelte di rappresentazione sono l'applicazione di una strategia politica e di comunicazione del potere pontificio.

La santità resa visibile: la fabbrica della santità e la fabbrica delle immagini

La costruzione agiografica è fondata su alcuni momenti importanti della vita che suggeriscono un' iconografia delle immagini, che non è fondata solo sui miracoli; per esempio,

la vestizione è un momento importante come tappa nel cammino della canonizzazione²⁶, e viene rappresentata già sugli affreschi del santo polacco Giacinto a Santa Sabina dipinti da Federico Zuccari nel 1594; l'imposizione del velo dalla Vergine su Maria Maddalena de'Pazzi è rappresentata nel registro delle visioni da F. Curradi per la beatificazione del 1626 e da L. Baldi per la canonizzazione del 1669, e ancora da L. Gimignani nel 1671; nella realtà del rito per santa Bona sulla pittura di Antonio Cavalucci del 1791 nel duomo di Pisa, o la monacazione di Giulia Falconieri

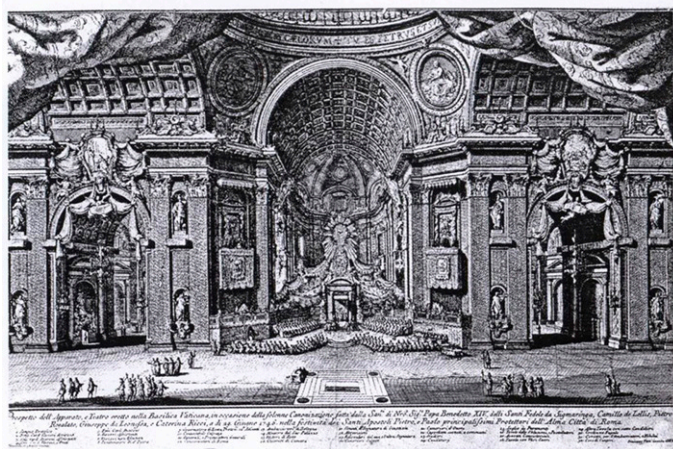
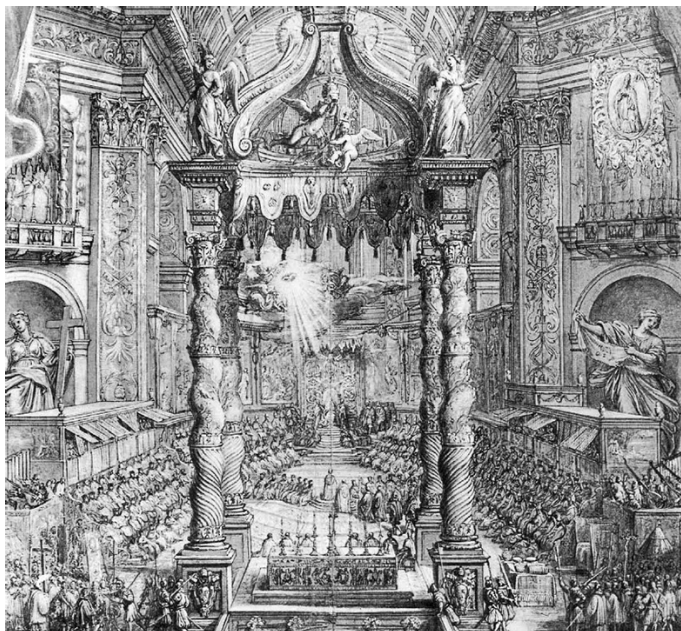


Fig. 7. G.P. Schor, Veduta di San Pietro apparato per la cerimonia di canonizzazione da Tommaso da Villanova, 1658, disegno, Londra, Christies, 1987.

Fig. 8. La cerimonia di canonizzazione dei cinque santi, 1746, incisione di G. Vasi.

26. BOITEUX, M., "Vestizione di monaca: rituale e rappresentazione all'epoca moderna", in BOESCH, S., SBARDELLA, G. F., dirs., *Vestizioni*, in corso di stampa.

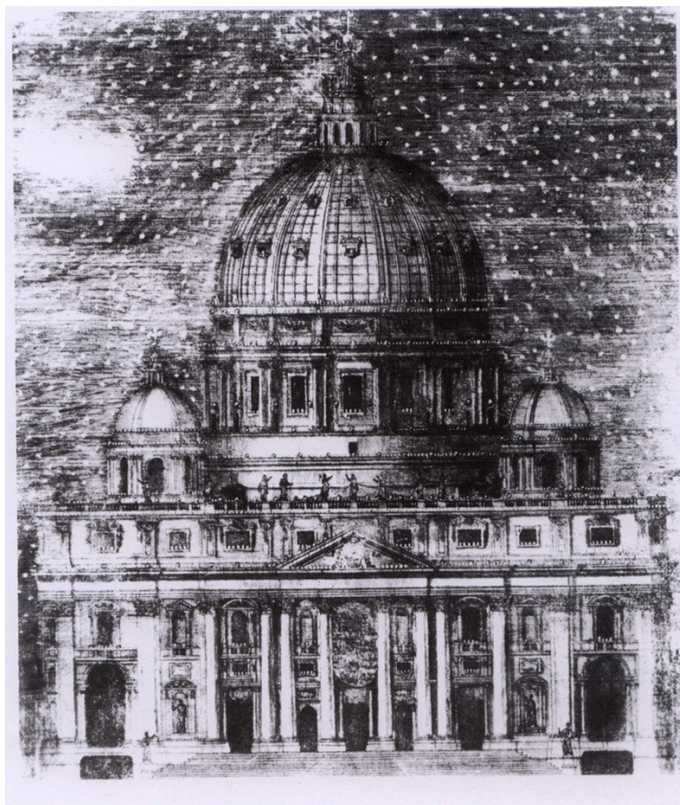


Fig. 9. La basilica di San Pietro illuminata, 1690, stampa.

da P. L. Ghezzi all'occasione della sua canonizzazione del 1737; per questa santa esiste un'abbondante iconografia utilizzata per la campagna di promozione della sua canonizzazione. Le immagini sono al servizio della fabbrica del santo.

Gli artisti fabbricano delle immagini che costruiscono un linguaggio figurativo²⁷, un linguaggio sensibile²⁸. L'immagine-oggetto è insieme monumento e documento²⁹: oggetto fabbricato dall'uomo che crea un ambiente attorno a lui, e questo agisce su di lui; gli oggetti sono dei mediatori che entrano in un sistema di comunicazione; Abraham Moles non parla purtroppo dell'estetica degli oggetti.

Le immagini devono esprimere la figuratività della santità: rendere visibile l'invisibile³⁰; il linguaggio figurativo simbolico deve essere efficace³¹ utilizzando la relazione tra sguardo e visione della santa³² come strumenti operatori tra sapere e credere³³. Aldilà della perce-

27. FRANCASTEL, P., *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, 1965.

28. FRUGONI, C., "Il linguaggio dell'iconografia e delle visioni", in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila 1984, págs. 527-537; BARTOLOMEI ROMAGNOLI, A., "Fabula picta. Le forme visive del linguaggio mistico", in BOESCH GAJANO, S., dir., *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive*, Roma, 1997, págs. 165-180; *Santa Francesca Romana. Edizione critica dei trattati latini di Giovanni Mattiotti*, Roma, 1994.

29. MOLES, A., *La théorie des objets*, Paris, 1969; BAUDRILLARD, J. «La morale des objets», *Communication*, 1969, págs. 23-50.

30. MERLEAU PONTY, M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Cl. Lefort, 1964; GOLDMAN, L., *Le Dieu caché*, Paris, 1959; BONFAIT, O., dir., *Le Dieu caché*, catalogo, Roma, 2000.

31. LÉVI-STRAUSS, C., "L'efficacité symbolique", *Revue d'histoire des religions*, 135/1, 1949, ripreso in *Anthropologie structurale*, Parigi 1958, cap. X; MARIN, L., "L'efficacité de l'image religieuse: de la relique à l'image", *Chimères*, Hiver 1990-1991, nà10, págs. 103-120.

32. DIDI-HUBERMAN, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, 1992.

33. Convegno *Les techniques du (faire) croire*, Paris, 27-29 mai 2015.

zione immediata, l'immagine stimola i sensi, la sensibilità visuale³⁴, ma non solo. Oltre alla dicotomia sguardo/visione, funziona il concetto di figuratività, nelle sue due dimensioni, ottica e immaginativa, e qualche volta anche gli inganni della vista permesse tramite le tecniche (prospettiva) o suscitate dalla politica militante. Il dispositivo di visualizzazione consente la messa in evidenza della trascendenza. Si tratta di razionalizzare l'irrazionale, l'immateriale, nel tempo dell'esplosione della santità -e delle canonizzazioni- e delle immagini. Nel tempo dello sviluppo del barocco, si crea una forma visuale di un sapere per far vedere e far credere³⁵.

Esistono tre tipi di immagini³⁶. La prima è iconica e ufficiale: la figura ufficiale del santo e il suo attributo, per esempio, santa Francesca Romana con l'angelo, già definita nel decreto di beatificazione e nella bolla di canonizzazione, viene rivelata sullo stendardo della canonizzazione; e il più spesso, già al momento della beatificazione, con una tecnica teatrale di sorpresa, dello sipario che si apre; il morto è di nuovo vivente e viene mostrato agli viventi come un modello di vita. La seconda è narrativa: vita, esperienza mistica, visioni, e miracoli vengono messi in racconto, scritto e figurativo sull'apparato della cerimonia, per esempio i medaglioni che ornano la navata di San Pietro per la canonizzazione di Tommaso da Villanova nel 1658 (fig. 10). La terza è l'estasi-visione: fino alla morte, l'estasi bianca di cui parla Michel de Certeau³⁷: estasi e morte suscitano l'ambiguità delle immagini che mostrano l'estasi come una morte della santa e/o fanno vedere la morte della santa in estasi, ambiguità certa-

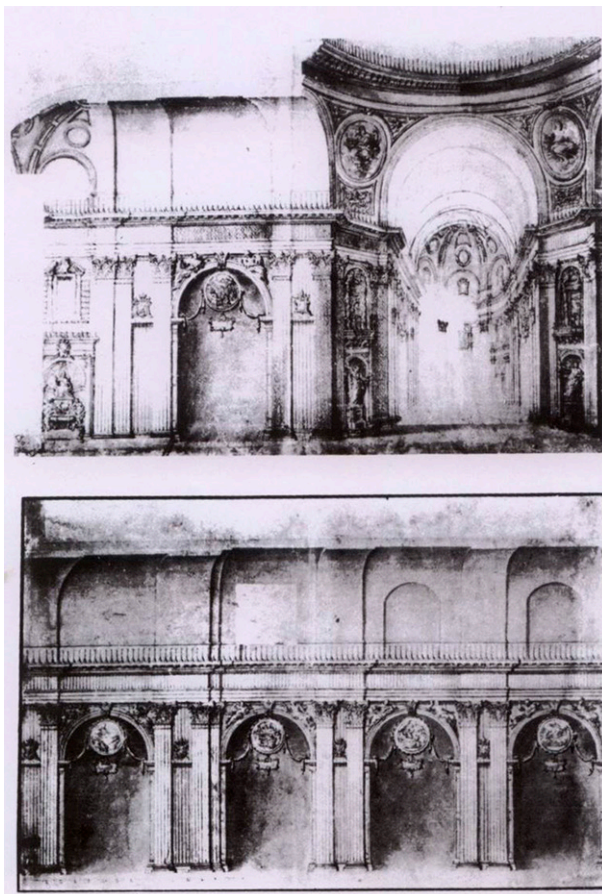


Fig. 10. G. P. Schor, Medaglioni dell'apparato nella navata di San Pietro per san Tommaso da Villanova, 1658,

34. MARIN, L., *Le pouvoir des images*, Paris, 1993.

35. ARASSE, D., "Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël", *MEFRM*, 1972, 2, págs. 403-492 ; DIDI HUBERMAN, G., Op. Cit.

36. BOITEUX, M., "Représenter la sainteté...", Op. Cit.

37. CERTEAU, M. de, *Le lieu de l'autre*, Paris, 2005, pág. 325; *La faiblesse de croire*, Paris, 1987; *La fable mystique*, Paris, 1982.

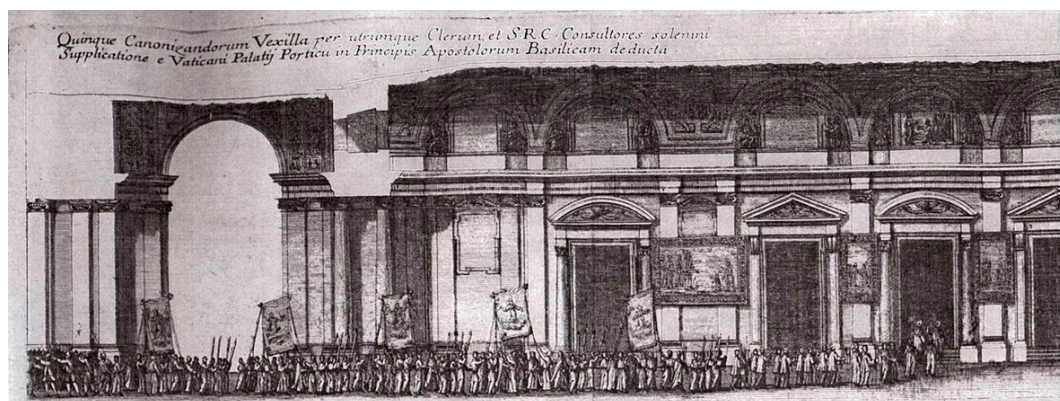


Fig. 11. Corteo d'ingresso della canonizzazione dei 5 santi, 1746, stampa.

mente voluta; l'estasi bianca è la pura luce, una visione totale e perfetta che non può essere altro che la morte, e de Certeau ricorda che le Sante Scritture dicono che non si può vedere Dio senza morire³⁸ perché chi ha visto Dio non può che raggiungergli e, quindi, morire alla vita terrestre; l'autore aggiunge che la paura si mischia alla fascinazione per quelli in cammino alla ricerca della visione³⁹; l'ultima visione, quando non esiste più un ritorno, è la morte; e l'immagine della morte in estasi diventa un *topos* della buona morte, atto pacificato e pubblico; immagini impressionanti di santa Rita di Brandi morendo nella chiesa di Sant'Agostino, nel 1673-74; di santa Scholastica di Ferrari dell'inizio del Settecento con un viso che sembra una maschera mortuaria; come il viso della beata Giacinta Marescotti, che morendo ha la visione di san Francesco di Sales, scena drammatica dipinta da Marco Benefial e conservata a San Lorenzo in Lucina. Il modello è quello dell'estasi bianca, una scritturale reminiscenza (Michel de Certeau). Ricordiamo che quasi tutte le sante dell'epoca moderna sono delle mistiche⁴⁰.

Si può concludere su questo punto:

1. Le immagini dei santi, autorizzate e controllate dopo il Concilio di Trento, sono la traduzione visuale dall'artista che, per mostrare l'invisibile, sublima la realtà; rivela l'esperienza individuale alla collettività e rende visibile l'istante "fugitivo",

38. CERTEAU, M. de, *La faiblesse de croire*, págs. 307-310.

39. Ibid., pág. 309.

40. BOITEUX, M., "Il linguaggio delle mistiche e l'iconografia. Un percorso diacronico", in BARTOLOMEI ROMAGNOLI, A., dir., *Veronica da Rinasco: contesto storico e dinamiche di un culto agostiniano tra Medioevo e epoca moderna*, Firenze, 2016, págs. 399-441.

“il presente assoluto”⁴¹, per l’eternità. L’evento, epifania di Dio, è epifania dell’istante⁴²; l’istante dell’eternità è l’istante come presenza estrema, rivelazione e abolizione del tempo. A proposito della metafora dell’istante, Mallarmé parla del “*l’instant pris à la gorge*”. La rappresentazione stabilisce per l’eternità la fugacità dell’istante, la portata, l’effetto effimero dell’evento in un dialogo dei tempi. Il culto è ormai universale e eterno. L’immagine abolisce il tempo in una metafora dell’istante. Ma le immagini esistono, durano e circolano.

2. L’immagine è un simulacro⁴³ funzionale che rende presente il santo. La mistica è figurata pacificata dalla grazia ricevuta.

3. Si può parlare del “non-ritratto”, come il non-luogo di Marc Augé⁴⁴. L’immagine della santità è di un’estrema semplificazione; essa figura l’essenzialità della figuratività. Solo gli attributi consentono di individualizzare e definire un’identità: il giglio per Caterina da Siena, la rosa per Rosa da Lima, l’angelo per Francesca Romana... Il “ritratto” non è di una persona, è senza somiglianza possibile, né voluta. La bellezza è una necessità, e il corpo viene occultato dall’artista che esalta lo sguardo, come lo fa Caravaggio per la Maddalena Mistica del 1606, Paolo Coelho per la Rosa da Lima del 1746 conservata al museo del Prado, Tiepolo per le tre sante del 1746, che ci guardano e ci rinviano l’immagine della bellezza.

4. L’impossibile ritratto diventa un ritratto distanziato, iconico, legato al rituale; è un’enunciazione visuale della santità, anche perché i corpi dei santi vengono ricomposti nel Paradiso; lo spettatore viene immerso nello spazio della rappresentazione. Il valore delle immagini delle sante è artistico e devozionale; l’enunciazione è a-temporale in un fenomeno di empatia.

Perché quest’esplosione delle immagini? Nel contesto delle conseguenze del Concilio di Trento le immagini hanno una funzione pedagogica per la diffusione del culto dei santi. In questo stesso contesto la sovrabbondanza dei santi, e delle loro visioni, suscitano la creazioni

41. BONNEFOY, Y., *L’heure présente*, Paris, 2011.

42. RISSET, J., *Les instants, les éclairs*, Paris, 2014.

43. STOICHITA, V., Op. Cit.

44. AUGÉ, M., *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, 1992.

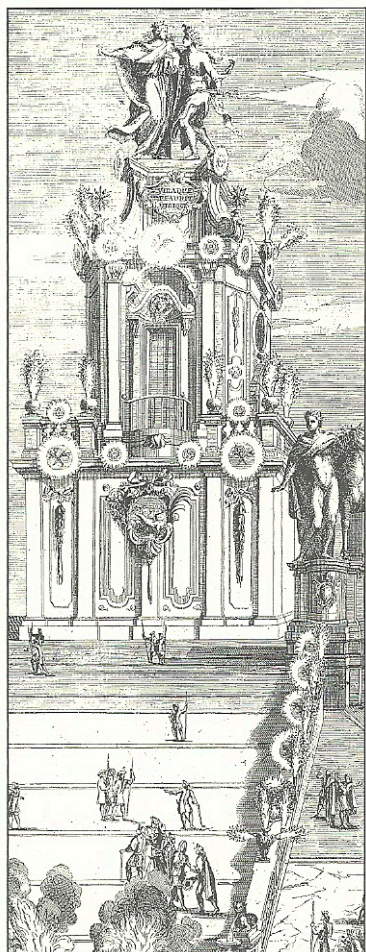


Fig. 12. G. Aldovrandini, Macchina del fuoco d'artificio sulla piazza del Campidogli, 1727, stampa.

di tante immagini: per l'apparato effimero delle cerimonie⁴⁵, per l'uso liturgico e devozionale, e per i regali da fare in queste occasioni. S'impone la necessità di rappresentare gli oggetti, segni della santità e dell'identità della santa e del rito. Le attente e i bisogni sono numerosi e diversi, nel tempo delle missioni interiori e esteriori. V. Stoichita evoca *"l'envie d'images"*⁴⁶. Le immagini sono utili per la campagna promozionale delle canonizzazioni, per le cerimonie e come strumenti memoriali per la comunicazione, pedagogica e devozionale; quindi i sopporti sono diversi: pitture a olio o succo d'erba per gli apparati effimeri dunque fragili e spesso perduti, quadri, bozzetti, stampe, medaglie, sculture, anche scene evocative sui monumenti funebri specialmente dei papi, così per le canonizzazioni di Diego di Alcalà e di Raimondo di Penafort sul monumento di Clemente VIII, quelle di santa Francesca Romana e per san Carlo Borromeo scolpite da Valsoldo sulla tomba di Paolo V. I doni rituali rappresentati identificano le immagini come quelle della cerimonia di canonizzazione. I santini sono una produzione seriale ma anche le numerose copie dei quadri regalati all'occasione della canonizzazione. Le immagini sono degli strumenti al servizio della strategia di comunicazione estetica e politica fondata su una pedagogia del sensibile promossa dalla Chiesa.

Gli oggetti manipolati e il rituale

Numerosi oggetti, creati da artisti e artigiani, sono esposti e manipolati durante la liturgia rituale e/o sono regalati secondo l'usanza regolata dalla norma⁴⁷. Gli oggetti sono materiale e culturale, concreti e simbolici⁴⁸. Le immagini della santità sono anche degli oggetti manipolati durante le cerimonie: i stendardi appesi, consegnati, portati, distrutti⁴⁹, sono gli

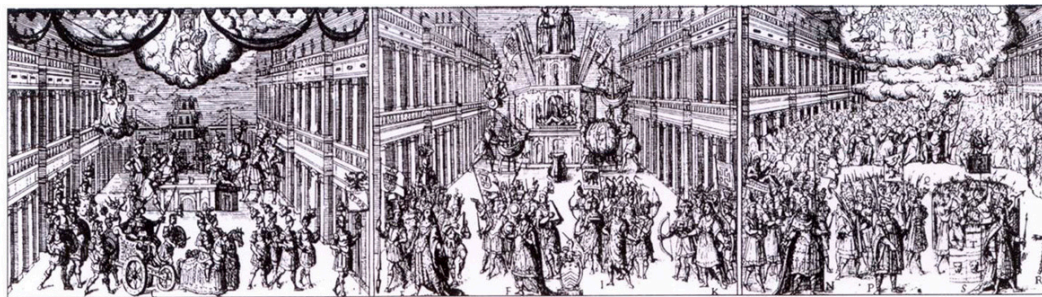
45. BOITEUX, M., "Hasard et nécessité de l'ornement dans les fêtes romaines du premier âge moderne", dans *Métamorphose spectaculaire et anamorphose culturelle. Les (en)jeux de l'ornement dans les festivités éphémères au premier âge moderne*, Roma, Accademia belgica, 12-14 ottobre 2013.

46. STOICHITA, V., *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, 2001, pág. 138, recensione in *XVIIe siècle*, 2013, n° 258, págs. 190 sq.

47. ALBERT, J.-P. e KEDZIERSKA, A., "Des objets-signes aux objets-sujets", *Archives de sciences sociales des religions*, 2016/2, n° 174, págs. 13-25.

48. AGO, R., *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, 2006.

49. Archivio dei canonici, *Diario dei Canonici di San Pietro*, vol. 9/2.3 D. 28, págs. 121-



attori principali del rito della beatificazione-canonizzazione come rivelazione a sorpresa della figura iconica del santo, e sono anche oggetto principale di un secondo rito: la solennizzazione in città.

Gli oggetti rituali sono figurati e ben identificabili sulle rappresentazioni delle cerimonie. I doni⁵⁰ fatti all'occasione delle cerimonie sono quadri -ritratti del santo, scene della sua vita, i suoi miracoli, autonomi o parte dell'apparato-, stampe, medaglie e, anche, vestiti per il Papa, per la chiesa come il paliotto dell'altare maggiore, o le offerte liturgiche e simboliche, tali candele, ceri, pane, vino, uccelli nelle gabbie dalle quale ogni tanti escono, e soprattutto i stendardi, oggetti fragili e raramente conservati⁵¹; si possono citare uno stendardo, conservato nel monastero di Tor De'Specchi, che sarebbe della canonizzazione di santa Francesca Romana del 1608 dipinto sui due lati da Annibale Corradini, o quello per san Filippo Neri da Guido Reni nel 1622, o quello dipinto da Monosillo nel 1747 per Caterina Ricci, del quale si conosce un bozzetto.

La cerimonia rituale è un oggetto storico e si possono studiare le sue evoluzioni storiche e le loro significazioni. Un esempio di sparizione di un elemento liturgico: Agostino Paravicini Baglioni⁵² per il Medioevo parla della soppressione della *preghiera* del Papa ("ammonisce tutti di pregare perché Dio non gli permetta di non errare") e della sua *protesta* ("di non volere far nulla contro la Santa Romana Chiesa") e l'au-

Fig. 13. Macchine della scenografia nel teatro nel collegio romano per le canonizzazioni di Ignazio di Loyola e Francesco Saveri, 1622, stampa.

122. Esistono delle liste degli stendardi tolti dalla basilica nell'Archivio del Maestro delle Celebrazioni liturgiche del Sommo Pontefice.

50. POMAR RODIL, P. J. in questo libro.

51. MOLES, A., *Théorie des objets*, Op. Cit.; BOAS, F., *L'art primitif*, trad., Paris, 2003; STOICHITA, V., *Effet Pygmalion...*

52. PARAVICINI BAGLIANI, A., "Le pape peut-il tomber dans l'erreur ? A propos du rituel de canonisation au Moyen Âge", in GADEBUSCH, M., PARAVICINI BAGLIANI, A., *Errors and Mistakes. A Cultural History of Fallibility*, Firenze, 2012, págs. 149-163; id., "Il rito pontificio di canonizzazione e l'inerranza della Chiesa", in A. Bartolomei Romagnoli, G. Picasso (dir.), *La canonizzazione di Santa Francesca Romana....*, págs. 3-19, especialmente págs. 6-15.

tore, sottolineando la quasi assenza di questo elemento liturgico nella descrizione dello studio pioniere di Theodor Klauser nel 1938⁵³, mette in relazione il rito con il concetto di infallibilità del Papa; e quando questo concetto non è più messo in discussione, questi due momenti spariscono dal rito. D'altra parte, i Papi si interessano alla normalizzazione stabilita a partire della pratica: Urbano VIII nel Seicento poi Benedetto XIV nel Settecento pubblicano nuove norme; i maestri delle cerimonie conservano nei loro *Diarii* la memoria delle cerimonie che serve di norma per le successive. Il modello cerimoniale rimane per tutta l'epoca moderna, anche se il modello di santità si trasforma.

Urbano VIII fa della beatificazione una prima tappa necessaria. Questa cerimonia, parallela, è più semplice, spesso con la rivelazione a sorpresa dell'immagine ufficiale del santo. La prima grande cerimonia con un apparato grandioso è fatta nella basilica di San Pietro nel 1662 per Francesco di Sales⁵⁴.

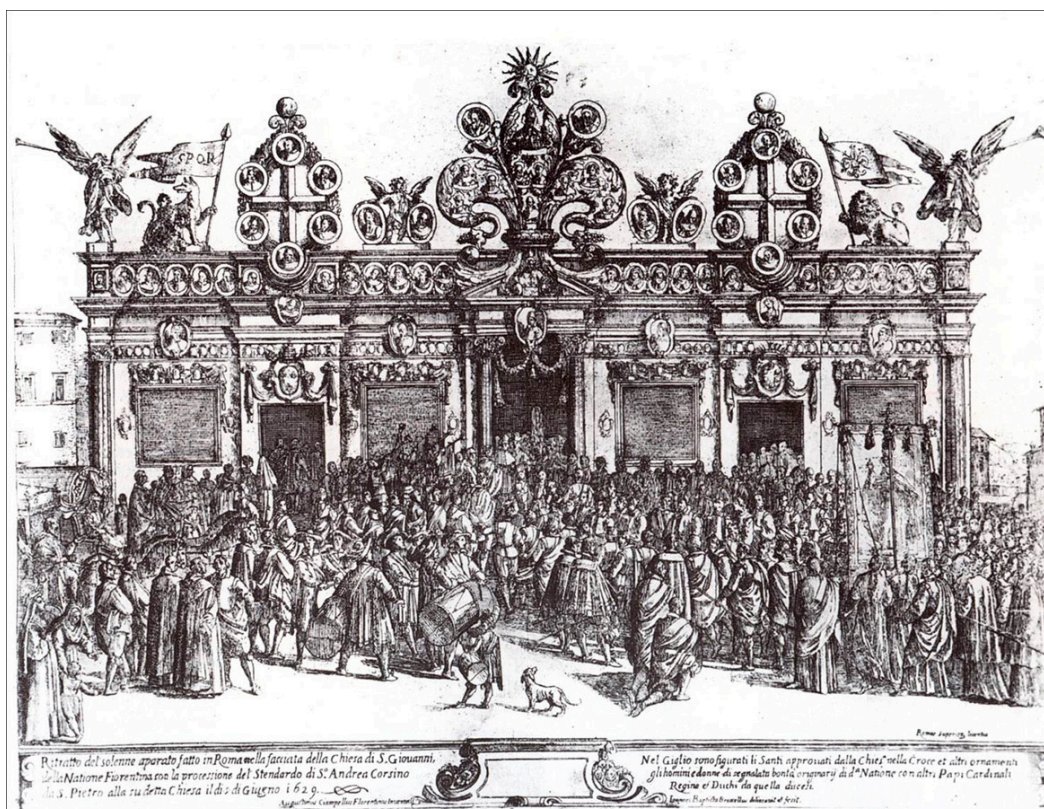
Il rituale, linguaggio performativo, si compone di due momenti diversi. Il primo è il riconoscimento del santo; il secondo è la messa di ringraziamento con le offerte e l'orazione del nuovo santo. Il rituale della cerimonia di canonizzazione si svolge nella basilica di San Pietro, qualche volta a San Giovanni in Laterano nel '700, e comincia con la processione di raggruppamento dei partecipanti invitati; il corteo è da leggere come atto d'istituzione⁵⁵; l'incontro con il Capitolo di San Pietro che accoglie sotto il portico della basilica dove si entra dietro i stendardi (fig. 11); i stendardi vengono consegnati al Capitolo; uno, sacralizzato con un rito speciale, sarà reso all'occasione di una cerimonia specifica che apre il rituale del ritorno dello stendardo e del Triduo o del Ottavario. Esiste una normativa per l'ordine del corteo, per chi deve portare lo stendardo, che non impedisce le lotte di precedenza denunciate dai canonici di San Pietro nei loro *Diarii*, per esempio per le cerimonie per san Francesco di Sales⁵⁶.

53. KLAUSER, T., *Die Liturgie der Heiligsprechung*, Munster, 1938, rist. in id., *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und Christlichen Archäologie*, Munster, 1974, págs. 161-176.

54. Archivio dell'Ufficio delle Celebrazioni liturgiche del Sommo Pontefice.

55. GOFFMAN, E., *Les Rites d'interaction*, Paris, 1974; BOURDIEU, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1979, págs. 563-564; id., "Les rites d'institution", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43, 1982, págs. 58-63.

56. Archivio dei canonici, *Diario dei Canonici di San Pietro*, vol. 9/2.3 D.28, págs. 147-150



Nel teatro, paradiso terrestre, tra la Gloria del Bernini e l'altare della Confessione, in presenza di tutte le autorità della Chiesa, dello Stato Pontificio e della città, si recita il rito di passaggio del santo: tre domande sono fatte al Papa dagli avvocati che parlano per i postulatori; ogni volta la risposta è che il Papa consulta Dio, poi decide con un atto d'autorità da Papa infallibile, ispirato dallo Spirito Santo: la decisione è scritta nel catalogo dei santi e il culto universale autorizzato. Pubblicazione con parole e suoni, musica inedita scelta suonata e cantata da diversi cori in luoghi riservati della basilica; in tutta la città suonano le campane, e il canone di Castel Sant'Angelo. Nella basilica un *Te Deum* viene cantato e la messa, che necessita un cambiamento di vestiti per prendere quelli liturgici, offerti al Papa, con i doni simbolici preparati su un tavolo, e ben visibili sulle immagini, indispensabili per il rito e l'identificazione dell'immagine, per esempio i pani dorati e argentati, un barillo di vino e degli uccelli in una gabbia. Sulle immagini vengono rappresentate le scene che sembrano le più importanti come abbiamo visto sulle vedute ravvicinate del 1608 e del 1610 o del 1658; questi oggetti sono stati raramente conservati, salvo eccezioni come

Fig. 14. Facciata effimera sulla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, per Andrea Corsini, 1629, dipinta da A. Ciampelli, incisione di G. B. Bracelli

quella gabbia dei Pamphilj. Questi doni fanno riferimento all'Eucarestia, il miracolo assoluto, e suo culto valorizzato dopo il Concilio di Trento. T. Klauser non menziona questa interpretazione ma parla a lungo delle offerte di candele, pane, vino e uccelli, rito attestato per la prima volta per santa Brigida secondo l'*Ordo XV* di Pierre Amiel, e cerca il senso nei trattati; poneva l'ipotesi di un origine del rito dell'offertorio dalla cerimonia d'investitura dello vescovo e che le colombe e le tortore fossero state accolte nel rito "in quanto simboli delle virtù cardinali (prudenza, giustizia, forza, temperanza), per completare il quadro delle virtù teologali, rappresentate dalla candela accesa (fede), dal pane (la speranza), e il vino (la carità)⁵⁷. Klauser non cita lo Spirito Santo e si può notare che questa ipotesi concerna il rito medievale e quindi per l'epoca moderna si deve far intervenire l'importanza del Concilio di Trento e lo sviluppo del culto dell'Eucarestia. La basilica rimane illuminata tutta la notte (fig. 9), intanto la festa investe la città: illuminazioni, fuochi d'artificio (fig. 12), teatro a macchine nel collegio romano nel 1622 per Ignazio e Francesco Saverio (fig. 13)⁵⁸.

I doni sono una pratica che è una tradizione e un obbligo con le sue regole: offerte di denari, vestiti, paramenti sacri, stampe e pitture; alcuni sono scambiati, dono e contro dono: così nel 1767 il Papa Clemente XIII regala il quadro di Jeanne de Chantal alla comunità delle Visitandine che erano povere.

Qualche giorno dopo, di solito o qualche volta più tardi, si fa la solennizzazione in città: processione poi Triduo o Ottavario in una chiesa legata al santo. L'impegno della città comincia con il rito del ritorno dello stendardo. Per questo, la cerimonia inizia dentro la basilica con la sacralizzazione dello stendardo fatto dai Canonici di San Pietro che consegnano ai postulanti, secondo il rituale fissato, lo stendardo benedetto e sacralizzato; ne guardando uno per loro, che sarà eliminato recuperando i fili di oro o argento venduti al loro profitto. La processione, sotto la guardia dei soldati tedeschi del Papa, attraversa la città, verso la chiesa del santo o di sua famiglia religiosa o di sua nazione, con un addobbo simbolico fuori sulla facciata e dentro. Per le canonizzazioni multiple, il corteo si ferma davanti alle diverse chiese per lasciare gli stendardi rispettivi, per esempio nel 1622⁵⁹ davanti alla Chiesa Nuova

57. Citato da PARAVICINI BAGLIANI, A. Op. Cit., pág. 6.

58. *Saggio delle feste che si apparecchiano nel collegio romano in honore de'santo Ignatio et Francesco da N.S. Gregorio XV canzonati*, Roma, 1622.

59. BRICCIO, G., *Relatione della solenne processione fatta in Roma nella trasportazione dei stendardi de'gloriosi santi*, Roma, 1622.

per Filippo Neri dipinta da Andrea Sacchi, con il suo apparato interno e con lo stendardo, poi alla chiesa nazionale spagnola piazza Navona per Isidoro, poi al Gesù per Ignazio e Francesco Saverio —si racconta che la facciata del Gesù era coperta di 101 quadri— poi a Santa Maria della Scala per Teresa d'Avila; nel 1629, San Giovanni dei Fiorentini è coperta da una facciata provvisoria dipinta da Agostino Ciampelli, incisione di G. B. Bracelli, per Andrea Corsini con i simboli di Firenze e di Roma (fig. 14); come per Santa Maria sopra Minerva per Rosa da Lima nel 1671; o ancora nel 1712 per la canonizzazione del Papa Pio V festeggiata anche con giochi sulla vicina piazza Navona annessa; gli apparati sono anche all'interno della chiesa, come l'albero genealogico della famiglia teatina per Gaetano da Thiene dentro San Andrea della Valle nel 1671...

Conclusione

Le immagini, illusionistiche e memorative, e i testi hanno permesso di studiare l'interazione complessa tra aspetti materiali (architettura, ornamenti dell'apparato effimero, oggetti liturgici ed altri), e immateriali (rituali performativi, relazioni sociali e politiche).

Per le canonizzazioni, costose e finanziate soprattutto dalle nazioni, diplomazia e canonizzazione vanno insieme per quest'atto politico: dalla negoziazione alla realizzazione della cerimonia con la presenza dei politici e degli ambasciatori stranieri prevista nella scenografia e indicata sulle piante degli architetti. L'esempio dei santi spagnoli nel Seicento, e specialmente le negoziazioni nel 1622, è emblematico.

La cerimonia di canonizzazione è una totalità armoniosa composta da parole, musica, gesti, oggetti, ornamenti, apparati effimeri e scenografia precisa. I cinque sensi sono coinvolti: vedere la scenografia, sentire i vari suoni, gli odori dell'incenso, toccare gli oggetti, gustare (l'Eucaristia ricorda l'ultima cena, e i conventi offrivano dei ricevimenti all'occasione delle solennità nelle loro chiese) per celebrare la gloria divina e sua bellezza trascendente, in un omaggio a Dio e al Papa. La bellezza è indispensabile per la riuscita della liturgia rituale, i suoi apparati effimeri o durevoli, e le sue immagini⁶⁰: il rito che deve essere eseguito secondo le regole e con ordine. Le sante mistiche, ascetiche,

60. DEKONINCK, R., TRÉMOLIÈRES, F., "Beauté du rite. Liturgie et esthétique dans le christianisme (XVIe-XXIe siècle)", *Revue de l'histoire des religions*, 227, 1/2010, págs. 5-11.

dell'epoca moderna devono essere belle, anche per motivi religiosi con allusione alla ricomposizione dei santi nel paradiso. La bellezza è percepita tramite l'alleanza del sensibile e dell'intelligibile nel rituale delle canonizzazioni, che è uno spettacolo, un'armoniosa totalità, omaggio offerto alla gloria divina, alla bellezza trascendentale, e invita al cammino verso l'invisibile..