

Originalveröffentlichung in: Bonfait, Olivier (Hrsg.): *Bernini dai Borghese ai Barberini : la cultura a Roma intorno agli anni venti*, Roma 2004, S. 92-103
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008351>



1. Roma, Palazzo Barberini, facciata principale.

PALAZZO BARBERINI E LA NASCITA DEL BAROCCO

Questa relazione* vuol affrontare soprattutto tre aspetti finora non sufficientemente analizzati dalla critica, e cioè le premesse e le strategie urbanistiche intercorse nella progettazione di palazzo Barberini, la complessa questione della tipologia di un palazzo a tre ali e infine il problema del contributo che ciascuno dei tre architetti responsabili, Maderno, Borromini e Bernini, fornisce alla costruzione. Tutti questi aspetti sono intimamente connessi con la nascita e lo sviluppo del linguaggio barocco¹.

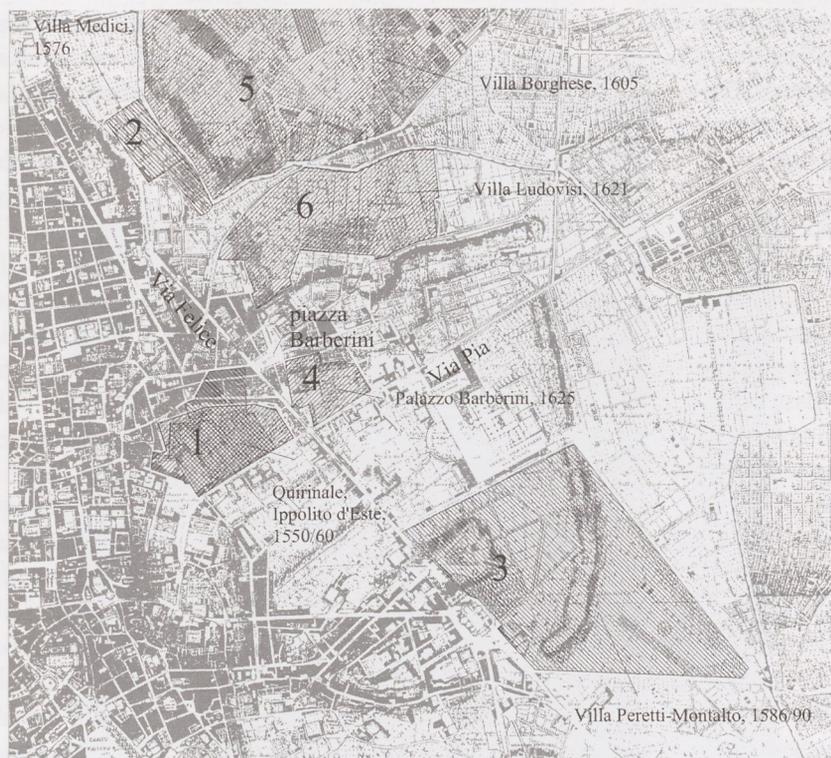
I.

L'area del Pincio e quella del Quirinale attrassero l'attenzione dei grandi committenti solo dalla metà del Cinquecento in poi (fig. 2). A partire dal 1550 il cardinale Ippolito d'Este aveva trasformato i giardini sul Quirinale del cardinale di Napoli, Oliviero Carafa, nei più belli di Roma, rendendoli così piacevoli, da attirarvi sempre più spesso i papi (fig. 2, n. 1)². A cominciare dal 1560 Pio IV fece regolarizzare via Pia e dal 1583 Gregorio XIII fece erigere da Mascarino una grande villa, che avrebbe costituito poi il nucleo del palazzo del Quirinale³. Di tutte le altre vigne su via Pia, furono soprattutto quella del cardinale Grimani e quella del cardinale Pio da Carpi, acquistata poi dagli Sforza e dai Barberini, ad essere caratterizzate da edifici monumentali⁴.

Non meno importante

fu l'adozione dell'asse nord-sud, dopo che, nel 1564, il cardinale Giovanni Ricci aveva fatto costruire la sua villa e, nel 1576, il cardinale Ferdinando de' Medici l'aveva fatta trasformare in una residenza principesca da Ammannati (fig. 2, n. 2)⁵. Nel 1578 il cardinale Felice Peretti cominciò la costruzione della sua grande villa presso Santa Maria Maggiore (fig. 2, n. 3)⁶. Eletto papa con il nome di Sisto V, fece tracciare la via Felice, che collegava la sua villa a quella dei Medici, passando direttamente accanto alla vigna degli Sforza, cioè al terreno dove sarebbe sorto il futuro palazzo Barberini⁷. Verso il 1585-90, dopo che la via Felice aveva tagliato in due la vigna Grimani, venne creata sulla sua metà orientale Piazza Grimani, la futura Piazza Barberini (fig. 2, n. 4)⁸. Le fu data una forma trapezoidale, e da essa venne fatto salire verso est un tridente

di vie, come in molte piazze volute da Sisto V. La rapida urbanizzazione di questa zona dal 1585 in poi, dovette contribuire in modo decisivo ai progetti di Paolo V Borghese e di Gregorio XV Ludovisi, di farsi costruire le loro enormi ville proprio attorno al Pincio (fig. 2, n. 5, 6, fig. 12)⁹. I Barberini infine, volendo ovviamente superare l'esempio delle due precedenti famiglie pontificie, cercarono proprio accanto alla nuova piazza il terreno per un palazzo urbano di dimensioni giganti (fig. 2, n. 4). Ad ogni modo l'incrocio degli assi di via Pia e via Felice, la nuova Piazza Grimani, già circondata



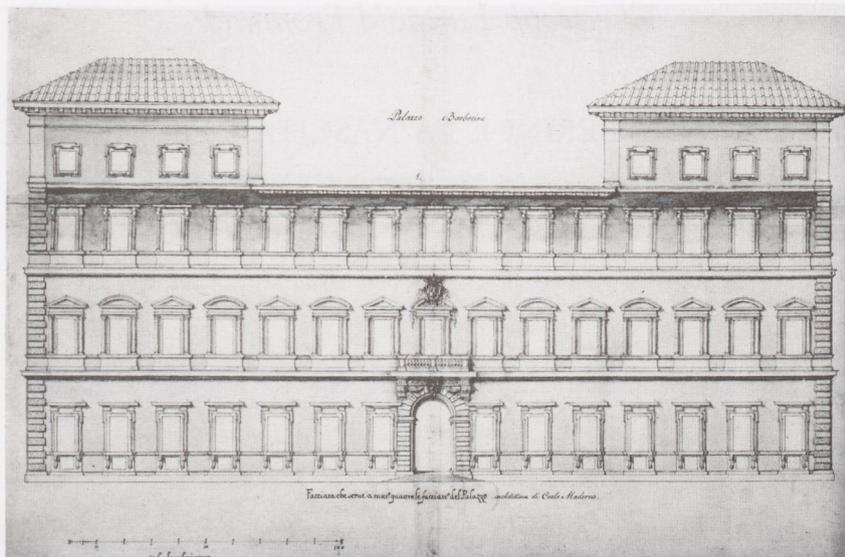
2. Giovanbattista Nolli, pianta di Roma del 1748, zona del quirinale (i numeri indicano le diverse località).

da case sulla pianta di Tempesta del 1593¹⁰, e la vicinanza di alcune delle più prestigiose ville, costituirono la cornice per la progettazione di palazzo Barberini. Già pochi mesi dopo la sua elezione a papa, Urbano VIII volle comprare la vigna Sforza, benché non è chiaro, se all'epoca pensasse già ad un palazzo per i suoi nipoti¹¹. Nell'estate del 1625 poi, estese i giardini pontifici fino all'odierna via dei Giardini. Questa era già parzialmente edificata ed im-

pediva quindi l'estensione dei giardini fino a via Felice. Il Pontefice prolungò questa residenza pontificia, ormai la più importante accanto al Vaticano, circondandone una parte con muri di fortificazione. Nel settembre del 1625 poi, il cardinale Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII, entrò in trattative per l'acquisto della vigna Sforza, comprandola nel dicembre dello stesso anno, senz'altro in stretta connessione con gli acquisti di Urbano VIII¹²: i giardini pontifici e la proprietà dei nipoti si trovarono così a confinare quasi direttamente tra di loro. Questa vicinanza immediata tra il palazzo papale e il palazzo dei nipoti era stato anticipato sul Quirinale quando nel 1612 il cardinal Scipione Borghese cominciò l'attuale palazzo Pallavicini¹³. I Barberini non ebbero però fretta di edificare su quel terreno e fecero in un primo momento sistemare solo le stanze dell'edificio Sforza per soggiorni estivi. Forse fu addirittura il matrimonio tra l'erede principale, Taddeo Barberini, con Anna Colonna, nell'autunno del 1627, a dare la spinta definitiva alla progettazione di un palazzo più adeguato alla nobiltà della sposa di quanto non lo fosse la Casa Grande in via dei Giubbonari, dove all'epoca i Barberini vivevano e che da qualche anno stavano ristrutturando¹⁴.

II.

Come attestano i cinque progetti fino ad ora conosciuti, all'inizio i Barberini pensarono ad un palazzo che doveva imitare e allo stesso tempo superare il cubo di palazzo Farnese¹⁵. L'unico progetto veramente realizzabile tra quelli fin'ora conosciuti, era quello di Maderno (fig. 3).



3. Carlo Maderno, progetto per Palazzo Barberini, Firenze, Uffizi, Gabinetti dei Disegni.



4. Roma, Palazzo Barberini, facciata principale (dopo il restauro).

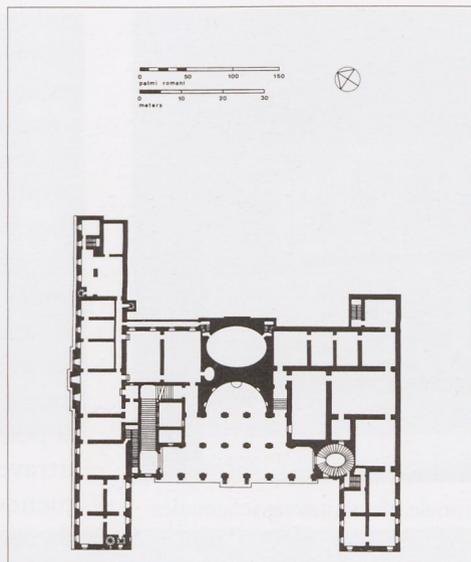
Egli utilizzò l'edificio Sforza come ala posteriore di una costruzione a quattro ali accessibile da una nuova piazza, che doveva estendere quella preesistente fino all'inizio dell'attuale via Veneto. Sia nella pianta che nel probabile alzato, il progetto di Maderno, con la sua facciata principale lunga circa 70 m e con i suoi complessivi quindici assi di finestre, superava infatti visibilmente le dimensioni di palazzo Farnese. I frammenti del quarto piano, che ricordano delle tor-

ri, si spiegano come prosecuzioni laterali del piano superiore della villa Sforza, situata più in alto, e accostano la facciata a quella di Villa Medici.

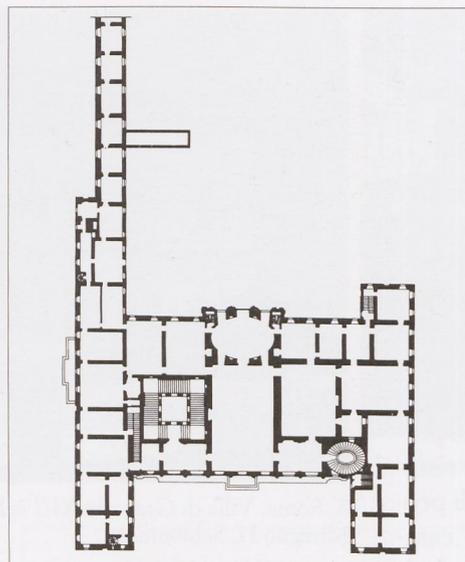
Accanto a questi progetti, quello poi realizzato ha un effetto quasi rivoluzionario (fig. 1, 4-6). Maderno prolunga l'edificio Sforza verso est, costruendo una facciata sulla piazza, la quale con le sue diciannove campate, è considerevolmente la più lunga. Quindi la facciata principale diventa quella occidentale. Quest'ultima si apre in logge, ma non sul giardino, come avviene nella maggior parte delle ville (e anche a Villa Medici), bensì su un grande cortile davanti ad essa. Solo questo

progetto reagì in maniera veramente innovativa alla particolare posizione nel centro dei giardini e alla vicinanza del palazzo pontificio, come si comprende bene nella veduta di Lieven Cruyl (fig. 7)¹⁶: la facciata entra, quasi con le braccia allargate, in diretto rapporto con la residenza pontificia e i giardini di Urbano VIII visibili dal salone e dalle stanze residenziali del palazzo Barberini. Dal canto suo il papa poteva seguire la costruzione del palazzo promossa dai suoi nipoti dalle sue stanze residenziali sul Quirinale, poste a poco più di 300 m di distanza. Anzi, sembra che Maderno, nell'aprire il corpo del palazzo su una specie di *cour d'honneur*, si fosse orientato addirittura alla villa di Gregorio XIII al Quirinale continuando dunque una tradizione che risaliva fino alla Farnesina, costruita da Agostino Chigi ma ormai da decenni annesso suburbano di palazzo Farnese (fig. 8)¹⁷. Infatti, nelle sue vesti di architetto pontificio, Maderno, al-

l'epoca, si trovò ad essere responsabile tanto per il Quirinale quanto per palazzo Barberini. La villa di Gregorio XIII tuttavia continuò a rimanere, sotto ogni aspetto, un rifugio concepito per la stagione calda e per brevi soggiorni, mentre palazzo Barberini si avvicinò non solo alla Farnesina, ma – e per la prima volta nella storia dell'architettura dei palazzi romani – anche allo *château* francese. Solo edifici francesi come il Palais du Luxembourg, iniziato dodici anni prima per Maria de' Medici, si aprivano in maniera simile, con tre ali, accogliendo l'ospite in modo di gran lunga più principesco di palazzo Farnese e dei suoi successori, con i loro stretti anditi (fig. 9-10)¹⁸. I Barberini conoscevano esattamente il cerimoniale francese – e non solo per via di Urbano VIII, che aveva vissuto a Parigi come giovane nunzio apostolico, ma anche attraverso il cardinale Francesco Barberini, il vero e proprio committente del palazzo, che nel 1625 aveva visitato Parigi e certamente anche il nuovo Palais du Luxembourg¹⁹. Le tre ali presentavano, allo stesso tempo, le specifiche funzioni destinate ai due nipoti in modo ancora più chiaro di un blocco chiuso (fig. 5-6). L'ala sinistra rivolta a nord, praticamente un ampliamento del vecchio edificio Sforza, era desti-



5. Roma, Palazzo Barberini, pianta del pianterreno.



6. Roma, Palazzo Barberini, pianta del piano nobile.

nata al nipote secolare Taddeo e alla sua famiglia: egli abitava il pianterreno che è raggiungibile da una scala nell'ala settentrionale ed era quindi quasi subito utilizzabile²⁰. Al piano nobile abitava sua moglie Anna Colonna e al terzo piano sua madre, rimasta vedova. L'ala destra, eretta solo a partire dal 1634, cioè cinque anni dopo l'inizio dei lavori e quando Borromini aveva già abbandonato il cantiere, era prevista per il nipote religioso, il cardinale Francesco: il potente cardinale ebbe a sua disposizione tutti e tre i piani e quindi li poté progettare a proprio

piacimento *ex fundamentis*, fin nei minimi dettagli. L'ala centrale con il salone e il grande scalone infine era destinata a entrambi i padroni. È da notare però che sia sulla porta sinistra del salone, aperta verso gli appartamenti di Taddeo e di Anna, che sul portale esterno della sala ovale sul giardino, c'era lo stemma di Francesco con il cappello cardinalizio (fig. 24). Evidentemente il cardinale ebbe un ruolo dominante anche nella parte centrale.

L'apertura in arcate di questa parte centrale e la posizione dello scalone sono le più ovvie tra le tante fondamentali differenze che distinguono il Palazzo Barberini da un *château* francese e che lo collegano alla Farnesina e alla villa di Gregorio XIII. Un passo, di cui fino ad oggi si è tenuto poco conto nella biografia che Francesco Barberini dedicò al suo fratello Taddeo, riferisce che il palazzo era stato iniziato sulla base di un primo disegno, con un solo scalone e due saloni²¹. Nella esecuzione invece l'unico salone centrale viene fiancheggiato da due scale: a sinistra quella grande di rappresentanza e a destra quella ovale, più piccola e privata. Stando al testo di Francesco dunque, si era pensato prima ad uno scalone centrale come nel *Palais du Luxembourg*, che avrebbe servito in eguale misura i rispettivi saloni ed appartamenti ai suoi lati.

Un simile scalone centrale era già presente anche in Spagna, in un edificio di particolare importanza, e cioè nell'*Escorial* di Filippo II, dove è ugualmente illuminato dalle arcate di una loggia a due piani (fig. 11)²². Rispetto all'avancorpo poi realizzato, un tale scalone avrebbe avuto il vantaggio di formare un corpo compatto che penetrava l'ala della facciata con larghezza uguale fino alla facciata verso il giardino – in modo analogo a quanto fatto da Giacomo della Porta nella Villa Aldobrandini di Fra-

le misura i rispettivi saloni ed appartamenti ai suoi lati.

Un simile scalone centrale era già presente anche in Spagna, in un edificio di particolare importanza, e cioè nell'*Escorial* di Filippo II, dove è ugualmente illuminato dalle arcate di una loggia a due piani (fig. 11)²². Rispetto all'avancorpo poi realizzato, un tale scalone avrebbe avuto il vantaggio di formare un corpo compatto che penetrava l'ala della facciata con larghezza uguale fino alla facciata verso il giardino – in modo analogo a quanto fatto da Giacomo della Porta nella Villa Aldobrandini di Fra-



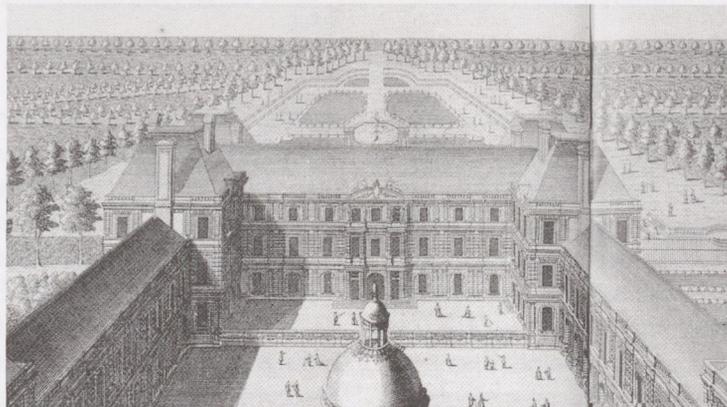
7. Lieven Cruyl, veduta con Palazzo Barberini, Cleveland Museum of Art, Dudley P. Allen Fund.

scati (fig. 14)²³. E un avanzo di tre campate si sarebbe avvicinato di più anche alla facciata sul giardino di Palazzo Farnese, che fece da modello, fin nei dettagli, per i tre piani di arcate (fig. 13)²⁴. La soluzione realizzata, dove il tetto delle sette campate più alte della parte centrale doveva essere integrato nei tetti della sala più stretta e delle parti laterali più basse, si presenta piuttosto come il risultato di un mutamento di progetto (fig. 15). Queste campate non rispondono però alla disposizione interna: il salone con gli affreschi del Cortona corrisponde solo alle tre campate centrali dei due piani superiori. I tetti delle sette campate più alte della parte centrale e della continuazione più stretta della sala e delle parti laterali più basse quindi dovevano essere integrati. Le sue finestre inferiori sono rettangolari e più piccole delle arcate esterne e quelle superiori ancora più ridotte (fig. 1, 4, 15). Paradossalmente solo i vestiboli ai suoi lati, relativamente più bassi e più piccoli, vengono illuminati, in tutta la loro grandezza, dalle arcate inferiori del piano nobile. Nei rispettivi angoli seguiva poi una finestra rettangolare più piccola che illuminava a destra la scala ovale e a sinistra un vestibolo ancora più angusto. La scala ovale e il vestibolo antistante rubavano alla saletta sul retro ogni luce diretta, che pertanto servì in un primo momento come teatro²⁵. Questa saletta, ma anche la piccola stanza d'angolo accanto al vestibolo sinistro, sembrano piuttosto una soluzione per togliersi da un impaccio progettuale.

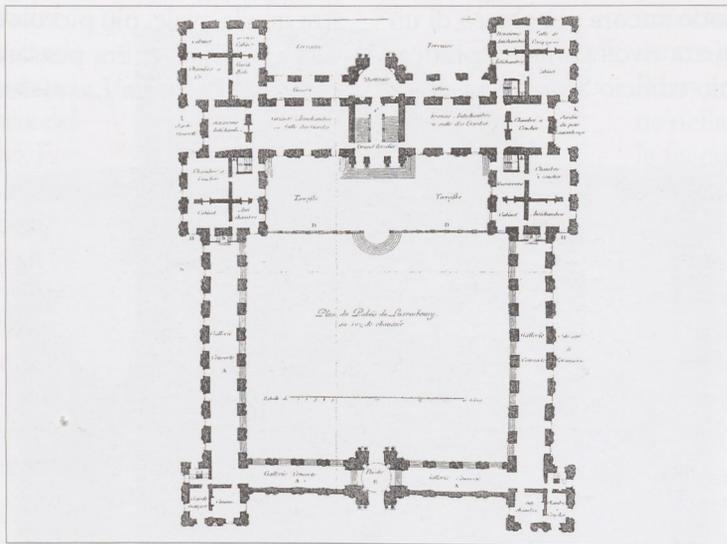
Tutto questo sarebbe stato più semplice in una soluzione progettuale con lo scalone centrale, in cui anche la scala a chio-



8. Roma, Villa di Gregorio XIII sul Quirinale, ricostruzione schematica (disegno H. Schlimme).



9. Parigi, Palais du Luxembourg, facciata (da J.F. Blondel, *L'Architecture française*, Paris 1752-56).



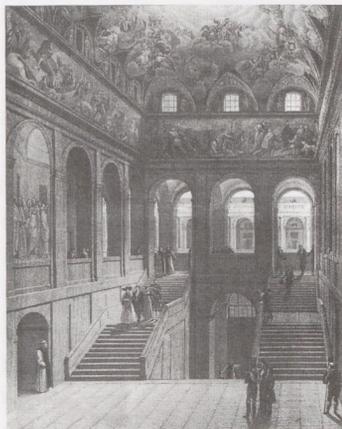
10. Parigi, Palais du Luxembourg, pianta del pianterreno (da J.F. Blondel, *L'Architecture française*, Paris 1752-56).

ciola sarebbe stata inseribile, sebbene situata più in profondità, e illuminabile attraverso piccole finestre negli angoli. Ci dovettero essere quindi ancora altri motivi, che obbligarono ad adottare una soluzione così poco organica, come quella poi realizzata. Importante fu senz'altro la posizione centrale del salone e il desiderio di poter entrare nel giardino attraverso la sala ovale seguendo l'asse centrale – anche questo, del resto, prefigurato in alcune dimore francesi come il Palais du Luxembourg (fig. 9, 10, 16). Nei palazzi urbani di Roma i saloni stavano nel piano nobile e fino ad allora non erano stati né ovali né collegati direttamente con il giardino. Non meno importante era ovviamente la volontà di far dominare gerarchicamente la parte centrale su quelle laterali. Già nella Villa Ludovisi, Maderno aveva cercato una soluzione simile, addossando alle cinque campate della fronte sul giardino, una sottile facciata più alta delle campate laterali che non corrispondeva alla disposizione interna (fig. 12)²⁶.

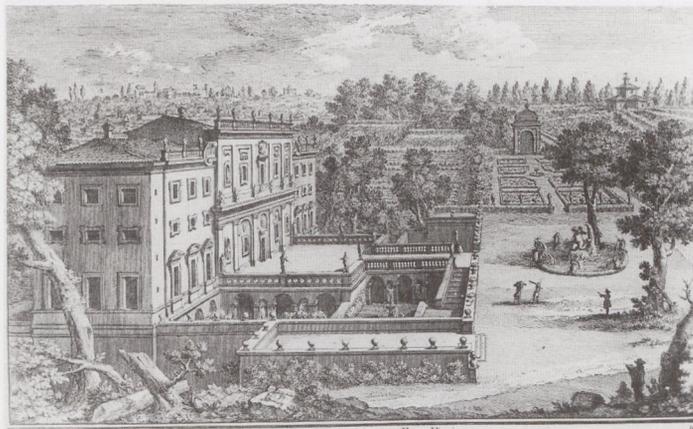
III.

Il linguaggio di Palazzo Barberini è di particolare interesse perché permette di separare tra loro i contributi dei tre principali artefici del Seicento romano e cioè Maderno, Borromini e Bernini e quindi di seguire, come in nessun altro edificio, la nascita del vocabolario barocco. Il dettaglio dei due progetti d'alzato, disegnati entrambi da Borromini e conservati a Windsor e a Vienna (e già molto vicini alla soluzione poi realizzata), corrisponde ancora pienamente allo stile di Maderno (fig. 17)²⁷. La sua ala sinistra, ripetuta poi per ragioni di simmetria a destra, non è

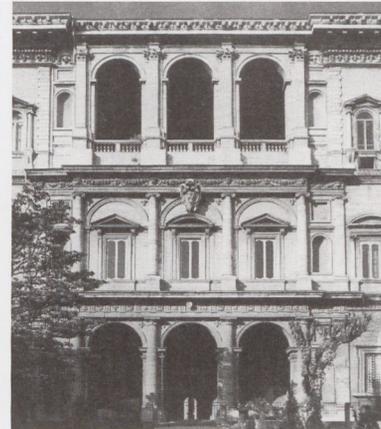
trambi da Borromini e conservati a Windsor e a Vienna (e già molto vicini alla soluzione poi realizzata), corrisponde ancora pienamente allo stile di Maderno (fig. 17)²⁷. La sua ala sinistra, ripetuta poi per ragioni di simmetria a destra, non è



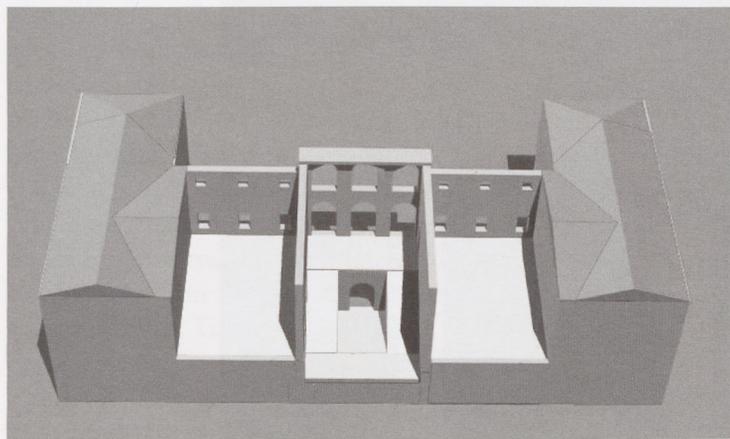
11. Escorial, scalone.



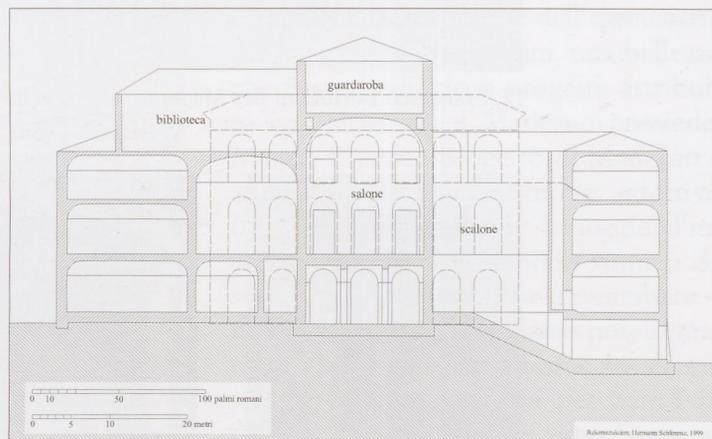
12. Giuseppe Vasi, veduta della Villa Ludovisi.



13. Palazzo Farnese, facciata posteriore.



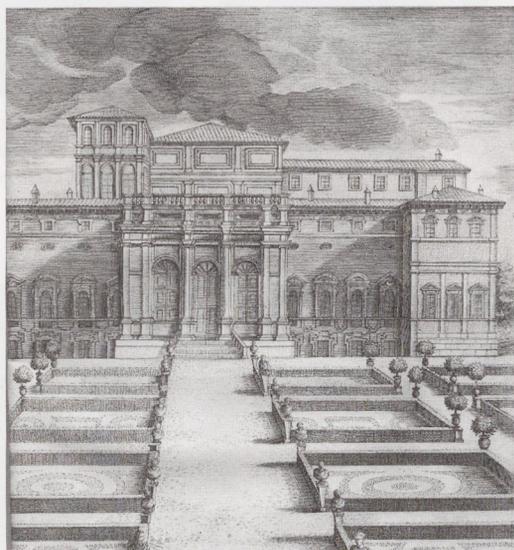
14. Roma, Palazzo Barberini, ricostruzione schematica del primo progetto per lo scalone (disegno H. Schlimme).



15. Roma, Palazzo Barberini, facciata vista dall'interno (disegno H. Schlimme).

fondamentalmente diversa dai precedenti maderneschi come Palazzo Mattei di Giove²⁸. Sia la facciata che le sue edicole seguono in fondo prototipi sangallesi: la cornice delle edicole del pianterreno è ugualmente raddoppiata e ha le orecchie (fig. 18). Ma le edicole sono sorrette da mensole piatte, dalle quali pendono i chiodi isolati della trabeazione dorica.

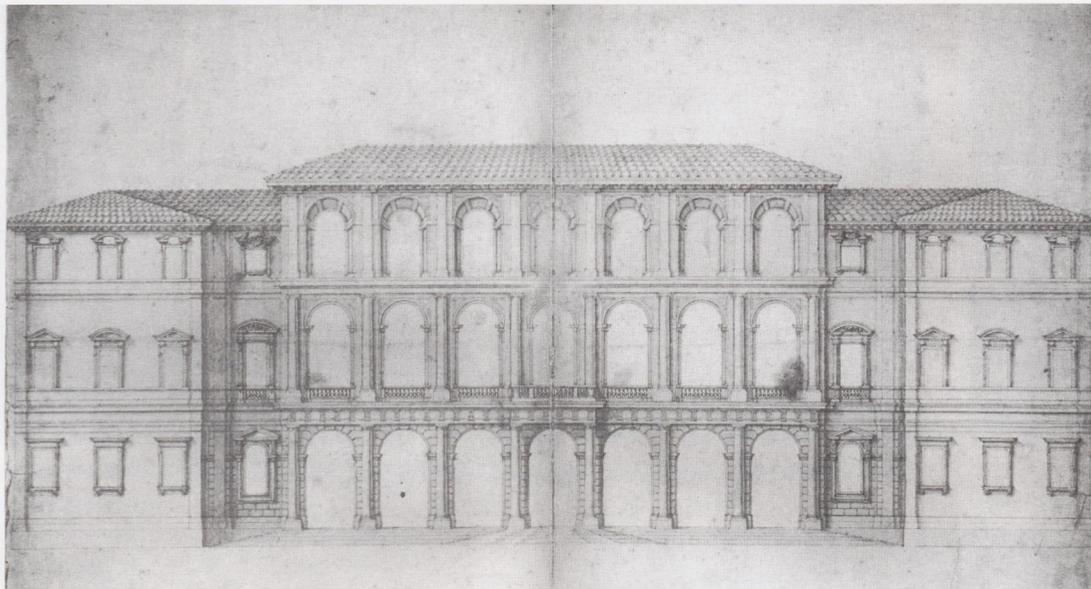
Già negli anni Venti del Cinquecento Giulio Romano, Peruzzi e Michelangelo avevano cominciato ad usare i singoli elementi della trabeazione dorica come puro ornamento²⁹, e già nei capitelli delle edicole del Ricetto della Biblioteca Laurenziana, i chiodi e nelle mensole i triglifi della trabeazione, sono liberati dal loro contesto grammaticale (fig. 19)³⁰. Giacomo della Porta, Domenico Fontana o Flaminio Ponzio arricchirono le edicole di tipo sangallesc

16. Roma, Palazzo Barberini, veduta del giardino (da Girolamo Teti, *Aedes Barberinae...* Roma, 1642).

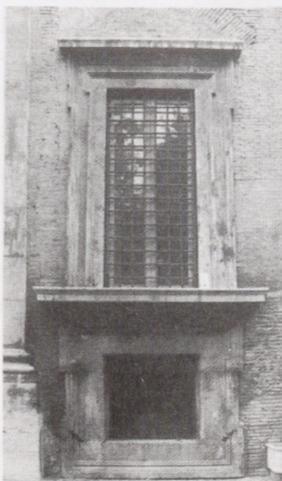
mostrano ancora alcuna traccia del suo linguaggio futuro. E maderniana è anche la posizione isolata delle finestre delle ali laterali. Solo le campate intermedie tra le ali laterali e la parte centrale vanno chiaramente oltre il sistema dei palazzi di

Per dare alle finestre del piano nobile maggior respiro, egli rafforzò la plasticità delle forme e sormontò le finestre con frontoni alternati, sostenuti nel fregio da analoghe mensole con chiodi dorici – qui però ispirate alle finestre di Michelangelo nell'ultimo piano del cortile di Palazzo Farnese. Mentre le edicole dei due piani inferiori corrispondono dunque in linea di massima ai progetti disegnati da Borromini per Maderno, i frontoni energici e movimentati delle finestre del terzo piano invece danno alle finestre ancora maggior peso che non sul disegno e sembrano già cambiati da Bernini (fig. 1).

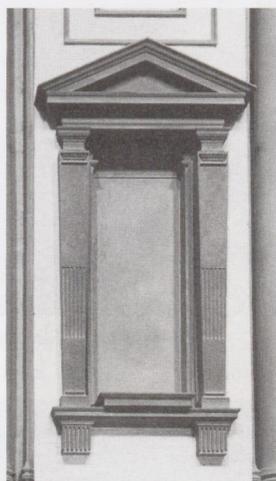
Sebbene quasi tutti i progetti conservati per l'alzato del palazzo sono disegnati dal giovane Borromini, non mostrano ancora alcuna traccia del suo linguaggio futuro. E maderniana è anche la posizione isolata delle finestre delle ali laterali. Solo le campate intermedie tra le ali laterali e la parte centrale vanno chiaramente oltre il sistema dei palazzi di



17. Francesco Borromini per Maderno, alzato della facciata, Windsor Castle.



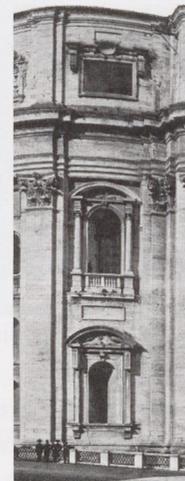
18. Roma, Palazzo Farnese, finestra del pianterreno verso il giardino.



19. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ricetto, edicola.



20. Roma, Palazzo Barberini, facciata principale, campata intermedia.



21. Roma, San Pietro, esterno, campata.



22. Roma, San Pietro, baldacchino, dettaglio.



23. Roma, Palazzo Barberini, facciata principale, finestra del mezzanino.

Maderno (fig. 20). La finestra inferiore, con la sua arcata, che taglia l'architrave e il fregio ed è fiancheggiata da triglifi molto alti, segue le nicchie di Michelangelo a San Pietro, mentre le edicole del piano ionico e le finestre del mezzanino con la conchiglia centrale ne seguono le finestre (fig. 21). Maderno riprese dunque una campata completa di San Pietro, per realizzare il passaggio dalle ali laterali alla parte centrale antichizzante. Nei tre piani di questa Maderno si rifece invece al cortile di Palazzo Farnese e al suo prototipo, il Teatro di Marcello. Le cifre della sua mano sul progetto per l'alzato del pianterreno testimoniano, che egli stesso aveva sorvegliato fino all'ultimo momento il dettaglio³¹.

Maderno fu dunque del tutto un eclettico e in questo un vero esponente della stessa generazione dei pittori come Annibale e Agostino Carracci, che cercarono di fondere tra loro lo stile tardocinquecentesco con elementi di Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Correggio. Maderno inventò meno di quanto assemblò e realizzò. Alla scelta dei suoi motivi devono aver contribuito in modo fondamentale anche i committenti e lo stesso papa: sia l'esterno di San Pietro che il cortile di Palazzo Farnese erano stati realizzati su incarico di Paolo III Farnese, che Urbano VIII ammirò più di tutti gli altri papi³². E come i pittori bolognesi, anche Urbano VIII volle ritornare all'età d'oro del Rinascimento, come sappiamo da tante affermazioni³³. E se anche Pietro da Cortona nel suo progetto alternativo per la facciata si orientò a Palazzo Farnese, questo deve essere sta-



24. Roma, Palazzo Barberini, porta del vestibolo superiore.

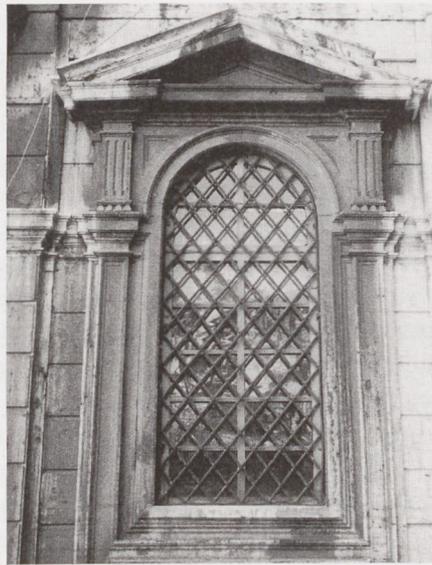
to il desiderio esplicito del papa³⁴. Nella combinazione di motivi tanto eterogenei non c'è da meravigliarsi, che il crescendo dai lati verso il centro abbia un effetto tutt'altro che organico e armonioso. E questo vale ancora di più per il progetto che per la realizzazione.

Ma che partecipazione creativa potrebbe avere avuto Borromini a questo progetto maderniano, disegnato appunto da lui, a ventinove anni circa, quando aveva già superato da tempo lo *status* di allievo dipendente? La presenza di Borromini si sente prima di tutto nella bellezza della pianta dell'edificio (fig. 5, 6) e anche nella perfezione dell'esecuzione del lavoro degli scalpellini, una bellezza che nessun edificio o progetto attribuito con sicurezza a Maderno possiede. Mentre il primo progetto di Maderno è ancora composto in modo additivo (fig. 3), nell'esecuzione la loggia d'ingresso si restringe in modo ritmico da sette a cinque e infine a tre campate – una ritmicità che ritroviamo poi, in maniera ancora più equilibrata, in alcune

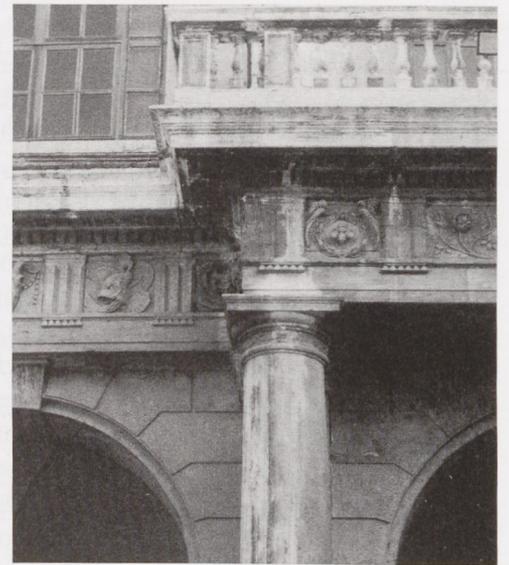
piante del Borromini maturo, come quella per Sant'Ivo. Ma il linguaggio secco e convenzionale di Maderno è superato anche dal bellissimo *design* delle arcate del pianterreno e dal loro complesso collegamento con le campate d'angolo. Al pianterreno queste continuano il bugnato, la cornice dell'imposta e, in forma astratta, anche l'ordine. La grande finestra sembra appesa alla cornice dell'imposta come poi, tanti anni più tardi, le finestre sull'esterno del convento di San Carlino³⁵. E alle nicchie di San Carlino ricorda l'aggetto dell'im-



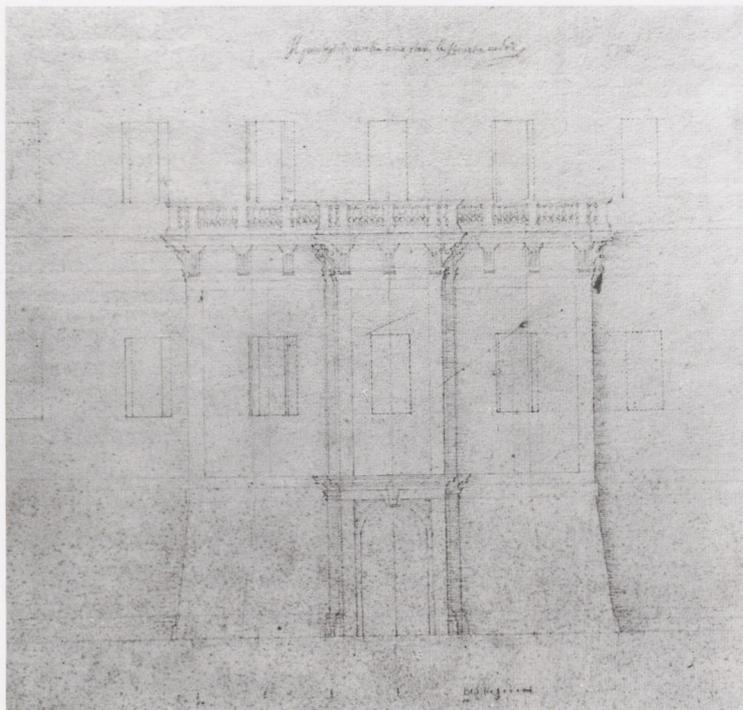
25. Roma, Palazzo Barberini, salone, porte angolari.



26. Roma, Palazzo Barberini, finestra del pianterreno, campata intermedia.



27. Roma, Palazzo Barberini, facciata, Loggia, dettaglio.



28. Francesco Borromini, progetto per l'avancorpo della facciata verso la piazza (Vienna, Albertina).

posta della finestra e al chiostro di San Carlino lo sfasamento degli archi (fig. 26)³⁶.

Solo dal febbraio del 1629 Borromini poteva sviluppare tutta la sua libertà creativa, e cioè da quando il poco più anziano Bernini, dopo la morte di Maderno, ne prese il posto come architetto pontificio³⁷. Bernini dovette aver conosciuto già prima l'eminente talento di Borromini, se lo aveva preso come collaboratore al progetto per il baldacchino di San Pietro³⁸.

Nel baldacchino le volute si slanciano dai quattro angoli della trabeazione concava verso uno zoccolo ugualmente concavo, che sorregge la sfera del mondo e la croce (fig. 22). Sono ornate con i rami e i festoni di alloro dei Barberini e con le foglie di acanto – lo stesso antico splendore che contraddistingue tutto il baldacchino, ma che mai è rintracciabile in Maderno. Sembra infatti che la forma delle volute risalga ad un intervento risalente al 1630, e cioè dopo la morte di Maderno.

Quando Bernini subentrò a Maderno e cioè dopo circa due mesi di costruzione, la parte centrale del palazzo si emergeva appena oltre le fondamenta. Probabilmente gli scalpellini avevano già cominciato le finestre maderniane per i due piani inferiori dell'ala settentrionale. Le finestre del mezzanino della campata di collegamento si distinguono da quelle nel disegno di Borromini dell'inverno 1628-1629, come nel baldacchino, per una sintesi simile tra antico splendore e dinamicità spaziale (fig. 17, 22). Come in una porta ionica, le loro volute fiancheggianti appoggiano la cornice della trabeazione tripartita dell'edicoletta³⁹. Benché contenente pure una cornice raddoppiata, essa rimane senza orecchie e ed è arricchita, rispetto al progetto per le finestre del terzo piano accanto, per



29. Roma, Palazzo Barberini, facciata verso la piazza, dettaglio con avancorpo centrale.

le sue volute e il frontone spezzato con la conchiglia appoggiata da un triglifo con chiodi – una ovvia “mescolanza” e cioè l’inserimento di un elemento dorico in un contesto ionico⁴⁰. Le sue fasce sono invece più corporee e le volute e gli spigoli del frontone emergono addirittura diagonalmente dalla superficie. Le volute acquistano una consistenza coriacea e servono come letto di un festone d'alloro, che continua nel fregio fino al triglifo centrale. Questo sorregge la conchiglia che si staglia plasticamente dalla parete e spinge il frontone verso l'alto in forma concentrica.

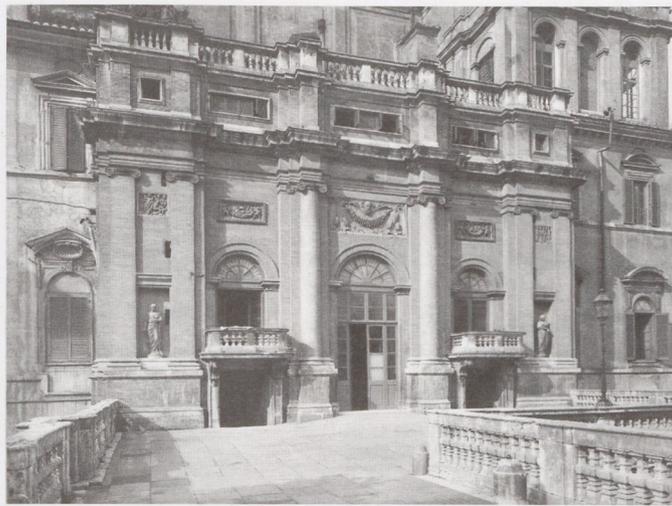
Come sul baldacchino anche qui si può quindi distinguere nettamente il contributo borrominiano da quello berniniano: a Borromini risalgono sicuramente la spinta diagonale delle volute e degli spigoli della cornice e le fasce più corporee; a Bernini le orecchie coriacee, il triglifo isolato, i festoni d'alloro e l'ornamento antichizzante della gola esterna.

Nelle porte ioniche del salone, che corrispondono all'ordine esterno, il ritorno al pensiero normativo del Rinascimento è ancora più ovvio e le mani sono ancora più facilmente distinguibili. Nel timpano del grande portale centrale, nel camino e nei portali dei vestiboli emerge l'ingegno decorativo di Bernini, come confermano anche i suoi disegni autografi (fig. 24)⁴¹. Nei portali egli utilizzò le paraste a erme della Biblioteca Laurenziana (fig. 19) e del Palazzo dei Conservatori, scaricando sulle due sfingi tutto il peso del frontone. Rinunciò a mensole tettoniche e fece emergere dalla cornice lo stemma del cardinale.

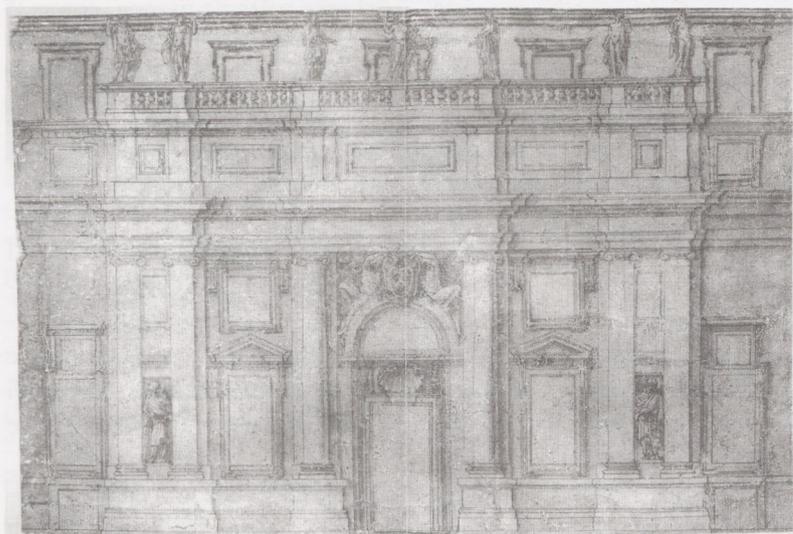
Nelle porte d'angolo del salone, invece, gli spigoli delle cornici rivolte diagonalmente in avanti si toccano, e qui si evidenzia al massimo la dinamicità spaziale di Borromini (fig. 25)⁴². E mentre Bernini riuscì a superare il linguaggio re-



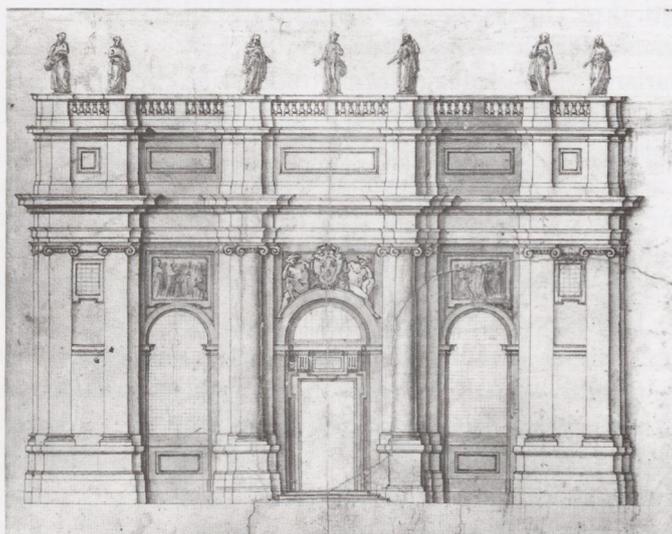
30. Roma, Palazzo Barberini, facciata verso il giardino.



31. Roma, Palazzo Barberini, facciata verso il giardino, arco trionfale.



32. Francesco Borromini per Carlo Maderno, progetto per l'arco trionfale di Palazzo Barberini, Windsor Castle.



33. Francesco Borromini per Bernini, progetto per l'arco trionfale, Vienna, Albertina.

lativamente secco e ripetitivo di Maderno con maggiore respiro e fasto decorativo, Borromini lo fa con rigore tettonico, dinamicità spaziale e attraverso l'utilizzo di profili più plastici e di gole più profonde.

Il genio decorativo di Bernini è anche presente nelle metope riccamente ornate da meduse e da trofei della trabeazione dorica del pianterreno dell'esterno (fig. 27). Diversamente dal progetto disegnato da Borromini per Maderno, anche la trabeazione ionica è ornata con il fregio e i dentelli tanto caratteristici nell'opera berniniana. Il terzo piano è rialzato con un piedistallo con balaustrata, ma soprattutto strutturato in modo più ricco nella zona dei capitelli e della trabeazione. Lì le paraste, semplici e doricizzanti, di Maderno vengono sostituite da fasci di paraste corinzie, come nel terzo piano del cortile di Palazzo Farnese. La parasta più avanti si aggetta come una specie di pilastro, mentre quelle angolari sono ridotte a lesene – anch'esse come negli angoli del cortile di Palazzo Farnese. Il basso fregio a mensole di Maderno viene sostituito da un alternarsi, molto decorativo, di mensole a foglie e di ro-

sette, che sopra le paraste centrali si rimpiccioliscono fiancheggiando una maschera.

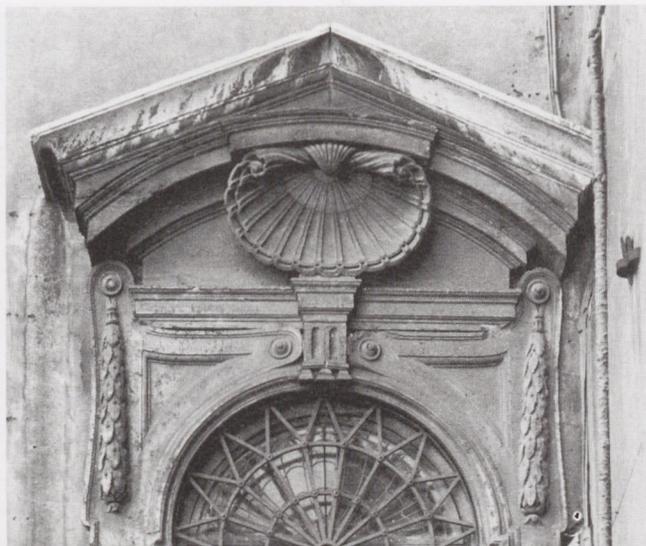
Questo amore berniniano per un ornamento splendido e classicheggiante si rivela anche nel fregio a sfingi delle ali laterali (fig. 1)⁴³. E molti elementi avvalorano l'ipotesi, secondo cui solo Bernini continuò, nei due piani inferiori, l'ordine in forma astratta e al pianterreno addirittura il bugnato liscio per collegare le ali laterali in modo ancora più stretto a quella centrale (fig. 1, 17).

Anche l'avancorpo centrale della facciata verso la piazza risale con molta probabilità all'epoca successiva alla morte di Maderno (fig. 29)⁴⁴. Ad ogni modo il progetto di Borromini è caratterizzato dallo stesso tratteggio chiaroscurale che si trova solo a partire dalla collaborazione con Bernini, mentre, nei disegni fatti nella bottega di Maderno, egli aveva preferito il chiaroscuro acquerellato (fig. 28)⁴⁵. Del resto, anche il gioco virtuosistico con diversi strati di mensole triglifate sembra più vicino al linguaggio di Bernini che non a quello di Borromini.

Benché la sala ovale faceva parte del progetto di Maderno, la sua compiuta articolazione risale a Bernini⁴⁶. Le paraste scanalate dell'ordine ionico sono rialzate su alti piedistalli, fornite di capitelli michelangioteschi con festoni sui quali appoggia una trabeazione abbreviata con i dentelli caratteristici di Bernini. Alternando o con le porte e finestre ad arcata o con le nicchie o con le porte rettangolari o con le arcate e le porte cieche, esse formano travate ritmiche. Questi archi trionfali in serie s'incontrano senza arcata intermedia ai lati, dove due porte rettangolari stanno una accanto all'altra – una variante virtuosistica di forme tradizionali che è degna di Bernini e che conferisce alla sala un'eleganza e chiarezza quasi neoclassica.

La facciata sul giardino venne realizzata in gran parte da Domenico Castelli, sotto la responsabilità di Bernini ma dopo l'abbandono di Borromini (fig. 30)⁴⁷. Sovraccaricata con costruzioni successive, come il guardaroba sopra la sala centrale, la biblioteca a sinistra e la loggia a destra, essa da un'impressione assai caotica. L'unica parte veramente articolata, anzi, rispetto al resto del palazzo, ancora più accuratamente articolata, è la facciata della sala ovale (fig. 31)⁴⁸. Essa scaturì da un progetto di Maderno disegnato da Borromini e modificato da Bernini solo nei dettagli. Evidentemente i committenti, e primo fra tutti il cardinale Francesco, il cui cappello cardinalizio corona anche questo stemma, volevano un vero arco di trionfo come accento principale del lato sul giardino – fenomeno unico nell'architettura romana. Nel suo progetto Maderno diede allo schema antico, composto da un ordine aggettato su piedistalli, arco centrale con vittorie e attico conclusivo, quel ritmo orizzontale a quel crescendo che aveva fatto il successo della facciata di Santa Susanna, da lui realizzata tanti anni prima (fig. 32)⁴⁹. Un tale crescendo che parte dalle paraste d'angolo e culmina gerarchicamente nelle semicolonne della campata centrale, non si trova in nessuna facciata di Bernini e Borromini. Caratteristiche di Maderno sono anche le porte e le finestre, dove egli collegò di nuovo prototipi sangallesi con licenze michelangiotesche – come la conchiglia nel fregio del portale centrale o le mensole triglifate delle finestre del mezzanino.

Come nella facciata d'ingresso, anche qui, dopo la morte di Maderno, Bernini si attenne al sistema complessivo, intraprendendo solo modifiche significative del dettaglio. Già nel progetto egli avvicinò la facciata ancora di più ai prototipi antichi, aprendo anche le campate laterali in archi e con ciò semplificandola e dedinamizzandola considerevolmente (fig. 33). Nella realizzazione questa tendenza berniniana ad unificare,



34. Roma, Palazzo Barberini, facciata verso il giardino, finestra del piano nobile.

ma anche a diminuire il dinamismo del crescendo sono ancora più ovvie, mentre Borromini nei suoi primi progetti autonomi procederebbe in modo più dinamico e meno antichizzante⁵⁰. A differenza di quanto avviene nei progetti per l'arco trionfale, le finestre del piano nobile della facciata posteriore ricordano le finestre del mezzanino della facciata d'ingresso (fig. 34, 1)⁵¹. Le loro volute laterali sono combinate con orecchie coriacee e, fuoriuscendo leggermente dalla parete, si inseriscono tettonicamente tra l'arco e la trabeazione. Ad esse tuttavia manca, come al camino del salone, l'energia spa-

ziale di Borromini e quindi risalgono con tutta probabilità al Bernini del periodo successivo al 1633.

Le vie divergenti dei due maestri si chiariscono già nel confronto tra le loro seguenti costruzioni, e cioè l'altare berniniano di San Paolo Maggiore a Bologna del 1634, e l'interno del San Carlino di Borromini⁵². Mentre le architetture di Bernini si orientarono sempre più chiaramente verso la grande tradizione, che Bramante, Michelangelo e Palladio avevano ereditato dall'Antichità, Borromini cercò di trasferire nell'architettura quell'estasi religiosa, che caratterizzerà poi anche le sculture del Bernini maturo, ma non tanto le sue architetture.

Palazzo Barberini apre dunque la strada ad una nuova epoca: nella sua vicinanza al palazzo papale segue il palazzo di Scipione Borghese; nella sua posizione tra il cortile d'onore e i giardini e, nella sua facciata aperta con logge e fiancheggiata da ali laterali, combina la tipologia della Farnesina con quella del *Palais du Luxembourg*. Mentre nella fusione delle forme fastose, corporee e classicheggianti di Bernini con quelle tettoniche, dinamiche e spaziose di Borromini, lo stesso palazzo diviene il fondamento del linguaggio barocco. Il palazzo rimane in buona parte opera di Carlo Maderno, ma in tutti questi aspetti innovativi va oltre le possibilità del progettista ticinese. Maderno quindi da un lato fu spinto ed animato da grandi committenti come Urbano VIII, Francesco Barberini e i loro consiglieri e dall'altro fu aiutato e completato da Borromini e Bernini. Ovunque si sente il bisogno di liberarsi da convenzioni oramai invecchiate, di guardare oltre i limiti della propria tradizione e di tornare allo stesso momento alle radici della grande tradizione del Rinascimento e dell'antico. Le invenzioni più innovative e più influenti per tutto l'ulteriore sviluppo dell'architettura barocca, sicuramente non furono quelle di Maderno, ma quelle promosse da Bernini e da Borromini nei momenti in cui unirono le loro forze e cioè nelle volute del baldacchino di San Pietro e nelle finestre dei mezzanini della facciata di Palazzo Barberini.

* Per la traduzione ringrazio E. Pastore e, per aiuto di vario genere, G. Bonaccorso e G. Schelbert.

¹ A. BLUNT, *The Palazzo Barberini: The Contributions of Maderno, Bernini and Pietro da Cortona*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 21, 1958, pp. 256-287; H. THELEN, *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen, Abteilung I. 1620-32*, Graz, 1967, pp. 17-21; H. HIBBARD, *Carlo Maderno and roman architecture 1580-1630*, London, 1971, pp. 80-84, 222-230; G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini: i documenti della costruzione*, in "Antologia di Belle Arti", 3-4, 1979-1980, pp. 194-214; P. WADDY, *The design and designers of Palazzo Barberini*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 35, 1976, pp. 151-185; F. P. FIORE, *Palazzo Barberini: problemi storiografici e alcuni documenti sulle vicende costruttive*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di M. FAGIOLO e G. SPAGNESI, Firenze, 1983, pp. 193-210; P. WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, New York, 1990, pp. 173-271.

² C. L. FROMMEL, *La villa e i giardini del Quirinale nel Cinquecento*, in *Restauri al Quirinale. Volume Speciale del Bollettino d'Arte*, 1999, pp. 28-44.

³ *Ibidem*, pp. 47-54.

⁴ D. R. COFFIN, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979, pp. 181-214; WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1, pp. 173-179.

⁵ *La Villa Médicis*, a cura di A. CHASTEL e P. MOREL, Roma, 1989.

⁶ M. QUAST, *Die Villa Montalto in Rom. Entstehung und Gestalt im Cinquecento*, München, 1991.

⁷ R. SCHIFFMANN, *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Romas unter Papst Sixtus V.*, Bern, 1985, pp. 24-27.

⁸ WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1.

⁹ HIBBARD, *Carlo Maderno...*, citato alla nota 1, pp. 211s., fig. 90b.

¹⁰ WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1, p. 175, fig. 98.

¹¹ *Ibidem*, pp. 151-154.

¹² *Ibidem*, pp. 227-231.

¹³ C. L. FROMMEL, *Il Palazzo del Quirinale tra il XV e il XVII secolo*, in *Architettura, Processualità e Trasformazione*, (atti del convegno a cura di G. SPAGNESI, Roma, 1999), Roma, 2002 (in corso di stampa).

¹⁴ WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1, pp. 132-172.

¹⁵ *Ibidem*, p. 228.

¹⁶ *Ibidem*, p. 204, fig. 123.

¹⁷ C. L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, I, pp. 100s, II, pp. 149-173.

¹⁸ J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Paris, 1989, pp. 218s. Per il cerimoniale e in particolare per il ruolo dei cocchi, si veda WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1, pp. 204-212, 325-330.

¹⁹ L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg, 1894-1933, voll. 12, 13, pp. 281s.

²⁰ WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1, pp. 179-220.

²¹ *Ibidem*, pp. 228, 237.

²² G. KUBLER, *Building the Escorial*, Princeton, 1982, p. 109, figg. 1, 48.

²³ HIBBARD, *Carlo Maderno...*, citato alla nota 1, pp. 47-50, 131ss.

²⁴ THELEN, *Francesco Borromini...*, citato alla nota 1, p. 91.

²⁵ WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1, pp. 246-248.

²⁶ HIBBARD, *Carlo Maderno...*, citato alla nota 1, pp. 211s.

²⁷ C. L. FROMMEL, *Palazzo Barberini*, in *Borromini e l'universo barocco*,

(catalogo di mostra a cura di R. BÖSEL e C. L. FROMMEL, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 1999-2000), 2 voll., Milano, 1999-2000, vol. II, pp. 96-97.

²⁸ HIBBARD, *Carlo Maderno...*, citato alla nota 1, pp. 43-47, 127ss., figg. 20-25.

²⁹ C. L. FROMMEL, *Palazzo Massimo alle Colonne*, in *Baldassarre Peruzzi pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, Roma, 1987, p. 274; C. L. FROMMEL, *Giulio Romano e la progettazione di Villa Lante*, in *Ianiculum - Gianicolo: Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al Rinascimento*, (atti del convegno a cura di E. M. STEINBY, Istitutum Romanum Finlandiae, Roma, 1994), Roma, 1996, p. 131ss.

³⁰ J. S. ACKERMAN, *The architecture of Michelangelo*, II ed., London, 1964-1966, vol. I, p. 29.

³¹ FROMMEL, in *Borromini e l'universo barocco...*, citato alla nota 27, vol. II, p. 100.

³² S. SCHÜTZE, *Urbano inalza Pietro, e Pietro Urbano. Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urban VIII*, in "Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXIX, 1994, pp. 213-287; (*idem*), *Urbano VIII e il concetto di palazzo Barberini. Alla ricerca di un primato culturale di rinascimentale memoria*, in *Pietro da Cortona, 1998*, pp. 86-97; THELEN, *Francesco Borromini...*, citato alla nota 1, fig. 52.

³³ SCHÜTZE, *Urbano inalza Pietro...*, citato alla nota 32; (*idem*), *Urbano VIII...*, citato alla nota 32.

³⁴ THELEN, *Francesco Borromini...*, citato alla nota 1, fig. 52.

³⁵ C. L. FROMMEL, H. SCHLIMME, *La facciata di San Carlino*, in *Francesco Borromini*, (atti del convegno a cura di C. L. FROMMEL e E. SLADEK, Roma, 2000), Milano, 2000, figg. 29, 32.

³⁶ *Borromini e l'universo barocco*, citato alla nota 27, vol. I, p. 146.

³⁷ WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1, p. 239.

³⁸ SCHÜTZE, in *Borromini e l'universo barocco...*, citato alla nota 27, vol. II, p. 94.

³⁹ C. L. FROMMEL, *La porta ionica nel Rinascimento*, in *Scritti in onore di Renato Cevese*, Vicenza, 2000, pp. 251-292.

⁴⁰ Si veda alla nota 29.

⁴¹ THELEN, *Francesco Borromini...*, citato alla nota 1, figg. 59, 61, 62; G. MAGNANIMI, *Interventi berniniani a Palazzo Barberini*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto...*, citato alla nota 1, pp. 167-192; T. MARDER, in *Borromini e l'universo barocco...*, citato alla nota 27, vol. II, p. 103.

⁴² *Borromini e l'universo barocco...*, citato alla nota 27, vol. I, p. 142; FROMMEL, *ibidem*, vol. II, p. 104.

⁴³ MAGNANIMI, *Interventi berniniani...*, citato alla nota 41, p. 176.

⁴⁴ THELEN, *Francesco Borromini...*, citato alla nota 1, pp. 73s., C 62; cfr. Waddy, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1, p. 238.

⁴⁵ H. THELEN, *Sui disegni di Borromini*, in *Borromini e l'universo barocco...*, citato alla nota 27, vol. I, pp. 65-73.

⁴⁶ FIORE, *Palazzo Barberini...*, citato alla nota 1, p. 201.

⁴⁷ WADDY, *Seventeenth Century Roman Palaces...*, citato alla nota 1, pp. 241, 250, 257.

⁴⁸ THELEN, *Francesco Borromini...*, citato alla nota 1, pp. 76-78, C 65-67; HIBBARD, *Carlo Maderno...*, citato alla nota 1, pp. 82s., 227.

⁴⁹ HIBBARD, *Carlo Maderno...*, citato alla nota 1, pp. 38-43, 110-114.

⁵⁰ J. CONNORS, *San Carlo alle Quattro Fontane*, in *Borromini e l'universo barocco...*, citato alla nota 27, pp. 106-127.

⁵¹ MAGNANIMI, *Interventi berniniani...*, citato alla nota 41.

⁵² K. GÜTHLEIN, *Bernini architetto e gli Spada: l'altare maggiore e la facciata di San Paolo a Bologna*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto...*, citato alla nota 1, pp. 81-104.