

FESTA E IMAGEM DA CIDADE NA ITÁLIA DA ÉPOCA BARROCA

*Luciano Migliaccio**

O tema deste escrito é a relação entre a decoração efêmera festiva e a imagem urbana, na Itália da Idade Barroca. Os estudos que se realizaram nos últimos anos¹ ressaltaram como as decorações efêmeras deste tipo se tornaram, na época do Barroco, um exemplo de método para projetar também as obras mais duráveis, desenvolvendo a relação entre pintura, escultura e arquitetura no sentido de uma interdependência cada vez maior entre elas. A imagem ideal da cidade que se realiza nas festas de carácter religioso ou político torna-se cenografia urbana, e inclusive define as características do planeamento futuro da cidade.

A definição, em termos visuais, do processo projectual, que encontramos explicitada com clareza em algumas declarações feitas por Bernini na França², contribui para um intercâmbio das técnicas, até então impossível. O escultor pensa também em termos de arquitetura e cenografia, o pintor desenha obras para escultores e decoradores, o arquiteto planeja os efeitos decorativos que serão realizados pelos artistas e pelos

* Accademia Albertina di Belle Arti, Torino, Itália.

¹ M. Fagiolo Dell'Arco e S. Carandini, 1978, M. Fagiolo Dell'Arco, 1982; O. Rossi, 1975; Barocco romano e Barocco italiano, 1981, J. Montagu, 1991.

² *Bernini in Chantelou*, 1885, citado por Levin, 1983, p. 23 nota.

artesãos que dependem dele. A construção de aparatos efêmeros nas festas visa a uma imagem ilusiva mas coerente, que possa expor ao público, do mais instruído ao mais ignorante, os valores religiosos ou políticos que o poder quer representar. Para utilizar as palavras de um grande teórico da retórica da época, Emanuele Tesauro, no seu *Cannocchiale aristotelico*³, o aparato deve ser feito de maneira que nem o ignorante fique frustrado por não entender tudo, nem o sábio fique frustrado por entender demais. Os objetivos da estética clássica, “*docere et delectare*”, estão associados, para o artista barroco, à maravilha, isto é, ao prazer produzido pelas associações inéditas, pelos efeitos visuais, que negam através da ilusão os limites impostos pela realidade.

Este método, que tem origem na festa, vai se aplicar à cidade, aos palácios e também aos espaços privados, até à decoração das mesas, transformados em aparatos de exaltação das famílias e das instituições, podendo chegar a se transformar em obras permanentes, e inclusive monumentais.

Os exemplos que vamos utilizar serão tomados principalmente do ambiente romano, já que Roma é o modelo ao qual todas as outras capitais européias se referem. Depois serão apresentados três casos diferentes de interferência entre festa e imagem da cidade, na província toscana: Castelfranco, San Miniato al Tedesco e na própria cidade de Pisa. No primeiro caso temos a sobrevivência de um aparato festivo efêmero que em determinadas circunstâncias muda o aspecto da cidade inteira. No segundo, o modelo da festa é utilizado para a construção de um novo templo, que vai modificar de forma permanente a imagem de um antigo centro medieval. Finalmente, a festa da *Luminaria di San Ranieri de Pisa*, que acontece ainda hoje, pode representar um caso interessante da persistência de uma tradição barroca: uma cidade efêmera, ideal, surge da cidade real, ou melhor, se sobrepõe a ela, através do uso da iluminação.

Apresento esses exemplos com a idéia de que uma análise, embora aproximativa, das relações entre festa, aparatos efêmeros e imagem urbana, possa talvez oferecer

³ E. Tesauro 1670, p. 12. O título da obra de Tesauro ressalta justamente “le argute e ingegnose elocutioni” necessárias para a realização das epígrafes e dos emblemas, “le imprese”. A “impresa” se faz justamente juntando uma imagem com um texto que se refere a ela de maneira erudita e original. Talvez a cultura figurativa dos aparatos tenha a sua origem na equivalência entre texto e imagem, que é estabelecida “le imprese”.

alguma contribuição para o estudo da cultura artística dos centros brasileiros dos séculos XVII e XVIII. Os relatos das festas mais importantes, litúrgicas e profanas, eram com efeito difundidos pelas gravuras, as quais podiam oferecer modelos também aos centros aparentemente mais afastados das capitais. Além disso, seria interessante olhar para as semelhanças e as relações recíprocas, que talvez existam, entre a renovação de antigas cidades medievais da Europa, que tomam uma nova forma a partir do século XVII, e a estrutura das cidades da América há pouco evangelizada⁴.

A Cidade-Igreja: as Irmandades

As mais comuns entre as festas que tinham lugar na Roma barroca eram aquelas realizadas pelas numerosas irmandades. Em todas as cidades existiam, e ainda existem, muitas dessas associações, ligadas a uma devoção especial a um santo ou a uma imagem. Elas celebravam as festas dos seus padroeiros trazendo às ruas os estandartes ou as imagens esculpidas dos santos. Muitas vezes as irmandades comemoravam com cortejos e procissões também a construção de uma nova capela ou de uma nova igreja. As irmandades desenvolviam um papel importante para a vida dos seus membros: algumas eram associações profissionais ou artesãs, outras tinham finalidades específicas, como garantir a assistência aos irmãos doentes ou cuidar da sepultura dos mesmos.

As festas eram o próprio centro da vida da irmandade. Elas eram também ocasiões profanas nas quais podiam acontecer eventos muito pouco ou nada religiosos, com muito escândalo para a Igreja, sobretudo quando tinham lugar à noite. Nos anos santos, por exemplo, as irmandades de toda a Itália chegavam a Roma trazendo os seus objetos totêmicos. Elas eram recebidas pelas irmandades romanas, as quais cuidavam dos romeiros ganhando muito dinheiro. Muitas vezes as procissões realizadas por elas acabavam atrapalhando o trânsito nas ruas. Grupos de peregrinos se encontravam nos

⁴ As características das festas em Minas Gerais na época barroca, descritas por A. Avila, 1967, 1980, revelam interessantes semelhanças com os modelos italianos apresentados aqui.

cruzamentos e acabavam lutando pela precedência, com punhos e pedras, o que resultava em feridos e em estandartes feitos em pedaços⁵.

Claro que, na maioria das vezes, os eventos se passavam sem acidentes, e juntamente com os membros das irmandades, para aumentar a beleza das procissões, vinham meninos vestidos de anjo, flagelantes, e também carros com pessoas vivas no papel dos santos, ou figuras esculpidas de madeira ou de *papier maché*. Ainda existe, em Zurich, o desenho original de um destes carros, feito por um dos maiores escultores da Roma do século XVII, Alessandro Algardi⁶, representando a Piedade. Normalmente os grupos plásticos eram feitos em *papier maché* para ficarem mais leves, ou as estátuas eram bonecos com corpo de palha e as mãos e o rosto modelados em material perecível. Carros deste tipo, chamados de “mistérios”, eram levados sobretudo nas procissões da Semana Santa, quando todas as irmandades saíam às ruas da forma mais completa e esplendorosa possível. O seu uso ainda é vivo em Sevilla e em muitas outras cidades dos países católicos.

Nas procissões da Semana Santa os carros têm normalmente um roteiro bem definido no interior da cidade, e isto visa à transformação da cidade inteira em santuário sacramental. As procissões indicam que a cidade é, ao mesmo tempo, igreja, tanto em sentido literal quanto em sentido figurado. A cidade é a unidade dos membros num corpo só. Esse corpo é o corpo sacramental de Cristo, isto é, a igreja. O exemplo das festas da Semana Santa em que cada irmandade sai para as ruas com seu carro, juntando-se às demais, é a manifestação visível do fato que a cidade, como espaço físico, o corpo da sociedade em todas as suas articulações de *status* ou profissionais, e o corpo místico de Cristo presente no Sacramento se tornam a mesma coisa. A identificação entre espaço da cidade e espaço da igreja, seja como metáfora, seja como intercâmbio real das duas entidades, vai trazer importantes conseqüências para o planejamento das estruturas urbanas e para a renovação dos centros menores italianos.

⁵ G. Gigli, 1958. pp. 24, 27, 29-30.

⁶ M. Fagiolo Dell'Arco e S. Carandini, 1978; J. Montagu, 1991.

A Cidade Sacramental: *Sepolcri* e *Quarantore*

O fenômeno acima indicado pode ser visto quando estudamos os tipos de festas que normalmente tinham lugar no interior das igrejas e acabavam interferindo em todo o espaço urbano. Isso acontece no caso dos aparatos realizados para os *Sepolcri* e a festa das *Quarantore*. Talvez seja preciso antes explicarmos as características de cada uma destas cerimônias.

Na ocasião da Semana Santa, da quinta feira até o sábado, o Sacramento era tirado do altar especial que existia para ele e colocado num aparato que se chamava de Sepulcro. Este aparato tinha normalmente a forma de uma urna ou de um sarcófago, no qual ficava exposta uma imagem do corpo de Cristo morto. O pintor e arquiteto jesuíta Andrea Pozzo realizou uma dessas obras muito mais elaborada para a Igreja de Santo Inácio, em Roma. Trata-se de um verdadeiro templo, em que a urna se encontra colocada em baixo de um arco de triunfo, como nos aparatos fúnebres da época. A idéia de Pozzo é muito parecida com aparatos feitos para os funerais dos reis. Inclusive a urna tem forma de coração, como as que eram utilizadas para os corações e as entranhas dos monarcas na França. Em cima do arco se encontra um templo circular na forma dos mausoléus imperiais, ou dos túmulos dos mártires, onde é colocada a estátua da Virgem das Dores. A base do edifício é circundada por anjos segurando os símbolos da Paixão.

O livro de Pozzo no qual apareceu a ilustração do aparato, *Perspectiva Pictorum*, foi publicado em Roma nos anos 1693-1700. Entre 1665 e 1669 Bernini realizara as grandes estátuas de Anjos com os símbolos da Paixão da Ponte Sant'Angelo. É interessante fazer uma comparação entre o imponente aparato efêmero do padre Pozzo e a série plástica do grande escultor barroco. A semelhança não é só iconográfica, mas também funcional. No aparato, os anjos indicam um caminho visual até o lugar onde fica a urna de Cristo, metáfora do altar e do cálice da Eucaristia. Os anjos são figuras chorando, que derivam da antiga tradição dos sepulcros reais. Ao mesmo tempo, eles indicam para a meditação dos fiéis os objetos simbólicos do sacrifício do redentor. Se isso pode ser explicado num aparato fúnebre como são os *Sepolcri*, imagem da morte de Cristo, como pode ser explicado no caso dos anjos berninianos da Ponte Sant'Angelo? Na verdade eles têm um sentido parecido. Eles guiam o espectador, o peregrino que

chega a Roma, até o templo mais sacro da cristiandade, o de São Pedro: vindo do centro da cidade, o fiel tem que atravessar a ponte, e ali deve olhar para os símbolos da Paixão e para os sofrimentos do Salvador, antes de chegar ao maior santuário, onde o seu percurso vai terminar, com a Glória do Sacramento, na *Cathedra Petri*, no *abside* da Basílica Vaticana. Ao mesmo tempo em que deve olhar para as lembranças do sacrifício divino, o fiel perceberá a alusão ao Julgamento Final, aos mesmos símbolos trazidos pelos anjos em muitas representações do último dia. Talvez a impressão seja reforçada pela figura ameaçadora do Arcanjo São Miguel, no alto do Castelo Sant'Angelo. Roma Cidade Santa, Roma Cidade-Igreja se torna assim Cidade Eterna na qual todos os eventos da história sacra são representados em imagem no mesmo tempo.

A festa do carnaval que se repetia todo ano era a festa profana mais caracterizada pelas manifestações efêmeras: cortejos mascarados, carros, representações teatrais, eram muito comuns na Roma daquela época. O carnaval era visto com suspeitas pela Igreja. O papa Innocenzo XI chegou até a suspendê-lo. Mas já nas primeiras décadas do século XVII os jesuítas criaram uma festa contemporânea ao carnaval que pudesse introduzir nele o sinal do sagrado. Era a festa da Adoração do Sacramento, dita *Quarantore*, que se costumava realizar na igreja do Jesus e em outros templos romanos. Ela consistia justamente no emprego de todos os meios da cenografia para superar a festa popular e profana. O aparato era uma ilustração da glória do Sacramento, identificado com a iconografia do ostensório acompanhado por nuvens, raios e anjos. A sua característica mais impressionante era a iluminação, obtida através de um imenso número de lâmpadas escondidas. Na sua parte inferior se encontrava normalmente uma cena do Velho Testamento, interpretada como figura do sacrifício eucarístico, como a Passagem do Mar Vermelho. Esta parte se desenvolveu com o uso de arquiteturas ilusórias que ampliam os limitados espaços reais. Normalmente os aparatos eram erigidos na área do altar-mor das igrejas, ocupando-a completamente, e chegavam até mesmo a afetar a estrutura estável e a iconografia dos mesmos altares⁷.

Muitos historiadores da arte estudaram as características das *Quarantore*, e ressaltaram que este tipo de aparato exerceu uma grande influência na evolução da

⁷ K. Noheles, 1981.

pintura, da escultura e da arquitetura barrocas⁸. Aqui se desenvolveu o emprego da luz direcionada, que teve tanta importância na escultura de Bernini. Tornou-se um tópico comum da história da arte ressaltar como os efeitos luminosos destes aparatos efêmeros aparecem freqüentemente nas obras não efêmeras da época, como no famoso altar de Santa Teresa, em Santa Maria della Vittoria. A *Cathedra Petri* em São Pedro tem sido comparada com uma enorme máquina para as *Quarantore*. Com efeito, temos testemunhos de que foi o próprio Bernini o inventor deste tipo de aparato, em 1624⁹.

Os nomes dos máximos artistas da Roma barroca estão envolvidos na invenção deste "Sacro Teatro"¹⁰. Além de Bernini, dois dos maiores pintores da época, Poussin e Pietro da Cortona, desenvolveram pesquisas sobre esses dois elementos característicos: a luz e a ilusão espacial obtida através das arquiteturas falsas. Será o arquiteto Carlo Rainaldi, no ano santo 1650, na Igreja do Jesus, que vai desenvolver ao máximo o desdobramento da luz e da arquitetura, construindo um verdadeiro templo ilusório, no qual é representado o Sacrifício de Salomão, dentro do templo real¹¹.

A prática destes aparatos efêmeros, onde as cenas com falsas arquiteturas tinham tamanha importância, não podia ser sem conseqüências para a própria imagem urbana. Sobretudo onde as autoridades religiosas promoveram intervenções para a reforma e a restauração de antigos centros urbanos medievais. Em alguns casos, o modelo da *renovatio urbis* acabou sendo influenciado pelas festas dedicadas ao Corpus Christi, como nos exemplos que apresentamos mais abaixo.

⁸ M. J. Weil, 1974.

⁹ M. J. Weil, 1974, p. 227.

¹⁰ M. Fagiolo Dell'Arco e S. Carandini, 1977.

¹¹ P. Bjurström, 1972; M. Fagiolo Dell'Arco e S. Carandini, 1977-78.

O Modelo na Província: Pisa e a Diocese de San Miniato

Alguns anos atrás, trabalhando para a *Soprintendenza de Pisa* num programa de catalogação do patrimônio artístico da província, tive a ocasião de estudar alguns episódios da reforma de igrejas e centros medievais da diocese de San Miniato, no século XVIII. San Miniato al Tedesco é uma pequena cidade de Toscana, na província de Pisa. A cidade, de origem medieval, antigamente fazia parte da grande diocese de Lucca. Mas no século XVII o grão-duque de Toscana não quis mais que a cidade, dentro do seu território, continuasse sob a jurisdição religiosa do bispo de uma cidade independente do governo de Florença. Então, a partir de 1662, a cidade foi convertida em diocese. A partir dessa data, e sobretudo nas primeiras duas décadas do século XVIII, por mérito de um bispo muito ativo, Giovanni Maria Poggi, teve lugar um verdadeiro programa de renovação dos edifícios religiosos, o que acabou implicando também os centros urbanos antigos.

A partir de 1709, Castelfranco di Sotto, um dos centros mais importantes da diocese, começou a renovar, com o projeto do arquiteto e escultor florentino Giuseppe Brocetti, a antiga igreja municipal de São Pedro, fundada no final do século XIII. Ele não a destruiu, mas reformou-a, construindo uma cúpula e decorando o interior em estuque. A partir desse acontecimento, a festa sacramental do Corpus Christi ganhou maior requinte na cidade, com a realização, pela primeira vez, de aparatos efêmeros. A prefeitura da cidade guarda ainda em acervos uma parte dos aparatos que eram utilizados para a festa. Temos algumas descrições da cidade durante essa festa¹². A procissão tinha lugar à noite. Grandes panos de tela com motivo xadrez em branco e preto eram estendidos de um edifício ao outro, até formarem um teto ou, melhor, uma abóboda sobre as ruas mais importantes por onde tinha que passar a procissão do Sacramento. As entradas das ruas eram fechadas com aparatos cenográficos pintados, imitando arcos de triunfo, estátuas, arquiteturas monumentais. Tudo ficava iluminado por milhares de velas e tochas. A iluminação tinha o seu ponto máximo na igreja, que ficava aberta para receber o grande ostensório de prata que encabeçava a procissão.

¹² G. B. Franceschini, 1983.

Na decoração urbana de Castelfranco encontramos todos os elementos de um aparato das *Quarantore*: a arquitetura ilusória, as luzes, a exposição pública do Sacramento, junto com a música, o canto, a pregação. Entretanto, tudo está invertido. Nos aparatos romanos acima descritos, a ilusão ótica intentava quebrar os limites do espaço real da igreja, desdobrando a arquitetura real ou negando o espaço através da ficção de uma imprevista aparição do exterior. No caso de Castelfranco a ilusão serve, ao contrário, para fechar um espaço aberto e reduzir a rua numa nave de igreja, a cidade inteira num "sacro teatro".

Nos arquivos de San Miniato encontramos vestígios de projetos para a renovação da Catedral, a partir da década de setenta do século XVII. A igreja, originária do século XII, fica no alto da parte medieval da cidade, numa área antes ocupada por uma antiga fortaleza. Porém, o verdadeiro centro da religiosidade urbana, mais do que a Catedral, era o santuário do Santissimo Crocifisso. Ele foi fundado pela Irmandade do mesmo nome no começo do século XV. A tradição diz que o santuário foi erigido para conter a imagem do crucifixo trazida para San Miniato, em 1399, por um grupo de penitentes itinerantes chamados de Brancos. Eles teriam posto fim às lutas civis que ensangüentavam a cidade. O santuário ficou na capela do Palazzo Comunale até o século XVIII. A sua gestão estava a cargo da Irmandade, cujos membros eram os representantes das famílias mais poderosas da cidade, o que dava a ela um notável poder econômico¹³.

Nos primeiros anos do século XVIII foi nomeado bispo de San Miniato o irmão Giovanni Maria Poggi, da ordem dos Servos de Maria. Ele era um homem de grande cultura e habilidade nos negócios políticos. Tinha sido Prior do importante convento da Annunziata de Florença. Ali ele teve parte na renovação do altar-mor da basílica anexa, em que o escultor Foggini colocou um famoso frontal de altar em prata, e em várias empresas artísticas da Ordem¹⁴. Apenas chegado na nova sé, Poggi planejou a renovação

¹³ São os irmãos da Irmandade do Santissimo Crocifisso que em 1679 doaram à Catedral de San Miniato o novo altar-mór. O bispo parece não ter recursos suficientes para agir independentemente da Irmandade.

¹⁴ L. Migliaccio in *Il Santuario del SS. Crocifisso*, 1987. Sobre o altar de prata do escultor Foggini para a Basílica da SS. Annunziata de Florença, cujo programa iconográfico pode lembrar aquele do SS. Crocifisso, v. K. Lankheit, 1962.

do antigo centro medieval. Renovou a Catedral e colocou nela cenotáfios dos cidadãos de San Miniato, ilustres na ciência, na religiosidade ou na vida política, desde a fundação da cidade, na Idade Média. Construiu um seminário para os religiosos da diocese na praça anterior, e um pequeno teatro. Mas ele quis sobretudo construir um novo santuário para o *Crocifisso*. Ele conseguiu recursos do grão-duque Cosimo III e da Irmandade, e começou a construção da obra, voto de toda a comunidade.

Os relatos da época conservados nas bibliotecas da cidade representam a construção da igreja como uma festa de toda a cidade e da diocese, com procissões chegando das aldeias próximas, trazendo material e oferendas. Existem também relatos de operários salvos de maneira milagrosa pela proteção do crucifixo que teria manifestado assim o seu agradecimento ao bispo.

Numa gravura colocada na folha de rosto do livro que contém as atas do sínodo da diocese de San Miniato, a pedido de Poggi, em 1710, temos a imagem da cidade com o templo que ainda não estava construído. Ao lado da torre da Catedral e da antiga torre do castelo, se eleva, na colina de San Miniato, um edifício octogonal. Um volume simples que se torna, porém, o verdadeiro centro visual da paisagem urbana.

Mas a forma da igreja ainda vai mudar. Poggi não está contente com o impacto visual da forma octogonal proposta em um primeiro momento pelo arquiteto da corte florentina Antonio Ferri. Ele escolhe uma outra forma simples, porém mais marcante: a cruz. Ferri executou com fidelidade a vontade do bispo. A cruz vai substituir os restos do antigo castelo e dominar o centro urbano renovado, colocando-se no alto da colina, na frente do Palazzo Comunale medieval. A construção do templo foi acabada em 1715, mas os trabalhos para a decoração do interior duraram até 1719¹⁵.

O exterior do templo não tem ornamentos. Os muros de tijolos definem o volume de uma cruz grega fechada por uma cúpula no cruzamento dos braços. Molduras e pilares marcam as divisões horizontais e verticais do edifício. Janelas com molduras simples dão luz ao interior. Mas aqui, pelo contrário, o pintor florentino Bamberini, especialista em pinturas para aparatos festivos, chamado por Poggi, forjou uma série de arquiteturas em mármore policromados, dando a impressão de um fastuoso aparato.

¹⁵ Para a história da construção v. *Il santuario del SS. Crocifisso di San Miniato*, 1987.

Nas paredes laterais e na parede do fundo três altares foram pintados imitando colunas de mármore verde com capitéis de bronze. Aos lados desses altares, são pintadas em claro-escuro estátuas monumentais. Nas abóbodas, figuras alusivas às virtudes de Cristo, falsos baixo-relevos representando os episódios da Paixão, anjos, pergaminhos, falsas arquiteturas pintadas com elementos em ouro ou em outros materiais preciosos.

O santuário é pensado antes de tudo como o lugar da festa. Ele fornece todo ano, na data certa, o cenário para a exposição da imagem do Crucifixo. Então ele tem a função de aparato permanente, de teatro, ao mesmo tempo que de igreja. Além das razões econômicas, esta é a explicação para o interior do templo ser tão parecido com um aparato efêmero, que pode inclusive acabar sendo posteriormente realizado com materiais duráveis e caros¹⁶. O santuário quebra também a unidade do centro antigo e modifica assim a paisagem medieval, caracterizada pela aparente desordem, colocando no meio dela formas planejadas, o octágono antes, depois a cruz, quer dizer, sobrepondo à cidade real uma imagem ideal¹⁷. O mesmo acontece, de uma outra forma, na Luminaria di San Ranieri, que se repete todo ano em Pisa.

A festa de San Ranieri, padroeiro de Pisa, acontece na noite entre o dia 16 e 17 de junho. As avenidas à beira do rio Arno, os *Lungarni*, como se diz em Pisa, são fechados ao trânsito, as fachadas dos edifícios são enfeitadas com milhares de velas, ao redor das janelas, dos portais, das sacadas, seguindo seus perímetros e os dos próprios prédios. As velas são oferecidas aos moradores pela prefeitura. Alguns edifícios dos *Lungarni* têm carácter monumental, paços da antiga aristocracia, de instituições públicas, da Universidade. Esses possuem uma decoração específica. O mais elegante deles, o Palazzo alla Giornata, do século XVII, por exemplo, não dispõe as velas repetindo apenas o desenho da fachada, mas é enfeitado com velas formando imponentes volutas e motivos florais. Outros têm decorações com motivos geométricos. Sobre as pontes que

¹⁶ O altar-mór do santuário foi efetivamente construído em mármore à metade do século XIX, repetindo exatamente o desenho do altar pintado por Bamberini.

¹⁷ O mesmo bispo Poggi ressalta isso na epígrafe que ele fez colocar na sacristia do santuário. Nela ele fala do sino da cruz que substituiu as ruínas do castelo medieval, símbolo das guerras intestinas que afligiram a cidade no passado. Ele quer repetir o ato dos penitentes brancos de 1399. A fundação do novo templo é assim também a refundação da cidade, não só no seu aspecto físico, mas também como comunidade dos fiéis.

atravessam o rio são erigidas fachadas efêmeras, também enfeitadas de velas e luzes. Ao pôr do sol todas as velas são acesas, e quanto mais vai escurecendo, mais os contornos reais dos edifícios desaparecem, e vão emergindo os desenhos formados pelas luzes das velas. Quando não há mais luz natural, a cidade real fica completamente escondida e se torna uma visão luminosa. Outros lumes jogados à beira do rio descem na corrente passando sob as pontes, enquanto pessoas de barcos, navegando, vão jogando outros. As pessoas da cidade saem para passear neste cenário. Não há nada mais para se ver. Só a imagem luminosa da cidade, refletida pelas águas do rio, e a maré das pessoas que a luz tênue das velas torna insolitamente silenciosa, como se todos falassem em voz baixa. O sinal do fim da festa é dado por um espectáculo de fogos de artifício que pára o passeio. Aos poucos as pessoas começam a voltar para casa, os *Lungarni* vão se esvaziando lentamente, até ficarem desertos. As luzes trêmulas das velas continuam desenhando os perfis dos edifícios e das janelas e refletindo na água até o sol chegar.

A história desta festa é antiga, mas sua forma atual foi estabelecida no século XVII, ou no começo do século XVIII. A idéia de acolher pessoas importantes com uma luminária era comum no passado. Assim era o uso da iluminação noturna para decorações efêmeras, na ocasião de festas religiosas ou profanas. O que é característico da festa pisana é a sobreposição intencional entre a cidade real e a cidade ilusória. A imagem da cidade de luz lembra imediatamente a imagem da primeira das cidades ideais: a Jerusalém celeste do Apocalipse. Mas aqui a cidade ideal, o paraíso - porque todas as festas são imagens do paraíso - surge da cidade real. É só esperar que a noite esconda as coisas. Além disso, essa cidade de luz tem um povo que é o mesmo que vive nela de dia. A cidade santa não precisa de um santuário ou de um percurso. É um jogo de aparências, de oposições: dia-noite, luz-trevas, água-fogo. A realidade do dia se opõe à imagem ideal criada pela noite; as trevas revelam a cidade da luz, a "Civitas hominis" transfigurada na "Civitas Dei" que é o seu modelo ideal. A cidade-corpo de Cristo, a cidade-igreja se torna a cidade-paraíso.

BIBLIOGRAFIA

- Ávila, A. (1967) *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte.
- Ávila, A. (1980) *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo.
- Bjurström, P. (1972) "Baroque Theatre and the Jesuits". In *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. New York, Ed. R. Wittkow, pp. 99-110.
- Fagiolo Dell'Arco, M., S. Carandini (1977-78) *L'effimero Barocco. Le strutture della festa nella Roma del Seicento*. Catalogo della mostra, Roma, vol. 2.
- Fagiolo Dell'Arco, M. (1982) "Le forme dell'effimero". In *Storia dell'arte Einaudi*, XI, Forme e modelli, Torino, pp. 204-233.
- "L'effimero di stato. Strutture e archetipi di una città d'illusione". In *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*. Atti del convegno, a cura di M. Fagiolo, Roma, 1980.
- Franceschini, G.B. (1983) *Castelfranco di sotto illustrato (1743)*. Firenze, ed. a cura di G. Ciampoltrini.
- Gigli, G. (1958) *Diario Romano (1608-1670)*. Roma, ed. a cura di G. Ricciotti.
- Lankheit, K (1962) *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*. München.
- Montagu, J. (1991) *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*. Trad. ital. di A. Anselmi, Torino.
- Noheles, K. (1981) "Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi". In "*Barocco italiano e barocco romano*". Atti del convegno, Roma.
- Rossi, O. (1975) "L'apparato come progetto urbano. Un album di disegni di G. Camporese e G. Valadier per i festeggiamenti in onore di Francesco I d'Austria". *Quaderni sul neoclassico*, n° 3, pp. 97-109.
- Rossi, O. (1987) *Il santuario del Santissimo Crocifisso di San Miniato*. A cura di Giusti, M.G. e Matteoni, D., Torino.
- Shearman, J. (1975) "The Florentine Entrata of Leo X, 1515". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII, pp.136 ss.

- Tesauro, E. (1670) *Cannocchiale aristotelico o sia l'idea dell'arguta e ingegnosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica...*, Torino.
- Weil, M. J. (1974) "The Devotion of the Fourty Hours and the Roman Baroque Illusionism". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVII, pp.218-248.
- Weil, M. J.(1974) *The History and Decoration of the Ponte Sant'Angelo*. London.