

COMMITTENTE E FRUITORI D'OPERA NELLA ROMA DEL CINQUECENTO

Il progetto del «Gesù» di Roma

GIOVANNI SALE S.I.

Gli storici dell'arte, soprattutto negli ultimi decenni, si sono molto interessati, nei loro studi sulla produzione artistico-monumentale, al rapporto esistente tra committente e artista¹, ritenuto essenziale per capire la genesi di importanti opere d'arte, e si sono occupati meno di quello, altrettanto fecondo dal punto di vista della creazione artistica vera e propria, tra il committente-finanziatore e i destinatari diretti dell'opera, soprattutto quando questi sono ordini religiosi. La fine del lungo lavoro di restauro della chiesa del Gesù di Roma², durato quasi dieci anni, ci offre l'occasione per ripercorrere la storia di una difficile collaborazione, che diede però origine a una delle creazioni architettoniche più alte del Cinquecento italiano ed europeo³: cioè tra il committente dell'opera, il munifico «gran cardinale» Alessandro Farnese (1520-89)⁴, e il destinatario principale della stessa, il p. Francesco Borgia⁵, generale della Compagnia di Gesù (1565-72), già duca di Gandía e Pari di Spagna.

Qui non vogliamo ripetere la storia, peraltro già conosciuta,

¹ Uno dei primi studi su questa materia è stato quello di F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti fra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966.

² Il restauro, terminato sostanzialmente nel suo insieme all'inizio del Giubileo del 2000, ha interessato sia la parte architettonica con l'intervento sulla facciata, sulla cupola e sulle coperture (cfr L. GAUDENZI, *La chiesa del Gesù a Roma. Gli ultimi restauri*, Viterbo, Betagamma, 1996), sia la parte decorativa della chiesa. Sull'interpretazione teologica della stessa vedi: G. GIACHI, *Una parabola di luce. Lettura pasquale dei restaurati affreschi del Baciccio*, Roma, ADP, 2000.

³ Tanto da diventare, come è stato più volte ripetuto dagli storici, un vero e proprio «prototipo» per la messa a punto di uno spazio chiesastico monumentale e funzionale insieme, secondo il nuovo spirito della Riforma cattolica.

⁴ Su A. Farnese ricordiamo: C. ROBERTSON, *Il gran cardinale Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, London - New Haven, Yale University Press, 1992; L. ARCANGELI, «Atlante geografico della famiglia Farnese», in *I Farnese: arte e collezione*, Milano, Electa, 1995.

⁵ Sul p. Francesco Borgia ricordiamo la documentata opera di M. SCADUTO, *L'opera di Francesco Borgia 1565-72*, Roma, La Civiltà Cattolica, 1992.

della costruzione della chiesa del *Gesù*⁶, ma fissare il nostro obiettivo esclusivamente sul dibattito culturale, architettonico e insieme religioso, che si animò intorno a quel progettato cantiere (previsto, ma ancora tutto da inventare), fra due uomini che in qualche modo rappresentano le due anime opposte del Cinquecento italiano: quella riformata e rigorista (rappresentata dal Borgia) e quella ancora rinascimentale e aristocratica (rappresentata dal Farnese). Poche altre volte nella storia dell'architettura l'incontro tra due personalità tanto diverse tra loro ha dato vita a un'opera d'arte insieme così complessa e unitaria come il *Gesù* di Roma.

Breve storia di una difficile collaborazione

Per giungere a un accordo definitivo intorno al progetto di una grande chiesa che il nipote di Papa Paolo III aveva promesso di edificare ai gesuiti qualche anno prima⁷, il padre generale F. Borgia incaricò il suo segretario, p. Juan de Polanco, di recarsi insieme a Giovanni Tristano dal card. Alessandro Farnese a Caprarola, dove di solito egli soggiornava durante la stagione calda. Questo viaggio, come ci raccontano le fonti⁸, ebbe luogo il 26 agosto 1568, e al colloquio, che dovette essere molto importante per la messa a punto dell'opera (in modo particolare per la precisa ubicazione della chiesa, a lato cioè della via papale, e per la scelta della soluzione tipologica più opportuna) non partecipò il Vignola (per motivi che non conosciamo), che il Farnese aveva però già nominato, e in qualche modo «imposto» ai gesuiti, come architetto e direttore della futura fabbrica. Noi conosciamo il tema di queste discussioni grazie a due importanti lettere, che il cardinale Farnese spedì subito dopo il colloquio: una al p. Borgia, co-

⁶ L'opera più importante sul *Gesù* di Roma rimane ancora il ben documentato lavoro di P. PECCHIAI, *Il Gesù di Roma*, Roma, La Civiltà Cattolica, 1952. Tra gli studi moderni ricordiamo: S. BENEDETTI, *Fuori del classicismo*, Roma, Multigrafica, 1984; L. PATTEA, «Le chiese della Compagnia di Gesù come tipo: complessità e sviluppo», in *Cinque saggi sull'architettura del passato*, Milano, Electa, 1990; J. S. ACKERMAN, «La chiesa del Gesù alla luce dell'architettura religiosa contemporanea», in *Architettura ed arte dei Gesuiti*, Milano, Electa, 1992.

⁷ Pare in adempimento di un voto fatto durante una grave malattia del cardinale. Sulla storia della costruzione del *Gesù* di Roma vedi P. PECCHIAI, *Il Gesù di Roma*, cit., *passim*; P. PIRRI, *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*, Roma, Inst. Historicum Societatis Iesu (IHSI), 1955, 138-157.

⁸ Le fonti sul *Gesù*, compreso il cosiddetto diario di fabbrica indicato con la lettera «A» (che va dal giugno del 1568 fino al 1581) sono state pubblicate da P. PIRRI, *Giovanni Tristano*, cit., 248-256.

municandogli la sua «risoluta» decisione circa il sito e la direzione da dare alla nuova chiesa; l'altra al «suo architetto» Jacopo Vignola al fine di informarlo delle decisioni prese circa la tipologia architettonica della chiesa.

La prima lettera fu scritta dal cardinale il giorno stesso del colloquio e recapitata al destinatario, il p. Borgia, per mezzo dello stesso p. Polanco. Essa faceva riferimento a colloqui già avuti in precedenza da lui con il padre Generale e lo pregava di accogliere la sua decisione sull'orientamento della chiesa «et non pensi di alterar altrimenti questa mia risoluzione». La lettera, un tempo conservata nell'Archivio di Stato di Napoli, ma ora andata distrutta e leggibile soltanto in riproduzione fotografica, diceva: «Ho inteso volentieri il p. Polanco intorno a li motivi, che mi ha fatto della fabbrica della chiesa, et a tutto gli ho risposto secondo che la S.V. intenderà da lui [...]; dirò con questa solo che aspetta al sito della chiesa: quale ho considerato anche prima che ora, et risoluto che sia nel modo, che altra volta ho detto a V. S. chiaramente, et di nuovo glielo replico, cioè che la facciata dinanzi volti diritto a la strada che va a Cesarini, et choro, et l'altare maggiore si distenda verso San Marco, et così ha in commissione il mio architetto, a che desidero che V. S. si acquieti, et non pensi di alterar altrimenti questa mia risoluzione»⁹. Il card. Farnese non era disposto a rinunciare all'idea dell'orientamento da est a ovest della chiesa, con l'abside in direzione di palazzo Venezia e la facciata rivolta verso la piazza e la via dei Cesarini (l'attuale corso Vittorio Emanuele). Era suo proposito infatti che la grande chiesa potesse avere davanti una piazza spaziosa (la cosiddetta *platea Alteriorum*) e una via larga e comoda, così da poter essere vista in prospettiva in tutta la sua mole da una certa distanza.

Alessandro Farnese era un uomo del Rinascimento e pensava lo spazio architettonico urbano secondo una concezione cinquecentesca: cioè uno spazio ordinato, organizzato intorno a un punto focale interamente fruibile da un punto di vista umano e al tempo stesso rappresentativo della grandezza e dignità del principe che voleva celebrare. Il cardinale per la «sua chiesa», che avrebbe dovuto immortalare la fama e insieme il prestigio della sua famiglia, vagheggiava masse grandiose, spazi imponenti e prospettive spettacolari. Ma l'attuazione di questa idea presupponeva risolta la

⁹ La lettera è riportata in P. PIRRI, *Giovanni Tristano*, cit., 228.

questione degli espropri (che, come sappiamo dalle fonti, si prospettava di non facile soluzione) e l'esistenza quindi di uno spazio edificabile di una certa ampiezza. Ciò naturalmente avrebbe pesato economicamente sulla Compagnia, la quale aveva assunto su di sé il peso economico dell'acquisto del terreno edificabile e perciò era stata costretta a indebitarsi. Per questi motivi eminentemente economici, il p. Borgia cercò in tutti i modi di far recedere il card. Farnese dalle sue idee circa l'orientamento della chiesa. Il Generale da parte sua avrebbe voluto una chiesa ampia e spaziosa, adatta per i ministeri della Compagnia e anche bella e ben proporzionata, ma al tempo stesso non voleva caricare la Compagnia di un grande debito economico, e utilizzare per la costruzione della chiesa lo spazio già disponibile, anche se angusto¹⁰.

Ma qual era in concreto il progetto che il p. Borgia voleva realizzare e che non fu mai accettato dall'esigente committente? Da elementi sparsi qua e là nelle lettere del padre Generale intuimmo che egli, per motivi di ordine funzionale ed economici, pensasse a una chiesa ad aula (sul modello sangallesco a cui come sappiamo si ispirava anche il Tristano), che formasse blocco unico con la casa dove i gesuiti vivevano, orientata quindi verso l'attuale via di Aracoeli¹¹. Queste idee in fatto di architettura chiesastica paiono ben rispecchiate nella pianta del fondo gesuitico della biblioteca nazionale di Parigi, erroneamente da molti studiosi attribuita a Nanni di Baccio Bigio, e che invece, considerando gli elementi di stile e di tipologia, dev'essere più probabilmente attribuita a Giovanni Tristano. In una lettera di Giulio Folco (che era l'incaricato del cardinale per quest'affare) del 22 agosto 1568 al Farnese¹², in cui si parla di vari progetti presentati da diversi architetti per l'erigenda chiesa, si fa infatti riferimento, fra gli altri, a un disegno presentato dai gesuiti: dovrebbe essere quello messo a punto per la fabbrica del Gesù dal fratel Tristano e da questi portato a Caprarola al card. Farnese, secondo una nota del registro di fabbrica del 6 agosto 1568¹³. Il fatto poi che i gesuiti all'i-

¹⁰ Cfr P. PECCHIAI, *Il Gesù di Roma*, cit., 24-32.

¹¹ Cfr P. TACCHI-VENTURI, *La casa di S. Ignazio*, Roma, Ed. «Roma», 1924, 28.

¹² Cfr AS Parma, cart. Farn.- Roma B. 357. Questa importante lettera è stata trovata e pubblicata da K. SCHWAGER, «La chiesa del Gesù del Vignola», in *Bollettino del centro internazionale di studi di archeologia Antonio Palladio* 19 (1977) 251-271.

¹³ «B. 60. Che tanto spesero il p. Polanco e il maestro Giovanni nell'andare e tornare da Caprarola a mostrare diversi disegni della chiesa al cardinale», in P. PIRRI, *Giovanni Tristano*, cit., 249.

nizio del progetto per la nuova chiesa, nel lontano 1549, avessero scelto come loro architetto Nanni di Baccio Bigio (che era tra l'altro il braccio destro di Antonio da Sangallo) significava, fra le altre cose, che essi si aspettavano da lui un progetto conservatore, o che almeno ponesse le esigenze funzionali della Compagnia al di sopra di considerazioni di ordine stilistico, secondo lo spirito del modo di costruire tanto caro ai gesuiti. Ma il progetto del Tristano fu ritenuto dal committente e finanziatore dell'opera troppo semplice e povero; così, senza troppi complimenti, fu messo da parte. Fu allora che il Farnese mise a completa disposizione della erigenda fabbrica del *Gesù* il suo architetto Jacopo Vignola, che già da tempo lavorava per il cardinale, senza escludere però dalla stessa la preziosa collaborazione del Tristano. Certo, un progetto «minimalista» sarebbe risultato, sotto il profilo architettonico, meno interessante, ma avrebbe evitato alla Compagnia tante difficoltà, anche di ordine economico, e avrebbe maggiormente risposto alla sua prospettiva pauperista in ordine alla costruzione degli edifici. Ma ciò a cui la Compagnia non avrebbe mai rinunciato, e alla quale di fatto non rinunciò, era la praticità e funzionalità dell'edificio sacro rispetto alle diverse esigenze di culto.

La seconda lettera, scritta subito dopo l'incontro del 26 agosto 1568 (e forse contemporaneamente a quella scritta dal Farnese al Borgia) e inviata dal cardinale al Vignola è di importanza capitale per la chiesa del *Gesù* e per un'esatta comprensione dell'architettura gesuitica degli inizi. Essa ci informa sui punti controversi del progetto — e su alcune disparità di vedute tra le parti interessate —, e anche su quelli dove si trovò, faticosamente, un'intesa o un compromesso tra committente e gesuiti: «È stato qui il p. Polanco — scriveva il cardinale Alessandro — mandatomi dal generale del *Jesù* et expostomi alcune considerazioni, che li sono occorse circa a la fabbrica della chiesa. A che poi che non vi siete ritrovato presente, vi ho voluto scrivere quel che mi occorre, conforme però in gran parte a quello che haviamo altre volte discusso, et deliberato. Et è questo, che havendo voi l'occhio a la summa della spesa che voglio fare in tutta la fabbrica di venticinquemila ducati, il disegno della chiesa sia tale, che non excedendo la detta summa venghi ben proporzionata ne le misure di lunghezza, larghezza et altezza, secondo le regole buone dell'architettura, et sia la chiesa non di tre navate, ma di una sola, con capelle da una banda et da l'altra. Il sito della chiesa voglio in ogni modo che

cada per diritto con la facciata dinnanzi verso la strada, et casa dei Cesarini, et che si habbia da coprire di volta, et non altramente, se bene a questo fanno certe difficoltà per conto delle prediche, parendoli che la voce resonerebbe poco intelligibile per causa del ecco, che da quella forma responderia, come credano, più che dal palco. Il che a me non pare verisimile con l'exempio di altre chiese etiam di molto maggiore capacità, che si veggano bene atte a la voce dei predicatori, et al auditorio [...]»¹⁴. Tra i diversi punti indicati nella lettera (il capitale da mettere a disposizione della fabbrica, l'orientamento della chiesa e le proporzioni dell'edificio) due ci interessano particolarmente qui: la navata unica e la cosiddetta «copertura a volta».

Predilezione dei gesuiti per la navata unica

La navata unica rispecchiava maggiormente la sensibilità e il gusto dei gesuiti. Il card. Farnese avrebbe forse preferito per la sua chiesa una struttura a pianta centrale con più navate, perché da lui ritenuta più solenne e celebrativa. Pensiamo che probabilmente sia il p. Borgia sia il Tristano su questo punto non dovettero transigere. È significativo che, in quasi tutti i progetti fatti da vari architetti per il *Gesù* di Roma¹⁵, tale aspetto risulti una costante, un elemento della tipologia architettonica mai contraddetto. Se il cardinale si espresse con il Vignola insistendo sulla navata unica, ciò dimostra che il suo architetto, e forse egli stesso, all'inizio avevano avuto idee diverse a questo proposito¹⁶.

Per quanto riguarda poi il problema dell'individuazione dei disegni e delle piante fatte per il *Gesù* di Roma, ci sembra fondata

¹⁴ Lettera riportata in P. PIRRI, *Giovanni Tristano*, cit., 228. Questa lettera fu per la prima volta pubblicata, in tedesco, da H. WILLICH, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strasburg, 1906, 136. Il p. Tacchi-Venturi ne comunicò il testo al Giovannoni che lo inserì nel suo volume, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano, Treves, 1935², 262.

¹⁵ È stato recentemente sostenuto da K. SCHWAGER, «Concetto e realtà: alcune precisazioni sulla difficile nascita del *Gesù* di Roma», in *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia nel XVI-XVII secolo*, Genova, Marietti, 1992, 251-271, che il Farnese chiese piante per l'erigenda chiesa del *Gesù* a diversi architetti, fra cui a un certo Pirro, che egli identifica con Pirro Ligorio, ma di cui non si conosce la pianta.

¹⁶ Il fatto che il Farnese non fosse fin dall'inizio determinato sulla navata unica lo ricaviamo anche da una lettera inviata dal suo agente Giulio Folco il 18 agosto 1568 al cardinale Farnese: «Nella fabbrica [...] si è seguitato la linea del fundamento che fu cominciato et hieri si dette principio alla linea della piazza [...]. Fra poco di si venirà da Vostra Signoria [...] con li disegni et serà in arbitrio suo di fare la chiesa grande o piccola e con quante navi vorrà» (AS Parma, Cart. Farn.-Roma B. 357).

la recente obiezione di K. Schwager¹⁷ sulla tradizionale attribuzione a Nanni di Baccio Bigio della pianta conservata nel fondo gesuitico della Biblioteca Nazionale di Parigi, raffigurante lo schema di una casa professa e una chiesa adiacente. Infatti, in una lettera inedita, inviata dal Folco al cardinale, del 23 agosto 1568, viene fatto riferimento a una pianta di Nanni per il *Gesù*, che viene descritta come una chiesa «a tre navi a colonne», quindi non proprio come un «auditorio gesuita da predicare», così come invece compare nel disegno parigino. In effetti, scrive Schwager: «Il *ductus* del disegno e la scritta corrispondono a quella che si sa essere di Giovanni Tristano, capo dell'ufficio di costruzioni dell'ordine, e si collega bene alla sua maniera di costruire, pratica ma di poca ispirazione formale»¹⁸.

Il Tristano infatti bene interpretava, come sappiamo, le esigenze funzionali e formali dell'Ordine, e ciò dalla pianta di Parigi si ricava perfettamente: una sala senza grandi pretese, certamente con soffitto piatto, semplici cappelle quadrate allineate sulla nave centrale, un coro chiuso ad abside e botteghe da affittare sulla fiancata esterna non adiacente alla casa professa. Da tutto questo deduciamo che i gesuiti da sempre pensarono a un tempio strutturato come una grande aula per la predicazione, sul modello delle grandi chiese costruite dagli ordini mendicanti nel Medioevo. In ogni caso l'aspetto funzionale della tipologia architettonica doveva avere per i gesuiti il sopravvento su ogni altra considerazione, sia di stile sia di celebrazioni di glorie familiari.

Nave unica quindi con cappelle laterali abbastanza profonde, che, oltre a essere destinate secondo l'uso del tempo a cappelle funerarie gentilizie, potevano anche comodamente essere utilizzate per la celebrazione eucaristica. Qualcuno ha anche parlato in relazione a queste di gusto neogotico dei gesuiti, in particolare per il contrasto di luce molto forte esistente tra la grande navata bene illuminata da ampi finestroni e le profonde cappelle laterali in ombra¹⁹. Questo poi ha dato facile esca a coloro che nei tempi passati, interessatamente, hanno divulgato la cosiddetta «leggenda

¹⁷ K. SCHWAGER, «Concetto e realtà...», cit., 251-271; ID., «La chiesa del Gesù del Vignola», in *Bollettino del Centro internazionale di studi di archeologia Antonio Palladio* 19 (1977) 251-257.

¹⁸ K. SCHWAGER, «Concetto e realtà...», cit., 73.

¹⁹ Cfr M. DVORAK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München, Pieper, 1929, 96.

nera» dei gesuiti, interpretando la supposta preferenza degli «astuti padri» per questi spazi in ombra, come loro naturale predilezione per l'intrigo e la manipolazione delle coscienze²⁰. Altri hanno invece fatto riferimento, con più fondatezza, per questa organizzazione dello spazio e per l'utilizzazione quasi impressionistica della luce, alle antiche basiliche paleocristiane e romaniche.

La pianta a nave unica ha però il suo riferimento prossimo e puntuale nel tipo di chiesa ad aula, dove per la prima volta a Roma, dopo la sfavillante stagione rinascimentale (con le sue ardite sperimentazioni sulle chiese a pianta centrale) e sotto l'impulso della Riforma cattolica, si fa pressante l'esigenza di uno spazio sacro unitario, compatto, semplice, funzionale e non meramente magniloquente e celebrativo. Il cosiddetto sintetismo architettonico²¹ — che ha fatto la sua comparsa a Roma agli inizi del Cinquecento con Antonio da Sangallo e la sua scuola — riprende il suo cammino arricchendosi ora, con il Gesù di Roma, di forme più complesse e soluzioni architettoniche più mature, tali da fecondare future iniziative e sperimentazioni in questo senso. La pianta a navata unica è quella che, inoltre, vediamo adottata dal Tristano in tutte le chiese eseguite da lui, sia a Roma sia fuori Roma e sia prima sia dopo il Gesù.

Tutte le chiese costruite prima del Gesù dai gesuiti sono edifici senza grandi pretese dal punto di vista formale, e ciò in linea con la sobrietà e funzionalità richieste dalle prime Congregazioni Generali, anche se questo riguarda più i collegi, le case o le residenze della Compagnia, che gli edifici di culto²². Non c'è motivo di sospettare, come molti storici hanno fatto, che i primi gesuiti e il loro fondatore non avessero il senso del decoro, come veniva inteso a quel tempo. Dobbiamo piuttosto presupporre l'idea che la costruzione di una chiesa architettonicamente rappresentativa, solenne e di ornamento pubblico, riscuotesse presso Ignazio e i suoi compagni più consenso che disapprovazione, fintanto però che i relativi oneri economici venissero assunti da altri. È evidente quindi come non sia riscontrabile una insensibilità o, come è stato detto, un'aperta disapprovazione dei primi gesuiti verso la

²⁰ Cfr F. ZERI, *Pittura e controriforma*, Torino, Einaudi, 1957, 47.

²¹ Cfr S. BENEDETTI, *Fuori del classicismo*, cit., 33-60.

²² Vedi a questo proposito il sermone domestico del generale dei gesuiti Gian Paolo Oliva (1661-81) intorno al decoro che deve esistere nelle chiese della Compagnia, in F. HASKELL, «Il ruolo del mecenate: mutamenti nel barocco», in *Architettura ed arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992, 51.

«buona architettura» e l'arte in genere; semmai constatiamo un certo riserbo verso quelle forme più sontuose e rappresentative della produzione artistica che si allontanavano dalla norma della regolata modestia «che si addice a poveri religiosi». In ogni caso non sono mai mancati gesuiti e persino superiori generali, apertamente sensibili al discorso artistico, che, senza allontanarsi dallo spirito delle prime Congregazioni Generali circa la sobrietà degli edifici e della vita religiosa, hanno saputo dare alla Compagnia opere di grande prestigio architettonico e artistico²³.

Predilezione del cardinale Farnese per le «chiese tonde»²⁴

Per quanto riguarda la copertura della chiesa, il Farnese, sempre nella stessa lettera inviata al Vignola, vuole che «si habbia da coprire di volta, et non altrimenti». Insomma dalla lettera risulta abbastanza chiaro che i gesuiti (e in particolare Giovanni Tristano) avrebbero preferito la copertura a superficie piana anziché «tonda», poiché ritenevano che la volta piatta tenesse maggiormente la voce del predicatore, evitando così problemi di eco. La massima preoccupazione dei gesuiti era infatti che la voce dei predicatori giungesse ai fedeli perfettamente chiara e comprensibile, temendo che l'efficacia del loro ministero potesse essere in qualche modo limitata da problemi tecnici. Riguardo ai problemi di acustica l'Alberti stesso nel suo trattato (di qualche decennio precedente) sosteneva che «in tutti quei luoghi nei quali si ha da ascoltare la voce o di chi recita o di chi canta o di chi disputa, non sta bene siano in volta, perché le voci rimbombano, ma i palchi di legname stanno bene, perché rendono la voce più schietta»²⁵. Ma questa norma non è stata applicata dall'Alberti alle chiese, per le quali, al contrario, egli, come anche il Farnese riteneva più adatte le volte a botte in quanto «arrecano maggiore dignità e perché sono più durevoli ed eterne»²⁶.

²³ Oltre al p. F. Borgia, ricordiamo anche il padre generale G. P. Oliva (1661-81), uomo di vasta cultura e di gusti molto raffinati, amico del Bernini e del Baciccio. Durante il suo generalato, sotto la sua attenta quanto propositiva vigilanza, inizia il lavoro di «barocchizzazione» del tempio farnesiano e, su disegno del Bernini, la costruzione della nuova chiesa per il noviziato di Sant'Andrea.

²⁴ Con questa indicazione il Farnese intendeva non le chiese a pianta centrale, ma semplicemente quelle coperte a volta.

²⁵ L. B. ALBERTI, *Dell'architettura*, Bologna, 1782, citato in M. L. GATTI PETER, in *Il mito del classicismo nel '600*, Messina, La rete, 1964, 114.

²⁶ L. B. ALBERTI, *Dell'architettura*, cit., 115.

Il cardinale su questo punto, come sappiamo dalle sue lettere (come anche per la collocazione della chiesa), si dimostrò irremovibile, sembrandogli la copertura a volta più adatta per un tempio che egli desiderava grande e magnifico. Il suo gusto per questo tipo di copertura aveva come punto di riferimento la prassi costruttiva degli antichi per gli edifici voltati a botte. Probabilmente il Farnese, come gli altri uomini colti del suo tempo, guardava ai resti ancora solenni della basilica di Massenzio e alle sue possenti volte con lo stesso stupore con cui anni prima li avevano ammirati e copiati Raffaello, Bramante e gli altri grandi maestri del Rinascimento. Egli dunque da uomo del Rinascimento non poteva fare concessioni su questo punto, e in tal senso fu probabilmente consigliato dal Vignola e confortato anche dalla trattatistica architettonica contemporanea.

Anche su questo punto abbiamo dunque due forme mentali diverse a confronto: da una parte i gesuiti, e il Borgia in particolare, interamente presi da preoccupazioni di ordine pratico e pastorale, dall'altra il cardinale Farnese (con il suo architetto), interessato alla costruzione di un tempio che non negasse in fatto di architettura i suoi criteri intellettuali e di gusto e, quindi, non sminuisse la sua meritata fama di mecenate prodigo, colto e amante delle cose belle, cioè «regolate all'antica»²⁷.

La copertura piatta in legno, inoltre, da poco era stata adottata a Roma nella nuova soffittatura della basilica di San Giovanni in Laterano, e san Carlo Borromeo a Milano la indicava nelle sue *Instructiones* più adatta (ma per motivi devozionali e ideologici insieme) per le nuove chiese: «I tetti soffittati — scriveva l'arcivescovo milanese — sono suggeriti dall'essere in uso in alcune basiliche romane e della loro mistica significazione»²⁸. Questo coinci-

²⁷ Come già sappiamo, la copertura piana era un canone che rispondeva perfettamente ai criteri personali del Tristano. Ne abbiamo la prova in una lettera di p. Chiavoni, rettore della casa professa di Milano, al p. Benedetto Palmio, a proposito del disegno di Pellegrino Tibaldi per la chiesa milanese di San Fedele. Dalla lettera apprendiamo che i gesuiti milanesi erano dubbiosi sulla sorte che sarebbe toccata al loro progetto, perché conoscevano i pregiudizi del Tristano circa le coperture tonde: «Si crede che il maestro Giovanni non potrà far di non lodar il disegno, ancorché alcuni di qua dicono che non gli piacciono le chiese tonde parendogli spcialmente che impedisca la voce per l'echo, et però si dubita che metta qualche difficoltà». Evidentemente gli echi della sua controversia con il cardinale Farnese erano giunti fino a Milano. Il disegno della chiesa di San Fedele fu poi a Roma approvato, ma con questa precisazione «dato questo avviso, faciasi di là il meglio che parerà espediente». Evidentemente il Tristano un po' alla volta recedette dalle sue idee iniziali, ma, pensiamo, senza cambiarle del tutto.

²⁸ C. BORROMEO, *Arte sacra (de fabrica ecclesiae)*, a cura di C. CASTIGLIONI - C. MARCORÀ, Monza (MI), Tip. Sociale, 1952, 55.

deva inoltre con il crescente interesse che si andava manifestando a Roma e altrove nella seconda metà del Cinquecento per le testimonianze dei tempi eroici del cristianesimo, cioè per le basiliche paleocristiane, coperte a capriate, e per il rinnovato culto dei martiri della Chiesa primitiva.

Il Farnese si orientò per la volta a botte sicuramente fin dall'inizio e senza esitazioni, e ciò in sintonia con le sue idee di un decoro all'antica. Sulla faccenda dell'aula unica il cardinale si lasciò facilmente convincere dai gesuiti, e riteniamo che su questo punto i padri non dovettero, per le cose sopra dette, transigere minimamente; per quanto riguarda invece la copertura «tonda» non volle sentire ragioni di sorta e i gesuiti dovettero piegarsi alla sua volontà.

Per quello che concerne la grande abside, pare che un consenso ci fosse già dall'inizio: anche se un po' inconsueta nelle prime chiese dei gesuiti, essa compare già nel disegno parigino, che abbiamo attribuito al Tristano. Il cardinale nelle sue lettere al Vignola e al Borgia già la considera cosa normale. È strano, ma solo un elemento non sembra aver formato oggetto di discussione tra il Farnese e il Borgia e cioè il monumentale transetto sormontato da una grande cupola (tra le prime a Roma) che poggia su un alto tamburo. Eppure questa parte del tempio è dal punto di vista architettonico certamente la più importante: infatti l'alto e voluminoso transetto dà un tenore tutto particolare alla parte centrale della chiesa e funge da perno su cui ruota tutto lo spazio architettonico. È possibile che il Farnese e il Vignola non si fossero ancora decisi su questo punto e non si sa di preciso in quale momento sia apparsa questa prodigiosa intuizione architettonica. Quale fu la posizione dei gesuiti rispetto a queste parti della creazione architettonica? Non sappiamo di preciso se essi fossero favorevoli o meno a un'architettura così sofisticata. Non vediamo motivo però per cui avrebbero dovuto essere contrari, poiché le loro esigenze pratiche e funzionali venivano abbondantemente soddisfatte e il peso economico di questi lavori ricadeva sul generoso committente. Lo stesso p. Borgia si espresse in una lettera con evidente soddisfazione circa la fabbrica del *Gesù*: per la gloria di Dio essa sarà una delle maggiori che sono a Roma.

Due universi mentali a confronto

Da quanto detto risulta chiaro che la chiesa del *Gesù* di Roma

è frutto dell'incontro di due sensibilità e, potremmo anche dire, di due universi culturali diversi. Da una parte quello del «gran cardinale», cresciuto in un ambiente ancora legato alla grande lezione umanistica e rinascimentale. Egli praticamente si era formato nella corte papale (divenne cardinale ancora giovanissimo), all'ombra del suo esigente e ambiziosissimo nonno, Paolo III, ultimo Pontefice del Rinascimento, nepotista come pochi altri, amante del fasto e protettore delle arti. Infatti furono innumerevoli gli artisti che lavorarono per i Farnese, sia nel loro palazzo cittadino vicino a Campo de' Fiori (che si elevava imponente con la sua colossale e armonica mole sulla città ancora medievale) sia nelle loro sontuose ville di campagna; prima fra tutte la villafortezza di Caprarola. E tutto questo quando ancora le più importanti e antiche famiglie romane vivevano asserragliate nelle loro torri, più ruderi che case. Quel ruolo che nel secolo precedente era toccato ai Medici a Firenze, ai Gonzaga a Mantova, ai Visconti a Milano, insomma alle varie casate che avevano signoreggiato sulle diverse città italiane, era ora assunto dai Farnese e portato da loro a una compiutezza mai vista prima²⁹.

Come sappiamo dalle cronache del tempo, nelle corti farnesiane, a Roma, a Parma e a Piacenza, dopo che la famiglia si era imparentata con le più importanti dinastie europee, si svolgeva una vita mondana e intellettuale che non aveva nulla da invidiare alle grandi corti d'Oltralpe. Alessandro Farnese, come suo nonno, era uomo di gusti raffinati, amico di intellettuali e protettore di grandi artisti (primo fra tutti il Tiziano), uomo mondana e allo stesso tempo spirito tormentato e religioso; si avvicinò al mondo della Riforma cattolica attraverso la lunga frequentazione dei gesuiti, di cui fu nel primo periodo cardinale protettore³⁰. Nell'ideazione della chiesa del Gesù, egli (sostenuto dal suo architetto) portò avanti fin dal primo periodo e dai primi contatti con i gesuiti un'idea di «chiesa alta»³¹, cioè di un organismo complesso e aperto a

²⁹ Cfr F. ZERI, *Pittura e controriforma*, cit., 44.

³⁰ Il 19 maggio 1562 Pio IV abolì, come aveva desiderato Ignazio e con grande soddisfazione dei gesuiti, l'istituzione del cardinale protettore della Compagnia. Così si spiega anche quell'estrema cautela manifestata nei rapporti tra il Farnese e i gesuiti nel corso delle delicate trattative durate per anni, prima che si arrivasse alla posa della prima pietra. Questa fu ripetuta due volte senza esito, mentre era ancora in vita sant'Ignazio (nel 1550 su progetto di Nanni di Baccio Bigio e nel 1554 su progetto di Michelangelo); la terza e definitiva avvenne il 26 giugno 1568.

³¹ S. BENEDETTI, *Fuori del classicismo*, cit., 84.

nuove sperimentazioni spaziali, partendo dalla lezione classicista che gli era familiare, interpretandola però secondo uno spirito più moderno.

Dall'altro lato abbiamo il mondo dei gesuiti (e in generale quello della Riforma cattolica) lontano per scelta religiosa, ma anche per forma mentale, da una concezione diremmo estetizzante e rappresentativa dello spazio sacro. Per i gesuiti la chiesa era innanzitutto il luogo dove i fedeli si riunivano per la preghiera, la catechesi e il culto. Da ciò derivava che per essi l'essenziale era avere strutture semplici e funzionali adatte all'accoglienza di masse sempre più ingenti di persone, ed è per questo che essi privilegiarono fin dall'inizio le cosiddette chiese ad aula: queste infatti sembravano particolarmente adatte ai loro ministeri sacerdotali.

Conclusione

Il vivace dibattito avviato quasi per caso intorno all'erigenda fabbrica del *Gesù* tra committente-finanziatore e destinatari dell'opera ha reso possibile uno scambio fecondo fra esperienze (culturali, architettoniche e insieme religiose) tra loro diverse, ma tutte altrettanto preziose per la messa a punto di un nuovo spazio chiesastico «riformato»: vale a dire unendo insieme le esigenze funzionali di una parte e quelle di carattere formale e rappresentativo dell'altra, ordinate (queste ultime) all'organizzazione di uno spazio sacro celebrativo-monumentale. Ma non va dimenticato che al tempo stesso spetta al Vignola e al Tristano (per quella parte che giustamente gli deve essere attribuita) il merito veramente grande di aver saputo immergere in un'architettura più vasta e in una sublimazione formale così organica (che è il tratto tipico dell'artista) le indicazioni organizzative e tipologiche che a loro venivano, più che suggerite, imposte dal dibattito a due, tra il committente e l'utente dell'opera.

Sulla base di queste considerazioni, non ci sembra perciò di condividere due posizioni che, pur partendo da presupposti culturali diversi, arrivano alla fine alla stessa conclusione, cioè a escludere la ricchezza di quel dibattito a più voci. La prima è la posizione di Pio Pecchiai, il quale, sottovalutando la rilevanza dell'accennato «dibattito a due» e al tempo stesso il prezioso contributo del Vignola alla realizzazione dell'opera, ritiene che «la chiesa del Gesù rappresenta esteriormente ed interiormente il

pensiero genuino, il gusto estetico e ben possiamo dire lo studio originale e competente del cardinale Farnese, e quindi può ben dirsi in effetti tempio farnesiano al cento per cento, rispondente in tutto alla mente e alla genialità dell'illustre mecenate [...]. L'architetto non fu che un esecutore del pensiero del padrone, onde parrebbe più giusto attribuire a quest'ultimo la paternità architettonica dell'opera»³².

Ma, allo stesso modo, unilaterale va considerata anche la posizione di Klaus Schwager, che sembra attribuire soltanto al Farnese e al suo architetto l'originalità della soluzione architettonica adottata, sottovalutando l'innegabile apporto creativo dei gesuiti in relazione alla messa a punto della pianta del *Gesù*. Così egli scrive: «Per quanto inequivocabile fosse la spiritualità della Compagnia di Gesù, nell'intenzione dei padri cui tutto faceva capo, essa qui non compariva come forza architettonicamente e artisticamente creativa. E se questo nuovo concetto di architettura ha avuto la sua *chance* proprio con il *Gesù* di Roma, fu solo perché esistevano, fuori dell'Ordine, dei mecenati colti, sensibili e ben lungimiranti come papa Paolo III e il cardinale Alessandro Farnese, non per caso questa chiesa si chiamò fin dall'inizio tempio farnesiano»³³.

Ci sembra che queste due posizioni non colgano pienamente tutta la varietà degli elementi in gioco, che il cosiddetto «dibattito a due» necessariamente implicava, e tendano invece a indebolire la ricchezza di un rapporto che, come abbiamo cercato di illustrare, è stato tanto articolato e complesso quanto fecondo sul piano artistico-monumentale.

³² P. PECCHIAI, *Il Gesù di Roma*, cit., 56.

³³ K. SCHWAGER, «Concetto e realtà...», cit., 75.