

ICONOGRAFIE ANGELICHE NEL SEICENTO

Rosanna Gnisci e Fabrizio Vona

“Dipinse in un maggior quadro la Madonna che si riposa dalla fuga in Egitto: evvi un angelo, in piedi che suona il violino, San Giuseppe sedente gli tiene avanti il libro delle note, e l’angelo è bellissimo, poiché volgendo la testa dolcemente in profilo va discoprendo le spalle alate e ‘l resto dell’ignudo interrotto da un pannolino.” (Bellori, Roma 1672; ed. critica, Torino 1976, p. 215).

Così Bellori, nella descrizione del *Riposo nella fuga in Egitto* della Galleria Doria Pamphili, pone l’accento decisamente sulle “forme dell’angelo apollinee, levigate e luminose”; eppure il racconto della fuga in Egitto, dal *Vangelo di Matteo*, non ci racconta del riposo né ci narra dell’Angelo che accompagna il sonno del Divino Bambino e di Sua Madre: l’episodio è narrato dagli Apocrifi e tuttavia ben poco del racconto dello pseudo-Matteo (XX) resta nel dipinto. La pagina di musica, è noto, riporta la trascrizione di un mottetto del musicista nordico Noel Bauldewijn il cui testo è tratto dal *Cantico dei Cantici* (7,6): la funzione salvifica della musica celeste, “l’angelica consolazione”, è stata chiarita in una lettura dell’opera che ne affronta le molteplici implicazioni nel contesto dell’attività giovanile di Caravaggio (Calvesi, 1985). Caravaggio fonde, nel *Riposo*, differenti tipologie in un’operazione di sincretismo angelico che raccoglie insieme nello stesso momento l’Angelo del sogno, l’Angelo musicante, con il suo profondo significato di dispensatore dell’armonia dell’universo, e l’Angelo dei bambini. “Guardatevi dal disprezzare uno di questi piccoli, poiché vi dico che i loro angeli nei cieli contemplano continuamente il volto del Padre mio.” Matteo (18,10) tra gli Evangelisti, e quello che più ha posto l’accento sull’umanità di Cristo e, conseguentemente, sulla sua infanzia. Il suo racconto della *Strage degli innocenti* ha ispirato infinite raffigurazioni; eppure nessuna, forse, raggiunge il senso di dramma compiuto del dipinto conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna che Guido Reni eseguì qualche anno dopo l’opera di Caravaggio. Tra gli elementi della raffigurazione ve n’è uno che forse non ha avuto l’apprezzamento che pure avrebbe meritato se la metà inferiore del dipinto, quella in cui si consuma la parte più straziante dell’avvenimento, fosse stata appena poco meno che straordinaria. Ci riferiamo ai due piccoli Angeli che compaiono in alto, parzialmente nascosti nelle nuvole: certamente Angeli dei bambini. In nessun caso, più che in questo, si possono apprezzare le parole di Matteo, ma straordinaria è l’invenzione di raffigurare due piccoli Angeli quasi monocromi che, con gesto compunto e pieno di grazia, tengono a fatica tra le braccia ‘due grandi fasci di palme e da essi le sfilano, una per volta, per porgerle ai piccoli martiri. Ecco che un’esigenza compositiva, quella di rendere più aerea una raffigurazione che altrimenti, con la presenza di una folla di Angeli, uno per ciascuno degli Innocenti, avrebbe potuto vanificare il senso di dramma bloccato che è la più grande invenzione del dipinto, diviene un brano di poesia.

Allorché Guido Reni dipinse l’*Arcangelo Michele* per la chiesa dei Cappuccini a Roma – per inciso, il raro dipinto a olio su seta, commissionato dal cardinale Antonio Barberini, fratello di papa Urbano VIII, fu tra i più celebrati del pittore, soprattutto dalla critica francese del Settecento, e particolarmente amato dal Winckelmann (*Abhandlung von der Fahigkeit* ..., tr. it., 1983, p. 33) – il pittore si pose nel solco della ripresa dell’iconografia micalica propugnata dalla Controriforma: l’Arcangelo atterra il Diavolo così come la Chiesa Trionfante atterra l’eresia protestante.

Ma ciò che più interessa è la testimonianza che il campione della teoria belloriana del Bello Ideale ci ha lasciato in relazione a quello che potremmo definire “l’anelito di ogni artista all’identificazione con l’Angelo”. Così Guido si espresse in una lettera inviata a monsignor Massani, maestro di casa di Urbano VIII, allorché spedì da Bologna il dipinto: “Vorrei aver avuto pennello angelico, o forme di Paradiso, per formare l’Arcangelo e portarlo in cielo, ma io non ho potuto salire tant’alto, ed in vano l’ho cercate in terra. Sì che ho riguardato in quella forma che nell’idea mi sono stabilita.

Si trova anche l’idea della bruttezza, ma questa lascio di spiegare nel Demonio, perché lo fuggo sin col pensiero, ne mi curo di tenerlo a mente” (Bellori, ed. cit., pp. 17, 530).

L’idea dell’Angelo è stata da sempre utilizzata dagli uomini per riempire lo spazio vuoto, e forse incolmabile tra il cielo e la terra. ”**Anghelos**, già in Omero, è colui che reca un messaggio ed è sacro anche quando non è emanazione diretta degli dèi, perché è sacra la comunicazione e la possibilità che agli uomini è data di comunicare attraverso intermediari; Achille consegna Briseide ai messaggeri di Agamennone, Euribate e Taltibio, e a essi non oppone resistenza poiché il messaggero è sotto la protezione degli dèi: “Messaggeri di Giove e delle genti (...) In voi niuna colpa è con meco” (*Iliade*, I, 437-439). La medesima sacralità, a ben guardare, avvolge, dopo alcuni millenni, le misteriose sorveglianti delle comunicazioni notturne di Proust, le telefoniste, “(...) Angeli custodi (...) che senza posa vuotano e riempiono e trasmettono le anfore dei suoni” (Proust, Paris 1920; ed. critica, Torino 1978, p.141).

Nella Bibbia gli Angeli sono i messaggeri di Dio che trasmettono la Sua Volontà nel mondo; ma le descrizioni delle Scritture non ci autorizzano, e non autorizzarono i più antichi illustratori cristiani, a immaginarli con le ali.

Fritz Saxl ricostruisce la storia della comparsa delle al corpo degli **'Angheloi** e fissa la nascita dell’iconografia più consueta

alla prima metà del V secolo; ma, soltanto nel XVII secolo, la libertà di giudizio di Rembrandt permetterà il ritorno alla lettera del testo biblico nel dipinto raffigurante il *Sacrificio di Manoach*, (*Giudici* 13,19) oggi conservato nella Gemaldegalerie di Dresda (Saxl, Bari 1982): qui l'Angelo del Signore, dopo aver recato l'annuncio della prossima nascita di Sansone, vola, confuso nelle fiamme, e non ha ali. E' nel Seicento che il recupero delle più antiche credenze del misticismo cristiano raggiunge il suo più archeologico senso. E' probabile, è anzi forse certo, che in questo una larga parte possa avuto il clima di rinascenza paleocristiana propugnato e perse con molti differenti mezzi dalla cerchia di papa Urbano VIII, Maffeo Barberini, ma già, del resto, parzialmente riportato in dallo spirito del Concilio di Trento.

L'estetica della luce, ad esempio, di derivazione plotiniana, darà vita ai più straordinari congegni luminosi che la storia dell'arte rammenti e, nel contempo, a raffigurazioni in cui l'Angelo perde progressivamente corpo per acquistare forma nella luce.

Gli scritti di Dionigi Areopagita (pseudo Dionigi) che, tra i primi, ci consegnano, raccolti in un organico sistema di pensiero, una angelologia che costituirà la base di molte successive speculazioni sull'argomento, furono oggetto di particolare attenzione in ambienti romani del XVII secolo; del **perì tes ou̐ranias ierarchias** comparve una traduzione latina (*De coelesti Hierarchia*) nel 1634, che si giovò di una incisione di Rubens nel frontespizio (Wittkower, Milano 1990, p. 58). "La denominazione di Cherubini indica d'altra parte la disposizione a conoscere e a contemplare Iddio, a ricevere i più alti della sua luce." (*De coelesti Hierarchia*, VII, 1). E, più avanti: " (...) devesi ora affrontare il problema proposto e cominciare la nostra spiegazione delle immagini ricercando perché la teologia, come è constatabile, ponga le immagini tratte dal fuoco sopra tutte le altre (*De coelesti Hierarchia* XV, 2).

Il Cherubino che trafugge Teresa nella cappella Corsaro in Santa Maria della Vittoria, a Roma, ma anche, qualche anno prima, gli Angeli che sorreggono san Francesco nella pala marmorea della cappella Raimondi in San Pietro in Montorio – eseguita da Francesco Baratta, ma concepita e inserita in un apparato a illuminazione controllata da Bernini – con meccanismo tipico dell'illusionismo barocco, si sostanziano di luce e in essa si smaterializzano.

Collegata alla teologia della luce è, ancora nell'Areopagita, la tematica della gioia degli Angeli, una gioia che trae nutrimento dalla consapevolezza che coloro che si volgono a Dio non possono che trovare la salvezza; in questo particolare versante del pensiero dello pseudo Dionigi trova spiegazione il sorriso, riverbero d che per errore è stato talvolta definito erotico e sensuale dell'Angelo berniniano che trafugge Teresa nel momento della trasverberazione (*De coelesti Hierarchia*, XV, 9; sulle citate opere di Bernini: Lavin, 1980, *passim* e, sull'identificazione dell'Angelo della trasverberazione con un Cherubino, *ibid.*, p. 117, n. 1).

Quanto detto rende certo che l'immagine dell'Angelo è un'immagine di puro presente e, in questa immanenza, essa si qualifica come idea della presenza di Dio che si manifesta in un soffio della durata di un solo istante e per un istante colma il vuoto tra il cielo e la terra. Non si può non pensare all'idea di Tempo elaborata da sant'Agostino e alla sua riflessione sulla condizione dell'anima umana che vive tre momenti in uno solo, in una sorta di annullamento del tempo: l'attenzione a ciò che accade, il ricordo di ciò che è già accaduto, l'attesa di ciò che deve ancora accadere (Agostino, *Confessioni*, XI, 28, 35-38). Anche il Wittkower (1980, p. 58) ha parlato di "immutabile beatitudine" nel suo fondamentale volume su Bernini a proposito degli Angeli della cappella del Sacramento in San Pietro: il puro presente, in questo caso, equivale a una ininterrotta eternità.

D'altro canto, una nuova considerazione può essere affiancata a quella appena enunciata: l'Angelo è smemorato. "Ma perché in terra per le vostre scole / si legge che l'angelica natura / è tal, che 'ntende e si ricorda e vole, / ancor dirò, perché tu veggj pura / la verità che laggiù si confonde, / equivocando in si fatta lettura" (*Paradiso*, XXIX, 70-74).

Massimo Cacciari (1988, p. 132) ha posto in luce la mancanza di memoria nell'Angelo, così chiaramente presentata da Dante, e da questa circostanza ha potuto trarre la considerazione che "solo l'uomo conosce l'avventura e il peccato dell'Angelo"; simmetricamente, si potrebbe proseguire considerando che la smemoratezza e l'eterno presente dell'Angelo sono la dimensione temporale che l'uomo non conosce più e che potrà recuperare soltanto l'Ultimo Giorno.

Le arti hanno sempre tentato di porre in sincronia i tempi del sacro e dell'umano: per giungere a questo risultato l'arte del Seicento ha cercato di esprimere tangibilmente l'annullamento della separatezza tra le due dimensioni e, di conseguenza, l'annullamento tra i limiti, questa volta puramente fisici, tra pittura scultura e architettura, in modo concreto e visibile.

Non è questo il luogo per ripercorrere, sia pure brevemente, la storia della rappresentazione illusiva dello spazio propria dell'età barocca, esemplificata nelle volte di molti edifici sacri. Basti però ricordare che il sistema decorativo, rinveniente da un passato in cui aveva avuto sporadiche apparizioni, ebbe, nel corso del secolo, sviluppi diversi; dagli esempi iniziali del Correggio alla fine del Cinquecento, fino alla volta della cappella della Passione nella chiesa del Gesù a Roma, eseguita da Gaspare Celio, il sistema avrà massima diffusione nel corso del Seicento. Lanfranco e Pietro da Cortona, Gaulli e padre Pozzo, per limitarci a considerare soltanto la capitale della cristianità, daranno vita a congegni di luce in cui gli Angeli concorrono sempre alla determinazione di un collegamento visivo tra lo spazio immaginario della volta dipinta e lo spazio della realtà. Nel segno della trionfante Controriforma, l'artista barocco è sollecitato a creare immagini fantastiche e vere allo stesso tempo, trasfigurate nella luce, imbevute di cielo, il cui compito è quello di rendere i riguardanti partecipi del disegno divino. E spesso, nelle volte barocche, gli Angeli si riducono soltanto a piccole teste alate, perché una testa e due ali sono sufficienti per suggerire gli elementi essenziali del loro essere: l'intelligenza e la rapidità dei movimenti. E' ancora lo

pseudo Dionigi a rammentarci, con immagine carica di suggestione, che il loro agire si compie “spandendo la pioggia dell’intelligenza” e che “son detti vènti per mostrar la prestezza con cui agiscono” (De *coelesti Hierarchia* XV, 6).

Ma tra tutti i meccanismi di luce sopra ricordati forse nessuno ci aveva fornito, al tempo stesso, la dimostrazione tangibile che i due mondi non sono incomunicanti e una presentazione così chiara della possibilità di annullare i limiti fisici propri delle tre arti, attraverso l’elaborazione di un sistema decorativo che lo stesso Bernini definì “un bel composto”, come la cappella Cornaro. Gli Angeli della volta, confusi nelle nubi – anzi essi stessi nuvole, ad esse assimilati dall’esecuzione con il medesimo stucco grigio - oltrepassano e superano i limiti della cornice della finestra recando dall’esterno all’interno una luce che il loro tocco rende divina; ancora una volta occorre credere che all’invenzione berniniana abbiano fornito una giustificazione gli scritti dello pseudo Dionigi: “le raffigurano anche come nubi per significare che le intelligenze sante contengono (...) la pienezza del lume segreto e (...) la trasmettono alle loro sottoposte dipoi in generosa maniera” (De *coelesti Hierarchia* XV, 6). Nella stessa cappella l’annullamento di ogni dimensione fisica, anche di quella del tempo, è ribadito dagli Angeli in stucco bianco che appendono ghirlande di fiori sull’arco di ingresso: “(...) la decorazione è ancora in corso (...). La cappella appare come un’opera d’arte il cui creatore impieghi come operai angeli e cherubini” (Lavin, op. cit., p. 141).

Non sembrerà bizzarra, a questo punto, l’inserzione di una piccola digressione sul sesso degli Angeli. E’ stato rilevato come l’Angelo assuma talvolta, nelle arti figurative, sembianze femminili, ed esemplari angelici di vaga femminilità sono presenti in differenti epoche della storia dell’arte: è stata supposta una dipendenza di questa particolare iconografia, almeno nel suo nascere, dalla poetica del dolce stil novo. Ma, per restare nell’ambito del Seicento, ricorderemo che Georges de La Tour, in un dipinto conservato a Nantes, nel Musée des Beaux Arts, ci consegna una interpretazione del *Sogno di Giuseppe* che, allo stesso momento, priva l’Angelo delle ali e lo rende femmina (Bussagli, 1995, p. 178). E altre opere dimostrano che, sovente, le vesti degli Angeli nascondono forme muliebri che di rado vengono esibite, al contrario di quanto accade, ad esempio, in alcuni degli Angeli femminili in stucco che sorreggono le corone, al sommo degli stemmi dei committenti, nella volta della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Conversano. Qui le figure angeliche, che decorano la volta di una chiesa dalle raffigurazioni rigorosamente sacre, mostrano il seno che fuoriesce dalle vesti; gli stucchi sono anonimi, ma la loro qualità ha suggerito a chi scrive l’ipotesi – in corso di studio – che nella progettazione, e forse nella stessa esecuzione, abbia avuto un ruolo determinante lo stesso Cosimo Fanzago. In questo caso viene facile immaginare che la femminilità dell’Angelo possa derivare direttamente dalle figure mostruose di cui grottesche e stucchi cinquecenteschi ci avevano presentato molti esempi. E’ nel Seicento che il culto dell’Angelo custode, istituito già dalla prima metà del Cinquecento dal vescovo di Rodez, François d’Estaing, acquista, per impulso dei Gesuiti, rinnovato vigore e determina la comparsa di numerose raffigurazioni del tema, tra cui si ricorderà quella di Domenichino, a Capodimonte, e quella di Bonone conservata nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Ancora una volta, tuttavia, sarà Rembrandt che, con la raffigurazione della guarigione di Tobia, ci riporterà all’originario significato del tema. Raffaele e Tobio sono due giovani che si aiutano e si guidano vicendevolmente (*Tobia* 6, id. 9) e quest’ultimo non sa che l’altro è un Inviato del Signore. Nel dipinto raffigurante *Tobia guarito dal figlio*, conservato nella Staatsgalerie di Stoccarda, abbiamo la rappresentazione esatta del passo biblico: sotto il controllo di Raffaele Tobio “applicò il farmaco e glielo tenne fermo. Poi con ambedue le mani distaccò le scaglie bianche dai margini degli occhi” (*Tobia* 11,11-12). Rembrandt, che tuttavia questa volta rappresenta l’Arcangelo con le ali, ci spiega qui il significato del nome di Raffaele “Dio ha guarito” e, contemporaneamente, nel mostrarci l’Angelo che assiste Tobio, ci spiega con chiarezza e semplicità l’origine del ruolo che Raffaele avrebbe poi assunto.

Se torniamo per un momento alla considerazione sopra esposta della ‘smemoratezza’ dell’Angelo potrà esserci di aiuto la considerazione di Cacciari che precisa il parallelismo, di cui già la Bibbia lascia intuire più volte la sostanza – un solo esempio, fra tutti: “cavalcò un cherubino e volò” (*Salmo di Davide in Samuele II*, 22, 11) – tra la “semplicità a-intenzionale e immemore dell’Angelo e l’innocenza dell’animale” (Cacciari, op. cit., p. 133). E’ ancora una volta Rembrandt, nel dipinto, prevalentemente a lui attribuito, raffigurante *L’asina di Balaam*, conservato a Parigi nel museo Cognacq - Jay, a presentarci, con la consueta chiarezza nella lettura del testo biblico, un episodio poco rappresentato nell’arte del Seicento. “L’asina vide l’angelo del Signore che se ne stava sulla strada con la spada sguainata nella sua mano, e ripiegò dalla strada e andò nel campo.” (*Numeri* 22, 23). Con visione repentina il pittore ci mostra l’Angelo, l’asina e Balaam: soltanto l’asina vede l’Angelo; Balaam, il divinatore, non ha la possibilità di entrare da subito in sintonia con l’Angelo poiché la sua umanità non glielo consente. E, per torna re al *Riposo in Egitto*: lo sguardo dell’asino, così stranamente simmetrico a quello di Giuseppe, è senza ombra di dubbio diretto all’osservazione dell’Angelo incantatore. Così come l’asina di Balaam, sola, vede l’Angelo, così l’asino del *Riposo*, solo, comprende la natura “immemore” dell’Angelo.

Ma gli Angeli prenderanno possesso, nel corso del Seicento, anche dello spazio urbano; gli Angeli recanti i simboli della Passione, vennero eseguiti, per il Ponte Sant’Angelo, da vari scultori, tutti, però, su disegno del Bernini a eccezione dell’Angelo con cartiglio, realizzato direttamente dall’artista che scolpì anche le prime versioni della medesima opera e dell’Angelo con la corona di spine, entrambe conservate in Sant’Andrea delle Fratte.

Alla fine della strada dei Pellegrini, subito prima di addentrarsi nei vicoli di Borgo e di giungere alla Tomba di Pietro, in vista del paesaggio aperto sul fiume verso Castel Sant’Angelo e la Cupola, gli Angeli sono posti all’inizio di un percorso in cui sollecitano il pellegrino alla meditazione sui simboli del martirio di Cristo. Essi costituiscono, allo stesso tempo, il

momento di necessaria purificazione e il primo grado del lento avvicinamento alla visione della Cattedra. Gli Angeli ci consegnano di sé un'immagine dolente; in essi un Bernini settantenne esprime, al più alto livello, una religiosità che si nutre dell'*Imitazione di Cristo* – un'opera anonima che veniva un tempo attribuita al mistico tedesco vissuto nel XV secolo Tommaso da Kempis, ma probabilmente da datare al XIII secolo (Zolla, 1997) – e che gli consentì, soprattutto nell'*Angelo con il cartiglio*, di giungere a un “processo di spiritualizzazione estatica” che si manifestò nello stesso andamento gotico che innestò su modello dell'*Antinoo* Vaticano (Wittkower, *op. cit.*, p. 196). Al termine del percorso, sta la visione berniniana della Cattedra di San Pietro, in cui scultura a tutto tondo, rilievi e luce concorrono al coinvolgimento mistico del pellegrino e restituiscono agli Angeli che la sovrastano un ruolo pienamente trionfale.