

Vedere Borromini: il rapporto tra storia dell'architettura e storia della rappresentazione

Felix Thürlemann

È certamente possibile che Jacob Burckhardt abbia avuto in mente anche i lavori romani del Borromini quando nel 1855 stese la seguente frase per l'introduzione al suo *Cicerone*: "Nel trattare dell'architettura mi sono servito solo in casi rari di incisioni e di illustrazioni. [...] Ciò che si è visto con i propri occhi appare in una illustrazione, tanto più in proiezione geometrica, così insolito e strano, da frustrare ogni tentativo di trattare dell'impressione che potrebbe fare il non visto sulla base di queste fonti, anche delle migliori".¹

È nel periodo del barocco maturo romano che si apre una frattura insanabile tra la rappresentazione della forma architettonica in proiezione geometrica e l'impressione visiva che la forma stessa fa sull'osservatore nel contesto urbano. Hans Sedlmayr, nel suo libro sul Borromini del 1930, ha preso questa differenza fra la forma architettonica apparente e la sua resa obiettiva tramite la proiezione ortogonale come punto di partenza per una definizione razionale delle tre epoche "primo barocco", "barocco maturo" e "tardo barocco" (fig. 1). Secondo il Sedlmayr l'architettura del barocco maturo non ricerca "i rapporti armonici nei rapporti reali, ma solo nella loro proiezione rispetto a un preciso punto di vista oppure, il che è lo stesso, rispetto a un osservatore che si trovi in un punto preciso".² In altri termini – ciò si riferisce allo schema II di Sedlmayr, che chiaramente prende spunto dalla facciata di San Carlino – "la struttura armonica presente nell'oggetto va perduta nella proiezione".³

La concezione di Sedlmayr del fenomeno architettonico come rapporto tra forma realizzata e forma percepita o rappresentata comporta notevoli

conseguenze per la storia dell'architettura. Nel senso del Sedlmayr, la storia dell'architettura non va più concepita solamente come la storia delle strutture architettoniche. Necessaria è invece, perlomeno a partire dal barocco maturo romano, una sorta di "metastoria" dell'architettura, che sia in grado di descrivere il rapporto variabile tra le forme realizzate storicamente mutevoli e le forme rappresentate o percepite, anch'esse sottoposte a cambiamenti storici. Una metastoria dell'architettura di questo tipo, che dovrebbe riunire in sé sia la storia degli edifici che, come oggi si direbbe, la storia dei media, può essere, proprio nel caso di Borromini, estremamente proficua. È ciò che cercherò brevemente di dimostrare servendomi come esempio della facciata del palazzo di Propaganda Fide.

Il prospetto del palazzo, così come la facciata di San Carlo alle Quattro Fontane – anch'essa un'opera tarda –, è realizzato tenendo conto di una distanza d'osservazione insolitamente breve. Muovendosi al livello della strada si è in grado di percepire la facciata nella sua interezza solo da una forte angolazione laterale, oppure frammentariamente guardando dal basso verso l'alto (fig. 2).⁴ Gli schizzi borrominiani per il palazzo di Propaganda Fide conservatisi dimostrano che l'architetto aveva tenuto conto della limitata distanza d'osservazione e che aveva concepito la facciata in funzione della prospettiva dal basso.⁵ Borromini privilegia in questi disegni la forma di rappresentazione combinata dell'*alzato prospettico*, che in sé è contraddittoria: il muro portante è reso in proiezione ortogonale, gli ornamenti invece sono rappresentati in prospettiva dal sotto in su (fig. 3).⁶ I disegni di questo tipo illustrano la

concezione architettonica borrominiana: una concezione soggettiva, incentrata sull'osservatore. Nelle opere del Borromini la forma architettonica nasce dall'interazione tra la realtà architettonica e un osservatore individuale, fermo in un punto, anziché muoversi nello spazio.

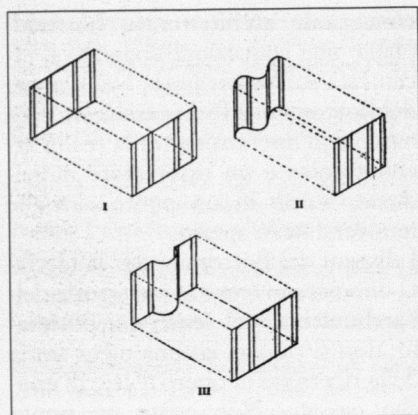
I disegni del Borromini per la facciata dimostrano come la metastoria dell'architettura, nel senso qui postulato, non si ridurrà ad una mera storia della ricezione di opere d'arte di epoche passate. Non esiste un punto neutro obiettivo di un corretto rappresentare contemporaneo. Il dilemma della rappresentabilità è inerente all'architettura del barocco maturo.

I contemporanei del Borromini, così come i suoi estimatori nelle generazioni successive, restarono per lo più indifferenti alla sua concezione dell'architettura incentrata sull'osservatore. Questo sembrano testimoniare i procedimenti adottati nella rappresentazione grafica degli edifici borrominiani. L'esempio più singolare e palese è il disegno preparatorio per un'incisione del fiammingo Lievin Cruyl, riprodotto qui al contrario, nel senso dell'incisione da eseguire (fig. 4). La veduta datata gennaio 1665 – due anni prima della morte del Borromini – mostra la facciata del palazzo di Propaganda Fide ancora senza il piano superiore realizzato in seguito. Lo scopo principale delle vedute romane del Lievin Cruyl, insolitamente precise, è evidentemente quello di riprodurre l'edificio scelto nel modo più completo possibile e, per lo meno nel caso del prospetto, senza riduzioni. A questo scopo Cruyl, di regola, sceglie un punto d'osservazione al di sopra del livello stradale; spesso, come anche in questo caso, cancella in modo fittizio intere *insu-*

1. H. Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, 1930, fig. 49: "Typen des projektiven Verhaltens" (I: primo barocco, II: barocco maturo, III: tardo barocco).

2. Roma, palazzo di Propaganda Fide, facciata su via di Propaganda Fide.

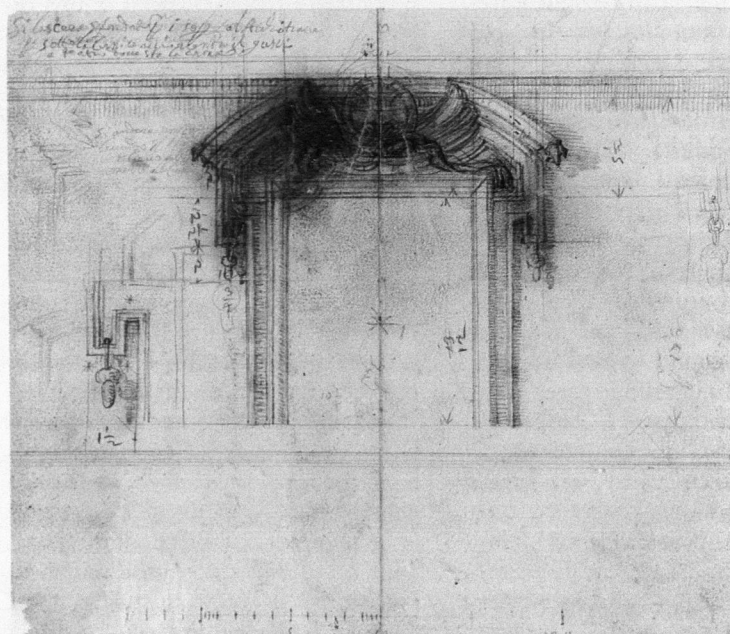
3. F. Borromini, finestra del palazzo di Propaganda Fide. Vienna, Albertina, Az. Rom 918.



1



2

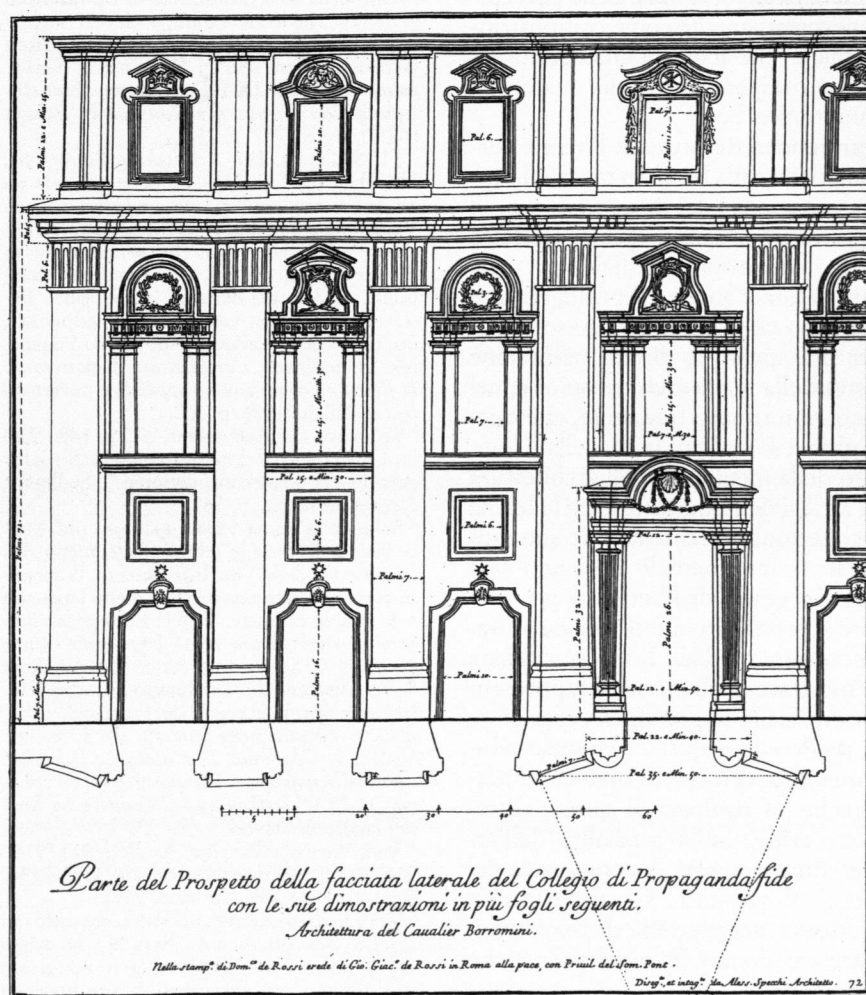
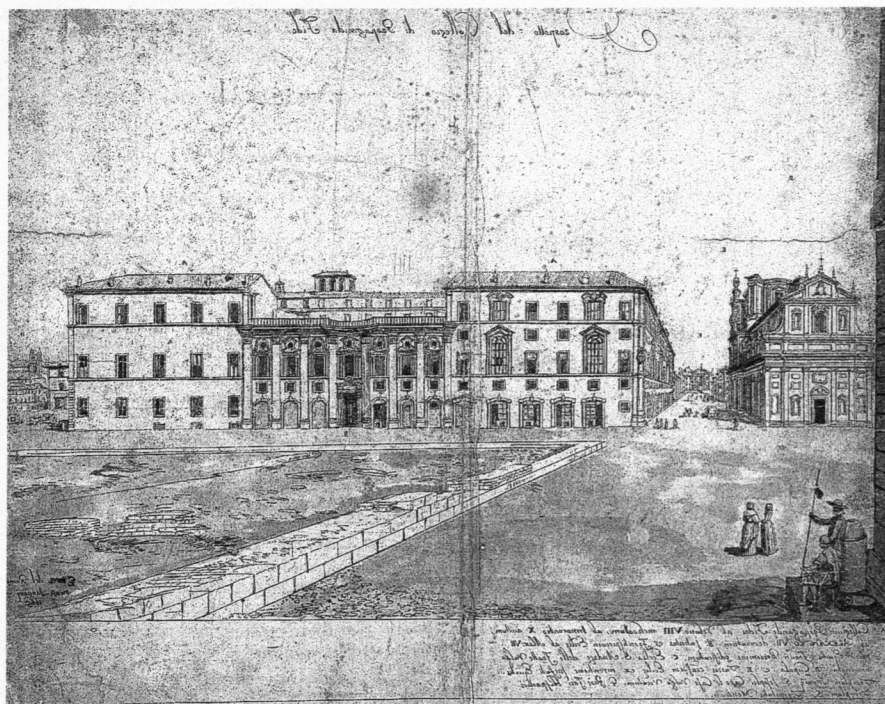


3

4. L. Cruyl, *Palazzo di Propaganda Fide*, 1665 (riprodotto a rovescio). The Cleveland Museum of Art, Dudley P. Allen Fund.

5. A. Specchi, "Parte del Prospetto della facciata laterale del Collegio di Propaganda Fide", da Domenico De Rossi, *Studio d'Architettura Civile*, vol. I, Roma 1702.

lae, per ottenere una vista frontale totale, che in realtà nessuno poté mai avere.⁷ La perdita quasi completa dell'effetto plastico, che una tale riproduzione della facciata borrominiana provoca, sembra non aver disturbato più di tanto il disegnatore. La concezione borrominiana dell'architettura incentrata sull'osservatore, non risulta percepibile neanche nelle raccolte di incisioni pubblicate da Sebastiano Giannini, Giovanni Giacomo e Domenico De Rossi intorno al 1700. In queste opere realizzate con grande impegno e cura venne utilizzata quasi esclusivamente la proiezione ortogonale (fig. 5).⁸ È proprio attraverso tali rappresentazioni che l'architettura del Borromini giunse ai suoi imitatori nordici, che di regola non videro mai di persona gli edifici. Il dominio della rappresentazione architettonica ortogonale nelle incisioni intorno al 1700 può essere considerata come una delle ragioni per la condanna radicale della lingua architettonica borrominiana da parte dei teorici del classicismo Francesco Milizia e Quatremère de Quincy. Nelle serie di rappresentazioni ortogonali delle intelaiature di porte e finestre gli edifici borrominiani appaiono effettivamente come collezioni di forme stravaganti. La riscoperta e poi la valutazione positiva dell'architettura borrominiana e di quella del barocco maturo in generale a partire dalla fine dell'Ottocento coincide con l'uso regolare della fotografia come strumento didattico e di documentazione. Questo, certo, non è un caso. La fotografia come procedimento tecnico pare congeniale all'architettura del barocco maturo in quanto riproduce la forma architettonica necessariamente da un preciso punto di vista. I disegni realizzati sulla base di fotografie presenti nel-



la *Geschichte des Barockstils in Italien* di Cornelius Gurlitt, edita nel 1887, hanno con tutta probabilità promosso un approccio positivo all'architettura borrominiana tanto quanto il testo dello stesso Gurlitt. Sarebbe però un'illusione credere che la fotografia sia in grado di simulare una percezione quasi obiettiva della realtà architettonica. La fotografia isola un'unica vista circoscritta dell'edificio e la eleva ad immagine rappresentativa dell'intero. La realtà tridimensionale simulata nella fotografia viene percepita necessariamente come composizione piana, che acquista una dignità artistica indipendente dalla realtà architettonica.⁹

Ogni epoca ricostruisce l'opera borrominiana sulla base dei mezzi di rappresentazione a lei disponibili e delle leggi insite a questi mezzi. L'effetto della divulgazione mediale non è da sottovalutare anche in considerazione del fatto che questa sostituisce sempre più spesso la diretta percezione visiva della realtà architettonica e, nel caso, non troppo frequente, che quest'ultima si realizzi, la modella. Compito della metastoria dell'architettura è l'analisi dell'interazione tra la forma architettonica realizzata e le sue rappresentazioni medialità. Essa non sarà però in grado di liberare – per così dire – l'opera architettonica dalle trasmutazioni medialità. Il suo scopo sarà di mostrare quali mezzi di rappresentazione siano in grado, caso per caso, di rendere percepibili e comprensibili qualità specifiche di opere architettoniche. Il risultato di questa riflessione critica sulla medialità dell'architettura non sarà la conoscenza del 'vero' Borromini. Ci appariranno piuttosto una pluralità di Borromini, ciascuno dotato di qualità estetiche specifiche.

¹ "Bei der Behandlung der Architektur habe ich mich nur im seltensten Falle der Kupferwerke und Abbildungen bedient. [...] Was man selbst gesehen hat, kommt einem in der Abbildung, zumal im geometrischen Aufriß, so seltsam und fremdartig entgegen, daß man den Muth verliert, nach solchen Quellen (auch den besten) über den Eindruck zu reden, den das Nichtgesehene vermuthlich machen müsse.", Lascito manoscritto, Universitätsbibliothek Basel, PA 207, 155, fol. 2r, cit. in C. Tauber, *Jacob Burckhardts "Cicerone": eine Aufgabe zum Genießen*, Tübingen 2000, p. 300. Nel testo pubblicato, però, Burckhardt esprime almeno in un caso, quello della chiesa rinascimentale di Santa Maria della Consolazione a Todi, un giudizio estetico importante a partire della sola conoscenza di riproduzioni grafiche: "Die letztere muß, nach den Stichen zu urteilen, eines der in sich vollkommensten Gebäude Italiens sein", J. Burckhardt, *Gesammelte Werke*, vol. IX.1: *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855), Basel 1957, p. 251.

² H. Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, München 1939, p. 147: "Es ließe sich nun eine Auffassung denken, die die harmonischen Verhältnisse überhaupt nicht in den wirklichen Verhältnissen anstrebt, sondern nur in der Projektion auf einen bestimmten Standpunkt – oder, was dasselbe ist, für einen Beschauer auf einem bestimmten Standpunkt", qui citato nella traduzione di Marco Pogonnik: H. Sedlmayr, *L'architettura di Borromini: la figura e l'opera con un'appendice storico-stilistica*, Milano 1996, p. 162.

³ Sedlmayr, *Die Architektur*, cit., p. 148: "Die im Objekt vorhandene harmonische Struktur geht in der Projektion verloren.", Sedlmayr, *L'architettura*, cit., p. 163.

⁴ Soltanto la prima travata a sinistra può essere vista a distanza, e quindi frontalmente, attraverso via della Vite. Inizialmente, Borromini aveva previsto una facciata meno larga con solo cinque campate. Vedi P. Portoghesi, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Roma 1967, n. CIX (Vienna, Albertina, Az. Rom 889). Allargandola, l'architetto barocco sembra aver ripreso le regole del linguaggio urbanistico rinascimentale studiato dal Frommel. Vedi C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973; cf. vol. I, pp. 11-23 (*Palastbau und Urbanistik im Rom der Hochrenaissance*).

⁵ Vedi Vienna, Albertina, Az. Rom 913, 914r, 916, 918. Cfr. Portoghesi, *op. cit.*, CXVI (Az. Rom 918), CXXIV (Az. Rom 913).

⁶ Già Elisabeth Kieven, nel suo commento del disegno dell'Albertina Az. Rom 913, ha messo in rapporto l'uso borrominiano dell'alzato prospettico come strumento di progettazione

con la situazione urbanistica della facciata del palazzo di Propaganda Fide: "Die Fassade kann nur in Schrägansicht als Ganzes erfahren werden, da man frontal nicht genügend Abstand halten kann. Bezeichnenderweise skizziert Borromini die Fensteraufrisse in leicht perspektivischer Untersicht, das entspricht der 'Schmöglichkeit' vom Straßenniveau aus", *Von Bernini bis Piranesi: Römische Architekturzeichnungen des Barock*, a cura di E. Kieven, catalogo della mostra, Stuttgart 1993, p. 84.

⁷ Per una riproduzione delle vedute romane di Lievin Cruyl vedi J. Connors, L. Rice, *Specchio di Roma barocca: una guida inedita del XVII secolo insieme alle vedute romane di Lievin Cruyl*, Roma 1991. Anche la facciata dell'Oratorio dei Filippini (Connors - Rice no. XX) è riprodotta da Cruyl da un punto di vista al di sopra della posizione di ricezione normale. Cf. F. Thürlemann, *Dargestellte Architektur in: Francesco Borromini, Opus Architectonicum - erzählte und dargestellte Architektur: Die Casa dei Filippini in Rom im Stichwerk von Sebastiano Giannini (1725) mit dem Text von Virgilio Spada (1647)*, a cura di M. Küble, F. Thürlemann, Sulgen-Zürich 1999, pp. 295-311.

⁸ Un'eccezione è la tav. 78 nello *Studio d'architettura civile*, vol. I, Roma 1702, edito da Domenico De Rossi, dove un capitello di uno dei pilastri messi di sbieco della facciata del palazzo di Propaganda Fide è riprodotto in prospettiva assieme con un frammento della trabeazione.

⁹ La fotografia mostra in che misura l'architettura borrominiana è incentrata sull'osservatore. Quando l'immagine è presa da un punto troppo alto, il rilievo sparisce come nelle vedute di Lievin Cruyl. Pressoché tutte le fotografie, per esempio, della facciata di San Carlo alle Quattro Fontane sono prese dal balcone di una casa situata dall'altra parte della strada, incluse quelle di Alinari e di Anderson riprodotte migliaia di volte. In queste fotografie, la caratteristica incurvazione della trabeazione non può essere percepita. Cf. anche Thürlemann, *Dargestellte Architektur*, cit.