

## *10. Abitudini estetiche barocche: la Cappella della Sacra Sindone di Guarino Guarini*

di *Ivan Quartesan e Gregorio Tenti\**

### **Abstract**

This chapter examines the concept of Baroque habits in its various declensions, dwelling in particular on aesthetic habits through the case study of Guarino Guarini's Chapel of the Holy Shroud in Turin. In the first part three declensions of Baroque habits, linked together by profound implications, are identified: habits of knowledge, referred to the ideal of Baroque encyclopedism; moral habits, framed in the Baroque practices of government of affects; and aesthetic habits, consisting in regimes of ordering of sensible experience which finds in the *Wunderkammer* one of its highest manifestations. In the second part of this chapter, these concepts are applied and further elaborated in the light of one of the greatest results of European Baroque, the Guarinian Chapel. Through the example of the Turinese architecture it is demonstrated how Baroque representative practices perform a gesture of immanentization of the transcendent principle by composition of light and application of geometry. Such "sensible metaphysics" is aimed at both the government of affects and at the creation of a habitable space of experience, where the infinite transcendence of Christian divinity becomes source and object of habits.

*Keywords:* Baroque, Guarini, politics of affection, habits, architecture.

### **1. Introduzione**

*Un'arte adulatorice, che per la ragione non vuole disgustare il senso.*  
Guarino Guarini, *Architettura Civile*, Tr. 1, cap. III

Il termine Barocco si riferisce a un regime storico-culturale animato da un profondo sforzo riorganizzativo a fronte della disgregazione della Cristianità come organizzazione centralizzata. In questo senso, il Barocco

\* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione

non fu il semplice prodotto di una riforma della cultura ecclesiastica, ma l'ambito di una riarticolazione generale del Cristianesimo come forma di vita, ossia come insieme dei costumi e delle condotte che articolano l'identità cristiana. È in questo senso possibile intendere il Barocco come un vero e proprio regime di produzione di abitudini, volto alla plasmazione del "buon cristiano" in una chiave molto più consapevole, esplicita, deliberata, prescrittiva e insieme molto più capillare di quanto non fosse accaduto fino ad allora (e questo sia per la parte cattolica sia per quella protestante).

Molto prima che il concetto di condizionamento comportamentale divenisse famoso nel lavoro di Pavlov e Skinner, e prima che il sociologo Pierre Bourdieu popolarizzasse il concetto di *habitus*, Blaise Pascal sostenne che un non-credente può aumentare la probabilità di convertirsi alla Cristianità cattolica per mezzo di una catena di movimenti associati: genuflessione, benedizione con acqua santa, e così via. Non è forse un caso che Pascal fosse anche l'inventore della macchina calcolatrice. In entrambi i casi stava stabilendo una specie di "programma". Non sorprende davvero che Maravall sostenga che il Barocco enfatizza una forma di behaviorismo: «Ciò che possiamo chiamare una semplice *guida statica che controlla per mezzo della presenza* dovette cedere il passo a una *guida dinamica che controlla per mezzo dell'attività*» (Lyons, 2019, p. 12; si veda Maravall, 1900, tr. it. 1975, p. 68).

Si sarebbe tentati di scorgere nel Barocco una biopolitica precapitalistica e prescientifica giocata sull'intreccio del potere con la forma religiosa. In questa sede, tuttavia, ci limiteremo ad analizzare la produzione barocca di abitudini in tre ambiti tra loro connessi, quello epistemico, quello morale e quello estetico, per soffermarci in particolare su quest'ultimo, perfettamente esemplificato dal caso della Cappella torinese progettata da Guarino Guarini.

## **2. Il Barocco e le abitudini. Dall'ideale enciclopedico al governo degli affetti**

In ambito epistemico, il Barocco è conteso tra concezioni ancora legate al periodo umanistico e rinascimentale e altre già proiettate verso l'Illuminismo. Nel *Discorso sul metodo* cartesiano, per esempio, si trova una definizione già propriamente "moderna" di sapere come abitudine – o attitudine appresa – alla ricerca della verità.

Avendo io esaminato tutto ordinatamente, quello che mi resta ancora da scoprire è sicuramente più difficile e nascosto di ciò che fino ad oggi sono riuscito a sapere, ed essi avrebbero molto minor piacere ad impararlo da me che da se stessi; senza considerare che *l'abitudine* che acquisteranno ricercando prima le

cose facili e passando poi gradualmente ad altre più difficili, sarà loro molto più utile di tutti i miei insegnamenti. Sono infatti persuaso che se mi fossero state insegnate fin dalla giovinezza tutte le verità delle quali in seguito ho cercato la dimostrazione, e se non avessi durato alcuna fatica a impararle, forse non sarei mai riuscito a conoscerne altre, e certamente non avrei acquisito *l'abitudine* e la facilità, che ora ritengo di avere, di trovarne sempre di nuove via via che mi applico a ricercarle (Descartes, 1637, tr. it. 1999, p. 38, corsivi nostri).

La verità, qui, coincide con la ricerca della verità, che è l'abitudine più astratta e indeterminata che l'uomo possa acquisire. Questa attitudine generale sta alla base della *mathesis universalis*, scienza della legge di tutte le scienze. In termini aristotelici, la scienza implica qui un ordine progressivo dettato dall'orientamento verso un fine esterno.

L'idea più tipicamente barocca di sapere è invece quella veicolata dall'ideale enciclopedico, secondo cui il sapere non è una ricerca individuale, ma una totalità acquisita che occorre navigare con il giusto metodo, secondo un ordine dettato da un fine interno. L'enciclopedia barocca si presenta come un elenco abnorme di principi di metodo, precetti, modi di classificare, dicotomizzare e combinare; ovvero, di *abiti del pensiero*. Scrive Johann Heinrich Alsted, uno dei principali enciclopedisti dell'epoca: «Se, infatti, ci si impegna a comprendere che cosa venga insegnato di una qualsiasi scienza, ci si accorgerà che l'obiettivo è uno solo: arrivare a capire l'abito mentale più idoneo alla facoltà cui si ricorre. [...] A ciò si aggiunge il fatto che una scienza altro non è se non un abito dell'intelletto» (Alsted, 1983, p. 244). Il primo principio e il fine ultimo delle scienze, ovvero Dio e la salvezza dell'anima, sono già presenti nell'ordine intelligibile del pensiero, e non possono dunque essere colti o ottenuti in sé, bensì unicamente nell'esercizio indefesso e sistematico dei giusti abiti: la via che conduce alla verità è interamente codificata perché la verità è interamente presente proprio in quella codificazione.

Laddove la *mathesis* filosofica individua una prassi aperta e progressiva del pensiero, l'enciclopedia sottende una prassi meccanica di apprendimento di schemi e una combinazione interna delle parti entro una totalità completamente data. C'è quindi una proliferazione mostruosa di principi pragmatici a fronte dell'impossibilità di prendere a oggetto il principio primo, che è tuttavia già da sempre presente e realizzato. L'epistemica barocca, in conclusione, mira alla verità come funzionamento, in cui fini e mezzi del sapere coincidono senza resti. Apocalittica senza escatologia (Luisetti, 2001, p. 37), la ragione enciclopedica è preposta a navigare una realtà razionale e una razionalità reale, ratificando sempre e ancora l'immanenza del divino all'universo.

Lo stesso paradigma si ritrova all'opera in ambito morale. Prendiamo gli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola, forse il più celebre esempio di

dottrina pedagogica barocca. Lì si mostra con estrema evidenza che quella che potremmo definire la “morale barocca” è fondata sull’interiorizzazione di abitudini tramite ripetizione ciclica di pratiche in vista della salvezza dell’anima. «Come sono esercizi corporali il passeggiare, il camminare, il correre», scrive Loyola, «così si chiamano esercizi spirituali tutti i modi di preparare e di disporre l’anima a togliere da sé tutti i legami disordinati e, dopo averli tolti, di cercare e trovare la volontà divina nell’organizzazione della propria vita per la salvezza dell’anima» (Loyola, 1548, tr. it. 2016, p. 7). Come la verità ultima è riportata al metodo di organizzare tutte le singole verità delle singole scienze, così la salvezza dell’anima è riportata al metodo di organizzare tutti i momenti della vita individuale. La coscienza del fedele è una materia da forgiare ammorbidendola attraverso il fuoco della passione e piegandola attraverso lo strumento dell’ordine.

Ecco che dall’enciclopedia alla precettistica gesuita si consuma il passaggio dal dogmatico al parenetico, dall’enunciazione dei principi all’esortazione. Ci troviamo ora nel campo del governo degli affetti, in cui la coscienza del fedele deve essere portata a fusione, modellata e temprata. Difatti gli *Esercizi* sono costellati di *exempla* volti a muovere l’immaginazione del fedele e a orientarne l’esperienza tramite stupore e meraviglia (l’esercitante deve vedere concretamente le fiamme dell’inferno, sentire davvero i suoni degli angeli, figurarsi in un luogo ameno, esercitare la memoria e così via). Fondamentale a questa operazione persuasiva è la creazione della “fucina” interiore, ossia la composizione di un teatro dell’anima, luogo sicuro e conchiuso dell’esperienza.

Il governo degli affetti, al contrario della codificazione del sapere, agisce per mezzo dell’immaginazione, della messa in presenza sensibile del principio. Si stabilisce cioè una fondamentale continuità tra esperienza interiore ed esperienza esteriore del soggetto nel momento in cui il fine della persuasione incrementa lo spessore sensibile dell’azione di governo: se gli abiti del sapere non necessitano di altro che della cogenza della descrizione, per orientare le coscienze è indispensabile l’*exemplum*. Gli *Esercizi*, in tal senso, mirano alla mobilitazione totale dell’interiorità attraverso il limitato potere di ostensione del segno scritto – facendosi, come nota Barthes (1972, p. 13), vera e propria costruzione pansemiotica (Westerhoff, 2001) e arte dell’interlocuzione divina.

Diverso è invece il caso di altre pratiche diffuse tra i gesuiti, come la camera delle meraviglie. Le *Wunderkammern* europee erano luoghi chiusi affollati di macchine meravigliose, congegni automatici apparentemente miracolosi, statue semoventi, scenografie fantastiche, oggetti mirabili e paradossali con la funzione di sbigottire lo spettatore e portare in presenza i misteri della fede (Bredenkamp, 2012, tr. it. 2016). Il meraviglioso aveva qui la funzione

di vincolare a sé la percezione e l'immaginazione degli spettatori attraverso un'esperienza semi-ipnotica con scopi persuasivi. La creazione di uno spazio separato e conchiuso (la *Kammer*, antenata del museo moderno, ma anche il teatro gesuitico<sup>1</sup>) favoriva anche in questo caso l'impossessamento del flusso d'esperienza e la costruzione di un piano di passività: in esso gli oggetti potevano saturare lo spazio sensibile sia per mezzo della loro spettacolarità sia del loro valore simbolico-emblematico, per cui ogni parte rimandava a tutte le altre ed esauriva il tutto (si veda Luisetti, 2008, pp. 115-140).

Il Barocco è altamente caratterizzato da questa proliferazione di habitat e invaginature dell'esperienza volte all'assiomatizzazione dei comportamenti. Ma mentre nel caso della produzione di abiti morali il grado di presenza resta subordinato alla creazione e all'incitamento delle pratiche individuali, con la produzione di abiti estetici la rappresentazione guadagna piena autonomia. I *mirabilia* hanno un sufficiente grado di presenza da ridurre lo spettatore a completa passività, costituendosi come vera e propria epifania divina. Qui viene pienamente alla luce la natura ambigua del gesto barocco: la proliferazione dei principi funge sì da immanentizzazione del principio primo (le statue semoventi dei santi sono intermediari reali e sensibili di Dio), ma accentuando parossisticamente la propria evidenza diventano anche una moltitudine proteiforme di principi autonomi. Quando basata sulla meraviglia, la corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo sancisce allora l'autosufficienza del sensibile.

Il principio all'opera è sempre lo stesso: messa in presenza del principio attraverso la saturazione dello spazio (intellettivo, affettivo, sensibile) ottenuta per proliferazione di principi locali. A livello sensibile, l'esperienza dello spettatore subisce una dissezione e una ricostruzione ordinata nella misura in cui impara a percepire il mondo come un cosmo epifanico divinizzato. Ma la specificità dell'abito estetico risiede proprio nell'intensificazione esasperata e schiacciante della presenza, ultima tappa di un processo interno all'estetica cristiana che ha come sue tappe precedenti la misterizzazione della realtà tipica del medioevo e la realizzazione del mistero inaugurata dal rinascimento.

### **3. Abitare il Barocco. La filosofia di Guarino Guarini e la Cappella della Sacra Sindone**

Proprio di tutto questo, e in specie dell'autonomia della rappresentazione e dell'autosufficienza del sensibile in cui consiste l'abito estetico barocco, si ha un esempio eccezionale a Torino. È la cappella della Sacra Sindone di Guarino Guarini, ora parte del complesso dei Musei Reali, posizionata tra il

Duomo e il Palazzo Reale di Torino. Dopo il lungo e difficile restauro che l'ha coinvolta, terminato solo nel 2018, è ora di nuovo accessibile: se vi si fa visita, ci si può rendere conto di come la complessità della costruzione e la bellezza delle sue forme rimandi oltre una fruizione solamente estetica e di gusto più moderno. Già l'intimità di cui vi si fa esperienza, dal momento che vi si accede dai locali interni della Residenza Reale dei Savoia, e vi si trovano i monumenti funebri dei membri della famiglia, declina il valore di questa bellezza verso la volontà di percepire e abitare il senso stesso che ne orientava la vita. Allo stesso modo, la carica simbolica che si può intuire negli aspetti formali della costruzione, dall'effetto ottico vertiginoso in cui culmina la Cappella fino al contrasto dei colori dei materiali usati, come dal relativo gioco di luci fino alla distribuzione degli spazi e alla configurazione geometrica delle superfici, indica come nella percezione di questo senso venissero codificati significati complessi ma intellegibili, e come alla bellezza spettasse la responsabilità di persuadere del loro valore affettivo. È esattamente per questi motivi che la Cappella della Sacra Sindone di Guarini è un esempio eccezionale degli abiti estetici barocchi.

D'altronde, eccezionale era la ragione per cui i Savoia si impegnarono nell'edificazione. La Cappella, come ne rende conto il nome, doveva ospitare il telo di lino con impressa l'immagine che i cristiani identificano con il Cristo depresso, ovvero la Sindone. I Savoia ne erano in possesso fin dal 1453, e ancora oggi viene conservata nella Cattedrale, ora in una teca in fondo alla navata sinistra. Sarebbe interessante ragionare su come la stessa reliquia, per via della *impressione* del volto di Cristo, abbia di per sé determinato il valore di autonomia della rappresentazione come è espressa dal progetto della Cappella di Guarini. E anche su come il suo possesso da parte dei Savoia legghi in modo essenziale – e sempre sul piano della rappresentazione – gli aspetti religiosi a quelli politici. Si è accennato a questo legame anche nella prima parte di questo saggio. Quanto però si vuole fare in questa sede è riferire il valore della rappresentazione espresso dalla Cappella al pensiero dello stesso Guarini, avendo di mira la possibilità di interpretarne il valore esemplare di abito estetico barocco e la possibilità di inserirlo – pure con le sue specificità – nel contesto delineato precedentemente.

Questo valore è infatti ben inteso da Guarini: per lui, l'architettura è il culmine di un intero sistema di saperi e – insieme e nello stesso momento – di un intero sistema metafisico e teologico; è il punto di arrivo della *mathesis universalis* – scienza di tutte le scienze, come detto – intesa come *geometria e legge della proporzione* tra ogni cosa; e lo è in ragione del fatto che rende tanto quel sistema quanto queste proporzioni abitabili, intelligibili, percepibili, e disponibili al vissuto affettivo, dove la verità religiosa porta a compimento quella

metafisica. Ma non solo: la tridimensionalità delle superfici dell'architettura, l'organizzazione dei suoi spazi e la disposizione delle luci e delle ombre realizzano la verità più profonda della matematica, la più alta e universale delle scienze, da cui l'architettura dipende in modo essenziale. Per Guarini, la matematica è la scienza della realtà, in quanto dimensione finita e composta di parti, e perciò *continua* – motivo per cui, tra l'altro, è possibile pensare come ogni cosa rimandi a un'altra. La verità più profonda della matematica e della realtà è tuttavia il principio su cui si basano, che è un principio unico e infinito, ovvero Dio. Essendo unico e infinito, la matematica, come scienza del continuo, non vi può accedere direttamente, e il principio la trascende. L'unico modo per accedervi è quello indiretto della prospettiva e della proiezione tridimensionale delle superfici, e della creazione di una profondità verticale nello spazio orizzontale, che sono appunto le leggi dell'architettura: l'infinito si manifesta nell'ordine finito non come realtà discreta tra le altre, ma soltanto sul piano della sua rappresentazione, ossia soltanto come realizzazione geometrica e architettonica dei *limiti* della matematica. Il punto, la linea, la superficie e la legge dei loro rapporti non sono entità reali, ma sono il presupposto della matematica e della rappresentazione della realtà così come Dio lo è per il mondo. Solo nello spazio della rappresentazione si danno a vedere.

Con ciò, si può dire come per Guarini il modo per accedere a un principio unico, infinito e trascendente quale è Dio non sia quello di una fuga in verticale, ossia della sua ricerca in direzione di una dimensione che non si può descrivere, e di cui nell'ambito che compete invece alla vita non si può fare esperienza. Piuttosto, è la sua messa in orizzontale, la sua disposizione lungo le superfici e la loro proiezione nello spazio tridimensionale dell'architettura, dove l'infinito appare e si manifesta come legge della rappresentazione dello spazio che si percepisce e *si abita*. È nel passaggio dalla *quantità* discreta della realtà, che la matematica può dimostrare con efficacia, alla *qualità* della sua esperienza, che è proprio l'architettura a realizzare, portando al suo culmine la matematica e facendo della rappresentazione un piano di massimo significato. Così, in questo senso, è ancora il passaggio dalla dimostrazione della realtà, dalla sua comprensione razionale (*matematica*) – che rimane chiusa all'interno del proprio ordine, senza coglierne il vero e proprio principio, che lo trascende – alla sua esperienza (*architettura*), dove invece il principio della realtà cessa di essere inaccessibile e compare. È in definitiva invertito il rapporto gerarchico tra matematica e architettura che vigeva rispetto alla verità metafisica: per la comprensione più profonda della verità, che è di ordine religioso, è l'architettura a essere superiore. Ma questo non soltanto perché rende percepibile la verità: seppure la rappresentazione diventi ambito legittimo della verità religiosa, questa non è infatti sufficiente.

La verità religiosa, come verità che coinvolge dal profondo la stessa vita degli individui, deve essere soprattutto vissuta al livello degli affetti. E ciò è quanto realizza di nuovo l'architettura: lo spazio della rappresentazione, come ambito di manifestazione della verità, è uno *spazio abitabile*. E inoltre, in questo spazio, e nel modo in cui si abita, i credenti vivono momenti centrali della loro vita pubblica e privata, e trovano il riferimento che regola le loro forme di vita. In altri termini, l'architettura non è soltanto lo spazio in cui la *manifestazione della verità* diventa abitabile, ma è anche è soprattutto il luogo in cui diventa *abitudine*. È questo il punto decisivo in cui il pensiero di Guarini giustifica il valore esemplare di abito estetico barocco della Cappella della Sacra Sindone.

Ma per tornare a quanto si diceva prima, nella definizione del contesto di cui si vuole mostrare la relazione con Guarini e la Cappella della Sacra Sindone, si può allora dire che l'architettura sia qui un vero e proprio metodo con cui le forme di vita possono cogliere la verità. D'altronde Guarini offre un perfetto esempio di epistemica barocca: si pensi al genere artistico del "concettismo" cui si ascrive la Cappella, ma anche e soprattutto ai riferimenti intellettuali del suo pensiero – ascrivibile alla «Seconda Scolastica» (Eschweiler, 1928) – che spaziano dalla matematica di Euclide alla filosofia di Aristotele, dai lavori di Francis Bacon e Petrus Ramus alla *Characteristica Universalis* di Leibniz, ma ancora all'*Ars Combinatoria* di Raimondo Lullo, ad Athanasius Kircher, ad Agostino e a Roberto Grossatesta. È soprattutto a quest'ultimo che si riferisce il pensiero di Guarini, che tiene anch'esso insieme geometria e metafisica della luce (McQuillan, 1992), e che anzi al loro rapporto dedica la più parte del suo testo filosofico, il *Placita Philosophica* (1655).

È tra la metafisica della luce e la geometria che si sviluppa, nei termini che abbiamo visto, il pensiero di Guarini. Ma il rapporto tra luce e geometria diventa la tensione propria dello stesso spazio della rappresentazione, ed è la tensione tra fine *interno* o *esterno* all'ordine della realtà, ossia tra *immanenza* e *trascendenza* del principio. Con ciò si tocca qui, e con lo stesso gesto di saturazione degli spazi e di intensificazione dell'esperienza di cui si è fatto cenno sopra, l'ambiguità dell'abito estetico barocco. È l'ambiguità tra l'autonomia del principio trascendente, l'autonomia dei principi interni che dovrebbero renderlo immanente, e la loro risultante nell'autonomia della rappresentazione. Per Guarini, si può dire però che questa ambiguità è già sempre caratteristica della rappresentazione e di ciò di cui si fa carico, ossia della stessa verità. Ancora meglio, la rappresentazione manifesta la verità proprio per via di questa stessa ambiguità che le compete: è la relazione non altrimenti dimostrabile tra finito e infinito, tra visibile e invisibile, il cui rapporto non si può cogliere all'interno della realtà, come qualcosa tra le altre, ma per l'appunto solamente nello spazio che la rappresentazione apre nel finito. Pertanto, la



rappresentazione è autonoma perché riesce ad essere infinita. La sua ambiguità è dovuta alla sua essenziale condizione di *limite*: precisamente come il punto, la linea e la superficie per la geometria, oppure la luce (e non tanto per l'ottica, quanto anzitutto per la metafisica), il limite non è una realtà, bensì una condizione di possibilità. È quanto vale in modo simile per la Rivelazione, che richiama la fede proprio su questo rapporto non dimostrabile tra il finito e l'infinito. Ma che, a riprova del valore della rappresentazione, non è sufficiente che sia espressa in parola e deve anch'essa venir rappresentata ed espressa in simboli. Vale a dire, deve diventare architettura e deve essere abitata.

Ma tutto ciò determina il progetto della Cappella della Sacra Sindone di Torino, che proprio nei suoi aspetti legati alla *luce* e alla *geometria*, da tenere insieme, manifesta anche tutti i suoi valori simbolici: gli esagoni e i quadrati in proiezione spiraliforme che accompagnano la verticalità e l'effetto ottico della Cappella, l'anamorfofi di figure crociate e circolari, il contrasto tra l'illuminazione naturale e il marmo nero di Frabosa, la disposizione degli spazi e dei locali sui tre piani della Cappella, tutti questi elementi *rappresentano* insieme la metaforica dell'eclissi, e dunque la Passione di Gesù e il Triduo Pasquale («era circa l'ora sesta, e si fecero tenebre su tutto il paese fino all'ora nona; il sole si oscurò e la cortina del tempio si squarciò nel mezzo» Matteo 23:44-47). È evidente come tutta questa simbologia sia intenzionalmente legata alla Sindone, motivo per cui – come detto – la Cappella venne edificata. D'altra parte, quando Guarini venne chiamato a Torino nel 1666 da Carlo Emanuele II e dal Cardinale Maurizio di Savoia per portare a compimento il progetto della Cappella (terminata solo *post mortem*, nel 1694), dovette lavorare proprio su questo vincolo simbolico, e non senza fini pedagogici – a riprova di come l'abito estetico vada insieme a quello etico. Un vincolo che incontrava d'altronde il pieno favore e interesse di Guarini, che di ritorno da Parigi, dove aveva da poco concluso il suo *Placita Philosophica*, ebbe la possibilità di realizzare tutto quanto aveva pensato. La Cappella della Sacra Sindone di Torino dovette così diventare il massimo risultato della riflessione e della pratica di architetto di Guarini, ma anche e soprattutto un eccezionale esempio di abito estetico barocco.

## Note

1. Oltre alla *Wunderkammer* sarebbe necessario menzionare un'altra pratica della rappresentazione a essa strettamente connessa, per l'appunto il teatro gesuitico. Come esemplarmente segnalato da Pfeiffer (1995, p. 37): «Una volta fatte tutte queste composizioni di luogo come preludio ad una meditazione, diventava abitudine, e dall'abitudine interiore si passava alla *traduzione esterna*. Il passaggio dalla composizione del luogo alla composizione delle quinte

teatrali non ha bisogno del ricorso al libro degli Esercizi. È un passaggio organico e vitale [...] per muovere la volontà degli uomini verso il bene e verso la volontà di Dio si deve presentare dei modelli quanto più vivi [...]. Il teatro gesuitico ha visto questo scopo, [...] non per un singolo uomo, ma per la grande massa [...]. Così l'attività teatrale è servita a un doppio scopo: la formazione degli alunni e l'influsso sul comportamento morale delle masse». Questi aspetti sono nuovamente messi in luce da Luisetti (2008, p. 123).

## Bibliografia

- Alsted J.H. (1983). *Encyclopedia septem tomis distinct*. Tr. it. parz. in Tega W. (a cura di). *L'unità del sapere e l'ideale enciclopedico nel pensiero moderno*. Bologna: il Mulino.
- Barthes R. (1972). *L'arbre et la foi*. In Loyola S.I. de. *Exercices spirituels*. Paris: Union Générale d'Éditions, pp. 5-53.
- Bredenkamp H. (2012). *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. Tr. it. *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kustkammer e il futuro della storia dell'arte*. Milano: Il Saggiatore. 2016.
- Descartes R. (1637). *Discours de la méthode*. Paris: Jan Maire. Tr. it. *Discorso sul metodo*. Milano: Mondadori. 1999.
- Eschweiler K. (1928). *Die Philosophie der spanischen Spätscholastik auf den deutschen Universitäten des siebzehnten Jahrhunderts*. Münster: Aschendorff.
- Guarini G. (1665). *Placita Philosophica*. Paris: Thierry.
- Loyola I. de (1548). *Ejercicios espirituales*. Tr. it. *Esercizi spirituali*. Milano: Mauri Spagnol. 2016.
- Luisetti F. (2001). *Plus ultra. Enciclopedismo barocco e modernità*. Milano: Trauben.
- Luisetti F. (2008). *Eстетica dell'immanenza. Saggi sulle immagini, le parole e le macchine*. Torino: Aracne.
- Lyons J.D. (ed., 2019). *The Oxford Handbook of the Baroque*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Maravall J.A. (1900). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel. Tr. it. *La cultura del Barocco*. Bologna: il Mulino. 1975.
- McQuillan J.P. (1992). *Geometry and Light in the Architecture of Guarino Guarini*. Cambridge: University of Cambridge. <https://www.repository.cam.ac.uk/items/ba7aecdb-481d-43ee-931d-c711550c1d58>.
- Pfeiffer H. (1995). La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagna di Gesù negli Esercizi spirituali di Sant'Ignazio. In Chiabò M. e Doglio F. (a cura di). *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 31-37.
- Westerhoff J.C. (2001). A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer. *Journal of the History of Ideas*. 62 (4): 633-650. DOI: <https://doi.org/10.1353/jhi.2001.0041>.