

1 Catafalco eretto in onore di Carlo V a Valladolid, 1558

Christina Strunck

*Un nuovo capolavoro sconosciuto
di Gianlorenzo Bernini?*

*La gloria monarchica ed il catafalco
veneziano per Cosimo II de' Medici*

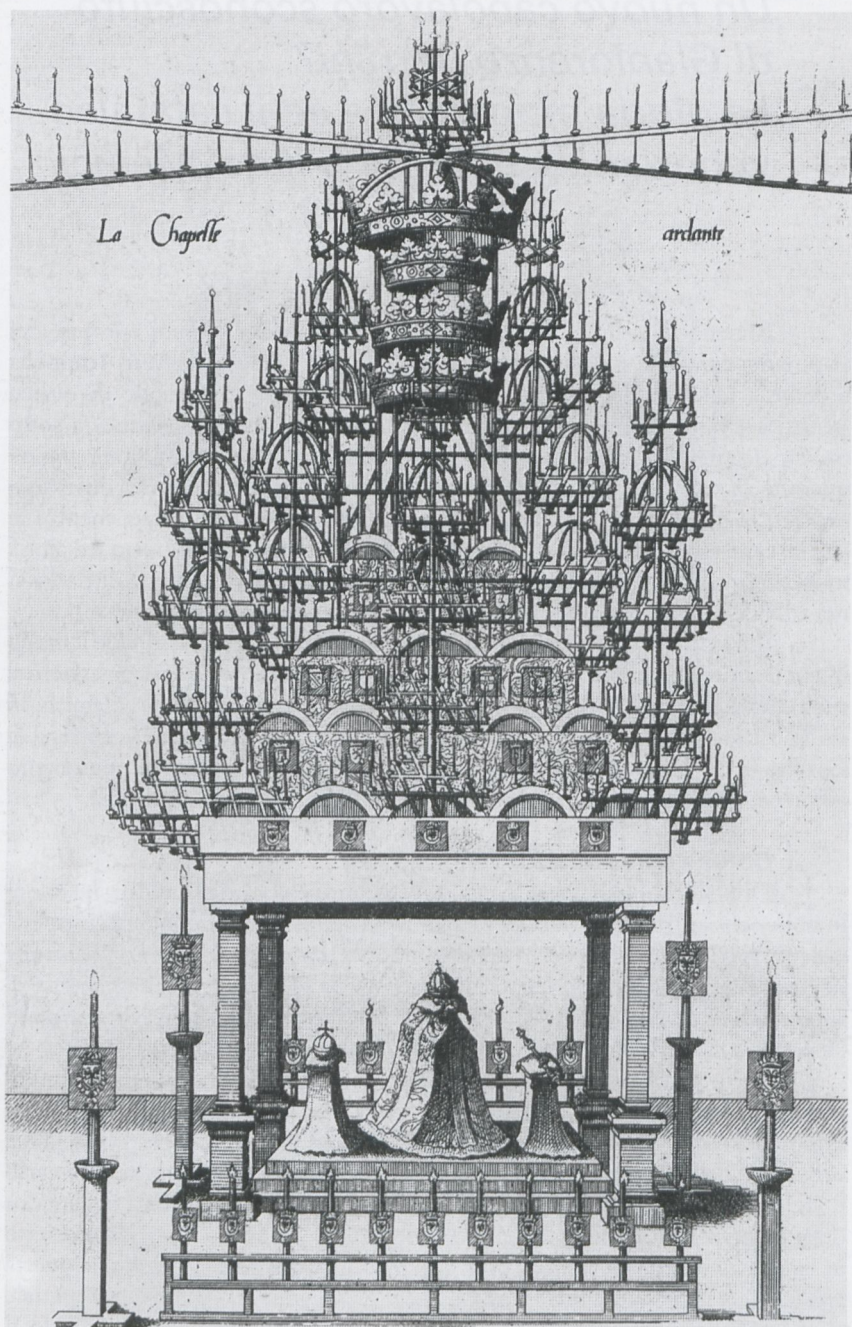
Almeno dagli inizi del Trecento nei funerali dei sovrani europei, dei Papi e dei cardinali si utilizzò la cosiddetta *chapelle ardente*, ovvero “cappella ardente”. Jan van Eyck ci ha tramandato una bella illustrazione di questa struttura effimera, in cui la bara della persona defunta era stata posta sotto un’impalcatura di legno decorata con segni araldici e coperta da una grande quantità di candele.¹ Si può supporre che già a quell’epoca i lumi dovessero evocare la gloria celeste, cui si sperava che il morto partecipasse, mentre le sue insegne alludevano alla sua gloria terrena. Comunque il rapporto fra gloria mondana e gloria celeste divenne molto più esplicito con le esequie di Carlo V, nel 1558, che segnarono una svolta decisiva nella storia dei riti funerari.

Intendo prendere le mosse dalle esequie di Carlo V ed esaminare il modo in cui la gloria celeste fu legata alla rappresentazione monarchica. Spiegherò il ruolo della famiglia Medici nella diffusione di quel nuovo tipo di catafalco, in Italia, e mi soffermerò sul catafalco innovativo ideato per le esequie veneziane di Cosimo II de’ Medici. Propongo una nuova attribuzione per quel monumento effimero, che diede importanti stimoli alla produzione artistica a Roma.

Corone sui catafalchi

Dopo la morte di Carlo V, nel 1558, furono celebrate esequie in suo onore in molte città d’Europa. In quel momento la vecchia tradizione della cappella ardente si fuse con i riti antichi della cosiddetta *consecratio*, cioè la deificazione dell’imperatore, generando catafalchi di un nuovo tipo. Probabilmente il successore di Carlo, Filippo II, aveva dato precisi ordini in merito, perché tutti i catafalchi contenevano elementi che alludevano alla *consecratio*.²

Dalle fonti antiche si sapeva che per il funerale di un imperatore romano veniva costruito un grande rogo a tre o quattro piani ornato di dipinti e drappi.³ Sulla cima si legava un’aquila. Quando il rogo con la salma o l’effigie dell’imperatore fosse consunto, l’aquila si liberava e volava verso il cielo, significando così l’apoteosi del defunto. Un’illustrazione schematica della cerimonia fu pubblicata da Pierio Valeriano nel 1556.⁴ Il catafalco eretto in onore di Carlo V a Valladolid [fig. 1] era chiaramente ispirato a questa tradizione antica. Non solo la struttura a tre piani coronata dall’aquila imperiale alludeva al rogo antico, ma c’era anche un dipinto che rappresentava Carlo V armato all’antica in groppa a un’aquila. Secondo la descrizione delle esequie



2 Catafalco per le esequie in onore di Carlo V a Bruxelles, 1558

sia quest'immagine sia un'iscrizione esprimevano l'idea che i fatti gloriosi compiuti dall'imperatore gli avevano guadagnato un posto in cielo, dove la sua fama si sarebbe estesa fino alle stelle, pensiero corroborato dalla raffigurazione dell'impresa di Carlo V posta sulla cima del catafalco – cioè l'aquila imperiale fra le colonne d'Ercole, con il celebre motto *Plus ultra* – sottolineando così la grandezza del suo dominio e l'ubiquità della sua fama.⁵

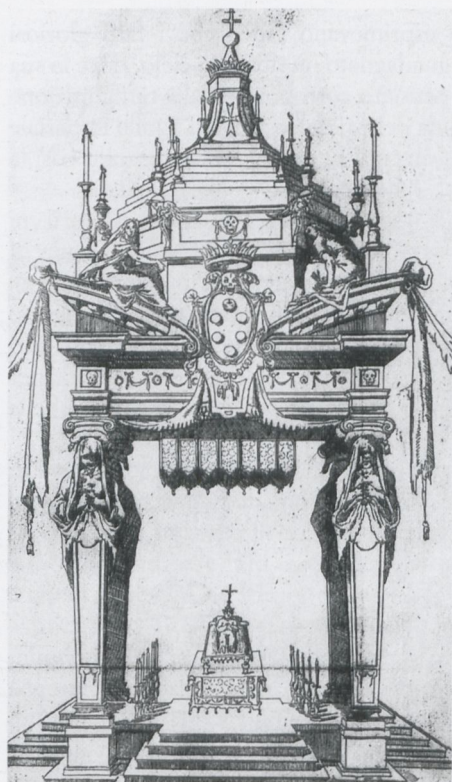
Per le esequie in onore di Carlo V a Bruxelles si costruì un catafalco, il cui coronamento piramidale coperto da una moltitudine di candele alludeva pure al rogo antico.⁶ Sulla cima comparivano le corone dei regni dell'imperatore [fig. 2]. Le insegne della gloria temporale occupavano quindi il posto più prestigioso del monumento – una configurazione che fu poi copiata nell'ambito di vari altri funerali. Ad esempio, nei catafalchi per Carlo III duca di Lorena e per Margherita d'Austria regina di Spagna le corone erano parte integrante della struttura architettonica illuminata da tante candele.⁷

Il connubio di “gloria” (nel senso di splendore) e “corona” appare in diversi passi della Vulgata. Il più noto era probabilmente l'ottavo salmo in cui l'autore caratterizza il rapporto fra Dio e uomo con le seguenti parole: “[...] gloria et honore coronasti eum”.⁸ Dante parafrasò il brano così: “Che cosa è l'uomo, che tu, Dio, lo visiti? L'hai fatto poco minore che gli Angeli, di gloria e d'onore l'hai coronato, e posto lui sopra l'opere de le mani tue.”⁹

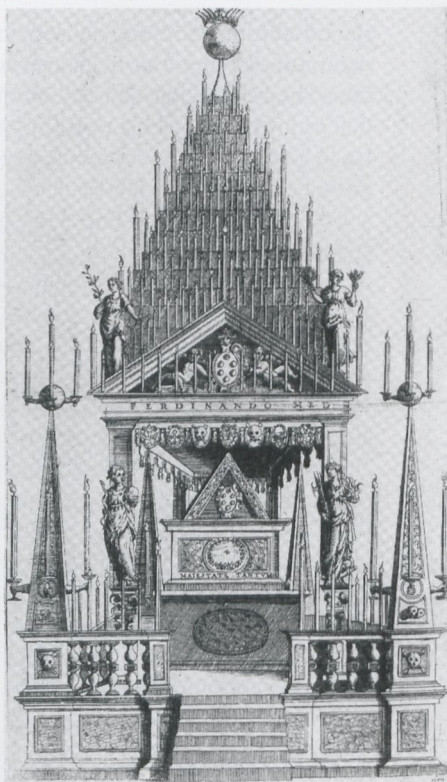
Vista in questa prospettiva, la corona di gloria spetta a tutti gli uomini giusti. Comunque nei catafalchi la corona ha l'aspetto ben preciso di un'insegna monarchica. Secondo Tommaso d'Aquino, i buoni monarchi potevano guadagnarsi un posto più eminente nell'eterna gloria attraverso le loro gloriose opere terrene. Così Scipione Chiaramonti nel suo trattato *Della Ragione di Stato* scrisse: “Gli ottimi Principi non solo sono stati, e saranno, gloriosi al secolo: ma secondo S. Tommaso conseguiranno nell'eterna Beatitudine più alto luogo, dicendo egli dell'ottimo Rè: Quia sicut regendo fideliter officium Dei gessit in Populo: ita in premio Deo propinquius erit, & inhaerebit”.¹⁰ Dunque, se il monarca regna quasi come luogotenente di Dio in terra, ne consegue il diritto di essere più vicino a Dio in cielo. Già nel 1528 Baldassarre Castiglione aveva postulato nel *Libro del Cortegiano* che il principe acquista per la grazia di Dio “quella virtù eroica, che lo farà eccedere i termini della umanità e dir si potrà più presto semideo che uom mortale”.¹¹

Nel 1610, quando Maria de' Medici assunse il governo della Francia come tutrice del minorenne Luigi XIII, sua zia Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana, le indirizzò una lunga lettera di consigli politici che finiva con l'evocazione di due corone: “Così viverà la Maestà Vostra con la maggior tranquillità di mente, che si possa godere in questo Mondo, et in cotesto altro seggio. [...] E così doppo haver sostenuto vivendo la prima, e la più degna Corona di terra, ne lascia quaggiù gloriosissima fama, e se n'acquisterà l'altra [corona] sempiterna nel Cielo”.¹²

Le corone sui catafalchi avevano quindi una molteplice valenza. La loro posizione fra cielo e terra mostrava la legittimazione divina del potere temporale, cioè il potere dato da Dio. Da un lato le corone ricordavano la gloria terrena del sovrano, dall'altro lato accennavano alla gloria celeste che



3 Catafalco eretto in onore di Francesco I de' Medici in San Lorenzo a Firenze, 1587

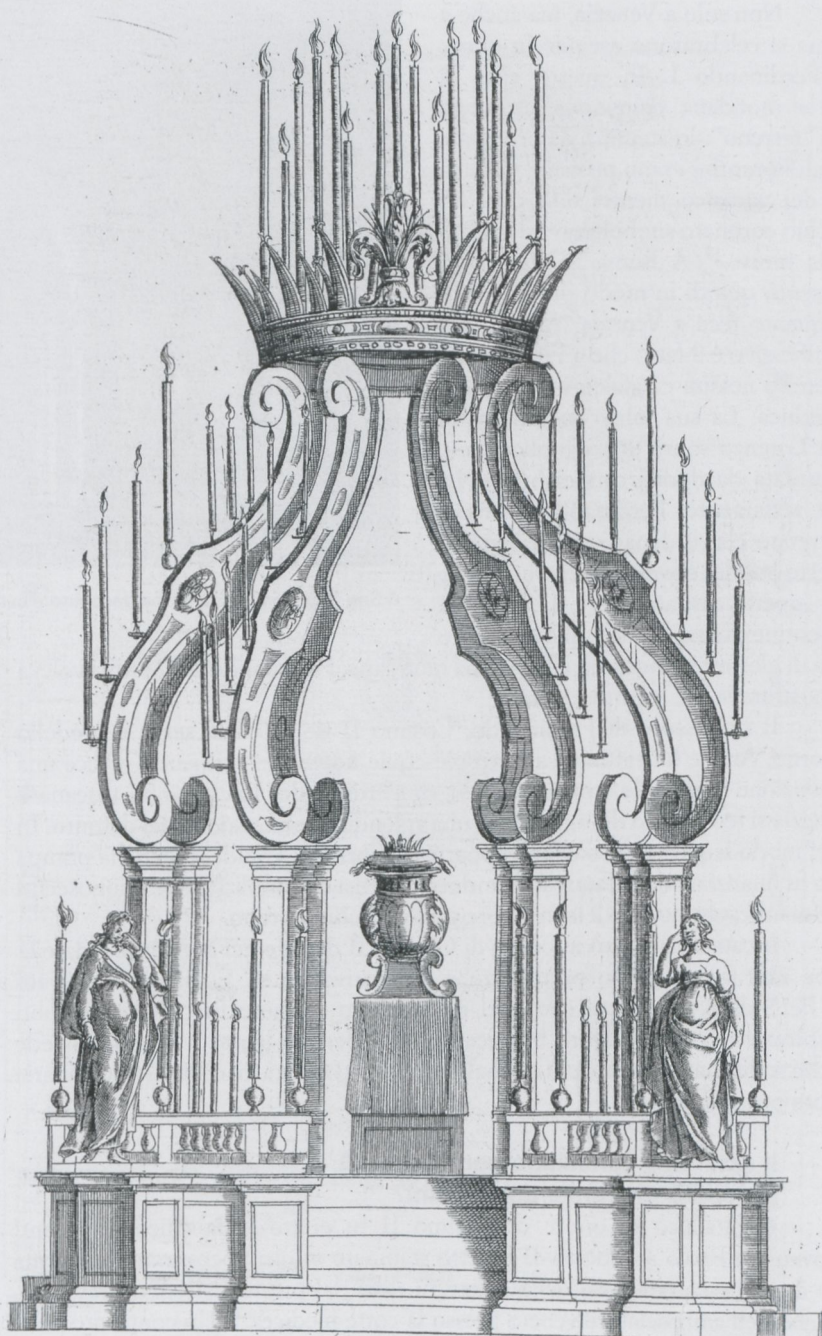


4 Catafalco per le esequie veneziane di Ferdinando I de' Medici, 1609

il monarca si era guadagnato attraverso i suoi fatti gloriosi. Perciò, durante le esequie, furono spesso esibiti dipinti o rilievi raffiguranti gli atti memorabili o le virtù del defunto, legittimando così la sua glorificazione.¹³

Catafalchi medicei

La corte dei Medici ebbe un ruolo importante nella diffusione del nuovo tipo di catafalco architettonico in Italia. Poiché Carlo V fu il più potente alleato di Cosimo, de' Medici, le esequie di Carlo servirono da modello per il funerale di Cosimo nel 1574, e ispirarono anche il catafalco eretto in onore di suo figlio e successore Francesco I de' Medici nel 1587 [fig. 3].¹⁴ Entrambe le strutture avevano una copertura piramidale che alludeva al rogo della *consecratio* antica. Le piramidi furono inoltre sormontate dalla corona granducale che sembrava sostenere il globo e la croce. Quando la corte medicea organizzò le esequie fiorentine per Filippo II di Spagna nel 1598, in cima al catafalco la corona comparse in modo ancora più dominante *sopra* il globo.¹⁵ La stessa configurazione fu ripetuta per le esequie veneziane di Ferdinando I de' Medici nel 1609 [fig. 4].¹⁶



5 Catafalco eretto in onore di Cosimo II de' Medici in Santi Giovanni e Paolo a Venezia, 1621

Non solo a Venezia, ma anche a Roma si celebrarono esequie in onore di Ferdinando I. In questo caso la gloria mundana compariva in luogo più “terreno”: lo stemma dei Medici e i gigli fiorentini erano posti sui quattro lati del catafalco, mentre sulla cima un teschio coronato simbolizzava il trionfo della morte.¹⁷ A Roma la dinastia si presentò quindi in modo più modesto di quanto fece a Venezia. Ancora più significativo è il fatto che a Firenze non fu eretto nessun catafalco in onore del granduca. La sua salma fu esposta in San Lorenzo sopra una semplice bara, attornata da dodici candelabri.¹⁸ Nel suo testamento Ferdinando I aveva decretato che il denaro risparmiato in questo modo doveva essere utilizzato per opere caritatevoli.¹⁹ Le esequie fiorentine puntarono dunque a un altro tipo di gloria: rinunciando alla pompa mundana, Ferdinando de’ Medici voleva dimostrare la sua esemplare pietà.

Il successore di Ferdinando, Cosimo II de’ Medici, seguì il modello paterno. Anche lui rinunciò a fastose esequie fiorentine istituendo invece una fondazione pia.²⁰ Ma, come nel caso di Ferdinando, la comunità toscana a Venezia si fece carico di organizzare una splendida celebrazione del defunto. In quel modo la gloria del sovrano appariva ancora più grande, perché la pompa non fu finanziata dalla famiglia granducale, bensì dai sudditi leali e riconoscenti che manifestavano così il loro amore verso il buon sovrano.

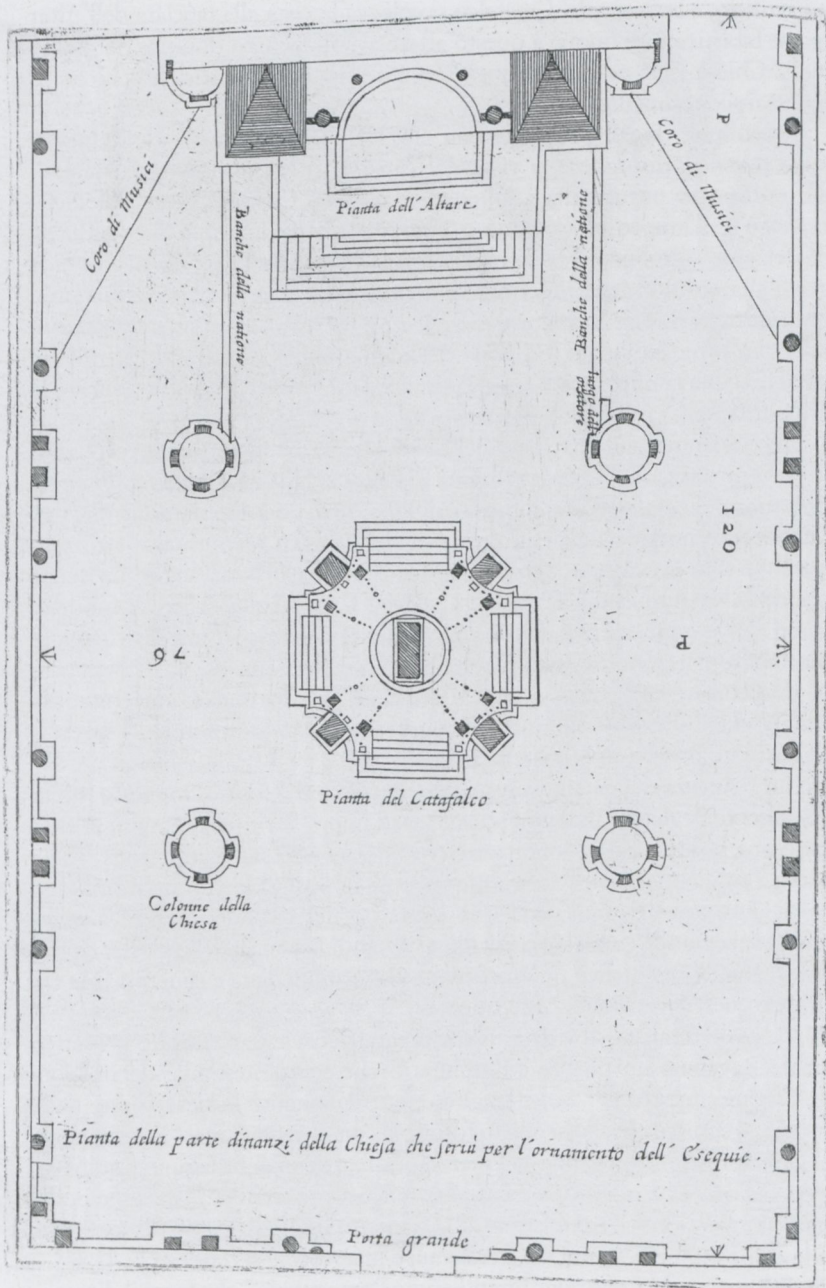
Il catafalco eretto in onore di Cosimo II de’ Medici a Venezia nel 1621 ebbe una forma molto particolare e innovativa [fig. 5]. È già stato rilevato da Berendsen e Schütze che quel monumento effimero fu poi tra le fonti d’ispirazione per il celebre baldacchino del Bernini [fig. 6].²¹ In questa sede vorrei soffermarmi un po’ più dettagliatamente su questa macchina straordinaria finora poco studiata.

Il catafalco veneziano per Cosimo II: un’opera giovanile del Bernini?

Il catafalco in onore di Cosimo II fu eretto nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia. Il libretto stampato in quell’occasione ci informa che il permesso per l’uso della chiesa fu dato dal priore Celestino Trevisano, fratello dell’ambasciatore veneto presso la corte medicea.²² Un confronto della pianta pubblicata nella descrizione delle esequie [fig. 7] con la pianta attuale comprova che solo la parte anteriore dell’edificio fu utilizzata per le cerimonie.²³ Non solo il catafalco, ma anche l’altare fu eretto *ex novo*. Infatti la descrizione



6 San Pietro in Vaticano, baldacchino e cattedra



7 Pianta dell'apparato funebre per Cosimo II de' Medici in Santi Giovanni e Paolo a Venezia, 1621

a stampa delle esequie spiega la situazione con molta chiarezza: “Considerato bene l’artificio, e bellezza del Catafalco si volgeva la vista alla facciata dell’Altare maggiore fabbricato di nuovo à questo affare avanti all’arco di mezo del Barco di quella Chiesa, così nominano quei Reverendi Padri un corridore, che la lor chiesa assai sconciamente divide.”²⁴

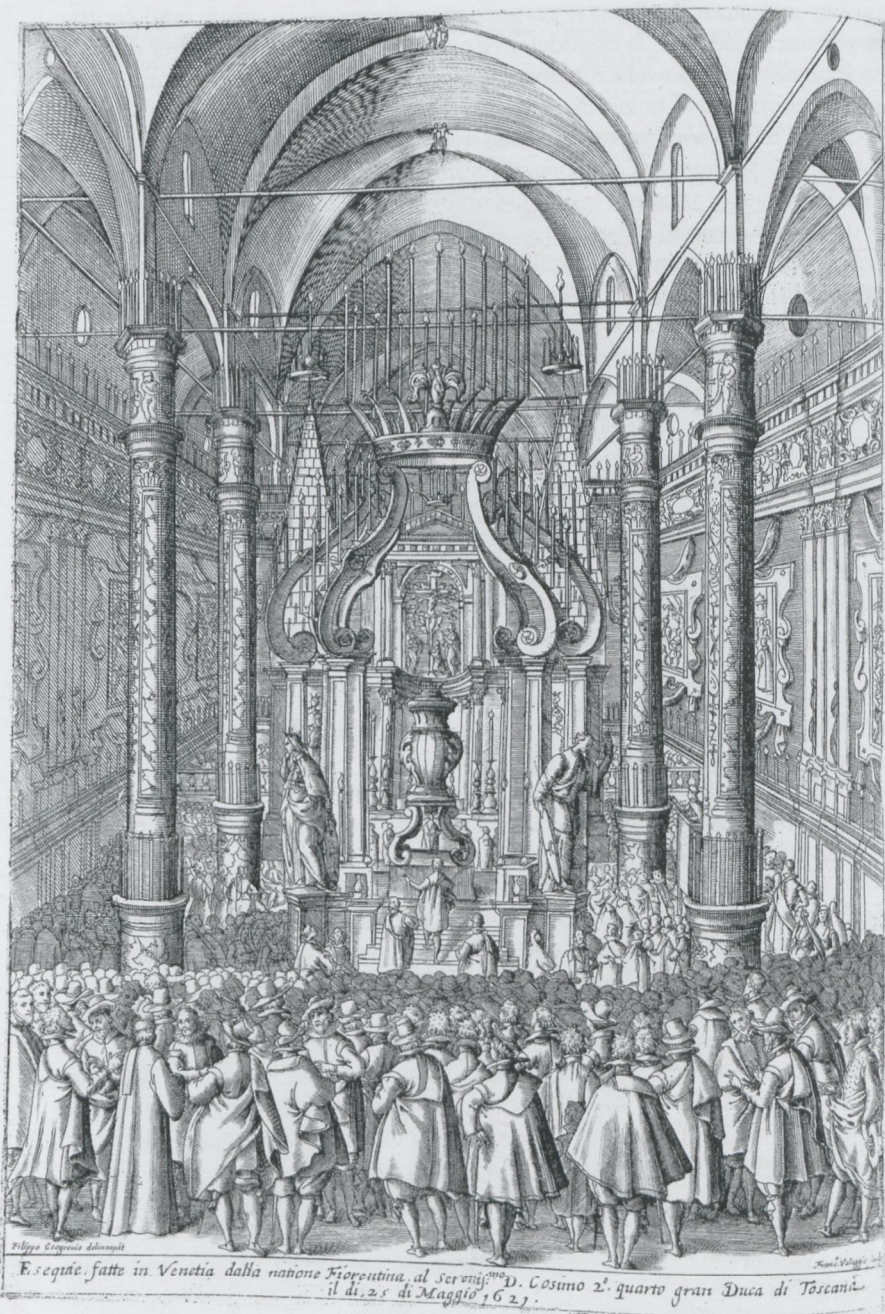
Le tombe dogali presenti nella chiesa furono nascoste dietro pareti effimere per non distogliere la vista dal catafalco e su queste pareti laterali vennero disposte pitture degli antenati e fatti di Cosimo II de’ Medici.²⁵ Il catafalco e il nuovo altare furono concepiti come un’unità scenografica. La descrizione sottolineò il fatto che la forma del catafalco non ostacolava la vista dell’altare: “Non arrecando impedimento alcuno, che per i fori di lui non si poteſse rimirar, e godere il rimanente del Teatro, eſſendosi à questa intentione in questa guisa principalmente formato”.²⁶ L’altare poteva essere visto attraverso il catafalco – una configurazione molto simile al rapporto fra il baldacchino e la cattedra creati più tardi in San Pietro [fig. 6].²⁷

In confronto agli altri catafalchi con corone citati sopra, ci colpisce il carattere innovativo dell’opera realizzata a Venezia nel 1621. Precedentemente, la copertura del catafalco era chiusa o almeno opaca e impenetrabile [fig. 1-4]. Il catafalco veneziano, al contrario, si presentava come una struttura trasparente. Ciò aveva una funzione ottica e acustica,²⁸ ma anche un senso simbolico in quanto che sull’altare si vedeva Cristo sulla croce, il modello supremo del monarca cristiano. La corona del catafalco sembrava cingere anche l’altare sormontato a sua volta da un’altra corona [fig. 8]. Il rapporto fra le due corone esprimeva quindi il concetto, già formulato da Tommaso d’Aquino, che il sovrano – in quanto luogotenente di Dio in terra – si sarebbe guadagnato un posto più eccellente in cielo.²⁹

La struttura del catafalco visualizzò la gloria di Cosimo in modo molto più imponente degli altri monumenti analizzati finora. La corona era più grande ed ebbe una posizione più dominante, creando un effetto “maestevole”, come dicevano i contemporanei.³⁰ Le volute sulle quali posava la corona formavano un’unica gigantesca fiamma, cosicché l’insieme del catafalco appariva quasi come una sola grande candela accesa [fig. 5]. Quindi l’essenza della gloria, cioè lo splendore immenso,³¹ trovò un’espressione visiva immediata e concreta. Ma chi fu a ideare quest’invenzione sorprendente?

Nella letteratura storico-artistica il catafalco viene attribuito a Matteo Ingoli da Ravenna, un pittore ed architetto che sovrintese alle decorazioni per le esequie del 1621.³² Se si legge però attentamente la descrizione delle cerimonie, si capisce che il disegno fu fornito da un’altra persona: “Entrati per la porta maggiore appariva subito nel mezzo del Teatro un gentilissimo Catafalco, la figura del quale ha qui ottimamente l’Artefice rappresentata. Questo e per la novità dell’inventione somministrata all’Architetto da grandissimo personaggio, e per la disposizione de’ lumi vago insieme, e maestevole si rendeva [...]”.³³

Per capire chi fosse quel “grandissimo personaggio” che fornì il disegno, bisogna riflettere sul contesto della commissione. La persona incaricata di organizzare le esequie fu Giulio Strozzi, il quale tenne l’orazione funebre e stese la descrizione delle cerimonie pubblicata nel 1621.³⁴ Il letterato era figlio



8 Veduta d'insieme delle decorazioni realizzate per le esequie veneziane in onore di Cosimo II, 1621

illegittimo del banchiere fiorentino Roberto Strozzi che svolse le sue attività bancarie a Venezia.³⁵ Giulio si era formato a Roma, dove aveva fondato una sua propria accademia, la cosiddetta Accademia degli Ordinati.³⁶ Era dunque ben integrato nella società romana e aveva buoni rapporti con la curia, dalla quale fu promosso al rango di protonotario apostolico.³⁷ Nel 1609 ottenne la prestigiosa missione di organizzare le esequie romane del granduca Ferdinando de' Medici e pronunciò l'orazione in onore del defunto³⁸ – esperienza che gli valse l'identico incarico per le esequie veneziane del 1621.³⁹

A Roma Giulio ebbe certamente dei contatti con Leone Strozzi, allora il capo del ramo romano di quell'eminentissima famiglia e uno dei primi committenti di Gianlorenzo Bernini. Baglione ci informa che Pietro Bernini realizzò “alcune Statue, e gruppi” per la Villa di Leone Strozzi sul Viminale.⁴⁰ Fra queste sculture era ad esempio *La Primavera*, un'opera alla quale collaborò il giovane Gianlorenzo.⁴¹ Le ricerche di Paola Marseglia indicano inoltre una committenza Strozzi per il *Putto con delfino*, un'opera giovanile di Bernini junior.⁴²

Il contatto fra Leone Strozzi e i Bernini fu forse stabilito tramite Maffeo Barberini che, nel 1613 o 1614, commissionò a Pietro una statua del Battista per la sua cappella a Sant'Andrea della Valle e nel 1618 incaricò i Bernini, padre e figlio, di eseguire alcuni putti per la cappella.⁴³ La cappella Strozzi è vicina alla cappella Barberini e fu decorata nello stesso arco di tempo in stile michelangiolesco.⁴⁴ Era logico che il fiorentino Strozzi seguisse attentamente i passi del giovane “fiorentino” Gianlorenzo Bernini, visto già all'epoca quale nuovo Michelangelo del suo secolo.⁴⁵ Così, nel 1619 (o poco dopo) Leone Strozzi acquistò il *San Lorenzo*, uno dei primi capolavori del giovane scultore, raffigurante il patrono dei fiorentini.⁴⁶ Già ben prima del 1621, Pietro e Gianlorenzo Bernini intrattennero dunque buoni rapporti con Leone Strozzi, il cui parente Giulio Strozzi era responsabile delle esequie veneziane in onore di Cosimo II de' Medici.

Come già detto, l'innovativo catafalco è molto simile al baldacchino che Gianlorenzo Bernini cominciò nel 1624⁴⁷ e anche il rapporto scenografico fra il catafalco e l'altare retrostante trovò successivamente un parallelo a San Pietro nel rapporto fra baldacchino e cattedra [fig. 6]. Bisogna dunque chiedersi se il catafalco veneziano possa essere attribuito a Gianlorenzo. Il “grandissimo personaggio”, che secondo Giulio Strozzi “somministrò l'invenzione”, era forse il ricco patrizio Leone Strozzi che inoltrò un disegno del Bernini a Venezia. Sebbene Gianlorenzo avesse all'epoca solo 23 anni, proprio nel 1621 fu creato Cavaliere di Cristo,⁴⁸ e quindi l'epiteto “grandissimo personaggio” potrebbe anche riferirsi direttamente a lui.

L'attribuzione del catafalco al Bernini può essere rafforzata attraverso un'analisi del suo concetto. Com'è ben noto, un tema importante per il giovane Gianlorenzo era quello del paragone, cioè della rivalità fra pittura e scultura.⁴⁹ Nel 1612 il toscano Galileo Galilei aveva scritto che “quanto più i mezzi, co' quali si imita, son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è meravigliosa.”⁵⁰ Ciò vale ad esempio per il gruppo marmoreo di *Apollo e Dafne* in cui Bernini utilizzò il materiale stabile e duraturo per creare

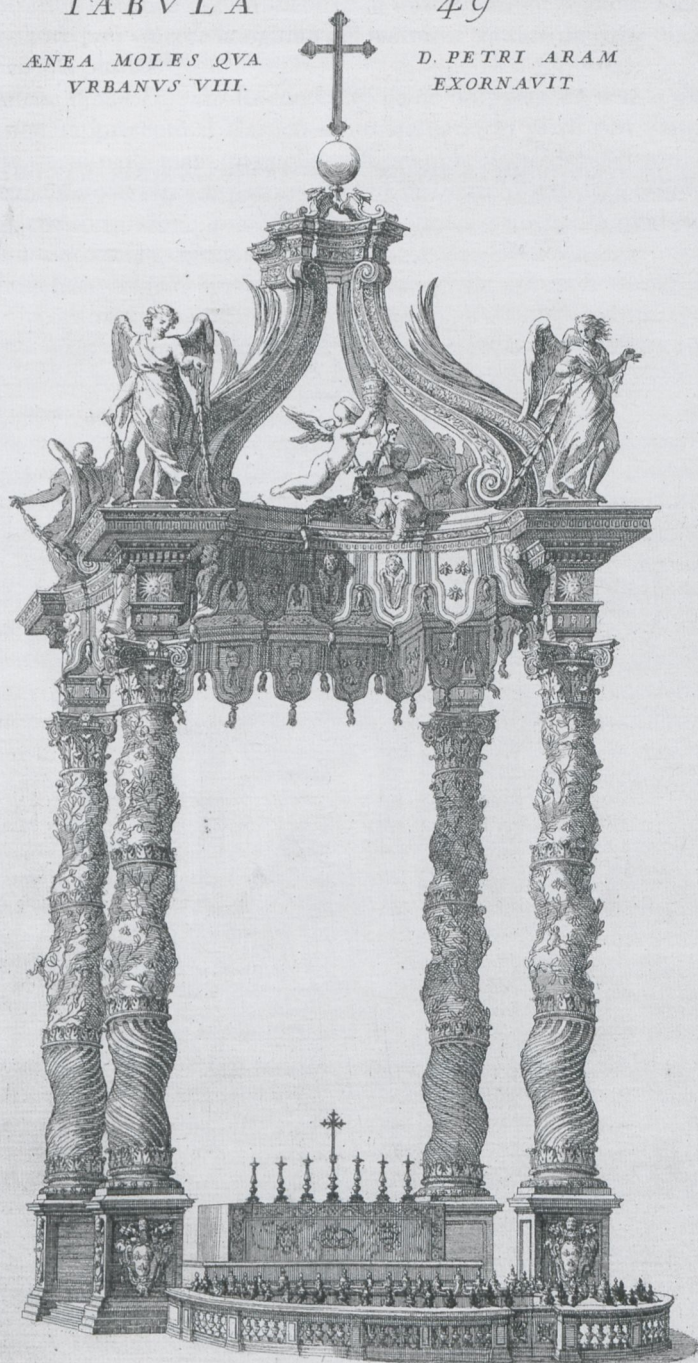
TABVLA

49

pag. 1.

AENEAE MOLES QVA
VRBANVS VIII.

D. PETRI ARAM
EXORNAVIT



Andr. Specchi delin. et Sculp.

9 Alessandro Specchi, *Il Baldacchino in San Pietro in Vaticano*, 1696

FORMA DEL TUMVLO QUE LA NACION ESPAÑOLA HIZO EN ROMA EN SV YGLESSIA DE SANTIAGO
EN LAS HONRRAS DE LA MAGESTAD DEL REY DON PHILIPPE QVARTO A XVIII DE DICIEMBRE DE
MDC LXV



10 Catafalco per le esequie di Filippo IV in San Giacomo degli Spagnoli a Roma, 1665

all'incontrario l'illusione di movimento e di trasformazione, dimostrando così che lo scultore può vincere la rigidità del marmo e trattare un tema dinamico più idoneo alla pittura.⁵¹

Anche il *San Lorenzo* fu concepito come un paragone con la pittura. Bernini non rappresentò il classico santo statuario in piedi con l'attributo del suo martirio nelle mani, ma volle raffigurare la storia del martirio, come un pittore di storia. Per un pittore sarebbe stato molto più facile dipingere le fiamme che torturarono il santo; tanto più ingegnosamente Bernini riuscì a evocare un fuoco senza colori, nel mezzo stabile e freddo del marmo bianco.⁵²

Il catafalco del 1621 appartiene alla stessa categoria di opere "trasgressive" che superano gli ostacoli presentati dal materiale. È un apparato pittorico perché rappresenta quasi una sola grande candela accesa, una sola grande fiamma [fig. 5]. I materiali solidi vengono usati per creare un effetto trasparente e trascendente, in cui la materia pesante appare leggerissima.

Quell'effetto di leggerezza caratterizza anche il primo progetto del Bernini per l'altare di San Pietro.⁵³ Come si sa, pure questa era un'opera "trasgressiva" che sposava le tradizioni finora distinte del ciborio e del baldacchino.⁵⁴ Bernini voleva vincere la pesantezza del materiale ed evocare un baldacchino tessile molto leggero che sembrava appeso liberamente fra le colonne. A causa di problemi statici dovette però modificare il progetto, saldando il baldacchino e le colonne in modo stabile [fig. 9]. La copertura doveva essere meno pesante e quindi Bernini si ricordò del catafalco veneziano. Direttamente paragonabile è il modo in cui le volute sorreggono un simbolo monarchico (nel caso vaticano le api Barberini sotto il globo e la croce).⁵⁵ Inoltre lo spazio fra le volute viene valorizzato in modo simile: a Venezia le volute incorniciavano la corona del defunto posta sopra l'urna, mentre a san Pietro due putti presentano i segni dell'autorità papale, cioè la tiara e le chiavi [fig. 5, 9].

La paternità di Gianlorenzo Bernini rispetto al catafalco veneziano è quindi plausibile per vari motivi. Da un lato i contatti tra Giulio Strozzi, Leone Strozzi e Gianlorenzo Bernini confortano l'ipotesi che uno dei due ultimi possa essere stato il "grandissimo personaggio" che, secondo Giulio Strozzi, fornì il disegno poi realizzato sotto la guida di Matteo Ingoli. Dall'altro lato sia le caratteristiche del catafalco – la sua struttura innovativa e movimentata, volta a trascendere le limitazioni della scultura per farsi "pittorica" – sia la sua integrazione in un insieme che comprendeva anche il nuovo altare trovano paralleli convincenti in altre opere del Bernini, lasciando trasparire lo stesso interesse per il paragone e la scenografia.

La fortuna romana delle esequie per Cosimo II de' Medici

Il baldacchino in San Pietro non fu l'unico monumento romano ispirato dal catafalco veneziano. Per le esequie di Filippo IV in San Giacomo degli Spagnoli nel 1665, Antonio del Grande progettò un catafalco che tradusse il modello veneziano in un idioma più classico [fig. 10].⁵⁶ Come a Venezia, il monumento è articolato intorno a due corone: la piccola corona terrestre all'interno della struttura e la grande corona celeste in cima, sostenuta da volute illuminate. Tuttavia Antonio del Grande diede una forma più anticheggiante

alla sua opera. Finse un monoptero di ordine composito con una trabeazione sormontata da una balaustra – una soluzione che richiama il celebre tempietto di Bramante.⁵⁷

Proprio il confronto tra i due catafalchi [fig. 5, 10] rafforza ulteriormente l'attribuzione del monumento veneziano a Gianlorenzo Bernini. Mentre Antonio del Grande ideò una struttura tettonica “ortodossa”, i membri del catafalco veneziano sono uniti in modo assolutamente “nonconformista”; le volute posano sui pilastri senza un ben definito collegamento. È un'opera ibrida come il coronamento dell'altare a San Pietro [fig. 6] che per l'inconsueta e apparentemente instabile combinazione di ciborio e baldacchino fu paragonato dai contemporanei ad una “chimera”.⁵⁸ Bernini non ebbe una formazione architettonica, e ciò si vede. Il catafalco del 1621 si stacca dalla tradizione dell'architettura classica; è l'opera di uno scultore che vuole rivaleggiare con un pittore, creando una fiamma tridimensionale.

La citazione dell'architettura bramantesca da parte di Antonio del Grande non solo espresse una predilezione per il classicismo, ma ebbe anche un significato politico, siccome il tempietto era stato edificato su commissione di Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia a San Pietro in Montorio, istituzione religiosa sotto il patrocinio dei francescani spagnoli.⁵⁹ Il riferimento a Bramante evocò quindi un famoso edificio “spagnolo”, sottolineando così il glorioso ruolo dei Re Cattolici a Roma. Allo stesso tempo del Grande alluse all'antica tipologia del *martyrion*, cioè dell'edificio a pianta centrale in onore di un eroe o martire. A San Pietro in Montorio questa forma fu scelta per indicare che quel luogo era veramente il punto in cui san Pietro soffersse il suo martirio.⁶⁰ Usando una forma simile per il catafalco di Filippo IV, del Grande suggerì un parallelo fra l'eroico santo e il Re spagnolo, designato nell'iscrizione come “Rex fortissimus”.⁶¹

La descrizione delle esequie spiegava esplicitamente quel concetto del monarca come eroe: “Pretendiose mostrar, que el Rey Filipo Quarto con el medio de sus acciones heroicas mui conformes a las de sus maiores, avia llegado a una sublimidad de gloria, a la qual dificilmente pueden otros aspirar.”⁶² La macchina doveva dimostrare che Filippo IV aveva raggiunto la gloria più sublime attraverso le sue azioni eroiche. L'idea fondamentale era dunque ancora quella sottintesa nei catafalchi eseguiti per il suo famoso antenato Carlo V. Ma mentre le esequie per Carlo V avevano fornito il modello per quelle successive dei Medici, il monumento in onore del re asburgico fu ispirato vice versa dal catafalco veneziano realizzato per Cosimo II de' Medici. Questo catafalco innovativo, ideato probabilmente da Gianlorenzo Bernini, era molto idoneo come modello: focalizzando l'attenzione sulla grande corona illuminata [fig. 5], diede una forma particolarmente concreta e imponente al concetto della gloria monarchica.

Ringrazio l'amico filologo Matteo Largaiolli per la lettura critica di quel testo e per i suoi preziosi suggerimenti.

1 La miniatura di Van Eyck è riprodotta in Eberhard KÖNIG, *Die "Très Belles Heures" von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit*, Monaco di Baviera, 1998, p.224. Spesso la salma era presente sotto la "cappella ardente", ma la bara poteva anche essere vuota, oppure c'era un'effigie o un sostituto simbolico del defunto: Olga BERENDSEN, "I primi catafalchi del Bernini e il progetto del Baldacchino", in Marcello FAGIOLO, Gianfranco SPAGNESI (a cura di), *Immagini del barocco*, Roma, 1982, p.133-143, in particolare p.134 e s.; Ingo HERKLOTZ, "Paris de Grassis *Tractatus de Funeribus et Exequiis* und die Bestattungsfeiern von Päpsten und Kardinälen in Spätmittelalter und Renaissance", in Jörg GARMS, Angiola Maria ROMANINI (a cura di), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti di convegno (Roma, 1985), Vienna, 1990, p.217-250: p.235, 241; Minou SCHRAVEN, "The Rhetoric of Virtue. The Vogue for Catafalques in Late Sixteenth Century Rome", in Joachim POESCHKE, Britta KUSCH-ARNHOLD, Thomas WEIGEL (a cura di), *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, Münster, 2005, p.41-63.

2 SCHRAVEN, 2005, p.45 e s.

3 Liselotte POPELKA, *Castrum doloris oder "Trauriger Schauptplatz". Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur*, Vienna, 1994, p.82-84. Si veda anche Eva BORSOOK, "Art and Politics at the Medici Court I: The Funeral of Cosimo I de' Medici", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol.12, 1965-1966, p.31-54: p.48 e s.

4 Si veda l'illustrazione in POPELKA, 1994, p.81, fig.15.

5 *Ibidem*, p.79-80. Sull'impresa di Carlo V si veda EARL ROSENTHAL, "Plus ultra, non plus ultra, and the columnar device of Emperor Charles V", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.34, 1971, p.204-228; EARL ROSENTHAL, "The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.36, 1973, p.198-230.

6 BORSOOK, 1965-1966, p.31-34.

7 Si vedano le illustrazioni in POPELKA, 1994, p.142, fig.16; Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma, 1997, p.221.

8 Christian HECHT, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg, 2003, p.24, cita oltre a quel salmo anche Jes 28,5

("corona gloriae") e Jes 62,3 ("eris corona gloriae in manu Domini").

9 Salvatore BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, 30 vol., Torino, 1970, vol.VI, p.931 (s. v. "Gloria").

10 Scipione CHIARAMONTI DA CESENA, *Della Ragione di Stato*, Firenze, 1635, p.490. Queste parole hanno alto valore programmatico poste come sono a conclusione dell'opera del Chiaramonti.

11 Baldassarre CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* (Venezia, 1528), Giulio Preti (ed.), Torino, 1965, Quarto libro, XXII, p.331. Ringrazio Matteo Largaiolli per avermi segnalato quel passo importante.

12 Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea 335, fasc.22, fol.10r-10v. Il documento è stato pubblicato da Christina STRUNCK, *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen (1589-1636)*, PETERSBERG, 2017, p.629-632 (qui: p.632).

13 "Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti", in Rudolf WITTKOWER, Margaret WITTKOWER (a cura di), *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of the "Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti"* (Firenze, 1564), Londra, 1964; Borsook, 1965-1966, p.44 e s.; Eve BORSOOK, "Art and Politics at the Medici Court, III: Funeral Decor for Philip II of Spain", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol.14, 1969-1970, p.91-114; Monica BIETTI (dir.), *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 1999), Livorno, 1999.

14 I due catafalchi sono riprodotti in BORSOOK, 1965-1966, p.42 e s. Si veda anche Olga BERENDSEN, *The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques*, New York, 1961, p.76-80.

15 POPELKA, 1994, p.31, fig.10. Su quelle esequie si veda anche BORSOOK, 1969-1970, e Silvia CASTELLI, "Le esequie di Filippo II: morte e gloria della Sacra Cattolica real maestà del re di Spagna", in BIETTI (a cura di), 1999, p.86-93.

16 POPELKA, 1994, p.142. Su quelle esequie si veda FAGIOLO DELL'ARCO, 1997, p.211-213.

17 FAGIOLO DELL'ARCO, p.212.

18 Si veda, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, G. Capponi 261/1, Cesare TINGHI, *Diario di Ferdinando I e Cosimo II Granduca di Toscana scritto da Cesare Tinghi suo Ajutante di Camera...*, 3 vol., Firenze, 1600-1615, vol.I, fol.242r-242v.

- 19 Maria FUBINI LEUZZI, "Condurre a onore". *Famiglia, matrimonio e assistenza dotale a Firenze in Età Moderna*, Firenze, 1999, p. 179-184.
- 20 STRUNCK, 2017, p. 132-134.
- 21 Olga BERENDSEN, 1961, p. 138 e s.; Sebastian SCHÜTZE, "'Urbano in alza Pietro, e Pietro Urbano'. Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urban VIII.", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, vol. 29, 1994, p. 213-287, p. 228-230; Sebastian SCHÜTZE, *Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., und die Entstehung des römischen Hochbarock*, Monaco di Baviera, 2007, p. 254.
- 22 *Esequie fatte in Venetia dalla Nazione Fiorentina al Serenissimo D. Cosimo Il quarto Gran Duca di Toscana Il di 25. di Maggio 1621*, Venezia, 1621, p. 4r.
- 23 La pianta attuale della chiesa è riprodotta in Angelo Maria CACCIN, *La Basilica dei SS. Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia, 1969, quinta edizione, tavola fuori testo.
- 24 ESEQUIE, 1621, p. 6.
- 25 Sulle tombe dogali si veda CACCIN, 1969, p. 15-20. Una descrizione illustrata delle pitture effimere si trova in ESEQUIE, 1621, p. 8-17.
- 26 ESEQUIE, 1621, p. 5r.
- 27 Il famoso disegno del Bernini che mostra la Cattedra vista attraverso il Baldacchino è stato spesso riprodotto, ad esempio in Irving LAVIN, *Bernini at Saint Peter's. The Pilgrimage*, Londra, 2012, p. 2.
- 28 Giulio Strozzi dedicò molto spazio alla descrizione delle composizioni eseguite durante la messa: ESEQUIE, 1621, p. 19. Ciò corrispose al grande interesse suscitato da quelle musiche. Questa pompa funebre divenne immediatamente famosa perché fu l'occasione per la quale Claudio e Francesco Monteverdi con Francesco Spongia e Giovanni Battista Grillo crearono la nuova messa di requiem barocca in forma concertata. BERENDSEN, 1961, p. 139.
- 29 Vedi sopra, nota 10.
- 30 Si veda la citazione riportata qui sotto (nota 33).
- 31 HECHT, 2003, p. 21-48.
- 32 ESEQUIE, 1621, p. 4r. Su questa base il catafalco viene ascripto a Ingoli da BERENDSEN, 1961, p. 139; SCHÜTZE, 1994, p. 229; SCHÜTZE, 2007, p. 254. Sulle opere dell'Ingoli si vedano Bert W. MEIJER, "Disegni di Matteo Ingoli", *Prospettiva*, vol. 57/60, 1989-1990, p. 163-166; Heiko DAMM, "Ingoli, Matteo", *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. LXXVI, Berlino/Boston, 2013, p. 295-296.
- 33 ESEQUIE, 1621, p. 5r.
- 34 *Ibidem*, p. 4r. Il nome dello Strozzi non compare sul titolo della descrizione, ma a pagina 20r l'autore ("io") scrive: "Finita la celebration della Meſſa io Giulio Strozzi parlai delle gloriose azioni del Serenissimo defunto mio Signore". Nello stesso volume si trova poi la "Oratione di Giulio Strozzi recitata da lui in Venetia Nell'Esequie del Sereniss. D. Cosimo II. quarto G. Duca di Toscana. Fatta dalla Nazione Fiorentina il di 25 di Maggio 1621."
- 35 Hugh MACANDREW, "Vouet's Portrait of Giulio Strozzi and its Pendant by Tinelli of Nicolò Crasso", *The Burlington Magazine*, vol. 109, 1967, p. 266-271, p. 266. Il ritratto di Giulio Strozzi viene discusso anche da David ROSAND, Ellen ROSAND, "'Barbara di Santa Sofia' and 'Il Prete Genovese': On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi", *The Art Bulletin*, vol. 63, 1981, p. 249-258, qui p. 253-254, 258.
- 36 MACANDREW, 1967, p. 266; ROSAND, 1981, p. 252; Giulio STROZZI, *La Venetia edificata... Poema eroico*, Ulrich Pfisterer (ed.), Venezia, 1624, p. 2, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/449>.
- 37 STROZZI, 1624, p. 2. Già nel 1609 la descrizione delle esequie romane per Ferdinando I de' Medici (cit. in FAGIOLO DELL'ARCO, 1997, p. 211) fa menzione del "Protonotario Strozzi".
- 38 FAGIOLO DELL'ARCO, 1997, p. 211.
- 39 Strozzi stesso sottolineò la precedente esperienza romana: ESEQUIE, 1621, p. 4r.
- 40 Sebastian SCHÜTZE, "San Lorenzo", in Anna COLIVA, Sebastian SCHÜTZE (a cura di), *Bernini Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese), Roma, 1998, p. 62-77: p. 73. Andrea BACCHI, Anna COLIVA (a cura di), *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese), Roma, 2017, p. 405 e s.
- 41 Hans-Ulrich KESSLER, *Pietro Bernini (1562-1629)*, Monaco di Baviera, 2005, p. 81 e s., p. 222, 367-371, 417; SCHÜTZE, 2007, p. 208.
- 42 Paola MARSEGLIA, "Villa Strozzi sul Viminale", *Roma moderna e contemporanea*, vol. 6, 1998, p. 135-155: p. 153 e s.; Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano, 2002, tav. VIII, fig. 11; SCHÜTZE, 2007, p. 208 e s.; Stefano PIERGUIDI, "Boy Bitten by a Dolphin", in BACCHI, COLIVA (a cura di), 2017, p. 72 e s.
- 43 SCHÜTZE, 1998, p. 78-95: p. 83; KESSLER, 2005, p. 326 e s.; SCHÜTZE, 2007, nota 21, p. 78-80.
- 44 SCHÜTZE, 2007, p. 125-130. Le tre copie da capolavori di Michelangelo (*Pietà, La*

e *Rachele*) furono eseguite da Gregorio de Rossi e sono datate 1616, *ibidem*, p. 126.

45 *Ibidem*, p. 209, 224-226.

46 SCHÜTZE, 1998, p. 73; SCHÜTZE, 2007, p. 209.

47 Nuovi documenti sulla genesi e datazione del Baldacchino furono presentati da Maria Antonietta Nocco, "Gian Lorenzo Bernini per la crociera di San Pietro: nuovi contributi ed antiche testimonianze", *Bollettino d'arte*, vol. 94, n° 2, 2009, p. 117-140.

48 Gregorio XV conferì la croce di Cavaliere di Cristo al Bernini il 30 giugno 1621: Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Roma/Bari, 2001, p. 40. Le esequie a Venezia ebbero luogo il 25 maggio 1621, ma siccome la descrizione dello Strozzi riporta anche dettagli su come si svolsero le feste e contiene inoltre il discorso tenuto in quell'occasione, è molto probabile che il testo venne scritto e stampato *post festum*, cioè in giugno 1621 o dopo. Secondo Tod A. MARDER, *Gian Lorenzo Bernini*, Milano, 1998, p. 19, "[...] più o meno nello stesso periodo [1621], Gian Lorenzo venne eletto presidente dell'Accademia di San Luca". Le ricerche documentarie di Lafranconi hanno però dimostrato che Bernini ottenne quella carica solo nel 1630: Matteo LAFRANCONI, "L'Accademia di San Luca nel primo Seicento. Presenze artistiche e strategie culturali dai Borghese ai Barberini", in Olivier BONFAIT (a cura di), *Bernini dai Borghese ai Barberini*, Roma, 2004, p. 39-45: p. 42.

49 Rudolf PREIMESBERGER, "Themes from Art Theory in the Early Works of Bernini", in Irving LAVIN (a cura di), *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume*, Londra, 1985, p. 1-24.

50 *Ibidem*, p. 4.

51 Anna COLIVA, "Apollo e Dafne" in COLIVA, SCHÜTZE, (dir.), 1998, p. 252-275.

52 SCHÜTZE, 1998, p. 69-72; PREIMESBERGER, 1985, p. 1-7.

53 L'incisione che documenta quel primo progetto è riprodotta in MARDER, 1998, p. 33.

54 Su quell'argomento già ampiamente trattato si vedano fra l'altro Irving LAVIN, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York, 1968; MARDER, 1998, p. 26-42; Stefan KUMMER, "Ein 'kritischer' Moment in der Entstehungsgeschichte des Bronzebaldachins von G. L. Bernini", in Stefan Kummer, Georg Satzinger (a cura di), *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, 1990, p. 188-205: p. 192-203; Martin DELBEKE,

"Framing history. The Jubilee of 1625, the dedication of new Saint Peter's and the Baldacchino", in Sarah BONNEMAISON, Christine MACY (a cura di), *Festival Architecture*, New York, 2008, p. 129-154; Irving LAVIN, "The Baldacchino. Borromini vs. Bernini: did Borromini forget himself?", in Georg SATZINGER, Sebastian SCHÜTZE (a cura di), *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, atti di convegno (Bonn, 2006), Monaco di Baviera, 2008, p. 275-300; Rudolf PREIMESBERGER, "Ein ehernes Zeitalter in Sankt Peter?", *ibidem*, p. 325-335.

55 Le gigantesche api sotto il globo si vedono molto bene in una fotografia pubblicata da LAVIN, 2012, p. 44.

56 Sulle esequie del 1665 si veda FAGIOLO DELL'ARCO, 1997, p. 433-435.

57 Un riassunto della vasta lettera tura sul tempio di Bramanta si trova in Elisabeth WÜNSCHE-WERDEHAUSEN, "Tempio di San Pietro in Montorio", in Christina STRUNCK (a cura di), *Rom – Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, Petersberg, 2007, p. 198-201.

58 LAVIN, 2008, p. 292, nota 32.

59 MARDER, 1998, p. 106; WÜNSCHE-WERDEHAUSEN, 2007, p. 198.

60 WÜNSCHE-WERDEHAUSEN, 2007, p. 200.

61 FAGIOLO DELL'ARCO, 1997, p. 435.

62 *Ibidem*, p. 433.