

Borromini e la tradizione

Christoph L. Frommel

“D irei che convenisse il pensare a qualche cosa che la rendesse singolare in qualche genere e considerata...”, proponeva Borromini verso la metà degli anni quaranta al cardinale Pamphilj per la sua villa¹. Essa doveva distinguersi non tanto per grandezza e sfarzo, quanto piuttosto per qualità politiche, scientifiche, umanistiche e religiose: doveva allinearsi secondo le direzioni dei venti, la posizione del sole e il cielo stellato, riferendosi in questo non solo alla Domus Aurea di Nerone, ma anche al giorno dell'elezione di Innocenzo X; le strade e i teatri del giardino dovevano essere inondati d'acqua come le antiche ville e quindi percorribili con navicelle; e un recinto per animali doveva imitare l'arca di Noè. In questo ampio spazio spirituale, che dalle Sacre Scritture e dall'antichità, arrivava fino alla politica e alla scienza dei suoi giorni, affondano le radici delle complesse invenzioni di Borromini, sebbene le fonti le definiscano solo raramente con analoga chiarezza.

Anche nel regno delle forme Borromini si formò su una tradizione che, attraverso il rinascimento, risaliva fino all'antichità e dalla quale – al contrario della maggior parte dei suoi contemporanei – egli non eliminò nemmeno l'arte gotica e bizantina. Proprio come figlio di quella zona italiana di frontiera posta più a nord, Borromini dovette sentirsi sempre più consapevole di questa tradizione così multiforme, e avvertire quanto essa – più che mai nella sua arte – spingesse verso una nuova e più ampia sintesi.

La storia dell'arte, nel suo sforzo di ordinare e classificare con precisione scientifica, ha fatto sparire sempre più questa tradizione dietro le singole fasi stilistiche. Per buoni motivi si è cercato di mettere in rilievo il contrasto tra il rinascimento e il barocco o tra il rinascimento e l'antichità, proclamando infine il manierismo come il vero e proprio mondo opposto all'arte classica dell'alto rinascimento. Sebbene tutti questi tentativi e le loro inevitabili reazioni abbiano eccellentemente affinato il nostro occhio, essi sono difficilmente conformi al pensiero dei grandi maestri.

Fin da fanciullo e poi negli anni del suo apprendistato milanese, Borromini aveva conosciuto nel cantiere del duomo, a San Lorenzo e a San Satiro, e con le costruzioni di Bramante fino a quelle di Ricchini, i grandi rappresentanti dell'ultramillenaria architettura cristiana². Le sue invenzioni personali testimoniano che egli recepì sia i vasti spazi a cupola della tarda antichità che la sistematicità, la ricchezza inventiva nel costruire, il vocabolario geometrico del tardogotico o il sempre più complesso, sempre più coerente, modo di comporre e di illuminare di Bramante e dei suoi seguaci milanesi. Questa identità spiccatamente lombarda, Borromini non l'abbandonò nemmeno dopo essersi trasferito a Roma verso la fine del pontificato di Paolo V: “preso da desiderio di vedere e studiare le stupende antichità di Roma”³. Grazie alla sua parentela con Maderno e al suo eminente talento, entrò ben presto nella Fabbrica di San Pietro, che fin da Bramante era diventata per tutta l'Europa la scuola di architettura per eccellenza⁴. Lì Bramante e i suoi allievi erano riusciti non solo a sviluppare le nuove forme di linguaggio e i nuovi metodi di progettazione e di costruzione, su cui doveva basarsi tutta la successiva storia dell'architettura, ma anche a stabilire nuove tipologie in particolare quelle dell'edificio sacro. Questa tradizione non si era interrotta nemmeno dopo la morte di Antonio da Sangallo il Giovane: nonostante tutte le audaci inno-

vazioni, Michelangelo, che Borromini ammirò più di tutti, si professò erede di Bramante⁵. E anche Vignola, Giacomo della Porta o Maderno dovettero essere consapevoli di quanto si fossero nutriti delle conquiste di questi loro predecessori.

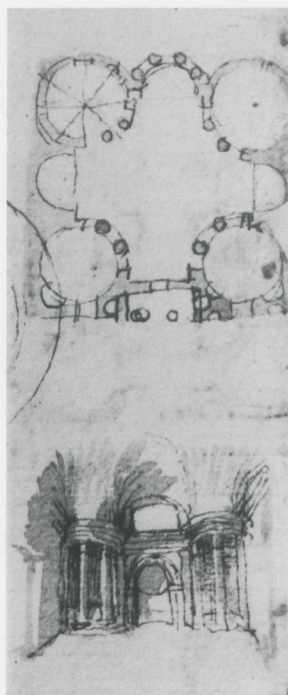
L'attività romana di Borromini si concentrò dapprima su lavori da scalpellino, soprattutto nell'atrio di San Pietro. I collaboratori di Maderno dovevano aver sentito le critiche di tutti coloro che, come il futuro Urbano VIII e probabilmente anche il giovane Bernini, giudicavano negativamente la navata appena aggiunta⁶. Per quanto Borromini dipendesse dal suo maestro, non poteva sfuggirgli la continua minaccia di ristagno che pendeva sull'architettura romana dopo la morte di Michelangelo. Nella tipologia sia delle chiese e dei palazzi che dei portali e delle finestre ci si ateneva perlopiù ai modelli sangalleschi, condendoli con dettagli michelangioleschi, come festoni, mensole cartilaginee o porzioni di triglifi con gocce presi dalla trabeazione dorica. L'inesauribile ricchezza inventiva, che aveva caratterizzato l'architettura romana fino alla morte di Michelangelo, producendo già essa facciate concave e convesse come quelle della Zecca, della porta di Santo Spirito, di palazzo Massimo e della loggia sangallesca di castel Sant'Angelo, si era esaurita ormai da lungo tempo e solo pochi, come Federico Zuccari nella facciata del suo palazzo romano o Ricchini nel collegio Elvetico, svilupparono ulteriormente queste idee, che, in zone marginali, erano state anticipate anche da qualche opera tardogotica.

Sebbene Borromini studiasse con la massima esattezza l'antico, il rinascimento romano e soprattutto Michelangelo, rimase fedele a Maderno fino alla sua morte e cioè fino ai trent'anni, mettendosi così al servizio di un mondo con le cui forme poteva identificarsi sempre meno. A Roma, ancora più che a Milano, si mirava a seguire le regole degli antichi antenati, evitando di ricadere nel barbarismo dei secoli oscuri o addirittura di continuarlo. Queste regole però, se interpretate secondo gli architetti della Fabbrica di San Pietro a partire da Bramante, lasciavano una sorprendente libertà d'azione. Gli esegeti di Vitruvio, e tra questi soprattutto Alberti, Serlio, Vignola e Palladio, furono d'accordo nel combinare fra loro il principio del tempio greco, dove le colonne sorreggono una trabeazione con tetto e frontone, e la costruzione romana con archi e volte – sintesi sempre più complessa, in quanto le volte e le cupole diventavano sempre più audaci. Sebbene Vitruvio avesse fissato anche regole esatte per articolare i portali e le cornici delle finestre in modo conforme al tempio greco, fu lui stesso a stimolare gli architetti verso nuove invenzioni. Infatti, dal confronto tra le norme vitruviane e i monumenti antichi sopravvissuti, Alberti, Bramante e i loro allievi avevano potuto dedurre che gli ordini delle colonne, i portali e le finestre già nell'antichità erano stati variati in molteplici modi, talvolta anche stravaganti. Già Peruzzi si era interessato di quei monumenti, così decisivi per Borromini, con pareti concave e convesse, come il ninfeo di villa Adriana, mentre Pirro Ligorio aveva studiato monumenti come il sepolcro detto la Conocchia a Capua⁷. Fu però solo G. B. Montano a pubblicare tra il 1624 e il 1638 i numerosi piccoli edifici, in buona parte sepolcrali e da lui ricostruiti con fantasia preborrominiana, aumentando notevolmente, con questi modelli legittimanti, la libertà d'azione degli architetti⁸.

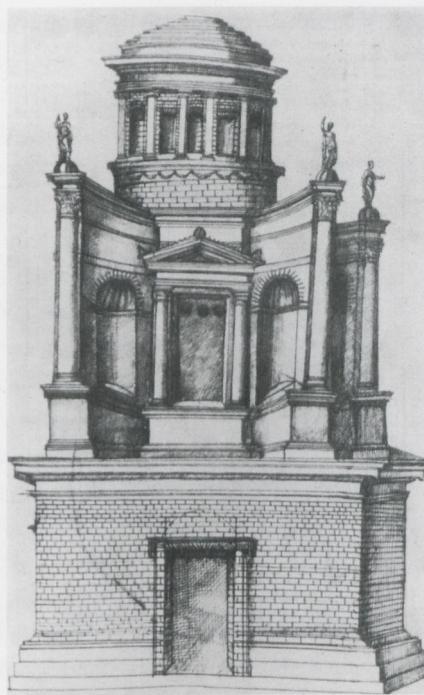
In fondo, ancora verso il 1630 perdurava la tensione tra la scuola normativa di Palladio e Scamozzi da una parte – che cercavano di limitare il patrimonio tipologico e formale al repertorio "classico", superindividuale dei prototipi antichi e di salvare la tettonica vitruviana di colonna e trabeazione – e Michelangelo e i suoi seguaci dall'altra, che, anche se non misero in questione le norme vitruviane e l'esemplarità degli antichi, non incatenarono mai la loro forza creativa, né nelle forme e nella tipologia, né nelle costruzioni. Mentre Bernini si unì sempre più al pensiero normativo⁹, Borromini seguì l'esempio di Michelangelo e strappò ancora

*Giovanni D'Alema
D'Alema e
Antonio Vivarini,
Santi Francesco e
Marco, particolare.
Londra, National
Gallery.*





Baldassarre Peruzzi, ricostruzione del ninfeo di villa Adriana, particolare. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 529 A.



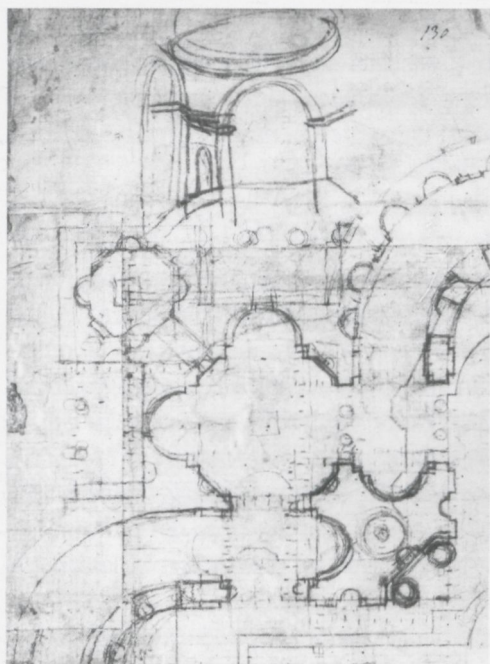
Pirro Ligorio, alzato prospettico del mausoleo detto "la Conocchia" presso Capua. Libro delle Antichità, Cod. Bibl. Naz. Napoli vol. 10, libro 48, f. 94r; da S. Casiello, A. M. Di Stefano, Santa Maria Capua Vetere. Architettura e ambiente urbano, Napoli 1980.

ruzzi, Sangallo, Michelangelo, Vignola e Giacomo della Porta e con il problema volto a chiarire in che cosa consistesse la sacralità di una chiesa. È probabile che all'epoca si fossero conservati nel cantiere ancora progetti e modelli di questi maestri, che gli servirono o lo aiutarono come prototipi, a completare il proprio repertorio formale e a perfezionare il proprio metodo di progettazione¹¹: tale repertorio e tale metodo dovevano aver raggiunto un notevole livello già nei suoi anni milanesi. A ogni modo anche i suoi disegni dell'epoca antecedente la morte di Maderno testimoniano una superiorità tecnica e artistica – come se si fosse appropriato sistematicamente dei metodi e della tecnica dei grandi disegnatori d'architettura da Bramante a Michelangelo. Questo non vale solo per la sistematicità di pianta, alzato e sezione, per la preparazione di disegni in scala mediante incisioni, per la pittoresca ombreggiatura con acquerello, ma anche per le rappresentazioni prospettiche (come quelle per illustrare l'effetto del baldacchino sotto la cupola di San Pietro), per i rapidi schizzi col pennino in inchiostro e sanguigna, oppure, come poi nelle piante per San Carlino, per la sovrapposizione di più fasi di progettazione¹². Proprio in questo progressivo perfezionamento del progetto su un unico foglio e nel dettaglio di una pianta, nessun maestro del Seicento si avvicinò più di Borromini alla famosa pianta in sanguigna di Bramante per San Pietro. Se egli aveva copiato già prima i dettagli antichi del Codice Coner, con la loro prospettiva spesso imperfetta, non aveva fatto altro che comportarsi come Michelangelo all'inizio della sua carriera di architetto¹³. Infatti, in nessuno dei trattati stampati c'era una simile quantità di forme ornamentali antiche e diversissime tra loro; e proprio esse inducevano a variare e a ravvivare le norme vitruviane in modo innovativo. Borromini studiò i capitelli corinzi e compositi e le varianti delle basi ioniche, sia nel tempio antico che in San Pietro, in villa Madama o nella cappella Sforza¹⁴. Copiò intere facciate, come per esempio quella di palazzo Caffarelli, anche da lui attribuito a Raffaello e rappresentato con le edicole del tardo Cinquecento, che ovviamente gli piacevano più delle arcate cieche di Lorenzetto. Le testimonianze finora conosciute rappresentano certamente solo una piccola scelta dei suoi primi studi, ma attestano sufficientemente quanto egli, fin dall'inizio del suo soggiorno romano, si orientasse in egual misura tanto verso l'arte antica e l'alto rinascimento quanto verso Maderno e i suoi contemporanei.

Come collaboratore di Maderno, il giovane Borromini fu però costretto a volgere la sua attività progettistica verso tendenze più di moda, come nei progetti per le facciate di Sant'Andrea della Valle o per quella interna di San Pietro: qui egli dovette gareggiare con il maestro e con i contemporanei nel creare dettagli sempre più fastosi e bizzarri, e sempre più

una volta "lacci e catene" di convenzioni limitanti, per rendere le sue architetture più espressive e le chiese più sacre, senza per questo farsi trascinare in quelle "eresie" attribuitgli poi da Bernini.

Borromini lavorò quasi dieci anni nella bottega di Maderno, e cioè soprattutto nella Fabbrica di San Pietro – dieci anni in cui artisti più fortunati, come Bernini, realizzarono i loro capolavori, mentre egli andò superando gradatamente tutti i suoi contemporanei, raggiungendo capacità sempre maggiori come scalpellino, disegnatore, progettista e costruttore, e creandosi allo stesso tempo anche una solida base economica¹⁰. Il rivestimento esterno di Maderno per il corpo longitudinale di San Pietro, la decorazione dell'atrio e dell'interno e lì soprattutto la parete d'ingresso, misero a dura prova queste capacità, ponendole quotidianamente a confronto con il mondo di Bramante, Raffaello, Pe-



Donato Bramante, progetto per San Pietro, particolare. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 20 A.

lontani dal linguaggio severo e monumentale sia dell'antico che di Michelangelo¹⁵.

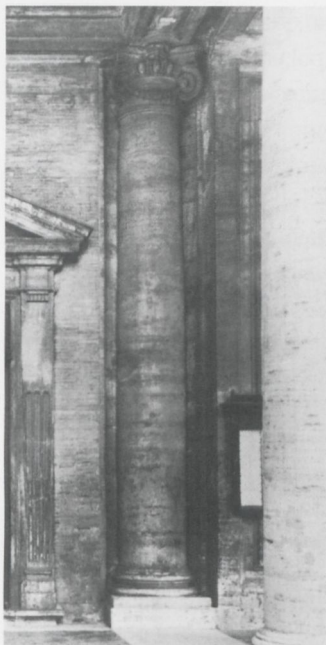
Nei progetti per palazzo Barberini dell'inverno 1628-29, Maderno e il suo collaboratore seguirono la tradizione di palazzo Farnese e dei tanti palazzi costruiti a sua imitazione. Fino a che punto qui si spingesse la partecipazione creativa di Borromini, forse non lo si potrà mai stabilire del tutto. Comunque, a differenza delle ali laterali, l'organizzazione e l'articolazione dell'ala principale non sono senz'altro accordabili al precedente stile di Maderno. Il virtuosistico collegamento di vestibolo e atrio, che crea un ingresso per carrozze e si restringe ritmicamente, oppure l'eleganza classicheggiante della loggia centrale vanno ben oltre ogni ricorso noto di Maderno all'antico e al rinascimento, e potrebbero risalire in buona parte alle idee di committenti competenti, come lo erano Urbano VIII e i suoi nipoti, e ai suggerimenti dei loro esperti consiglieri. Ma anche l'organicità della pianta e il dettaglio impeccabile – per esempio delle arcate del pianterreno e delle loro chiavi – vanno oltre le opere conosciute di Maderno.

Quando poche settimane dopo l'inizio dei lavori Maderno morì, il suo sottomesso collaboratore si trasformò nell'aggressivo concorrente di

Bernini, il nuovo architetto responsabile. Quantomeno dal 1626 circa Borromini aveva collaborato a committenze fatte a Bernini e più esattamente al baldacchino e alla tomba di Urbano VIII in San Pietro. E fu proprio nel baldacchino che imparò come emozionare gli animi dei fedeli con mezzi completamente nuovi. Bernini dovette accorgersi ben presto delle sue qualità, che a lui, sovraccarico di committenze scultoree, potevano essere doppiamente utili. Probabilmente i due furono anche subito d'accordo a rendere più grandioso e splendido il progetto per palazzo Barberini, rendendolo in questo più simile al baldacchino; e d'altra parte, il vasto repertorio decorativo del grande scultore dovette contribuire in modo decisivo a far dischiudere finalmente tutte le forze creative di Borromini. Fin dall'inizio tuttavia la differenza dei loro temperamenti e delle loro idee dovette portare anche a conflitti, e rendere difficile a Borromini l'idea di doversi sottomettere a un coetaneo, che, pur essendo insuperabile nel decorare, difficilmente era in grado di misurarsi con lui su questioni tecniche o strettamente architettoniche. Le modifiche alle finestre del mezzanino della facciata principale, all'avancorpo del portale settentrionale, all'arco di trionfo sul giardino o alle porte del salone mostrano che si giunse subito a una collaborazione stretta e feconda per tutto il successivo sviluppo dell'architettura barocca. Anzi, nel caso di singole invenzioni, come le finestre del mezzanino, è pressoché impossibile distinguere l'intervento dell'uno da quello dell'altro. Facendo uscire diagonalmente dalla parete le orecchie e le volute dei portali e delle finestre, i due si liberarono di Maderno, annunciando in forma piccola quella dinamica spaziale che, anni più tardi, avrebbe caratterizzato poi l'interno di San Carlino. Ornando i timpani con festoni e conchiglie, con sfingi o busti, le metope del piano dorico con meduse e trofei, oppure i cornicioni con maschere e sfingi, Bernini riuscì a liberare l'architettura da quell'aridità tardocinquecentesca della quale avevano sofferto ancora il suo atrio di Santa Bibiana o le finestre maderniane delle ali laterali di palazzo Barberini.

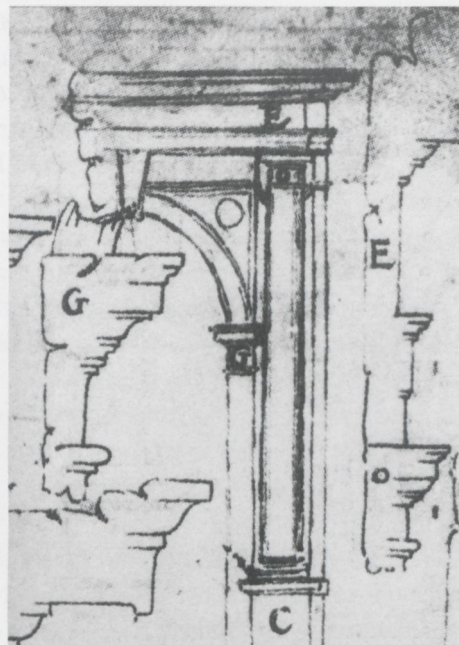
Quando dal 1634 in poi Borromini ebbe finalmente l'occasione di realizzare le proprie idee liberamente, e questo in una cappella sepolcrale e in un intero convento, poté attingere un tesoro di idee ed esperienze che abbracciava l'architettura dall'antichità fino al Seicento e non solo a Roma e in Lombardia.

Nella cappella Filomarino progettata forse già verso il 1635-36 contraddistinse l'altare con un vero arco di trionfo. Come negli antichi archi trionfali, anche qui colonne composite sorreggono una trabeazione spezzata con attico e acroteri. Il crescendo dai lati verso il centro comincia con due strati di paraste semplificate in progressione, che fanno da intermediarie con la parete, mentre le colonne sono incassate in zaine incorniciate da quarti di paraste semplificate. Come Michelan-



Roma, palazzo dei Conservatori, particolare del portico.

Anonimo francofiammingo del 1560 circa, porta raffaellesca della stalla della Farnesina, particolare. New York, Metropolitan Museum, Inv. 49.92.44v.



gelo ovviamente anche Borromini riteneva le colonne corpi intoccabili, che tutt'al più potevano essere legati alla parete come colonne di tre quarti, ma mai come semicolonne, o a paraste di ribattuta¹⁶. Allo stesso modo Michelangelo, nella parete posteriore del portico del palazzo dei Conservatori, aveva imprigionato le colonne in zaine, legandole al rilievo della parete in modo più stretto rispetto a quanto avveniva nell'arco di trionfo romano. Nell'altare Filomarino le ribattute laterali delle colonne sorreggono il piano arretrato della trabeazione incorniciando allo stesso tempo le zaine – analogamente a quanto avviene anche nella contemporanea cappella Barberini di San Carlino e a quanto sarebbe avvenuto ancora, decenni più tardi, nel tamburo di

Sant'Andrea. Questa logica è osservabile per la prima volta nel portale delle stalle progettate da Raffaello per Agostino Chigi a partire dal 1512. Lì anche il piano posteriore della trabeazione poggia su ribattute semplificate, e solo quello aggettante poggia su colonne inserite in zaine – un sistema che, con una logica simile, difficilmente poteva avere un modello antico¹⁷. In questo altare dunque Borromini unì fin dall'inizio, in modo quasi programmatico, gli elementi essenziali del suo linguaggio, quasi tutti preparati dall'architettura rinascimentale e tardoantica: l'arco di trionfo, come motivo più nobile dell'architettura, era già stato riscoperto nel Quattrocento. Il crescendo gerarchico aveva avuto inizio con la facciata di villa Madama, l'arco trionfale concavo con la Zecca e la porta di Santo Spirito di Sangallo, il gioco tra elementi concavi e convessi con l'architettura adrianea e nel collegio Elvetico, mentre la decorazione con simboli araldici aveva raggiunto un primo apice con Perino del Vaga e Pellegrino Tibaldi.

Nel complesso di San Carlino egli riunì le diverse funzioni e parti dell'organismo usando il leitmotiv gerarchico dell'arco di trionfo e della sua riduzione seriale, la travata ritmica. Già a Sant'Andrea, nel cortile del Belvedere e a San Pietro, Alberti e Bramante l'avevano inserita in un efficace sistema costruttivo con pilastri robusti¹⁸. Borromini la collegò in modo magistrale a una gerarchia degli ordini, sviluppandola, come nel San Giuseppe a Milano o in palazzo Barberini a Roma, attraverso lesene e paraste, dalla semplice fasciatura fino alla colonna piena e da un tuscanico semplificato fino al ricco composito. L'ordine a fasce compare solo al pianterreno della facciata del convento sul giardino e sull'esterno della cupola, le lesene nella cripta, il tuscanico semplificato nel piano della biblioteca, sulla facciata laterale della chiesa e al pianterreno del chiostro, e infine il dorico semplificato al piano superiore del chiostro e sulla lanterna. Gli ordini più decorativi sono quindi riservati alla chiesa vera e propria: lo ionico all'ordine minore dei primi progetti della facciata, il corinzio alla cappella Barberini e il composito all'ordine maggiore della facciata e all'interno della chiesa. Anche se Borromini lì si allontanò notevolmente dalla semplicità classicheggiante della loggia di palazzo Barberini, si ricordò delle forme fondamentali del repertorio classico e della loro importanza. Gli archi trionfali e i loro frontoni caratterizzano le tre cappelle dell'interno e l'esedra dell'entrata e sono collegati tra loro dalla trabeazione davanti ai quattro pilastri della cupola. Questi sono tagliati diagonalmente e scavati da nicchie, e sorreggono gli archi e i pennacchi della cupola, come nel San Pietro di Bramante, ma in netto contrasto con il ritmo rotante del colonnato vitruviano. Da questa eccitazione irrequieta l'occhio si libera solo guardando verso l'alto. I serafini tra le arcate delle esedre, il piede della cupola nascosto dietro la corona di acanto e palmette, i cassettoni che salgono in tre file di croci, e la luce che vi penetra

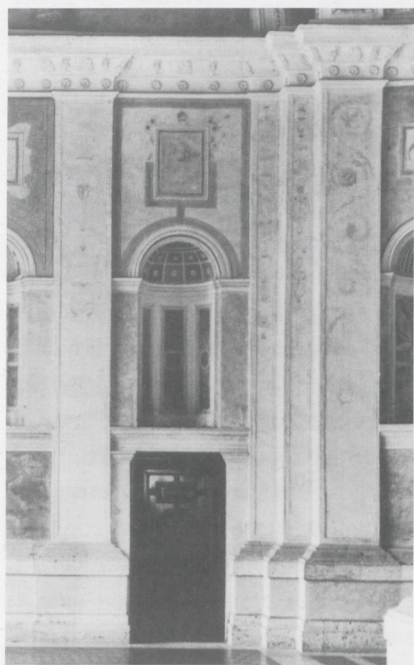
– come originariamente a Santa Maria presso San Satiro – attraverso quattro cassettoni inferiori e la lanterna, contribuiscono a dare l'illusione che la massa della cupola ovale sia sospesa in aria e le forze terrene si trasformino in modo metafisico – illusione, in quanto le forze costruttive sembrano sempre meno attive. Ovunque si avverte il dialogo con la grande tradizione, dal sistema a cassettoni di Santa Costanza, alle nicchie goticheggianti, fino a Bramante, Raffaello, Vignola e Ricchini.

Meno chiaro, ma pur sempre ancora d'effetto, è il principio gerarchico nella Casa dei Filippini, iniziata subito dopo il San Carlino. Le due facciate laterali del grande complesso sono articolate con ordini a fasce e con paraste di un dorico semplificato, mentre il pianterreno della facciata concava e rivolta sulla piazza è articolato con le stesse paraste del cortile, ma di un corinzio semplificato, e con un crescendo regolare verso la travata ritmica centrale con la campata convessa del portale. La facciata dunque è riferita a tutto il convento e non solo all'oratorio. Nel piano su-

periore, costruito circa un anno dopo, questo sistema acquista un vigore più deciso: Borromini sottolineò l'andamento concavo di tutta la facciata, fece risaltare in modo più plastico la travata ritmica dalle campate esterne e ne continuò l'impulso verticale in un frontone composito, simile a quello sull'altare Filomarino e nei progetti per San Carlino. Nelle massicce colonne quadre continuano a vivere le colonne, che egli aveva dovuto sacrificare per rispettare la facciata della chiesa e che poté quindi utilizzare solo sul portale e sulla parete d'altare dell'oratorio. Nei cortili Borromini si servì per la prima volta dell'ordine gigante delle sale termali, riscoperto già verso la metà del Quattrocento e sviluppato da architetti sangalleschi come Giovanni Mangone¹⁹. Questo scheletro costruttivamente funzionale resta tuttavia senza il carico di una volta, le cui imposte giustificavano la frammentazione della trabeazione solo sulle pareti corte dell'oratorio.

Nonostante il suo amore per la colonna tonda, Borromini dovette avvertire nella progettazione di Sant'Ivo quanto essa fosse meno adatta a modellare grandi spazi rispetto alla parasta, molto più strettamente legabile alla parete. Se i suoi predecessori avevano destinato il sito quadrato a una chiesa circolare come il Pantheon²⁰, Borromini seguì l'esempio dei progetti di Bramante per San Pietro, dilatando lo spazio in esedre e nicchie fino all'estremo punto consentitogli dalla statica. Al contrario di Bramante, però, fuse con le esedre i ve-

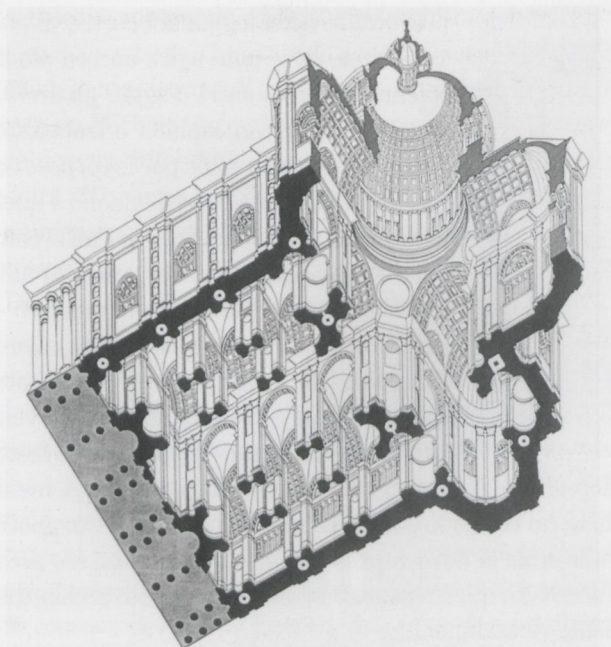
ri e propri pilastri di sostegno "a zampa"²¹, senza differenziare del tutto le parti portanti della parete da quelle scaricanti. Mentre a San Carlino gli archi e i pennacchi sorreggono visibilmente la cupola, l'interno di Sant'Ivo sale dallo zoccolo fino alla cupola in modo uniforme e senza nessun arco di scarico visibile. In essa le esedre con pianta a forma di mi greco vengono successivamente assimilate a quelle semicilindriche e i costoloni "detettonizzati" e smaterializzati in singole linee decorative. Le finestre intagliate diagonalmente nel piede della cupola moltiplicano la luce rispetto a San Carlino e gli stucchi simbolici aumentano ulteriormente il carattere metafisico. A prima vista l'esedra dell'unico altare si presenta allargata dalle campate strette delle travate ritmiche delle esedre adiacenti. Essa appare quindi come una grande facciata trionfale, come in Santa Maria delle Grazie a Milano o nel progetto bramantesco per San Biagio. Nel primo progetto questa esedra doveva aprirsi su un colonnato concavo con la statua della Divina Speranza ed essere illuminata in modo berniniano da una fonte di luce invisibile, che avrebbe catturato l'occhio. Come nel Redentore di Palladio o nell'altare di San Paolo Maggiore, anche qui solo l'altare principale sarebbe stato contrassegnato da un colonnato²². L'occhio però viene ben presto coinvolto in quel costante roteare delle esedre alternate, in quella eccitazione interna e in quell'inquietudine conforme alla religiosità borrominiana. Tale rotazione risulta ancora più accentuata dalla cornice dell'imposta che segue, senza interruzione, gli archi delle nicchie e i timpani delle porte, salendo e scendendo come nei finestrini della cupola del Gesù o negli altari del San Giuseppe a Milano²³. Proprio attraverso il passaggio dalla zona inferiore, in ombra, inquieta, con-



Roma, villa Madama, loggia, particolare.

Donato Bramante, progetto definitivo del 1506, proposta di ricostruzione per San Pietro (disegno di Peter Foellbach).

Roma, chiesa del Gesù, cupola, particolare.

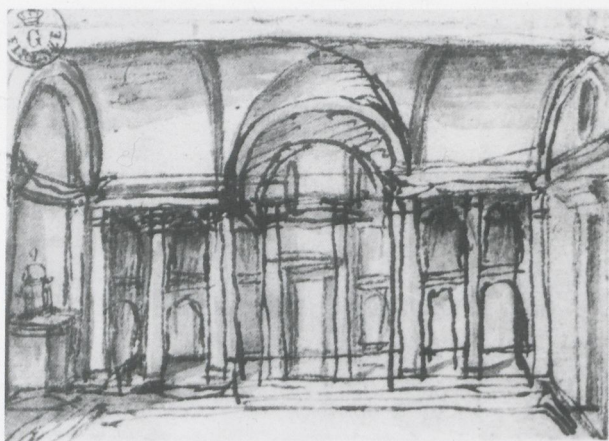


traddittoria e “spumeggiante” dei dodici apostoli nelle nicchie, a quella della cupola, celestiale e inondata di luce con le stelle e i serafini e la discesa dello Spirito Santo nella lanterna, Borromini fu in grado di evocare il miracolo dell’effusione del divino sull’umano, soggetto preferito anche da Bernini, Reni o Cortona.

Nella chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori, iniziata nel 1643, si avverte la tendenza di Borromini a strutturare un edificio sacro, ugualmente allungato come San Carlino, in modo ancora più uniforme e antichizzante, e a ridurre le possibilità ambigue di lettura delle travate, diventate ora archi siriaci – altro motivo tardoantico riscoperto dalla cerchia di Bramante. Le colonne sono ancora più legate al muro, in quanto non aggettate e di conseguenza non accompagnate da paraste frammentate. Le esedre sono più profonde e i quattro archi più classicheggianti e più trionfanti che in San Carlino, sebbene all’attuale stato del complesso, senza la volta borrominiana e senza il suo sistema di illuminazione, manchi la stessa forza suggestiva. Nel vestibolo Borromini riprese per la prima volta direttamente uno spazio ondulato del tardoantico, simile a quello della piazza d’Oro di villa Adriana. Un tale spazio era stato ricostruito già più di un secolo prima da Peruzzi e poiché tra gli schizzi di quest’ultimo si trovano anche una chiesa simile²⁴ e un prototipo della pianta di Sant’Ivo²⁵, e altre sue invenzioni potrebbero aver sollecitato Borromini, è probabile che questi avesse visto disegni di Peruzzi in originale, presso gli eredi, o anche in copia.

Peruzzi era stato il primo a progettare spazi sacri ovali e anche nei suoi rimanenti progetti a pianta centrale aveva poggiato per lo più la volta direttamente sulla parete scavata da esedre e nicchie e dominata da un ordine grande. Nei suoi progetti per San Domenico a Siena egli aveva già dato alla parete d’ingresso la forma di un’esedra, come avrebbe fatto poi Borromini a San Giovanni in Laterano²⁶. Peruzzi aveva preferito, ancor più di Raffaello o Sangallo, motivi trionfali come la travata ritmica e la serliana, e le sue piante, sviluppate da figure e sistemi geometrici, preparano i progetti di Borromini ancora più direttamente di quelle di Michelangelo. Il progetto di Borromini per la ristrutturazione di San Paolo fuori le Mura, con i suoi gruppi di colonne tonde e quadre, sembra, a prima vista, quasi una parafrasi di un progetto peruzziano²⁷. Peruzzi tuttavia mirò sempre a spazi statici ed equilibrati, anche nell’illuminazione. Il dinamismo verticalizzante di Borromini, la sua inquietudine religiosa e la sua illuminazione sempre più mistica vennero invece anticipati da Bramante e Michelangelo.

Da Bramante e Peruzzi e dallo stesso Michelangelo tuttavia egli si differenziò soprattutto per il rapporto completamente anticonformista con gli antichi ordini di colonne e lo fece nel modo più



Baldassarre Peruzzi, schizzo per alzato di chiesa, particolare. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 152 A.

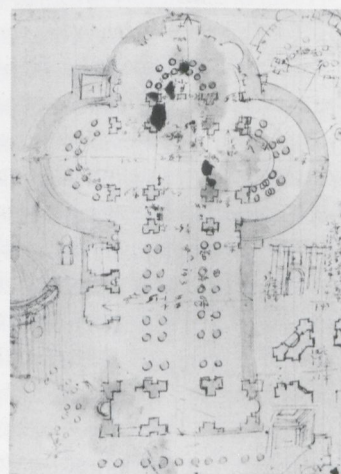
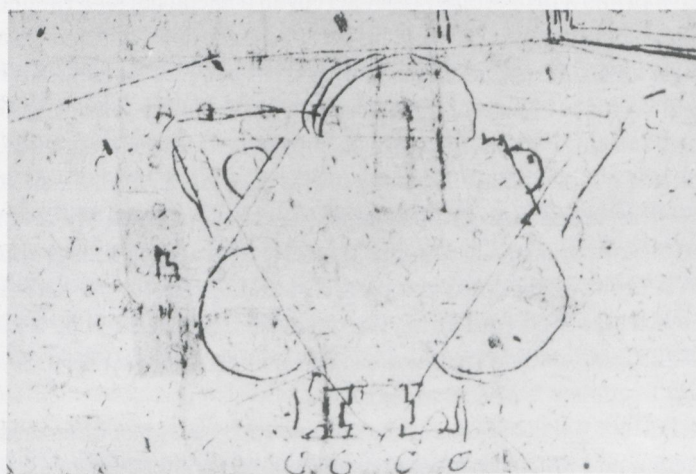
provocante nella loggia del cortile di palazzo Carpegna del 1643 circa, dove poté agire ancora più liberamente che nei solenni ambienti sacri. Poggiò gli archi degli intradossi su paraste larghe con capitelli e trabeazione abbreviata, scavandone i centri in zaine per le corpose colonne, i cui capitelli compositi però non corrispondono a quelli delle paraste, come nell'altare Filomarino, ma all'architrave e alla cornice delle stesse paraste e sono collegati ai loro riscontri attraverso soffitti curvi con festoni di alloro – in ovvio contrasto con la tettonica vitruviana. Queste colonne sono qui dunque inequivocabilmente “*primum ornamentum*” in senso albertiano e solo all'estremità della loggia vengono liberate come sostegni di un arco di trionfo. Il loro festone ora pende, è ric-

camente ornato da infiorescenze e sorregge un enorme fiore di acanto, mentre dai due capitelli salgono spirali vegetali, le cui contorte estremità terminano nella testa apotropaica della gorgone alata. Per arrivare alla scala si doveva passare sotto questo bizzarro arco di trionfo e quindi Borromini trasformò l'accesso a questo palazzo in una permanente architettura effimera – anche questa un'idea tipicamente rinascimentale.

La carriera di Borromini raggiunse un suo primo apice verso il 1646, con la caduta in disgrazia di Bernini e l'incarico per il rinnovamento della cattedrale pontificia di San Giovanni in Laterano, il massimo incarico di tutto il mondo cristiano, che doveva preparare l'Anno Santo 1650. Sebbene lì le sue possibilità strutturali fossero molto più limitate, egli entrò per la prima volta in aperta competizione con il San Pietro di Bramante, Michelangelo e Maderno, e proprio le esperienze del collegio dei Filippini e di Sant'Ivo gli diedero la migliore preparazione a tal fine. Non per niente egli adottò ancora una volta le travate ritmiche con paraste giganti e probabilmente pensò a una volta a botte cassettonata con finestre inserite, i cui archi di volta avrebbero continuato gli aggetti della trabeazione, mentre l'edera d'ingresso a pianta di mi greco, avrebbe continuato probabilmente in una volta simile a quelle delle absidi di San Pietro²⁸. Senza dubbio egli sperò di poter includere in questo rinnovamento anche tutta la zona del coro, forse addirittura di poter anche sormontare la crociera con una leggera cupola. Solo se esteso a tutta la chiesa e alle volte, come in San Pietro, questo sistema grandioso avrebbe raggiunto la sua piena efficacia spaziale. Nella stupenda gerarchia delle cinque navate, egli si ispirò alla ristrutturazione classicheggiante di Giulio Romano della cattedrale di Mantova, dove le navate interne hanno ugualmente una copertura più distinta di quelle esterne. Rispetto a Sant'Ivo balza all'occhio la crescente tendenza a ridurre i muri ai soli pilastri portanti e quindi a una strutturalizzazione, tettonizzazione e riduzione della parete, che egli aveva cominciato nei cortili dei Filippini e che avrebbe perfezionato poi nella cappella dei Re Magi. Le finestre poggiano tettonicamente sulla

Baldassarre Peruzzi, schizzo per cappella di monastero, particolare. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 553 A.

Baldassarre Peruzzi, progetto di chiesa. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 451 A.



cornice e, spezzando addirittura l'architrave e il fregio, sottolineano ulteriormente il ruolo passivo della parete. Questa riduzione della massa muraria servì non da ultimo allo stupendo e ben congegnato sistema di illuminazione, già preparato a San Pietro da Bramante nel braccio del coro e da Michelangelo nelle absidi, ma che ora metteva in ombra tutti i suoi predecessori. La luce doveva diffondersi nella navata centrale da tre direzioni: indirettamente e volutamente ridotta attraverso le arcate, con la massima intensità attraverso le enormi finestre inserite diagonalmente nella parete, e in modo quasi verticale dai cassettoni della volta prevista, aumentando così ancora di più la sacralità rispetto a Sant'Ivo.

Dopo il 1650, Borromini riuscì a sviluppare ulteriormente le tendenze che lo avevano portato da San Carlino e dall'Oratorio dei Filippini a Sant'Ivo e a San Giovanni in Laterano. Nella facciata incompiuta di Sant'Agnese del 1652 circa egli ebbe per la prima volta l'occasione di erigere una facciata di chiesa in un luogo urbanisticamente così privilegiato e quindi di rispondere alle numerose e sempre più complesse variazioni delle facciate del Gesù e di San Pietro. È significativo che qui egli non partisse, come Vignola, Giacomo della Porta, Maderno o Rainaldi, dalle singole campate o dai singoli elementi dell'ordine, ma di nuovo dal suo motivo preferito, cioè dalla trionfale travata ritmica, che variò tre volte e aumentò gerarchicamente verso il centro: nei campanili laterali solo con paraste, tra le quali la parete sporge attivamente in modo convesso. Nelle campate concave dei portali laterali, due colonne tonde in zaine fanno da collegamento tra le paraste d'angolo dei campanili e quelle dinamicamente più ravvicinate dell'avancorpo centrale. Nelle quattro colonne di quest'ultimo la travata ritmica diventa un vero arco di trionfo, che Borromini voleva sormontare con un bizzarro frontone finestrato. Come nel bugnato e nell'arco siriano dell'adiacente galleria Pamphilj²⁹, la monumentalità corporea e il dettaglio dell'ordine sono più classicheggianti che mai, come se la committenza papale lo avesse ispirato a elevarsi a un livello più aulico e grandioso.

Un analogo principio di articolazione ritorna nella cupola di Sant'Andrea delle Fratte del 1653, dove Borromini riprese – nonostante tutte le differenti circostanze di base – i problemi delle cupole di San Carlino e di Sant'Ivo³⁰. Se in San Carlino le spinte della cupola vengono ancora controbilanciate dal tiburio ovoidale e in Sant'Ivo i contrafforti sono collocati solo sopra la cupola a gradini, come nel caso del duomo di Milano, qui gli archi rampanti della lanterna dovevano poggiare su quattro contrafforti sporgenti dal tamburo ed entrambi incastrarsi tra loro in modo inseparabile e, come dimostrano i nudi mattoni, senza archi di scarico nascosti. Come nel mausoleo detto la Conocchia di Capua Vetere³¹, anche qui le quattro pareti curve sono articolate con colonne giganti di un ordine composito, e non più con delicate paraste, unite a fasci negli angoli, e trabeazione abbreviata, come nel tamburo di Sant'Ivo. La sua trabeazione non spezzata sporge sulle colonne e sui pilastri, sottolineando ancora più energicamente le curve della parete. I centri concavi delle travate ritmiche sono meno curvi del tamburo ed escono come avancorpi autonomi con trabeazione aggettante, frammentandone i retrostanti pilastri e ricavandone zaine, che sembrano continuare nei muri sporgenti tra le colonne centrali. Con questi avancorpi e con le loro alte finestre, Borromini fece apparire la campata centrale gerarchicamente dominante come nella facciata di Sant'Agnese. Rispetto al tamburo a sei lobi di Sant'Ivo, quello tanto più classicheggiante e corposo di Sant'Andrea delle Fratte attira l'attenzione dell'osservatore da una distanza ancora maggiore e, con la sua audace lanterna e il suo stucco marmoreo, potrebbe addirittura averlo superato.

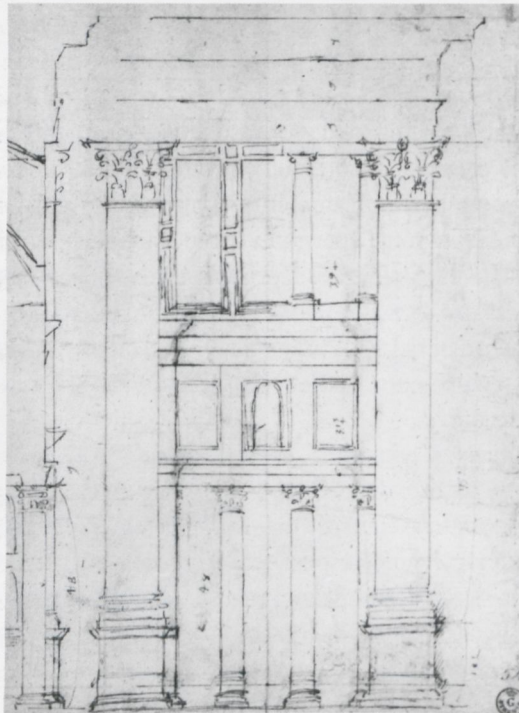
Il primo piano articolato dell'adiacente campanile, con la posizione diagonale delle sue colonne d'angolo e la sua alta trabeazione, entra, anche senza linee curve, in stretto rapporto col tamburo. Come Alberti lo descrive nelle antiche torri di vedetta, "specula", e come nella Conocchia, sopra esso poggia un portico tondo a colonne corinzieggianti, una trabeazione ionica e una balaustrata, come se Borromini avesse voluto ricordare il tempio di Bramante e, con quest'architettura classicamente pura, preparare il culmine della gerarchia verticale. In modo ancora più ambivalente che nella cupola e sulla lanterna di Sant'Ivo, gli stemmi del fondatore, posti tra le audaci volute, sono sormontati dalla corona del martire e dalla croce.

La contemporanea lanterna di Sant'Ivo è caratterizzata dallo stesso ritmo e dalla stessa plasticità antichizzante. Anch'essa sembra trarre ispirazione dal passo di Alberti sulle antiche torri di vedetta, ma di un tipo con portico a forma di spirale, o di corone ("coronis")³². La spirale di Sant'Ivo si erge invece sopra un portico di colonne doppie. Essa riproduce infatti una corona tripartita, ornata di perle e pietre preziose, e culminante in una corona di fiamme, al di sopra della quale la colomba dei Pamphilj e la croce dominano il globo terrestre: la spirale e le corone descritte da Alberti divennero dunque portatrici di un complesso simbolismo e Borromini dovette sceglierle non da ultimo proprio perché collegavano la rotazione orizzontale e il verticalismo dell'interno in una forma che, come nessun'altra, rappresentava il suo stile.

Nella cappella dei Re Magi tentò di perfezionare l'Oratorio dei Filippini. Di nuovo si servì della travata ritmica per distinguere le pareti e prima di tutto quella dell'altare. Come nei progetti di Raffaello e Sangallo per le absidi di San Pietro³³, tra l'ordine minore, che ricorda i passaggi di villa Madama e di San Carlino³⁴, e quello gigante, ce n'è ora anche uno intermedio, che fiancheggia le aperture delle cappelle e i passaggi. Nasce così l'impressione che i tre ordini crescano gerarchicamente l'uno sull'altro ed eliminino il muro passivo ancora più radicalmente che nella navata centrale di San Giovanni in Laterano, e questo ora senza alcun arco di scarico sotto la volta³⁵. Ma mentre Raffaello e Sangallo appoggiarono la volta sulla trabeazione ininterrotta, Borromini, che aveva fatto lo stesso a Sant'Ivo, qui la ridusse a frammenti, che continuano verticalmente nelle imposte della volta, come avviene nelle sale termali e in modo ancora più radicale rispetto alle absidi michelangesche di San Pietro. Non per niente questo scheletro, tettonizzato in ogni dettaglio, prosegue in una volta, le cui fasce diagonali richiamano alla mente quelle volte a costoloni da lui certamente viste in gioventù nelle chiese tardogotiche dell'Italia settentrionale³⁶. Le fasce della volta partono dall'alto attico come da piedistalli, collegandoli diagonalmente in modo più tridimensionale che mai. Come nell'Oratorio dei Filippini, la finzione strutturale di questo sistema viene volutamente indebolita dal profilo ornamentale delle fasce e si scioglie nel centro poligonale della volta con lo Spirito Santo in modo quasi metafisico e cioè fondamentalmente diverso sia dai progetti michelangeschi che dal gotico. Come nel progetto per San Giovanni in Laterano, anche qui la luce penetra da tre livelli in modo sempre più intenso³⁷: nella zona inferiore solo indirettamente attraverso le finestre del vano dell'altare, poi attraverso le grandi finestre, che frammentano anch'esse la

Antonio da Sangallo il Giovane, progetto per l'alzato delle absidi di San Pietro, 1518-19, particolare. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, U 54 Ar.

Roma, villa Madama, esterno, base e piedistallo.



trabeazione, e infine attraverso le dieci finestre della volta, in parte poi chiuse per consentire il rialzo della facciata e altre modifiche.

L'affinità di Borromini col mondo di Bramante e Raffaello emerge anche nei dettagli come i piedistalli pulvinati, ispirati ovviamente a quelli dell'arco di Portogallo e a quelli dell'ordine ionico di villa Madama³⁸. Anche Bernini, nel contemporaneo Sant'Andrea al Quirinale, si ispirò al rinascimento romano e divenne il fedele successore di Serlio e Vignola nella pianta, della cappella Chigi nell'alzato dell'interno e del palazzo dei Conservatori nella facciata. Borromini invece, nel corso della progettazione, si allontanò dall'ovale e si servì di prototipi sia rinascimentali che gotici per arrivare a una struttura trasparente, scheletrica, verticalizzante e luminosa come nell'alto gotico, ma allo stesso tempo massiccia, rigorosamente tettonica e dinamizzata dal girare continuo delle sei travate ritmiche. Quest'ultimo si opponeva al confronto tra i fedeli e un teatro sacro come quello dell'altare del Sant'Andrea al Quirinale ed è caratteristico il fatto che Borromini distinguesse l'apertura della cappella dell'altare dalle altre cinque aperture solo dandole un lieve allargamento e un'illuminazione indiretta.

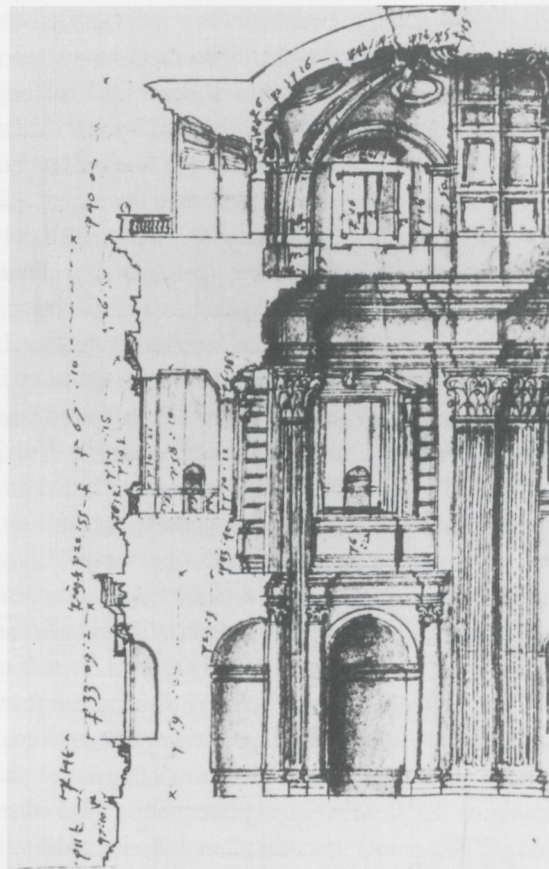
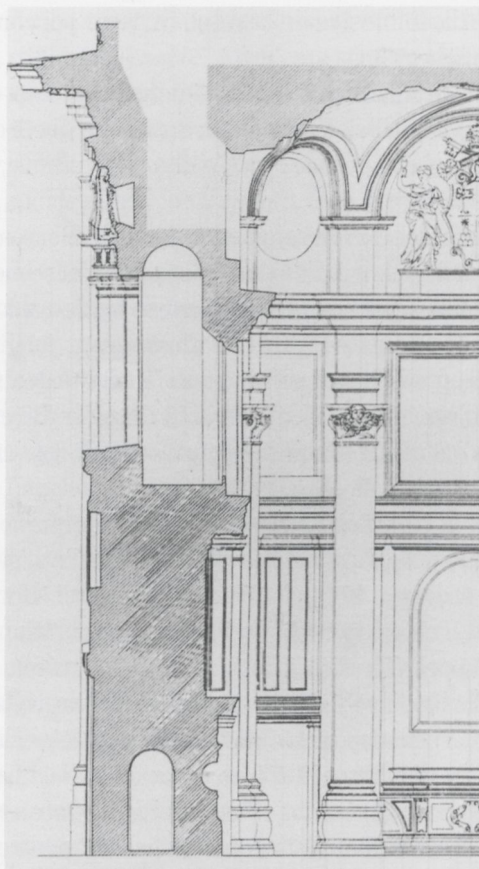
Come già nella Casa dei Filippini, la monumentale facciata rappresenta non tanto la cappella quanto piuttosto l'intero collegio di Propaganda Fide, la cui attività si irradiava in tutto il mondo. Le paraste concave sui lati fanno sporgere la facciata dai muri laterali: Borromini sfruttò tale sporgenza per allargare l'interno. La campata centrale, l'unica concava, si apre sul cortile, mentre le botteghe, finte davanti alla cappella, invitano a fare acquisti. Le edicole doriche, sormontate da bizzarri timpani con finestrelle oggi anch'esse finte davanti alla cappella e decorate da palme di martiri e alloro araldico, non esprimono tanto il fasto della cappella quanto piuttosto il potere mondiale della congregazione cardinalizia e lo spirito di sacrificio dei missionari, che lavoravano al piano nobile. Nell'edicola centrale Borromini alluse infatti alla finestra centrale di uno dei palazzi più nobili, cioè palazzo Farnese, trasferendola in curve spaziali, mentre nella sacrestia della chiesa Nuova aveva ancora continuato a variare le cornici molto più "manieristiche" della finestra centrale del palazzo dei Conservatori³⁹. Si avverte la crescente tendenza di Borromini verso sistemi semplici e tettonici, una ripresa degli elementi fondamentali dell'ordine di colonne, rintracciabili al meglio nel dorico con fregio a triglifi.

Come nella Casa dei Filippini o in Santa Maria dei Sette Dolori anche qui egli diede poco valore alla corrispondenza tra interno ed esterno, che tanta importanza invece aveva avuto per Bramante e la sua cerchia⁴⁰. Il ritmo dell'ordine gigante è diverso da quello della cappella e la sua trabeazione si limita alla cornice, che corrisponde al guscio della volta, come a indicare la differenza da finte travi lignee. Ma anche il dettaglio contraddice la tettonica vitruviana e rinascimentale. Mentre il piccolo echino dei capitelli continua sotto forma di cornice, le mensole escono dall'abaco e sono inserite nel muro, come appartenenti a massicce colonne quadre, che rispecchiano i pilastri giganti della cappella, tutto questo tipico dello stile sempre più monumentale del maturo Borromini. Allo stesso modo anche le edicole sembrano spinte con forza nella "carne" morbida della parete. Al crescendo di tre strati di paraste, relativamente piccole, della facciata dell'oratorio, si oppongono ora singoli pilastri massicci, come se la parete non rappresentasse più un piano di riferimento e potesse essere penetrata o completamente eliminata. I loro capitelli scanalati, presenti poi anche nella scala del collegio, sono simili a quelli delle paraste dell'altare Filomarino, dove stanno accanto ai capitelli compositi delle colonne, come quelli corinzi nella facciata di Alberti di Santa Maria Novella e quelli delle cappelle della basilica di Superga – anche questo certamente secondo un modello antico⁴¹.

Quando Borromini, dopo il 1660, progettò di nuovo la facciata di San Carlino, partì – come già nei progetti del 1640 – sia dalla complessa situazione topografica alle Quattro Fontane che dall'essedra interna⁴². Progettò la travata ritmica dell'essedra su un'unica parete ondulata, nel cui grande ordine di colonne, ispirandosi al palazzo dei Conservatori e alla facciata di San Pietro, ne inserì uno piccolo con trabeazione abbreviata, su cui poggiano sia la nicchia di San Carlo Borromeo che quelle laterali – sistema fondamentalmente più orizzontalizzante, tettonico e classicheggiante di quello dei progetti giovanili, ma anche della cappella dei Re Magi, dove gli ordini spingono dina-

Roma, collegio di Propaganda Fide, cappella dei Re Magi, sezione trasversale, particolare, da Paolo Portoghesi, Francesco Borromini, Milano 1967.

Anonimo franco-fiammingo del 1560 circa, sezione di un'abside di San Pietro, particolare. New York, Metropolitan Museum, da F. E. Keller, Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche im Jahre 1564-1565, in "Jahrbuch der Berliner Museen" XVIII, 1976.



micamente verso l'alto⁴³. Sulla pianta accennò a voler continuare questo ordine minore con le colonnine di un colonnato convesso davanti alla fontana sul cantone. Solo una simile integrazione del cantone, così esposto sotto l'aspetto urbanistico, nella nuova facciata, avrebbe consentito di inserire organicamente anche il campanile nel quadro complessivo, che soffre soprattutto per il secondo piano della facciata.

Nella sua posizione diagonale il nuovo campanile avrebbe dovuto conferire al cantone della fontana una spinta verticale, un peso autonomo rispetto alla facciata. Sebbene il nipote Bernardo potesse aver cambiato il progetto, è probabile che già Borromini, seguendo quanto fatto nelle edicole della Propaganda Fide, avesse previsto colonne doppie di un ordine dorico a sorreggere una trabeazione dall'andamento concavo, ornata da un fregio a triglifi. In questo modo il nuovo campanile, con la sua semplicità tettonica e il rilievo corposo e ricco di ombre, si sarebbe presentato gerarchicamente più umile e più conforme alla nuova facciata di quanto non lo fosse quello originale⁴⁴.

Nonostante il suo interesse sempre più ovvio per gli ordini di colonne e per il rapporto vitruviano tra colonna e trabeazione, neanche Borromini avrebbe raggiunto a San Carlino quell'unità perfetta che contraddistingue, in modo del tutto particolare, l'esterno della vicina chiesa ovale, terminata da Bernini nel 1670. Ma mentre la scarna decorazione dell'esterno realizzata da quest'ultimo non fa intravedere il teatro sacro dell'interno, la facciata di Borromini prepara i fedeli all'incontro con il santo attraverso la sua statua fiancheggiata da serafini, la decorazione simbolistica e, non da ultimo, attraverso il movimento ondulato di tutta la parete.

Come Bernini, Cortona o Carlo Rainaldi, anche Borromini accordò effettivamente un ruolo sempre più dominante agli ordini antichi che, pur trattandoli sempre più come "primum ornamentum", sovrappose alle pareti esterne o interne, senza che queste ultime avessero qualcosa da dire sulle prime o entrambe sull'intera costruzione. E se in qualche raro caso, come nei cortili della Casa dei Filippini, in San Giovanni in Laterano o nella cappella dei Re Magi, fece coincidere la costruzione e gli elementi degli ordini, lo fece riducendo la trabeazione a frammenti sulle paraste

e seguendo il verticalismo delle tarde sale termali. Gli ordini divennero portatori di una retorica religiosa che si allontanava sempre più dallo spirito antico e rinascimentale – in modo paragonabile alla retorica presente nei contemporanei affreschi di Cortona, le cui figure mitologiche vogliono essere interpretate come allegorie e non tanto come evocazione del mondo pagano. Come queste figure, anche gli ordini acquistarono a Roma una monumentalità imperiale, raramente riscontrabile anche nei rappresentanti del palladianesimo in Veneto e in Europa settentrionale, una monumentalità non scindibile dall'autorappresentazione della corte papale e che – come mostrano la piazza San Pietro o i progetti di Bernini per il Louvre – suggerisce un potere ancora più assoluto di quello espresso dall'architettura contemporanea in Francia o in Spagna. Poiché già l'architettura antica, da Adriano in poi, combinava la rappresentazione del potere imperiale con pareti ondulate e sistemi di illuminazione dall'alto, preannunciando l'architettura sacra dell'epoca giustiniana, anche la religiosità estatica di Borromini dovette riconoscersi in essa. E poiché anche il suo ritorno a motivi gotici è spiegabile in fondo con le radici lombarde, è soprattutto la sua religiosità a fornire una chiave per capire il suo rapporto del tutto personale e complessivo con la tradizione occidentale.

Per la traduzione ringrazio Elisabetta Pastore.

- ¹ Portoghesi 1967(a) (ed. 1984), pp. 184 sgg.
- ² Scotti-Soldini 1999, pp. 53-75.
- ³ Balducci 1681-1728 (ed. 1845-47), V, p. 132.
- ⁴ Silvan 1999.
- ⁵ Frommel 1997, pp. 59, 62, n. 53.
- ⁶ Hibbard 1971, pp. 69 sgg.
- ⁷ Portoghesi 1967(a) (ed. 1984), pp. 10-20; Wurm 1984, p. 373; Raspe 1994, pp. 103 sgg.; MacDonald-Pinto, 1997, pp. 243-250, fig. p. 242.
- ⁸ Portoghesi 1967(a) (ed. 1984), pp. 10-17; Raspe 1994, pp. 56 sgg., 103 sgg.
- ⁹ Vedi ultimamente Frommel-Frommel 1999.
- ¹⁰ Curcio 1999; Silvan 1999.
- ¹¹ Vedi per esempio la testimonianza di Panvinio del 1560 circa [Frommel 1996(a), pp. 52 sgg.].
- ¹² Albertina, Az. Rom 762-764.
- ¹³ Berlino, Kunstbibliothek, HdZ. 3827, 3826, 3829; Albertina, Az. X 4 e Az. X 5 [Thelen 1967(a), C4, C5]; Az. Rom 1003.
- ¹⁴ Az. Rom 760, 761, 920; Az. Antike 133, 155, 160.
- ¹⁵ Uffizi, U 6734 A; Albertina, Az. Rom 118, 744; Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 11257, f. 3.
- ¹⁶ Raspe 1994, pp. 37-39.
- ¹⁷ Frommel 1973, II, pp. 151-154, 162, 166-

- 170, tav. 69 c, e. Sul fenomeno della colonna "in zaina" o "in alveola" vedi da ultimo Raspe 1994, pp. 30-32.
- ¹⁸ Raspe 1994, pp. 24 sgg., 52-55.
- ¹⁹ Frommel 1987, p. 176, fig. 8.
- ²⁰ Sui progetti cinquecenteschi per Sant'Ivo, vedi da ultimo Stalla 1992.
- ²¹ Questo termine che ben descrive l'elemento è stato coniato da M. Gosebruch per il pilastro ideato da Bramante per la cupola di San Pietro (Gosebruch 1966).
- ²² Vedi da ultimo Frommel-Frommel 1999, pp. 122 sgg.
- ²³ Questo dettaglio risale forse già a Giacomo della Porta.
- ²⁴ Wurm 1984, p. 388.
- ²⁵ Wurm 1984, p. 250; Raspe 1994, pp. 118 sgg.
- ²⁶ Wurm 1984, pp. 220 sgg., 225, 228, 233.
- ²⁷ Wurm 1984, pp. 352 sgg.
- ²⁸ Frommel 1996(b), pp. 263-269.
- ²⁹ Preimesberger 1976, pp. 237-241.
- ³⁰ Huelsen 1910, I, pp. 15 sgg.
- ³¹ Raspe 1994, p. 35.
- ³² "... et fuere qui porticum hanc ad coeam lineam circumdlexerint; et fuere qui totam porticibus quasi coronis cinxerint..." (Alberti 1485, VIII, cc. 5, 144; ed. 1966, p. 701).
- ³³ Frommel in Frommel-Ray-Tafuri 1984, pp. 276 sgg.

- ³⁴ Frommel in Frommel-Ray-Tafuri 1984, pp. 38, 353.
- ³⁵ Raspe 1994, p. 65.
- ³⁶ Portoghesi 1967(a) (ed. 1984), p. 294.
- ³⁷ Frommel 1967, pp. 52 sgg., figg. 3, 4; sulla luce guidata di Borromini vedi Portoghesi 1967(a) (ed. 1984), pp. 394-396; Raspe 1994, pp. 90 sgg.
- ³⁸ Portoghesi 1967(a) (ed. 1984), pp. 38, 351.
- ³⁹ Portoghesi 1967(a) (ed. 1984), figg. 390 sgg., 392 sgg.
- ⁴⁰ Sul principio della corrispondenza nella cerchia di Bramante vedi da ultimo S. Frommel 1998, p. 20.
- ⁴¹ Vedi per esempio il peristilio del palazzo di Diocleziano a Spalato.
- ⁴² Albertina, Az. Rom 175; Connors in *Il giovane Borromini*, 1999, pp. 470-473.
- ⁴³ Ringrazio H. Schlimme per un primo tentativo di ricostruzione della facciata del 1640. Le vedute di L. Cruyl mostrano sia il cantone che la facciata d'ingresso della chiesa completamente inarticolati, e questo certamente perché Borromini voleva strutturarli tutti e due assieme (Connors in *Il giovane Borromini*, pp. 471-473).
- ⁴⁴ N. Tessin annota accanto ai suoi disegni del nuovo campanile "Architettura del Borromini" (Connors in *Il giovane Borromini*, pp. 487 sgg.).