

Borromini e la nascita di una nuova architettura durante i pontificati di Urbano VIII, di Innocenzo X e di Alessandro VII*

Gli inizi sotto Urbano VIII

I tre protagonisti: le prime architetture

Gli anni trenta del Seicento assistono alla nascita di un nuovo linguaggio in architettura, grazie all'opera di Francesco Borromini e al suo intenso dialogo con Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona. In quel momento Roma è di nuovo la capitale delle arti figurative, ma gli architetti continuano ancora la maniera del tardo Cinquecento. Nelle facciate di Santa Susanna (1603) e di San Pietro (1607), Carlo Maderno (1556-1629) ha rafforzato il dinamismo orizzontale e verticale rispetto a quanto realizzato nella chiesa del Gesù e ha conferito all'articolazione maggiore plasticità e ornamento, tuttavia non ne ha cambiato l'impianto e, nei suoi progetti, si è allontanato sempre più non solo dall'antico ma anche da Michelangelo (cat. 16-17).

Il 1624 è l'anno del cambiamento, vengono infatti rinvenute le spoglie di santa Bibiana e il neoeletto papa Urbano VIII incarica Bernini (1598-1680) di ammodernare l'omonima chiesetta (cat. 22). Bernini articola la parte inferiore della facciata con pilastri decorati da capitelli di ordine ionico e, in un crescendo appreso da Maderno, ne evidenzia la campata centrale con la moltiplicazione delle membrature. Diversamente da quest'ultimo, semplifica però la decorazione del piano superiore e, come Michelangelo aveva fatto con le finestre interne nelle absidi di San Pietro, taglia nel muro inarticolato della campata centrale un'alta loggia che forse doveva essere destinata alle benedizioni papali.

La villa Sacchetti a Castel Fusano, a cui Pietro da Cortona (1596-1669) comincia a lavorare pressoché nello stesso periodo, si distingue invece ancora poco dalle precedenti ville toscane del tardo Cinquecento. Borromini (1599-1667), che dal 1619 al 1629 collabora con Maderno, è l'unico dei tre ad avere una formazione da architetto. Nei progetti per Sant'Andrea della Valle

(1622-1623), che egli disegna per lo zio, già si prefigura il suo lessico individuale, e non soltanto nei frontoni delle porte dei fronti laterali (fig. 2), ma anche nel ritmo paratattico e nel verticalismo degli ordini dei suoi disegni per la facciata.

Maderno, Borromini, Bernini e Pietro da Cortona a Palazzo Barberini e nelle altre fabbriche fino al 1635

Queste prime architetture dei tre giovani architetti hanno ancora poco in comune e solo verso il 1628-1629, con la realizzazione del *Baldacchino* di San Pietro e il cantiere di Palazzo Barberini, comincia a svilupparsi un linguaggio più omogeneo. Papa Urbano vuole un palazzo simile a quello, ammiratissimo, di Paolo III Farnese, ma con vasti giardini e un imponente cortile d'onore, sul modello dei palazzi che aveva avuto occasione di vedere durante la sua nunziatura apostolica in Francia. Tali cortili permettevano, infatti, l'accesso a carrozze con tiro a sei cavalli e l'allestimento di feste con una grande partecipazione di pubblico. Il settantaduenne Maderno combina queste due tipologie, ma ne lascia l'elaborazione e l'esecuzione al talento di Borromini. Alla morte dell'architetto ticinese, nel mese di gennaio del 1629, Urbano VIII ne affida però l'incarico all'ancora poco esperto Bernini, il suo artista preferito, che modifica solo pochi dettagli del progetto precedente e conferma Borromini come direttore dei lavori.

Il prospetto di Palazzo Barberini si distingue in modo sostanziale da quelli dei palazzi romani e degli "hôtels" francesi e culmina, come le facciate delle chiese di Maderno, nella campata centrale del piano nobile (cat. 23, 26). Il corpo principale imita i tre ordini del cortile di Palazzo Farnese e gli ordini ridotti delle campate angolari dell'ala principale modulano il passaggio alle ali laterali, articolate solo da campi ciechi. L'inconfondibile cifra stilistica di Borromini è evidente nella soluzione delle porte gemelle del salone, per le qua-

1. Francesco Borromini
Progetto per la facciata
dell'oratorio dei Filippini
Windsor Castle, inv. 5594



2. Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle, porta del fronte laterale, 1622-1623

li si è conservato un suo disegno autografo: gli angoli dei loro frontoni – magistralmente ruotati sulla diagonale – arrivano a toccarsi superando, per la prima volta, il conflitto generato dai “maledetti angoli”. Anche gli angoli dei finestrini superiori delle campate angolari della facciata sono piegati, mentre nell’alzato, che egli aveva disegnato per Maderno, somigliano ancora a quelli dell’attico della facciata di San Pietro (cat. 36; fig. 3). La loro decorazione ricorda invece i camini e le porte disegnati da Bernini all’interno del piano nobile. La duplice cornice interna è circondata da un’altra, più decorata; un festone di lauro passa attraverso il triglifo che sostiene la conchiglia del timpano e anche attraverso le volute laterali. Le mensole seguono l’inclinazione diagonale del frontone e si estendono fino al triglifo, come se fossero realizzate con una materia flessibile. Se, da un lato, Borromini riesce a far dialogare i frontoni più intensamente di prima con lo spazio circostante, Bernini, dall’altro, li arricchisce con la sua fantasia decorativa, e ambedue, in uno sforzo comune e con un’eleganza squisita, superano la frammentazione poco armonica dei frontoni di Maderno.

Bernini trasforma poi l’ovale trasversale della sala verso il giardino, prevista già da Maderno, in uno de-

gli ambienti più classicheggianti finora concepiti per un palazzo. L’ordine ionico, con capitelli a festoni che aggettano nella bassa trabeazione fino ai dentelli, sarà una caratteristica peculiare anche delle sue future architetture. L’artista apre le arcate delle travate ritmiche sulle grandi porte e sulle finestre laterali, ma, sull’asse longitudinale, ne collega le campate minori alle porte dei due appartamenti adiacenti, frenando e interrompendo la rotazione continua dell’ovale.

Anche l’ovale trasversale e le travate ritmiche rimarranno caratteristiche delle sue future opere e torneranno con ritmo più regolare già nella cappella dei Re Magi del collegio di Propaganda Fide, della cui realizzazione il cardinale Antonio, uno dei due fratelli del papa, lo incarica nel 1634. In essa i fedeli si trovano per la prima volta in una specie di auditorio da dove possono ammirare la sacra visione dell’altare.

Sempre nel 1634, Bernini allestisce il monumentale altare di San Paolo Maggiore di Bologna, con la *Decollazione di san Paolo* di Algardi (fig. 4). Nell’edicola corinzia egli segue la tipologia di quelle del Pantheon e non concede nulla alle bizzarrie borrominesche, ma nel cherubino del timpano ricorda ancora Maderno. Ne estende il colonnato sui lati, l’arricchi-

3. Roma, Palazzo Barberini, finestra delle campate angolari del fronte principale, 1629-1630

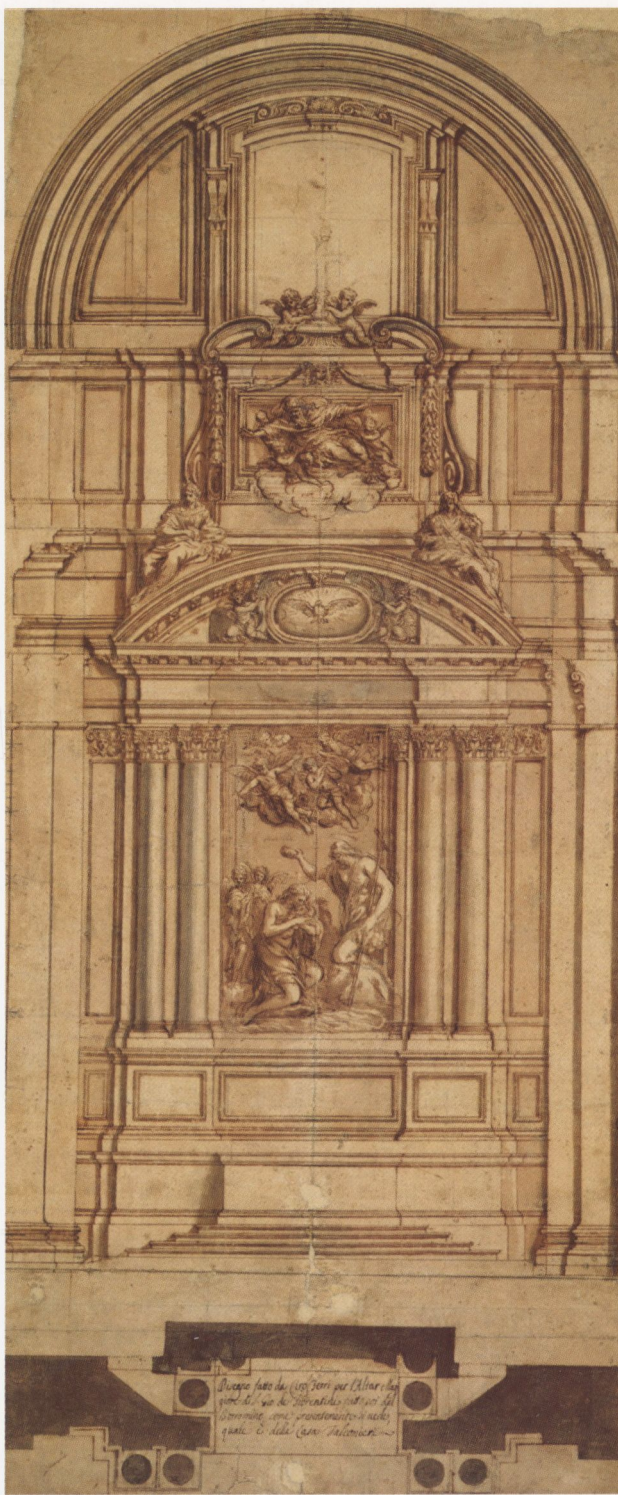
4. Bologna, chiesa di San Paolo Maggiore, altare maggiore, 1634





5. Pietro da Cortona
Progetto per l'altare maggiore
della chiesa di San Giovanni
dei Fiorentini, 1634
Windsor Castle, Royal Library,
inv. 01115

6. Roma, chiesa dei Santi Luca
e Martina, interno, 1634



sce con materiali multicolori e ne compone l'abside semicircolare con un colonnato ionico che circonda il gruppo marmoreo e che, in una trasparenza tridimensionale simile a quella di Palladio nel Redentore, emerge dallo sfondo.

Nel coevo altare maggiore di San Giovanni dei Fiorentini, Pietro da Cortona va ancora oltre e illumina miracolosamente il gruppo del *Battesimo di Cristo* scolpito da Mochi grazie a invisibili aperture laterali (fig.

5) – un artificio cui si ispirerà Bernini verso il 1640 nella cappella Raimondi di San Pietro in Montorio. Passo dopo passo il palcoscenico dell'altare trasforma il fedele in un testimone passivo dell'evento miracoloso.

Nel 1635, Pietro da Cortona costruisce, sul sito dove crede di aver scoperto le spoglie di santa Martina, la sua unica chiesa completa e, collegandosi al rinnovato culto sotterraneo, vi realizza anche una grande cripta (cat. 32-33; fig. 6). Nelle quattro absidi semicircolari s'ispira forse al progetto di Michelangelo per la cappella Sforza e, nelle colonne incastrate nel muro, alla Biblioteca Laurenziana e alla facciata di San Giovanni degli Scolopi di Bartolomeo Ammannati a Firenze. Le colonne diventano di nuovo protagoniste, girano lungo le pareti, collegano i bracci della croce e proseguono grazie ai numerosi aggetti anche verticalmente negli archi trasversali. Il pianterreno della facciata, già realizzato nel 1637, e cioè prima delle facciate di Borromini, ripete la curvatura concava dell'abside (fig. 7). Attorno al 1636, Cortona contrappone nel casino Sacchetti, forse per la prima volta, rampe convesse ad ali concave. Nonostante il suo linguaggio sia ancora in larga parte tardo-cinquecentesco, egli è diventato il più innovativo dei tre maestri. Non solo Bernini ne trarrà ispirazione quando, nel 1637, articherà i campanili di San Pietro con numerose colonne (cat. 36), ma anche Borromini.

Le prime opere autonome di Borromini

San Carlino e l'oratorio dei Filippini

Nel 1634, anno decisivo per tutta la futura evoluzione della storia dell'architettura, Borromini riceve la sua prima commissione: la realizzazione del convento e dell'annessa chiesa dei Trinitari alle Quattro Fontane (cat. 29). Costruisce subito la casa dei conventuali e ne articola l'esterno con travate ritmiche di un ordine semplificato. Nel chiostro, che esegue nel 1636, si serve di serliane e di un colonnato tuscanico e risolve gli angoli piegando diagonalmente le loro campate minori sui lati corti. Sui lati lunghi trae ispirazione dal salone ovale di Palazzo Barberini e collega le campate corte senza arcata intermedia per rallentare il ritmo, rendendo l'asse longitudinale ancora più predominante. Nella porta esterna del chiostro Borromini riprende il sistema di quelle ioniche del salone di Palazzo Barberini, ma ne accentua il rilievo. Il fregio concavo è riunito con le volute a C, che sostengono non solo il frontone, ma assieme alle ali del cherubino anche il timpano semicircolare. Variando, fondendo e unendo i singoli vocaboli del linguag-





gio antico in decorazioni altamente tridimensionali, Borromini si spinge già molto oltre i due rivali.

L'artista sviluppa ulteriormente il proprio linguaggio nella facciata dell'oratorio, cominciata nel 1637 (cat. 78; fig. 1). Per ragioni gerarchiche, deve essere più piccola e modesta di quella dell'adiacente chiesa e, in origine, il piano superiore doveva essere basso come nel contemporaneo progetto per la facciata di San Carlino. I mattoncini chiari senza malta e il ritmo quasi paratattico di due ordini simili creano un'unità senza precedenti e la curvatura concava accoglie lo sguardo. Allo stesso tempo si avverte nel piano inferiore il crescendo di un corpo quasi animato che procede dalle paraste concave degli angoli al centro convesso del portale. In senso verticale, invece, sale dall'ordine semplificato, dalla bipartizione e dal denso rilievo al piano nobile concavo, più ricco e sospeso. L'edra – spiccatamente concava – dialoga con il balcone convesso e, grazie ai cassettoni prospettici, sembra ancora più profonda. Mentre la cornice non aggettante del piano inferiore ne sottolinea la continuità orizzontale, le paraste superiori proseguono negli aggetti della trabeazione e del frontone che incornicia le tre campate centrali. I lati convessi del frontone rispondono alle volute concave che collegano le campate del palazzo con la facciata, mentre il suo centro acuto riprende quello del portale e rafforza la predominanza della campata centrale, più larga. Nel realizzare i singoli elementi Borromini ha presente anche la lezione di Giacomo Della Porta e di Maderno e, in alcuni particolari, sembra addirittura citare il gotico del duomo di Milano. Diversamente dai fronti esterni di Bernini e di Cortona, la facciata non corrisponde all'edificio retrostante, ma ne è quasi indipendente e “inganna” l'occhio.

Originariamente la sala dell'oratorio doveva essere simmetrica e l'arco trionfale della parete d'ingresso con la galleria dei cardinali doveva trovare riscontro in quella dell'altare con la galleria dei musicisti. L'artista s'ispira, nell'ordine ionico, alla sala ovale di Bernini, ma trasforma di nuovo la serie di serliane in un crescendo continuo formato da paraste concave negli angoli che si sdoppiano nella seconda campata e inquadrano quella centrale, più larga, con il pulpito del predicatore. Dagli aggetti della trabeazione si elevano le lesene dell'attico e i costoloni lisci, che vanno a incrociarsi, come nel tardo-gotico, sopra le lunette e si uniscono nell'ovale centrale. Borromini perfezionerà questo gioco di curve concave e convesse nelle successive fasi della costruzione, che dirigerà fino al 1650, riproponendolo an-

che nella torre d'Orologio e nel camino, il cui ovale corrisponde a quello del refettorio e che è decorato da una scherzosa variante della trabeazione dorica a triglifi.

Quando, nel 1638, disegna il progetto definitivo di San Carlino, l'artista s'ispira direttamente alla chiesa dei Santi Luca e Martina (figg. 6-7), ma dispone le colonne, singole e alveolate, senza sosta lungo la parete. Le loro travate ritmiche e la trabeazione non aggettante rendono il movimento più continuo e dinamico, cui concorrono anche le tre nicchie impostate sui quattro pilastri della cupola ovale. Come una corona, la sua trabeazione è decorata con foglie di quercia, perle e palmette, forse sul modello del Santo Sepolcro di Alberti; e, la cupola stessa, non essendo il fulcro di una impostazione gerarchica ascendente, contribuisce essenzialmente all'unità dello spazio. Come in Santa Maria presso San Satiro di Bramante, la luce entra diagonalmente dalle grandi finestre del tiburio e dai cassettoni e si dirige verso il basso. Nell'ordine minore e nei suoi intercolunni, trae ispirazione dalla loggia di villa Madama, più tardi, farà lo stesso anche nel disegno della cappella dei Re Magi (cat. 71-72). Mentre il linguaggio che ritma l'interno è meno capriccioso di quello impiegato nell'oratorio, il simbolismo che allude alla Trinità, sia nella pianta composta da triangoli sia nelle nicchie a trifoglio o nei cassettoni della cupola, va già molto oltre il progetto per i filippini. Nei gradini dell'estradosso della cupola e della lanterna, invece, anche Borromini trae spunto dal Pantheon.

Gli ultimi anni di Urbano VIII e il pontificato di Innocenzo X

Sant'Ivo

Il simbolismo, che nell'oratorio e in San Carlino ha un riferimento meramente religioso, nel progetto del 1642 per la chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza allude in primo luogo alle api dei Barberini – anch'esse interpretabili come simboli religiosi. Borromini, che finora non è stato particolarmente favorito da papa Urbano VIII, diventa adulatore come in nessun'altra chiesa precedente (cat. 30). Il sito, di ridotte dimensioni, portava a favorire una costruzione che si sviluppasse in senso verticale, ma entrando i fedeli sarebbero subito stati attratti dall'edra semicircolare e dall'altare sollevato su due podi di tre scalini e reso monumentale da un'abside di sette colonne (figg. 9-10). Queste dovevano circondare la statua della *Sapienza Divina* probabilmente misticamente illuminata dall'alto (fig. 8); un palcoscenico evidentemente ispirato da quello bolognese di Ber-



nini, che Borromini abbandona però già poco dopo per rendere la struttura più robusta e lo spazio quasi perfettamente centralizzato. Anche il sistema delle misure si basa sul simbolismo della cifra sette. L'alternanza di tre esedre semicircolari e di altrettante esedre a forma di triangolo con il vertice tagliato da un muro convesso e le travate ritmiche obbligano lo sguardo a spostarsi lungo la parete – in maniera ancora più dinamica che non a San Carlino. Le colonne quadrangolari agli angoli dei pilastri attirano poi l'attenzione verso i costoloni della cupola che, diversamente da San Carlino, archi e pennacchi non separano più dall'ordine. Le vele proseguono le esedre e, sopra le finestre, diventano tutte semicircolari rendendo lo sguardo partecipe di questo graduale processo di trasformazione. La luce penetra ancora più intensamente e il linguaggio, libero da rimandi gotici, diviene più classicheggiante.

Nel 1648 Borromini aggiunge la spettacolare lanterna che fa di Sant'Ivo un'icona del panorama urba-

no. È una nuova torre di Babele, ma non crolla – a dispetto del campanile di San Pietro di Bernini. Per irrobustirne lo scheletro portante, l'artista tampona il vano dell'abside e la teoria superiore delle nicchie. Articola anche il tiburio della cupola con travate ritmiche di paraste, le moltiplica sugli angoli e fa partire dalla loro trabeazione archi rampanti che salgono sopra la scalettatura delle vele. Le quattro spirali della lanterna sono decorate da grandi gioielli e finiscono in una corona di fiamme che alludono di nuovo alla Sapienza Divina e alle quattro facoltà universitarie da Lei illuminate, mentre la colomba sul vertice è al contempo stemma di Innocenzo X ed emblema dello Spirito Santo. Per le nicchie interne erano presumibilmente previste le statue dei dodici apostoli che, in quanto colpiti dalla luce dello Spirito Santo, avrebbero trasformato l'interno in un'immagine della pentecoste. Sotto Alessandro VII Borromini decora le vele concave con monti chigiani ancora più sproporzionatamente grandi delle imprese di Urbano VIII nel progetto precedente, e paragonabili solo a quelli contemporanei di Bernini alla porta del Popolo. Li circonda con cherubini collegando simboli religiosi e araldici in un decoro caratteristico della Roma seicentesca, in cui gerarchie di ogni genere si esaltano a vicenda in maniera inestricabile.

San Giovanni in Laterano

Quando, nel 1646, Borromini deve ammodernare la basilica lateranense per l'imminente anno santo, compete con il nuovo San Pietro e vorrebbe includere, infatti, nel progetto – di gran lunga il suo più grandioso e ambizioso – anche il transetto e il coro e coprire la navata centrale con una volta a cassettoni. Le sei coppie di pilastri di ogni campata – veri e propri contrafforti – ricordano, se guardati diagonalmente da un punto estremo all'altro, addirittura le cattedrali medievali. Le travate ritmiche della navata centrale si aprono in grandi finestre che l'illuminano più intensamente che non a San Pietro e contrastano con le quattro basse navate laterali immerse nella penombra. La controfacciata somiglia all'esedra a forma di un triangolo con vertice risolto come a Sant'Ivo, soluzione che addolcisce gli angoli retti, per Borromini eccessivamente rigidi. L'asse trasversale, sottolineato da finestre e da stemmi ugualmente grandiosi, si contrappone alla predominanza esclusiva di quello longitudinale. Infiniti cherubini invadono di nuovo tutto l'interno, mentre le fastose edicole ovali, che dovevano essere animate da apostoli di



dimensioni più ridotte, ricordano di nuovo l'altare bolognese di Bernini.

Quest'ultimo risponde, nel 1647, con l'edicola ovale della *Santa Teresa*, dove raddoppia però le colonne e, ispirandosi forse al camino dorico dell'oratorio, le inquadra con una trabeazione convessa che ai lati diventa concava (fig. 11). Per la prima volta, riprende anche la luce dall'alto (cat. 96) studiata forse nel 1642 da Borromini per l'altare di Sant'Ivo. Come già nella cappella Raimondi, concretizza però ancora l'idea del palcoscenico, rendendo partecipi i nobili committenti dell'illuminazione della santa.

La facciata di Sant'Agnese a piazza Navona

Nell'estate del 1652 Innocenzo X aveva incaricato Girolamo Rainaldi, l'architetto del palazzo dei suoi nipoti, di ricostruire la chiesa adiacente (cat. 104-106). Nel mese di giugno del 1653 interrompe i lavori perché poco convinto della soluzione dell'atrio e delle gradinate, che avrebbero invaso piazza Navona. Incarica quindi Borromini di revisionare il progetto, il quale deve servirsi del materiale già predisposto da Rainaldi. L'architetto, come Rainaldi, fa corrispondere il piano unico della facciata all'interno e lo caratterizza con un fronte testrasto. La medaglia riporta il progetto originario (cat. 105), dove egli s'ispira alla chiesa dei Santi Luca e Martina (figg. 7, 12). Borromini fa partire, dalle paraste bi-

nate angolari dell'ordine corinzio, la curvatura delle campate laterali, articolata da due colonne alveolate, e fa culminare questo crescendo nel fronte del tempio. L'artista si serve però di curve concave e di campate meno strette e compresse e crea, nella rientranza della facciata, lo spazio per la gradinata ovale. Accresce l'importanza del fronte del tempio componendone l'articolazione con due livelli di colonne. Sulla medaglia il grande frontone si alza su volute a C e il suo timpano s'apre in una lunetta semicircolare sulla volta a botte dell'interno. I campanili sono provvisti di un unico piano superiore le cui arcate sono accompagnate da grandi volute e i cui piedistalli continuano in una balaustrata. In maniera più convincente che non nell'oratorio, Borromini ripete nella facciata il gesto accogliente di braccia umane e, diversamente dalle sue opere precedenti, la unisce con i volumi dei campanili, del tamburo e della cupola in una composizione eminentemente volumetrica e tridimensionale. Le volute delle tre porte ioniche sono raccordate con il fregio e con l'ovale del timpano, benché in maniera meno tridimensionale del portale del chiostro di San Carlino. Il linguaggio non è meno classicheggiante di quello Sant'Ivo e di San Giovanni in Laterano e direttamente paragonabile al contemporaneo tiburio di Sant'Andrea delle Fratte.

Nell'interno Borromini è ancora più condizionato dalle parti già realizzate da Rainaldi, ma riesce a liberare le colonne dalla prigionia nella parete e le fa mediare tra la crociera e i bracci della croce. Nel 1655, dopo la morte del papa, il nipote Camillo Pamphilj lo incarica di collegare in maniera ancora più diretta la chiesa con il palazzo. Nell'alternativa a sinistra del rispettivo progetto Borromini propone un interno circolare come il tamburo, nell'alternativa a destra, che l'avrebbe costretto a traslare il fronte del tempio e i campanili in avanti, continua invece pilastri convessi in absidi concave e mette la parete, come nella Piazza d'Oro di Villa Adriana, in un movimento ancora più continuo e ondulante che all'interno di San Carlino o Sant'Ivo. Nell'alzato definitivo della facciata, egli allarga i campanili in campate leggermente convesse, ma ne lascia, dopo un dissenso con Camillo nel 1657, la continuazione a Carlo Rainaldi, nipote di Girolamo. Questi imposta il frontone principale come un triangolo più classicheggiante, elimina la decorazione araldica degli intercolunni, cambia le finestre del pianterreno dei campanili, inserisce un alto attico tra la trabeazione e la balaustrata e innalza i campanili su due livelli – una grave modifica che disturba pesantemente l'armonia della facciata.



Il pontificato di Alessandro VII e gli ultimi anni

La facciata di San Carlino

Solo nel 1660 un ricco committente permette a Borromini di valorizzare San Carlino con una facciata più imponente, ma egli riesce a realizzarne solo il pianterreno. L'architetto fa corrispondere il colonnato esterno con quello interno, ma "inganna" l'osservatore estendendolo ad ambienti secondari fino al chiostro e al cantone delle Quattro Fontane e non lo collega con la precedente articolazione. Nella curvatura – che muta fluidamente da quella centrale, larga e convessa, alle laterali, brevi e concave – l'artista va ancora oltre l'alternativa destra del progetto per Sant'Agnese. Le colonne angolari si presentano in posizione diagonale e sono poco collegate con la restante fabbrica. Dagli alveoli del colonnato maggiore ne sorge uno minore che lo fa apparire ancora più maestoso. Le colonnine si sdoppiano nella profonda entrata che s'innesta in maniera poco organica nel sistema interno. Le finestre rettangolari poste sulla trabeazione abbreviata incorniciano le nicchie dei santi, sostengono una parte della trabeazione principale e contribuiscono a concatenare la facciata in un denso sistema tettonico simile a quello della cappella dei Re Magi. Le mensole della cornice si alternano alle corone di lauro. Corone e rami di palma decorano le finestre ovali e tornano, assieme alle croci dei trinitari, nei capitelli compositi, le cui volute sono, come in una parte di quelli interni, rovesciate. Erme di cherubini – le cui lunghe ali s'incrociano sotto l'architrave – guardano verso le Quattro Fontane proteggendo come sentinelle il santo titolare orante nella nicchia ovale della campata centrale. Nel livello superiore Borromini avrebbe probabilmente ripetuto il sistema della campata centrale in un piano più basso con frontone rialzato coordinandola in maniera più armoniosa con

il contemporaneo campanile dorico e senza offuscare la finestra della cupola.

Il collegio di Propaganda Fide

Il confronto dell'impianto di Propaganda Fide (cat. 71-73) con quello dell'oratorio rende chiara la sorprendente evoluzione dalle prime alle ultime opere di Borromini. La cappella è più piccola della sala dell'oratorio ed è provvista di altari laterali invece che di gallerie. Il suo impianto è meno allungato, ma gli angoli curvi fanno parte di una sequenza continua di travate ritmiche. L'attico e le sue finestre sono più bassi e i costoloni della volta attraversano in maniera più tettonica, diagonalmente, tutta la volta (cat. 78). L'articolazione sintattica della cappella coincide in maniera più evidente con lo scheletro portante, in cui il volume dei pilastri è visibile grazie agli intercolunni. La gerarchia ascendente dei tre ordini fa apparire, come nella bramantesca facciata della Sagra di Carpi di Peruzzi, l'ordine maggiore gigante ancor più colossale. Questo è l'unico completo e sostiene – come nelle sale termali – solo tronchi di trabeazione e, tra questi, le grandi finestre rettangolari si spingono fino alla cornice. Nei due ordini inferiori – che sottolineano le forze orizzontali e le cui nicchie ospitano i cippi dei cardinali della congregazione – Borromini trae ispirazione dalla loggia di villa Madama e, dall'ordine ionico di questa, copia quasi alla lettera i piedistalli e le basi dell'ordine gigante. Le finestre a sesto ribassato dell'attico si alternano con quelle ovali tagliate profondamente nella volta e che seguono lo stesso ritmo della parete. Solo l'ovale sopra l'altare è decorato con lo stemma di dimensioni relativamente modeste di Alessandro VII con, ai lati, le sculture in stucco della *Fede* e della *Religione*. Lo slancio verticale continua nelle lesene dell'attico e nei costoloni della volta, che sono ridotti a sottili listelli e si sciolgono nei punti d'incrocio e nell'esagono centrale con lo Spirito Santo, motivo che diminuisce il carattere rigorosamente tettonico della parete. Nel vano d'altare con il quadro dei Re Magi illuminato dall'alto e da una fonte di luce nascosta, l'artista riprende un'idea del progetto per Sant'Ivo (fig. 10).

L'esterno, dove finte botteghe, anteposte alla cappella, proseguono quelle disposte lungo il perimetro, è ora inconfondibilmente risolto come la facciata di un palazzo e non più come quello di una chiesa, e solo tre delle sette campate corrispondono alla cappella. L'ordine gigante, che terminava originariamente nella balaustrata d'un terrazzo, è alto come tutta la cappella e



quindi ancora considerevolmente più grande di quello interno e suggerisce il potere alquanto intimidatorio della gerarchia ecclesiastica. Le paraste angolari concave staccano la facciata dal nucleo della fabbrica e, nella strada relativamente stretta, il suo forte rilievo è visibile solo dai lati e somiglia da lontano addirittura a un arco trionfale. La sua trabeazione è ridotta alla cornice con mensole binate che continuano anche sopra ai lati dei capitelli e suggeriscono l'idea che si tratti di colonne quadrangolari nascoste nel muro. Le mensole accompagnano il ritmo dei capitelli e delle edicole e le scanalature dei suoi capitelli "attici", che ricordano di nuovo la Sagra di Carpi, corrispondono ai triglifi delle edicole. Il ritmo a - b - a - c - a - b - a della facciata culmina nella campata centrale concava. Le colonnine a tutto tondo e quadrangolari delle edicole volumetriche poggiano sulla cornice del piano nobile. Le finestre interne sono separate tramite uno stretto corridoio dai muri esterni e vengono addirittura in parte occupate da due paraste dell'ordine gigante, in modo che la luce possa entrare nella prima solo lateralmente. Per rimediare a questa perdita di illuminazione, Borromini colloca le edicole in posizione più elevata rispetto alle finestre interne e ne risolve la

strombatura come una specie di nicchia, ma luce intensa penetra solo dai finestrini dell'attico posti nella parte posteriore della cappella. Borromini inganna quindi ancora di più che in precedenza e sacrifica alla monumentalità della facciata la corrispondenza tra interno ed esterno.

Borromini, Bernini e Cortona durante il pontificato di Alessandro VII

Appena eletto papa, nel 1655, Alessandro VII affida a Bernini e Cortona, che dalla fine degli anni trenta non erano stati molto attivi come architetti, importanti commissioni. Nella piazza di Santa Maria della Pace Cortona assimila la sua precedente facciata della chiesa dei Luca e Martina al linguaggio del Borromini maturo: la incorona con un frontone unico in aggetto, rende gli angoli leggermente concavi, rafforza il crescendo fino all'edicola della campata centrale e al suo frontone curvo. Perfino nelle orecchie della finestra che sostengono la cornice e nel timpano con lo stemma, egli s'ispira a Borromini, mentre nel colonnato del portico convesso è più vicino a Bernini. Contrapponendo il portico convesso alle retrostanti braccia concave, Cortona ricorda di essere stato il primo a cominciare il gioco del-

le curvature opposte, traendo forse spunto da prototipi tardo-antichi. Tuttavia, a differenza di Borromini, non unisce tutti questi elementi eterogenei in un sistema ugualmente coerente.

Poco dopo, Bernini risponde alle audaci invenzioni di Borromini con il colonnato di piazza San Pietro, il più classicheggiante costruito dall'antico in poi, e lo combina con il suo solito ovale trasversale, l'auditorio all'interno del quale i fedeli possono assistere alla benedizione del papa. Egli ripropone l'ovale trasversale – con effetto paragonabile – nel contemporaneo progetto di Sant'Andrea al Quirinale, dove egli rinuncia addirittura all'asse trasversale e concentra i fedeli ancora più intensamente sull'altare. Come Raffaello nella cappella Chigi di Santa Maria del Popolo, di cui allora cura il completamento, vi riunisce architettura policroma, scultura e pittura e ne imita perfino l'ordine corinzio. Solo dopo il 1662 egli supererà la cesura tra l'auditorio e l'altare facendo ascendere il santo attraverso il frontone e la cupola verso lo Spirito Santo della lanterna. Ispirandosi a Borromini, modella il vertice del frontone in una curva concava, fa volare i cherubini in cima alla cupola e supera anche la precedente antinomia tra figura e cornice architettonica (fig. 13). L'influsso crescente del linguaggio di Borromini è evidente anche nelle piatte volute delle finestre ioniche del contemporaneo Palazzo Odescalchi.

Come Borromini al collegio di Propaganda Fide, anche Bernini cerca maggiore monumentalità e, nel 1670, sostituisce l'articolazione della facciata con un ordine gigante ispirato però al Palazzo dei Conservatori e si dichiara quindi, nello stesso edificio, erede di Michelangelo e di Raffaello, i suoi due maestri più am-

mirati, e che, come tali, ricorrono anche nelle sue conversazioni con Chantelou. Nel contrasto tra la stretta facciata colossale e le bassi ali concave egli si avvicina addirittura al tempio di Palmira. Anche nella contemporanea collegiata di San Tommaso di Castel Gandolfo e nelle successive chiese mariane di Galloro e di Ariccia (1661), l'artista si richiamerà direttamente al Rinascimento e verso il 1660 Cortona, in Santa Maria in Via Lata, assimerà le stesse tendenze.

A differenza di Bernini e di Cortona, anche Borromini s'ispira al Rinascimento, ma in altra maniera, senza imitarne le tipologie che, invece, svilupperà, supererà e porterà alle estreme conseguenze. In maniera ancora più sofisticata perfeziona nell'oratorio la facciata concava e a Sant'Ivo e San Giovanni in Laterano l'illuminazione. Nella cappella dei Re Magi fonde il lessico di Bramante, di Raffaello e di Peruzzi facendo coincidere forma e struttura come nessuno di loro in un razionalismo sistematico paragonabile al pensiero di Descartes, l'altra faccia del Seicento. A differenza del Sant'Andrea, il decoro è ridotto e le emozioni religiose, elemento principale della definizione tradizionale di "Barocco", vengono suscitate solo dalla luce e dalla precedente pala d'altare. Anche Borromini è però sempre più uno scenografo e inganna fingendo quel potere grandioso che ammira nell'impero ma che i tre papi, ai quali serviva, stavano perdendo. Ancora negli ultimi anni trova nelle memorie di San Giovanni in Laterano, nelle finestre esterne del collegio di Propaganda Fide o negli stucchi della cupola di Sant'Ivo anche il posto per le sue invenzioni bizzarre che ispireranno poi i maestri settecenteschi della Germania, dell'Austria e dell'Europa centrale.

* Per numerose segnalazioni ringrazio Martin Raspe, per il disegno ricostruttivo in fig. 10 Carlo Beneduti e per la revisione dell'italiano Marianna Brancia.

1998; Marder 1998^a; Burbaum 1999; *Borromini e l'universo barocco* 2000, pp. 13-15; Portoghesi 2001, pp. 31-44; Fusco, Villani 2002; Morrissey 2005; Merz 2008; Grosso 2013.

Nota bibliografica: Wittkower 1973; Lyttelton 1974; Del Pesco