

Governo del tempo e dominio dello spazio: l'Italia della Controriforma unificata sulla carta

Lo «spasseggio» di papa Gregorio

La Galleria delle Carte Geografiche (tav. I) è uno spettacolare corridoio dalle dimensioni inusitate – all'incirca 120 metri di lunghezza per 6 di larghezza – che si trova nei Palazzi Vaticani e, più precisamente, al terzo piano del braccio di ponente del Cortile di Belvedere. Sulle sue pareti il cosmografo di papa Gregorio XIII Boncompagni, il domenicano Egnazio Danti (fig. 1), fece realizzare su suo disegno 40 grandi tavole geografiche in cui è rappresentata l'Italia di fine Cinquecento, con le sue coste, le sue isole, i suoi porti, le sue alture, i suoi corsi d'acqua e la fitta rete delle strade, dei centri urbani, dei paesi, dei minuscoli villaggi.

Realizzata a tempo di record in tre anni, grosso modo dall'estate 1578 al corrispondente periodo del 1581, la «Galleria di Belvedere» o «Corridore di ponente», come la designano le fonti più antiche, oltre a completare il braccio occidentale del Cortile di Belvedere rendendolo simile a quello orientale che era da tempo compiuto, offriva una magnifica opportunità di evasione a portata di mano ad un papa che adorava la vita in villa, ma che spesso era costretto dagli affari di Stato e di Chiesa a trattenerci in Vaticano anche durante gli opprimenti mesi estivi. Questo suo carattere di «bellissimo spasseggio», volentieri utilizzato personalmente dall'anziano ma energico pontefice (fig. 2), fu sottolineato da tutti i biografi di Gregorio XIII ed ispirò ad un anonimo latinista della corte di papa Boncompagni il titolo *Ambulatio gregoriana* per un poemetto in esametri che ne esaltava la costruzione¹.

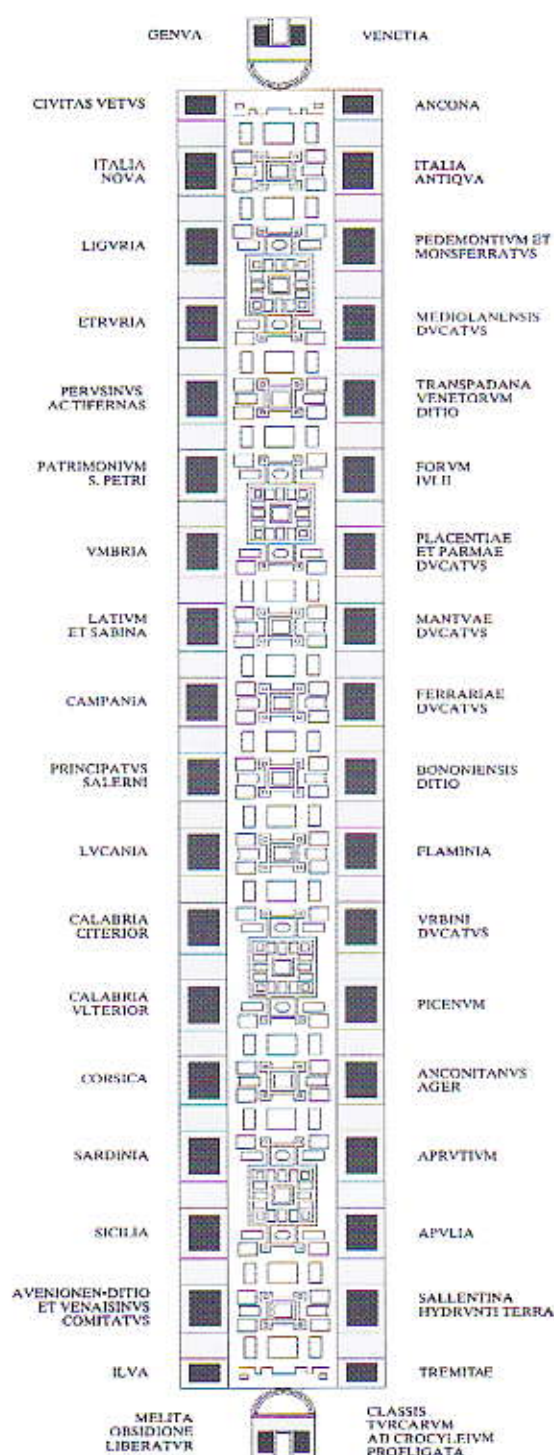
Oltre ad essere affascinante per la sua singolarità, la decorazione della Galleria è particolarmente fitta e fastosa. Sulle pareti, accanto ai due ingressi e negli intervalli tra finestra e finestra, spiccano gli imponenti dipinti murali delle 40 rappresentazioni cartografiche, con le due dominanti cromatiche dell'azzurro, per mari, fiumi e laghi, e del verde – variamente modulato in modo da far risaltare l'orografia –, per monti, valli e pianure.



Fig. 1. Bartolomeo Passerotti,
Ritratto di Egnazio Danti, Brest, Musée
des Beaux-Arts.



Fig. 2. Bartolomeo Passerotti,
Ritratto allegorico di Gregorio XIII,
collezione privata.



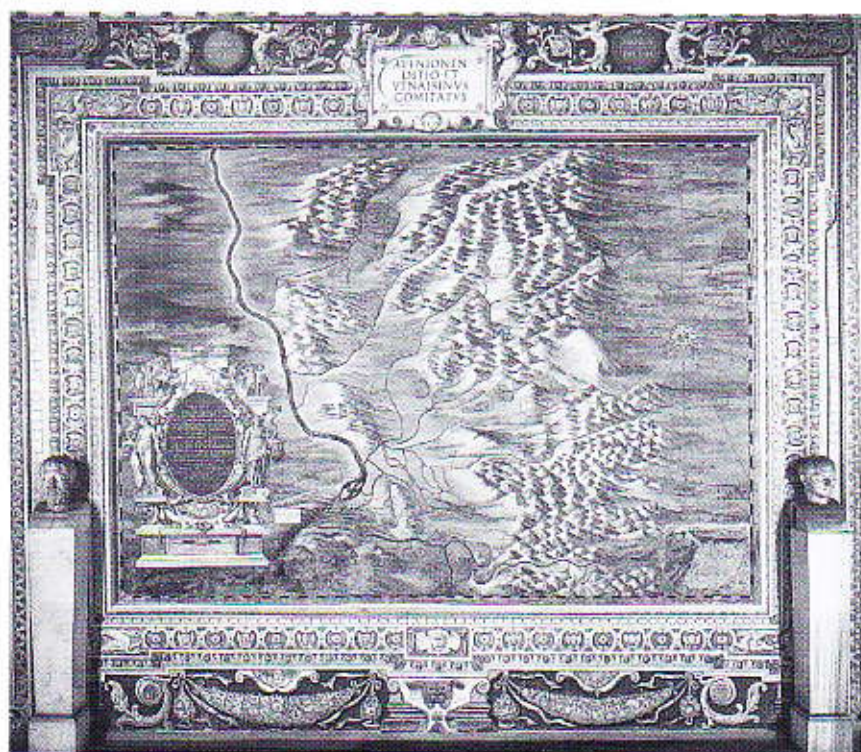
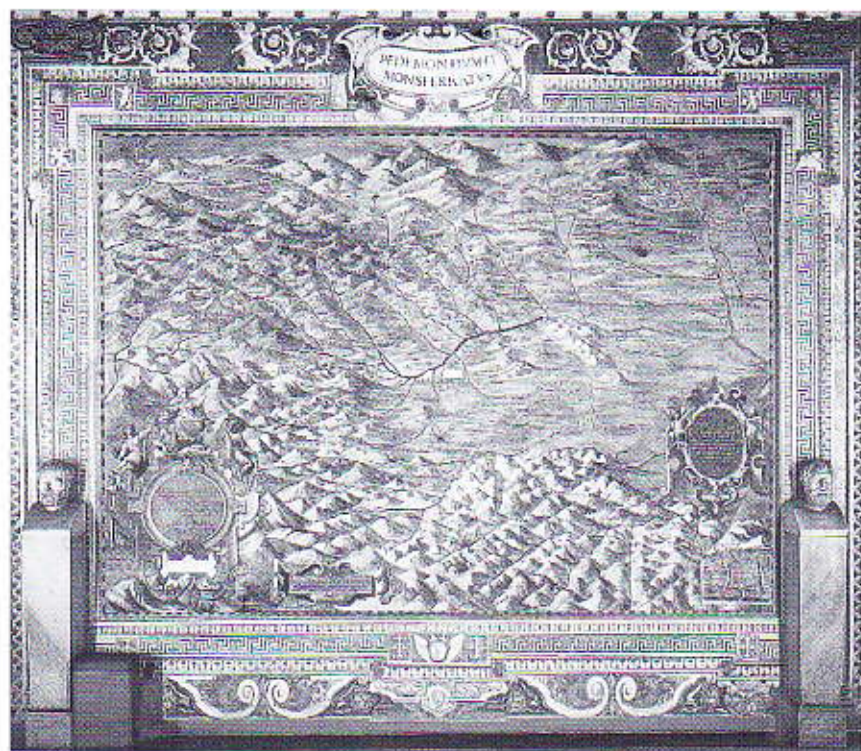
Le 32 tavole che campeggiano tra finestra e finestra misurano circa 4,25 m di larghezza per 3,30 m d'altezza, mentre le 8 rimanenti, di dimensioni minori, sono disposte alle due estremità del «corridore», vicino ai due portali d'accesso (schema A). In ciascuna delle carte di maggior dimensione, tranne che in tre di esse, è rappresentata una parte del territorio italiano, secondo una suddivisione escogitata da Danti più in base a criteri politici e giuridici che strettamente geografici, soprattutto per quel che riguarda le province pontificie ed i numerosi Stati padani, grandi e piccoli (tav. II e fig. 3). Nella trentesima carta compare invece la rappresentazione dei territori d'Avignone e del Contado Venassino (fig. 4), unica regione non italiana del ciclo, la cui presenza si spiega, ovviamente, con gli storici legami di quelle terre con la Chiesa di Roma. Le due rimanenti tavole maggiori si fronteggiano su pareti opposte, non lontane dall'ingresso sud della Galleria, e vanno in realtà considerate come quelle che danno inizio al ciclo. Contrariamente alle altre, infatti, esse non contengono immagini parziali del

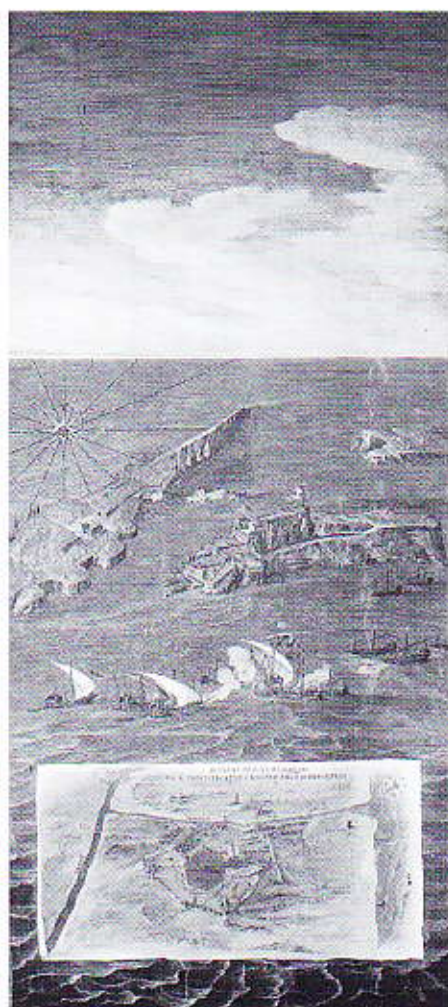
Schema A. In grigio chiaro lo schema delle pareti della Galleria e in grigio scuro quello delle tavole geografiche.

(a fronte)

Fig. 3. La carta geografica del Piemonte e Monferrato.

Fig. 4. La carta geografica del territorio di Avignone e del Contado Venassino.





territorio italiano, ma due rappresentazioni integrali della penisola, rispettivamente quella dell'*Italia antiqua* (tav. III) e dell'*Italia nova*, ed offrono occasione di confrontare variazioni politiche, toponomastiche ed anche fisiche (ad esempio il delta del Po, ben più arretrato nella carta dell'*Italia antiqua* che in quella della *nova*) tra l'Italia degli antichi Cesari e quella moderna dei papi della Controriforma, ma anche di far risaltare persistenti e inalterabili legami e affinità ideali².

Quanto alle otto tavole di dimensioni minori, le quattro che sono vicine al portale sud esibiscono la veduta delle maggiori città portuali – Genova (fig. 5), Venezia, Civitavecchia ed Ancona –, mentre le quattro all'estremità opposta raffigurano altrettante isole o arcipelaghi minori – le Tremiti, l'Elba, Corfù e Malta. In queste ultime, però, si scorgono anche altre importanti raffigurazioni, che acquistano particolare significato nel più ampio contesto dell'intero programma iconografico e ideologico-poli-

(a fronte)

Fig. 5. Veduta
di Genova
e del suo entroterra.
Fig. 6. Veduta
delle isole Tremiti
e mappa dell'antico
porto di Ostia.



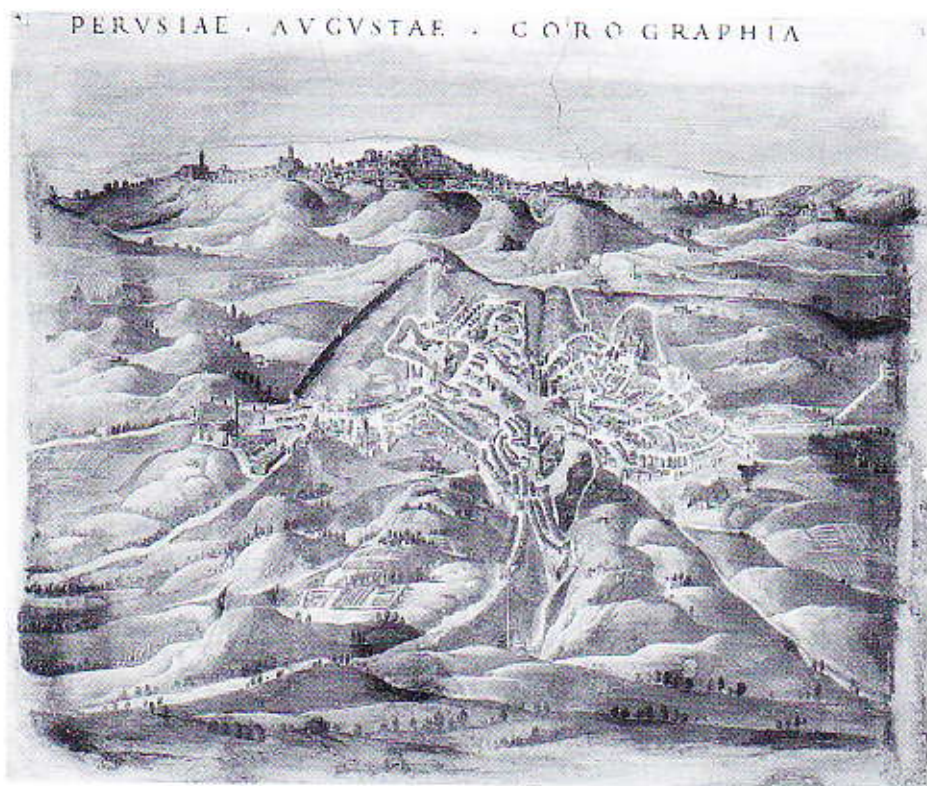
Fig. 7. L'isola
di Corfù
e una veduta
della battaglia
navale di Lepanto.

tico della Galleria: nella tavola delle Tremiti (fig. 6), infatti, oltre ad uno scontro navale tra forze cristiane ed ottomane, è dipinta una veduta dei resti del porto costruito dall'imperatore Claudio alla foce del Tevere; nella tavola dell'isola d'Elba compare una veduta con la ricostruzione ipotetica del medesimo porto; in quella di Malta (tav. IV) è rappresentato l'assedio turco dell'isola, conclusosi con la vittoria dell'esercito cristiano (1565) e in quella di Corfù (fig. 7) è invece raffigurata la battaglia navale di Lepanto (1571), che vide anch'essa prevalere le forze coalizzate della Lega Santa contro la temibile flotta dell'impero ottomano. Ogni tavola del ciclo geografico, infine, è arricchita da iscrizioni latine e ornatissime targhe esplicative, cornici che simulano lo stucco sfavillanti d'oro, piante e vedute panoramiche delle principali città di ciascuna regione (figg. 8-9).

A questo grande ciclo geografico dipinto, che con le sue elaborate incorniciature occupa pressoché ogni centimetro disponibile sulle pareti del «corridore», si sommano le folte grottesche che fioriscono sugli sgianci delle 34 finestre e soprattutto la sontuosa decorazione nella volta a botte, che è gremita, oltre che di stucchi candidi e dorati, di affreschi monocromi e policromi, con figurette singole che si contano nell'ordine delle centinaia e scene figurate che ammontano a parecchie decine. Ma poiché nell'attuale percorso di visita dei Musei Vaticani questo magnifico e unitario complesso decorativo risulta essere il passaggio obbligato per accedere alle Stanze Vaticane e alla Cappella Sistina, nei giorni di normale apertura dei Musei vi si accalca una folla talmente impaziente di essere finalmente ammessa all'estasi annunciata degli affreschi di Raffaello e Michelangelo, da renderlo, di fatto, se non addirittura da evitare (come forse sarebbe ragionevole nei giorni di maggior affluenza di pubblico), certo scarsamente godibile ed esaminabile con tranquillità e nei dettagli.

Tra l'altro, chi prova a soffermarvisi anche per poco, resistendo all'ondata d'urto dei visitatori più frettolosi che premono alle sue spalle, non può non accorgersi che il percorso abituale di visita è orientato in senso opposto alla direzione privilegiata dal progetto originario della Galleria. La quale era bensì percorribile in entrambi i sensi, ma favoriva la direzione sud-nord, che era poi quella che conduceva il papa, dal cuore del Sacro Palazzo dove si trovavano i suoi appartamenti privati, alle stanze e ai giardini della Villa del Belvedere, passando proprio lungo la splendida passeggiata coperta costituita dalla Galleria. Privilegiando la direzione opposta, l'attuale percorso di visita costringe infatti il visitatore a voltarsi ad ogni campata per poter decifrare ed ammirare gli affreschi nella volta guardandoli dal giusto verso, e per di più gli fa compiere a ritroso l'immaginario viaggio attraverso l'Italia adombrato dalle carte geografiche dipinte sulle pareti dell'interminabile ambulacro, facendolo «entrare» in corrispondenza di

Fig. 8. Targa della carta
geografica dell'Apulia.
Fig. 9. Veduta di Perugia.



terre meridionali, come l'isola di Malta e la Sicilia, e «uscire» in corrispondenza delle nordiche regioni alpine.

Già, perché uno dei caratteri più profondamente originali della Galleria, che la distingue dai non pochi esempi pressoché contemporanei di analoghi cicli geografici³, è di offrire attraverso la scienza cartografica un mirabile surrogato di un viaggio in Italia compiuto a volo d'uccello; o se si preferisce, di costituire una metafora concettuale, ma al tempo stesso concreta e addirittura percorribile, un vertiginoso compendio, ma dettagliato e completo, di un piacevole e istruttivo tragitto attraverso l'intera penisola, dalle Alpi alla Sicilia. Idea nuova e suggestiva, che si concretizza nella calcolata distribuzione, l'una di fronte all'altra, delle carte geografiche delle varie regioni d'Italia, lungo le pareti di un «corridoio» la cui rettilinea assialità longitudinale allude alla catena degli Appennini. In tal modo il visitatore percepisce l'intera Galleria – e soprattutto, mentre la percorre, la vive interiormente – come una sorta di modello analogico a scala ridotta dello stivale italico, con le tavole delle regioni settentrionali orlate dalle Alpi sistemate all'inizio del corridoio, quelle delle regioni meridionali dislocate nella sua parte terminale, e, mano a mano che scende idealmente lungo la dorsale appenninica, può ammirare, su un lato, le terre bagnate dal Mar Ligure e dal Tirreno, e sul lato opposto, quelle lambite dall'Adriatico.

È Egnazio Danti stesso, autore del programma cartografico della Galleria, a spiegare limpidamente il senso della sua invenzione, in una lettera indirizzata all'illustre collega fiammingo Abramo Ortelio e datata 24 dicembre 1580, quando ormai il grosso dei lavori era già concluso:

havendo divisa l'Italia per il mezzo del Monte Appennino, ho posto da una banda della Galleria quella che è bagnata dal Mare Ligustico et Tirreno, et dall'altra quella che è cinta dall'Adriatico e dall'Alpi, dividendola poi secondo gli Stati et le prefetture de governi in quaranta parti [...].

Dal canto suo, con un'immagine al tempo stesso encomiastica e poetica, l'anonimo autore dell'*Ambulatio gregoriana* sintetizzava quale fosse il significato più profondo del ciclo cartografico agli occhi del suo committente, paragonando papa Gregorio XIII, che nelle pause strappate alle pressanti incombenze politiche e pastorali s'intratteneva nella sua Galleria, passando in rassegna anche i più remoti castelli e gli oscuri villaggi senza nome, al sommo Giove che, secondo le antiche credenze, interrompeva di tanto in tanto la cura degli affari celesti, per volgere lo sguardo alla terra e controllare dall'alto che ogni singola cosa avesse il suo corso. Come vedremo in seguito, il paragone mitologico coniato dal panegirista, per quanto scontatamente adulatorio, era tutt'altro che gratuito, poiché il papa Boncompagni annetteva alla Galleria un significato che andava al di là del

puro diletto, sia pure nutrito di intenti conoscitivi e scientifici, attribuendole il valore di vero e proprio strumento di simbolico dominio e controllo del territorio su cui regnava, nonché di proiezione virtuale delle proprie ambizioni politiche, che si estendevano ben oltre i confini dello Stato della Chiesa.

Una Galleria, ma non solo

Ma per meglio intendere il significato più profondo della Galleria delle Carte Geografiche, è necessario inquadrarla all'interno del più ampio progetto di cui essa era parte certamente essenziale, ma non esclusiva; progetto che fu portato compiutamente a termine, ma che risulta oggi profondamente amputato e stravolto dalle successive trasformazioni subite, non tanto dal «corridore» in sé e per sé, quanto dalle pur sopravvissute realizzazioni edilizie e decorative che ad esso erano intimamente collegate. Benché infatti la Galleria sia stata sottoposta a varie campagne di restauro – ed anche a numerosi ma circoscritti rifacimenti parziali delle tavole geografiche, talché esse ci appaiono come una sorta di palinsesto in cui non sempre è facilmente distinguibile ciò che risale a Danti da quel che è stato aggiunto o sovrapposto dopo –, essa nella sostanza ci si presenta oggi così come fu concepita e realizzata all'origine. Ma tale concezione originaria faceva parte, in realtà, di un progetto più vasto e articolato, di cui il «corridore di Belvedere» rappresentava il fulcro e l'ambiente più prestigioso, ma non il solo. Con le sue tavole geografiche, la Galleria era il luogo destinato ad impressionare gli ospiti del pontefice e ad offrire alla sua persona uno spazio che era al tempo stesso di evasione e di esercizio del proprio ruolo di governo, costituendo una sorta di osservatorio privilegiato sui suoi possedimenti reali e virtuali dove poter esercitare, «dall'alto», la sua volontà di controllo dello spazio. Non lontano da essa, però, e ad essa strettamente collegato sia fisicamente che progettuale, era stato predisposto anche un altro luogo, la cosiddetta Torre dei Venti, nel quale il papa Boncompagni potesse esercitare, ancor più dall'alto, la sua non meno ferma aspirazione al controllo del tempo.

Ma procediamo con ordine. Gregorio XIII era un committente eccezionalmente metodico: prima di avviare un nuovo progetto, voleva veder compiuto quello precedentemente intrapreso. Non era solo una questione di temperamento, ma anche di avvedutezza economica⁴. Egli fu sempre attento a graduare gli esborsi finanziari, ingentissimi, che erano necessari per realizzare le tante imprese edilizie e decorative da lui commissionate. In armonia con questi criteri di metodica gradualità, Gregorio XIII attese che fossero sostanzialmente terminati i lavori intrapresi nel Sacro Palazzo – in

particolare il nuovo fabbricato di Logge attorno al Cortile di San Damaso e gli Appartamenti pontifici ad esso adiacenti –, prima di rivolgersi al completamento del braccio di ponente del Cortile di Belvedere ed alla Galleria delle Carte Geografiche che ne costituiva il segmento più impegnativo e spettacolare.

Com'è noto, il Cortile di Belvedere era stato progettato da Bramante per Giulio II, allo scopo di collegare il nucleo più antico del Palazzo pontificio alla Villa del Belvedere, che era collocata a nord, su una collinetta distante circa 300 metri. Ispirandosi all'imponenza delle dimore imperiali sul Palatino e ai percorsi assiali e disposti su più livelli dell'antico Santuario della Fortuna Primigenia a Preneste, Bramante aveva organizzato l'immenso e accidentato spazio creando un enorme cortile rettangolare di circa 300 metri x 100, orientato longitudinalmente lungo l'asse sud-nord e articolato su tre livelli: la Corte inferiore, addossata al Palazzo pontificio e adibita a teatro, la Corte intermedia, in funzione di cerniera, e quella superiore, sistemata a giardino davanti alla Villa del Belvedere. A delimitare i lati lunghi del grande Cortile tripartito, Bramante aveva previsto, ad est e ad ovest, due ali porticate: a due ordini sovrapposti nella Corte inferiore, precedute da due simmetriche torri nella Corte intermedia, e ad un solo ordine in quella superiore. Ma già poco dopo l'avvio della costruzione, lo spostamento della residenza privata del papa dall'Appartamento Borgia alle Stanze che Raffaello veniva affrescando e che si trovavano al piano superiore aveva imposto una revisione del progetto in corso d'opera, con l'aggiunta di un terzo ordine nei bracci est e ovest della Corte inferiore, al fine di mantenere una connessione diretta, senza sbalzi di quota, tra il nuovo Appartamento papale e i «corridori» che lo collegavano alla Villa del Belvedere. In realtà la costruzione era proceduta molto a rilento, tanto che ad oltre cinquant'anni dall'inizio dei lavori, al tempo di papa Pio IV (1559-1565), un disegno databile intorno al 1560 (fig. 10) ci mostra il Cortile ancora ben lungi dall'essere terminato: vi si vedono giunte a compimento solo la testata nord, con la facciata rimodellata della Villa del Belvedere, al cui centro Bramante aveva progettato un ampio emiciclo concavo che fungeva da fuoco prospettico dell'intero complesso, e l'ala est, con tre ordini sovrapposti nella Corte inferiore, due piani di raccordo in quella intermedia e un solo ordine porticato in quella superiore; tutto il braccio di ponente, invece, rimaneva ancora a livello delle fondazioni, anche se il disegno, mostrando i blocchi sparsi che ingombrano la spianata del Teatro, lascia intendere che era imminente, o forse già in corso, l'avvio dei lavori anche su quel lato del Cortile. Tale completamento, infatti, fu portato avanti proprio durante il pontificato di Pio IV da Pirro Ligorio, l'architetto di Palazzo cui si deve anche la sopraelevazione della Villa del Belvedere e la sostituzione dell'emiciclo bramantesco con il colossale Nicchione che vedea-

mo tutt'oggi. Il progetto di Ligorio per l'ala ovest, che conosciamo attraverso un disegno (fig. 11), prevedeva ovviamente, come nell'ala est, tre ordini sovrapposti, l'ultimo dei quali caratterizzato da una successione di serliane. Ma alla morte di Pio IV, nel 1565, la realizzazione del progetto era giunta solo a completare i due primi ordini, come si desume da una ben nota incisione rappresentante una giostra militare che si tenne nel Teatro di Belvedere poco prima della morte di Pio IV (fig. 12).

Fu dunque l'austero ed ascetico Pio V Ghislieri (1566-1572) a far realizzare il terzo ordine così come lo aveva progettato Ligorio e a far completare anche quella torre di cinque piani prevista dal progetto – ed in parte già compiuta sotto Pio IV –, che fungeva da cerniera tra il Palazzo Apostolico ed il braccio di ponente del Cortile. Al primo, secondo e terzo piano di questa torre, in luogo dell'invaso che secondo il progetto originario avrebbe dovuto ospitare una grande scala elicoidale, Pio V fece costruire tre cappelle ellittiche, l'una sovrapposta all'altra. Al terzo e penultimo piano, corrispondente al livello delle Stanze raffaellesche, fece inoltre sistemare il proprio Appartamento privato, comprendente anche una delle tre cappelle ellittiche, che comunicava direttamente con la propria camera. Non era la prima volta che, contrariamente alle originarie intenzioni bramantesche, veniva assegnata ad un braccio del Cortile inferiore anche una funzione residenziale. Già sotto Paolo III (1534-1549), infatti, sul lato opposto della corte, Antonio da Sangallo aveva avviato la costruzione di un quarto livello sopra i tre ordini sovrapposti del braccio di levante. Giulio III (1550-1555), che aveva fatto completare i lavori interrompendo tale quarto livello alla nona campata, volle destinare a proprio Appartamento privato questo quarto ordine «interrotto», che s'innesta anch'esso nel Sacro Palazzo al livello delle Stanze di Raffaello. Come si può dedurre dall'esame integrato del disegno di anonimo (fig. 10) e dell'incisione con la giostra militare (fig. 12), uscendo da questa sua residenza privata posta al sommo del braccio di levante, Giulio III poteva raggiungere la Villa del Belvedere percorrendo la lunga e panoramica «passeggiata scoperta», che operava uno spettacolare collegamento diretto tra il Sacro Palazzo e la Villa, unificando tutte le terrazze del braccio di levante, comprese quelle che coronavano i porticati della Corte intermedia e di quella superiore.

Quando Gregorio XIII, nel 1578, decise di provvedere al completamento del Cortile di Belvedere intervenendo nel braccio di ponente, la situazione era pertanto questa: la testata nord del Cortile superiore aveva subito gli ampliamenti e le modifiche apportate da Pirro Ligorio ed era pertanto, sostanzialmente, come la vediamo oggi; nella Corte inferiore il braccio di levante era costituito da tre ordini sovrapposti, più un quarto ordine «interrotto» che ospitava l'ex Appartamento di Giulio III; esso proseguiva poi con due ordini nella Corte intermedia e un solo ordine in quella

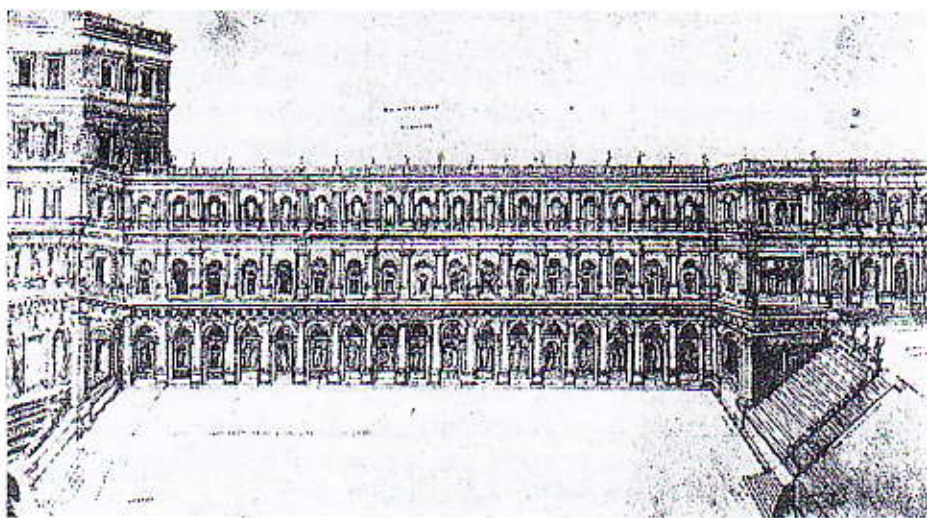
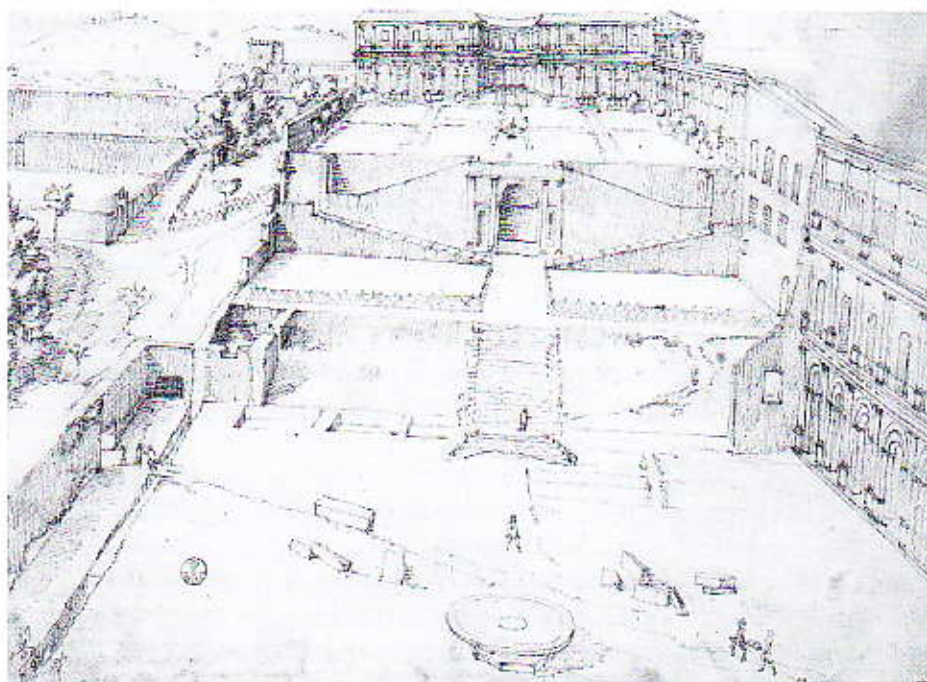
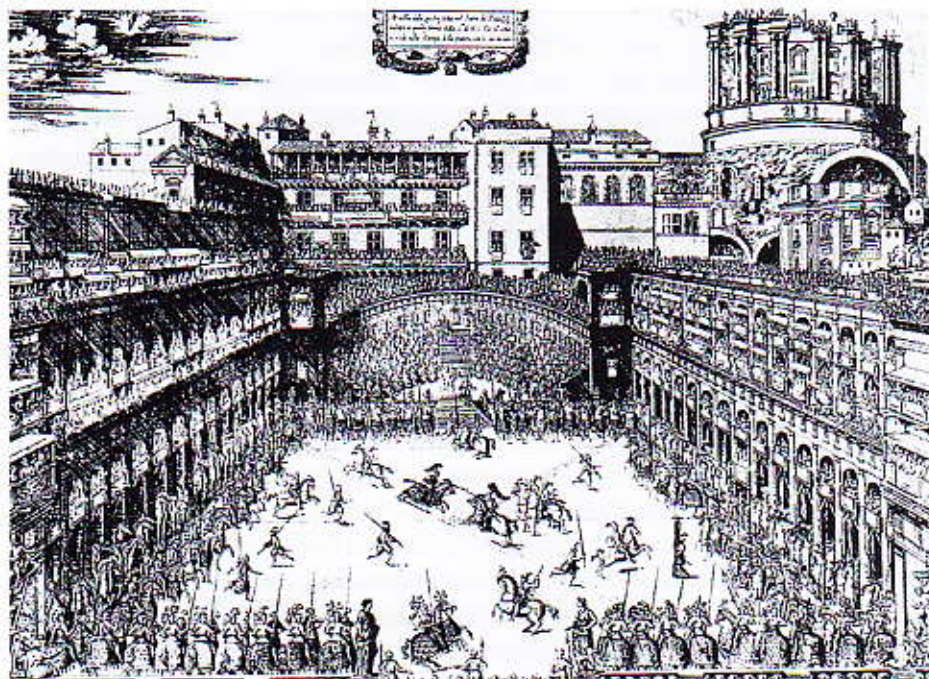


Fig. 10. Anonimo, *Veduta del Cortile del Belvedere*, c. 1560, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe 2559 A.

Fig. 11. Pirro Ligorio, *Progetto per l'ala di ponente del Cortile del Belvedere*, Roma, Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte, Raccolta Lanciani.

Fig. 12 (a fronte). Antonio Lafréry, *Il Teatro di Belvedere durante la giostra organizzata il 5 marzo 1565 per le nozze di Annibale Altemps con Ortensia Borromeo*, incisione.



superiore; quanto al braccio di ponente, esso si configurava sostanzialmente com'era stato predisposto nel progetto di Pirro Ligorio (fig. 11): a far da cerniera con il Palazzo Apostolico si ergeva una torre a cinque piani, la cosiddetta Torre Pia, che ospitava l'ex Appartamento di Pio V al penultimo piano (dunque allo stesso livello in cui erano collocate, nel nucleo centrale del Palazzo Apostolico, le Stanze di Raffaello, e sull'altro lato del Cortile, l'ex residenza di Giulio III); in analogia con il braccio di levante, seguiva poi un corpo di fabbrica costituito da tre ordini sovrapposti, ciascuno di 17 campate; all'altezza della Corte intermedia il braccio raddoppiava in larghezza, assumendo la stessa dimensione massiccia della Torre Pia, e proseguiva con due ordini sovrapposti, il più elevato dei quali corrispondeva al terzo ordine di scrliane che cingeva la Corte inferiore; nulla ancora c'era, invece, sul lato ovest della Corte superiore. La Galleria delle Carte Geografiche, fatta costruire e decorare da Gregorio XIII tra il 1578 e il 1581, si configura pertanto come un lungo «corridore» di 17 campate, che collegando l'ex Appartamento di Pio V alla Corte intermedia, costituisce un quarto livello del braccio di ponente che cinge la Corte inferiore. Di qui la lieve dissimmetria che si venne a creare tra l'ala di ponente e quella di levante, giacché in quest'ultima non esisteva un intero quarto ordine, ma solo il segmento occupato dall'ex Appartamento di Giulio III, che s'interrompeva alla nona campata.

Come abbiamo anticipato, però, la Galleria delle Carte Geografiche non fu concepita come «pezzo unico», bensì come fulcro di un progetto

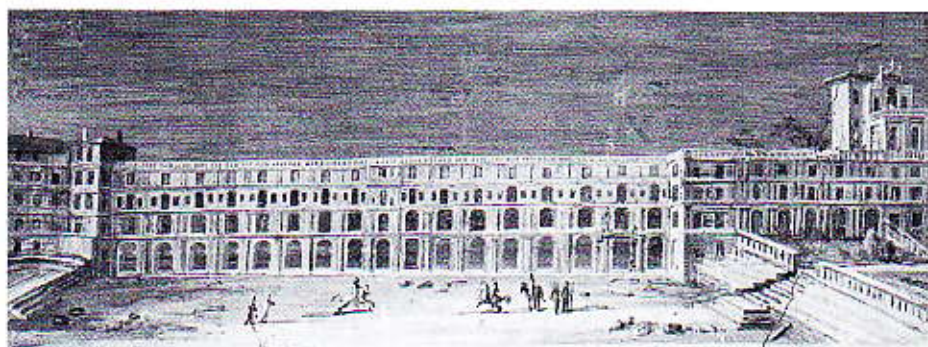


Fig. 13. Matthijs o Paul Bril, *Veduta del braccio di ponente del Cortile del Belvedere con la Torre dei Venti*, c. 1580, affresco nella sala al secondo piano della Torre dei Venti.

unitario più ampio che fu quasi interamente realizzato tra il 1578 e il 1581⁵. Per valutare con un sintetico colpo d'occhio quale fosse tale progetto unitario e come esso fu realizzato dall'architetto di Palazzo Ottaviano Mascarino, basterà ora mettere a confronto il progetto di Ligorio (fig. 11), che come abbiamo detto rispecchia sostanzialmente la situazione del braccio di ponente ereditata da Gregorio XIII, con questo delizioso, piccolo affresco, eseguito da Matthijs Bril o da suo fratello Paul in una stanza della Torre dei Venti (fig. 13), che raffigura la medesima veduta del braccio ovest del Cortile, ma immediatamente dopo che Gregorio XIII vi aveva apportato la sua rilevante «addizione». Si tratta di un documento eccezionale, anche perché è l'unico finora conosciuto che ci mostri l'aspetto di quest'ala gregoriana, prima che essa venisse profondamente modificata da quella brutale inserzione di un braccio trasversale nel Cortile di Belvedere, che corrisponde al braccio sistino della Biblioteca Vaticana.

Com'è noto, infatti, a pochissimi anni dal compimento dell'«addizione gregoriana», Sisto V, successore di Gregorio XIII, fece costruire a Domenico Fontana un nuovo braccio destinato ad ospitare la Biblioteca che, collegando l'ala di ponente e quella di levante all'altezza della Corte intermedia, operò un radicale stravolgimento del Cortile di Belvedere qual era stato concepito da Bramante. Il nuovo braccio della Biblioteca interruppe infatti la continuità assiale dei tre cortili, eliminando quello intermedio (di cui resta un vestigio all'interno del braccio della Biblioteca) e rendendo pertanto incomunicanti il Teatro del Cortile inferiore con i giardini di quello superiore. Tale violenta trasformazione incrinò irreversibilmente la concezione unitaria del Cortile bramantesco e costituì la premessa di successive manomissioni, che resero ben presto obsolete e perfino scarsamente decifrabili le finalità e l'organicità degli interventi edilizi voluti da Gregorio XIII, che a quella concezione unitaria si erano invece programmaticamente uniformati. Di qui, dunque, l'importanza di ricostruirne l'in-

tenzione originaria e di individuarne la *ratio* nell'ambito del Cortile unitario e a tre livelli, prima dello «stravolgimento» sistino.

Rispetto all'elevato a tre ordini sovrapposti previsto dal progetto di Ligorio, la piccola veduta ad affresco ci mostra il quarto ordine, costituito dalle 17 campate del nuovo «corridore» delle Carte Geografiche che si sviluppano a partire dal penultimo piano della Torre Pia, dov'era l'ex Appartamento di papa Ghislieri. Come nel disegno di Ligorio, anche nell'affresco vediamo che l'ultimo piano era coronato da una balaustrata. Forse per Ligorio si trattava semplicemente di una degna conclusione del fabbricato da ornare con statue, ma per il progetto di Mascarino tale coronamento fu qualcosa di più e di diverso: il parapetto di una terrazza panoramica che si sviluppava sopra il soffitto della nuova Galleria prolungandosi ben oltre, fino a raggiungere la Villa del Belvedere, così come avveniva, ma ad un livello inferiore, sul braccio di levante. Dopo le 17 campate della Galleria delle Carte Geografiche, il nuovo piano edificato raddoppiava in larghezza, proseguendo con altre 9 campate lungo il lato ovest della Corte intermedia. Qui il papa aveva fatto allestire e decorare un nuovo, magnifico Appartamento, che si aggiungeva, senza sostituirlo, a quello privato che si era fatto costruire nel nucleo centrale del Sacro Palazzo sul Cortile di San Damaso.

La Galleria delle Carte Geografiche veniva così a configurarsi come un lungo e straordinario «spasseggio coperto», raddoppiato in alto dalla panoramica e salubre passeggiata all'aperto della terrazza. Questa doppia «passeggiata» – l'una al coperto, ma affacciata sull'intera Italia, sia pure nelle dimensioni ridotte della riproduzione cartografica, l'altra *en plein air*, da cui si godeva la vista di tutta Roma e di un'ampia porzione dello Stato pontificio – collegava a sua volta due Appartamenti: quello fatto costruire a suo tempo da papa Ghislieri e quello nuovo, realizzato dal suo successore al di là della nuova Galleria. Ma anziché occupare un solo piano, questa nuova serie di stanze affacciate sui Giardini vaticani e sulla Corte intermedia culminava con un'appendice spettacolare, la Torre dei Venti, che sveltava sopra le due ultime campate del Nuovo Appartamento, elevandosi fino a 73 metri, e dunque ben più in alto della Torre Pia che la fronteggiava all'altra estremità del «corridore». Alla Torre dei Venti si poteva accedere in due modi: o dall'interno del Nuovo Appartamento, tramite una scala elicoidale che consentiva anche di scendere direttamente nella Corte intermedia (fig. 14), oppure dall'esterno, percorrendo la terrazza panoramica ricavata sopra la Galleria delle Carte Geografiche, come testimonia la *Pianta di Roma* di Antonio Tempesta (fig. 15), delineata una dozzina d'anni dopo la costruzione della Torre. In questo modo, il percorso di circa 300 metri che congiungeva i Palazzi Apostolici alla Villa del Belvedere si arricchiva di un osservatorio panoramico, dalle

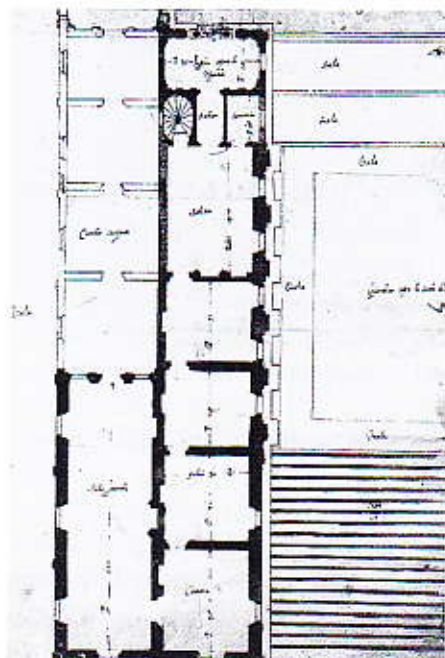
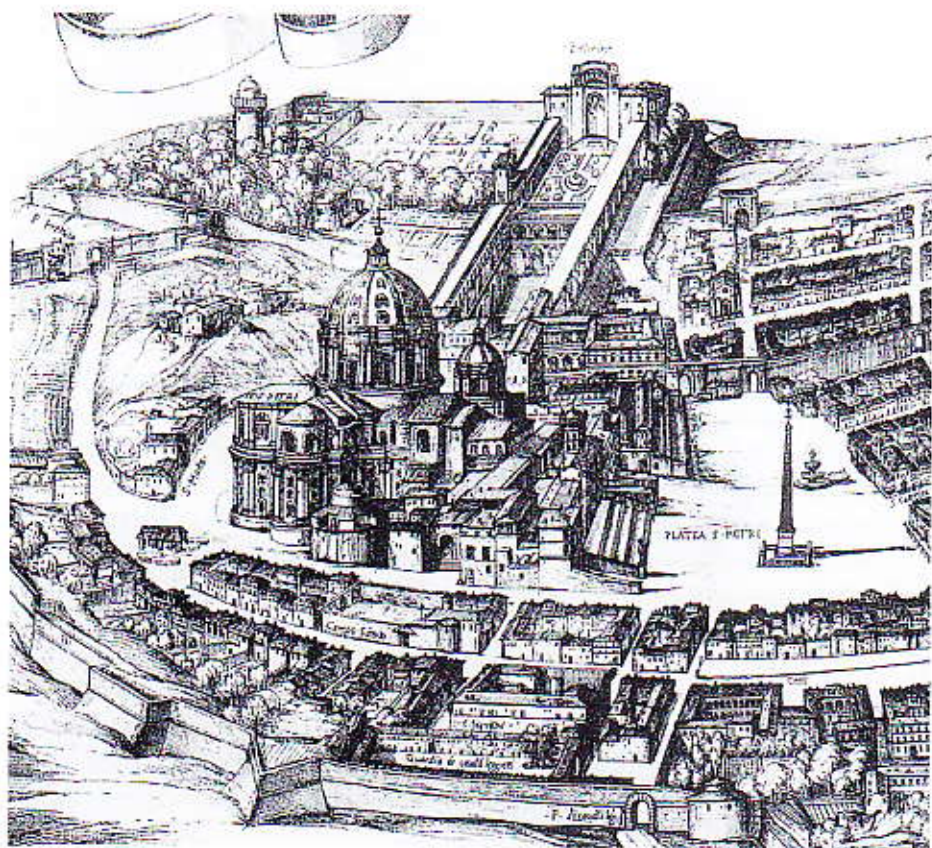


Fig. 14. Ottaviano Mascarino, *Pianta con il progetto dell'Appartamento Nuovo all'ultimo piano del braccio di ponente del Cortile del Belvedere*, Roma, Accademia di San Luca, Inv. 2470.

Fig. 15. Antonio Tempesta, *Pianta di Roma*, particolare dell'area vaticana.

Fig. 16 (a fronte). Veduta attuale di parte del braccio di ponte del Cortile del Belvedere con la Torre dei Venti.





cui logge si godeva una visuale ancor più dilatata di quella consentita dalla pur vertiginosa «passeggiata scoperta».

A causa delle trasformazioni subite nel corso dei secoli, l'organicità di questo grandioso progetto edilizio e decorativo di Gregorio XIII si è dissolta, risultando oggi pressoché indecifrabile. La «passeggiata scoperta» rimase agibile per pochissimo tempo e fu definitivamente abolita negli anni '30 del XVII secolo, quando papa Urbano VIII Barberini fece restaurare la Galleria decidendo di sovrapporvi un attico coperto da un tetto, per eliminare alla radice le infiltrazioni di umidità che ne danneggiavano gli stucchi e gli affreschi. Quanto all'Appartamento sormontato dalla Torre dei Venti, da tempo è stato profondamente trasformato e smembrato longitudinalmente in due parti: le stanze che si affacciavano ad ovest, sui Giardini vaticani, sono state unificate ed ora formano la cosiddetta Galleria degli Arazzi, mentre la Torre dei Venti e le stanze affacciate sulla Corte intermedia non fanno parte del normale percorso dei Musei, perché sono state incluse nell'area destinata all'Archivio Segreto Vaticano. Inoltre la Torre dei Venti, a causa delle trasformazioni subite durante il pontificato di Urbano VIII e anche dopo, benché conservi perfettamente al suo interno il raffinato apparato decorativo originario ad affresco, oggi ci appare dall'esterno come un edificio tozzo e quasi impenetrabile (fig. 16): tutto l'opposto di quell'aerea e slanciata costruzione a terrazze e logge sovrapposte di cui ci dà testimonianza la piccola e deliziosa veduta ad affresco eseguita da uno dei fratelli Bril.

La Torre dei Venti e la riforma del calendario

Come s'è detto, non soltanto la Galleria delle Carte Geografiche, ma tutto il progetto unitario ad essa connesso furono realizzati, contemporaneamente e a tappe forzate, nel giro di circa tre anni, dal 1578 al 1581. La fase più propriamente edilizia si esaurì in un biennio: grosso modo dall'estate del '78 a quella dell'80. Quanto a quella decorativa, per accelerarla fu utilizzata una grande quantità di artisti e dispiegata una tale razionalità esecutiva, suddividendo e compartimentando il lavoro in modo da procedere a rotazione e operando in più zone contemporaneamente, da render sufficiente un anno o poco più per portare a termine l'impresa. Tanta coordinata efficienza, quasi di stampo tayloristico, è una delle eredità non secondarie lasciate da Gregorio XIII al suo successore Sisto V, che seppe applicarla su vasta scala, spesso servendosi degli stessi artisti già sperimentati da papa Boncompagni. Essa fu comunque possibile perché il volitivo Gregorio XIII (forse stimolato e coadiuvato dalle più fresche energie e dalle robuste ambizioni del figlio Giacomo, governatore di Santa Romana Chiesa) poté contare su un'unica e geniale mente direttiva, quella di Egnazio Danti (nominato Cosmografo pontificio nell'80, ma già al servizio del papa dalla fine del '77), su di un unico architetto, Ottaviano Mascari- no, e su due nutritissime *équipes* di artisti, separate ma parzialmente interscambiabili, l'una per la Torre dei Venti, l'altra, ovviamente più specialistica e numerosa, per la Galleria.

All'inizio del 1581 la Torre dei Venti era già conclusa, come apprendiamo da un manoscritto, datato 24 gennaio di quell'anno⁶, in cui Danti si diffonde principalmente sull'anemoscopio orizzontale che vi aveva installato, dichiarandolo orgogliosamente «cosa affatto nuova e da me inventata recentemente», ma non manca di specificare fonti d'ispirazione e finalità della Torre, di descriverne i principali ambienti e di chiarirne tanto i risvolti pratici che quelli ideologici. Oltre alla più ovvia funzione di loggia panoramica, la Torre aveva anche quella di osservatorio meteorologico, dotato di un anemometro per registrare la direzione del vento. Per ammissione dello stesso Danti, il suo prototipo era la marmorea Torre dei Venti edificata da Andronico Cirreste nell'agorà di Atene. In quell'antico edificio ottagonale (tuttora esistente) ogni lato corrispondeva ad uno dei venti ed un bronzo tritone girevole spostava la sua verga, indicando uno degli otto lati a seconda del vento che spirava in quel momento. A differenza del suo modello, la Torre dei Venti vaticana era invece costituita da un corpo rettangolare suddiviso in tre piani (o meglio, in due piani intervallati da un ammezzato), cui si addossava un corpo quadrangolare di analoga altezza ma ripartito in due piani, che originariamente si affacciavano con logge e terrazze tanto sul lato est (verso la Corte intermedia) che su quello nord (verso la Corte supe-

riore). Sul tetto della loggia più alta sveltava la banderuola che azionava l'anemoscopio. Per lasciare sgombro e interamente godibile lo spazio della loggia sottostante, l'asta della banderuola era stata inserita all'interno di uno dei pilastri laterali della serliana che tripartiva la loggia, e pertanto la banderuola risultava leggermente decentrata rispetto al colmo del tetto. Come si vede nell'illustrazione inserita da Danti nel manoscritto (fig. 17), tale decentramento rendeva necessario un meccanismo di trasmissione del moto di cui lo scienziato rivendicava l'invenzione: si trattava di un ingranaggio a ruote dentate abbastanza semplice, che trasmetteva prima orizzontalmente e poi verticalmente il moto della banderuola, mettendo in azione l'indice che segnalava la direzione del vento sul quadrante dell'anemoscopio. Tale quadrante esiste tuttora ed è affrescato proprio al centro della volta della Sala della Meridiana, l'ambiente sottostante la loggia (fig. 18). Esso consiste in un grande cerchio rappresentante l'orizzonte terrestre, con segnati i dodici venti della tradizione greco-latina. Tutt'attorno è rappresentato un coro di putti e di personificazioni allegoriche dei venti, eseguito da Niccolò Circignani e da suoi aiuti.

Circignani aveva lasciato l'Umbria per Roma alla fine del '79, proprio perché chiamato a svolgere un ruolo guida nella decorazione della Torre dei Venti. Accanto a lui, oltre ad alcuni collaboratori minori, operava il paesista fiammingo Matthijs Bril (probabilmente già coadiuvato dal fratello minore Paul), che è l'autore delle principali vedute paesistiche affrescate nei vari ambienti della Torre, e in particolare di quelle, davvero straordinarie, che sfondano illusivamente le pareti delle due salette dell'ammezzato. Circignani riservò invece per sé soprattutto la decorazione della Sala della Meridiana, che è la più ricca e rappresentativa dell'edificio. Ma prima di accennare a tali affreschi, ed in particolare a quelli che occupano per intero le pareti meridionale ed occidentale della sala, converrà prestare attenzione a quella meridiana che dà nome all'ambiente e compare proprio al centro del pavimento, quasi si trat-

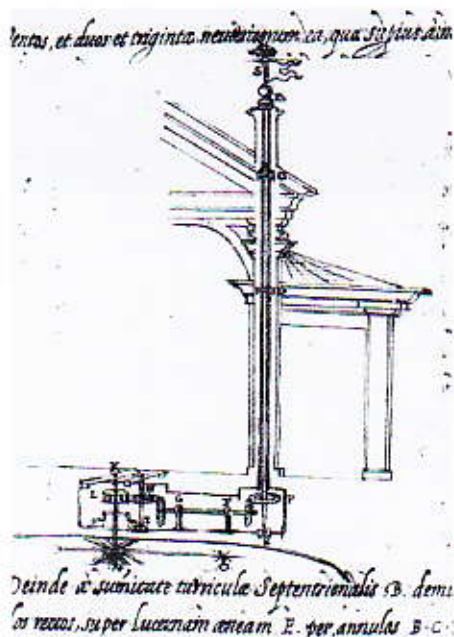


Fig. 17. Egnazio Danti, illustrazione dell'anemometro installato nella Torre dei Venti, in *Anemographia*, Roma 1581, BAV, Cod. Vat. Lat. 5647, f. 14 verso.

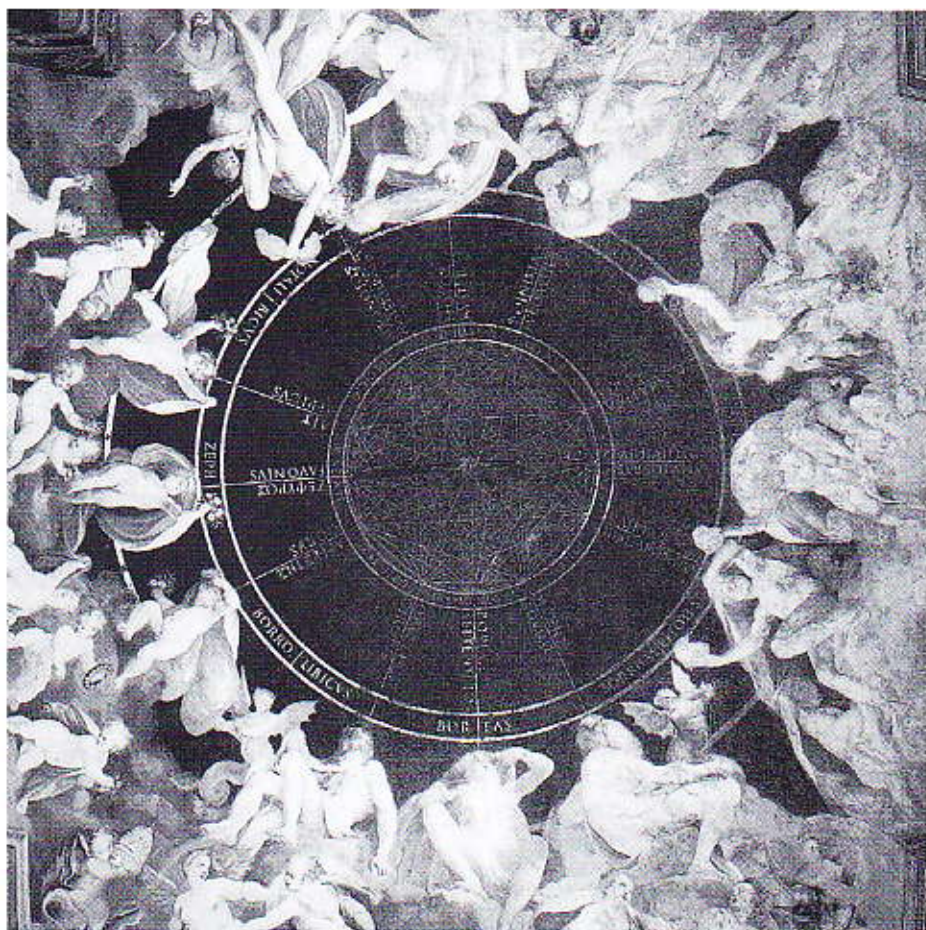


Fig. 18. Niccolò Circignani,
soffitto della Sala della Meridiana
con il quadrante dell'anemoscopio,
Torre dei Venti.

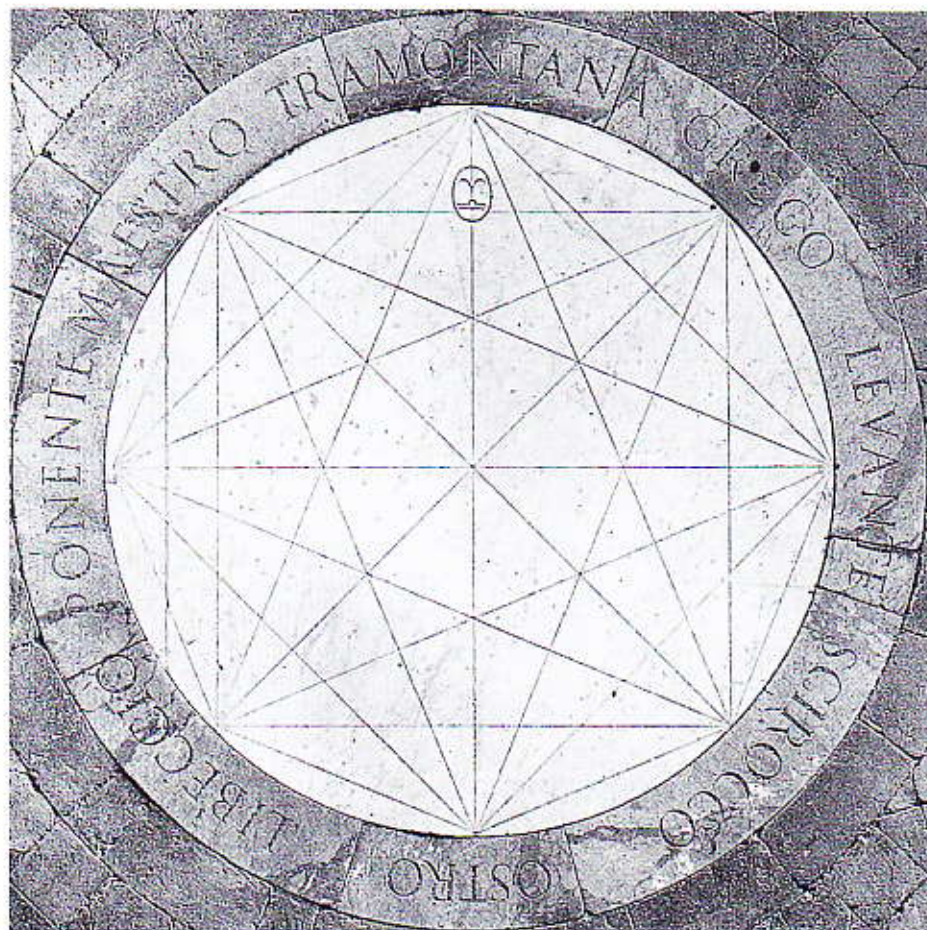


Fig. 19. Sala della Meridiana
nella Torre dei Venti, Meridiana
sul pavimento con inciso
il simbolo zodiacale dell'Ariete.



Fig. 20. Niccolò Circignani, *La tempesta sedata*, affresco sulla parete meridionale della Sala della Meridiana nella Torre dei Venti.

tasse di un riflesso della circonferenza dell'anemoscopio dipinta sulla volta (fig. 19). Listelli di marmo alternati a tessere di cotto disegnano infatti sul pavimento un cerchio, che forma il quadrante di una meridiana orizzontale. Tuttora, quando si ottiene il permesso di visitare l'ambiente, prima di ammettervi i visitatori, la guida provvede a chiudere le imposte di tutte le finestre, in modo che al buio risalti meglio l'accorgimento studiato per rendere operativa questa singolare meridiana priva di gnomone e che, diversamente da qualsiasi altra, non è esposta all'esterno, ma è situata all'interno di un edificio. Sulla parete meridionale, all'altezza di circa cinque metri, Danti ha fatto praticare un foro di 14 mm, che corrisponde alla bocca del Vento di Tramontana, che soffia mettendo a repentaglio la navicella in cui sono stipati gli Apostoli (fig. 20). A mezzogiorno, il raggio di sole che filtra dal foro cade sulla meridiana, segnalando la diversa altezza dell'astro a seconda delle stagioni.

Ma la chiave per comprendere il vero significato di questa meridiana – e per certi aspetti dell'intera Torre dei Venti – è in un altro piccolo foro, un punto all'interno del cerchio della meridiana, che Danti ha contrassegnato facendovi incidere vicino il simbolo zodiacale dell'Ariete (fig. 19). Com'è

stato calcolato da un astronomo, se Gregorio XIII avesse visitato la Sala della Meridiana a mezzogiorno del 21 marzo 1581, avrebbe potuto constatare che l'equinozio astronomico non corrispondeva affatto a quello indicato dal calendario giuliano ancora in vigore, ma era in realtà passato da parecchi giorni. Il raggio luminoso, infatti, non cadeva nel punto che Danti aveva fatto contrassegnare con il simbolo dell'Ariete e che corrispondeva al punto esatto del mezzogiorno equinoziale di primavera secondo i calcoli astronomici, bensì a parecchi centimetri di distanza. In altri termini, la meridiana in questione non è altro che lo strumento di una dimostrazione astronomica, offerta dal Cosmografo al suo pontefice e destinata a ripetersi puntualmente ogni anno: la dimostrazione scientifica della correttezza di quella riforma del calendario giuliano che Gregorio XIII si apprestava a varare di lì a poco (nel febbraio '82) e che è poi, come tutti sanno, l'impresa cui il papa avrebbe indissolubilmente legato il suo nome.

In sintesi, la questione della riforma del calendario giuliano nasceva proprio da questa sfasatura tra il reale equinozio di primavera e quello che veniva indicato come tale dal calendario promulgato da Giulio Cesare e rimasto in vigore per più di sedici secoli, fino alla riforma voluta da papa Boncompagni. Le ragioni per cui a Gregorio premeva la revisione del calendario giuliano non erano infatti tanto di ordine scientifico, quanto di ordine ecclesiale e liturgico. Per un errore di calcolo il calendario giuliano computava l'anno solare leggermente in eccesso, creando ogni anno un leggero sopravanzo (11 minuti e 14 secondi) che, sommandosi anno dopo anno, all'epoca di Gregorio XIII era ormai divenuto un ritardo di parecchi giorni sulla realtà astronomica. Questa sensibile differenza, destinata per di più a crescere inesorabilmente col passar del tempo, si ripercuoteva negativamente sul calendario liturgico, le cui ricorrenze erano scandite in base all'anno solare. Risultava infatti sempre più impossibile obbedire in modo effettivo, e non solo formale, a quella basilare norma, promulgata dall'imperatore Costantino al Concilio di Nicea, che determinava la Pasqua in base al primo plenilunio dopo l'equinozio di primavera. Di fatto, al tempo di Gregorio XIII, il ritardo del calendario giuliano era tale che il 21 di marzo anziché corrispondere all'equinozio di primavera, lo anticipava di undici giorni, così che sempre più spesso la Pasqua finiva con l'essere celebrata prima e non dopo l'equinozio astronomico.

Fu dunque per obbedire al precetto niceno e impedire sfasature tra il calendario liturgico e quello astronomico che Gregorio XIII istituì una commissione di scienziati e dotti di varia nazionalità, di cui fece parte naturalmente anche Danti, per provvedere alla riforma del calendario giuliano. Commissione che protrasse i suoi lavori per oltre un quinquennio, soppesando le diverse opzioni e giungendo infine alla determinazione di un nuovo calendario, che – nella consapevolezza dell'impossibilità di far coin-

cidere alla frazione di secondo computo calendariale e realtà astronomica – riduceva lo scarto al minimo e, introducendo opportune compensazioni (gli anni bisestili), approdava ad un risultato più che soddisfacente, frutto di un accorto compromesso tra verità astronomiche, esigenze liturgiche e necessità pratiche. Nonostante tali cautele e l'abile azione diplomatica dispiegata dal papa, neppure tutti i paesi cattolici adottarono subito il calendario riformato, a dimostrazione che il primato della religione perseguito da Gregorio XIII, sebbene in questo frangente potesse avvalersi di argomentazioni scientifiche, incontrava forti resistenze anche laddove l'autorità spirituale del papa era indiscussa. Il giusto dosaggio di rigore scientifico e ragion pratica del nuovo calendario fu apprezzato anche da grandi astronomi di fede protestante, come Tycho Brahe e Keplero, ma tale avallo non impedì certo alle nazioni protestanti di opporre una resistenza ancor più accanita all'adozione del calendario gregoriano. Comunque, com'è noto, benché ci siano voluti complessivamente più di tre secoli, prima tutto il mondo cattolico, poi via via anche quello protestante, hanno finito per adottare il calendario gregoriano, lasciando al mondo ortodosso il compito di opporre la resistenza più ostinata (tuttora la Chiesa ortodossa determina il suo calendario in base al computo giuliano, mentre le nazioni di fede ortodossa hanno applicato solo di recente la riforma gregoriana al calendario civile: la Russia nel 1918, la Grecia nel 1932).

La riforma del calendario ha tutte le carte in regola per costituire il pregnante emblema di tutto il pontificato di Gregorio XIII, un grande pontificato che, a Concilio di Trento ormai concluso da più di un decennio, segna una storica inversione di marcia nella Controriforma cattolica, che da una fase difensiva e di contenimento dell'aggressività protestante, passa con decisione ad una fase espansiva e di riscossa. Nella riforma del calendario, infatti, convergono tutte le linee guida della tenace e lungimirante azione del papa bolognese: il desiderio di operare un profondo riassetto amministrativo, giuridico e organizzativo nel governo temporale e spirituale della Chiesa, ma anche il progetto di affermare il primato pontificio sui poteri secolari; l'uso delle conoscenze scientifiche più aggiornate, ma anche il sano pragmatismo che sa piegare il rigore astratto della scienza per adattarlo alle esigenze concrete della vita quotidiana; la strategia di ampliamento universale della propria sfera d'influenza, ma anche la sagacia diplomatica e la duttilità tattica nell'affrontare e aggirare resistenze e ostilità preconcepite. E tutto ciò nella cornice di quella programmatica celebrazione dell'età dell'oro paleocristiana e costantiniana, che fu una costante del pontificato Boncompagni e che trovò il suo monumento storiografico nel primo volume degli *Annales Ecclesiastici*, scritto dallo storico oratoriano Cesare Baronio proprio negli anni in cui si costruiva la Galleria delle Carte Geografiche.

Risulterà ora più chiaro lo stretto nesso ideologico, oltre che edilizio e progettuale, che collega il nuovo «Corridore di ponente» – espressione della volontà gregoriana di dominare e governare lo spazio – alla Torre dei Venti, connessa invece indissolubilmente alla volontà di «governare» il tempo. Quanto agli affreschi che Circignani dipinse sulle pareti della Sala della Meridiana, essi ci ricordano che tutto ciò avveniva nel quadro di una costante vigilanza e mobilitazione contro i grandi scismi antichi e moderni, persistente minaccia all'integrità e all'esistenza stessa della Chiesa romana. Ce lo spiega Danti in persona nel suo manoscritto sull'anemoscopio, rivendicando orgogliosamente anche la paternità del programma iconografico della Sala della Meridiana e rivelandone i significati riposti, affidati ad un'allegorizzazione dei venti in chiave ideologico-religiosa. Ma diamo direttamente la parola al Cosmografo pontificio:

Ho pensato che non sarebbe stato fuor di proposito chiarir bene che cosa ho voluto significare con le allegorie fatte dipingere nella Torre dei Venti, opera del sommo artista Nicola Circignani. Ho voluto che i venti fossero caratterizzati dagli effetti che producono, e così ho posto le quattro Stagioni sotto i venti che le dominano. Inoltre a mezzogiorno [fig. 20] ho fatto dipingere la barchetta di S. Pietro battuta dalle onde (com'è detto in San Matteo, VIII); dalla parte opposta ho messo il vento di tramontana, che rappresenta gli eresiarchi nordici. Il vento percuote la rupe e di là fa uscire gli altri venti che ha sotto di sé perché si scatenino tutti contro quella santissima barca, che tuttavia è difesa dalla presenza e dalla custodia del Salvatore che la conserva illesa in ogni tempesta. Nella parete occidentale ho pensato di far dipingere il naufragio di S. Paolo che appunto accade in Oriente, per significare che non solo dal nord, ma anche dai venti degli eretici orientali è venuta ogni sciagura⁷.

Questo brano è di grande importanza non solo perché chiarisce il programma iconografico della Sala della Meridiana, ma perché getta un fascio di luce anche su quello, per la verità ben più articolato e complesso, della vicina volta della Galleria delle Carte Geografiche, dove sono presenti analoghe allusioni ai «venti ereticali» e dove, non a caso, in corrispondenza con la carta geografica dell'isola di Malta compare quella stessa scena con il *Naufragio di san Paolo a Malta ed il miracolo della vipera*, cui Danti aveva affidato il compito di alludere alle sciagure provocate dallo scisma d'oriente, facendola rappresentare sulla parete occidentale della Sala della Meridiana. Ma c'è di più: mostrandoci un Danti perfettamente calato nella parte di dotto iconografo, pronto a volgere ogni soggetto e spunto figurativo a fini di apologia della Chiesa romana e di lotta ideologica contro i suoi nemici, questo brano, sommato ad altri corposi indizi che convergono verso la medesima conclusione, rende plausibile l'ipotesi che anche la

paternità dell'intero programma iconografico della volta della Galleria sia da attribuire alla versatile dottrina del Cosmografo pontificio⁸.

Sopra la terra, il cielo

È giunto dunque il momento di tornare nel «corridore di ponente» e di volgere lo sguardo non verso le tavole geografiche che campeggiano sulle pareti, ma verso l'alto, a quella volta gremita di stucchi e di scene figurate, in cui geografia, storia e teologia si fondono in un amalgama che si riverbera sull'intera Galleria, rivelandone meglio la natura di ideologico *Theatrum Italiae*, mirante ad esprimere le istanze autocelebrative e le ambizioni politiche del papato Boncompagni, ma anche a contrapporre alla cosmografia protestante di Sebastian Münster e alla storia del cristianesimo in chiave luterana delle *Centurie di Magdeburgo*⁹ un'argomentata confutazione di parte cattolica.

Ma ancor prima di levare lo sguardo al soffitto, già sulle pareti del «corridore», ad osservar bene, si rinvengono parecchi elementi del complesso programma iconografico che arricchisce di significati ulteriori l'impresa cartografica realizzata da Egnazio Danti, facendo dell'atlante territoriale squadernato sui muri della Galleria anche l'atlante ideologico e politico di una Chiesa cattolica non più ripiegata sulla difensiva. Non mi riferisco solo all'emblema araldico dei Boncompagni, l'aureo draghetto che in alcune delle tavole geografiche contrassegna i feudi recuperati alla Chiesa da Gregorio XIII (fig. 21), o alle più o meno esplicite celebrazioni dell'era gregoriana che figurette allegoriche e iscrizioni varie s'incaricano di ribadire, con insistiti riferimenti alla pace e all'abbondanza che il pontificato Boncompagni asseriva di garantire. Penso anche all'ostentato raffronto, proprio all'inizio del ciclo geografico, tra l'*Italia antiqua* degli imperatori (tav. III) e quella *nova* dei papi, alle già menzionate celebrazioni delle vittorie sui Turchi nelle carte delle isole di Malta e di Corfù (tav. IV e fig. 7), ma soprattutto a quella ventina e più di minuscole «historiette», disseminate qua e là nelle varie tavole geografiche, che rievocano antichi episodi fausti ed infausti della storia d'Italia, come quello di *Leone Magno che ferma l'esercito di Attila presso Mantova* (tav. V), quello della vittoria di Carlo Magno sui Longobardi presso Piacenza (tav. VI) o quello della sconfitta delle truppe romane a Canne, il cui campo di battaglia è rappresentato in forma miniaturizzata nella carta dell'*Apulia*.

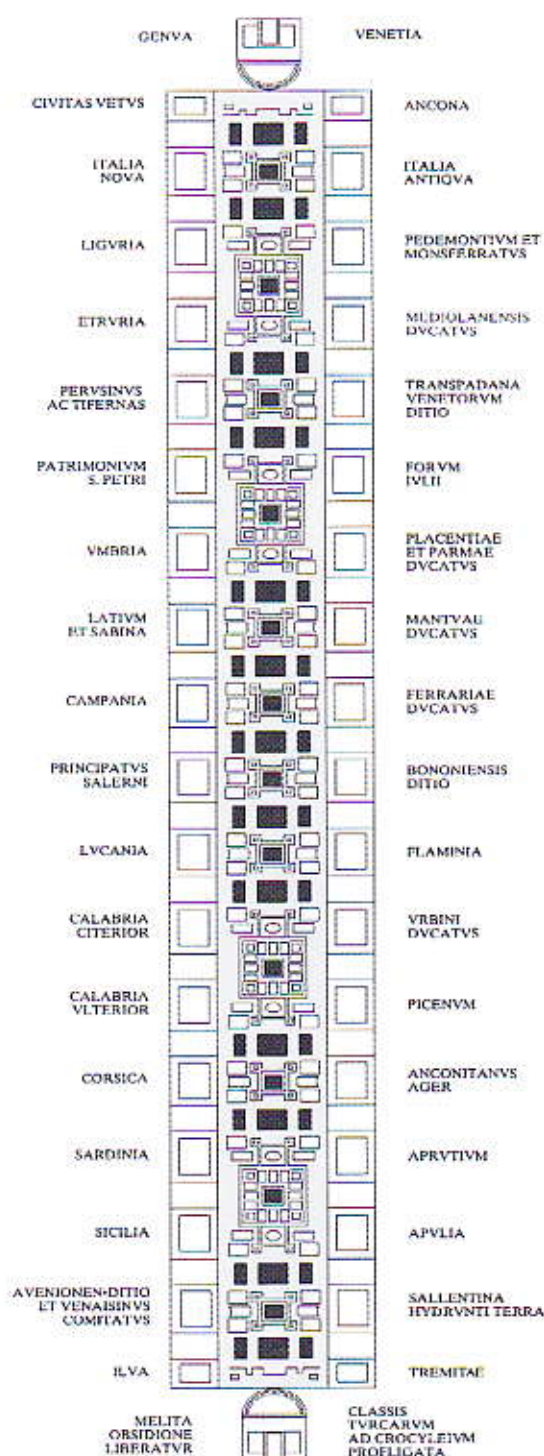
Come Iris Cheney ha acutamente osservato¹⁰, nel loro insieme queste «historiette» non rappresentano una serie di momenti trionfali dell'Italia del passato, ma descrivono piuttosto minacce patite e superate, spesso pagando un prezzo terribile, affinché un'Italia unificata potesse avviarsi a di-

ventare la futura patria della Chiesa. In esse insomma si esprime una visione conflittuale della storia, dominata tuttavia dalla fede in un preciso disegno provvidenziale di predestinazione. La lotta e l'ineluttabile trionfo dell'Italia cattolica su tutti i suoi nemici, dichiarati o subdoli, esterni o interni, è infatti il tema che domina nelle scene figurate della volta, dove non c'è evocazione di punizioni divine esemplari, né figura d'eretico o di antico persecutore della Chiesa, che non adombri la bruciante attualità della crociata religiosa controriformata. Così come non c'è praticamente scena o figura allegorica che non autorizzi una lettura in chiave di argomentata illustrazione dei capisaldi dottrinari tridentini, oltre che di celebrazione del potere della Chiesa romana e dell'esemplarità del pontificato Boncompagni.

I cartoni predisposti da Danti per le tavole geografiche della Galleria furono tradotti in pittura, oltre che dal cosmografo stesso, da un gruppo di specialisti e lavoranti di cui non c'è rimasto il nome, cui si aggiunsero certamente i due fratelli Bril, cui si devono gran parte degli spunti paesistici e delle capricciose divagazioni (fantasiosi pesci e mostri marini, pittoreschi navigli) inserite ad animare la cartografia laddove sarebbe stata più monotona (tav. VII). Per le grottesche negli sguanci delle finestre, per le figurette allegoriche che ornano le targhe e i cartigli e soprattutto per le innumerevoli scene e figure della volta fu mobilitato uno stuolo non minore di artisti, di parecchi dei quali conosciamo il nome grazie alle *Vite* – per la verità non sempre del tutto attendibili – di Giovanni Baglione¹¹. Ma più che indugiare sul ruolo scarsamente autonomo svolto da pittori come Antonio Tempesta o Giacomo Stella, Paris Nogari o Giovan Battista Lombardelli, è opportuno ricordare quello, di ben maggiore responsabilità, ricoperto da Gerolamo Muziano e Cesare Nebbia¹². Il primo, in qualità di pittore pontificio, fu incaricato di «ordinare» i lavori della volta, ovvero si limitò ad impartire le direttive generali, ideando il complesso ordito geometrico del soffitto, decidendo la disposizione degli ornati e degli stucchi e dando presumibilmente qualche spunto generale per la realizzazione delle storie figurate. A



Fig. 21. Targa con l'indicazione che spiega che i luoghi contraddistinti dal drago aurco sono stati recuperati alla Sede Apostolica da papa Gregorio XIII (Carta geografica della Romagna).



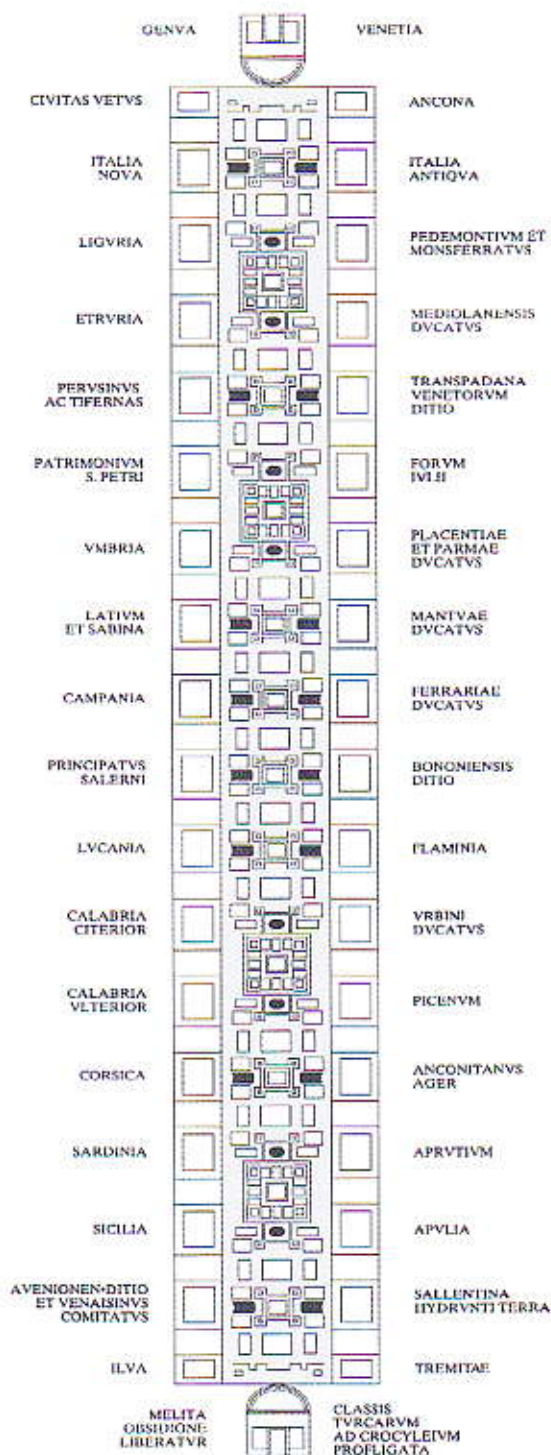
Cesare Nebbia, che a quel tempo era un po' il braccio destro di Muziano, toccò invece la direzione effettiva dei lavori, e in particolare di approntare tutti i disegni per le scene principali, parecchie delle quali furono eseguite da lui stesso.

L'«ordine» ideato da Muziano spartisce la smisurata volta a botte della Galleria con ricche cornici dorate e capricciosi ornati in stucco, in modo da ottenere un succedersi di rettangoli, quadrati ed ottagoni di varia dimensione, che si ripetono alternandosi con calcolata regolarità simmetrica. Nel complesso reticolo geometrico così ottenuto sono strategicamente distribuite una gran quantità di scene ed una folla di figure, che tralasciando le decorazioni minori e gli araldici sciami di draghi Boncompagni (risalenti alla decorazione originaria) e di api Barberini (aggiunte durante il restauro seicentesco), si suddividono, tematicamente, in quattro cicli. Il minore di essi è formato da 52 piccoli quadrati nei quali, in rappresentanza della copiosa fauna avicola della penisola, sono raffigurati uccelli di varie specie, derivati – un po' stancamente per la verità – da illustrazioni di repertori già in uso. Gli altri tre ci-

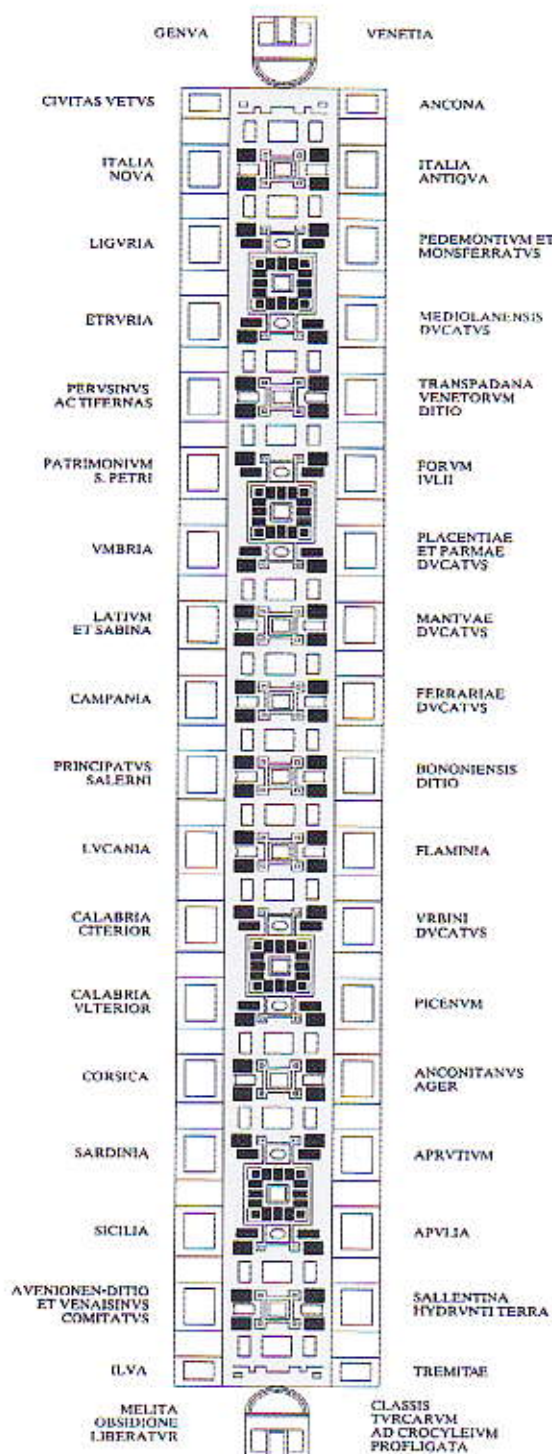
Schema B. In grigio chiaro lo schema della volta della Galleria e in grigio scuro quello del ciclo dei «Miracoli».

di meritano invece un discorso ben più approfondito¹³, che in quest'occasione cercherò di limitare alle questioni essenziali.

Il ciclo più importante, per il quale adoterò la denominazione di comodo di ciclo dei «Miracoli», consta di 51 scene policrome che rappresentano altrettanti episodi miracolosi o gesta esemplari della storia ecclesiastica (schema B). Segue il ciclo dei «Sacrifici», composto invece da 24 scene dipinte a monocromo giallo-bruno in modo da fingere il bassorilievo in bronzo dorato, secondo una formula assai diffusa all'epoca, che oltre ad esaltare la varietà di tecniche esecutive e di virtuosistiche simulazioni di cui i pittori erano capaci, consentiva anche di alludere metaforicamente ad una maggiore lontananza nel tempo dei soggetti illustrati (schema C). Il ciclo rappresenta infatti, entro scomparti rettangolari e ottagonali, il raro tema iconografico del sacrificio nel Vecchio Testamento. Terzo e ultimo resta quello che, per la verità, è improprio definire come un ciclo unitario, ma che si presenta piuttosto come una sorta di connettivo figurato, a metà tra l'allegorico e l'ornamentale, che incornicia e chiosa i due cicli princi-



Schema C. In grigio chiaro lo schema della volta della Galleria e in grigio scuro quello del ciclo dei «Sacrifici».



pali, invadendo ogni spazio residuo ed insinuandosi in ogni interstizio. Esso risulta frazionato in 128 scomparti di cinque formati diversi, variamente incorniciati da ornati «a grottesca» (schema D). Nella maggior parte di tali scomparti sono rappresentate Virtù cristiane, sotto forma di figure allegoriche femminili – di qui la denominazione di comodo di ciclo delle «Virtù cristiane» –, oppure personaggi biblici, spesso allusivi anch'essi di virtù grate a Dio. Non mancano però casi in cui la figura allegorica o il personaggio biblico incarnano un peccato o un vizio da contrastare e fuggire.

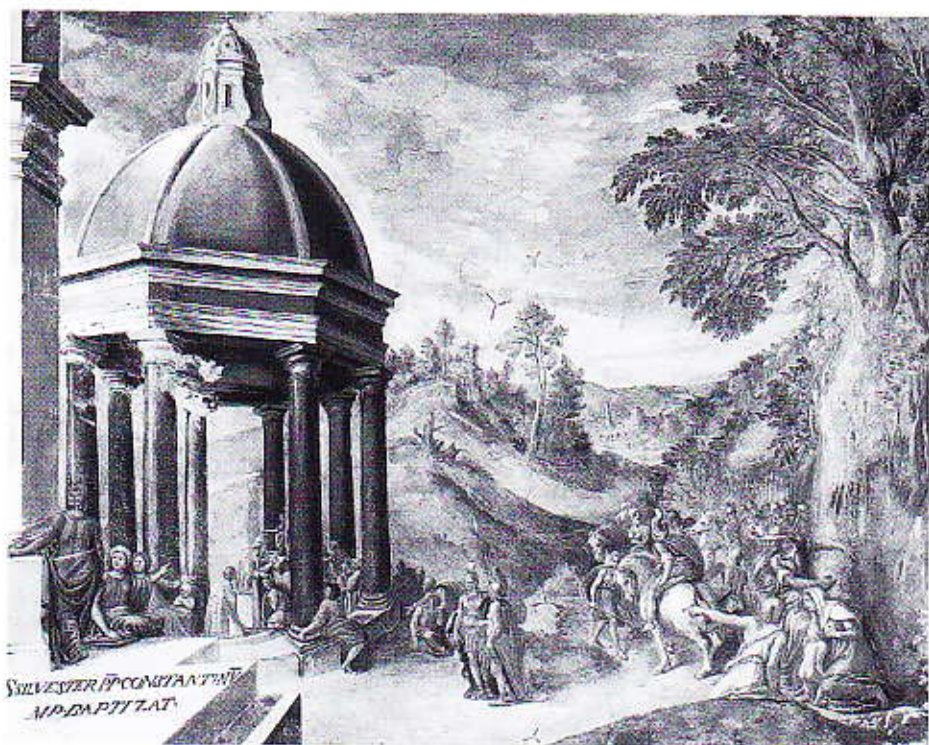
Il ciclo dei «Miracoli» è strategicamente distribuito lungo la volta in base al criterio di accostare il più possibile ciascuna scena alla tavola geografica in cui compare la località che fu teatro dell'episodio rappresentato, oppure in cui è collocato il paese d'origine o il maggior luogo di culto del santo che di quell'episodio è protagonista. In conseguenza di ciò, a tutte le carte geografiche dipinte sulle pareti fanno eco, nella porzione di soffitto vicina, una o due scene del ciclo dei «Miracoli». Ad esempio, alla Liguria o alla Corsica ne corrisponde una sola (ri-

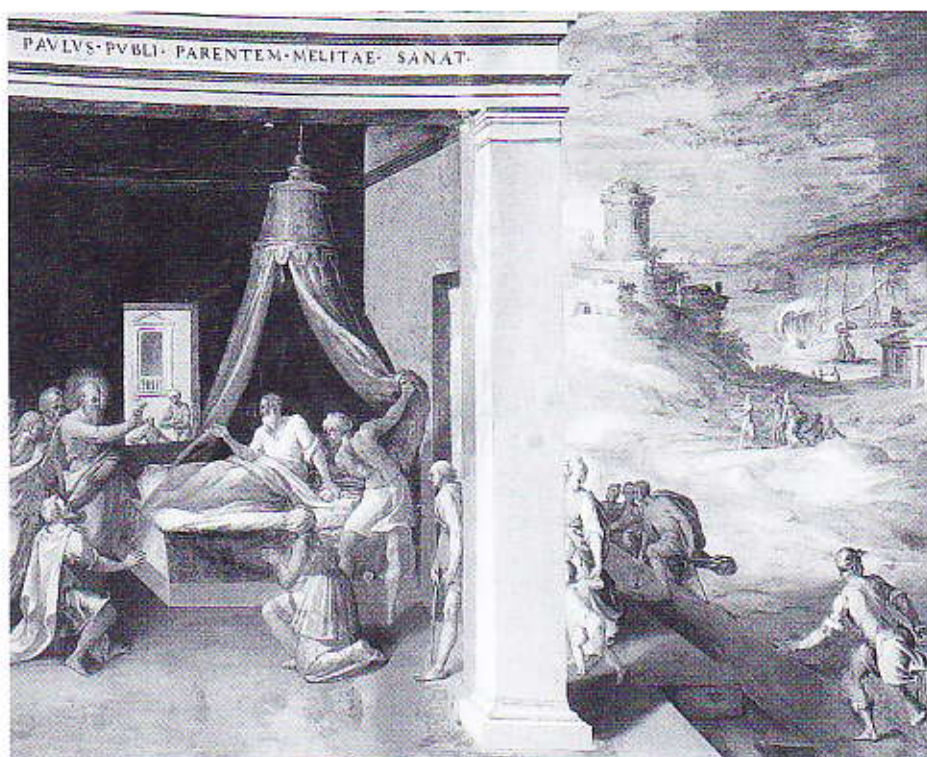
Schema D. In grigio chiaro lo schema della volta della Galleria e in grigio scuro quello del ciclo delle «Virtù cristiane».

spettivamente, *Il trasporto a Genova delle ceneri di san Giovanni Battista e Il popolo della Corsica riconosce l'autorità di papa Gregorio VII*), mentre alla Sicilia o al Ducato di Milano ne corrispondono due (alla prima, *San Giovanni papa e Simmaco precipitano l'anima di Teodorico nell'inferno e Il velo di sant'Agata arresta la lava dell'Etna*; al secondo, *Sant'Ambrogio nega l'ingresso in chiesa all'imperatore Teodosio e Sant'Ambrogio scaccia gli eretici da Milano*).

Questo calcolato rapporto quantitativo conosce solo due eccezioni che coincidono, non casualmente, con le due estremità della Galleria, zone su cui il programma iconografico pone un'enfasi particolare. Vediamo dunque in dettaglio tali eccezioni. All'ingresso della Galleria troviamo ben cinque episodi di cui è protagonista l'imperatore Costantino, che vanno riferiti alle due tavole che aprono il ciclo geografico, quelle con la carta dell'*Italia antiqua* e dell'*Italia nova*. La scelta era, per così dire, d'obbligo, essendo Costantino, primo imperatore cristiano e autore dell'editto di Milano, la figura storica che nell'ottica della Chiesa romana funge da raccordo tra l'Italia pagana dei Cesari e quella cristiana dei papi. È interessante notare che l'estensore del programma ha volutamente violato l'ordine cronologico di successione dei cinque episodi della vita di Costantino, dislocando la scena dell'*Apparizione della croce prima della battaglia di Ponte Milvio* (fig. 22), dopo quella del *Battesimo di Costantino* (fig. 23), che pure è cronologicamente posteriore. In tal modo, infatti, la volta può esordire con una scena che ha un inequivocabile significato di caposaldo della storia «italiana» della Chiesa. Se per ciascun cristiano il battesimo, che monda dal peccato originale, equivale ad un'iniziazione alla «vera vita», dal punto di vista della storia della Chiesa cattolica il battesimo di Costantino è il rito purificatorio di passaggio che, mondando la civiltà romana dal paganesimo, costituisce l'atto di nascita dell'*Italia nova*, legittima erede della gloria di Roma, ma soprattutto centro d'irradiazione del cattolicesimo.

Se ora ci spostiamo al polo opposto della Galleria, vicino alla porta nord, troviamo la seconda eccezione, che riguarda eventi miracolosi corrispondenti alla carta geografica di Malta. Si tratta infatti di ben tre episodi relativi al naufragio e al soggiorno di san Paolo nell'isola, che in questo caso assumono un significato più ampio di quello attribuitogli da Danti nella Sala della Meridiana, perché oltre ad alludere alla persistente minaccia dello scisma orientale, intendono rievocare l'inizio dell'evangelizzazione paolina dell'Italia a partire dal meridione. Inoltre non sfuggirà che l'estensore del programma ha voluto che nello scomparto finale della volta, in posizione simmetricamente speculare allo scomparto iniziale con il *Battesimo di Costantino*, fosse raffigurato un analogo rito di purificazione, quello celebrato da san Paolo con la guarigione miracolosa del padre di Publio (fig. 24), anch'esso simboleggiante la conversione al cristianesimo degli abitan-





(a fronte)

Fig. 22. L'apparizione della croce all'imperatore Costantino prima della battaglia di Ponte Milvio.

Fig. 23. Papa Silvestro battezza l'imperatore Costantino.

Fig. 24. San Paolo guarisce miracolosamente a Malta il padre di Publio.



Fig. 25. *La purificazione del lebbroso.*

ti pagani dell'isola di Malta. Come non bastasse, per sottolineare meglio questa programmatica simmetria speculare, accanto a tale scomparto l'iconografo ha dislocato due scene del ciclo dei «Sacrifici» che illustrano i riti veterotestamentari di purificazione della lebbra (fig. 25). La leggenda vuole infatti che, grazie al battesimo, Costantino guarisse dalla lebbra, simbolo delle false credenze che dannano l'anima in eterno. Si viene a configurare così una sorta di specularità simbolica tra le scene finali e quelle iniziali della volta.

Come si vede, la sofisticata *ratio* geometrico-simbolica che ha presieduto all'ordinamento della decorazione si è compiaciuta di tracciare sentieri interpretativi e offrire punti di riferimento che servissero da bussola per orientarsi nella fitta foresta di simboli, allegorie e figure che invade l'immenso soffitto. Uno dei parametri principali, come s'è detto, è quello della corrispondenza tra «Miracoli» e tavole geografiche, ma nella scelta dei soggetti, a questo pur vincolante criterio di correlazione storico-geografica ne sono stati aggiunti altri. Non è un caso, ad esempio, che personaggi che ricoprono un ruolo chiave nella storia della Chiesa romana, come san Pietro, san Paolo, Costantino imperatore e papa Silvestro, sant'Ambrogio, san Francesco, san Domenico ricorrono più volte e siano protagonisti di più di una scena. Come non è casuale che certe caratteristiche fisiche della geografia italiana siano richiamate esplicitamente negli episodi raffigurati nel soffitto, vuoi per rafforzare la suggestione analogica della Galleria come «spasseggio» per l'Italia lungo la dorsale appenninica, vuoi per servirne come metafora delle diverse e cospicue risorse offerte dal territorio italiano alla Chiesa di Roma, oppure delle minacce da essa fronteggiate e superate. Si osservi, al riguardo, il peso rilevante che hanno gli sfondi di paesaggio nell'economia delle scene e la strategica distribuzione delle marine, dei paesaggi montuosi e selvatici, di quelli vulcanici (fig. 26, tavv. VIII-IX).

Fermo restando il criterio guida nella scelta dei «Miracoli» da rappresentare, il nesso geografia-storia della Chiesa si arricchisce dunque di molteplici altre sfumature di ordine ideologico e dottrinario, configurando nella volta una sorta di variegato atlante religioso, proiezione spirituale di quello geografico dispiegato sulle pareti. In esso, attraverso decine e decine di episodi miracolosi e gesta esemplari dei campioni della fede, viene raccontata l'articolata e pronta risposta della Chiesa romana, provvidenzialmente soccorsa dall'aiuto divino, guidata con mano ferma dai suoi papi e protetta dall'eroica milizia dei suoi santi e dei suoi martiri, a tutte le insidie e agli ostacoli frapposti dai suoi nemici all'assolvimento del suo mandato celeste. Accanto all'orgogliosa celebrazione di vittorie, dogmi e precetti del credo romano, dalle varie scene traspare anche l'argomentata confutazione, punto per punto, delle tesi protestanti: la difesa di una Chiesa concepita non come concetto invisibile e trascendente, ma come istituzio-



Fig. 26. *San Romualdo fonda l'eremo di Camaldoli.*

Fig. 27. *Giovan Francesco Romanelli, Cristo raccomanda a Pietro di aver cura del gregge dei fedeli (Pasce oves meas).*

ne terrena, gerarchica e piramidale, delegata da Cristo a rappresentarlo in terra e a condurre in salvo il gregge dei fedeli; l'esaltazione del sacerdote come tramite necessario tra uomo e Dio e delle buone opere come mezzi di salvezza; la venerazione dei santi e delle reliquie; l'elogio della vita monastica e del rigore ascetico di quella eremitica; il valore delle cerimonie liturgiche ed il carattere sacrificale della messa, intesa come ripetizione del sacrificio di Cristo, la cui presenza reale nell'eucarestia è garantita dal dogma della transustanziazione.

In tanta varietà di temi, un ordine gerarchico è ottenuto attraverso il rilievo particolare assegnato a tutte le scene che si succedono lungo l'asse centrale del soffitto, fascia longitudinale che innerva il colmo della volta e viene così a costituire una sorta di «spina dorsale» ideologica, destinata dal programma iconografico a ribadire i concetti basilari: la fonte divina dell'ordinazione sacerdotale, il valore salvifico del sacrificio eucaristico, la protezione dai nemici accordata da Dio alla sua Chiesa e, soprattutto, il primato del papa, vicario di Cristo, sul potere temporale di re e imperatori. Ma all'interno di questa dorsale ideologica, il cui ruolo privilegiato è sottolineato dalla stessa dimensione delle scene, si sviluppa un'ulteriore differenziazione gerarchica. S'è già detto dell'importanza attribuita alle porzioni iniziale e finale della volta, entro le quali spiccano le due scene centrali del *Battesimo di Costantino* (fig. 23) e della *Guarigione del padre di Publio* (fig. 24). Un altro luogo privilegiato è il centro fisico della Galleria, corrispondente alla nona campata del «corridore». Data la sua collocazione geografica, non fu difficile a Danti rendere omaggio al papa regnante disponendo la carta geografica dove compare la città natale di Gregorio XIII, Bologna, proprio in corrispondenza di questa campata centrale. Non è dunque un caso che le due scene con «miracoli» collegati alla *Bononiensis Ditis*, *San Petronio resuscita un operaio* e *Gli angeli recano il pane a san Domenico*, siano collocate nella nona campata, così come non è un caso che in mezzo ad esse, e dunque proprio all'esatto centro della volta, campeggi una scena di dimensioni maggiori di tutte le altre e che rappresenta il vero perno ideologico attorno a cui ruota tutto il programma della volta, e in un certo senso, dell'intera Galleria. Mi riferisco alla scena del *Pasce oves meas*, ovvero di *Cristo che raccomanda a Pietro di aver cura del gregge dei fedeli* (fig. 27). È questa l'unica scena che Urbano VIII ha fatto ridipingere per intero durante il restauro della Galleria da lui commissionato. Ma a dispetto della veste seicentesca con cui ci appare oggi, che è quella conferitagli dal pittore barberiniano Giovan Francesco Romanelli, è pressoché certo che anche la scena originaria rappresentasse il medesimo episodio del vangelo di san Giovanni¹⁴, che solo in apparenza è l'unico «Miracolo» dipinto sulla volta privo di collegamenti con le tavole geografiche. Se infatti è trasparente l'allusione al papa bolognese regnante (e in questo

senso, anche le scene collegate alla *Bononiensis Ditis* vanno considerate la terza eccezione, dopo quella degli episodi costantiniani e paolini, alla regola quantitativa che assegna uno o due «Miracoli» a ciascuna delle tavole geografiche), è altrettanto chiaro che la scelta di questo soggetto e la sua collocazione centrale in corrispondenza della carta di Bologna derivano dal duplice messaggio di cui questo tema si fa portatore. Il *Pasce oves meas*, infatti, si presta sia ad esaltare il primato di Pietro e l'istituzione divina della Chiesa di Roma, sia ad indicare nella celebrazione della messa e nella somministrazione dell'eucarestia il «nutrimento» spirituale che la Chiesa, su mandato di Cristo, ha il compito di dispensare ai fedeli per condurli alla salvezza. In tal modo, la scena centrale della volta diviene il fulcro non solo del ciclo dei «Miracoli», che celebra la vittoria della Chiesa di Roma su tutti i suoi avversari – passati, presenti e futuri –, ma anche dell'altro grande ciclo, quello dei «Sacrifici».

Quest'ultimo, infatti, si dipana in dieci episodi corrispondenti ad altrettante tappe della storia del sacrificio nel Vecchio Testamento, cui seguono altre 14 scene che illustrano, in gerarchica successione, i diversi riti sacrificali e di purificazione prescritti dalla religione ebraica alle diverse categorie sociali (dai sacerdoti ai re, dagli anziani agli uomini comuni e, ultimi nella scala gerarchica, dalle donne ai lebbrosi). La sua presenza si spiega dunque con la volontà di affermare il legame di continuità tra ebraismo e cristianesimo, ma soprattutto la superiorità del nuovo patto d'alleanza tra cielo e terra, sancito dall'incarnazione di Cristo e dalla sua morte sulla croce, sull'antico patto tra il Signore e il popolo d'Israele. In tale contesto il cristianesimo è configurato come una svolta che apre un'era di ordine superiore, ma che s'innesta ed è prefigurata nell'ordine precedente. In questa chiave, il ciclo istituisce un analitico parallelo tra sacrificio veterotestamentario e sacrificio della Messa, a dimostrazione che quest'ultimo è sintesi e superamento del primo, che a sua volta lo prefigura. Né è senza significato che, nel quadro di quella fitta trama di rimandi e sottigliezze allegoriche di cui il programma iconografico della Galleria visibilmente si compiace, i ben sette episodi che illustrano il rito sacrificale prescritto per il sacerdote ebraico (fig. 28) si addensino tutt'attorno al centro della volta, facendo, per così dire, da corona al *Pasce oves meas*, che nell'ottica della Chiesa cattolica è l'atto istitutivo dell'ordinazione sacerdotale cristiana.

Quest'ultima osservazione ci consente di accennare ad un altro aspetto dell'invisibile geometria simbolica che governa l'iconografia della volta, quello che oltre a far fungere il centro fisico della Galleria da luogo geometrico che la suddivide in due metà speculari e da perno ideologico in cui vanno a convergere i due cicli maggiori, gli conferisce il ruolo di una sorta di polo magnetico attorno a cui gravitano i principali messaggi ideologici, e da meta verso cui paiono tendere, dagli opposti versanti del «corridore»,



Fig. 28. Il sacerdote che ha peccato sacrifica a Dio un giovenco, raccogliendone il sangue in un bacile.



Fig. 29. *L'incontro tra san Pietro e Cristo alle porte di Roma (Domine quo vadis?).*

due dei maggiori protagonisti del ciclo dei «Miracoli»: san Pietro e san Paolo. Sembrano infatti idealmente convergere verso il centro della volta, dove il *Pasce oves meas* ricorda il compito superiore a cui sono stati chiamati, il san Pietro del *Quo vadis?* (fig. 29) e il san Paolo dell'*Imbarco da Malta per Roma*, scene che precludono al martirio con cui i due apostoli della fede consacreranno il suolo dell'Urbe. Ma oltre che una meta, il centro della volta è anche, per così dire, un culmine: come abbiamo visto, infatti, le scene del ciclo dei «Sacrifici» che gli gravitano attorno costituiscono l'*akmé* di una sequenza che scende di grado gerarchico mano a mano che ci si allontana da esso in entrambe le direzioni. In altre parole, è come se la sequenza percorresse, a partire dall'ingresso alla Galleria, un sentiero ascendente, che culmina al centro, per poi discendere con simmetrica uniformità verso l'uscita.

Come non bastasse, queste già sofisticate strategie allegorico-distributive si complicano con una serie di sottili ma inequivocabili rimandi analogici, che si sviluppano lungo la «spina dorsale» ideologica della volta, creando una sorta di specularità simmetrica tra le due metà della Galleria.

È il caso, come abbiamo già visto, del *Battesimo di Costantino*, cui corrisponde sul versante opposto la *Guarigione del padre di Publio*; ma anche, ad esempio, dell'*Apparizione della croce a Costantino* (fig. 22), cui specularmente corrisponde un'analoga apparizione celeste, quella di san Michele Arcangelo sul Gargano; o ancora, della mistica *Visione di san Romualdo nell'eremo di Camaldoli* (fig. 26), che trova un rispecchiamento, nell'altra metà della Galleria, nello scomparto in cui è illustrato l'inatteso annuncio dell'elezione al soglio pontificio, che sorprende Pietro da Morrone nel suo romitaggio tra le nevi d'Abruzzo (tav. VIII).

Si potrebbe continuare, ma a questo punto è preferibile soffermarsi su un'altra sottigliezza distributiva con cui l'iconografo ha voluto impreziosire la sua fitta ragnatela di rimandi allegorici. Infatti, sommando due dei criteri che abbiamo or ora illustrato – e che potremmo sinteticamente definire il criterio delle «corrispondenze simmetriche» e quello della «scena centrale come culmine» – lo schema geometrico del soffitto, e in particolare quella che abbiamo denominato la sua spina dorsale ideologica, oltre al *Pasce oves meas* centrale privilegia chiaramente altre quattro scene, che si succedono ad ugual distanza, due nella metà sud della Galleria e due nella metà nord, che si distinguono per il formato «quadrotto» e soprattutto perché attorno a ciascuna di esse si dispongono, a mo' di corona, ben 16 scomparti del ciclo delle «Virtù cristiane» (tav. X). I soggetti raffigurati in questi quattro riquadri non solo rivestono un particolare rilievo ideologico, ma chi ha predisposto il programma li ha assortiti in base al doppio criterio della corrispondenza e della positività o negatività a seconda che si trovino più o meno vicini al «culmine» centrale della Galleria. I due di essi che figurano nella metà nord dell'ambulacro – quella che potremmo definire «paolina» per la reiterata presenza dell'Apostolo delle genti – trattano non a caso temi che concernono la fede, mentre quelle che compaiono nella metà «petriana» vertono, ovviamente, su questioni istituzionali e di rapporti tra la Chiesa e i governanti laici. Ciascuna delle due coppie contiene inoltre un cattivo esempio e un buon esempio, il cattivo più distante dal centro, il buono più vicino. Nella metà «paolina» abbiamo infatti prima (ovvero più lontano dal centro) la punizione esemplare di Teodorico, persecutore della Chiesa romana (tav. IX), poi la scena di san Francesco di Paola che ripara la fornace ardente uscendone illeso (fig. 30), allegoria della fermezza della fede necessaria a salvare la Chiesa dalle minacce del maligno e dell'eresia. Nella metà «petriana» abbiamo invece prima l'esempio negativo dell'imperatore Teodosio, cui sant'Ambrogio nega l'ingresso in chiesa finché non farà pubblica penitenza per il massacro di Tessalonica, poi l'esempio positivo della pia contessa Matilde, che lascia in eredità alla Chiesa tutti i suoi possedimenti (fig. 31). Le 16 Virtù cristiane o personaggi biblici che fanno corona a ciascuno di questi quattro episodi fungono da



Fig. 30. San Francesco di Paola esce illeso dalla fornace ardente.



Fig. 31. *La contessa Matilde di Canossa dona i suoi possedimenti alla Chiesa.*

dotte glosse allegoriche, che ne sviscerano ogni più riposta valenza simbolica e dottrinale. Abbiamo così attorno alla scena con *San Giovanni papa e Simmaco che gettano l'anima di Teodorico nell'inferno* (tav. IX) non solo Virtù e figure bibliche positive, ma anche vizi (tav. XI) e personaggi negativi del Vecchio Testamento, che chiosano il tema allegorico dell'episodio, concernente la terribile punizione che Dio infligge immancabilmente a eretici, idolatri e persecutori della sua Chiesa. Attorno al miracolo della fornace ardente c'è un'ampia gamma di Virtù e personaggi che alludono alla forza incrollabile della fede, ma anche alla fermezza con cui la Chiesa deve essere bonificata dall'eresia (fig. 32). Lo scomparto con *Sant' Ambrogio che nega l'ingresso in chiesa a Teodosio*, uno dei tanti in cui è ribadito il primato del potere spirituale su quello temporale, è circondato da personaggi allegorici e biblici che ruotano attorno al tema della penitenza, al contrasto tra la gloria secolare e l'umiltà religiosa, o che alludono ai due protagonisti della scena. Le 16 piccole immagini che circondano la scena con Matilde di Canossa proiettano invece la donazione della contessa nel più ampio quadro della sudditanza laica alla gerarchia ecclesiastica, con esplicito riferimento alle decime dovute al clero, ma anche chiarendo come tali ricchezze dispensate alla Chiesa contraccambiano l'abbondante messe di doni spirituali da essa elargita ai fedeli, in special modo sotto forma di nutrimento eucaristico. E non manca perfino, con la figura allegorica della *Sostanza* (tav. XII), una dotta allusione al dogma della transustanziazione.

Riassumendo, una complessa orchestrazione di segnali, interconnessioni e corrispondenze forma una densa griglia concettuale che articola e struttura il programma iconografico della Galleria e del suo soffitto: la relazione tra «Miracoli» e carte geografiche, la messa in risalto di una «spina dorsale» ideologica, la gerarchizzazione dei cicli e delle varie zone della volta, il centro come «meta» e «culmine», le specularità e le corrispondenze simmetriche, le assonanze e i rimandi analogici anche tra immagini appartenenti a cicli diversi. Ma accanto a queste rigidità e a questi vincoli che, riflettendo un ordito concettuale temprato dalle scienze esatte, avvalorano ulteriormente l'ipotesi che l'estensore del programma iconografico sia stato proprio Egnazio Danti, si insinuano elasticità, aggiustamenti empirici e concessioni alla divagazione decorativa. Parte delle «Virtù cristiane», ad esempio, non sembrano avere un significato strettamente collegato agli episodi storici o veterotestamentari adiacenti, come accade invece nelle 64 Virtù che circondano le quattro scene «quadrotte». Concessioni ed elasticità che risultano del resto spiegabilissime, se si considera la vastità dell'impresa, la quantità e varietà di figure e scene che vi sono profuse e i tempi stretti con cui la si è voluta eseguire. Non troppo diversamente – se è concesso un parallelo forse un po' forzato, ma non del tutto fuori luogo



Fig. 32. *Allegoria della Fermezza della fede (Firmitas fidei).*

– la commissione che si occupò di riformare il calendario giuliano, e di cui faceva parte lo stesso Danti, temperò l'esattezza del calcolo astronomico con la pragmatica approssimazione degli aggiustamenti empirici.

Non ritengo comunque che Danti sia stato solo nel suo lavoro di progettazione del programma iconografico. Oltre alla revisione delle iscrizioni latine da parte del Moreto, del Bargeo e del Frizzolio, collaborazione da lui stesso dichiarata nella già menzionata lettera a Ortelio del 24 dicembre 1580, ritengo altamente probabile che, per la scelta delle gesta miracolose e degli altri episodi storici presenti nella Galleria, Danti si sia avvalso della consulenza di Cesare Baronio, che, come abbiamo già accennato, proprio in quegli anni lavorava in Vaticano su libri e documenti d'archivio per comporre i suoi *Annales Ecclesiastici*. Troppe sono infatti le coincidenze, anche nei minimi dettagli, tra l'iconografia della maggior parte dei «Miracoli» ed il modo con cui quegli stessi episodi sono descritti negli *Annales* di Baronio, per non insinuare il sospetto che tale consulenza ci sia stata. Un sospetto che si traduce praticamente in certezza, allorché si rileva che il programma iconografico della volta, pur prevedendo ben cinque episodi costantiniani, abbia volutamente tralasciato quella *Donazione di Costantino* che pur era di prammatica nei cicli iconografici costantiniani, tanto che era stata utilizzata pochi decenni prima, ad esempio, nella vicina Stanza di Costantino (quella progettata da Raffaello e realizzata in gran parte da Giulio Romano) e lo sarebbe stata, pochi anni dopo, nell'omonimo ciclo sistino nel Palazzo Lateranense. È infatti ben noto lo sprezzante giudizio storiografico che Baronio, in linea con la tradizione umanistica di Lorenzo Valla, dava della leggendaria donazione, un giudizio espresso a chiare lettere negli *Annales* e ribadito ancor più nettamente nelle lettere private, così com'è evidente che, nel ciclo della Galleria, il ruolo di legittimazione del potere temporale dei papi che avrebbe potuto svolgere la *Donazione di Costantino* è perfettamente adempiuto dalla scena con *Matilde di Canossa che dona i suoi possedimenti alla Chiesa* (fig. 31), donazione – quella sì – storicamente documentata.

Prodotto di un clima culturale ancora profondamente segnato dal gusto per le disquisizioni dei controversisti, colme di sottigliezze dottrinarie e argomentazioni cavillose, il labirintico intrico di messaggi storici e teologici, che si disperde e frammenta nelle oltre 200 specchiature figurate della volta, era destinato in partenza ad una cerchia ristretta di «intendenti», perché – avrebbero sentenziato i dotti dell'epoca – chiunque può levare gli occhi al cielo, ma solo pochi sono in grado di decifrarne i segni. Ma già nel Settecento quel complicato viluppo di messaggi era ormai muto anche per autori colti e avvertiti come Taja e Chataud, che nelle loro descrizioni dei Palazzi Apostolici¹⁵, pur soffermandosi a lungo sulla Galleria e sulle sue tavole geografiche, menzionano solo di sfuggita le scene

della volta, spesso fraintendendone il significato e soprattutto ignorandone sistematicamente qualsiasi risvolto allegorico e dottrinale. Da questo punto di vista, non ha torto chi ha parlato di «naufragio dei significati», affermando che «questo primo esperimento di creare un linguaggio figurativo della Controriforma capace di essere all'altezza della quantità di argomenti e di possedere forza persuasiva è naufragato non per difetto, ma per eccesso di convinzione»¹⁶.

Ma se non c'è dubbio che coloro che hanno ordito le segrete geometriche e la fittissima trama di segnali cifrati che si sviluppa nella volta erano ben consapevoli che l'iperbolica dimensione della Galleria e la disagiata lettura delle immagini sul soffitto ne impedivano di fatto la completa decifrazione anche al più volenteroso e scaltrito degli eruditi, la spiegazione del loro sforzo, sia pure temperato da qualche pragmatica smagliatura, non può essere demandata solo a criteri di razionalità e di leggibilità pura e semplice. Se gli autori del programma non hanno rinunciato a tessere l'impalpabile tela di ragnò delle risposdenze e delle assonanze iconografiche tra immagine e immagine, figura e figura, è anche perché dentro di essi covava la speranza, confortata dall'ancestrale funzione magica che ha presieduto alle arti figurative fin dalla loro nascita, che come per le proporzioni in architettura o per le armonie cromatiche in pittura, la recondita armonia di quella «musica di concetti» potesse ugualmente raggiungere la mente e gli occhi di chi avrebbe percorso la Galleria. Per sprovvaduto e distratto che fosse.

L'Italia unificata sulla carta

Ma nella Galleria c'era un altro e più forte messaggio di natura politica, che per noi uomini d'oggi non è poi così facile da percepire, ma che doveva risaltare con particolare chiarezza agli occhi dei contemporanei di Gregorio XIII. Per coglierne il senso, dobbiamo rifarci alla mentalità di quell'epoca e, soprattutto, collocare la decorazione del «corridore» nello specifico contesto del genere iconografico cui apparteneva.

La scelta di decorare una Galleria con un ciclo geografico non aveva, in sé, nulla di particolarmente insolito, ma nuova e singolarissima era stata la scelta di non rappresentarvi, come avveniva di norma, i possedimenti del committente, oppure, come non era infrequente, l'intero mondo conosciuto, bensì di rappresentare quell'Italia di cui il papa possedeva solo la porzione corrispondente allo Stato della Chiesa. Da sempre la rappresentazione cartografica rivestiva un altissimo significato simbolico. Fare il ritratto di una regione era infatti sentito come una forma di possesso: possesso metaforico, certo, ma anche concreto, perché la conoscenza era a

giusto titolo considerata la premessa indispensabile per garantirsi l'accesso ad un territorio, utilizzarne le risorse naturali, controllarne e regolarne lo spazio. Riprodurre pertanto ogni singola regione italiana nella maniera più aggiornata e tecnicamente precisa, in grandi tavole a scala topografica aderenti alla realtà fisica del territorio, aveva innanzitutto il significato di affermare un dominio. Dominio che il papa esercitava in forma diretta sui possedimenti pontifici, e in forma, per così dire, delegata, sul resto del territorio italiano. Un messaggio autoccelebrativo del potere spirituale della Chiesa, dunque, ma anche la messa a punto di uno strumento per esercitare concretamente il risvolto temporale di quel potere, perché solo conoscendo è possibile governare, progettare, intervenire, come chiariscono sia l'iscrizione sulla targa fatta apporre da Gregorio XIII sulla porta nord del «corridore» (tav. XIII), iscrizione che esalta l'utilità derivante «*ex rerum et locorum cognitione*», sia l'illuminante episodio ricordato da Danti in uno scritto, in cui testimonia che il papa volle veder rappresentato nella Galleria l'antico porto in rovina alla foce del Tevere (fig. 6), «*per vederselo tuttavia avanti gl'occhi, et andar divisando, come poter ridurre al pristino uso sì degna, et sì mirabile opera*»¹⁷.

Ma a questo punto non possiamo non vedere quale fosse la più clamorosa implicazione di quel messaggio: scartando la tradizione decorativa che contemplava solo la rappresentazione cartografica dei territori di propria stretta pertinenza oppure quella dell'intero mondo conosciuto, ed estendendo invece il proprio «sguardo governante» sull'intera penisola, papa Gregorio, in buona sostanza, esternava ai suoi contemporanei la propria riposta aspirazione a unificare l'Italia sotto la tiara del Vicario di Pietro. Non nell'immediato, certamente, e forse nemmeno nel medio periodo: il papa Boncompagni non era uno sprovveduto, né tipo da coltivare sogni destinati a durare lo spazio di un mattino. Come abbiamo visto, amava concepire in grande, ma sapeva realizzare i propri progetti con la necessaria gradualità, passo dopo passo. Ed è quanto mostrò di saper fare, facendo via via inserire nelle tavole geografiche del suo «spasseggio» un aureo draghetto (fig. 21), ogni qual volta gli riusciva di recuperare allo Stato della Chiesa un piccolo feudo o un castello. Ma non dubito che fosse ben consapevole di quanto risultasse irrilevante quella manciata di draghetti che aveva potuto disseminare nelle sue carte di fronte all'ampiezza e all'audacia del disegno strategico che aveva concepito. Comunque fosse, erano qualcosa: un sia pur minimo ampliamento di confini, in vista di quei più ambiziosi traguardi, assegnati forse più ai propri successori che a se stesso, ma per i quali, da consumato giurista qual era, aveva predisposto che nella volta fossero richiamate quelle che gli dovevano apparire come solidissime argomentazioni e «pezze d'appoggio» della sua rivendicazione territoriale. Il martirio e le gesta di tanti campioni della fede avevano con-

sacrato l'Italia in ogni suo lembo, difendendola palmo a palmo dalle insidie dell'eresia e dalle minacce degli eserciti nemici per farne la patria della Chiesa di Cristo, la Terra promessa della Cristianità. Quel destino si sarebbe compiuto solo quando quella penisola protesa nel Mediterraneo fosse stata finalmente unificata nel nome di Cristo e nel regno del suo Vicario in terra.

Gregorio XIII non fu, del resto, il solo papa cinquecentesco a coltivare questa ambizione di unificare l'Italia sotto il proprio scettro, ma al contrario, egli si pone come una sorta di anello intermedio di una catena – fragile e intermittente quanto si vuole – ma che poté contare su almeno due altri esponenti di tutto rilievo, rispettivamente all'inizio e alla fine del Cinquecento. Mi riferisco a Giulio II Della Rovere (1503-1513), papa ambizioso e bellicoso come pochi altri, che proprio all'alba del secolo aveva concepito un analogo disegno politico di liberare l'Italia dalla presenza straniera e di unificarla sotto il dominio pontificio, e a Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605), che alle soglie del nuovo secolo avrebbe raccolto il testimone del suo predecessore Boncompagni, realizzando, con l'acquisizione di Ferrara, un altro piccolo, ma più consistente «passo» nella direzione auspicata.

Com'è noto, il disegno politico di Giulio II fallì miseramente, offrendo a Machiavelli ampie ragioni per affermare che era proprio l'esistenza dello Stato pontificio – troppo debole per riuscire in proprio, ma anche troppo forte per consentire che ci riuscissero altri – ad impedire l'agognata unificazione dell'Italia. Ma se questo aspetto del rapporto tra le velleità di Giulio II e le amare ma lucide riflessioni di Machiavelli è tema ben noto alla storiografia moderna, assai meno conosciuto – ma per noi di particolare significato – è il fatto che il papa Della Rovere avesse chiesto al proprio architetto Bramante una rappresentazione cartografica dell'Italia da collocare «in quodam cubiculo nostro», anticipando, su scala minore ma con un analogo intento di proiezione virtuale di un desiderio di dominio, quanto Gregorio XIII avrebbe fatto realizzare ad Egnazio Danti nel suo «bellissimo spasseggio»¹⁸.

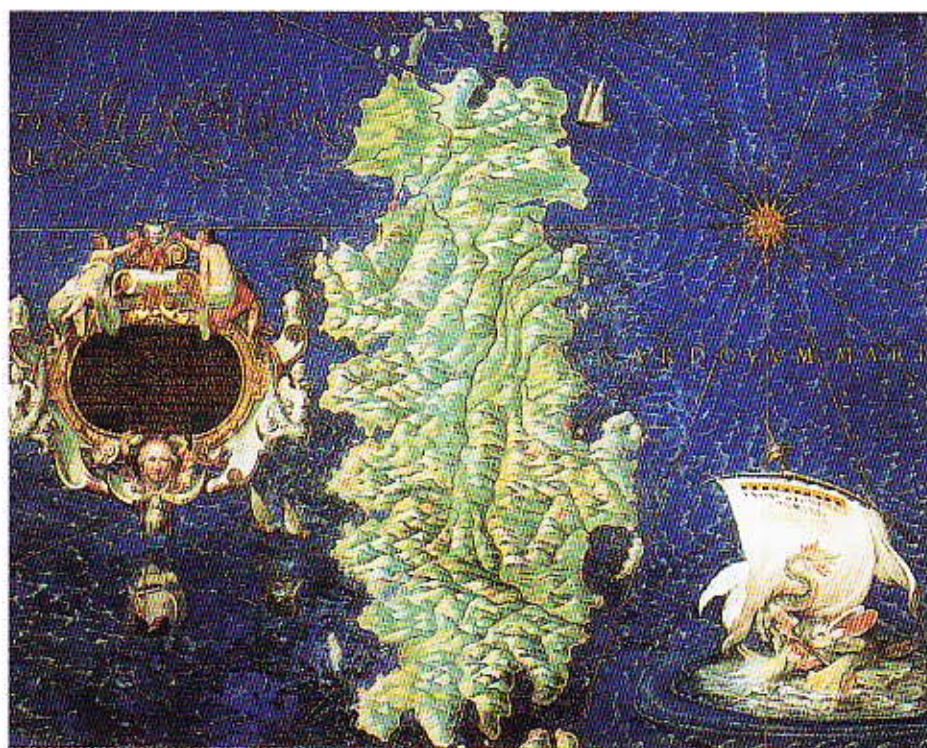
Quanto all'azione politica di Clemente VIII su questo specifico tema, anche se non sappiamo di suoi particolari interessi cartografici, è senz'altro significativo il decisivo appoggio da lui accordato a quell'*Accademia della Ragion di Stato o di Cosmografia*, nata in ambiente oratoriano, che fu l'embrione della futura Congregazione *De Propaganda Fide*. Al suo interno, infatti, si sviluppò una precisa tendenza storiografica, culminata nel libro dell'oratoriano Tommaso Bozio *De antiquo et novo Italiae statu, libri quatuor. Adversus Machiavellum* (Romae 1595-1596), che alimentò una convinta polemica antimachiavellica proprio sulla questione del ruolo del papato in un auspicato processo di unificazione della penisola italiana.

Una polemica che partiva dal presupposto – le cui origini risalivano proprio a Gregorio XIII e ai suoi ideologi – che l'espansione del potere pontificio in Italia fosse anche la miglior garanzia contro le minacce di infiltrazione dell'eresia protestante¹⁹. Molti furono infatti gli scritti encomiastici e i trattati storiografici dedicati a Clemente VIII, in cui si sosteneva che per la Chiesa il miglior modo di difendersi dall'aggressione eretica era di corroborare ulteriormente il proprio dominio spirituale con quello temporale. Né appare senza significato, in questo contesto, il fatto che l'oratoriano Tommaso Bozio, massimo portabandiera di questa linea di pensiero, fosse colui che nel 1582 – e dunque proprio negli anni in cui si veniva compiendo la Galleria delle Carte Geografiche – era stato incaricato dal fondatore della Congregazione dell'Oratorio, Filippo Neri, di collaborare con il confratello Cesare Baronio alla stesura degli *Annales Ecclesiastici*. Quel Cesare Baronio – è superfluo ricordarlo – che fu tra i probabili suggeritori del programma iconografico della Galleria delle Carte Geografiche.

Per intermittenti e velleitarie che fossero, le aspirazioni del papato cinquecentesco ad unificare l'Italia trovarono dunque sul finire del secolo una loro momentanea ma significativa saldatura, nel segno della polemica antimachiavellica e di una rinnovata fiducia della Chiesa di Roma nelle proprie capacità di invertire la tendenza al ripiegamento autodifensivo e di aspirare ad un nuovo ciclo espansionistico, grazie alla ritrovata saldezza dogmatica conseguita con il Concilio di Trento e al disinnescamento della minaccia ottomana realizzato con la storica vittoria di Lepanto. Che poi quelle ambizioni di carattere «temporale» fossero destinate ben presto a rivelarsi velleitarie è l'ovvio giudizio storiografico consentito a noi posteri. Così come è altrettanto facile per noi veder aleggiare gli ambiziosi sogni coltivati da Giulio II e Gregorio XIII, da Baronio e da Bozio, nell'ideologia neoguelfa di Vincenzo Gioberti, effimera riesumazione in chiave risorgimentale dell'idea di un papato unificatore dell'Italia.



Tav. I. La Galleria delle Carte Geografiche, veduta dall'ingresso sud.



(a fronte)
Tav. II. La carta
geografica della
Sardegna.
Tav. III. La carta
geografica dell'*Italia
antiqua*.



Tav. IV. L'isola
di Malta e una
veduta dell'assedio
di La Valletta.



(a fronte)

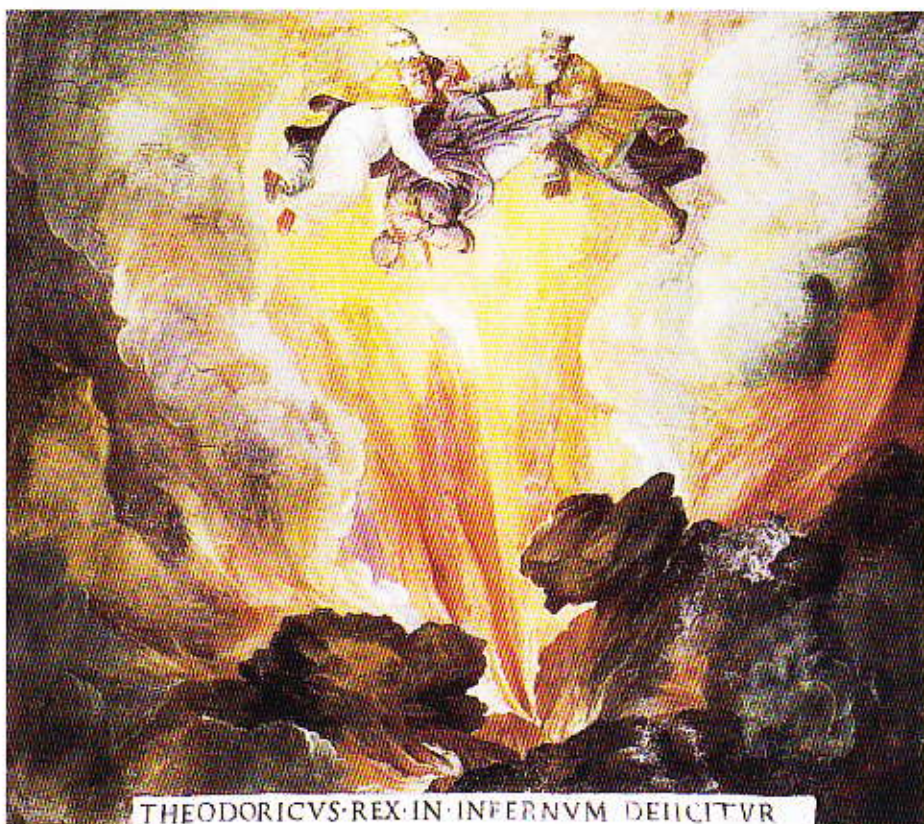
Tav. V. *Papa Leone Magno ferma l'esercito di Attila* (carta geografica del Ducato di Mantova).

Tav. VI. *Carlo Magno sconfigge i Longobardi presso Piacenza* (carta geografica del Ducato di Milano).

Tav. VII. *Mostro marino con scala metrica* (carta geografica della Sardegna).



S. PETRVS DE MEVANO ANACORETA IN PONTIFICEM ELIGITVR



THEODORICVS REX IN INFERNVM DEICITVR



(a fronte)

Tav. VIII. *San Pietro da Morrone eremita riceve l'annuncio della sua elezione al papato.*

Tav. IX. *San Giovanni papa e Simmaco gettano l'anima di Teodorico nell'inferno.*

Tav. X. *Porzione della volta con al centro la scena con Matilde di Canossa che dona i suoi possedimenti alla Chiesa.*

(nella pagina seguente)

Tav. XI. *Allegoria dell'Oltreggio (Offensio).*

Tav. XII. *Allegoria della Sostanza (Sustantia).*

Tav. XIII. *Targa dedicatoria di Gregorio XIII sulla porta nord della Galleria.*



OFFENSIO



SUSTANTIA



ITALIA-REGIO-TOTIVS-ORBIS-NOBILISSIMA

VITAE NATURA AD APENNINUM SICUT EST HOC ITINERAM AMBVLACRO IN QVARTAS PARTES ALTERAM
 HINC ALPIVS ET SVPERO ALTERAM HINC IN FERO MARI TERMINALIS DIVIDITVR
 AVAROQVE FLVMINE AD EXTRMOS AQVE BRVTIOS AC VALLENTINOS REGNIS
 PROVINCIIS DITIONIBVS IN SVB INTRA SVOS VITAE NVNC SVNT FINIS POSITIS TOTA
 IN TABVLIS LONGO VTRIMQVE TRACTV EXPLICATVR FORNIX PIA SANCTORVM
 VIRORVM ET TALIS LOCIS IN QVIBVS GENTVS SVNT VITAE SVORSVM RESPONDIENTIA
 OSTENDIT HEC NE BVNDITATE DLESSET VITAE RERVM ET LOCORVM
 COGNITIONE VITAE REGORIVS XIII PONT MAX NON SVAE MAGIS
 QVAM ROMANORVM PONTIFICVM COMMODITATI HOC ARTIFICE ET SHE ET RE
 A SE IN COATA PERICE FAGUET ANNO MDLXXXI