

HEMREL
FRANCESCO
BORROMINI

Ca
BOR
556
5241
a

E. HEMPEL

FRANCESCO BORROMINI

EDIZIONE ITALIANA AUTORIZZATA

CON PRAFAZIONE DI

CORRADO RICCI

55 ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

E 128 TAVOLE

SOCIETÀ EDITRICE D'ARTE ILLUSTRATA
ROMA - MILANO

ANTON SCHROLL & CO. - VIENNA

INDICE

Prefazione	Pag. VII
----------------------	-------------

TESTO

Parte Prima. Fino alla morte di Urbano VIII (1644)	
Cap. I. La Patria Lombarda	3
Cap. II. L'arrivo a Roma. — I lavori per San Pietro	6
Cap. III. Il Palazzo Barberini	11
Cap. IV. S. Carlo alle Quattro Fontane	21
Cap. V. Palazzo Spada. — Palazzo Falconieri. — Palazzo Barberini alli Giubbonari. — Palazzo della Sapienza	32
Cap. VI. L'Oratorio di S. Filippo Neri. — Altare nei SS. Apostoli a Napoli. — Il Monumento Merlini	39
Parte Seconda. Durante il pontificato di Innocenzo X (1644-1655)	
Cap. I. I campanili di S. Pietro. — S. Giovanni in Laterano	59
Cap. II. S. Ivo della Sapienza. — S. Maria de' Sette Dolori. — L'epitaffio Ceva. — S. Maria a Cappella Nuova a Napoli	75
Cap. III. Palazzo Carpegna. — Palazzo di Spagna. — Palazzo Giustiniani. — Palazzo Pamphili	82
Cap. IV. S. Agnese in Piazza Navona	89
Parte Terza. Durante il pontificato di Alessandro VII (1655-1667)	
Cap. I. Il Collegio di Propaganda Fide. — S. Andrea delle Fratte	103
Cap. II. La Biblioteca della Sapienza. — La Piazza di S. Agostino. — Villa Falconieri. — Casino Bufalo. — Palazzo Spada in Piazza di Monte Giordano. — Vigna Missori	113
Cap. III. La Facciata di S. Carlino alle Quattro Fontane. — S. Giovanni in Oleo. — S. Giovanni in Fonte. — Cappella Spada in S. Girolamo della Carità. — L'Altare maggiore e i monumenti sepolcrali dei Falconieri in S. Giovanni de' Fiorentini	120
Cap. IV. Carattere e vita	126
Fine: L'influenza del Borromini sullo sviluppo dell'architettura in Italia, Francia, Germania ed Austria	
	129
Appendice: Tavola sincronistica	136
Bibliografia	137

TAVOLE

Elenco ragionato delle tavole	139
Tavole	pag. seg.

PREFAZIONE.

In Italia il disprezzo per il barocco ha durato circa cent'anni, i quali possono con certa larghezza mettersi tra il 1780 e il 1880. Due sentimenti artistici, fra di loro opposti, anzi nemici, ossia il neo-classicismo e il romanticismo, non hanno forse avuto altro punto di amorevole concordia se non in quel disprezzo.

Il neo-classicismo, più che arte sorta spontaneamente, era arte di reazione, voluta appunto per metter fine alla sazietà ingenerata dal barocco troppo a lungo durato. Che perciò lo odiasse, è naturale.

Il desiderio che l'arte abbandonasse la pompa e l'enfasi, e si adagiasse in forma più tranquilla e più semplice, era oramai nel sentimento di tutti.

Perciò, nullostante l'epica lotta e la vittoria del Tiepolo contro il Mengs banditore delle nuove teorie, il barocco finì per cedere il posto al neo-classicismo che sorgeva spalleggiato da un nuovo indirizzo negli studi letterari e da una più esatta conoscenza dell'antichità. E come il barocco giacque vinto, fu anche vilipeso.

Non raccoglieremo le prove di tale vilipendio, perchè formerebbero volume. Torna solo al caso nostro notare che il colosso più oltraggiato fu Francesco Borromino.

Il vero cognome del Borromino era Castello. Solo verso il 1628, egli prese il nome di Borromino. Fu sospettato che questo fosse il cognome materno, ma erroneamente. Il cognome materno fu Garuo. Ora è da sapere che borromei o borromini furono detti gli Svizzeri compresi nell'aurea lega dei Sette Cantoni della Svizzera cattolica, lega detta borromea perchè fondata sotto gli auspici di Carlo Borromeo. Francesco Castello, nato a Bissona, sul lago di Lugano, era perciò un borromino. Che sia questa la ragione del suo soprannome? Borromini erano detti anche gli errabondi mercanti di lana delle fabbriche di Lombardia, passate, dopo la soppressione degli Umiliati, in proprietà della Casa Borromea. Ma nè Francesco Castello, nè, che si sappia, altri della sua famiglia era stato mercante di lana.

Che il Borromino venisse oltraggiato più del Bernini, che pure del barocco era ritenuto l'artista meglio tipico e complesso, si comprende benissimo, specialmente se questi si considera come architetto, e come tale si contrappone all'altro.

Il Bernini è senza dubbio un prodigioso architetto; ma le sue grandi idee egli esprime coi mezzi tradizionali, ossia con gli « ordini » fissati dai trattatisti del Cinquecento. Egli li tratta con forza e con disinvoltura, specialmente il più semplice d'essi, ossia il dorico, ma non li abbandona che raramente. Non è insomma un innovatore nel vero senso della parola, mentre lo è il Borromino. Pochi perciò i suoi arbitrii e le sue « bizzarrie », ch'egli medesimo cercava di farsi perdonare dicendo che « qualche volta conviene uscir di regola ».

Il Borromino invece, quantunque acclimatatosi, come il suo rivale, all'ambiente romano, non sentiva affatto di dover sacrificare la propria fantasia a canoni prestabiliti. L'architettura classica poteva bensì servire d'ispirazione e d'insegnamento tanto estetico che

tecnico, ma non imporre i suoi criteri come definitivi. Egli infatti soleva dire: « Non mi sarei posto a questa professione col fine d'esser copista ».

Donde il fatto che, mentre nelle architetture del Bernini gli elementi tradizionali sovrabbondano ai nuovi, in quelle del Borromino i nuovi vincono i tradizionali.

Inde irae dei neo-classici, che, per bocca del Milizia, gridavano: « Dalle regole costanti e fondate nell'essenza dell'architettura non si può uscire »! E poichè il Borromino era colui che dalle regole costanti era uscito di più, così venne più specialmente assalito. In altre parole quel che « d'imprevisto e di straordinario » che s'avverte (come ha scritto Antonio Muñoz) nelle cose sue e che oggi è argomento di ammirazione, fu per il neo-classicismo precipua ragione di critica e d'avversione.

« Credendosi sorpassare il Bernini colla novità, uscì fuori di regole, e cadde in un precipizio di stravaganze ». Così il Milizia, del quale giova riferire qualche altro passo. « Il delirio maggiore del Borromini è la chiesa di San Carlino alle Quattro Fontane. Tanti retti, concavi e convessi, con tante colonne sopra colonne di diversa sagoma, e finestre e nicchie e sculture in sì poca facciatina, son cose che fan pietà. L'Oratorio de' Padri della Chiesa Nuova ha anche la facciata mista d'orbicolato e di retto: qui è tutto sconvolto e alla rovescia, com'era il cervello del povero architetto, che per far cose nuove impazzì in gocciolatoi ondulanti, i quali, in vece di facilitare lo scolo dell'acqua, la ritengono: in modanature delicate sotto un grave peso, in modanature di strana e nuova forma, in risaltar il solo architrave del soprornato, in prominenze, in contorsioni, in delirj d'ogni fatta ».

Il Milizia non disconosceva, bontà sua, il talento del Borromino, il suo senso dell'armonia, la sua saviezza e ingegnosità nel disporre e costruire le fabbriche, ma concludeva: « Il Borromini è stato uno dei primi uomini del suo secolo per la elevatezza dell'ingegno, ed uno degli ultimi per l'uso ridicolo che ne ha fatto... Osservò tutte esattamente le regole di disgustare gli occhi. Fu un matto ».

Allorchè il neo-classicismo fu dileguato per far posto a un nuovo ideale d'arte, la fortuna del Borromino, anzi che risorgere, cadde ancor più.

Il romanticismo infatti, non solo sdegnò le forme pompose del barocco, ma le origini romane d'esso, per rivolgersi di preferenza al gotico.

Come, abbandonati gli eroi del mondo antico, si venne al medio-evo, così dall'architettura classica si passò all'ogivale. Quella, che fu allora la reazione contro l'arte antica, oggi non si ricorda più, nè, forse, si sa immaginare.

Il seguente documento, finora rimasto ignoto, può darne un'idea. Carlo III di Borbone duca di Parma, nominando nel 1850 un professore d'elementi d'architettura e un altro di prospettiva, fece scrivere al Presidente dell'Accademia di Belle Arti queste testuali parole: « Debbo in nome di Sua Altezza Reale pregare la Signoria Vostra Illustrissima a voler far intendere ai prementovati professori essere Suo Sovrano Volere nel loro insegnamento non s'attengano allo stile greco, romano o classico, ma adottino invece lo stile bizantino, longobardo o anglo-sassone ». Il Gonfaloniere di Ravenna, da cui dipendeva la scuola d'arte della sua città, scriveva nel 1858 a Marco Minghetti: « La prima cosa: ricordati, prima di partire, di procurarmi e spedirmi l'opuscolo del Troya sull'Architettura gotica ».

Dilagò, quindi, nelle scuole e negli edifici di solida costruzione quel finto gotico che fu ed è un vero cataclisma e che ad ora ad ora riappare per concordia di spirito fra sciocchi

committenti e sciocchi artisti. Perchè, mentre gli architetti italiani sino a tutto il periodo neoclassico avevano almeno trattato stili conformi alla tradizione sì che non parevano e non erano, come oggi pure non paiono e non sono, stili al di fuori, per tempo e per luogo, dal sentimento nostro, il gotico ne era invece perfettamente estraneo, appunto per tempo e per luogo. Perciò nelle ricostruzioni esso non riappariva se non come risultato di studi, di ricerche e principalmente d'interpretazione di cosa morta e trapassata. E, poichè ogni tempo ed ogni artista ha modi diversi d'interpretare, così nessuna unità, nessuna sincerità, nessuna convinzione, nessuna legge regolarono mai i termini stilistici di quelle false ricostruzioni gotiche. Che se anche, quando furono fatte, eravi una certa concordia di criteri, col succedersi del tempo, altri ne sopravvennero divergendo il gusto e quindi l'apprezzamento. Così è successo (daremo qualche esempio) che le facciate di Santa Croce a Firenze, del Duomo di Napoli, del palazzo della Ragione di Ferrara e altre, le quali quando furono inaugurate, raccolsero ammirazioni e lodi indicibili, man mano col tempo divennero odiose e dispregiate. E tale è la sorte che si va pur designando per la facciata di Santa Maria del Fiore!

Quale meraviglia se durante il trionfo di tale arte grama e insincera, l'odio per il barocco e specialmente per il Borromino crebbe? Certo è che artisti e scrittori usarono anche allora contro il barocco frasi dispregiative e violente. Fu proclamato goffo, bizzarro, pazzo, ridicolo. Fu detto: «lo stile che affastellò per due secoli quanto produce natura nei suoi tre regni!» Il Guerrazzi lo chiamò: «sconcia depravazione».

Uno storico dell'architettura italiana (Amico Ricci) scriveva proprio del Borromino: «Il maggior difetto dal quale non potrà mai scusarsi sarà sempre di non aver ben compresa l'essenza dell'arte ch'egli professava, allorchè adottò quel suo modo ondulato, quella sua voglia di ornare tanto aliena dalla semplicità che è la base della bellezza, e diede libero campo alla sua fantasia di usare cartocci, colonne annicchiate, frontoni rotti, e qualunque altra stravaganza che gli venne in capo... Egli sbagliò strada, e fu cagione che il volgo degli architetti sorpreso dal falso bagliore seguisse la sua maniera».

Sfollata tanta passione aggressiva col temperarsi e decadere del romanticismo, posta maggiore attenzione al logico svolgimento dell'arte, considerato il barocco nei rapporti con la vita del tempo in cui esso fiorì, dalla politica ai costumi, dalla letteratura alla musica, dalla scienza alla religione, non solo si comprese tutta la sincerità di quell'arte, ma si finì per riconoscerla prodotto d'ingegni schietti e vigorosi.

Si consenta a chi scrive queste pagine, di esprimere la propria soddisfazione col ricordare che in Italia egli iniziò tale lotta per il riconoscimento di quella grande arte sin dal 1883, e la intensificò due anni dopo in un corso di lezioni tenute all'Istituto di Belle Arti di Bologna e la rinfocolò nel '91 nell'occasione del centenario del Guercino con polemiche sostenute contro studiosi, i quali, poi ravveduti, hanno cercato, in un tardo fervore, l'oblio di quella loro trascorsa ostilità.

E qui mi si lasci anche ricordare come, avendo io posto fra le ragioni per cui la Chiesa favorì allora lo sviluppo della sontuosissima arte, quella d'impressionare i popoli dimostrando a tante parti d'Europa, durante la lotta della Controriforma contro la Riforma, la potenza economica e l'impero morale del cattolicesimo, si oppose che nel Seicento l'azione della Riforma e quella della Controriforma erano finite da un pezzo! Tanta è l'ignoranza e la presunzione di certa critica, da non sapere come quella lotta durasse invece molto

a lungo, e talora asprissima, « dove le resistenze eran più grosse » estendendosi dal campo religioso al politico; che nè i trattati delle Paci di Passavia e d'Augusta (1555), nè il Concilio di Trento (1563) avevano data la pace religiosa; che si venne alla guerra dei trent'anni, specialmente per l'aiuto che la Francia, allo scopo d'ingrandirsi, dava ai Protestanti; e che l'anno in cui fu conclusa la pace di Vestfalia fu il 1648. In essa vennero riconosciute le secolarizzazioni dei vescovadi cattolici e la parificazione di trattamento ai Calvinisti come ai Protestanti. La Francia ebbe con l'Alsazia tre vescovadi; il Brandeburgo protestante ne ebbe quattro, e altri dei Principi tedeschi. Dei cinquanta membri della Camera imperiale ventiquattro furono protestanti. Ma la lotta durò ancora, sì che si venne al trattato di Ginevra (1679). Continuarono nulladimeno per lunghi anni, i reclami dei cattolici, specialmente in Svezia e in Olanda, contro le restrizioni imposte all'esercizio del loro culto; e, se il Brandeburgo parve più arrendevole, non giunse però a dissipare la diffidenza di chi dubitava che esso tentasse di avere altri paesi cattolici. Troppi altri fatti sarebbe facile riferire in favore della nostra affermazione, se ne valesse la pena.

Diremo invece che, anche fattosi strada l'apprezzamento del barocco, la fama del Borromino non fu delle prime a risorgere.

Ragguardevoli critici, già convertiti al Bernini, continuarono nel vilipendio del Borromino. Ancora nell'anno 1900 un diffuso biografo del primo, chiamava lo stile del secondo stravagante, bizzarro e folle. Ma erano gli ultimi attacchi, derivanti, più che da diretto esame dell'opera borrominesca, dall'uso indolente di ripetere per il grande architetto di Bissone, come per altri, giudizi e parole ricalcate da un secolo, e che avevano travolto anche critici insigni come Camillo Boito e Jacopo Burckhardt.

La retta valutazione del valore del Borromino, quantunque a stento, si fece nondimeno strada, sì che il Reymond nel 1912 potè, oramai indisturbato, chiamarlo « le grand novateur, le véritable révolutionnaire de cette époque ». Antonio Muñoz (seguito poi da altri) fu però colui che meglio studiò e più acutamente precisò e apprezzò il nostro grandissimo architetto, intorno al quale ora Eberhard Hempel ha compiuto il preziosissimo lavoro, qui pubblicato in veste italiana, mirabilmente ricco d'indagini grafiche, tecniche, storiche e artistiche.

Le ricerche riguardanti l'architettura sono sempre le più difficili da farsi. L'opera dei pittori e degli scultori è solitamente un'opera tutta personale e meglio circoscritta nel tempo o nello spazio, ossia compiuta direttamente da chi l'ideò, in un lasso di tempo non eccessivamente lungo, e mai così vasta come le creazioni architettoniche. In architettura, invece, chi disegna, non esegue; chi esegue, non sempre rispetta il pensiero di chi ideò; e gli anni e i lustri, anzi talora i secoli, s'incaricano, se non di soffocare e di cancellare, almeno di cambiare ed alterare il concetto primitivo d'un edificio. Oltracciò, frequente il succedersi, nei lavori di qualche entità, di nuovi architetti, i quali sicuramente mal tollerano di sacrificare la loro personalità a quella del predecessore.

Ora è da ammirare l'acutezza con la quale Eberhard Hempel ha saputo ricercare e scindere in tali monumenti l'attività speciale del Borromino dall'opera precedente o susseguente e riformatrice dei vari architetti. E per così difficile impresa egli non solo è stato sorretto da suoi criteri estetici, ma dai riferimenti storici e dai disegni che (nullostante l'ultimo rogo fatto delle cose proprie dal Borromino) sono rimasti in buon numero, specialmente nell'Albertina di Vienna, in prova pure del come quel grande architetto sapesse sempre, grazie lo studio, migliorare i progetti suoi nell'armonia delle parti, nell'unità orga-

nica dell'insieme dalla pianta al vertice, nell'abile e logica disposizione degli ambienti, nella elegante novità decorativa, nelle convenienze costruttive, nella risoluzione dei problemi statici. Molti sono stati nel mondo gli artisti che, pur avendo raggiunto una notevole altezza, non hanno portato mutamenti all'indirizzo dell'arte del loro tempo; pochi quelli che hanno avuta la virtù di esporre e d'imporre idee nuove. Fra questi pochi, più che al Bernini, va fatto posto al Borromino, e quindi messo in gruppo col Brunelleschi, con Leon Battista Alberti, col Bramante, con Michelangelo, tutti innovatori, nei quali infatti egli nutre ammirazione e dai quali attinse talvolta esempi. Con l'Alberti, fra l'altro egli aveva comuni certe idee di massima, relative all'esercizio, così dire, esteriore, dell'arte. A parte l'indipendenza da ogni vincolo tradizionale, il Baldinucci racconta che « non volle per ordinario por mano ad opere che non avessero del grande », nè « ingerirsi in trattati o interessi di capomastri e co' padroni delle fabbriche »; e dichiarò « non convenirsi all'architetto altro fare che disegnare e ordinare e procurar che il tutto fosse ben eseguito ».

Leon Battista Alberti, due secoli prima, aveva scritto: « E' a bastanza dare il fidato consiglio et disegni lodatissimi a chi ce ne ricerca ». Circa ai lavori d'esecuzione, « son cose, aveva soggiunto, da commettere a soprastanti diligenti, accurati, rigidi, severi che procurino il modo con il quale le cose si habbiano a fare, con studio, industria, et diligentia et assiduità ». E anche: « Il fare quelle cose che sieno commode secondo il bisogno, è officio non tanto d'un architetto quanto di uno muratore... Non ti impacciare se non con persone splendide... Io sono uno di quelli che vorrei che a lo Architetto fussino date prontamente et in abbondantia tutte quelle cose le quali sono di bisogno ».

Tali i criteri dell'Alberti che il Borromino poteva ben conoscere poichè il trattato dell'Architettura era già stato più volte edito in latino, e maggiormente divulgato nel 1550 nella traduzione « in lingua fiorentina » di Cosimo Bartoli.

Comune col Bramante il Borromino ebbe, poi, l'amore per la finezza dell'esecuzione d'ogni particolare. Si disse: « Lui medesimo governa al murator la cuciaro, driza al stachator il cuciarino, al faligname la sega, et il scarpello al scarpellino, al matonator la martinella et al ferraro la lima ».

Ma la sua maggior passione fu per Michelangelo, che non disdegnò talora di prendere a modello. Si può ricordare la piccola fronte centrale, a quattro colonne superate da timpano, sotto una grande cupola, la quale prima che in Sant'Agnes di Piazza Navona, si vide nel progetto del Buonarroti per San Pietro; si può ricordare la divergenza dei due palazzi minori del Campidoglio, dal Borromino seguita in un progetto della piazza di S. Agostino.

Ambedue ascoltavano la grande voce di Roma, il cui incuoramento esaltava il loro spirito senza esigere imitazioni servili e senza pretendere ch'essi rinunziassero ad ogni loro iniziale impressione. In Michelangelo c'era sempre il fiorentino cresciuto nell'ammirazione del Brunelleschi, nel Borromino c'era sempre il lombardo concorde al numeroso gruppo dei Fontana, dei Longhi, dei Della Porta, dei Maderna, ecc. E rispetto al Borromino è singolare anche il fatto che, mentre egli riguardava quel tipo d'arte degli antichi romani, che aveva prodotto il tempio del Sole e di Giove a Baalbeck, o il cosiddetto sepolcro di Priscilla sulla via Appia, od anche, per l'icnografia, il sepolcro dei Calventii e il monumento di Duranio, risentiva insieme, nel profondo dell'anima, come lontanamente riecheggiare certe soavi aspirazioni gotiche di verticalismo e l'amore per le decorazioni floreali naturalistiche, gotiche del pari.

Tale del resto il carattere del genio: quello di raccogliere (spesso anche inconsciamente) gli elementi della grandezza da ogni parte e d'animarli, trasformarli, fonderli, farli

risuonare come un'armonia nuova. Nemmeno le più acerbe nimicizie possono vincere questa divina passione del genio di ospitare ogni felice espressione o impressione estetica. Sebastiano del Piombo e Raffaello si odiarono, ma non isfuggirono a una reciproca influenza. Così il Bernini e il Borromino si odiarono, ma a loro volta non poterono impedire alle loro espressioni artistiche d'incontrarsi, come certe famose famiglie avverse del medioevo, non poterono impedire ai loro figli di amarsi. Perciò se il punto iniziale del Borromino in sostanza fu berniniano, il Bernini, da parte sua, non disdegnò sempre le forme borrominesche. Lo mostra Sant'Andrea del Quirinale, e non è detto che le piacenti e sapienti curve esterne dell'Oratorio de' Filippini e di Sant'Ivo alla Sapienza non abbiano lentamente e misteriosamente preparato l'avvento delle curve più grandiose e potenti del porticato di S. Pietro!

Il genio innovatore del Borromino ebbe comunque, in architettura, un'influenza assai più estesa e palese che non quella del Bernini.

La Germania e l'Italia l'ammirarono incondizionatamente, la Francia gli si mostrò ostile ma non seppe sottrarsi lungamente al fascino che esercitavano la raffinatezza e la leggiadria ornamentale di lui, e ne raccolse con avvedutezza idee e forme per ricavarne quello stile cui essa diede il nome di rococò. In Italia le forme borrominesche s'estesero dal nord alla Sicilia. A Torino le alimentarono architetti di prim'ordine come il Guarini, in Sicilia s'ebbero città intere, come Catania, che le applicarono con frenesia. Il culmine a spirale che si eleva sulla cupola della Sapienza come un trillo al termine d'una melodia secentesca, fu ripetuto sulla chiesa di San Gregorio a Messina e in quella del Sacramento ad Ancona. Il grande Piranesi lo riprodusse due volte nel suo famoso « Prospetto d'un regio Cortile ».

Poi, come si vide, la reazione, il disprezzo, l'insulto. Ed oggi la risurrezione di cui è prova solida ed efficace il presente libro di Eberhard Hempel.

CORRADO RICCI

PARTE PRIMA
DAI PRIMORDI ALLA MORTE DI URBANO VIII (1644)

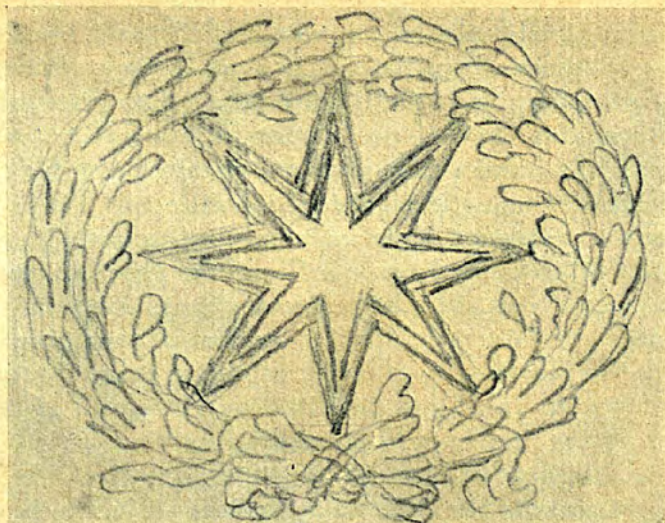


Fig. 1. Alb. 217

PRIMO CAPITOLO LA PATRIA LOMBARDA

Francesco Borromini nacque in un'epoca fortunata ed in un ambiente che gli poneva sin da principio una mèta precisa: quella di collaborare con i suoi parenti alla soluzione dei grandi compiti architettonici della Chiesa. Fu questo fatto che gli dette la possibilità d'uno sviluppo conseguente; pur tuttavia non vi sarebbe pervenuto facendo soltanto leva sull'eccezionale temperamento ed il suo forte ingegno, che d'altronde non sono comparabili con quelli dei sommi del suo secolo, il Bernini ad esempio. Concentrando tutte le sue forze dalla prima giovinezza in poi, gli fu possibile influire sullo sviluppo dell'architettura in modo che la sua opera è stata d'importanza decisiva per più d'un secolo.

Egli nacque il 27 settembre 1599, da Giovanni Domenico Castello e da Anastasia Garua, a Bissone sul lago di Lugano e fu battezzato lo stesso giorno nella chiesa di San Carpofoforo col nome di Francesco¹. Soltanto a Roma verso il 1628² cambiò il cognome del padre, Castello, con quello di Borromini³; non ci è noto per quale ragione. Del padre sappiamo attraverso le fonti solamente che fu architetto e che lavorò per i Visconti⁴. Ben

¹ Il passaggio del registro battesimale dice: « Die 27 septembris 1599 fuit a me ut supra baptizatus filius Dominici et Anastasiae de Castello, natus eodem die eiusdem mensis protime praeteriti, eique fuit Francisci nomen impositum: patrini autem fuerunt Donatus filius Simonis Garui, Margarita uxor Johannis de Cravegia de Bissono. » L'indicazione del Passeri seguita fin'ora da tutti gli autori è dunque da correggere. Dobbiamo però al Passeri la conoscenza del nome di famiglia della madre, Garua, ricordato nella sua vita del Borromini in manoscritto (Vienna, bibl. naz., cod. 5993, fol. 170).

² Nel 1628 appare per la prima volta il nome di Borromini in luogo di quello di Castello nei conti di S. Pietro.

³ Il Borromini ed in parte le fonti antiche scrivono il nome con una sola r. Essendo però d'uso comune già nel secolo XVII la scrittura con due r, scrittura accettata generalmente in seguito, non ci sembra opportuno di ritornare alla grafia originaria come tenta il Pollack, tanto più che non corrisponde al carattere della lingua italiana.

⁴ F. Baldinucci, Not. de' prof. del dis., Firenze 1773, XVII, 61.

più noto ci è l'ambiente in cui il Borromini passò la sua giovinezza, il piccolo paese di Bissone, situato deliziosamente sulle sponde del lago ed abitato da una stirpe di architetti e scarpellini. Già allora aveva il vanto d'esser la patria di Carlo Maderna che occupava il primo posto fra gli architetti a Roma. Il Borromini gli era parente dal lato materno e durante tutta la sua vita lo considerò come un esempio e un paterno protettore. Ancora in morte volle essergli vicino come risulta dal suo testamento in cui dice di voler esser sepolto a fianco del Maderna in S. Giovanni dei fiorentini.

Non sappiamo con precisione quando il Borromini abbandonò il paese natale. Su questo punto i biografi divergono. Secondo il Passeri egli venne quindicenne a Milano, al contrario il Baldinucci afferma che questo trasferimento avvenne quando aveva solo nove anni. Antonio Muñoz attribuisce a quest'ultima versione una maggiore attendibilità per una ragione che dovremo discutere in seguito. Attenendoci al Passeri il soggiorno a Milano avrebbe durato dal 1614 al 1624, secondo il Baldinucci invece dal 1608 al 1614. Della attività ivi spiegata sappiamo soltanto che lavorò come semplice « intagliatore di marmo » seguendo dunque la tradizione artigiana dei comaschi.

Se vogliamo precisare sulla base della sua opera intera l'influenza che ebbe questo soggiorno milanese sul suo stile, non dobbiamo dimenticare il fatto che l'influenza dell'arte dell'Italia settentrionale fu un sintomo comunissimo nell'architettura romana del secolo XVII. Motivi importanti quali la tendenza all'unità dello spazio che riconduce alla costruzione centrale, e l'organizzazione ritmica del piano che era stata attuata nel sistema palladiano, e la sostituzione della massa chiusa di muri e pilastri con la costruzione sciolta ed articolata da ordini di colonne, provengono dall'Italia settentrionale e fecondano l'arte romana che ancora si basava sull'antichità classica e sulle opere di Michelangelo, e temporaneamente languiva in un periodo di ristagno. Le forme lombarde non sono dunque caratteristiche soltanto del Borromini. Nell'*Opus architectonicum equitis Fr. Borromini*¹ egli dice d'aver avuto a modello l'arte di Michelangelo, dell'antichità e la natura, mentre dell'architettura lombarda non dice nulla, tuttavia ne aveva subito l'influenza, e in parte senza che egli stesso se ne fosse avveduto, dai ricordi della giovinezza. Quando in seguito dimostreremo come la tendenza verticale dello stile gotico, la sua singolare accentuazione della costruzione e il suo effetto ricco e movimentato sembrino rivivere nell'architettura del Borromini, non dovremo dimenticare che il Duomo di Milano fu certamente il primo grande monumento gotico che dovette vedere il giovane scarpellino lombardo. La chiesa di S. Lorenzo ebbe invero maggiore importanza per lui. Vi trovò un modello esatto per il suo S. Carlino alle Quattro Fontane: una croce greca chiusa da curvatura leggera e con angoli obliquamente tagliati in modo da far risaltare uno spazio unico chiuso da lati ondulati. Il peso della cupola poggia mediante archi sui lati obliqui.

Anche gli edifici eseguiti a Milano nel primo quarto del secolo XVII, dovettero impressionarlo, come p. es. la chiesa di S. Alessandro, creazione importantissima di Lorenzo Binago. Si tratta della prima costruzione di una cupola organicamente congiunta a due campanili simmetrici con la facciata. Il problema era risolto coll'avvicinare il più possibile la cupola alla facciata, sulla quale risaltavano chiaramente per mezzo di parti sporgenti il corpo della chiesa ed i campanili. Il Borromini sviluppò conseguentemente queste idee nella facciata di S. Agnese in piazza Navona. La posizione dello spazio sotto la cupola, che a chi entra si rivela subito interamente, la forte obliquità degli angoli e l'uso delle colonne ritrovano anche in S. Agnese un'applicazione sia pure non del tut-

¹ Roma 1725.

to originale: tali idee infatti erano già state apportate da Pietro da Cortona nella sua chiesa dei SS. Luca e Martina. Un'altra costruzione milanese, il Collegio Elvetico incominciato nel 1620, si può collegare a un'opera del Borromini, e cioè all'oratorio di S. Filippo Neri. Non troviamo soltanto asimmetricamente uniti il collegio all'oratorio (costruito da Fabio Mengoni) ma specialmente la curva concava nella facciata eretta da Francesco Maria Ricchini, che si vuole invece che sia stata per la prima volta attuata dal Borromini. Benchè le sue opere si distacchino interamente nell'impressione generale dagli esempi lombardi, non si può escludere il nesso interno ora esposto. Nella impronta prettamente romana delle sue costruzioni si riconosce soltanto la grande superiorità di quel centro culturale che creava, in ogni artista, e fosse pure il più vincolato alle forme apprese in patria, una nuova mentalità.

SECONDO CAPITOLO

L'ARRIVO A ROMA - I LAVORI PER SAN PIETRO

Trattando dell'arrivo del Borromini a Roma ci troviamo nuovamente di fronte alla questione già accennata, se attenerci per fissarne la data alle notizie del Baldinucci o a quelle del Passeri. Secondo il Baldinucci sarebbe avvenuto nel 1614 e il Borromini avrebbe avuto 15 anni. In quel tempo la facciata di San Pietro era appena terminata. Il giovane scarpellino non avrebbe potuto lavorare dunque che agli ornamenti dell'atrio. Accettando invece la data del Passeri e cioè il 1624, il Borromini si sarebbe trovato di fronte a una situazione completamente cambiata. Il vecchio Maderna benchè ancora architetto di San Pietro non era più in grado di mantenere la sua posizione dominante di fronte alla nuova generazione. Un nuovo sviluppo artistico si svolgeva con maggiori promesse per l'avvenire che non il passato che era rimasto troppo all'ombra della Rinascenza. Già si parlava del Bernini e delle sue celebri opere giovanili. I bozzetti per il tabernacolo di San Pietro erano pronti, e dovettero fare un'impressione grandissima sul nuovo arrivato. Per dimostrare che la data del Baldinucci sia quella esatta, il Muñoz¹ si attiene a una notizia riportata dallo stesso autore, secondo cui il Borromini arrivato a Roma venne accolto dal capo maestro degli scarpellini Lione Garo (anche Garuo e Garogo) in una casa nel vicolo dell'Agnello presso S. Giovanni de' Fiorentini ed introdotto nella fabbrica di S. Pietro. Questo Garuo è reperibile soltanto fino all'anno 1620, secondo le ricerche del Muñoz, nei conti della fabbrica di San Pietro. Se dunque il Borromini fosse arrivato a Roma soltanto nel 1624 come riporta il Passeri, il Garuo non l'avrebbe potuto introdurre nella fabbrica di San Pietro. Ci atterremo quindi alla notizia del Baldinucci che fissa l'arrivo del Borromini nell'anno 1614.

Il giovane lombardo non attirò subito l'attenzione del pubblico producendosi con opere proprie come fece il Bernini. Studiò invece e disegnò con zelo tutti i particolari della nuova fabbrica di San Pietro, e fu così che il Maderna si interessò di lui. Di questi studi ci riparlano i biografi e inoltre si conservano due disegni del Borromini nell'Albertina di Vienna, che riproducono basi di colonne e pilastri di San Pietro con note autografe (n. 760 e 761)²: In tal modo egli conobbe profondamente le forme di Michelangelo, che ritroveremo poi ripetute in tutte le sue opere. Secondo il Passeri il Borromini disse di se che era « innamorato di quella architettura ingegnosa di Michelangelo Buonarroti ». Tale intenso studio gli avrà rivelato in prima linea, l'audace maniera plastica delle sagome michelangiolesche, e da essa derivano interamente le sue forme benchè più tardi egli abbia cercato di unirle ed intrecciarle ancora di più. Gli fu di gran vantaggio la distanza d'un secolo che lo separava dal Buonarroti. Così non ne seguì pedestremente l'esempio, ma tentò di risolvere i problemi lasciati da quell'artista ai successori. La creazione principale su questa base fu la costruzione di S. Agnese.

Il primo lavoro del Borromini secondo il Baldinucci — e ciò concorda anche con la data dell'arrivo a Roma da lui riportata — furono le teste dei cherubini sui portali di San Pietro. Si tratta evidentemente dei portali dell'atrio interno (tav. 1) perchè la facciata

¹ « La formazione artistica del Borromini » in Rassegna d'Arte, 1919, pag. 106.

² Riguardo i disegni del Borromini conservati nell'Albertina e che derivano dall'atlante Stosch confr. H. Egger, Römische Veduten I. 7.

era stata terminata già nel 1614. Essi portano l'iscrizione: « Paulus · Pont · Max · Anno · XIV », furono eseguiti dunque nel 1618. Secondo un conto ancora conservato, il Garuo vi lavorò anche fino al 1620¹. L'esecuzione di queste teste era un lavoro del tutto convenzionale che non permetteva al Borromini di spiegare la sua personalità. Tuttavia un altro cherubino ascrittogli pure dal Baldinucci e situato sul rilievo di Attila dell'Algardi nell'interno di San Pietro dimostra una concezione molto individuale e naturalistica, dall'espressione però piuttosto brutta che piacevole (tav. 31)². In mancanza di materiale comparativo non è possibile affermare con precisione l'autenticità di questa testa che tuttavia dimostra un temperamento molto affine a quello del Borromini.

Dall'anno 1624 in poi la sua attività per San Pietro ci è più nota. Il suo nome (ancora Francesco Castello) appare per la prima volta il 19 gennaio 1624³ nei conti della fabbrica di S. Pietro, da prima con somme irrisorie che però aumentano di anno in anno. E' chiamato « intagliatore » e « scarpellino », ma già dopo un anno appare il titolo di « maestro » accanto al nome dell'artista, che oramai contava 26 anni.

La sua attività si limitava da principio alla decorazione dei pilastri centrali diretta dal Bernini. Nel 1624 si parla del suo lavoro nelle nicchie del pilastro a sud-est. Non si può dare gran valore alla testimonianza del Baldinucci, il quale ascrive nella sua *Vita* manoscritta una gran parte di questi lavori al Borromini, perchè si oppongono a tali attribuzioni non soltanto i conti conservati, ma la stessa decorazione che dimostra tutto lo stile del Bernini.

Le relazioni tra il Borromini e il Maderna che diresse fino alla sua morte nel 1629, i lavori di San Pietro, erano di carattere essenzialmente diverso e vengono riportate dai biografi con speciale attenzione. Il Passeri racconta che il Maderna aveva dato a riprodurre i propri disegni al Borromini. Baldinucci poi nella sua *Vita* manoscritta estende ancora di più la partecipazione del Borromini alle costruzioni del Maderna il quale, data la sua tarda età, avrebbe ceduto al giovine parente non soltanto i lavori pel palazzo Barberini, ma pure quelli di San Pietro. E' certo che il Borromini lavorò sotto la guida del Maderna prima e dopo l'anno santo alla chiusura della Porta Santa, per la quale opera fu pagato il 17 dicembre 1625 e il 28 gennaio 1626. Oggi non rimane più nulla di tale lavoro. Gli stipiti propriamente detti della porta, la quale in un disegno conservato nell'Albertina di Vienna è ascritta al Peruzzi⁴, provengono invece dalla vecchia basilica di S. Pietro. Al di sopra del portale si trovava una iscrizione anch'essa in parte eseguita dal Borromini. Nel vecchio codice barberino, che contiene le piante ed i prospetti di tutti gli edifici eretti da Urbano VIII⁵, è riprodotta la Porta Santa del 1625. Sulla porta erano state applicate le due iscrizioni di Clemente VIII e Urbano VIII incorniciate dal solito ornamento barocco con nel mezzo la testa d'un putto e coperte da una tenda, sollevata a un lato e ornata nel centro con un'altra testa di putto. Nell'Albertina si conservano due disegni (n. 748 [tav. 2] e n. 749) per questi lavori alla Porta Santa, che certamente

¹ A. Muñoz op. cit. 105, al cui studio dell'attività del Borromini per S. Pietro si connette in linea generale il seguente.

² Questa illustrazione come quelle alla fine del volume sono state gentilmente messe a disposizione dell'autore dal prof. Muñoz.

³ Archivio della R. Fabbr. di S. Pietro. Spese 1623. 1624 to. 167 (lascito Kallab).

⁴ Sarà stata fatta dunque nell'anno santo del 1525, ciò che corrisponderebbe coll'architettura rinascimento del portale (confr. tav. 1).

⁵ Prospetti e Piante di tutti gl'edificii eretti di dentro come di fuori di Roma dalla felice mem.a d'Urbano VIII dis. da Domenico Castelli, cod. Barb. lat. 4409, fol. 19.

risalgono al Borromini, sebbene la loro autenticità non possa essere accertata giacchè il segno caratteristico della sua linea non risulta nell'esecuzione a bella copia.

Lavorò ancora per il Maderna alla decorazione della cappella del Coro ed alla nuova Sagrestia e ne fu remunerato il 3 maggio 1625. Trattasi di lavori di scarsa importanza che in gran parte non presentano carattere personale. Nell'istesso anno, come risulta dalle paghe ricevute dal 28 maggio fino al 27 novembre, lavorò al piedistallo della *Pietà* di Michelangelo ed anche qui si tratta probabilmente di semplici lavori manuali. Nell'anno seguente attende alla balaustrata dell'altare dei SS. Simone e Giuda nella crociera sinistra. Lavori consimili eseguisce anche più tardi. Così ricevette delle paghe il 4 aprile 1628 per l'altare della Vergine nel tempio ed il 31 gennaio 1630 per la balaustrata e l'altare di S. Sebastiano. Nell'anno 1628 lavorò con Agostino Radi alla decorazione delle nicchie dei monumenti a Urbano VIII e Paolo III.

Queste condizioni cambiarono completamente quando, il 30 gennaio nell'anno 1629, morì il Maderna che fu sostituito il 5 febbraio dal Bernini¹. Il Borromini non si trovò più di fronte al vecchio ed esperto architetto che rispettava come amico e maestro, ma allo scultore Bernini, un coetaneo che egli valutava e giudicava con senso critico.

Il Baldinucci ha chiaramente esposto le relazioni dei due artisti in un passaggio della sua *Vita*² manoscritta, che fu tralasciato nella edizione a stampa: «... Urbano... lo (il Bernini) deputò per Architetto di San Pietro il quale trovandosi di haver hauto quella carica e conoscendosi di ciò inabile per essere egli scultore, e sapendo che il Borromini haveva fatto per il Maderna la fabrica a Sant Pietro et anche per il Maderno haveva maneggiato e seguitato il Palazzo delli Barberini, lo pregò che in tale occasione non l'abandonasse — promettendogli che havrebbe riconosciuto con una degna ricompensa le molte sue fatiche così il Boromino si lasciò vincere delle sue preghiere eseguite e promesse che havrebbe continuato a tirare avanti le fabriche già incominciate per detto ponteficato come che già egli era informato del tutto — et il Bernino ateneva alla sua scultura et per l'architettura lasciava fare tutte le fatiche al Boromino et il Bernino faceva la figura di architetto di S. Pietro e del Papa — et infatti il Bernino in quel tempo in tel professione era inocentissimo, tirate che furono del Boromino a bon termine le fabriche di quel ponteficato il Bernino tiro li stipendii et salarii tanto della fabrica di Sant Pietro come del Palazzo Barberini et anche li denari delle misure — e mai diede cosa alcuna per le fatiche di tanti anni al Boromino — ma solamente bone parole e grande promissione e vedendosi il Boromino deluso et deriso lascio et abandono il Bernino — con questo detto non mi dispiace che abbia, auto li denarii ma mi dispiace che gode l'onore delle mie fatiche. » Questo passaggio del Baldinucci ha troppo il carattere di partito preso per poter esser accettato senza riserve ed è contraddetto dal fatto che in quei tempi si eseguivano in S. Pietro unicamente lavori decorativi. Vale però come documento delle opinioni del Borromini e dei suoi amici fra i quali per qualche tempo fu il Baldinucci. Secondo il Passeri fu coinvolto nella contesa anche quell'Agostino Radi che lavorava alla decorazione delle nicchie per i monumenti papali. Il Bernini lo avrebbe incaricato di lavorare col Borromini in guisa di fiduciario soltanto per sfruttare meglio costui³ e privarlo del merito effettivo del suo lavoro. Il Borromini avrebbe subodorato lo scopo recondito di questo intervento e ne sarebbe seguito un conflitto fra lui ed il Bernini.

¹ Archivio della fabbrica di S. Pietro arm. II. vol. 6, pag. 1.

² Op. cit. fol. 170.

³ Passeri. Ms. fol. 171.

Non sappiamo fino a che punto tale racconto corrisponda al vero. Testimonia però a suo favore l'opera comune del Borromini col Radio che in base ai conti è rintracciabile in molti punti. Essi lavorarono insieme per le cappelle dei pilastri della cupola; il Borromini vi attese fino all'anno 1631. Queste cappelle sotterranee corrispondono con la loro base semicircolare alle nicchie soprastanti. Invece delle statue vi si trovano degli altari mentre le nicchie sono rinchiusa da due pesanti colonne di pavonazzo. Nei capitelli ionici sono riprodotti il sole e l'ape: le insegne dei Barberini. Lo stile del Bernini si palesa nel campo superiore delle inferriate ad arco che chiudono i passaggi conducenti alle grotte. Ad un solo posto nel centro si attaccano dei rami di lauro che formano l'istesso ornamento naturalistico che si trova nelle porte del Bernini nelle logge superiori.

Un' inferriata di carattere diverso chiude le aperture del pavimento che danno luce ai vani sotterranei (tav. 3 II). Noi sappiamo attraverso le paghe ricevute dal Borromini dal 18 dicembre 1628 al 14 dicembre 1630 che egli era addetto in ispecie a queste inferriate. Ora, esse somigliano molto a quelle eseguite più tardi per il S. Carlino, e così si è tentati di vedervi col Muñoz un'opera del Borromini, originale anche nel disegno. Egli si è sempre tenuto, contrariamente al Bernini, al carattere lineare delle inferriate, deducendo da un motivo originario le più svariate variazioni e i più vivi intrecci di linee.

Un'altra opera originale del Borromini è lo stemma di Urbano VIII che si trova sotto la balaustrata della loggia di S. Andrea. Il Muñoz rivendicò questo lavoro ritrovando il pagamento di 115 scudi ricevuti dal Borromini il 1 febbraio 1631 « per un'arme di marmo fatta per mettere sotto la ringhiera di S. Andrea compreso marmo e fattura ». Il contorno preciso e netto e le forme taglienti come se fossero in metallo distinguono in modo caratteristico questo stemma dagli altri tre modellati con maggiore morbidezza, come se il Borromini abbia voluto opporsi esplicitamente alla maniera del rivale. Tale supposizione assume carattere d'evidenza se si pensi che appunto in quel tempo il Bernini modellava gli stemmi applicati ai piedestalli del baldacchino in guisa di cera molle.

Negli anni 1629 e 1630 il Borromini lavorò alle porte che conducono dalla cappella del Sacramento al Vaticano. Bisognava attenersi completamente allo stile del Maderna. Intanto le teste dei putti che stanno in luogo delle mensole dimostrano una certa somiglianza col cherubino sul rilievo di Attila, ed è dunque probabile che ci troviamo di nuovo di fronte a un'opera originale del Borromini.

Che poi — come suppone il Muñoz — le inferriate della cappella del Coro e di quella del Sacramento siano state eseguite sopra disegni originali del Borromini, lo si può dimostrare soltanto per le cappelle sotterranee. Di queste due inferriate che in principio erano eguali, quella della cappella del Coro fu restaurata nella parte superiore al tempo di Clemente XIII ed alterata coll'applicazione dello stemma di quel pontefice. Per i « modelli della ferrata del Coro » il Borromini ricevette una paga il 20 novembre 1628¹. Riguardo all'inferriata della cappella del Sacramento ci dobbiamo attenere alle notizie dateci dal Baldinucci. Tuttavia è lecito dubitare di tale affermazione: il disegno è forse del Bernini. La formazione ricca e plastica delle foglie e dei festoni pesanti, i rami di lauro di carattere naturalistico che circondano il sole attestano lo spirito del Bernini, e se fossero del Borromini, questi avrebbe seguito in tutto lo stile del rivale. Il Muñoz assegna al Borromini anche le inferriate laterali del portico. Ma in esse l'ornamento denso dei rami differisce pure dalla maniera acuta e tagliente dell'artista.

L'ultimo lavoro del Borromini per San Pietro riguarda il compimento del baldac-

¹ Muñoz op. cit. 108.

chino. Si lavorava allora alla parte superiore. Il Borromini dovette disegnare in proporzioni più grandi le singole parti copiandole dagli schizzi del Bernini. Le molte paghe ricevute per tale lavoro vanno dal 12 aprile 1631 al 22 gennaio 1633. Nell'ultima paga vien precisata dettagliatamente l'opera del Borromini¹: «A Francesco Castelli scudi 25 moneta per il presente mese di gennaio acciò disegni in grande tutte le centine, piante, cornici, fogliami et altri intagli che vanno dentro alle costole et cimase et di più sia obbligato a segnarli su li rami e renderli a ciò li falegnami et quelli che battono il rame non possino errare²». Con quest'opere che in tutte le sue parti mostra lo stile caratteristico del Bernini, si chiude la sua attività per San Pietro. Oggi ancora possiamo comprendere il disappunto del Borromini di lavorare in tale posizione di secondo ordine, mentre già cominciava a dar prova di sè come architetto indipendente. Così lo spirito d'opposizione naturalmente innato dovette aumentare durante questi lavori che procurarono al Bernini gran fama e guadagni mentre la partecipazione del Borromini passava completamente sotto silenzio.

La collaborazione dei due artisti di temperamento così diverso malgrado la fine burrascosa tornò a vantaggio del Borromini. Se pure egli cercò in seguito d'evitare le forme berninesche, tuttavia indubbiamente nei lavori per San Pietro e sotto la direzione del Bernini potè apprendere i mezzi di quel nuovo stile che egli poi sviluppò con idee proprie. I due artisti lavorarono su una base comune durante quegli anni profittandone a vicenda. Certe forme e certe soluzioni come la continuazione dei quattro membri verticali a traverso l'intero baldacchino, la formazione delle costole che collegano con forza la costruzione e che risaltano vivacemente con le loro forme ondulate in seguito all'eliminazione delle parti che vi avrebbero dovuto esser fraposte, corrispondevano in tutto alla maniera del Borromini. Questo novissimo ideale architettonico espresso con un turbinoso movimento di linee che investe l'intera costruzione imprimendole una tendenza ascensionale, doveva certamente influenzarlo e fargli intravedere le possibilità che egli stesso in seguito impresse alle forme ondulate; però nell'istesso tempo doveva risentire il contrasto fra la propria indole e quella celebrata opera, che era nata con la freschezza d'una improvvisazione come creazione decorativa d'uno scultore ancora lontano dallo spirito architettonico³. Lo stesso Bernini in seguito si ritrasse dalle conseguenze del suo lavoro al Tabernacolo. Il Borromini invece ricevette da quell'ardito inizio l'impulso decisivo per realizzare idee simili nel campo prettamente architettonico.

¹ Muñoz op. cit. 111.

² Il Muñoz riconosce giustamente nella forma inusitata di tale nota la tensione intervenuta fra il Bernini e il Borromini.

³ Confr. la spiegazione del contrasto fra il Bernini e il Borromini data dal Muñoz nel suo studio citato pag. 116.

TERZO CAPITOLO

IL PALAZZO BARBERINI

Ci è sembrato necessario trattare dettagliatamente le opere, effettivamente di poca importanza, che il Borromini eseguì a S. Pietro, per conoscere i compiti entro la cui cerchia l'artista si potè formare. Le idee nuove ed antiche realizzate nella nuova fabbrica di San Pietro formano la vera base della sua arte. Ed egualmente la sua attività per Palazzo Barberini fu tale da non permettergli di produrre una creazione personale. Gli mancava una posizione libera ed autonoma. Anche qui era addetto ai lavori come semplice « scarpellino », da prima sotto la direzione del Maderna, poi sotto quella del Bernini. Col tempo codesta sua posizione si sarà certamente migliorata; ma egli si trovò di fronte alla personalità del Bernini che dominava e disponeva di tutto, e che gli lasciava mano libera soltanto nell'esecuzione di lavori subordinati mentre badava che il palazzo in tutte le sue parti importanti — di dettaglio e d'insieme — apparisse collo stampo della propria personalità. Il Bernini poteva fare ciò perchè non si trovò di fronte a una costruzione incominciata da altri come erroneamente si è creduto, ma potè erigere dalle fondamenta le nuove parti del palazzo come risulta da documenti. E' d'uopo rettificare anche l'opinione spesso espressa, che vede nel Borromini il vero creatore del palazzo ed in ispecie della facciata. Il Borromini avrà certamente partecipato come pure il Maderna accanto al Bernini, a quel contendere fra concetti nuovi ed antichi. Il Bernini nei tre anni della direzione del Maderna ebbe tutte le possibilità d'una attività autonoma; tuttavia quegli anni passarono in progetti non eseguiti. Durante i lavori effettivi il Bernini ebbe la direzione e con questa sua opera entra in maniera decisiva nell'evoluzione generale.

Una delle cause che in genere fecero ascrivere al Borromini opere non sue dipendeva dalla tendenza di volergli attribuire quanto era di aspetto nuovo e divergeva dallo stile tradizionale. Al contrario possiamo affermare che egli prese le mosse appunto dalla tradizione romana. Nei dettagli che gli si possono attribuire con certezza, appare chiaramente l'influenza delle forme di Michelangelo, del Vignola e del Maderna. Egli appartiene interamente alla schiera di quei lombardi che a Roma divennero romani. Il Bernini al contrario è uomo universale che volge lo sguardo al di là dei confini locali. Previde l'avvenire con un'acutezza formidabile e pensò a tempo d'uniformarsi allo sviluppo che si faceva strada in Francia. Il Palazzo Barberini dimostra ben chiaro la tendenza di sorpassare il tipo locale romano per prendere contatto colle grandi correnti dello sviluppo generale dell'architettura.

La storia preliminare del palazzo ci è nota per gli studi del cardinale Francesco Ehrle¹. Sul posto vi era nel secolo XVI una vigna del cardinale Rodolfo Pio di Carpi, che nel 1578 fu comprata dal cardinale Alessandro Sforza². Il pontificato di Sisto V apportò colla sistemazione della via Sistina dei grandi cambiamenti. Fino allora la facciata dell'edificio era rivolta verso la sottostante piazza Barberini, ora occorreva orientarla verso la strada nuova. Il fratello d'Alessandro, Paolo Sforza, acquistò perciò nel 1589 la vigna

¹ La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi, Roma 1915, 18.

² Ratti, Della famiglia Sforza I, 300-307.

Grimani che era divisa in due dalla nuova via Sistina. Una stampa riprodotta dall'Ehrle¹ ci mostra l'aspetto di questo palazzo che poi formò la parte più antica dell'attuale Palazzo Barberini. Secondo tale stampa deve esser corretta la sbagliata rappresentazione del Tempesta nel suo piano di Roma del 1593. L'edificio si eleva al di sopra della piazza Barberini su sottostruzioni che sono state identificate dal Giovannoli come i resti del circo di Flora. Il Tempesta unificò nel suo disegno gli archi antichi alla facciata del palazzo come se questa si aprisse nel fianco inferiore con tre arcate.

Un quadro ancora più esatto del Palazzo Sforza ci danno due progetti conservati nell'archivio Barberini, non ancora utilizzati per la storia della fabbrica². Secondo essi ed anche per altre ragioni il vecchio palazzo coincide sia per la posizione che per la costruzione coll'ala settentrionale del palazzo attuale. Invece della larghezza definitiva di 19 finestre ne esistevano allora soltanto 13; le sei orientali furono aggiunte nella trasformazione. La suddivisione interna del palazzo Sforza venne mantenuta solamente nella parte occidentale per una larghezza di sei finestre. Nel centro era un salone aperto verso nord con un balcone e due finestre, e verso mezzogiorno, dove più tardi si costruì il nuovo palazzo, erano vari cortili e giardini. Altre notizie sulla facciata e le misure del palazzo antico si trovano in una descrizione che esamineremo in seguito.

Il palazzo degli Sforza fu venduto verso la fine del 1625 al cardinale Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII, che lo donò dopo appena un mese, a suo fratello Taddeo³.

Carlo Maderna⁴ chiamato a dirigere la nuova fabbrica in grande stile, fece un progetto conservato in un disegno degli Uffizi, pubblicato la prima volta da H. Posse. Rappresenta una facciata semplice, a tre piani, con nel centro un portale a bugnato rustico, che doveva servire egualmente per tutti e quattro i lati del palazzo. Trattavasi dunque d'un blocco quadro e chiuso, paragonabile al palazzo del Laterano, e così è riprodotto nella pianta di Roma del 1625⁵. Benchè vi compaiano già aggiunte le costruzioni laterali al lato sud-est. L'esecuzione di questo progetto sembra che non sia stata neppure incominciata. Nelle piante di Roma troviamo spesso riprodotti degli edifici in costruzione secondo progetti non ancora attuati.

Il concetto che in base a tutto ciò ci possiamo fare dei progetti primitivi del palazzo Barberini è essenzialmente integrato dalla già menzionata descrizione d'uno dei primi progetti. Secondo la quale si sarebbe innalzato intorno a un cortile centrale con logge una grande costruzione quadrata, cui si sarebbero aggiunte due ali che avrebbero cinto un giardino⁶. Inoltre il progetto pone nell'ala retrostante dirimpetto al portale principale un altro portale della stessa grandezza, che avrebbe condotto in un vano di pianta ovale in corrispondenza a una sala ovale sovrapposta.

La prospettiva del portale principale terminava nel giardino segreto con una nicchia ed una fontana.

¹ Da A. Giovannoli. Roma antica, 1618.

² Cred. V Maz. CVII Lett. a P. Cas. 79 n. 17 C vel. 3 e 17 A vel. 7. Nelle due piante l'edificio antico è riprodotto nell'istesso modo, soltanto che nel secondo si trova aggiunto un progetto fantastico fatto secondo l'iscrizione dal Mons. Agucchia che voleva circondare con quattro cortili a portici i due lati del vecchio palazzo prospicienti la città.

³ Ehrle op. cit. 19 e Posse op. cit. 93.

⁴ Baglione ed 1642, 242.

⁵ Maggi-Maupin-Losi.

⁶ Archivio Barberini 4360.

Il progetto pone nel centro di ogni lato un gran salotto, quello situato verso sud-ovest aperto da una loggia che sovrastava con un arco sulla strada privata. Nell'angolo meridionale del palazzo doveva aver posto una scala a chiocciola.

Il progetto svolto nel disegno del Maderna e in questa descrizione anonima dimostra chiaramente il punto di vista conservatore degli architetti romani di quel tempo per i quali il palazzo Farnese rimaneva ancora l'esempio insuperabile. Tuttavia ci si trovano già delle nuove idee che dovevano assumere in seguito un'importanza fondamentale. L'accento deciso dato all'asse centrale diretto in profondità, la posizione centrale delle grandi sale, la creazione di sale sul giardino con pianta ovale, costituiscono degli elementi nuovi che dimostrano lo sviluppo del senso costruttivo. Il cortile colla prospettiva centrale terminata con una fontana entro una nicchia fu cambiato nell'esecuzione in una unica loggia, che conserva con la serie delle sue arcate a cinque assi e la fontana centrale posta in una nicchia, che più tardi fu di nuovo tolta, il ricordo dei progetti primitivi.

Quale sarà stata ora la parte presa dal Borromini in questi primi progetti? Il Baldinucci nella vita manoscritta del Borromini¹ così si esprime: « Il quale palazzo fu cominciato dal detto Maderno — et il Borromino faceva tutti li disegni di detta fabbrica et lascio affatto la professione d'intagliatore di pietra per il molto da fare che haveva per il detto Maderno — il quale conoscendolo molto diligente e acuto di ingenio et per le grande sue fatiche... peritissimo... dove che il Maderno essendo assai vecchio lascio tutta la cura dello detto palazzo et delli altri lavori di S. Pietro al Borromino — godendo di haver un giovine simile suo parente che facesse li disegni et l'opere in suo luogo nella sua vecchiaia ».

Benchè si tratti, come già s'è detto, di notizie tendenziose, bisogna pur credere che esse non siano basate completamente sul vuoto, e che il Borromini, che pochi anni dopo dimostrava la sua piena capacità in materia, abbia avuto sotto la direzione del vecchio e benevolo Maderna un'influenza nell'esecuzione dei progetti. Occorrerebbe quindi accertare se egli abbia avuto qualche parte nel progetto ora descritto. Non sarà certamente stato l'autore della descrizione mancandogli allora la cultura letteraria necessaria. Per contraddire ciò si potrebbe fare il nome della storia della fabbrica dell'Oratorio di S. Filippo Neri che secondo il titolo e la prefazione è stata scritta dal Borromini. Ma in questa magistrale descrizione si cela sotto il nome del Borromini, come spiegheremo più avanti, il vero autore Msg. Virgilio Spada. Se pure dunque non si può precisare la relazione corsa tra il Borromini e l'autore anonimo, rimane tuttavia una grande affinità tra il progetto e la costruzione dell'Oratorio più tardi eseguita dal Borromini. E colpisce principalmente l'uso della sovrapposizione dei vani di pianta ovale, comune nei due casi. Tali somiglianze non bastano certamente per attribuire il progetto al Borromini, essi però dimostrano chiaramente entro quale cerchia di idee egli abbia sviluppato il suo stile, entro l'ambito cioè del Maderna.

L'affinità delle idee su esposte si manifesta ancora più palesemente in contrasto con un altro documento² d'importanza per la fabbrica del palazzo e che esprime intenzioni completamente differenti. Tale differenza caratterizza meglio di ogni altra cosa il

¹ Op. cit. 169.

² Cod. Barb. lat. 4344. Pubblicato da O. Pallack nel Jahrbuch d. preuss. Kunsts. XXXIV, 1913, Beih. 63 ecc.

cambiamento di idee sopravvenuto durante i lavori e che coinvolse tutti gli artisti che vi prendevano parte, ma che si riassume nel contrasto fra le due personalità che si seguirono nella direzione dell'opera, il Maderna ed il Bernini. Il nuovo si contrapponeva all'antico, la concezione del Maderna col suo blocco chiuso a quella più libera del Bernini così come nel campo letterario la seconda descrizione si contrapponeva alla prima.

L'autore, un fiorentino anonimo che afferma di non esser architetto, si rivolge in forma di lettera al principe Barberini¹ per sottoporli i suoi consigli per la costruzione del nuovo palazzo. Questo documento è di speciale importanza perchè ebbe veramente una reale influenza sul principe e sugli architetti. Mentre l'autore del primo progetto proponeva un edificio di grandi dimensioni, l'anonimo fiorentino consiglia una costruzione di media grandezza che però dovrebbe esser arricchita da colonnati, cornicioni ed altri ornamenti. Un palazzo grande, ma poco ornato risulta d'effetto comune, mentre è più facile evitare errori in una piccola costruzione. Chi non darebbe la preferenza al Palazzo Massimi in confronto a quello di S. Marco che somiglia piuttosto a una città che non a un palazzo! Ai Barberini certamente occorreva un palazzo spazioso, ma in prima linea doveva servire al principe e non alla sua corte che poteva benissimo esser ricoverata nelle adiacenze. Questo consiglio è una critica rivolta al progetto di costruzione a blocco.

Anche il biasimo rivolto al tipo dei palazzi romani in genere deve aver avuto effetto.

« Ma quello ch'io consiglierei principalmente a V. S. Ill.ma è che nel modello sfuggisse al più che si può la comunaltà e la maniera ordinaria de' palazzi, che si fabbricano in Roma, i quali con disonor del nostro secolo si fanno quasi tutti ad una foggia, ò poco diversa fra loro; la quale, per dire il vero, non è ne troppo vaga, ne bella; e pure habbiamo gl'esempi non solo dell'Architettura antica, la quale si rintraccia in gran parte ne libri di Vitruvio e nelli edifizij che vi restano di quell'età, ma anco nelle fabbriche che si fanno giornalmente in varij luoghi d'Italia, particolarmente a Venetia, et a Genova, et fuor d'Italia ancora, oltre che molti n'appariscono ne libri del Serlio, et del Palladio, et altri intendenti maestri dell'arte. Io non lodo già che s'inventino stravaganze capricciose, et altre foggie troppo lontane dall'uso hodierno, ma mi piacerebbe bene, che in ciò si praticasse un certo temperamento composto di quello che s'usa in Roma, et di quello che s'è già usato, et s'usa altrove ». Segue il consiglio d'importanza decisiva d'applicare delle logge nel piano nobile verso la strada, come l'autore della lettera le avrebbe viste a Genova e trovate pure nei libri del Serlio. Esse avrebbero un aspetto molto distinto in ispecie se ornate di balastrate, e potrebbero servire pure per gli spettatori in occasione di feste e cortei. La posizione verso la strada non sarebbe appropriata nè per salotti, nè per stanze da letto per via del rumore. Con ciò si consigliava dunque di spezzare la forma compatta dei palazzi romani per aprirla con delle logge. Si tratta appunto del motivo che venne assunto e che fu un'innovazione effettiva per l'architettura a Roma.

La medesima importanza ebbe un altro consiglio espresso dall'anonimo fiorentino e che riguarda l'introduzione di un atrio spazioso, il cui concetto egli sviluppa in base ad esempi antichi: « Al che se havesse havuto l'occhio Michelagnolo nell'entrata del suo Palazzo Farnesiano, benchè in qualche cosa habbia imitato la forma dell'atrio, haverebbe sfuggito il biasimo, che se li dà di gretta, e meschina, cosa che sino ne tempi di Pindaro pare

¹ Probabilmente a Taddeo.

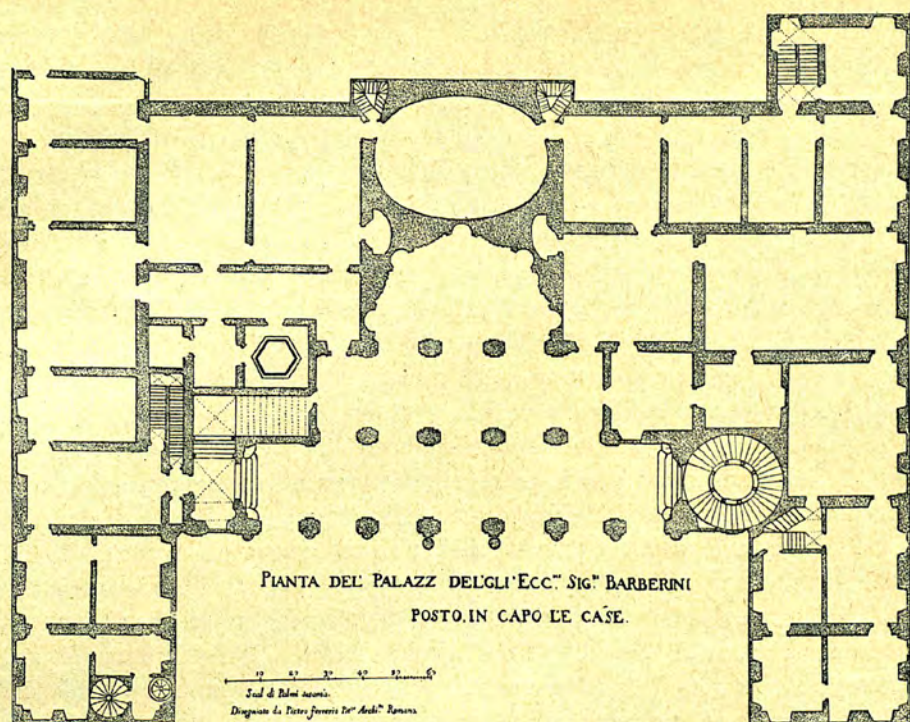


Fig. 2. Pal. Barberini prima dell'apertura dell'asse centrale

che i Greci s'ingegnassero di sfuggire ad ogni lor potere. Danno anco non picciola comodità et maestà all'ingresso, et à tutto il casamento quelle parti del medesimo atrio che gl'Antichi chiamavano Ale, et Tablini, dove si possono collocare in nicchie, come si vede nel Palazzo di Farnese, statue, et sopra esse teste, ò altri imagini, scudi detti da latini Clypei, et cose simili, non solo della famiglia, come gl'Antichi facevano, ma di stranieri ancora ».

Questo consiglio provocò come quello per le logge un mutamento decisivo del progetto. Come se la parte anteriore del palazzo fosse crollata lasciando vedere le arcate di fondo del cortile che prima era chiuso da ogni lato, appare oggi il Palazzo Barberini, aperto e visibile in ogni parte del suo insieme. Senza dubbio si manifesta in ciò anche un cambiamento della mentalità artistica, inquantochè al posto dell'asse diretta in profondità, che nelle costruzioni di palazzi e di chiese a navate si era unilateralmente ed esageratamente imposta, appare la tendenza di penetrare ed aprire lo spazio in tutte le direzioni.

Questo secondo documento condusse dunque alle idee che poi vennero realizzate nel palazzo. D'altra parte anche degli avvenimenti d'indole pratica contribuirono al cambiamento del vecchio progetto. Dopo la morte del Maderna, il 30 gennaio 1629, il Bernini assunse la direzione dell'opera. Risulta dai conti che i lavori propriamente detti e che avranno dovuto consistere da prima in grandi sterramenti, furono cominciati soltanto poco prima della morte del Maderna. Nei tre anni trascorsi dalla compera del palazzo non si era fatto nulla di importante.

In un elenco conservato nell'archivio Barberini¹ i pagamenti cominciano ad essere registrati il 18 dicembre 1628, aumentano negli anni 1630 e 1631 a quasi il doppio e continuano fino al 20 novembre 1632, cioè per quattro anni. Del resto tale data non fissa il termine della costruzione, la quale, secondo la « stima e misura » che più avanti discuteremo, durò fino al termine dell'anno 1638. Il Borromini rimase addetto ai lavori come « scarpellino » ricevendo insieme ad Agostino Radi, Carlo Fancelli e Battista Castelli delle paghe dal 10 marzo 1629 al 20 novembre 1632. Un elenco conservato nell'archivio Barberini di tutti i lavori eseguiti fra il 3 aprile 1629 e la fine di dicembre 1638² ci permette di conoscere più dettagliatamente il periodo più attivo della costruzione. La loro valutazione ammonta a 63.159,60 scudi. A fol. 123 incomincia la « misura e stima » con le parole: « il primo pezzo di fondamento notato nella pianta con il n. 1 è stato fatto al principio della nuova facciata accanto al Palazzo vecchio e da principio si trovò un muro antico et hauendo rotto detto muro abasso ». Risulta da questo passaggio che il Bernini eseguì la facciata fin dalle fondamenta e non la trovò in parte cominciata come spesso si è creduto.

Continua l'enumerazione dei lavori di fondamentazione per l'atrio, la sala ovale, la scala ed i vani adiacenti. Seguono grandi lavori nella parte antica già esistente. Vi si fanno delle riparazioni al tetto, si prolunga l'intera ala verso nord-ovest, si fanno cambiamenti importanti nell'interno, e si ridà l'aspetto primitivo a singole parti, p. es. alle finestre. Segue la costruzione del « Portico da basso dov'è il nicchione tondo con la fontana in mezzo ». Questo passaggio riguarda il fatto finora non osservato, che la grande nicchia dell'atrio non era in principio forata nel centro e che conteneva una fontana. Inoltre si valutano nella « Misura » i lavori della facciata. Le mezze colonne dell'ordine inferiore si compongono di 28 pezzi, oltre le due colonne di porfido del centro. Gli ornamenti in stucco dei piani superiori sono enumerati dettagliatamente e nell'interno si registra vano per vano la costruzione dei muri, dei soffitti e degli stucchi. Come architetto principale è nominato sempre il Bernini. Per i lavori delle fondamenta come pure per la costruzione della sala ovale sarebbero state distrutte per ordine del « Cavaliere » delle parti già terminate. Inoltre riguardo alla decorazione delle porte del grande salone sappiamo che per ordine del Bernini furono applicati e poi ritolti vari ornamenti in stucco dei timpani.

Anche riguardo alle date la « Misura » ci fornisce dei punti d'appoggio. Trattando delle fondamenta in tre punti differenti le date risalgono al dicembre del 1631. I lavori non furono dunque eseguiti tanto presto come generalmente si crede in base alla stampa del Ferrerio che riproducendo la facciata pone come termine dell'opera l'anno 1630. Anche il fatto che nel giugno 1630 il Papa regalò al cardinale Fr. Barberini la somma di 4000 scudi per terminare la costruzione, dimostra che la parte più importante del lavoro era ancora da farsi.

L'elenco dettagliato e ricco della « Misura » ha per noi il valore di documento di assoluta certezza che l'intero palazzo eccettuato l'ala settentrionale fu eretto dal Bernini. Tuttavia non ci possiamo fare in base allo stato attuale un quadro esatto dell'aspetto primitivo.

¹ Nota delli denari pagati a muratori, falegnami, ferraro et altri per li lavori della noua fabbrica al Palazzo delle 4 fontane dell'Ecc.mo S.re Principe D. Daddeo Barberini (Arch. Barb. cred. V, maz. CIX, lett. P, cas. 80, n. 80).

² Cred. V, maz. CVIII, lett. P, cas. 80, n. 79: Palazzo delle Quattro Fontane e case annesse. Misura e stima delli lavori. Il prezioso documento fu studiato per la prima volta da H. Posse nell'op. cit. L'opinione che fa incominciare la costruzione della grande sala già nell'aprile 1629 è errata, questa data si riferisce ai primi lavori in genere, cioè alle fondamenta.

La nicchia dell'atrio ancora chiusa nel centro è riprodotta nell'opera di Pietro Ferrerio: *Palazzi di Roma* (fig. 2) ed in due piante conservate nell'Albertina di Vienna (n. 955 e 957). Poichè si aveva rinunciato, probabilmente per evitare grandi lavori di steramento, all'idea del giardino segreto su un livello basso progettato durante la direzione del Maderna, era inevitabile che la sala ovale inferiore prospiciente sulla strada incastrata dovesse perdere ogni sua attrattiva.

E' quindi comprensibile perchè si volle chiudere completamente l'atrio verso quel lato rinunciando all'accentuazione dell'asse diretta in profondità. In rapporto con questa stampa sta il fatto già noto a traverso gli atti della fabbrica e confermato da Tezio¹ e Totti² che il centro dell'atrio era occupato da una fontana³. I cambiamenti apportati in seguito alla disposizione primitiva hanno certamente nociuto, epperò si esprime in essi la tendenza insopprimibile nella costruzione di palazzi, di aprire cioè l'edificio su un asse diretto in profondità attraverso l'intera costruzione. Che questo concetto sia stato negletto dal Bernini, che anzi egli abbia rifiutato a questo riguardo le idee del Maderna, dev'esser considerato come un errore che più tardi si è fatto risentire, non potendosi rinunciare alla lunga a tale collegamento centrale. In quanto a ciò il Bernini non si è mostrato completamente all'altezza del suo compito. In favore di un'idea scultorea, d'applicare cioè una fontana alla nicchia dell'atrio, trattò con superficialità l'elemento architettonico.

Una stampa riportata dal Tezio ci mostra l'aspetto primitivo della facciata verso il giardino⁴. Al posto della rampa, eseguita più tardi, un viale piano conduce dal giardino per un ponte ancora stretto verso la porta della sala ovale. Le finestre laterali non sono ancora deturpate dai balconi e dagli sottostanti accessi alle scale che conducono alla sala ovale inferiore. Ai recessi laterali manca l'ordine superiore delle finestre che quindi sono state eseguite soltanto più tardi. Così si spiega pure perchè i frontoni di queste finestre arrivino ad entrare nel vano delle finestre ovali soprastanti che ancora appartengono alla prima costruzione. I lavori di trasformazione furono eseguiti verso il 1670 dal cardinale Francesco Barberini († 1679)⁵.

Dopo aver tentato in tal modo di ricostruire lo stato primitivo del palazzo per chiarire l'attività del Bernini riferitaci dalla « Misura », dobbiamo ora astrarre anche da tutto ciò che fu conservato dei progetti del Maderna e da ciò che in questi deve esser attribuito al Borromini. Discutendo dei primi progetti abbiamo già dimostrato che la disposizione generale, in quanto riguarda l'aggiunta della parte nuova, l'orientamento della facciata principale e le strade basse situate verso la collina, furon fissate dal Maderna. In specie però risale alla sua direzione l'esecuzione delle due sale sovrapposte a pianta ovale. Benchè in seguito ai cambiamenti posteriori non si possa riconoscere facilmente il carattere primitivo di questa parte, siamo in grado di riconoscere le intenzioni che chiaramente risalgono al Maderna per mezzo di due bozzetti (Albertina 962 e 963, tav. 7, 1 e 2) della facciata della sala superiore prospiciente verso il giardino. La disposizione di questa facciata, il passaggio dai pilastri dei fianchi alle mezze colonne del centro, la formazione di risal-

1 Aedes Barberinae ad Quirinalem, Romae 1647, 11.

2 Ritratto di Roma mod. ed. 1638, 272.

3 Confr. la descrizione della fontana a pag. 20.

4 Op. cit. 223.

5 A. Specchi, Il quarto libro del Nuovo Teatro delli Palazzi di Roma, R. 1699, tav. 17-20, porta già una riproduzione dello stato definitivo. Inoltre si fa menzione nel Ritratto di Roma mod. 1689, 277, in contrasto con le prime edizioni della « nuoua cordonata fatta dal Cardinal Francesco Barberini, che parimente l'adornò delle balaustri e de' muri bassi che la circondano ».

ti fiancheggianti e l'attico sproporzionatamente alto i cui piani si aprono in finestre alternatamente quadrate e rettangolari, e che termina con una balaustrata ornata da statue, ci ricordano sotto ogni riguardo la facciata di San Pietro del Maderna. Nel dettaglio, per es. nel disegno delle porte con i triglifi all'architrave e nell'applicazione di rilievi, si riconosce il suo stile che qui si presenta in una delle sue ultime e belle manifestazioni. Il Maderna avrà incominciato inoltre la trasformazione dell'ala settentrionale. Due disegni di prospetti provenienti probabilmente dal suo studio (Albertina 960 e 961) dimostrano che si eseguirono dei cambiamenti al palazzo esistente spostando le finestre e rifacendo le strutture architettoniche. In questi lavori si mantenne in gran parte la pianta antica del lato occidentale come risulta dal confronto dello stato definitivo con il disegno già menzionato del Palazzo Sforza. Un altro elemento che limita la parte spettante al Maderna risulta dalla « Misura e Stima » secondo cui quest'ala fu rifatta completamente dal Bernini.

Per ciò che riguarda la distinzione dell'attività del Bernini e del Borromini non ci possiamo fidare interamente dei biografi le cui opere furono scritte soltanto 40 anni dopo. Il Baldinucci come pure il Passeri attribuiscono nei loro manoscritti al Borromini una parte essenziale che poi nelle edizioni fu limitata a favore del Bernini. Dal manoscritto del Passeri si suole riportare il seguente passo importante (fol. 171): « In molti parti et in molti luoghi si fanno conoscere le fatiche et i capricci di Francesco, e quelli, che hanno del mestiere cognitione perfetta, saranno molte bene conoscerli e distinguerli; non dico però che il Bernini non ci habbia la sua parte dell'invention e dell stabilimento, ma un buon aiuto e grande vantaggio ». Il Baldinucci¹ andando più oltre del Passeri riferisce che il Bernini dopo la morte del Maderna — inesperto come era in architettura — si era rivolto al Borromini pregandolo di aiutarlo nelle fabbriche di San Pietro e del palazzo Barberini sapendo che egli aveva fatto tutti i disegni e lavori per il Maderna. Il Borromini avrebbe accettato la proposta ricavandone però soltanto delle noie e nessun onore. Contrariamente a queste affermazioni troviamo più tardi negli scritti pubblicati dal Baldinucci l'attribuzione del palazzo al Bernini². Nel catalogo delle sue opere sono elencate in modo speciale la facciata³, la scalinata grande e il salone. Le attribuzioni più esatte e che corrispondono in tutto cogli atti della fabbrica e col carattere artistico delle differenti parti si trovano scritte sotto le stampe dello Specchi nel 1° volume dello *Studio d'architettura* di Filippo de Rossi. Secondo esse sono del Bernini la facciata e le porte del salone, del Borromini invece le finestre ai lati della loggia centrale, la scala a chiocciola a destra e le finestre delle parti laterali dell'ala centrale della facciata posteriore.

Dal punto di vista stilistico l'aver dato apparente profondità ad una nicchia di leggera curvatura mediante una virtuosità prospettica non costituisce un criterio per l'attribuzione al Bernini o al Borromini i quali si servono entrambi di questo sistema nelle loro opere: il Borromini nella grande nicchia dell'altare di San Carlino, nella facciata dell'Oratorio, nelle tombe in S. Giovanni in Laterano ed infine nelle finestre come p. es. nella facciata posteriore della Sapienza; il Bernini nel monumento della contessa Matilde e nel portone principale dell'ospedale di S. Spirito. Il motivo è dunque comune ai due artisti; nell'esecuzione però le opere citate del Bernini assomigliano di più alle finestre superiori del palazzo Barberini che non gli esempi riportati dal Borromini.

¹ Cod. Magliab. op. cit., fol. 170.

² Così nella Vita del Bernini: « Diede il disegno per il Palazzo Barberino ».

³ La stessa attribuzione da Rossi, Nuovo Teatro e da Ferrerio, Palazzi di Roma.

Gli emblemi, le teste di meduse, i delfini, i teschi d'animali ecc. riprodotti nelle metope dell'ordine inferiore dimostrano palesemente la loro derivazione dal Bernini. Egli si è sempre sbizzarrito nella rappresentazione di espressioni contorte, cosa che ripugnava profondamente all'indole del Borromini¹.

La formazione naturalistica delle api entro gli angoli degli archi è anche una caratteristica del Bernini. Ma più di ogni dettaglio depone in suo favore il concetto d'insieme. Mentre il Borromini sviluppa tutto in senso verticale — caratteristica è la loggia del Palazzo Falconieri — o vivifica almeno le sagome orizzontali con elementi verticali sovrapposti; il Bernini spiega la sua architettura in larghezza, ama le lunghe orizzontali, le file di colonnati eleganti — e lo dimostrano bene quelli della piazza di San Pietro.

Il carattere completamente diverso del Borromini, che cerca di accentuare la plastica mediante un forte rilievo, si osserva nelle finestre dei riscontri ai lati della loggia, in ispecie quella del mezzanino (tav. 8). Esse gli sono attribuite dallo Specchi e a ragione il Muñoz rileva la loro affinità con quelle dell'attico di San Pietro. Soltanto non posso arrivare alla conclusione del Muñoz, che cioè esse siano del Maderna.

In uno studio conservato nell'Albertina di Vienna (n. 958) queste finestre superiori hanno ancora dei frontoni tondi di forma abbastanza semplice, i cui appoggi si mantengono in piano e non sono girati al di fuori. Trovandosi sullo stesso foglio un disegno che svolge già con precisione l'idea della loggia, è da ritenersi che si tratta d'uno studio eseguito nell'ultimo periodo di costruzione quando non si aveva deciso la forma definitiva di queste finestre del mezzanino. Esse non possono dunque esser attribuite al Maderna, al quale altrimenti spetterebbe l'ultimo piano della loggia.

Un'altra prova che dimostra che queste finestre furono eseguite dal Borromini sono le indicazioni autografe a canto a un prospetto di una delle finestre del piano inferiore della stessa asse (Albertina n. 968). Un confronto delle finestre del mezzanino con le porte del salone distingue ancora il suo stile da quello del Bernini (tav. 9 e 11). Il motivo in sé somiglia. Invece della vivacità plastica dei contorni borrominiani in cui ogni parte è collegata e racchiusa da un'altra, nel Bernini le parti si trovano unite soltanto leggermente in un contorno efficace. Nel Borromini i festoni abbracciano le orecchie delle finestre per aumentarne la resistenza, nel Bernini la ghirlanda si spiega in una curva leggera col l'unico intento di ripetere in forma bella ed ornamentale la sagoma del frontone. Questo tipo di porta, di effetto troppo slegato ed alquanto vuoto, si ritrova specialmente in quella colla testa di medusa. Mentre il Borromini pone un centro al suo timpano con la conchiglia profondamente incavata, che sembra contenere una forza che spinge violentemente in alto ed in fuori creando con tale pressione la cornice circoscritta, nel Bernini non appare un simile contatto delle forme. Le mensole laterali e le sporgenze hanno perso il loro collegamento orizzontale e restano isolate perchè l'unità delle parti non consiste che nella linea del contorno. Nè il piccolo scudo, nè le grù ivi rappresentate contengono una forza sufficiente per reggersi sotto al pesantissimo frontone².

Insieme alla decorazione del salone occorre attribuire al Bernini la scala grande che ripete il motivo della loggia superiore: gli archi con lo scorcio prospettico. Data l'affinità di queste due parti non è possibile attribuire la loggia superiore al Borromini e la scala al

¹ Confr. i rilievi di carattere molto simile nelle incavature del monumento alla contessa Matilde, nella loggia superiore sotto la cupola di S. Pietro, nella porta centrale del salone del Palazzo Barberini, e le maschere come quelle dall'anima dannata nel Palazzo di Spagna.

² Per le porte del salone esistono nell'Albertina 5 studi: n. 935, 978, 982-84 (tav. 10).

Bernini. Esse appartengono alla stessa mano. Probabilmente la fontana dell'atrio sarà stata pure del Bernini. Secondo il Tezio vi era rappresentato il sole che assorbendo l'acqua la muta in un velo delicato, mentre l'ape vola intorno bevendo dell'acqua che rende poi in miele: allusione simbolica alla prodigalità del proprietario.

All'infuori degli architetti menzionati fecero ancora dei progetti per il palazzo Sigismondo Coccapani¹ e Pietro Berettini da Cortona. Essi vennero eseguiti soltanto in parte a causa delle grandi spese, p. es. per il portone del giardino alle Quattro Fontane² e per il teatro³ posto al di sotto della facciata a nord-ovest lungo la strada attuale che conduce a piazza Barberini.

¹ Baldinucci, Notizie (ed. 1728) V 135.

² Lettera di Luca Berettini a Ciro Ferri nella Bibl. Magliab., pubbl. da Campori, Lettere art., Modena 1886, 510.

³ D. de Rossi, Studio d'architettura I 51 e 52. disegno Albertina n. 964.

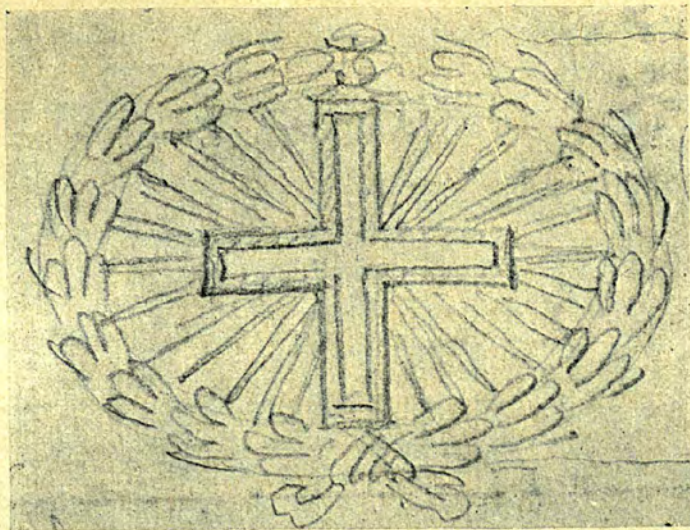


Fig. 3. Alb. 217

QUARTO CAPITOLO

S. CARLO ALLE QUATTRO FONTANE

Una delle principali ragioni che indussero il Borromini a rinunciare ai lavori per San Pietro fu forse la possibilità di prodursi oramai come architetto autonomo.

Infatti nell'anno seguente cioè nel 1634 lo troviamo intento a riedificare il piccolo convento sul Quirinale presso le quattro fontane per ordine dei P.P. Religiosi Scalzi dell'Ordine dei Trinitarî. La sede di questi padri spagnoli alle Quattro Fontane esisteva soltanto dal secondo decennio del secolo XVII.

Nel 1611 e nel 1612 essi avevano comprato dal cardinale Mattei ed avevano avuto in regalo dal cardinale Bandino parecchie case poste all'angolo meridionale dell'incrocio della strada Felice con la strada Pia¹. La posizione domina ogni lato. A settentrione si trova il giardino di Palazzo Barberini, a nord-ovest scende ripida la strada Felice, ora via Quattro Fontane, verso la piazza Barberini per risalire dall'altro lato su Trinità dei monti. In lontananza si scorge porta Pia, dal lato opposto lo sguardo segue il lungo tratto del palazzo del Quirinale fin alla fontana di monte Cavallo. A sud-est scende di nuovo la strada Felice ed in fondo ad essa si vede l'obelisco e la tribuna di S. Maria Maggiore. Già Sisto V aveva conferito una nota caratteristica a questo incrocio di strade facendo smussare i quattro angoli e collocarvi le fontane². Tale smussamento provocava un'altra irregolarità al terreno del convento, tagliato già dalla strada Felice. Per la chiesa e per il chiostro rimaneva appena tanto terreno quanto serve di base a un pilastro della cupola di San Pietro; un confronto questo che ancora oggi vien fatto dai romani.

¹ P. Fr. Juan, Relatione del Conv. di S. Carlo alle Quattro Fontane (bibl. del convento) pag. 35.

² Secondo M. Guidi, Le fontane barocche di Roma, Zurigo 1917, questa fontana fu eseguita soltanto dopo la morte di Sisto V.

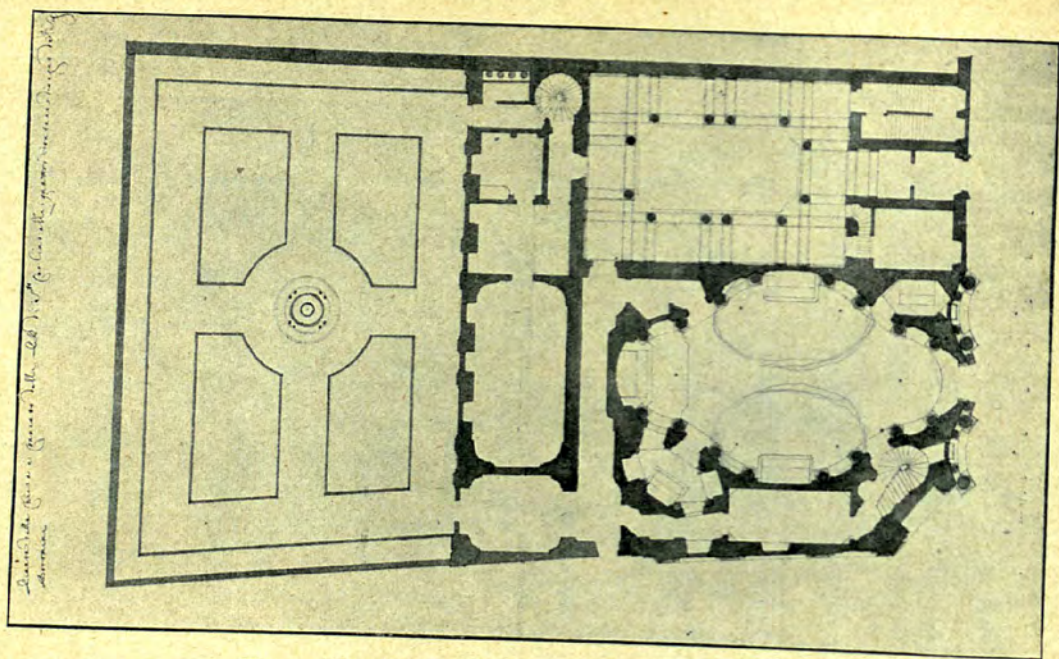


Fig. 4. Alb. 182. Pianta di S. Carlo alle Quattro Fontane

Il 6 luglio 1634 il Borromini e il procuratore generale di allora Fra Giovanni dell'Annunciazione firmarono il contratto col capomastro dei muratori Tomaso Damino per la « fabbrica da farsi alle Quattro Fontane »¹. Il 15 luglio fu posta la prima pietra del dormitorio dalla parte verso la strada Felice² e dopo un anno, nell'agosto 1635, era già terminato (fig. 4). Trovandosi dunque dietro la chiesa che ancora non era costruita e guardando con il lato stretto a nord-ovest sulla strada Pia, era situato in tal modo da dividere l'intero terreno in due parti. La parte anteriore era destinata alla chiesa, al chiostro ed al cortile con le facciate sulla strada Pia, mentre quella posteriore doveva servire per il giardino. Il primo dei vani inferiori del dormitorio si trova verso la strada Felice ed è un vestibolo ad angoli arrotondati dal quale secondo un'idea non eseguita dal Borromini si doveva passare in una loggia che avrebbe chiuso il giardino. Questa loggia non soltanto avrebbe congiunto più intimamente il giardino col convento, ma avrebbe compensato pure con cappelle, che si sarebbero seguite sempre più profonde, il corso obliquo della strada Felice³. Invece furono costruite verso il principio del secolo XVIII due ali che racchiudono il giardino dai lati nord-ovest e sud-ovest, mentre sul lato sud-est si estende un corridoio chiuso.

Al vestibolo segue il refettorio (tav. 12) che nel '700 fu cambiato in sagrestia e nella parte nuova fu costruito un refettorio più grande.

La sagrestia è posta sull'asse della chiesa ma in senso contrario ed è aperta verso sud-ovest con tre finestre sul giardino. Di fronte a quella di mezzo esisteva un tempo un pulpito. Il lato stretto a nord-ovest è allargato per mezzo d'una nicchia a piccola curvatura, prospetticamente approfondita. Questo motivo preso dal Palazzo Barberini e che doveva

¹ Libro de las Fabricas del Convento de S. Carlos a las 4 Font. (bibl. del convento, cod. 24, 1).

² P. Fr. Juan, op. cit. p. 40.

³ Confr. i due disegni nell'Albertina n. 171 e 173.

aver una parte importantissima anche nell'interno della chiesa, non serve qua soltanto per allargare illusoriamente lo spazio, ma fa pure apparire gli angoli come sostegni del soffitto. In alto essi sono arrotondati dal cornicione mentre un putto quadrialato serve da sostegno accentuando pure il passaggio dell'angolo. In tal modo l'angolo che il Borromini soleva chiamare nemico di ogni buona architettura, è nascosto il più possibile. Per la decorazione del soffitto è conservato nell'Albertina un primo progetto (n. 221) in cui si osserva un ovale centrale circondato da un fregio ad archi. Nell'esecuzione il Borromini andò ancora più oltre ingrandendo l'ovale e congiungendolo alle punte delle vele rinchiusa fra dei nastri profilati. Così sovrasta alla sagrestia, che è in piccolo una variante della chiesa, una forma in cui si esprime nel modo più semplice la tendenza del Borromini ad una completezza solida accompagnata ad un movimento vivace.

Nel piano superiore si trova la biblioteca cui furono aggiunte più tardi dal Borromini due logge che seguono i lati della chiesa, per procurare agli studiosi la possibilità dello studio ad aria aperta permettendo loro in più di ricercare il sole o l'ombra secondo che desiderassero o che la stagione richiedesse. L'interno disposto completamente secondo le esigenze pratiche creava delle difficoltà per l'ideazione della facciata verso il giardino, in quanto che il piano inferiore e quello superiore che racchiudevano il refettorio e la biblioteca risultavano di gran lunga superiori in altezza ai due interposti piani bassi con le piccole finestre delle celle. Il sistema ideato dal Borromini per unire queste due parti differenti ci risulta interamente soltanto nei quattro disegni dell'Albertina (n. 198-201; confr. tav. 14, 1 e 2): applicare discretamente finestre cieche, evitare piani di muro vuoti, ma conferire importanza al piano di mezzo.

Il 6 febbraio 1635 s'incominciò la fabbrica del cosiddetto « claustro » che è posto sulla strada Pia. La facciata di quest'ala fu eseguita soltanto negli anni 1662 e 1663 insieme a quella della chiesa, negli ultimi anni della vita del Borromini.

S'incominciò però la costruzione del piccolo chiostro (tav. 13) che si inserisce con le sue logge fra clausura, chiesa e dormitorio. Secondo il disegno dell'Albertina (n. 171) si intendeva erigere da prima un cortile a pilastri. Seguendo però la generale tendenza del tempo, il Borromini cambiò i pilastri con dodici colonne toscane che sostengono nel piano inferiore sei archi secondo il motivo palladiano, mentre in quello superiore un architrave diritto poggia su colonne più piccole. La differenza essenziale in confronto col cortile del Palazzo Linotte di stile del Rinascimento che in molti riguardi somiglia a questo consiste nuovamente nello smussare gli angoli e nel curvare in avanti le superfici in tal modo ottenute così che l'angolo perde il suo carattere separativo evitando un accozzamento di ordini che avrebbe spezzato il ritmo.

Questa forma singolare del cortile si ripete nel pozzo ottagonale posto nel centro. Sul pozzo s'innalza, in guisa del gioco d'uno zampillo d'acqua, una decorazione in ferro battuto foggiate in volute vive e graziose (disegno nell'Albertina n. 195 a, confr. tav. 16, 1).

Il cortile fu terminato nelle singole parti soltanto dopo dieci anni. Così troviamo che il Borromini stipula il 3 luglio 1644 un contratto con lo « scarpellino Matteo Albertini » per il compimento della balaustrata¹. Le singole balaustre di sagoma snella e di base triangolare si allargano alternativamente in alto o in basso, in tal modo che ogni balaustra confina con il profilo della balaustra vicina in una curva parallela a guisa d'un S. Ne risulta l'impressione d'un continuo movimento ascendente e discendente. Verso lo stes-

¹ Libro de las Fabricas, contratto senza indicazione di pagina.

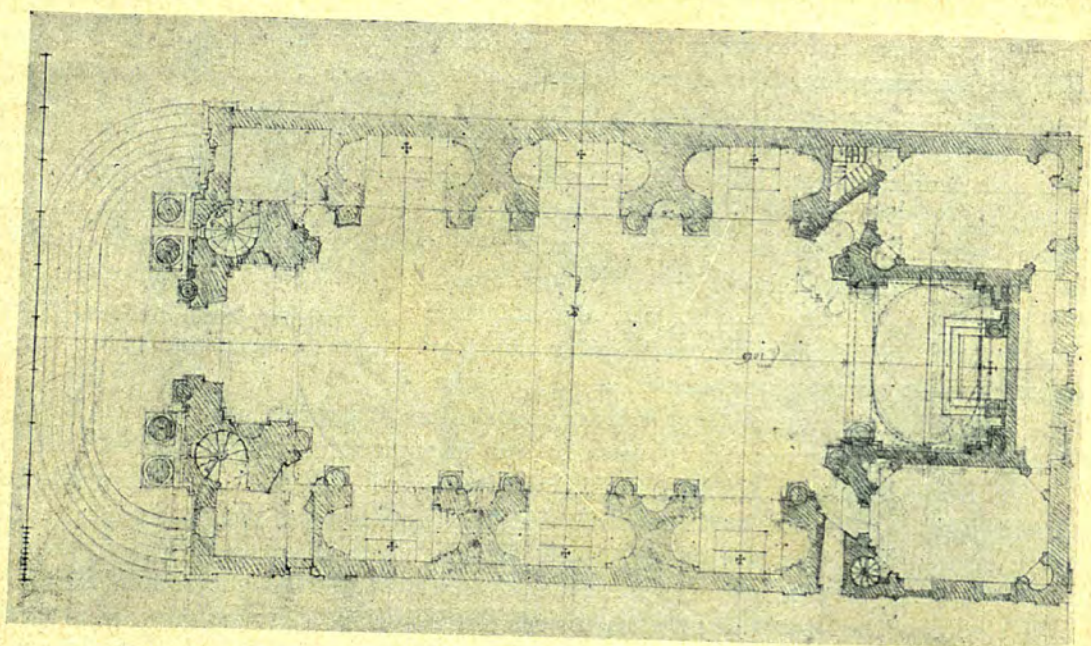


Fig. 5. Alb. 165. Primo progetto per S. Carlo alle Quattro Fontane

so tempo in circa il Borromini usò il medesimo motivo nelle balaustre delle logge dell'oratorio di San Filippo.

Il 23 febbraio 1638 il procuratore conchiuse un contratto con il capomastro dei muratori Niccolò Scala secondo cui la chiesa doveva esser finita già nel febbraio del 1639¹. Il 19 aprile fu posta la prima pietra dal cardinale Fr. Barberini².

Più d'ogni altra fabbrica del Borromini questa piccola chiesa di S. Carlino — così fu chiamata dal popolo — destò al tempo della sua costruzione la più appassionata ammirazione, come pochi decenni più tardi la critica più sprezzante. L'istessa chiesa detta dal Passeri un « miracolo dell'arte » è considerata nel '700 dal Milizia³ come il « delirio maggiore del Borromini » che suscita soltanto compassione. In ispecie si biasimava l'arbitrio, l'allontanamento delle forme classiche. Intanto è strano che appunto queste critiche vengono contraddette dalla stessa storia della costruzione, che dimostra in ognuna delle quattro fasi del suo sviluppo, distinguibili in base ai disegni conservati nell'Albertina, uno svolgimento conseguente di pensieri architettonici romani sia dell'antichità che del seicento.

In questi progetti, che dimostrano anche nel modo più esplicito l'importanza dei disegni per la conoscenza dello sviluppo d'un pensiero artistico, si nota la capacità del Borromini di superare in tutti i riguardi i primi punti di partenza sacrificando senza esitazione un progetto finito a una soluzione migliore, così che il principio e la fine di tutto lo svolgimento non si somigliano più affatto e non se ne riconosce il collegamento che attraverso la serie dei disegni intermedi. Il primo progetto (n. 165, fig. 5) in forma d'una semplice navata a pianta rettangolare porta lo stampo dell'arte del Borromini soltanto nell'uso fre-

¹ Libro de las Fabricas, 5.

² Procuratore Fr. Juan 51.

³ Memorie degli architetti, Parma 1781, II 206.

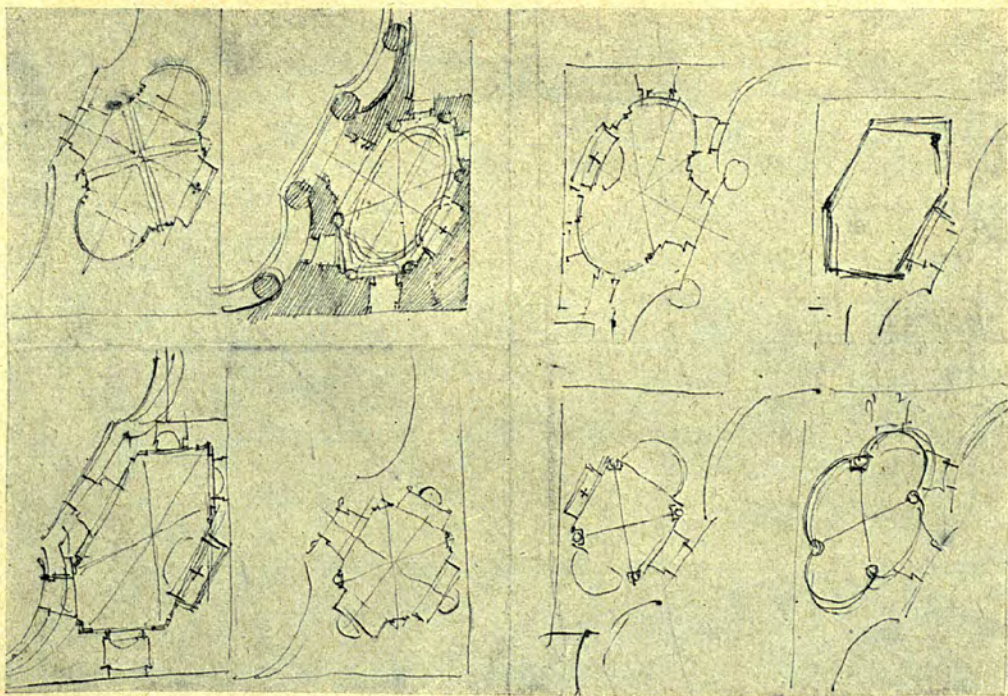


Fig. 6. Alb. 174. Progetti per le cappelle di S. Carlo alle Quattro Fontane

quente di formazioni tonde. Gli angoli smussati della navata servono a condurre intorno allo spazio principale un ordine di mezze colonne abbiniate. L'istessa tendenza che smussa gli angoli oppure li curva in avanti porta all'uso delle colonne il cui carattere è egualmente tale da condurre ad accompagnare lo sguardo. Però il Borromini non se ne serve soltanto per ragioni di unità spaziale, ma anche per la loro espressione plastica e la loro forza organica: gli stessi motivi che avevano indotto già Michelangelo a spezzare i muri con colonne. Appunto in ciò il Borromini si distingue dai suoi contemporanei per cui il conglomeramento delle colonne non tendeva che ad un accrescimento della sontuosità dell'aspetto.

Due cerchi iscritti nella pianta della navata del progetto dell'Albertina (n. 165), dimostrano che il Borromini già fin da allora aveva in mente di unire in una relazione più stretta la lunghezza alla larghezza. In un secondo progetto si vede come i due cerchi si fondono in una ellissi e come le cappelle diagonali si uniscono maggiormente al centro in quanto costruite su pianta esagonale (Albertina n. 167; fig. 7). Il Borromini riprodusse questi esagoni anche nel progetto definitivo, benchè si conservi nell'Albertina un'altro foglio con vari disegni riferentisi ad altre soluzioni (n. 178; fig. 6). L'esagono fu prescelto non soltanto per la sua adattabilità, ma principalmente per il carattere mutevole di tale forma che sembra circoscrivere l'ovale interno. Per questa ragione si trova ripetuto lo stesso motivo nelle cassette della cupola. Un altro progresso si osserva nel rimpiazzare le mezze colonne con colonne piene poste in incavature. Anche in ciò si riconosce l'esempio di Michelangelo, il quale però soleva unire sempre due colonne in una nicchia. La cappella dell'altare maggiore è chiusa anche in un semicerchio mentre la facciata ed i vani posti negli angoli conservano la loro forma primitiva. Questa seconda pianta come

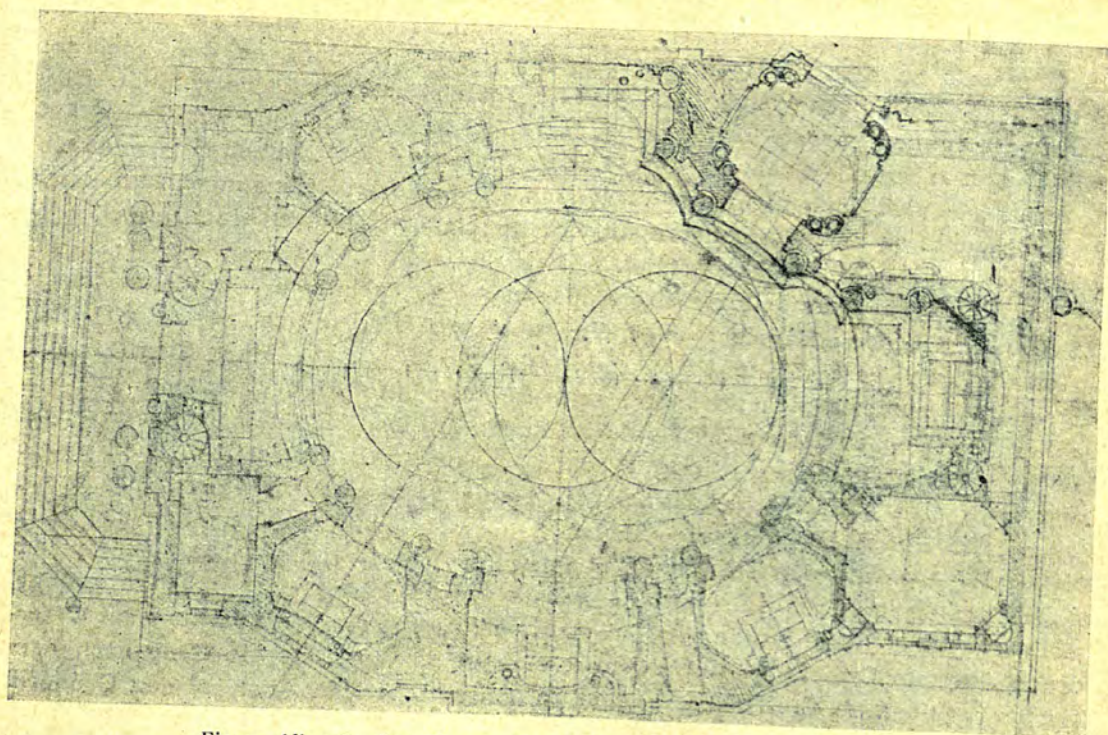


Fig. 7. Alb. 167. Secondo progetto per S. Carlo alle Quattro Fontane

pure quella precedente non tradisce la tradizione romana e se ne può ritrovare l'origine nel progetto di Michelangelo per S. Giovanni de' Fiorentini a traverso due tappe: S. Giacomo al Corso di Francesco da Volterra del 1600 e S. Maria de' Palafrenieri del Vignola del 1575. Già il Vignola aveva scelto — come pure in S. Andrea in via Flaminia — un ovale longitudinale frazionando piccole cappelle nelle assi diagonali tra cappelle più grandi nelle assi principali. E' caratteristico che anche nell'uso di otto colonne poste in nicchie si riscontra una somiglianza fra il Vignola e il Borromini, mentre Francesco da Volterra era ritornato verso i principî del secolo al pilastro. Del resto però il progetto di costui si accosta a quello del Borromini in ispecie per la sistemazione dei quattro vani negli angoli, benchè si riscontri nell'uso di piante quadrate una tendenza all'isolamento, che il Borromini cerca di superare con ogni mezzo. Egli vi pervenne in seguito trasformando le cappelle laterali in nicchie a piccola curvatura ed eliminando le cappelle diagonali che si uniscono completamente ai vani posti negli angoli, il cui spazio non è di nessuna importanza per la navata essendo le entrate di dimensioni piccole. Nel nostro progetto si riconoscono bene i primi passi per tale trasformazione. La cappella diagonale a sinistra dell'altare maggiore è variata una prima volta con disegno a matita ed ingrandita in forma rettangolare. Essa è quindi spinta verso l'interno della chiesa in modo da creare una curvatura ondulata nella pianta che in seguito con sovrapposto disegno a penna è spezzata in tre curve concave. Anche l'idea di trasformare in nicchie le grandi cappelle laterali appare accennata nella variante a matita.

Il trasferimento ossia l'adattamento di queste prime idee al posto destinato e disponibile si riscontra in un altro disegno dell'Albertina (n. 171). Lo spazio estremamente limitato e la necessità d'una sagrestia fecero restringere al Borromini la forma primitivamente larga della navata, riconoscibile ancora a traverso ai pentimenti. Così fu creato al lato

settentrionale un posto per la sagrestia. In conseguenza le nicchie laterali dovettero risultare di curvatura minima. La facciata ha ancora una formazione semplice relativamente poco movimentata. Il portale che sporge alquanto in avanti è fiancheggiato da due colonne. In seguito alla fusione delle cappelle diagonali con i vani degli angoli non si poterono eseguire che due cappelle isolate e con pianta esagonale: una a destra dell'entrata e un'altra a sinistra del coro. Al loro posto furono invece adottate a sinistra dell'entrata la scala a chiocciola che conduce in basso alla chiesa e in alto al campanile. Analizzando la pianta bisogna rendersi conto che essa non è comprensibile che in stretto nesso collo spaccato (tav. 15). Le grandi nicchie poste nelle assi principali acquistano per mezzo delle linee della calotta disegnate in iscorcio prospettico¹ una profondità apparentemente maggiore di quella indicata nella pianta. Ne risulta quindi nello spazio stesso della chiesa l'impressione d'un ovale incorporato con una croce greca. Tale impressione è intensificata ancora dal fatto che sopra a quelle parti che appaiono come i pilastri centrali poggiano i grandi archi delle nicchie che nell'istesso tempo sostengono la cupola, e che tra essi sono tesi i pennacchi che servono di transizione alla pianta ovale della cupola. L'unità di tale spazio è raggiunta a traverso la fusione della navata con le cappelle, come già si riconosce nei progetti. Due fatti diversi sono avvenuti: da un lato lo spazio principale ha assimilato le cappelle, dall'altro queste lo compenetrano con i loro elementi formali.

In questa ultima fase il Borromini si riallaccia all'architettura romana imperiale. Dall'« opus arch. » (cap. VII, 10) ci risulta che egli aveva studiato le rovine della villa d'Adriano trovandovi il sistema che prese poi ad esempio, e che dirige il peso non sui muri, ma sulle singole membrature anteposte ad essi. Ivi troviamo anche nella cosiddetta sala a cupola nella Piazza d'oro² una pianta a circonferenza ondulata simile a quella del Borromini, soltanto che nella costruzione antica invece dell'ellissi si tratta d'un cerchio compenetrato da una croce greca. Anche in quel caso gli archi scaricano loro il peso su i singoli pilastri e la cupola si collega, secondo la ricostruzione del Winnefeld, immediatamente ai pennacchi, e pure in ciò il Borromini si accosta all'antichità eliminando il tamburo ed unificando il più possibile la cupola con lo spazio della navata. In questo senso il S. Carlo rappresenta una prima tappa. Un'altra costruzione antica però dell'epoca cristiana, l'oratorio di Santa Croce distrutto al tempo di Sisto V e situato accanto al battistero lateranense, aveva fra le quattro braccia della crociera delle cappelle, le cui porte si aprivano nei quattro angoli centrali smussati in una sagoma convessa³. In seguito, in un progetto per S. Agnese, inattuato, il Borromini si accostò ancora di più a questo esempio. Benchè egli fosse convinto della necessità di restare in contatto coll'antichità classica come fondamento primo della cultura italiana, la sua posizione in pratica veniva a distinguersi essenzialmente dalla concezione classicista.

Egli non riteneva l'antichità quasi un canone inamovibile, cui occorresse sottoporsi sotto ogni riguardo, ma come arte d'una grande epoca che doveva servire da ammaestramento ed ispirazione, e che svelandoci la propria tendenza non permetteva dei contatti diretti che in pochi punti a seconda delle esigenze pratiche. La naturale potenza inventiva

¹ Progetto nell'Albertina n. 208. Secondo un'annotazione del Borromini egli voleva nascondere le cassette troppo piccole del centro inferiore con l'applicazione dei timpani.

² H. Winnefeld, Die Villa des Hadrian bei Tivoli, 3. Ergänzungsheft d. Jahrb. d. K. D. Arch. Inst. Berlin 1895, 65. Lo studio del Borromini delle rovine della Casa Aurea è documentato da copie autografe di diverse descrizioni, conservate nel Cod. Vat. lat. 11258, I, fol. 201 e 202.

³ Confr. H. Egger, Krit. Verz. der Slg. Arch. Handz. d. Wiener Hofbibl., Wien 1903, I 36.

fece disprezzare al Borromini ogni imitazione, fosse pure quella dell'antichità. Il procuratore riferisce in riguardo che il progetto è talmente personale da non trovarvisi un particolare copiato da altri, però riconosce il collegamento col passato e dice perciò dell'arte del Borromini che era « si bene fondata sopra lo antico et conforme quello che li valentissimi architetti lasciarono scritto¹ ».

Dopo due anni di costruzione si incominciarono verso il principio dell'anno 1640 i lavori di stucco. Il 26 febbraio fu conchiuso con Giuseppe Bernascone un contratto, secondo il quale si doveva finire prima la cupola colla lanterna, poi i pennacchi ed infine la parte inferiore dell'interno. Fu prevista anche la decorazione in istucco della chiesa sottostante. Nell'anno 1641 Pierre Mignard dipinse in un ovale sopra l'ingresso un affresco² rappresentante l'Annunciazione, che poi fu distrutto 25 anni più tardi quando si eresse la nuova facciata. Sembra tuttavia che in principio si volesse conservare la facciata semplice.

La chiesa fu effettivamente compiuta l'8 maggio 1641, ma la consacrazione non fu fatta che cinque anni dopo, il 14 ottobre 1646, dal cardinale Ulderico Carpegna³.

La grande finezza e l'esecuzione vivace di ogni dettaglio, la disposizione diligente e profondamente sentita della decorazione potrebbero far credere che in essa consista l'importanza principale del Borromini, ma in tutto ciò si palesa solamente la stessa mentalità che ha concepito l'intero edificio e che dedicandosi con serietà a qualsiasi compito ripensava ogni minimo dettaglio e non eseguiva nulla meccanicamente e che cercava soprattutto di collegare ogni singola membratura in un sistema ben chiuso e compatto. Per questa ragione il Borromini si staccò dal colorismo scenografico che si era divulgato nell'architettura romana. Egli mantenne nell'interno di S. Carlino (tav. 18 e 19) un unico colore, il bianco, senza distinzione fra i differenti elementi architettonici, ammettendo accenti più vivi soltanto in direzione delle assi principali nell'oro delle cornici e nei colori dei quadri.

L'ordinamento architettonico ed i colori impiegati si aiutano a vicenda nel loro compito di unire in un solo sistema tutte le singole parti. Ed in ciò si osserva un altro lato caratteristico dell'arte borrominiana, di attribuire cioè a quelle membrature che servono da elementi di congiunzione una doppia relazione diretta in due direzioni diverse. Così l'arco che racchiude ogni altare diventa otticamente per via della sua doratura tutto un insieme con la cornice dorata dal quadro d'altare, restando tuttavia in relazione diretta con l'ordine architettonico per mezzo del cornicione che continua dietro alle colonne. Ne risulta in tal modo un sistema che abbraccia l'intera chiesa. Seguono ai grandi archi degli altari in ritmo alternato le chiusure superiori delle nicchie che racchiudono le statue. Tale ritmo si ripete con maggiore intensità nell'alternarsi dei grandi archi delle nicchie d'altare con quei dei medaglioni dei pennacchi (tav. 21) dove è aumentata anche la tendenza in alto a traverso l'applicazione dei putti alati. La forma dell'elissi appare in tutta la sua chiarezza e in tutto il suo valore dominante soltanto nell'altezza del largo cornicione che circonda la pianta ovale della cupola. Ma la tendenza in alto anche in questo punto non fa che una breve pausa. Già appaiono all'altro lato le punte delle foglie d'una corona composta da archi. Lo spazio della cupola (tav. 20) si apre con una volta che sembra costruita da innumerevoli piccole cellule, cassette profonde che si impiccoliscono prospetticamente in alto e che danno alla cupola realmente bassa ed oppres-

¹ Libro de las Fabricas 17 seg.

² Libro de las Fabricas senza indicazione di pagina.

³ Procuratore Fr. Juan 51, 56, 58.



Fig. 8. Alb. 159

sa un'ampiezza e un'altezza molto maggiore del vero. L'occhio dello spettatore segue a stento i lineamenti degli orli delle cassette che con movimento vivace scattano a destra ed a sinistra e si spingono in alto. Da una forma di croce sembrano staccarsi in tutte le quattro direzioni esagoni che sollevano ottagononi con cerchi iscritti. Al limite inferiore della volta quattro cassette sono traforate ad uso di finestre e da esse la cupola riceve la luce laterale che ne rischiarla la volta ed illumina gli orli delle cassette facendoli risaltare in contrasto con la parte concava ed ombreggiata. Quanto più le cassette si avvicinano e diventano spesse, tanto più il movimento sembra accentuarsi per terminare repentinamente nel cornicione superiore¹. Con una linea tranquilla e pura il semplice ovale circonda il piede della lanterna. Dal basso una vita agitata si spinge in alto in continuazione infinita nel giuoco di luce ed ombra, ma in su appaiono radianti le otto finestre della lanterna ed in ultimo la colomba circondata da raggi. Il '600 nella sua intenzione pronunciata di propagare la fede, attribuiva una grande importanza al simbolo. Colui che vorrà studiare l'opera del Borromini sotto questo riguardo troverà che l'artista fu mosso nella concezione dei suoi lavori da un profondo sentimento religioso.

Nel dettaglio si osserva ancora la modellazione un po' dura ed arida del primo periodo: manca la capacità che più tardi appare nella facciata della stessa chiesa di elaborare plasticamente tutte le forme e di avvicinarsi alla natura nella sua opulenza e pienezza intima. Per non rinunciare all'ordine ritmico il Borromini avvolge in se stesse le volute dei capitelli delle colonne situate negli angoli. Data la loro posizione obliqua esse servono sia da chiusura degli angoli smussati, sia da sostegni per il grande arco delle nicchie. La spezzatura dell'architrave al di sopra dei capitelli appare anche nelle basi delle colonne. La semplicità del cornicione dimostra l'avversione del Borromini per la solita maniera esagerata dei dettagli. Tanto più gli importa la formazione dei profili che egli unisce in una sagoma composta da poche scanalature e sporgenze evitando membrature di forma verticale che repentinamente terminano per mezzo di smussamenti, applicazione di forme ondulate ed incavazioni profonde, così che i suoi profili danno nell'occhio già a chi li osserva da lontano. Il crescere ed il decrescere dei cornicioni, la forza impulsiva del-

¹ Iscrizione del cornicione: Sanctiss. Trinitati Beatoq. Carolo Borromeo D. AN. SAL. MDCXL. L'anno riguarda l'esecuzione degli stucchi.

vrebbero raggiunto i 20.000 scudi. I rivali sostennero naturalmente che le opere del Borromini seppure belle costavano troppo. A che il procuratore rispose: «Ma questo non proviene della spesa che fanno li Patroni delle fabriche, ne anco della materia ne multiplicatione di giornate, spesso nella manifattura, ma del arte, in genio, et modo che detto signore Francesco da nelle sue fabriche, disponendo le materie in modo tale alli artificii, che quella lava, che doveva *postare* molte giornate la fa venir cossi facil anco che sia difficilissima come si se facesse lavar lisso et ordinario: Perche detto Francesco lui medesimo governa al Murator la Cuciara; Driza al stuhator il Cuciarino, al faligname la sega, et il scarpello al scarpellino, al matonator la mattinella, et 'al ferraro la lima »¹.

¹ In riguardo all'attività del Borromini, probabilmente di poca importanza, nella trasformazione della Santa Casa della Madonna di Loreto, incominciata nel 1634, confr. A. Muñoz, La form. art. d. B.

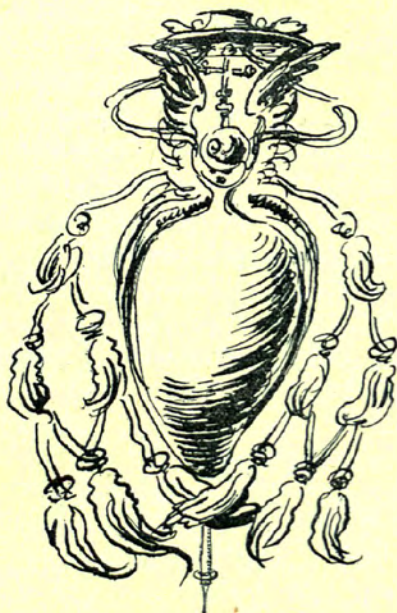


Fig. 10

QUINTO CAPITOLO

PALAZZO SPADA - PALAZZO FALCONIERI - PALAZZO BARBERINI ALLI GIUBBONARI - PALAZZO DELLA SAPIENZA

Quasi contemporaneamente alla costruzione del dormitorio e del chiostro di S. Carlino — verso il 1635 — il Borromini si trovava ai servizi del cardinale Bernardino Spada intento alla trasformazione e decorazione del Palazzo a Capo di Ferro che questi aveva acquistato nell'anno 1632¹. Il palazzo era stato costruito al tempo di Paolo III per ordine del cardinale Girolamo Capodiferro da Giulio Mazzoni, piacentino e discepolo di Daniele da Volterra². La trasformazione fatta dal nuovo proprietario, il cardinale Spada, conservò al palazzo in generale l'aspetto primitivo. I lavori del Borromini, anche la colonnata più tardi diventata famosa, furono dunque di carattere esclusivamente decorativo (tav. 23).

Durante la sua attività intorno al Palazzo Barberini ed a S. Carlino alle Quattro Fontane il Borromini si era continuamente occupato del problema dell'applicazione di leggi prospettiche con lo scopo di creare uno spazio illusoriamente più ampio. Nel S. Carlino, egli era riuscito a comporre un sistema talmente complesso che lo spettatore che vi si

¹ G. Moroni, Dizionario di erudizione stor. eccles. Ven. 1840-61, vol. 68, p. 19. Pompilio Totti, nella Guida pubblicata nel 1637, Ristretto delle Grandezze di Roma, p. 109, parla del recente abbellimento del palazzo. Ma soltanto Fioravante Martinelli nell'edizione del 1658 della sua Roma ricercata nel suo sito, p. 69 fa il nome del Borromini ed anche solamente in riguardo alla fontana sulla piazza di fronte al portone del palazzo. Indicazioni più precise si trovano soltanto dal Baldinucci che attribuisce al Borromini la « bella prospettiva » della colonnata, l'opera sua più importante in questi lavori.

² R. Venuti, Descr. di Roma mod. I, 245.

trovava in mezzo non si rendeva quasi più conto dei mezzi illusionistici; ciò non gli fu possibile nel Palazzo Spada, dato che questo conservava il suo carattere del rinascimento.

Egli costruì per la colonnata un passaggio che, incominciando dal muro a sud-est del palazzo e proseguendo sul livello del pian terreno, era rinchiuso dal vicino palazzo e giardino Massari (Albertina n. 1156 e 1157, tav. 22). Poi eresse in questo passaggio i cui muri laterali sono paralleli, un ordine di colonne toscane che sostengono una volta a botte a cassettoni e le cui parti si impiccoliscono secondo le leggi prospettiche così che ne risulta l'effetto d'una colonnata più lunga del reale.

Giudicando questo effetto non si deve dimenticare che l'impressione come primitivamente era voluta oggi non risulta più. In quei tempi lo spettatore vedeva, entrando già dal primo cortile del palazzo, la colonnata posta in fondo a un prospetto oggi distrutto. Lo scorcio prospettico non doveva apparire artificioso visto da tanta distanza, ed in più l'effetto che risultava dalla variazione di luci nei tre cortili e nei due passaggi che l'occhio percorreva contemporaneamente doveva esser d'un fascino singolare.

Deturpa l'aspetto del Colonnato anche la pesante cornice esterna del primo arco che fu aggiunta soltanto in seguito. Su di esso si trova una terrazza confinata al lato settentrionale da un'ala del palazzo nei cui angoli smussati nella gola del cornicione come pure nei medaglioni incavati a mo' di nicchie si riconosce facilmente la mano del Borromini. E la si riconosce egualmente nell'interno del palazzo dalla disposizione della scala principale che a destra dell'entrata conduce con un solo tratto all'ala posteriore del piano nobile. Il portale sul lato del giardino dell'ala sud-ovest è da ascriversi pure al Borromini, come anche il muro del giardino dirimpetto il cui centro è spinto indietro in una curva ondulata e concava e si apre con tre porte (tav. 24). L'aspetto attuale pecca per l'assenza della pittura che una volta copriva la facciata e che, a giudicare dalle finestre ovali ancora riconoscibili, dovette essere eseguita insieme all'architettura del Borromini.

La fontana di fronte al portone del palazzo in piazza Capo di Ferro, descritta da F. Martinelli (op. cit. 69) come un'opera del Borromini, rappresentava una donna che premeva l'acqua dalle mammelle nella vasca. Sembra che una fontana simile si trovasse nel Palazzo Chigi fuori porta Septimiana. Oggi non rimangono che le finestre cieche che servivano alla disposizione del muro della piazza, la nicchia piana che conteneva la statua e il sarcofago antico che faceva da vasca. Intanto si riconosce subito la mano del Borromini nella ringhiera a semplici volute e specialmente nello stemma cardinalizio degli Spada che riempie la nicchia superiore e di cui si conservano due disegni nell'Albertina (n. 1158 e 1159, fig. 10). Di speciale interesse è la sagoma asimmetrica dello scudo che prelude all'ornamentazione del rococò.

I lavori di Palazzo Spada non avevano fornito al Borromini la possibilità di realizzare le sue idee riguardo alla costruzione di palazzi. Un secondo ed analogo compito, la trasformazione di Palazzo Falconieri gli permise una maggiore libertà, però anche qui dovette includere nel suo ampliamento parti appartenenti alla costruzione dell'antico palazzo.

Orazio Falconieri fece trasformare verso l'anno 1640¹ dal Borromini il palazzo della famiglia situato in via Giulia vicino a S. Maria della Morte¹. Il Borromini trovò così

¹ Questa attribuzione fu fatta da O. Pollak con una esattissima analisi stilistica nel suo articolo « Die Decken del Palazzo Falconieri in Rom und Zeichnungen von Borromini in der Wiener Hofbibliothek » nel Kh. Jahrb. d. Z.-K. V (1911) 111 seg. Di fonti stampate il Pollak cita il Ritratto di Roma mod. di de Rossi, 1652, p. 162. A quest'opera dobbiamo aggiungere un brano dell'Opus Architectonicum che

nei Falconieri dei costruttori influentissimi, che, come gli Spada, furono d'allora in poi fra i suoi mecénati. L'aspetto del Palazzo Falconieri prima della trasformazione ci è noto a traverso la pianta della città di A. Tempesta dell'anno 1593. Posto a nord-ovest della chiesa di S. Maria della Morte già allora esistente, il palazzo si volgeva con una facciata di 7 assi sulla via Giulia. Sul lato posteriore si trovava un cortile racchiuso da due ali che nel pian terreno avevano delle arcate. In direzione del Tevere il cortile continuava in un giardino. Proprio alla sponda del fiume c'era una grande porta merlata. Questa costruzione antica si riconosce ancora nell'edificio attuale¹ in ispecie nella facciata sulla via Giulia (tav. 25) il cui sistema è stato imitato e continuato dal Borromini verso nord-ovest. Il portone a rustica di sinistra nella costruzione del rinascimento era posto nel centro della facciata. Le finestre del pian terreno con le loro edicole toscane di membratura delicata, le finestre degli altri due piani profilati in un modo analogo, il muro a rustica: tutto ciò ha conservato il carattere d'un palazzo costruito verso la metà del secolo XVI². Il Baldinucci fissa con la consueta precisione l'opera del Borromini con le parole seguenti: «Ridusse a bella simetria il palazzo Falconieri». Egli aggiunse a nord-ovest del vecchio palazzo quattro assi ripetendo per simmetria il portone benchè soltanto come porta cieca. Basterebbe questo fatto per riconoscere l'ampliamento d'un palazzo che prima non aveva che un solo portone. Sul lato posteriore si distingue la parte nuova dalla vecchia in quanto il cortile primitivo, il cui asse centrale è fissato dal portone di sinistra, è rimasto intatto, mentre due ali completamente nuove furono aggiunte dal Borromini a nord-ovest, l'una a via Giulia, l'altra al Tevere.

Il carattere severo e raccolto dei palazzi romani del rinascimento fu quindi conservato, sembrò anzi impossibile al Borromini di trasformare specialmente la facciata secondo la sua concezione. Egli collega in maniera caratteristica il suo lavoro alle sagome principali dell'edificio, le linee esterne di contorno, e forma grandi pilastri agli angoli, che fanno da cornice all'intera facciata e nei cui piani convessi s'innalzano due erme che arrivano fino all'altezza del parapetto del primo piano (tav. 29, 1). Sullo zoccolo animato da tre forti scanalature poggia un largo busto umano con una testa di falco che con becco curvo ed occhi folgoranti dai cavi ombreggiati si gira verso l'interno della facciata. Il carattere dell'uccello rapace è innalzato a simbolo d'energia e di forza. Lo studio del Borromini per concepire le forme naturali si osservano in un suo disegno rappresentante una colomba (Albertina n. 1070, tav. 30, 1)³. La formazione di animali di

come fonte è di maggiore importanza e che stabilisce anche l'anno 1640 come data per l'esecuzione del lavoro. Il Borromini vi descrive la costruzione delle volte dell'ultimo piano della Casa de' Filippini, che egli innalzò nel vano del soffitto per guadagnare così 5.5 palmi (1,22 m.) in altezza, «una animosa risoluzione sperimentata però prima nel Palazzo del Ill.mo Sig. Orazio Falconieri». Poichè le abitazioni dei Filippini furono terminate tra il 1641 e il 1643, risulta per la costruzione del Palazzo Falconieri l'anno 1640 in circa. Dato lo stile già interamente sviluppato non è possibile fissare un termine più lontano. Le guide non permettono che una datazione approssimativa: P. Totti nell'ediz. del 1638 del Ritratto di R. e F. Martinelli in quella del 1644 della Roma ricercata non sanno ancora nulla della nuova fabbrica. La prima allusione viene fatta da Filippo de Rossi nel 1652.

¹ L'opinione del Pollak in riguardo alla storia della fabbrica si deve rettificare in quanto che non si tratta d'un'opera del Borromini trasformata nel sec. XIX, ma d'un ampliamento d'un palazzo del sec. XVI. Anche il Pollak riconosce il caratter bramantesco delle finestre del pian terreno ma li attribuisce ad un restauro posteriore. Solamente escludendo gli elementi antichi che però sono di massima importanza per l'effetto generale, si potrebbe includere il palazzo nello sviluppo proposto dal Pollak.

² L'epoca della fabbrica è precisata anche da un affresco cinquecentesco nel vano a destra dell'ingresso.

³ Disegno per un soffitto non eseguito: Albertina n. 1310 (tav. 31, 1).

carattere naturalistico ed insieme monumentale, che quasi era dimenticata e che ricorda la concezione dell'arte orientale, sembra ridestarsi sporadicamente. Un disegno dell'Albertina (n. 1063, tav. 30, 2) dimostra che il Borromini voleva da principio applicare ai pilastri strisce di foglie diritte come nell'interno di S. Giovanni in Laterano e servirsi del falco soltanto nel piccolo medaglione del fregio. Intanto, appunto questo motivo assunse un'importanza sempre più grande sotto le mani del Borromini a causa del suo valore organico e spirituale: soppiantò il capitello ed apparve in grandezza monumentale prossima agli occhi degli spettatori a mezza altezza della facciata.

Il Borromini aumentò l'effetto dei pilastri che inquadrano la facciata mediante un cornicione fortemente prominente. Il modello di Michelangelo che si trovava in prossimità, il celebre cornicione del Palazzo Farnese, è svolto in modo che il profilo superiore che termina l'intero cornicione sporge più avanti, le modanature nella parte inferiore delle mensole spariscono innalzandosi queste immediatamente sopra un semplice profilo lineare, e la teoria delle mensole è ritmicamente interrotta con intervalli che le dividono in gruppi di tre: e risulta da tali cambiamenti un movimento più forte. Le stesse linee elastiche ed insieme potenti che caratterizzano la sagoma delle mensole si ritrovano nelle grate di ferro negli archi delle porte (tav. 29, 2).

Anche nell'interno il Borromini era obbligato ad attenersi alla costruzione già esistente. Si riconosce la sua maniera nella volta a cesta dell'atrio, che poggia su colonne toscane poste davanti alla loggia attigua che si apre in tre archi verso il cortile. Il carattere moderno che questo (tav. 26 e 28) assume nonostante le sue forme antiche proviene in gran parte dalla loggia superiore aggiuntagli dal Borromini¹ e che è unita ai muri del cortile mediante un sistema di sua invenzione. Pilastri ionici poggiano cioè su semplici lesene e su essi le colonne d'ordine composito della loggia; in tal modo risulta una graduazione ricca di contrasti che comincia con le semplici strisce del pian terreno e finisce con le forme tonde e piene degli ultimi sostegni. Queste forme appaiono in aperto contrasto col sistema creato dieci anni prima, che cominciava con le colonne per finire con i pilastri: il sistema del Palazzo Barberini. Tuttavia un comune e caratteristico motivo ci svela nelle due costruzioni la mano del Borromini: i cornicioni sono spezzati al di sotto delle finestre. Il collegamento col primo stile decorativo del Borromini piuttosto ricco e grazioso che largo e potente si riconosce nel fregio con rosette e palmette nella parte concava del cornicione superiore che in una forma simile si trova anche in S. Carlo alle Quattro Fontane².

Il sistema dello stretto cortile del rinascimento apparé però soltanto come una preparazione, un semplice postamento della loggia sovrapposta. Il Borromini la mette in pronunciata opposizione a quella di Giacomo della Porta della facciata posteriore del Palazzo Farnese che analogamente si apre in tre archi verso il Tevere. Questa si assoggettava ancora al cornicione superiore ed era quindi conservata la sagoma quadrata del palazzo; il Borromini invece tenta appunto una soluzione contraria. Applicando la loggia in cima al palazzo le proporzioni venivano completamente trasformate in favore dell'elemento verticale³. Gli archi della loggia sono sostenuti alla maniera del Palladio da colonne corinzie libere, e nello stesso tempo appaiono le forme di Michelangelo nei

¹ Disegno per la pianta: Albertina n. 1057.

² Confr. Pollak op. cit. 134.

³ Il disegno rivela a traverso le correzioni fatte dallo stesso Borromini come egli abbia cercato di stendere in alto le proporzioni in principio più basse.

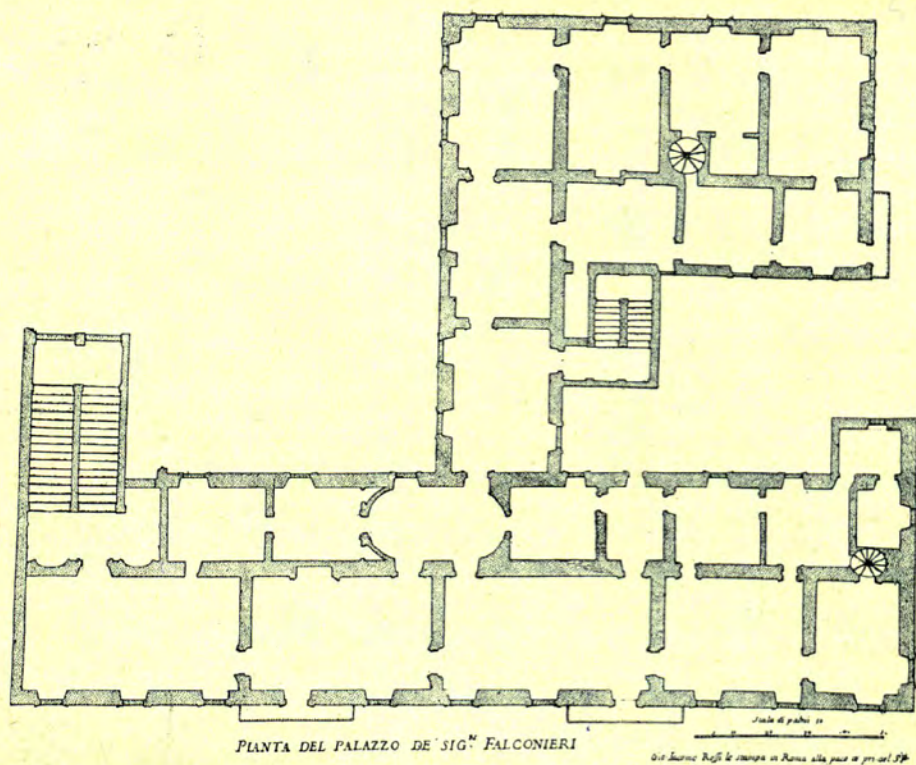


Fig. 11

cavi delle colonne e nelle modanature del coronamento. Si manifesta in ciò l'associazione di due concezioni apparentemente differentissime, caratteristiche per Roma in genere ed in ispecie per il Borromini.

Più importanti però degli elementi assunti dalla tradizione sono quelli che egli vi aggiunse di propria invenzione. Lo stemma superiore è sorretto da due falchi che con ali aperte sembrano a pena posati sul cornicione, ma collegano tuttavia lo stemma nell'insieme. Seguendo l'esempio della natura il Borromini cerca di rendere attraverso il movimento l'unità di tutte le parti. Ciò che del resto valsero per lui dieci anni di lavoro e una posizione indipendente si apprende confrontando lo stemma della loggia del Palazzo Barberini, che come singolo dettaglio d'aspetto arido non è affatto connessa al resto dell'architettura, con lo stemma dei Falconieri che già per la sinuosità dello scudo sembra cresciuto insieme al cornicione ed agli archi.

Il Borromini arriva nei profili a forme chiare e nobili sottomettendoli ad una coscienziosa semplificazione. Nei cornicioni delle finestre corrisponde ad ogni fregio, sporgente in una curva ed ornato di fogliami, la chiusura sovrastante che si ritrae invece in una curva concava. Un confronto con le finestre pesanti e complicate che il Borromini fece al Palazzo Barberini dimostra come egli avesse raggiunto leggerezza e compattezza maggiori nel maneggiare le forme.

Una stampa del Ferrerio nei «Palazzi di Roma» (fig. 11) ci rappresenta l'interno che poi nel secolo XIX cambiò d'aspetto particolarmente a causa della costruzione d'una scala al lato nord-ovest del cortile. Secondo questa pianta una scala a due rampe era situata nell'angolo centrale del cortile. La fila delle stanze davanti si è conservata in-

tatta, però non esiste più la stanza d'ingresso con la sua pianta strana che si trovava nell'angolo settentrionale del cortile. Questo vano aveva dei muri semicirculari ai lati stretti ed era provvisto di cinque porte e una finestra disposte in ordine simmetrico. Si riconosce in ciò la volontà del Borromini di applicare, malgrado le irregolarità della pianta tramandatagli, i nuovi principî sviluppati nel Palazzo Barberini. Si osservino in più le strette analogie con l'atrio del Palazzo Barberini ai Giubbonari.

Si conserva però un prezioso ornamento dell'interno del palazzo e cioè dodici soffitti a stucco disegnati dal Borromini (tav. 32-36)¹. Due di essi si trovano nella parte nord-ovest del pian terreno nelle stanze che danno sulla via Giulia. Contrariamente a ciò che ci si potrebbe aspettare in base agli esempi di altri soffitti romani del tempo caratterizzati da un insieme ricco e movimentato di elementi architettonici e di figure, vi si vede un sistema relativamente semplice e chiaro, in cui un ornamento composto non di elementi architettonici e figurati, ma di piante e falchi si spande a larghe linee per l'intero soffitto. Il Borromini con una gioia riverente davanti alle bellezze della natura evita ogni conglomeramento eccessivo estende con diligenza il singolo elemento ed ingrandendone la forma lo distacca con nettezza dal fondo bianco.

Malgrado l'uso di tali forme naturali domina nell'intera decorazione un ritmo semplice e severo. Il Borromini in cui tanto spesso si vuol riconoscere un precursore del rocò appare qui sotto le sembianze d'un classicista. Il rocò resta lontano dal sentimento artistico italiano e la sua influenza non è stata che indiretta.

Mancano documenti che attestino la partecipazione del Borromini all'ampliamento del Palazzo Barberini ai Giubbonari posto a nord-ovest del Monte di Pietà. La dobbiamo però considerare come certa, date le strette analogie del palazzo con le altre sue opere di quel tempo.

La parte vecchia del palazzo occupa con la sua semplice facciata l'angolo fra la via de' Giubbonari e la via dell'Arco del Monte. Taddeo Barberini la volle ingrandire acquistando delle case che a sud-ovest vi confinavano e costruendo un passaggio al di sopra di una strada che portava alla piazza del Monte di Pietà, ciò che gli fu permesso con una lettera papale del 27 agosto 1640². Una seconda lettera dell'agosto 1642³ gli concesse inoltre il permesso richiesto di continuare la facciata in linea diritta. Secondo il disegno presentato al Papa l'ingresso della parte nuova era già progettato dirimpetto all'angolo settentrionale del Monte di Pietà, dunque al medesimo posto dove poi fu costruito il vestibolo ovale. In questo primo progetto era ancora previsto un atrio profondo ornato di colonne. La costruzione sembra sia stata iniziata poco più tardi e portata a termine entro l'autunno del 1642 e l'estate del 1644 giacchè la caduta dei Barberini esclude un'attività edilizia più inoltrata.

Il Bernini e il Borromini sono gli architetti cui in prima linea si potrebbe attribuire la costruzione del palazzo, però il primo è da escludersi: in nessuna parte si rivela la sua maniera. Per di più non sembra possibile che quell'artista che appunto in quegli anni lavorava nel modo più intenso, sia stato addetto a tale opera relativamente modesta. Lo stile ed il genere del compito parlano al contrario a favore del Borromini il quale in quei tempi si trovava in rapporti più stretti con Taddeo Barberini per la costruzione a pena finita del palazzo Barberini.

¹ Disegni: Berlino, Bibl. d. Kunstgew.-Mus. Handz. n. 1037, 1038, 1059.

² Arch. Barb. ind. terzo cred. XII cas. 149 maz. LXXVIII, lett. P, n. 77^{2a}.

³ Ibidem n. 77^{2b}.

L'esterno è tenuto in forme semplicissime nel genere d'un edificio di utilizzazione pratica. Tanto più sorprende nell'atrio la formazione straordinaria della scala. Una scala a chiocciola gira intorno ad un vano centrale che chiuso ai lati stretti da muri semicircolari assume l'apparenza d'un ovale. Le forme della sala a pianta ovale e della scala a chiocciola anch'essa ovale costruite dal Maderna e dal Borromini nel Palazzo Barberini appaiono ora combinate in una sola costruzione: fu raggiunta così una tappa importante dello sviluppo che porta all'unione dell'atrio con la scala. La supposizione che qui ci si trovi di fronte ad un'opera del Borromini, viene confermata dalle analogie già menzionate con l'atrio del Palazzo Falconieri e dal fatto che le stesse idee appaiono negli studi per il Palazzo Carpegna costruito soltanto pochi anni dopo.

Sembra che quando nel 1632 il giovine maestro interruppe la sua attività per il San Pietro, i suoi padroni e lo stesso Bernini non avessero osato di abbandonarlo completamente dopo che egli aveva dato prove così indubbie della sua capacità. Così il Borromini fu nominato dai conservatori con patente del 15 settembre 1632¹ architetto della Sapienza, l'arciginnasio romano. Secondo una lettera pubblicata da N. Ratti² la famiglia Barberini e lo stesso Bernini sembrano aver sollecitato tale posto. Nello stesso scritto è detto che si trattava di una « piazza morta ». Il palazzo costruito al principio del secolo XVI e provvisto più tardi d'un cortile a portici da Giacomo della Porta doveva essere compiuto ed in ispecie terminato nella sua parte orientale da una chiesa. Dai conti risulta che si incominciarono i lavori nell'estate 1642³. Uno studio del Borromini (Albertina n. 504) ed un brano nell'introduzione dell'« Opera del Cav. Francesco Borromini, I. » dimostrano che l'artista lavorava principalmente all'assestamento dell'ala meridionale che continua l'ordinamento delle parti già esistenti. Non si trattava della costruzione d'un nuovo piano poichè già nel Ritratto di Roma del P. Totti a pag. 365 si vedono le ali del palazzo raggiungere la loro piena altezza. Si riconosce chiaramente lo stile del Borromini nelle finestre ornate con le api dei Barberini e poste al di sopra dei portici al lato interno dell'ultimo fianco dell'ala meridionale. Le stesse insegne araldiche applicate al di sotto del campanile di Giacomo della Porta indicano anche per questa parte come epoca di costruzione quella dell'attività edilizia di Urbano VIII. Ma soltanto al tempo d'Innocenzo X e di Alessandro VII i lavori della Sapienza ebbero per il Borromini una speciale e grande importanza.

¹ Arch. Cap. cred. 6, tom. 51, p. 151.

² Notizie della chiesa interna dell'Archiginnasio Romano, R. 1833, 19 seg.

³ Ratti op. cit. 17 seg.

SESTO CAPITOLO
L'ORATORIO DI SAN FILIPPO NERI
ALTARE NEI SS. APOSTOLI A NAPOLI - IL MONUMENTO MERLINI

Nello stesso anno 1637 in cui il Borromini lavorava per la chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, gli fu ordinata una seconda opera d'importanza molto superiore alla prima che comprendeva la costruzione d'un oratorio, d'una biblioteca e di vasti locali presso la chiesa di S. Maria in Vallicella per la Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri. Benchè non si trattasse d'un ordine monastico propriamente detto, il genere del compito era presso a poco quello d'una costruzione d'un gran convento. L'interesse generale si doveva rivolgere sull'architetto prescelto per tale lavoro, tanto più che appunto in quel tempo la Congregazione si trovava nel suo primo splendore e che il ricordo della benefica attività del Santo era vivo nella mente del popolo. Lo stesso Borromini risentiva ancora la sua influenza animatrice e confessa che appunto essa gli fece superare molte difficoltà: « Ma il Sovrano Fondatore che in tutte le cose mi parve, che mi animasse in detta fabrica, fece nascere il bene dal male¹ ».

La comprensione delle idee realizzate in questa costruzione è molto facilitata dal fatto che ci è conservata l'esatta descrizione della fabbrica composta nell'anno 1648² come testo per l'« Opus architectonicum Equitis Francisci Borromini » edita nel 1725 da S. Giannini ed alla quale spesso già ci siamo riferiti. La pubblicazione del Giannini contiene inoltre dei disegni architettonici dell'oratorio ed è integrata da un secondo volume con disegni di S. Ivo e della Sapienza, così che la pubblicazione che il Borromini progettava di fare dei suoi progetti³ è in parte almeno realizzata. La descrizione fatta in quest'opera ha però bisogno d'una rettifica che noi non possiamo fare in base ai documenti ed ai disegni⁴ che si conservano in gran numero. Finora si è creduto che il Borromini avesse scritto lui stesso questa descrizione poichè il testo parlava in prima persona e per di più è riportata come prefazione una lettera del Borromini all'ambasciatore di Spagna, il marchese di Castel Rodriguez, in cui egli spiegava — scusandosi anche per il suo stile ancora poco abile — come il marchese lo abbia indotto a tale descrizione. Si tratta però d'un mezzo scelto dal P. Msg. Virgilio Spada per render più vivo il testo. Lo Spada rivela il suo nome in una nota autografa⁵ apposta al manoscritto originale.

¹ Op. arch. 22.

² La data risulta dall'osservazione fatta nel testo a proposito della descrizione della volta dell'oratorio, che dal termine della costruzione di questa fossero passati otto anni. La data della lettera che serve da introduzione, 10 maggio 1656, non si può dunque riferire che alla lettera stessa.

³ F. Baldinucci op. cit.

⁴ Di grande importanza sono i documenti della fabbrica finora trascurati dagli studiosi, che si trovano in possesso della congregazione, fra essi il manoscritto originale del testo dell'Opus Architectonicum con marginali preziosi e molti disegni inediti (N. 56, Capsula 46), in più i Libri de' decreti della Congr. dell'Oratorio, che riportano tutte le decisioni prese nelle congregazioni, e un volume con disegni architettonici di edifici della congregazione. I libri dei conti si trovano ora nell'Archivio di Stato (« Giornale dell'Entrata e Uscita della Congregazione del Oratorio di S. Maria in Vallicella »). 62 disegni si trovano nell'Albertina di Vienna.

⁵ « Questo libro fu fatto da me Virgilio Spada in nome del Cav.re Borromino con pensiero ch'egli facesse i disegni ma non è stato possibile e però non si vede pieno dove andrebbero e ne ho fatti fare alcuni da altri ma poco a proposito. » Il manoscritto è una bella copia con note autografe dello Spada. Del resto il manoscritto corrisponde al testo stampato. Di speciale importanza sono i 37 disegni aggiuntisi e non riprodotti nel libro stampato.

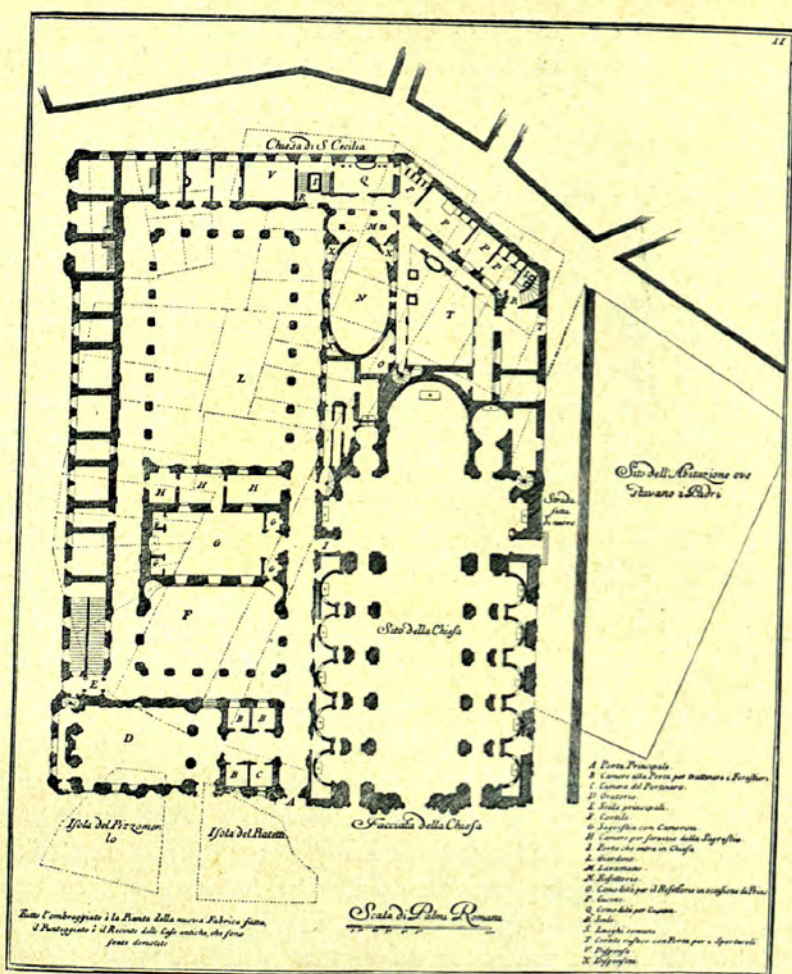


Fig. 12. S. Maria in Vallicella con l'Oratorio di S. Filippo Neri (op. arch.)

Egli era certamente in grado di poter descrivere con esattezza la storia della fabbrica aderendo istintivamente alla personalità dell'architetto, tanto più che questi era già in rapporto con la famiglia degli Spada per la costruzione del loro palazzo. Egli ebbe la sua parte nello sviluppo graduale dei progetti discutendone molto spesso col Borromini, e di solito tali discussioni trovavano il loro esito nelle conferenze della Congregazione.

Per svalutare le rimozioni di arbitrarietà e di aberrazione dalla tradizione si tende a dimostrare in vari punti che l'antichità era arrivata a soluzioni simili. Si discutono principalmente i vantaggi pratici che meno di ogni altra cosa si potevano negare e si descrive come il Borromini avesse soddisfatto ai diversi quesiti di simmetria e proporzione malgrado le tante difficoltà. Come esempi si parla dell'antichità e dell'arte di Michelangelo. L'autore tiene a far osservare che il Borromini non si considerava un semplice imitatore, ma si sentiva spiritualmente affine al Buonarroti. Risulta dalla descrizione dello Spada lo stesso quadro che noi ci siamo fatti delle idee dell'architetto in base alle sue opere: da una parte legato alla tradizione, dall'altra però intento ad evitare elementi convenzionali ed a crearne dei nuovi pur rinunciando ad un successo

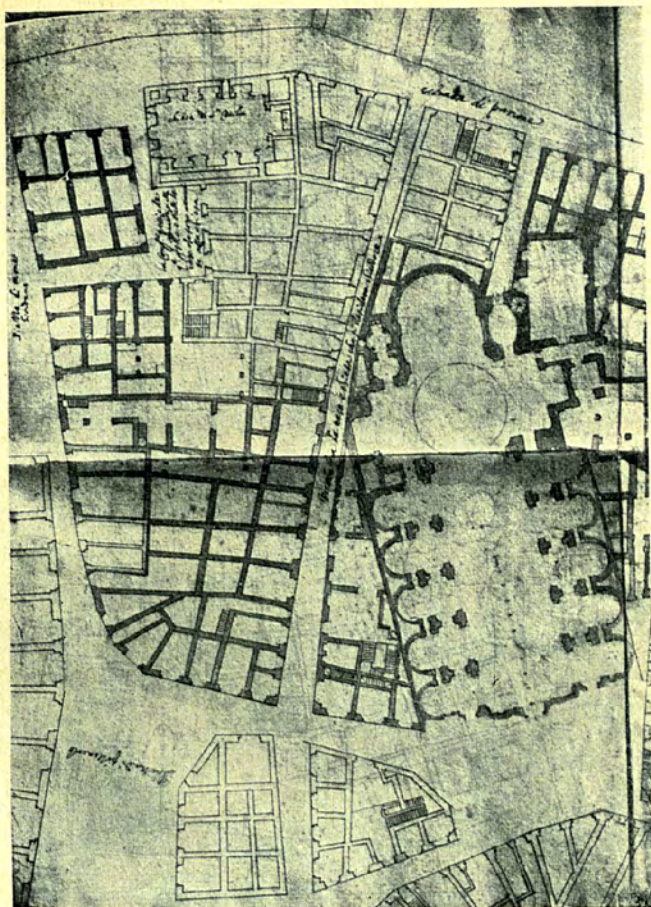


Fig. 13. Pianta del quartiere prima della costruzione dell'Oratorio

immediato. « ...e pregoli ricordarsi, quando tal volta gli paja, che io m'allontano da i comuni disegni, di quello, che diceva Michel Angelo Principe degl'Architetti, che chi segue altri non gli va mai innanzi, ed io al certo non mi sarei posto a questa professione, col fine d'essere solo copista, benche sappia, che nell'inventare cose nuove, non si può ricevere il frutto della fatica se non tardi, siccome non lo ricevette l'istesso Michel Angelo¹ ».

Già verso la fine del secolo XVI i Filippini progettavano la costruzione d'un oratorio a canto alla loro chiesa di S. Maria in Vallicella. In una conferenza della congregazione tenuta il 17 febbraio 1595 sotto la presidenza di Cesare Baronio fu deciso di ingrandire la sagrestia esistente così da potersene servire anche da oratorio finchè fossero venuti in possesso d'un terreno più adatto per una grande costruzione². Martino Lunghi il vecchio disegnò il progetto³ che però non venne eseguito. In seguito si decise in una

¹ Op. arch. 5.

² G. Calenzio. La vita e gli scritti del Card. Cesare Baronio, Roma, 1907. p. 400.

³ M. Guidi, Francesco Borromini e le fabbriche de' Filippini in Roma in Rassegna d'Arte VIII, 1921, 158 seg.

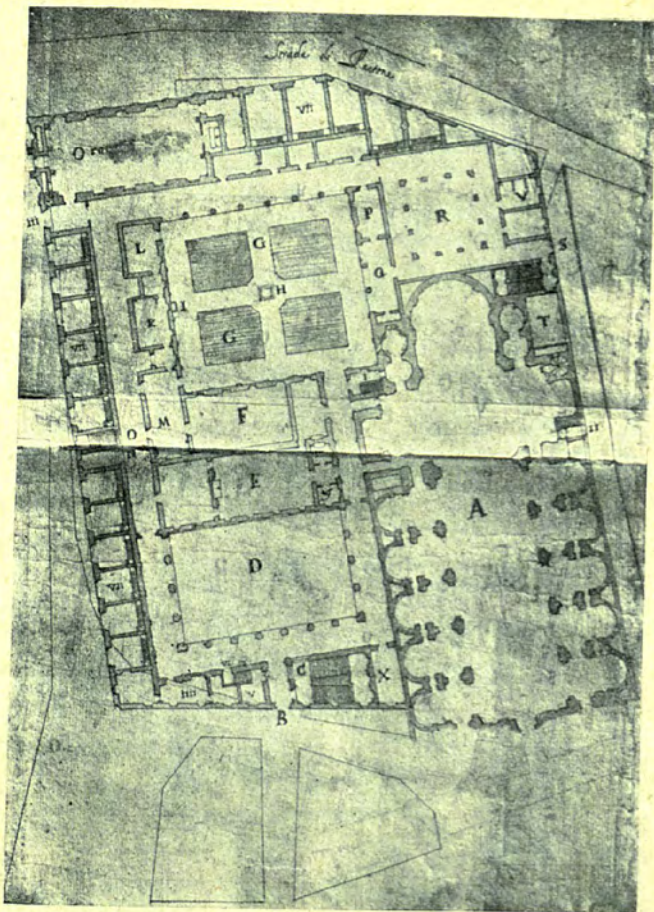


Fig. 14. Progetto anonimo per l'Oratorio

seduta della congregazione del 6 maggio 1611 di estendere la « casa de' Filippini » fino alla piazza di Monte Giordano¹. Dalla pianta topografica di Antonio Tempesta del 1593 e da un disegno conservato nell'archivio della congregazione (fig. 13) si vede che una via si trovava ad ovest della chiesa alla quale si appoggiava soltanto una stretta fila di case. Poco discosto dal punto dove questa via sboccava nella strada di Parione, in quei tempi arteria principale e oggi via del Governo vecchio, si trovava la piccola chiesa di S. Cecilia che in seguito doveva pure far posto alla nuova costruzione. Il lato orientale della chiesa invece non era ancora libero. Ivi si trovavano le vecchie abitazioni dei Filippini, una serie di case e spelonche, « piene di mille soggezioni disdicevoli allo stato di essi » come dice lo Spada². A sud-ovest di S. Maria in Vallicella c'erano due isole di case, l'isola del Pizzomerlo e l'isola del Piatetti, che poi furono tolte per creare uno spiazzale davanti all'oratorio. Queste costruzioni che opprimevano da vicino la chiesa subirono un primo cambiamento quando si eresse la sagrestia ad ovest della chiesa e già sul

¹ Memorie spettanti alla nuova Fabrica della Casa della nra. Congr. in Miscellanea di Componimenti in lode di S. Filippo Neri, Cod. Vall. O 57. fol. 524 seg.

² Op. arch. 6.

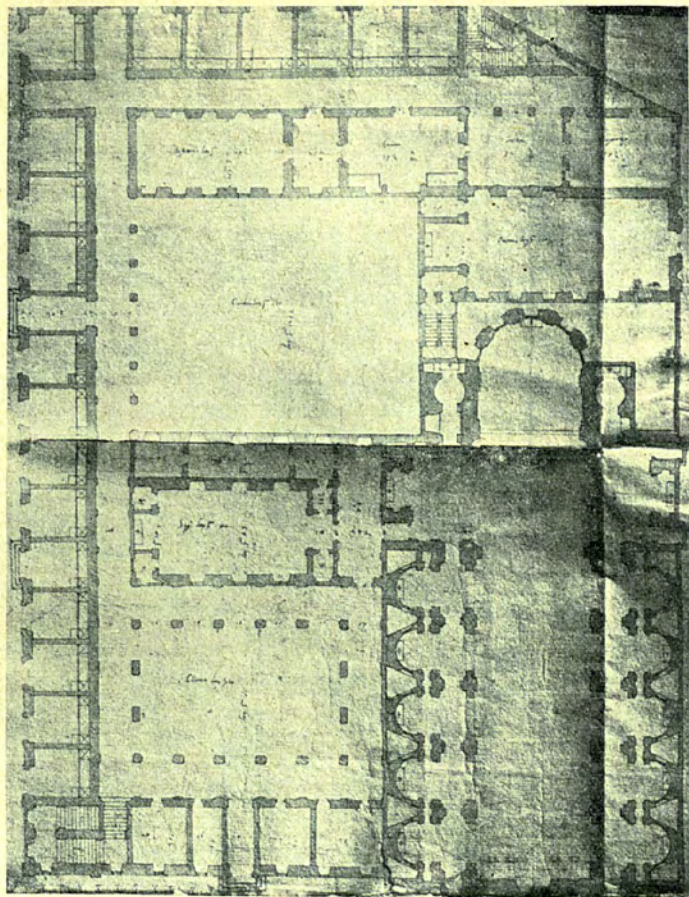


Fig. 15. Progetto anonimo per l'Oratorio

terreno della via stretta che in tal modo fu chiusa al traffico¹. L'architetto fu Mario Arconio che incominciò la sagrestia nel 1621 ma che fu sostituito già dopo tre anni da Paolo Maruscelli che nel 1629 ne portò a termine la costruzione². Nel 1628 si fece un'altra sistemazione importante con l'apertura della Strada Nova (ora via Larga) che venendo da mezzogiorno in direzione obliqua si apre appunto di fronte alla facciata della chiesa³.

Essendo grande il numero degli architetti aspiranti alla direzione della fabbrica, fu pubblicamente indetto un concorso, non soltanto a Roma, ma in tutte le città importanti d'Italia⁴. Un certo numero dei progetti allora eseguiti è ancora conservato presso i Fi-

¹ Memorie spett., Cod. Vall. O 57, fol. 524.

² Arch. di Stato, Entrata e Uscita della Congregazione del Oratorio di S.ta Maria in Vallicella. I pagamenti incominciano il 3 dic. 1629. Si tratta in principio dei lavori di fondamentazione. Nel 1631 si incomincia già a lavorare per l'arredamento dell'interno.

³ F. Martinelli, Roma ricerc. nel suo sito (ed. 1644) 25; P. Totti, Ritratto di Roma (ed. 1638) 225 con veduta della Strada Nova.

⁴ P. Fr. Juan op. cit. 27 seg.

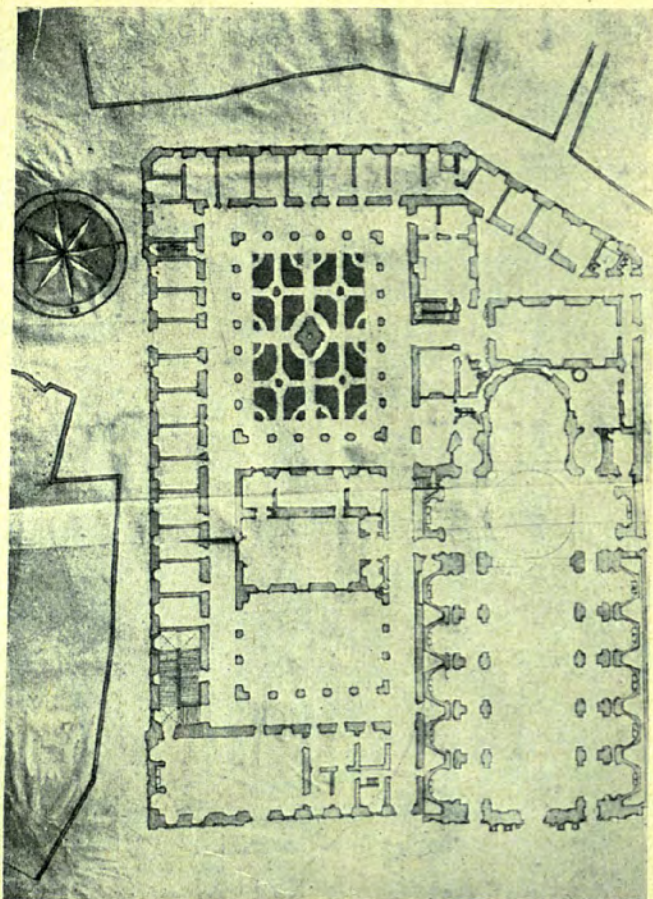


Fig. 16. P. Maruscelli, Progetto per l'Oratorio

lippini. Due di questi progetti i cui architetti non ci sono noti si attengono strettamente alla pianta come allora esisteva, rimpiazzando cioè la vecchia « casa de' Filippini » posta all'est della chiesa con una costruzione regolare che circonda un cortile quadrato. Gli altri progetti (fig. 14 e 15) dispongono tutti il nuovo edificio ad ovest della chiesa, formando tre cortili e spezzando la facciata settentrionale in un angolo. Però sia riguardo alla situazione dell'oratorio e del refettorio come pure nella disposizione del lato meridionale differiscono completamente dalla esecuzione definitiva. In tre progetti troviamo che questo lato è disposto in modo obliquo per via delle due isole che vi stanno di fronte. L'oratorio è messo o a nord della tribuna o nella piazza di Monte Giordano.

Da questi progetti differisce un gruppo di disegni¹ (fig. 16) che si accosta di molto alla soluzione definitiva e che si attribuirebbe senz'altro al Borromini se in una nota autografa di Virgilio Spada nel manoscritto dell'*opus arch.* non ci fosse riportato il nome dell'autore, l'architetto Maruscelli, che allora lavorava per la congregazione². Que-

¹ Albertina n. 1001 e 1010; e Congregazione del Oratorio: Ms. dell'*Opus Architectonicum*, quinto e sesto disegno.

² « Disegno fatto dal Paolo Maruscelli quale prudentemente nel disegnare il nuovo Oratorio disegnò anche il rimanente. »

sto predecessore del Borromini è il primo degli architetti che abbia unito i due cortili occidentali in un lungo rettangolo con logge che lo attraversano interamente e che abbia disposto l'entrata principale in testa alla lunga loggia orientale. Si deve dunque a lui e non al Borromini questa forma fondamentale che segna un progresso decisivo in confronto ai due edifici conventuali precedentemente fabbricati dai Gesuiti, e cioè il collegio Romano e la Casa Professa. Nel collegio Romano si dovettero nascondere le irregolarità con dei muri doppi, nella casa professa risultarono molti vani di pianta deformata. L'oratorio correva lo stesso pericolo se in favore dell'aspetto esterno dell'ala situata alla strada di Parione si fosse costruita su questo lato una facciata diritta o se per via delle strade esistenti si fosse fatta una facciata meridionale storta. D'importanza ancora maggiore è però la soluzione raggiunta già dal Maruscelli, di prolungare ininterrottamente per le logge dei due cortili l'asse che in direzione della profondità passa per l'edificio. Quando lo Spada racconta nella sua descrizione stampata che il Borromini creò un passaggio di quasi 1000 palmi di lunghezza nel centro d'un quartiere foltissimo ed inoltre un'asse che incominciando all'entrata passava per l'intero edificio, avrebbe dovuto aggiungere che in ciò l'architetto non aveva fatto altro che seguire il progetto già elaborato dal Maruscelli. Già questi aveva trovato una insuperabile soluzione del problema nell'aggruppamento generale ed aveva raggiunto una compenetrazione solida di tutte le singole parti. Dietro all'angolo tagliato fu messo un cortile di servizio di pianta triangolare. Non è però fissata ancora la posizione e la forma definitive del refettorio che nel Maruscelli si trova a nord della tribuna in forma d'una grande sala rettangolare. L'oratorio invece è già posto nella metà occidentale dell'ala meridionale, così che l'entrata si trova sullo stesso lato di quella della chiesa.

Il Maruscelli, da quanto risulta dalla descrizione dello Spada, non era riuscito a superare le difficoltà che si presentavano nella sistemazione dei cortili. In ciò appunto fu superato dal Borromini il cui progetto propose anche una soluzione felice. Nella seduta della congregazione dell'11 maggio 1637 fu scelto dai deputati a unanimità il progetto del Borromini. Però non si volle rinunciare all'aiuto del Maruscelli il cui progetto fu accettato in linea di massima. Così fu deciso di associare all'architetto più anziano il Borromini quale « compagno » e di incaricarlo dell'intera esecuzione soltanto nel caso che il Maruscelli non fosse disposto ad accettare la combinazione, « stante che la Cong. ne aveva visto in effetto il ualor suo¹ ».

Fu facile riconoscere che un simile lavoro in comune non era possibile. Il Maruscelli si ritirò. Il 6 giugno 1637 ricevette per l'ultima volta la sua provvigione annuale di 12.50 scudi come architetto della congregazione, e già nell'anno seguente si trova il nome del Borromini iscritto nei libri dei conti come ricevitore della stessa somma.

La sostituzione dell'oratorio era stata incominciata già al principio dell'anno 1637². Il 6 giugno l'architetto Gasparo de' Vecchi ricevette un pagamento per l'aiuto prestato nel tracciare le linee della fabbrica dell'oratorio e nella valutazione delle case da demolirsi. Verso la fine di luglio i lavori di fondazione erano quasi compiuti. Nella congregazione fu discusso se l'edificio dovesse esser eretto in mattoni o in pietra comune con intonaco³. Fu

¹ Il Borromini non era sconosciuto ai padri. Angelo Saluzzi, allora padre prevosto, aveva una speciale fiducia nel giovane architetto che già nel 1636 aveva fatto parecchi disegni e modelli per la cappella del Santo nella sagrestia (pagamenti del 12 dic. 1636).

² I pagamenti incominciano il 14 febr. 1637.

³ Resoconto della Congr. del 26 luglio 1637.

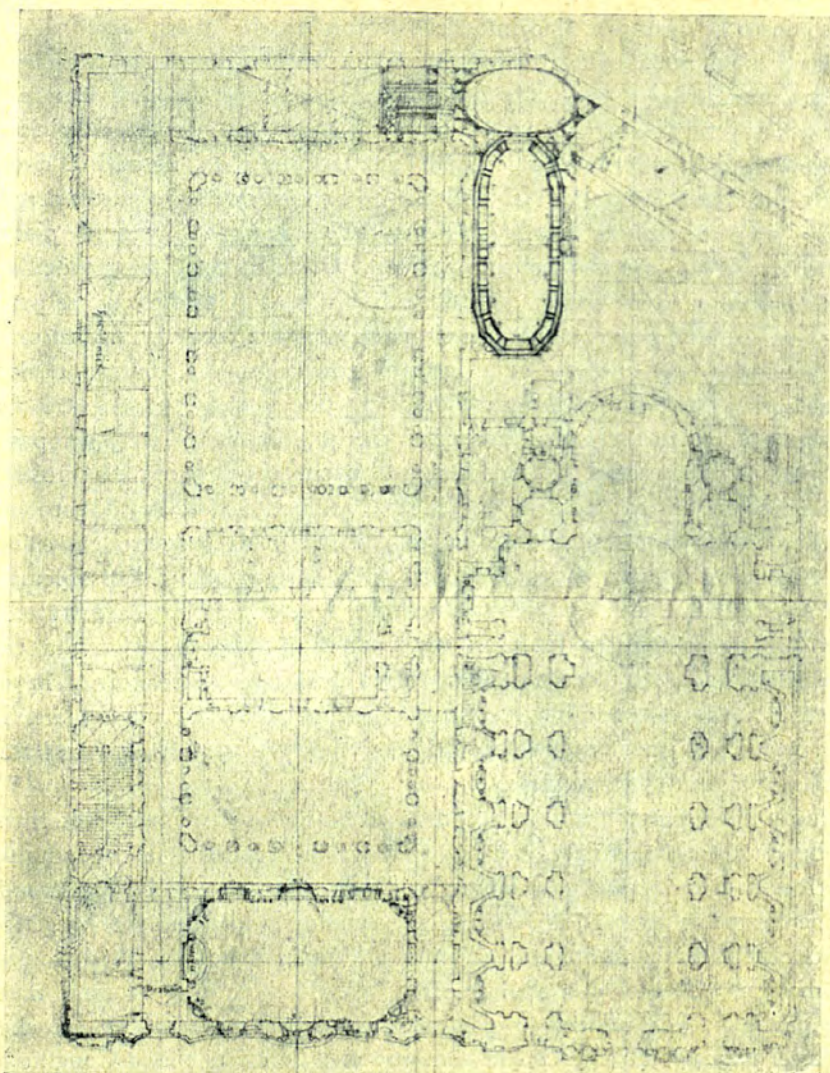


Fig. 17. Alb. 284. Borromini, progetto per l'Oratorio

scelta la prima maniera, la quale diede poi occasione al Borromini di impiegare per la facciata una tecnica di costruzione in mattoni notevole sotto ogni aspetto. Nella primavera del 1638 si incominciarono ad erigere le volte dell'oratorio¹. L'architetto è ammonito di conservare in tutti i riguardi le dimensioni modeste convenienti ai padri. Così non fu permesso l'uso del marmo per la facciata. In generale si soleva deliberare nelle sedute della congregazione soltanto quando si stava incominciando la parte in questione. Il progetto del Maruscelli subì intanto dei nuovi cambiamenti. Si ebbe l'intenzione di costruire una grande biblioteca sopra all'oratorio invece delle celle progettate. Virgilio Spada spiegò nella seduta del 17 agosto 1638 che ciò era possibile mediante l'innalza-

¹ Resoconto della Congr. del 4 maggio 1638.

mento della facciata e il mutamento dell'unico ordine finora ideato in due sovrapposti. Tale proposta fu accettata nella seduta dell'11 settembre. Verso la fine dell'anno si poté incominciare il lavoro degli stucchi nell'oratorio, che furono commessi l'8 ottobre a Giovanni Maria Sorisio. Il 23 giugno 1640 Giovanni Francesco Romanelli ricevette 250 scudi per il quadro della vòlta (incoronazione della Vergine). Lo stesso anno, il giorno dell'Assunta, si inaugurò la sala.

Dall'andamento della fabbrica si riconoscono chiaramente i cambiamenti che il primitivo progetto dovette subire. Lo stesso risulta dai disegni conservati. Un disegno del Borromini (Albertina n. 283) che assomiglia ai progetti del Maruscelli dimostra come egli abbia tentato di sorpassarlo. Nel cortile si vedono i pilastri angolari arrotondati ed incavati, dal quale fatto risultarono in appresso ancora altre conseguenze. La disposizione delle due porte della facciata principale fu cambiata in quanto che quella di sinistra trovò il suo posto nell'asse centrale dei cortili conducendo in un vano d'entrata che in seguito fu separato dall'oratorio da soli due pilastri. Mancava ancora il passaggio che più tardi unì le due entrate in direzione dell'asse centrale dell'oratorio. Però è di speciale importanza la formazione della facciata come essa qui appare per la prima volta. Già i progetti del Maruscelli rinforzavano la parte occidentale fin circa alla metà dell'oratorio con un risalto per poter far fronte negli angoli liberi alla pressione della vòlta. E' nuovo però il pensiero di fare della parte destra di poco retrostante la vera facciata dell'oratorio con una porta centrale e cinque assi scompartite con pilastri, benchè l'oratorio propriamente detto vi si trovasse dietro soltanto con la sua metà orientale. Tuttavia questo ordinamento è ideato conseguentemente in quanto che la facciata, come ogni particolare delle costruzioni del Borromini, si riferisce all'intero complesso e non soltanto alla parte che più le sta vicino. Chiesa, oratorio e casa dei Filippini formano un assieme con due parti che si corrispondono simmetricamente, seppure abbia una certa preponderanza la parte della chiesa.

Ciò che però rendeva in prima linea notevole la facciata non era nè la grandezza nè la sua posizione bensì la forma concava che fino allora non si era vista a Roma che in pochi casi e sempre meno pronunziata¹. Nell'ultimo disegno ora trattato si trova l'ondulazione preannunziata da una linea concava disegnata al di sopra della facciata di pianta ancora diritta. Vi manca però lo slancio contrapposto del centro sporgente in forma convessa. Un altro progetto del Borromini (Albertina n. 284, fig. 17) ci dimostra che egli giunse a tale formazione della facciata in connessione con la forma interna dell'oratorio. In questa pianta egli cerca di unire la facciata all'oratorio includendo entrambi nel rettangolo dei cortili. Ne risultava però un grande svantaggio poichè in tal modo non sarebbe stato più possibile unire i vani della *porteria* e della foresteria come pure le logge e le camere di ricevimento del primo piano davanti al lato d'ingresso dell'oratorio, la quale ragione indusse il Borromini a desistere da questa idea. L'unione della facciata e dell'oratorio condusse intanto alla soluzione conservata in seguito di far corrispondere alle nicchie poste nell'oratorio nel centro dei lati lunghi una sporgenza convessa nel centro della facciata. Non fu inoltre eseguita la forma, quale appare in questo disegno, degli angoli tagliati e sporgenti nell'interno dell'oratorio; il Borromini li costruiva nello stesso tempo nel cortile di S. Carlo alle Quattro Fontane, e ricorda la

¹ Da menzionarsi in prima linea: il palazzo del Banco di S. Spirito, la porta di S. Spirito, e il palazzo di Pio IV a via Flaminia.

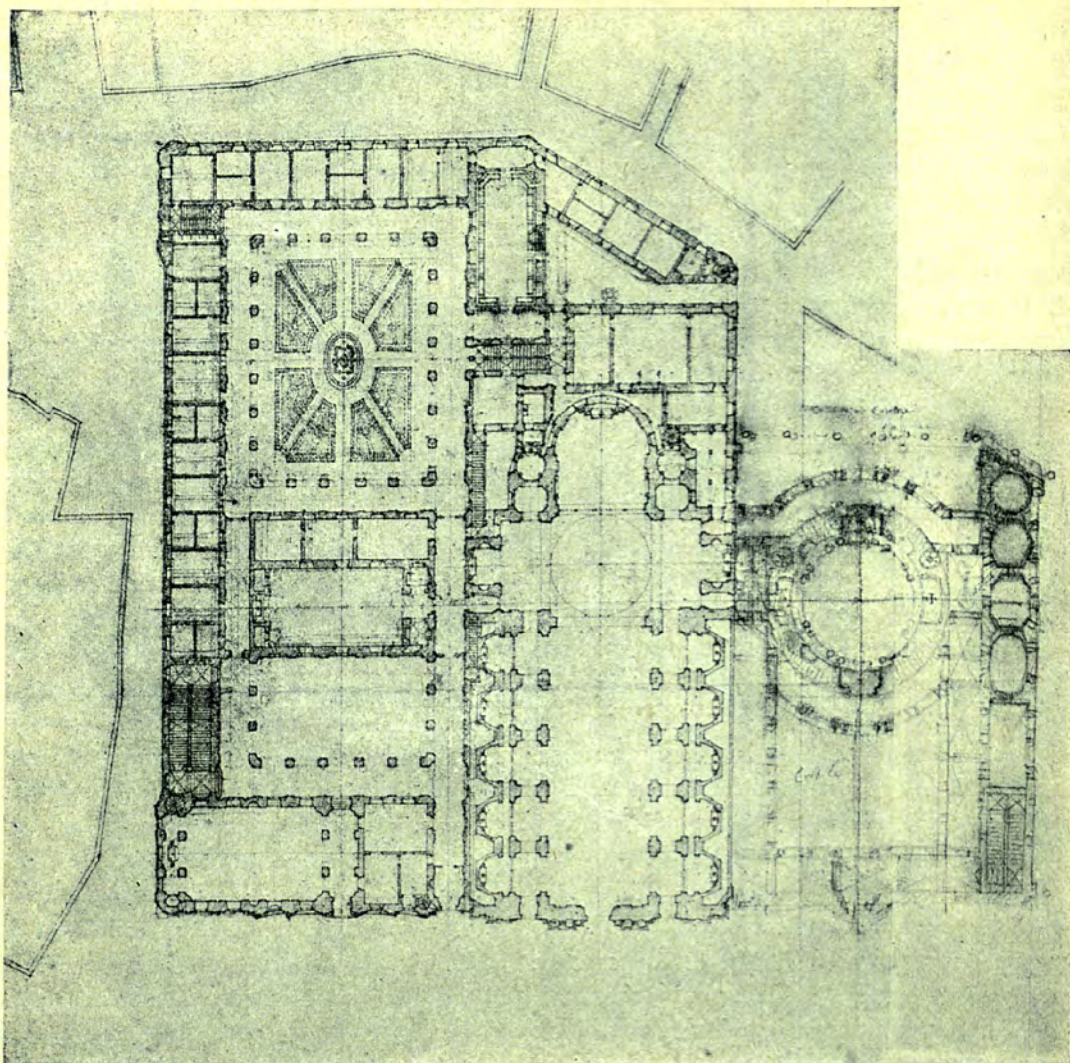


Fig. 18. Alb. 285. Borromini, progetto dell'Oratorio

stessa costruzione anche il tentativo di sostituire delle colonne ai pilastri del cortile. L'idea nuova ed importante dell'ordine colossale ricondusse però di nuovo all'uso del pilastro. Il refettorio ha trovato nel disegno già il suo posto definitivo tra il secondo ed il terzo cortile. Il dodecagono che ne forma la pianta e che prelude all'ellisse definitiva è stato però aggiunto al disegno soltanto più tardi e non corrisponde neppure a questa prima fase dello sviluppo.

Una nuova fase è caratterizzata da un'altra pianta (Albertina n. 285, fig. 18) che ritorna nuovamente alla vecchia collocazione dell'oratorio. Anche in riguardo alla sistemazione della biblioteca e del refettorio essa non porta nulla di nuovo nonostante che la scala che conduce alla biblioteca sia ora congiunta simmetricamente al secondo cortile trovandosi sull'asse di esso, e che il refettorio sia ingrandito verso nord con due stanze

d'ingresso ai lati stretti. I due angoli tagliati del refettorio e le chiusure semicircolari della stanza d'ingresso settentrionale rappresentano le forme preparatorie che preludono immediatamente al dodecagono aggiunto al disegno già discusso, ed infine all'ellisse (fig. 12).

Ci interessa in questo disegno (n. 285) in modo speciale l'aggiunta d'una costruzione a est della chiesa, che fa sì che questa sia simmetricamente chiusa tra due edifici fiancheggianti. Si tratta però, da quanto risulta da una nota appostavi, d'un progetto ideato circa dieci anni più tardi per commissione di Innocenzo X¹. I differenti periodi che si trovano su un solo foglio si spiegano attraverso l'abitudine del Borromini di servirsi, sviluppando e fissando le sue idee, di disegni qualsiasi eseguiti nella sua scuola e che in quel momento gli stavano sotto mano. Poichè tale aggiunta caratterizza piuttosto l'epoca media del Borromini e rappresenta una delle migliori prove per le relazioni che correverano fra Innocenzo X e il Borromini, per la fabbrica è un documento importante soltanto in quanto dimostra che già allora si giudicava sgradevole l'asimmetria causata dalle due differenti facciate poste l'una a canto all'altra.

L'ultima fase anteriore al progetto definitivo è raggiunta in una pianta (Albertina n. 286) che da quello differisce soltanto nella formazione del primo cortile.

L'irregolarità che minacciava di risultare nell'aspetto dei muri del cortile per via delle piccole finestre della sagrestia fu eliminata dal Borromini mediante l'arrotondamento degli angoli e la formazione di nicchie entro cui le piccole finestre trovarono posto senza disturbare l'effetto generale. Enumerando tutti i vantaggi della disposizione del cortile fatta dal Borromini, l'autore dell'*Opus Architectonicum* probabilmente non si rendeva conto di quale passo importante per l'avvenire fosse stato fatto in ispecie con l'arrotondare gli angoli del cortile. Il Borromini con tale sistema riportava anche nei cortili una forma di cui già si era servito per vani interni. Egli rinunziò oramai agli angoli tagliati secondo una linea convessa come ancora si vedono nel cortile di S. Carlino, e sviluppò il nuovo motivo nel cortile della Sapienza² e nei progetti per i cortili del collegio di S. Agnese e di Propaganda Fide. Un decennio dopo il progetto della Casa de' Filippini gli angoli arrotondati nei cortili si troveranno dappertutto ed in ispecie nell'architettura francese. Benchè l'origine della tendenza di modellare i vani curvandone le linee per includere con maggior flessibilità cortili e stanze nell'intero sistema della pianta non possa esser attribuita ad una singola creazione, tuttavia il fatto che tali angoli arrotondati si riscontrano per la prima volta nell'opera del Borromini, dimostra la sua capacità di trovare per il primo la soluzione di idee che per così dire stavano nell'aria.

Nonostante l'architetto si fosse presto deciso nei riguardi della forma dei cortili, l'esecuzione di essi fu portata in lungo e terminata soltanto dopo la costruzione dell'oratorio. Ancora il 24 marzo 1641 si discusse nella congregazione se nel secondo cortile si dovesse continuare l'ordine dei pilastri anche sul lato della sagrestia, e si decise di tener basso il muro da quel lato per potervi eventualmente completare l'ordine.

Gli angoli della sala dell'oratorio sono anche essi tagliati, questa volta però per mezzo di pilastri posti obliquamente. Per giustificare tale formazione l'*Opus Architectonicum* si riferisce ad esempi antichi come la villa d'Adriano e S. Maria degli Angeli nelle terme di Diocleziano, in cui il peso della vòlta poggia pure su delle membrature situate davanti ai muri, e non su questi; e riferisce ancora che in un tempio fatto scavare

¹ Il disegno dato la sua forma non ancora definitiva risale al tempo prima del 1639, anno in cui incominciarono i lavori del refettorio.

dal marchese del Bufalo presso l'ospedale di S. Giovanni in Laterano erano stati trovati come nell'oratorio dei pilastri situati negli angoli per sostenere la vólta.

Il Borromini dovendo costruire delle gallerie e delle logge si trovò di fronte ad un compito completamente nuovo per lui e poco comune in genere per un architetto italiano. Finora erano bastati piccoli coretti che per non guastare l'aspetto grandioso dei pilastri erano stati applicati al di sotto del grande cornicione. Il Borromini conseguì entrambi gli scopi, tanto le grandi gallerie, quanto un sistema esplicitamente verticale, e riuscì perfino a creare un vano molto arioso e leggero, aggiungendo un'alta zona con larghe gallerie e logge e con grandi finestre nelle lunette al di sopra del cornicione principale, e conducendo i pilastri in alto in forma di lesene fino a toccare l'ovale del quadro della vólta. Questa nuova invenzione non trovò consenso. Diversi architetti dissero che finestre di tale larghezza non potevano assolutamente esser aperte negli spazi delle lunette della vólta. Infatti essa dovette esser sgravata in seguito, poichè vi si formarono delle fessure. Però l'idea di render un vano largo e chiaro mediante una vólta a cesta ed aperture di grandi lunette nella vólta fu completamente giusta e divenne in seguito di uso comune. Interessante è la descrizione che il Borromini fa delle balaustre delle logge:

« ... ho fatto i balaustri triangolari e piantandoli uno contrario all'altro perchè sedendo i Signori Cardinali dietro a quelli sei balaustri fossero (come si usa) col suo piedestalluccio, o zocchetto a basso, accostandosi quelli assieme, levarebbe la vista per quanto potesse l'altezza di detti zoccoli, dove nella forma datali da me, venendo i contorni paralleli fra l'uno e l'altro da' piedi fino a cima si scuopre egualmente da per tutto, e l'esser triangolari fa quello a punto, che fanno le cannoniere, quali per i sguinci che hanno danno campo, che si scuopre da per tutto, e però chi sede, vede facilmente tutto quello che si fa a basso, come se avessero avanti gl'occhi una carta forata, cosa, che non succederebbe se avessero corpo tondo, o quadrato... Sapendo che molti che non sanno inventare, hanno creduto esser stato mero capriccio, ed esser improprio, che una parte di essi balaustri sia più grossa di sopra, che da' piedi, non avvertendo che la natura, quale dobbiamo imitare, siccome produce gl'alberi assai più grossi da' piedi, che di sopra, così ha fatto l'uomo più grosso di sopra che da' piedi ». (op. arch. 10).

Questo brano dimostra che si era completamente consci della tendenza di imitare la natura anche nel campo architettonico.

La scala principale conduce dal lato stretto del cortile in due volte due tratti al loggiato superiore ed alla biblioteca. I due ultimi tratti sono coperti da una vólta sola. Lo Spada ricorda a questo proposito la scala del Collegio Romano e racconta che il Borromini aveva usato lo stesso modello l'ultima volta nel palazzo dell'ambasciatore spagnolo quando si costruiva una scala piuttosto grande che in seguito alla luce proveniente da due lati assumeva un aspetto imponente. Nell'atrio inferiore della scala dell'oratorio, situato sull'asse della loggia meridionale, il soffitto è sostenuto da quattro colonne di granito, nella descrizione delle quali lo Spada fa parlare il Borromini nuovamente della sua relazione personalissima con l'antichità:

« ... e perchè le colonne erano de i Padri, ma corte, mi valse di una bizzarria osservata fra le cose antiche, e portai sopra le basi alcune foglie circa un palmo, dalle quali pare che naschino le colonne ». (op. arch. 15).

Le ultime parole caratterizzano mirabilmente lo stile del Borromini. Del resto non si può parlare ancora in questa scala di un'unione diretta fra i vani d'ingresso e le logge.

Però si incominciava ad osservare la necessità di aprire subito il prospetto della scala allo sguardo di chi entra, se si dice dei due gradini posti davanti a quest'atrio che essi invitavano già da lontano a salire in alto. La costruzione della scala si protrasse per molto tempo; ancora nel 1647 lo Spada la descrisse come incompiuta¹.

Quando la fabbrica dell'oratorio era alquanto avanzata s'incominciò con quella degli edifici retrostanti. I cortili (tav. 43) furono circondati da tre loggiati sovrapposti. Il Borromini li divise per ragioni pratiche in quello inferiore aperto, quello di mezzo chiuso e un passaggio superiore completamente libero. Le solite arcate doppie nei cortili furono unite ad un ordine di pilastri colossali come — così scrisse lo Spada — li avrebbe inventati Michelangelo al palazzo del Campidoglio e che nessuno avrebbe imitati ancora². « Senza tanti pilastri e pilastretti, e moltiplicar di basi, capitelli, e cornici, riesce maggiormente maestoso, parendo li pilastri fra gl'archi tanti giganti, che si alzino a sostenere il cornicione, che cinge li cortili, quali avendo sopra il finimento del parapetto della loggia scoperta con le piante d'agrumi, che si vedono sorgere sopra li pilastri, rendono vaghissima vista, e sebbene l'ornato pare, che ecceda la prescrittami modestia de i Padri, a segno che ne fui ripreso più d'una volta, nondimeno, se si considerano distintamente le parti di esso, si troverà, che il piacimento nasce più dal disegno riuscito vago, che dalla materia, o dall'ornato, essendomi contentato di fare li capitelli con cinque semplici foglie lisce senza intagli, senza volute, e senza veruna ricchezza di lavoro ».

Con orgoglio lo Spada fa parlare il Borromini della loggia scoperta che circonda ininterrotta i due cortili creando in mezzo al quartiere più popolato di Roma la migliore aria e il più bel sito per trattenersi all'aperto fra il verde degli alberi di aranci e di limoni. Per il cortile si progettò un giardino, e sono conservati dei bozzetti³ per una fontana che vi avrebbe dovuto esser eretta nel centro (tav. 42).

Con speciale attenzione si lavorò alla fabbrica del refettorio e degli annessi vani dell'economato (tav. 45, 1). Essa fu incominciata verso la fine del 1638⁴. Nella seduta del 12 gennaio 1639 si decise di rinunciare alla posizione prevista dal Maruscelli per il refettorio a nord della tribuna, e di piazzarlo invece tra l'anticamera del Santo e l'angolo dell'ala settentrionale situato alla strada di Parione. Nello stesso tempo fu deciso di adottare la pianta ovale, di cui si riconosce il graduale sviluppo nei differenti progetti conservati. A nord del refettorio fu costruito un lavamano che contenne due fontane di forma stranissima (tav. 48)⁵. Al di sopra di un piedestallo a profili completamente gotici, si alza fra quattro vasche che come foglie sporgono dal tronco il fiore d'un tulipano grande e semiaperto. L'acqua si versava nelle vasche da quattro bracci di metallo oggidi scomparsi e le cui bocche erano formate a guisa di uccelli, lucertole ed api. Non esiste quasi più una formazione architettonica: anche il piedestallo somiglia allo stelo d'una pianta. Il bel marmo color grigio-azzurro con vene bianche aumenta l'impressione d'una formazione

¹ Op. Arch. 14.

² Op. Arch. 21.

³ Albertina n. 336. Le intenzioni del Borromini, igieniche, pratiche e belle, non furono comprese nel secolo XIX. La loggia inferiore del primo cortile fu chiusa, una nuova ala fu fabbricata a nord della sagrestia, la loggia superiore fu trasformata in corridoi e stanze, una nuova biblioteca fu costruita sulle ali della sagrestia. In tal modo i vani vennero ristretti e quasi non rimase più nulla di tutti quei vantaggi pratici ed estetici elencati con tanta diligenza dal Borromini.

⁴ Confr. il resoconto della Congr. del 29 dic. 1638.

⁵ Soltanto una delle fontane è ancora conservata e si trova attualmente nella cucina dei Filippini.

vegetale piena di succo interno. Però non si può parlare di imitazione diretta della natura. Il Borromini ha saputo con la sua potenza creativa dare a un corpo tettonicamente chiuso la freschezza e la vita d'un fiore.

La sala della ricreazione situata al di sopra del refettorio di cui ha l'istessa forma può ancora servire a documentare l'intenzione del Borromini di svolgere simmetricamente una costruzione non soltanto in profondità, ma anche in altezza. Questo vano superiore passa con un'altezza di 9,81 m. per due piani poichè non era necessario di badare come nel refettorio ad una acustica perfetta. L'unico ornamento della sala consiste in un gran camino in forma d'una tenda e posto su una pianta ovale tra le due finestre centrali che guardano sulla loggia¹ (tav. 46).

A sud di queste sale ovali si trovano due cappelle sovrapposte che corrispondono a quella di San Filippo Neri nella quale si entra dalla chiesa e che sta appunto sulla tomba del Santo. In tal modo su questa si potevano leggere contemporaneamente tre messe. Per la porta della cappella al primo piano il Borromini eseguì una ricca cornice², e lo stesso fece per le quattro porte³ del transetto della Chiesa Nuova in cui consiste tutta la sua parte presa alla decorazione dell'interno della chiesa. Queste porte sono messe negli intervalli di pilastri alti e stretti ed in corrispondenza a ciò sviluppate in altezza mediante medaglioni sovrapposti.

Mentre la costruzione dell'oratorio e del refettorio era compiuta coll'anno 1641 all'infuori dell'arredamento s'incominciò soltanto allora, nella primavera del 1642, con quella della biblioteca progettata già l'11 settembre 1638. I pagamenti per porte, finestre, soffitti e stucchi durarono fino alla fine dell'anno 1643. Nei primi dell'anno 1644 si poterono collocare i libri (pagamento del 1° febbraio).

La forma originaria della biblioteca non corrisponde con lo stato attuale che risale ad una trasformazione dell'anno 1666. Perfino dall'esterno si riconosce dalle costruzioni laterali sopra agli angoli, che in contrasto con il resto della facciata sono soltanto intonacate, che la sala della biblioteca subì in seguito un ampliamento. Entrando nella sala che occupa l'intero piano superiore dell'ala meridionale, eccetto tre piccole stanze che in continuazione della loggia orientale sono poste a canto al lato stretto orientale della grande sala, si intravede già nell'asimmetria delle finestre della facciata che illuminano soltanto la parte orientale una trasformazione eseguita più tardi. Si osserva in più una formazione irregolare degli intervalli tra i pilastri, che verso ovest si allargano così che i quadrati ed i cerchi dei compartimenti al soffitto diventano dei rettangoli e delle elissi. Il Borromini non si sarebbe mai adattato a simili irregolarità.

Non possiamo ricostruirci l'aspetto primitivo neppure in base alle stampe dell'*Opus Architectonicum* giacchè questo risale al principio del secolo XVIII. Però il testo che accompagna la stessa opera ma che fu composto prima ci descrive, contraddicendo le illustrazioni, la biblioteca quale fu eseguita dal Borromini. E un disegno allogato al manoscritto dell'*Opus Architectonicum* riproduce inoltre l'originario aspetto (tav. 45, 2). Piante del vecchio stato si trovano nella Biblioteca Vallicelliana (cod. 657, fol. 354) e nell'Albertina (n. 296). Da essi risulta che la sala della biblioteca era molto più piccola del-

¹ Una stampa riproduce in forma più ricca la punta da cui scaturiscono grandi gigli (confr. op. arch. tav. 66). In una seduta della Congregazione fu però scelta la forma più semplice. L'arredamento dell'interno di queste due sale ovali, compreso i lavori per i sedili, durò fino al 1643.

² Disegno nell'Albertina n. 315.

³ Disegni nell'Albertina n. 660 e 661 (tav. 41, 5).

l'attuale e corrispondeva alle cinque assi della facciata. La porta del balcone e le quattro finestre del muro della facciata si trovavano dirimpetto alle cinque finestre del muro settentrionale. Alle finestre corrispondevano cinque traverse al soffitto divisa ognuna in tre compartimenti. Tale disposizione completamente simmetrica procurava alla sala delle proporzioni migliori di quelle attuali e stabiliva almeno per la biblioteca la corrispondenza tra facciata ed interno che manca per l'oratorio.

Il soffitto della grande sala fu fatto a travi in legno per non gravare troppo la volta dell'oratorio e per non sottomettere i muri ad una pressione laterale a cui essi in quell'altezza non avrebbero potuto far fronte senza degli speciali rinforzi. Ai travi del soffitto corrispondono i pilastri corinzi scanalati delle pareti che nella loro parte inferiore sono coperte dagli scaffali dei libri. Soltanto più tardi, nella biblioteca della Sapienza, il Borromini riuscì a porre gli scaffali in relazione diretta con le membrature dei muri. Anche per il passaggio che a mezza altezza conduce intorno agli scaffali non è stata trovata ancora la soluzione perfetta. In seguito alla sua larghezza esagerata fu necessario di appoggiarlo su sostegni speciali. E se pure il Borromini si decise per dei sottili balaustrini invece delle colonne progettate prima, per non nascondere troppo le file di libri che formano il massimo ornamento d'una biblioteca, questo espediente non bastò per raggiungere l'impressione d'uno spazio omogeneo che in appresso si riscontra nelle biblioteche. A gran svantaggio dell'effetto totale non fu eseguito il coronamento decorativo sul bordo superiore degli scaffali. Davanti ad ogni pilastro si sarebbe dovuto applicare un medaglione col ritratto in chiaroscuro d'un benefattore, rinchiuso in una corona di fiori e poggiato su due cornucopie, davanti ogni intervallo un cartoccio e negli angoli dei vasi di fiori. Una tale zona animata da numerose foglie e fiori sarebbe stata un ottimo collegamento tra gli scaffali ed i pilastri che altrimenti risultano troppo inaspettati dietro ad essi, nè può essere sostituita dalle attuali targhette di forma meschina. Una prova di questa decorazione fu fatta sul lato meridionale nel monumento del cardinale Baronio eseguito dal maestro Girolamo Maggi¹ (tav. 47). Una corona libera rinchiude il busto che è circondato da gigli e sormontato da una croce a sua volta circondata da palme, mentre sotto al busto si trovano delle stelle che irradiano verso ogni lato raggi di lunghezza differente. Il monumento caratterizza la tendenza del Borromini di precisare le forme nel modo più distinto e tagliente, ciò che rivela pure la sua origine dall'Italia settentrionale dove nel secolo XV si era sviluppata una plastica forse eccessivamente dura, tuttavia sempre robusta. In più si riconosce nella costruzione, composta da forme naturalistiche liberamente adoperate senza alcun sostegno architettonico, fino a quale punto il Borromini fosse progredito nell'emancipazione della decorazione dall'architettura.

La costruzione della biblioteca aveva il grande svantaggio che il muro del lato occidentale della sala poggiava sul centro della volta dell'oratorio. Ben presto si formarono dei crepacci che andavano allargandosi, così che la congregazione deliberò nella seduta del 10 ottobre 1665 di spostare il muro occidentale della biblioteca fino a farlo coincidere con il muro rispettivo dell'oratorio. In tal modo si ingrandiva anche la sala della biblioteca. Il Borromini, che non si poteva opporre a questa deliberazione poichè dal 1652 in poi il suo posto di architetto della congregazione era stato conferito a Camillo Asprucci, dovette profondamente risentire tale insuccesso che inoltre aveva come conseguenza la deformazione della sua costruzione. Questa preoccupazione non sarà stata

¹ Pagamenti del 1 e 10 marzo e del 1 aprile 1644.

senza importanza per la tragica decisione che egli prese poco dopo tale avvenimento di togliersi la vita.

Dalla forma che la biblioteca assunse in seguito a tali mutamenti, dipendeva pure quella della facciata (tav. 39). Come già fu detto, il Borromini intendeva prima erigere un ordine colossale che probabilmente avrebbe corrisposto a quelli dei cortili. Soltanto quando fu decisa la costruzione della biblioteca egli progettò i due ordini sovrapposti. Secondo quanto ci riferisce l'*Opus Architectonicum* la facciata, come figliazione di quella della chiesa, doveva diventare più piccola di questa, meno ornata e di materiale più andante. Al posto del travertino si scelsero i mattoni, ed invece dell'ordine corinzio fu adottata una forma semplicissima che accennava solamente le singole membrature architettoniche. Nell'ordine inferiore la forma dei capitelli è indicata solo da due volute laterali; i basamenti si compongono di pochi elementi¹. La finezza e la precisione della tecnica in mattoni imitata dai monumenti antichi è ammirevole in ispecie nelle nicchie delle finestre inferiori le cui cappe sporgono e si ritirano alternativamente.

Più della sinuosità della facciata la formazione del frontone dovette apparire come una grande innovazione. F. Martelli ne parla come d'una « terza specie tanto inusitata, quanto ingegnosa² ». Vi appare una nuova tendenza che cerca di esprimere con la linea la forza funzionale, e ci ricorda oggigiorno lo stile gotico che giunse a risultati simili come p. es. il cosiddetto *dorso d'asino*.

Con l'anno 1643 si chiuse il primo gran periodo costruttivo. Il 15 aprile fu deciso nella congregazione di passare verso la metà d'agosto nel nuovo domicilio. I lavori furono quindi interrotti. Una grande perdita — particolarmente grave per il Borromini — fu causata dal fatto che Virgilio Spada nel 1644 lasciò la congregazione chiamato da Innocenzo X alla corte papale.

Il 9 gennaio 1647 fu deciso di continuare la costruzione sul lato del Monte Giordano. La facciata verso la piazza ricevette un'impronta monumentale da un risalto suddiviso con lesene e da una torre d'orologio appostavi (tav. 49). Una costruzione in ferro per le campane ne forma il coronamento che si compone in modo simile a quello del baldacchino di S. Pietro con quattro dopie volute. Per l'arte spaziale del Borromini è caratteristico che le poche linee nere dell'ossatura di ferro bastano ad evocare, come linee d'un disegno, l'immagine completa della sommità d'una torre.

Questa torre d'orologio fu compiuta nell'anno 1649. Fu l'ultimo lavoro del Borromini per la congregazione. Nel 1650 egli rinunziò al suo posto di architetto della congregazione in seguito a divergenze originate dal fatto che i padri gli diedero l'incarico di rivalutare il lavoro fatto dal capomuratore Defendino Pascal per via di pretese supplementari da questi avanzate³.

Tutti i lavori essenziali furono eseguiti entro i tredici anni della sua direzione. Di quello che fu fatto in seguito è da ricordare la sistemazione della via della Chiesa Nuova⁴ che liberava il lato oriente dell'edificio. Le lunghe facciate ricevettero in base a pro-

¹ Un disegno più ricco non eseguito è riprodotto nell'Op. arch. tav. V; confr. anche Albertina 291 (tav. 38).

² Roma ricerc., R. 1658, 81.

³ Il fatto fu discusso nella congregazione dell'11 nov. 1650. Il Borromini ricevette la sua provvisione l'ultima volta il 20 luglio 1650.

⁴ L'apertura della strada avvenne nel 1675 secondo l'iscrizione.

getti di Carlo Rainaldi¹ un aspetto uniforme con cornicioni che passano per l'intera estensione.

Un riflesso delle idee realizzate nelle grandi costruzioni ritroviamo in gran parte nei piccoli lavori. La facciata dell'Oratorio di San Filippo Neri vien ripetuta nell'Altare dell'Annunziata nei SS. Apostoli a Napoli (tav. 50). Come in quella il piano dell'altare è di linea concava mentre il centro sporge con movimento contrario; un timpano composto di parti laterali curve e d'un angolo centrale a lati diritti copre il corpo di mezzo, mentre gli assi esterni sono terminati da un cornicione diritto e spezzato in risalti. Le forme della decorazione dell'interno dell'oratorio ritornano nei gigli che sporgono al di sopra del quadro centrale e nei sostegni della balaustrata che è di sagoma contorta. Le due opere furono eseguite quasi contemporaneamente.

Il cardinale Ascanio Filomarino, arcivescovo di Napoli, aveva ordinato ad una schiera dei più conosciuti artisti, alla cui testa si trovava Guido Reni, il lavoro di questo altare che prima era destinato per il duomo di Napoli². La scelta del Borromini come architetto dimostra in quale considerazione l'artista era tenuto già prima del 1640. Nel 1642 l'altare fu consacrato secondo che riporta l'iscrizione.

Mentre nella costruzione dell'oratorio il Borromini dovette lavorare con materiale di poco valore, l'altare fu eretto in prezioso marmo di mozzetta. Ogni piccola cosa non completamente riuscita fu rifatta. Quattro colonne di ordine composito poste in nicchie inquadrano le pitture di Guido Reni, nel centro l'Annunziata³, ai fianchi le quattro virtù cardinali. Sotto al quadro centrale è applicato un rilievo con putti di Francesco Fiammingo. A destra ed a sinistra dell'altare si trovano in due medaglioni il ritratto del cardinale dipinto da Pietro da Cortona e quello di suo fratello D. Scipione di Mosè Valentino.

In un monumento sepolcrale eretto di fronte ad uno costruito nel 1634 si riconosce di quanto il Borromini già poco dopo il 1640 fosse distante dallo stile che un decennio prima dominava a Roma. L'obbligo di adattarsi ad una forma simile a quella del monumento più vecchio non gli impedì di correggere nella sua opera tutto ciò che nell'altra gli dispiaceva.

Il monumento fu eretto al diacono della Sacra Rota Clemente Merlini, morto nel 1642, da suo figlio in S. Maria Maggiore, nell'ultima cappella della navata laterale sinistra. L'attribuzione al Borromini confermata dallo stile si trova per prima volta spressa nella « Roma ricercata⁴ » di F. Martinelli.

Nell'intervallo centrale un po' sporgente d'un ordine di quattro pilastri appare sopra la targa che porta l'iscrizione il busto del defunto circondato da una corona. In alto due frammenti d'un timpano tondo racchiudono lo stemma. Di fronte si trova il monumento per Girolamo Mandi che in quanto alla forma esteriore gli corrisponde. In esso il busto, i cornicioni, i capitelli sono di marmo bianco, la targa è nera con un orlo giallo, i pilastri nero bianco, i piani di sfondo rosso, giallo e bianco, i teschi gialli. Il Borromini si limita invece al semplice contrasto di nero, rosso e bianco. Busto e targa risultano come tratti insieme dallo stesso blocco di marmo nero. L'architettura però che

¹ Totti, Ritratto di R., 1689, 225.

² C. Celano, Città di Napoli, Napoli 1758 (1^a ediz. 1692), I 187. Da tutti i biografici del Borromini si trova la stessa attribuzione.

³ In seguito venne regalato dal cardinale al re di Spagna e al posto fu messo un musaico.

⁴ Ed. 1658, p. 464.

ad essi fa da cornice è di marmo di Coltanello striato bianco e rosso. Alla varietà inconsiderata di colori il Borromini oppone un effetto coloristico contenuto da una ferma e sapiente economia. Al posto della cornice agitata composta da volute ed *orecchi* egli pone il cerchio chiuso della corona di fiori. Soltanto così la luce e l'ombra possono far risaltare la plasticità della statua e delle membrature architettoniche. E per alleggerire ancora di più la costruzione egli spezza l'arco del timpano. I teschi che nel vecchio monumento sono contenuti nel fregio vengono ora racchiusi nei capitelli, così che quest'elemento decorativo che per via del suo colore era di effetto importuno diventa parte organica dell'insieme. La nobile testa del defunto domina oramai completamente l'architettura che le deve servire unicamente da degno sfondo.

PARTE SECONDA
DURANTE IL PONTIFICATO DI INNOCENZO X
1644-1655

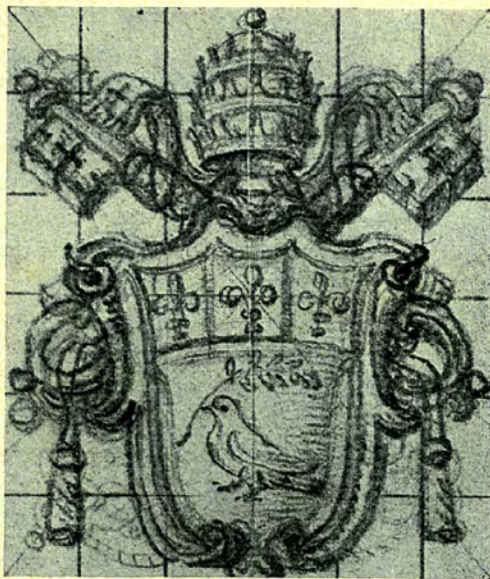


Fig. 19. Alb. 452. S. Giovanni in Laterano,
disegno per una vetrata

PRIMO CAPITOLO

I CAMPANILI DI S. PIETRO - S. GIOVANNI IN LATERANO

Fatti esterni, la morte di Urbano VIII e l'elezione d'Innocenzo X, diedero al Borromini la possibilità di produrre più di quanto fino allora avesse potuto. Nel nuovo orientamento delle relazioni papali gli fu di gran vantaggio che il Bernini, che con la caduta dei Barberini aveva perso i suoi potenti mecenati, venne escluso dalle prossime grandi intraprese. L'opposizione dei due architetti si palesò oramai con evidenza. Il Borromini fece il possibile per provocare la caduta dell'odiato rivale.

In base alle fonti stampate risulta che da lui provennero i primi attacchi per la costruzione difettosa dei campanili di S. Pietro. In seguito ad una fenditura nell'atrio fu predetto l'imminente sprofondamento e fu sospesa pure la costruzione del campanile incominciata sull'angolo sud-est della facciata. L'8 giugno 1645 il Borromini ed altri architetti esposero nella congregazione il loro parere in riguardo ai campanili¹. Anche in questo caso un disegno del Borromini provvisto di esplicite annotazioni e conservato nell'Albertina (n. 738, fig. 20) c'informa della sua opinione in proposito. Una fessura larga 9,2 centimetri è disegnata in una sezione attraverso la parte inferiore della facciata e le fondamenta e passa in direzione perpendicolare per l'intero blocco². Sul rovescio del foglio è indicato in un altro disegno come al di sotto del campanile il muro intorno alla grande finestra dell'attico si fosse inclinato. Sullo stesso foglio il Borromini spiega in una nota più lunga come la fessura e l'evidente inclinazione del campanile verso sud siano state

¹ St. Fraschetti, *Il Bernini*, Milano 1900, 165.

² Secondo un altro disegno (Cod. Vat. lat. 11258, I, 150) del Borromini la fessura scende al di sotto del portale all'estrema sinistra dell'atrio.

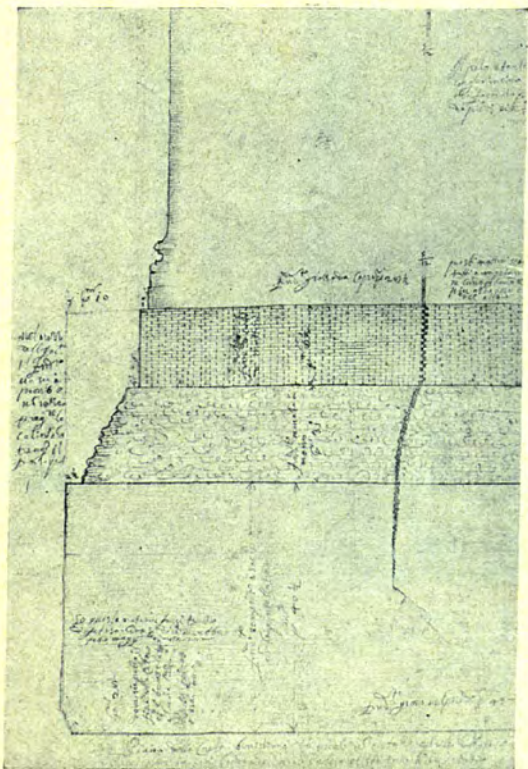


Fig. 20. Alb. 738

causate dalle fondamenta troppo deboli che a loro tempo erano state calcolate per l'elevazione di un unico piano; come la costruzione d'un campanile tre volte più alto e sei volte più pesante dovesse necessariamente provocarne il crollo, infatti già avvenuto se il campanile e li portico non fossero stati rafforzati da catene; ne era tuttavia risultato lo spostamento dei pilastri del portico verso sud. Il Borromini aggiunge che invece di aggiustare ora quel lato si sarebbe cercato l'errore sul lato orientale dove non c'era nulla da trovare. Ma che se si volesse esaminare i muri sul lato del campo santo, si troverebbero manifeste dimostrazioni per lo stato rovinoso dell'edificio.

Che il Borromini, come pure diversi altri architetti, si sia occupato di progetti per i nuovi campanili che avrebbero dovuto sostituire quelli del Bernini, ci attestano due disegni conservati nell'Albertina (n. 735 e 735 a). Nel primo progetto (tav. 5², 1) in cui la linea di contorno della facciata di S. Pietro permette una sicura identificazione, il Borromini procede dalla sua

prima idea di alleggerire la costruzione rinunciando agli ordini superiori di colonne, assumendo del resto dal campanile del Bernini quasi senza cambiamenti il sistema del primo piano. Scontento della forma che in tal modo risultava troppo larga, egli disegnò sopra a questo disegno in sanguigna con lapis nero un ordine superiore di forma slanciata così che appare la sagoma a graduazione forte tanto caratteristica per lui. Le due idee vengono poi unite in una seconda soluzione più completa (n. 735 a, tav. 52, 2) nella quale solamente si esprime con chiarezza la sua maniera.

I primi anni del pontificato di Innocenzo X furono anni di grandi progetti per cui il papa si servì dei più differenti artisti che solamente col tempo e per propria esperienza poté esattamente valutare. Per il Borromini ebbe una simpatia speciale¹. Gli commise nel 1647 la condotta necessaria per portare l'Acqua Virgo² alle fontane progettate in piazza Navona, la quale piazza intendeva trasformare in un monumento della grandezza del casato dei Pamphili. Il Borromini poté eseguire questo incarico, ma al suo disegno per la fon-

¹ Fra i tanti lavori eseguiti allora dal Borromini appartiene la perizia da lui fatta per la restaurazione della torre de' Conti e un progetto non eseguito per una delle porte di Roma con lo stemma d'Innocenzo X. Confr. Cod. Vat. lat. 11257, I. 30 e 95.

² Con lettera papale dell'11 aprile 1647 il Mons. Omodei, soprintendente all'Acqua Vergine, fu incaricato di far eseguire al Borromini una condotta per la piazza Navona (confr. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma, Milano 1881, 31 seg.). Già il 23 giugno 1647 il Gigli scrive: « In questo tempo con grossissimi condotti si trasportava l'acqua della Fontana di Trevi in piazza Navona ».

tana centrale fu dal Papa preferito il progetto del Bernini¹. Mi fu possibile ritrovare il disegno del Borromini, che fin'ora si diceva perduto, nella collezione di disegni architettonici di proprietà di Virgilio Spada e che oggidi si trova nel Vaticano (tav. 51)². Anche questa opera fu dal Borromini concepita da un punto di vista architettonico contrario a quello del più fortunato rivale. La forma nobile e slanciata dell'obelisco gli fu molto gradita. Mentre il Bernini allargava il basamento mediante le sue rocce e le sue grotte, egli volle conservare il dominio assoluto della linea verticale. Soltanto gradualmente il contorno passa attraverso sinuosità concave nel basamento composto da tre ripiani per finire poi nella vasca.

Si riconosce lo slancio leggero delle linee e la perfetta stabilità raggiunta nonostante la forte tendenza verticale confrontando il basamento con quello superato in ogni riguardo dell'obelisco di S. Pietro. Il contrapposto naturale alla linea concava del contorno sarebbe stato dato dalla curva dell'acqua che da quattro grandi mascheroni fantastici avrebbe dovuto scorrere nella vasca.

L'artista sarà stato certamente deluso dell'esito di tale concorso, ma il favore che il papa continuava a dimostrargli glielo avrà fatto sopportare più facilmente. Dello stretto contatto fra il papa e il Borromini ci dà prova un progetto (Albertina n. 285, fig. 18) che da una nota autografa dell'architetto³ risulta eseguito per ordine del papa per trasformare la disposizione asimmetrica della Chiesa nuova e dell'Oratorio di S. Filippo Neri in un complesso regolare di tre parti mediante l'aggiunta d'una cappella sul lato orientale della chiesa, così che la chiesa veniva fiancheggiata da due più piccoli edifici corrispondenti.

L'ambizione del papa non mirava tanto a compire costruzioni già cominciate come il suo successore Alessandro VII, quanto a proporsi iniziative nuove. In Piazza Navona egli creò un riscontro al Vaticano ed a S. Pietro. Il restauro della basilica di S. Giovanni in Laterano progettato per il prossimo anno santo del 1650 si prestava opportunamente alle intenzioni del papa, per intraprendere la ricostruzione e l'abbellimento d'un vecchio santuario in base a concetti completamente moderni.

Tra le due grandi ricostruzioni, quella di S. Pietro e quella di S. Giovanni in Laterano, cade il tempo della controriforma. Ragioni religiose richiedevano oramai la conservazione più completa degli antichi luoghi di culto nella loro forma primitiva. Il modo radicale con il quale era stata distrutta a suo tempo la vecchia basilica di S. Pietro per far posto alla nuova costruzione fu ripetutamente criticata. C. Rasponi⁴ scrive che Innocenzo X si era rifiutato di seguire l'esempio della rinnovazione di S. Pietro sotto Giulio II. In una lettera del 15 marzo 1647⁵ il papa spiega personalmente la sua intenzione:

¹ D. Bernini, Vita del Cav. Bernini, Roma 1713. Che il Borromini non abbia corrisposto con la sua opera alle intenzioni di Innocenzo X, si legge anche nella lettera dell'agente modenese Francesco Mantovani al suo principe. Confr. Fraschetti op. cit. 180.

² Cod. Vat. lat. 11258, II, 200. La scoperta e l'acquisto di questi due volumi tanto importanti per la storia dell'architettura è merito del card. Francesco Ehrle, che gentilmente me li fece conoscere.

³ « S. S.ta vole un Altare sole e che si entri dalla strada di Parione nel tempio e che si posi nella faccia d'ava.ti dove sarà l'altare entrata compagnia di quella del oratorio. Nescio si fascio questi disegni perche S. S.ta mi disse che vole fabricare a S.ta Agnese. » Il foglio consiste di due disegni di differenti epoche, incollati insieme. Secondo la sua consuetudine il Borromini aggiunse lo studio della progettata costruzione orientale a una pianta più antica della Chiesa Nuova e dell'Oratorio, pianta che appartiene ai disegni del 1638.

⁵ De Basilica et Patriarchio Lateranensi, Roma 1656 e 1657, 81.

⁴ Copia nell'Arch. Lat., Notizie delle Repar. e Restaur. della Chiesa Lat. di G. F. de Rossi, 1705, fol. 175.

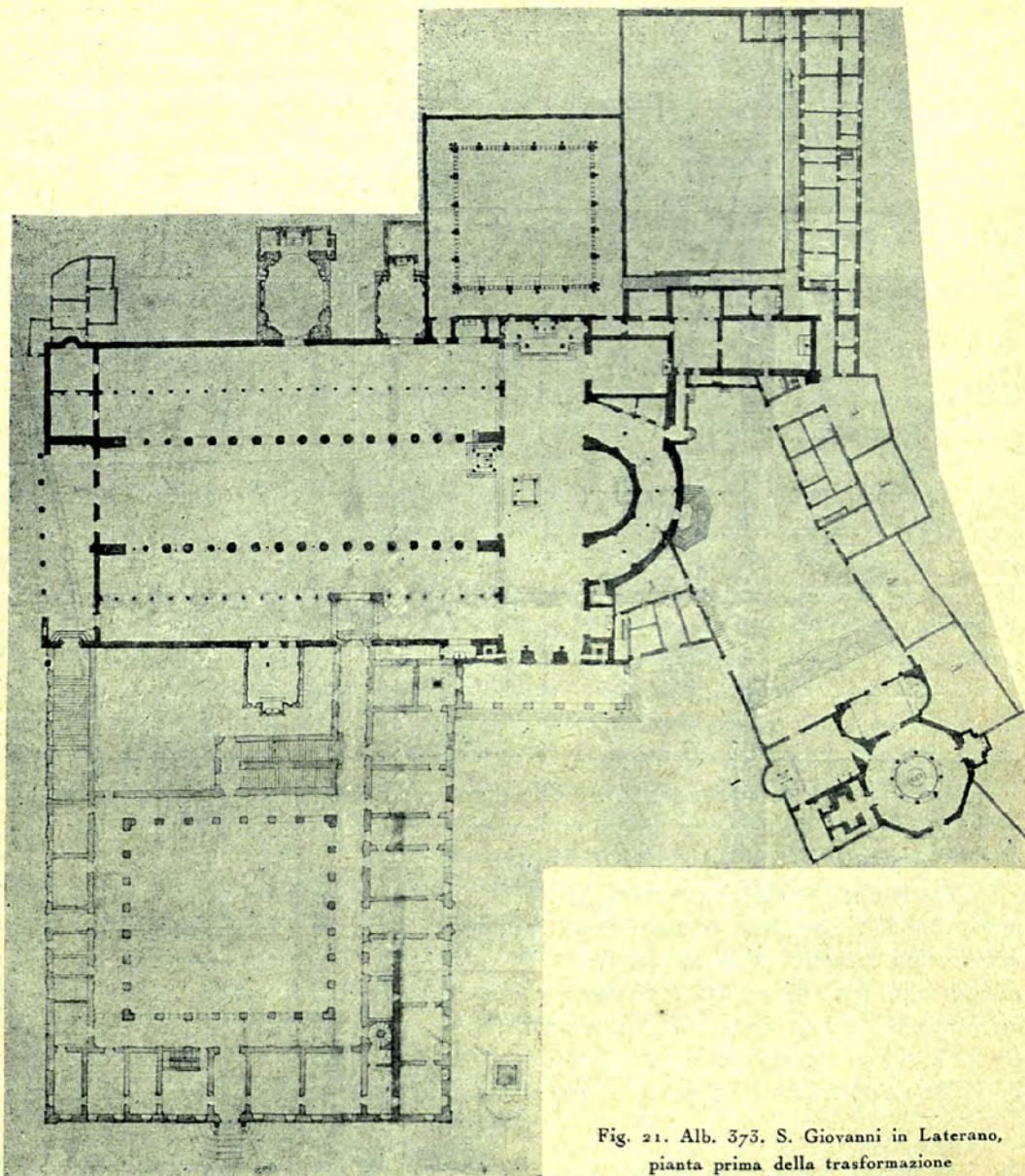


Fig. 21. Alb. 373. S. Giovanni in Laterano,
pianta prima della trasformazione

avrebbe cioè incominciato il restauro della basilica che minacciava crollare « per mantenerla quanto sarà possibile nella sua primitiva forma, et abbellirla ». C'erano invece molti altri amanti soltanto delle cose nuove come dice il Rasponi, che desideravano una ricostruzione completa. Fra questi — date le sue attitudini personali —, era naturalmente pure il Borromini cui il papa aveva affidato l'impresa. Il suo progetto per la ricostruzione presentato al papa è stato conservato fino al secolo XVIII quando fu adoperato per il concorso per la facciata orientale. Una nota che si trova su un progetto per tale facciata, eseguito

dall'architetto G. A. Bianchi Lombardi, del 1° ottobre 1716¹, ci rivela l'intenzione del Borromini di costruire una volta sopra la navata centrale e di rendere la tribuna e il transetto simili a quelli di S. Pietro. Non corrispondeva invece alla basilica di S. Pietro l'idea di condurre la navata laterale intorno alla tribuna: per questo riguardo il Borromini si attendeva alla forma della vecchia basilica che al suo tempo aveva ancora la tribuna circondata da un passaggio. Invece d'un unico spazio conchiuso in se stesso egli intendeva formare un sistema di molti spazii, ricco ed aperto in tutte le direzioni. Per questa ragione gli conveniva molto il sistema costruttivo medioevale a navate laterali doppie che gli offriva il mezzo per spiegare lo spazio.

Hermann Egger ci ha dato nel suo lavoro fondamentale: « Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano »² un quadro esatto dello stato della basilica prima del pontificato d'Innocenzo X. In base a una grande pianta della basilica eseguita prima del rinnovamento probabilmente da Girolamo Rainaldi (Albertina n. 373, fig. 21) l'Egger dimostrò che la navata non contava 14 sostegni per lato come aveva creduto G. Rohault de Fleury, bensì 14; soltanto dopo questa rettifica possiamo giustamente valutare la costruzione del Borromini. Questi sostegni consistevano un tempo in colonne di marmo che però a cagione della loro sottigliezza non potevano più reggere le mura anch'esse danneggiate da incendi e terremoti. Vennero perciò quasi tutte rafforzate da costruzioni in mattoni³. Nella suddetta pianta si trovano disegnati i sostegni in forma di pilastri ottagonali ad eccezione di quattro in vicinanza dell'ingresso ove sono delle colonne.

Secondo il Rasponi lo stato della navata non era solamente cattivo, ma perfino pericoloso, poichè il muro di destra sporgeva nel centro per 3 palmi, cioè m. 0,66. Il prospetto della vecchia basilica a cinque navate è illustrato da diversi disegni che il Borromini fece eseguire secondo la sua consuetudine prima della ricostruzione. Uno di tali disegni conservato nella biblioteca del Kunstgewerbemuseum di Berlino⁴ e per la prima volta giustamente attribuito e pubblicato da K. Cassirer nel suo articolo già menzionato, ci mostra l'aspetto primitivo dei muri della navata centrale con i loro archi bassi che occupavano soltanto un terzo dell'altezza totale e sostenevano gli alti muri superiori ornati con affreschi del '400 e con finestre gotiche. Le navate laterali di cui l'Egger ci dà una descrizione in base a due disegni dell'Albertina (n. 381, fig. 23) eseguiti egualmente nello studio del Borromini erano divise fra di loro da archi che sostenevano il digradante; le loro colonne di verde antico alte solamente 16 palmi si erano conservate in gran parte — Rasponi parla di 36 pezzi⁵.

Il transetto era stato restaurato sotto Clemente VIII e si trovava perciò in buono stato; il rinnovamento dell'atrio orientale non era neppur esso necessario; così il lavoro del Borromini si limitava alla ricostruzione delle navate. L'obbligo di conservare il più possibile del vecchio edificio presumeva da parte dell'architetto una conoscenza esatta dei metodi costruttivi antichi e moderni, come rileva il Martinelli⁶. Egli opina che per questa

¹ Bibl. Corsin. n. 1384. Pubblicato per la prima volta da K. Cassirer nel suo articolo: « Zu Borrominis Umbau der Lateransbasilika » nel Jahrb. d. Preuss. Kunsts. XLII (1921) 55 seg.

² In « Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet », Wien 1903, 154 seg.

³ Confr. Rasponi op. cit. 79.

⁴ N. 7467.

⁵ Op. cit. 82.

⁶ Primo trofeo della Sma. Croce eretto in Roma nella via Lata da S. Pietro Apostolo, Roma 1655.

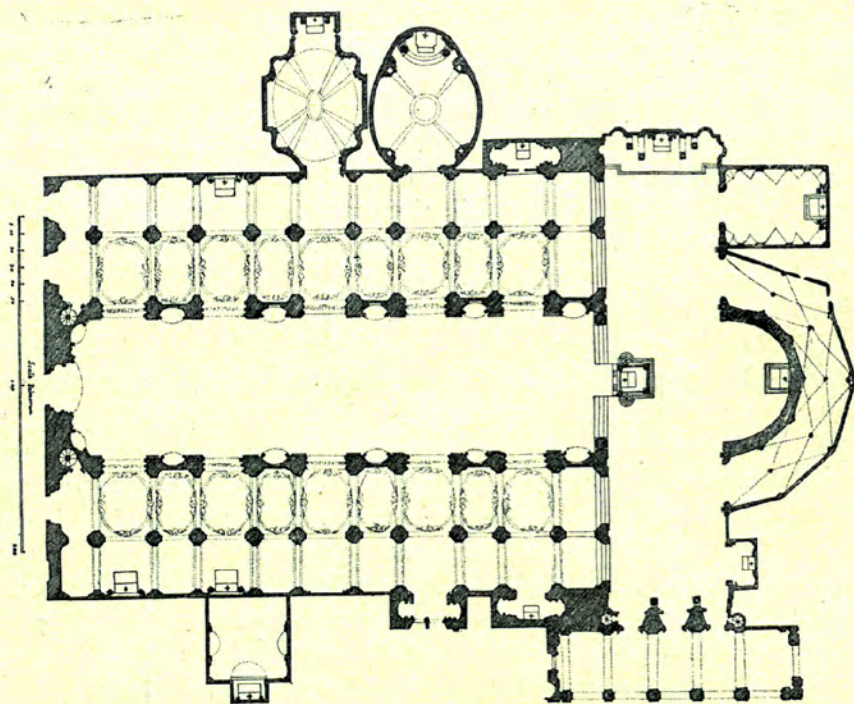


Fig. 22. S. Giovanni in Laterano, pianta dopo la trasformazione

ragione il papa aveva scelto il Borromini: a Roma non sarebbero mancati artisti degni di tanto lavoro, ma si doveva badare, soprattutto, all'abilità tecnica. Con queste parole il Martinelli era evidentemente partigiano del Borromini, allude chiaramente al Bernini che appunto allora aveva avuto da fare con gli sfortunati campanili di S. Pietro che gli avevano valso il rimprovero di scarsa conoscenza tecnica.

Un altro ben ponderato passo del papa fu la nomina del Msg. Virgilio Spada a sovrintendente della fabbrica, conferita con lettera del 15 aprile 1646¹. Lo Spada faceva parte del seguito immediato del papa in qualità di ciambellano e di elemosiniere segreto. Ed appunto questo protettore del Borromini che come nessun altro aveva potuto conoscere le idee e la personalità dell'architetto attraverso il lavoro comune nella costruzione della casa dei Filippini, lo avrà continuamente ricordato all'attenzione del papa. Dato il carattere difficile del Borromini soltanto con una tale direzione sapiente era possibile condurre a termine l'impresa. Ed in più il Msg. Spada, un uomo pratico che quasi si poteva dire architetto, aveva la facoltà di influire efficacemente sull'opera come « moderator et arbiter » al dire del Rasponi.

Il papa non aveva affatto pensato ad un restauro di tale ampiezza: solamente durante il lavoro che quei due uomini fecero in comune si sviluppò gradualmente il progetto in tutta la sua estensione. Essi conclusero dopo molte discussioni che la conservazione delle parti antiche era facilmente effettuabile insieme ad un vasto rinnovamento in senso barocco. Grazie a questa collaborazione fu possibile di terminare la ricostruzione dopo tre anni e mezzo. I lavori incominciarono nel maggio del 1646². Già verso la fine

¹ Roma, Arch. di Stato, Chirografi dell' a. 1645 al 1665, fol. 81.

² F. Martinelli l. c. 134.

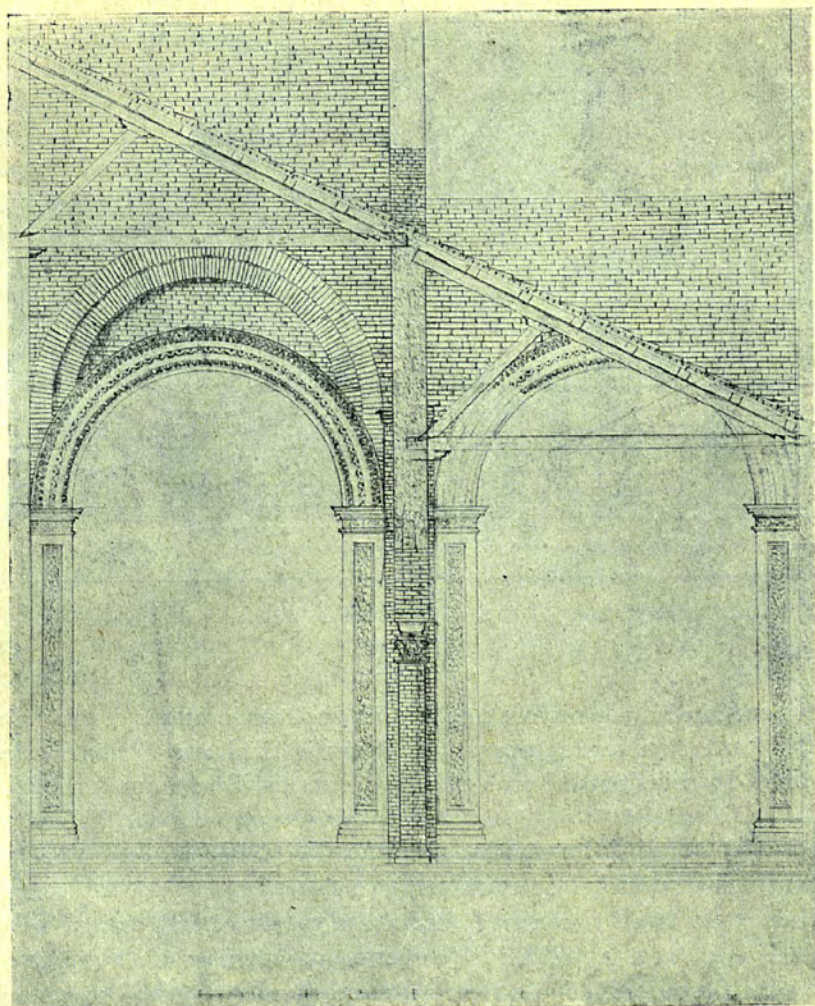


Fig. 23. Alb. 381. S. Giovanni in Laterano,
la navata destra prima della trasformazione

dell'anno 1647 fu terminata l'ossatura dell'edificio, nell'ottobre del 1648 quasi interamente tetti e soffitti e nell'ottobre 1649 furono compiute anche le decorazioni a stucco¹.

La velocità dell'esecuzione, il fatto che le fondamenta, il pavimento in mosaico con le mura superiori e il grandioso soffitto in legno della navata centrale erano stati conservati e che alla navata centrale contenuta entro il tracciato delle sue mura primitive si erano innestate le navate laterali come creazioni completamente nuove, dovette far apparire fantastica l'opera dell'architetto. Da un esame accurato della ricostruzione si rivela che il Borromini poté giungervi solo attraverso la graduale soluzione di singole difficoltà.

Il Borromini non si poteva assolutamente adattare ai piccoli archi e agli alti muri superiori, giacchè egli si sarebbe in ogni modo rifiutato di adoperare un mezzo conven-

¹ Gigli, ms. cit. p. 359 e 376.

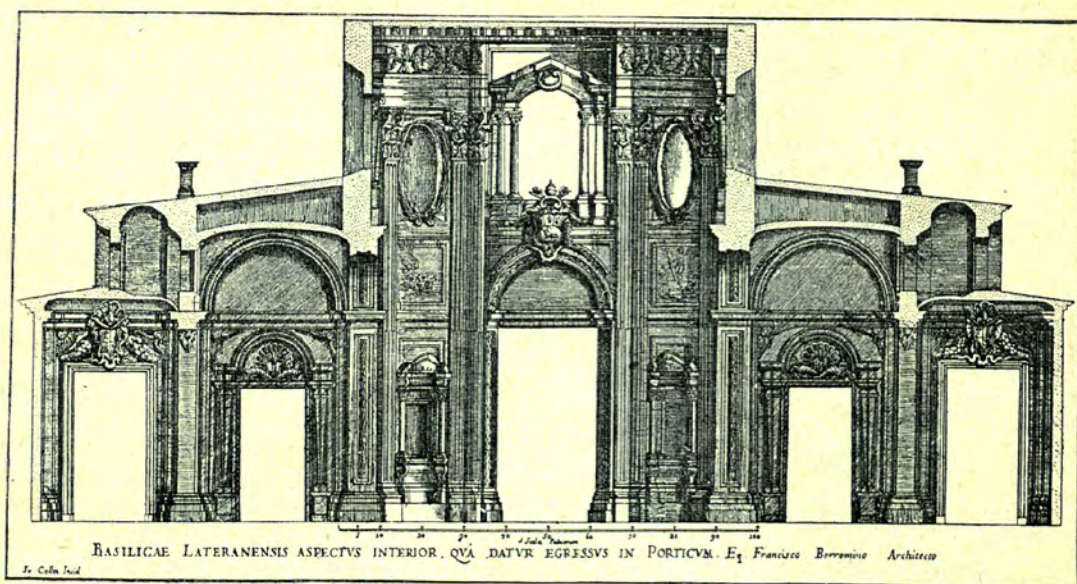


Fig. 24. S. Giovanni in Laterano, le navate dopo la trasformazione

zionale come quello di modernizzare una basilica applicando ordini di pilastri ai muri laterali. D'altra parte non sembrava possibile costruire archi alti e pilastri colossali senza abbattere i muri. La soluzione del problema fu trovata dal Borromini come già altre volte nel suo principio fondamentale di sostituire il movimento ritmico all'allineamento delle membrature architettoniche. La rigorosa fedeltà a tale principio determina la principale differenza tra la sua ricostruzione e un progetto fatto per quello stesso concorso da Felice della Greca e del quale si conserva ancora una pianta ed una sezione nel Cod. Vat. Lat. 15258, II, 145 (fig. 25): in quel progetto sette archi eguali s'impostano su pilastri doppi; ad essi corrispondono sette finestre nel muro superiore. Una certa grandiosità è raggiunta mediante alti zoccoli su cui posano sia gli archi che i pilastri.

Ma appunto l'accentuazione dei postamenti a danno dei pilastri che conservano soltanto un significato decorativo, oppone il progetto del della Greca al senso architettonico del Borromini. Questi non intendeva affatto rinunciare seguendo un principio comune all'arte barocca, al carattere organicamente funzionale delle membrature, in favore d'un mero arricchimento dell'aspetto generale. Perciò egli disegna nel proprio progetto pilastri che in contrasto alle forme del della Greca s'innalzano con i loro potenti fusti scanalati, simili a giganti come egli stesso li chiama, direttamente dal pavimento.

Il Borromini ebbe chiaro fin da principio la formazione dei pilastri, ma sviluppò poco a poco il sistema del movimento ritmico degli elementi architettonici. Nel primo progetto (fig. 27)¹ egli si limitò a tre archi conducendoli però più in alto di quelli del della Greca e riducendo perciò l'importanza delle finestre. Disturba però che l'alterazione ritmica non è condotta in modo rigoroso. Dagli archi mediani fino alle estremità i muri della navata centrale presentano infatti un sistema di decorazione perfettamente simmetrico: due edicole per lato le ultime delle quali racchiudono monumenti. Per evitare tale al-

¹ Cod. Vat. lat. 11258, II, 148 e 149.

lineamento di forme eguali, il Borromini restrinse nel secondo progetto (fig. 28)¹ gli estremi intervalli tra i pilastri rinunciando ai due monumenti e sostituì nelle stesse assi le finestre superiori corrispondenti con cornici ovali. Di più, ingrandì i passaggi e le finestre togliendo le edicole e i timpani, e le colonne antiche piazzò libere e sormontate da statue ai fianchi dei pilastri. Nell'allargamento dei pilastri, nell'applicazione di nicchie al lato posteriore di essi, nell'uso di pilastri doppi nelle navate laterali²: in tutto ciò si riconosce il primo germe della pianta definitiva.

Il passo decisivo fu fatto nel terzo progetto (fig. 29)³. Aumentando da tre a cinque il numero degli archi e trasformando i passaggi bassi in ristrette nicchie fu possibile non solo di estendere a l'intera parete l'alternazione ritmica, ma anche di renderla più varia alternando un intervallo largo ed uno stretto e facendo ad essi corrispondere in alto rispettivamente una finestra ampia ed una ristretta cornice ovale.

L'esecuzione segnò ancora un progresso verso gli ideali artistici dell'architetto, rispetto a questi progetti (tav. 53-55). Le grandi nicchie rotonde come tabernacoli balzanti simmetricamente dal piano delle pareti, servivano mirabilmente agli scopi del Borromini: interrompevano il rigido verticalismo dei muri e sembravano esprimere l'irrompere della materia nello spazio. Il Borromini non potè tuttavia impedire che la vitalità dell'organismo architettonico venisse spezzata dal cornicione che serve da appoggio al soffitto: non fu possibile stabilire un contatto immediato fra i travi del soffitto ed i pilastri. Però evitò almeno al lato d'ingresso mediante la posizione obliqua delle ali dei muri laterali la formazione degli angoli che, come dice il Martinelli, sono i nemici della buona architettura.

Attraverso la graduale elaborazione dei progetti s'intravede che questa parete d'ingresso potesse essere specialmente adatta non solo a secondare e a concludere il movimento dei muri laterali, ma pure a divenire essa stessa espressione di movimento di masse secondo una curva che si addentra nel piano dell'edificio per uscirne nuovamente con opposto slancio. Due progetti (Albertina n. 377 e cod. Vat. lat. 11258, I, 257) dimostrano chiaramente lo sviluppo di tale motivo. In una prima idea il tratto centrale della parete segue una linea diritta fra due assi oblique. Solamente una correzione posteriore fa sporgere la parte mediana con il portale su una sagoma convessa, ed insieme è maggiormente accentuata l'opposta tendenza concava già iniziata al di sopra del vano della porta mediante il ritiro del muro superiore.

Il restauro di San Giovanni segna una nuova tappa nello sviluppo che trasforma l'ornamento in elemento funzionale. Tutte le forme che in qualche modo avrebbero potuto essere convenzionali, sono evitate il più possibile. E' caratteristico che il Borromini abbia liberato l'ornamento vegetale da ogni violenza geometrica appunto attraverso la sua tendenza prettamente architettonica. Se egli per esempio circonda i medaglioni ovali che si trovano tra le finestre dei muri laterali con corone di palme, allori e fiori (tav. 60), non fa qualcosa di nuovo nè per l'arte propria⁴ nè per quella degli architetti romani⁵: ma in nessun edificio era stato mai così largamente usato un ornamento puramente vegetale con

¹ Cod. Vat. lat. 11258, II, 147.

² Confr. la pianta, cod. cit. fol. 146 (fig. 26).

³ Cod. cit. fol. 166.

⁴ Confr. la corona di lauro intorno al busto del card. Baronio nella biblioteca dei Filippini.

⁵ Confr. l'inquadramento della figura della Madonna sulla porta della chiesa dei Ss. Domenico e Sisto (eretta al tempo di Urbano VIII).

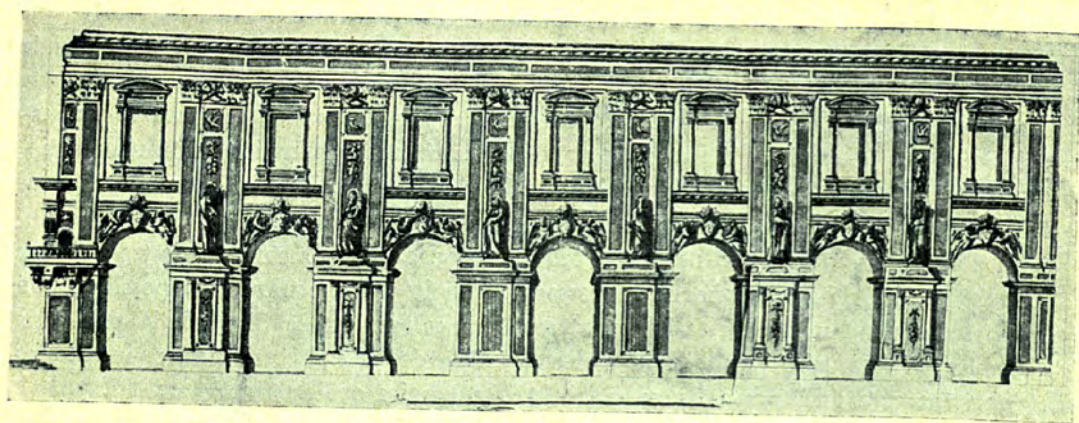


Fig. 25. Felice della Greca, progetto per il sistema della navata centrale

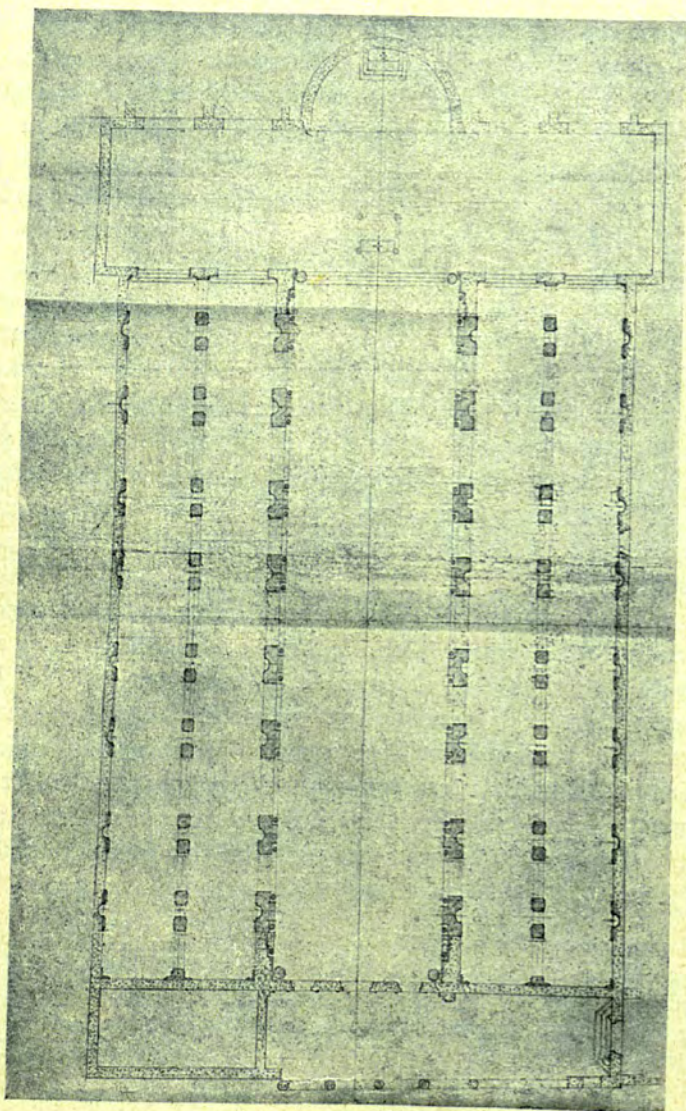


Fig. 26.
Secondo progetto
del Borromini
per la pianta delle
navate

S. Giovanni
in
Laterano

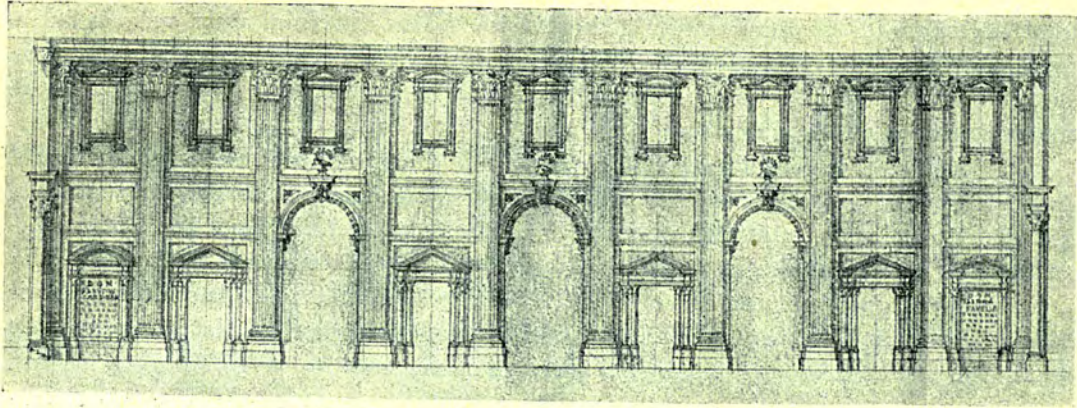


Fig. 27. Primo progetto del Borromini per il sistema della navata centrale

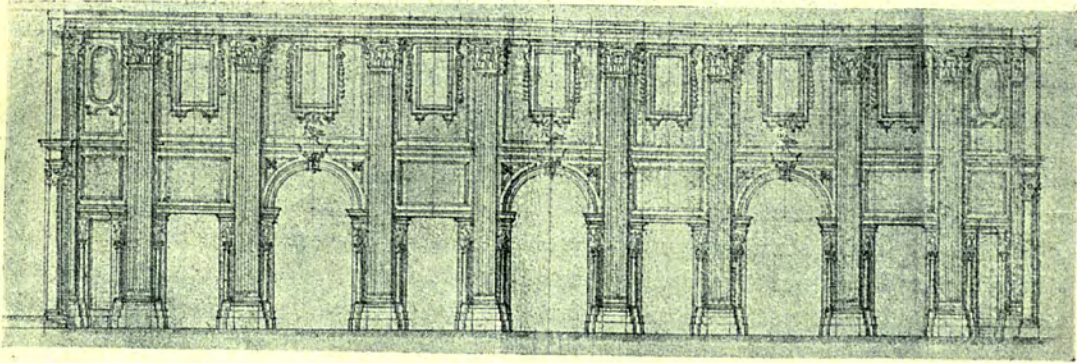


Fig. 28. Secondo progetto del Borromini

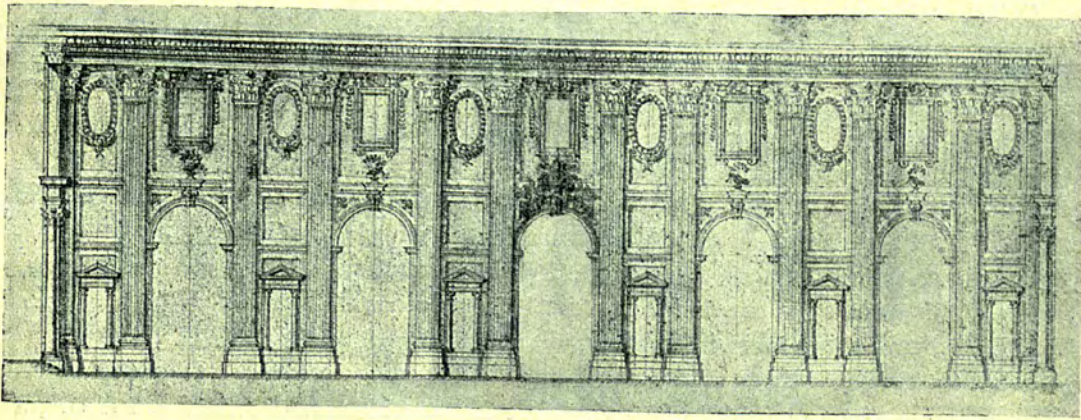


Fig. 29. Terzo progetto del Borromini

San Giovanni in Laterano.

totale esclusione di qualsiasi cornice architettonica. Anche il Bernini aveva verso la stessa epoca rinchiuso i medaglioni degli archi di S. Pietro con rami di palme, ma aveva conservato la cornice architettonica. Il Borromini al contrario ama in ogni pianta soprattutto il suo carattere naturalistico e la contempla nel suo fiorire, nel suo trapassare.

Al pari degli stucchi rappresentanti piante e fiori anche le sculture vengono liberate da qualsiasi meschino ingrandimento senza che essi per questo cessino dal fare una cosa sola con l'organismo architettonico. Le figure disposte sui cornicioni per uno scopo puramente decorativo sono inconcepibili per il Borromini. Data la tendenza dell'arte sua alla penetrazione scambievole tra spazio e materia, era possibile accogliere la scultura entro il sistema dei muri liberamente aperti. I dodici apostoli nei pilastri della navata centrale conservano in tal modo una completa libertà di movimento.

Per consolidare la resistenza dei muri nonostante la conservazione della vecchia costruzione, il Borromini ingrandì le fondamenta ed alzò un nuovo muro al lato esterno dei vecchi muri della navata (confr. Rasponi 86). Tali muri che corrono l'uno a canto all'altro fecero solidamente collegare tra loro, e al lato settentrionale solidificò il nuovo muro di rinforzo in modo da eliminare l'inclinazione già menzionata verso l'interno della navata ed ottenere un muro diritto. Inoltre provvide per un rinforzo dei muri superiori tanto efficace da poter eventualmente appoggiarvi ancora la volta: segno questo che l'artista era ancora sempre dominato dal suo progetto primitivo.

Nella navata centrale il Borromini era stato obbligato a fare un compromesso e soprattutto a rinunciare a quegli effetti spaziali conformi alle sue intenzioni. Ma nelle navate laterali poté disfarsi quasi completamente dai vincoli della vecchia disposizione. Il Gigli narra che nel gennaio del 1647 appena cominciati i lavori furono tolti i tetti delle navate laterali. Ventiquattro delle colonne di verde antico vennero impiegate per i tabernacoli della navata centrale¹; i capitelli e le basi furono rifatti, le colonne stesse rimasero però intatte con la loro altezza di 16 palmi (m. 3,56), misura riportataci dal Rasponi. Oggi ancora è dunque possibile rappresentarsi in base a queste colonne dei tabernacoli l'altezza esigua delle vecchie navate laterali anche se vi si computa l'altezza degli zoccoli di mattoni; ed altresì è da vedersi come al nuovo posto le loro proporzioni siano state aumentate.

L'altezza delle navate laterali interne era fissata dagli archi della navata centrale (fig. 24). Quelle esterne furono però tenute molto più basse, anche per poter rischiarare le interne direttamente con grandi finestre. Il Borromini evitò con arte di mettere due archi di differente grandezza l'uno accanto all'altro adoperando nelle navate laterali esterne invece degli archi una trabeazione diritta che nasconde le basse archivoltte. In tal modo gli fu possibile conservare per entrambe le navate laterali la stessa altezza del cornicione salvando così in prima linea l'unità spaziale. Uno sguardo attraverso le navate laterali interne (tav. 58) ci dimostra la straordinaria importanza degli archi risultanti dal sistema dei muri laterali per l'intera costruzione longitudinale. L'alternazione di intervalli larghi e stretti, di archi e tabernacoli, si muta in una serie di compartimenti larghi e stretti, di archivoltte rischiarate da finestre e brevi volte a botte non illuminate. Attraverso l'alternativa dei campi di luce e d'ombra risulta con maggiore evidenza l'alternazione ritmica. Per cinque volte si osserva un arco in piena luce staccarsi da un altro che resta nell'ombra. E alle

¹ Le altre dodici colonne vennero regalate da Innocenzo X alla nuova fabbrica di S. Agnese; confr. la lettera della donazione del 21 gennaio 1653 (cod. Corsin. 167, fol. 280).

ampie volte più basse, chiuse tra le zone buie delle volte a botte, non solo dalla diffusione della luce l'occhio è attirato: nel vertice degli archi illuminati appaiono grandi teste di angoli quadrialati e guidano lo sguardo al festone circolare che incorona la volta (tav. 59). Simili teste di putti tornano negli angoli formati dai pilastri e la trabeazione delle navate laterali, ove essi servono a secondare il movimento ascendente delle linee (tav. 57).

L'ultimo elemento importante è il colore e serve pure per raggiungere un unico effetto spaziale. In forte contrasto con l'intonazione relativamente ricca di colori intensi del transetto e della tribuna, domina nelle navate una tinta chiara, giallognola, che non soltanto dilata lo spazio, ma fa specialmente risaltare le ombre tanto importanti per l'arte del Borromini. Questa uniformità di tinta chiara è tutt'altro che insignificante. Il senso per l'uniformità d'intenzione sviluppato da prima nella pittura, l'economia dei mezzi che ne deriva e la preferenza di toni grigi acquistano, grazie alla maniera non convenzionale del Borromini, fondamentale importanza anche per l'architettura. Invece di ricercare il fasto mediante materiali varii e preziosi, egli si studia di ricavare il massimo effetto dal marmo che aveva a disposizione dando al bianco dominante dello stucco dei muri un magnifico contrapposto nel marmo grigio di Bardiglio nel gradino inferiore dello zoccolo, gradino che, al dire del Rasponi, stringe come un immenso anello uniforme muri e pilastri. Dal colorito freddo e scuro del bardiglio emerge il marmo bianco a venature nere dei basamenti ed incomincia poi il bianco giallognolo dei muri. Si ha dunque anche nei colori la progressione dalla tranquillità al movimento. Dall'oscurità densa si procede verso una chiarezza che si espande come un cielo limpido sulla terra in ombra.

Benchè si riuscisse a terminare la nuova fabbrica per l'anno santo del 1650, qualche cosa ancora rimase da fare per gli anni seguenti: ancora sotto Innocenzo X fu restaurato il pavimento a mosaico della navata centrale. Alessandro VII eresse i vecchi monumenti sepolcrali nel nuovo modo progettato dal Borromini ed aggiunse altre quattro cappelle alle navate esterne.

Per il restauro del pavimento a mosaico fu convenuto col caposcalpellino P. Santi Ghetti in un contratto del 20 febbraio 1652 che la parte situata nella navata centrale venisse restaurata conservandovi il vecchio disegno ed i vecchi marmi¹. Fu aggiunta soltanto la striscia che corre lungo i pilastri e che è ornata alternativamente con gigli e rosette disegnate dal Borromini. Il pavimento di mattoni delle navate laterali in cui erano incastrate molte lastre sepolcrali in marmo, fu completamente tolto². Il Borromini adoperò nel nuovo pavimento in marmo grigio e bianco un disegno a losanghe da lui stesso usato³.

Per le finestre delle navate il Borromini eseguì verso il 1650 molti progetti (Albertina 440-454, tav. 66, 2 e fig. 19) nei quali esse appaiono tutte ornate con lo stemma di Innocenzo X. Non è certo se siano state eseguite; oggi non ne rimane più alcuna.

La costruzione delle quattro piccole cappelle cade principalmente nell'epoca di Alessandro VII; due di esse, quelle di S. Giacomo maggiore e di S. Ilario, si trovano nella na-

¹ Cod. Corsin. 167, fol. 235 seg.

² Relazione dello stato ecc., Arch. Lat. F. F. XXIII, 12.

³ Nel contratto il Ghetti si era impegnato di terminare il pavimento in mosaico nell'agosto 1653, però non vi riuscì. Il lavoro venne quindi affidato a Luca Berettini e Filippo Frugone (conf. cod. Corsin. 167, fol. 294) e fu terminato nell'anno della morte di Innocenzo X (1655), come risulta dalle iscrizioni al di sotto delle due archivolte centrali della navata. La parte presso l'ingresso fu finita soltanto sotto Alessandro VII (progetti del Borromini nell'Albertina n. 421-423, 424 a, tav. 68 III e IV).

vata meridionale, le due altre, quelle della Madonna e di S. Giovanni Battista, nella navata settentrionale. Come singoli vani d'una profondità di m. 3,79 e con i lati arrotondati esse hanno per loro stesse scarsa importanza, ma servono ad accrescere la profondità dei piani prospettici che dal centro della navata centrale s'irradiano attraverso le navate laterali, e a conchiuderne l'ampiezza. Il Borromini calcolando l'effetto complessivo di un così vasto edificio rinunziò ad una costruzione architettonica per gli altari ed adoperò la parete disponibile per affreschi luminosi a figure grandi che soltanto viste dalla navata centrale si mostrano nella loro piena efficienza.

Al principio del pontificato di Alessandro VII, nell'anno 1656¹, furono anche poste dal Borromini all'entrata principale di S. Giovanni le antiche porte di bronzo di S. Adriano che per esser troppo piccole furono ingrandite da un orlo di bronzo ornato con le stelle dello stemma chigiano.

Tra quel che della vecchia basilica si voleva conservare erano anche alcuni monumenti². La ragione di tale conservazione non fu l'interesse per l'arte medioevale, bensì l'importanza ecclesiastica di questi monumenti che da un punto di vista artistico non erano di grande valore, ma che pure ricordavano l'attività di singoli papi e cardinali. Già il modo con cui il Borromini inquadra questi frammenti di sculture e di affreschi tra linee architettoniche relativamente ampie e movimentate come in grandi reliquiari, rivela la sua intenzione di includerli interamente nel nuovo sistema, così da far valere soltanto in proporzioni minime il loro proprio linguaggio artistico.

Dalla costruzione dei grandi pilastri della navata centrale risultavano ai lati opposti nelle navate laterali zone larghe ed incavate a guisa di nicchie fiancheggiate da pilastri. Esse si prestavano opportunamente a contenere i monumenti più importanti. Si succedono nella navata laterale interna, partendo dall'entrata orientale, i monumenti di Bonifacio VIII (tav. 62 e 64,1) Silvestro II, Alessandro III (tav. 64,2), Sergio IV (tav. 61) e quello del cardinale Ranuccio Farnese. Quest'ultimo è su disegno del Vignola, gli altri quattro di cui tre si sono conservati, furono provvisti d'una ricca cornice architettonica dal Borromini; il monumento a Silvestro II fu sostituito da un sepolcro moderno. Nella sistemazione di questi e degli altri monumenti è caratteristico il fatto che il Borromini non li tratta come singoli elementi, ma sottomette pur essi all'organismo architettonico della nuova basilica.

Meno importanti sono i monumenti più piccoli di cardinali e vescovi sul lato posteriore dei pilastri meridionali poichè il Borromini non mutò quasi le forme delle loro cornici di stile cinquecentesco per conservare un eguale carattere. Sono invece interessanti i monumenti sepolcrali delle navate laterali esterne in cui furono in gran parte collocati sarcofagi già esistenti. Qui, ai lati degli ingressi alle cappelle, le nicchie dovettero esser

¹ Quest'anno si trova nell'iscrizione sui progetti dell'Albertina n. 426-437. Confr. pure Martinelli. Roma ricerc., R. 1658, 200.

² I monumenti a Sergio IV e Silvestro II si trovavano originariamente nel portico orientale della basilica. Dopo l'incendio di questa vennero posti presso la Porta Santa ai pilastri che separano le navate. Anche altrove si osserva la tendenza di lasciare i monumenti ai loro vecchi posti o almeno in prossimità di questi. Il Borromini fece trasportare così il monumento del card. Ranuccio Farnese dalla parte anteriore del pilastro a nord-ovest della navata centrale sul lato posteriore dello stesso pilastro. Il monumento del card. Ant. Martinez de Chaves, detto il cardinale di Portogallo, si trovava prima nel transetto a sinistra, poi nell'angolo sud-est della navata laterale sinistra (confr. il discorso tenuto da H. Egger sulla costruzione, forma primitiva e collocazione di questo monumento, tenuto a Graz nella seduta del gennaio 1924 della *Kunstgesch. Gesellschaft*).

scavate nei muri esterni più profonde che fra i pilastri. Trovandosi due di questi monumenti della navata laterale meridionale al disotto di finestre ovali e congiunte ad esse, risultava da tale disposizione un motivo che egli ha adoperato in seguito anche negli altri monumenti (tav. 66,1), e si serve della cornice ovale soltanto come finestre cieche. Specialmente interessante è il modo del collegamento. Il cornicione della nicchia si abbassa in leggera curva accentuando un forte effetto prospettico, ed in questo arco penetra la parte inferiore della finestra ovale.

Questo tema è svolto nei singoli sette monumenti nel modo seguente. A quello relativamente semplice di Paolo Mellini vicino alla Porta Santa segue a destra dell'ingresso nella cappella Torlonia il monumento del cardinale Giulio Acquaviva in cui il cornicione assume una sagoma ondulata. Le doppie colonne fiancheggianti sono incoronate dai monti di Alessandro VII per inquadrare la finestra ovale che si trova al di sopra. Nel monumento del cardinale Giussano a sinistra della porta che conduce nel palazzo del Laterano le colonne sono sostituite da pilastri (confr. Albertina n. 401). Il loro ordine è spezzato in tre parti di cui quelle esterne laterali sporgono in avanti così da alterare quasi l'idea primitiva.

L'intenzione del Borromini si palesa però nel modo più evidente nel monumento all'estremità della navata laterale sinistra, monumento del cardinale Antonio Martinez de Chaves (primo progetto Albertina n. 397). Le figure che circondano il sarcofago sono poste, come nei monumenti già descritti, negli intervalli tra le colonne dove accanto alla forza espressiva delle forme borrominiane esse rimangono quasi senza alcuna efficacia (tav. 66,1). Il monumento del cardinale Riccardo Annibaleschi nella navata laterale esterna sinistra presso l'ingresso è attualmente nascosti dall'organo¹. In esso come pure in quello seguente del cardinale Corrado a destra dell'ingresso alla cappella Corsini (primo progetto Albertina n. 406) le colonne sono sostituite da volute, mentre il seguente a destra dell'ingresso alla cappella Santorio, il monumento del cardinale Bernardo Caracciolo, ritorna nuovamente al sistema delle colonne².

Poichè non era stato possibile armonizzare le vecchie parti occidentali della basilica alle nuove navate, il Borromini fu costretto di inventare un modo per separare il più possibile le une dalle altre. Ciò non era possibile che mediante la sostituzione dell'esile ciborio gotico con una costruzione più larga e più massiccia che ricollegandosi al sistema delle navate potesse impedire allo sguardo di penetrare nel transetto e nel coro. I progetti a tale scopo fatti dal Borromini non furono eseguiti; quattro ne sono conservati (tav. 67,1 e 2)³. Il tabernacolo gotico rimase al suo posto in seguito alla tendenza conservatrice che ovunque si palesa. Questa fu per sè stessa una buona cosa, ma ancora oggi ci saranno molti ai quali come già al Borromini il ciborio, che con le sue colonne basse e il suo piano superiore elevato, con la sua minuta decorazione e la linea del contorno a forte tendenza ascensionale corrisponde interamente al sistema antico dei muri, apparirà come un corpo estraneo che disturba l'unità della creazione borrominiana. Di questi progetti il secondo, il terzo e il quarto hanno uno stesso carattere, mentre il primo presenta una costruzione mol-

¹ Confr. Studio d'architettura II, tav. 40. Ivi sono riprodotti anche gli altri monumenti.

² Nell'Albertina si trova una serie di progetti non eseguiti: n. 399, 402, 403, 407 (tav. 65).

³ Cod. Chig. P VII 9, fol. 9. Stampe nello Studio d'arch. III, tav. 48 e 49, dove per un errore le relative piante sono state scambiate. Sotto il prospetto del 1° progetto si trova la pianta del III°, sotto a quello del II° la pianta del IV°, sotto a quello del III° la pianta del I°, e sotto a quello del IV° la pianta del II°.

to differente. A tutti è comune in contrasto con le forme del primitivo ciborio gotico una larghezza maggiore e una graduazione accentuata del contorno. Nel gruppo dei tre progetti (tav. 67,1) l'ordine dei pilastri corinzi arriva all'altezza della piattabande delle arcate della navata centrale. Essenzialmente diverso è il primo progetto (tav. 67,2) che relativamente somiglia ancora al tabernacolo gotico per lo slancio e la delicatezza della sua costruzione e per la maggiore ampiezza delle aperture. I due piani sono quasi della stessa altezza; una trabeazione che passa diritta attraverso la costruzione fa apparire più leggera la parte inferiore. Più degli altri questo primo progetto conserva il carattere d'un ciborio con una forma autonoma, leggera ed ornata, pur soddisfacendo l'intenzione del Borromini di chiudere il sistema architettonico delle navate. Anche Felice della Greca, architetto anch'egli protetto da Alessandro VII, tentò di trovare una soluzione di questo problema difficile. I suoi progetti¹ furono conservati nello stesso volume accanto a quelli del Borromini nella biblioteca del papa. Egli si limitò però a cambiamenti di poca importanza del ciborio gotico, probabilmente per soddisfare alle pretese di conservazione della vecchia costruzione.

Dopo la morte del Borromini la restaurazione fu continuata essenzialmente secondo le sue idee. Sotto Clemente XI le statue dei dodici apostoli furono poste nei tabernacoli ed i quadri dei profeti nei medaglioni ovali. Di quest'ultimo tempo datano gli stucchi sopra le porte delle navate laterali interne le cui iscrizioni si riferiscono alla consacrazione della basilica avvenuta nel 1726 sotto Benedetto XIII. Benchè per queste cornici si siano adottate le forme ricche del Borromini, esse non sono che imitazioni del suo stile data la loro composizione mediocre ed inorganica (tav. 63).

In fine ci furono molte cose che progettate dal Borromini per S. Giovanni rimasero ineseguite oppure vennero terminate in modo diverso da quello divisato da lui. Nel preventivo fatto il 25 marzo 1656 e conservato nell'Albertina si prevede in primo luogo un nuovo atrio orientale. Sfortunatamente i disegni per tale fabbrica sono perduti mentre si conserva ancora un progetto mediocre di Felice della Greca². Quando nel secolo XVIII sotto Innocenzo XIII si trattò di erigere l'atrio e la facciata, i progetti del Borromini che allora ancora si conservavano, dovettero servire da modello³. Da un discendente del maestro, Giuseppe Pietro Borromini, si acquistò per 600 scudi — prezzo che dimostra il valore che si attribuiva all'opera dell'architetto scomparso — la pianta e il prospetto della facciata come pure i progetti per la sistemazione della piazza. Ma soltanto sotto Clemente XII i lavori furono seriamente ripresi. In una seduta della congregazione del 26 ottobre 1731 si diede ancora la preferenza fra tutti i progetti del Borromini⁴. Essi erano molto estesi e comprendevano 24 case che dovevano formare una strada fino a S. Maria Maggiore. Infine uscirono però vincitrici del concorso con i progetti di Alessandro Galilei le nuove idee classicheggianti provenienti dall'Inghilterra.

¹ K. Cassirer attribuì erroneamente questi disegni al Borromini pubblicandoli nel suo articolo summenzionato (fig. 3 e 4). Due di questi disegni (fol. 2 e 6) portano la firma di Felice della Greca e sono caratteristici per il suo stile come si può vedere confrontandoli con i numerosi disegni suoi conservati nello stesso volume. Non si può dunque sostenere che il Borromini abbia eseguito progetti di stile gotico. Dal suo studio proviene soltanto un disegno (fol. 3) che riproduce la costruzione gotica, però non si tratta che del solito disegno fatto prima della nuova costruzione.

² Cod. Chig. P VII 9.

³ Bibl. Vitt. Eman. Fondo Gesuito 713, fol. 47.

⁴ Corresp. des direct. de l'Acad. de France à Rome, tom. VIII, 269

SECONDO CAPITOLO

S. IVO DELLA SAPIENZA - S. MARIA DE' SETTE DOLORI.

L'EPITAFFIO CEVA - S. MARIA A CAPPELLA NUOVA A NAPOLI.

Il Borromini era stato apparentemente poco soddisfatto della costruzione di S. Carlo alle Quattro Fontane. Le sue concezioni una volta raggiunte, chiedevano una espressione più perfetta. Per un caso fortunato gli se ne offrì l'occasione un anno dopo il compimento di quel convento, nella costruzione di S. Ivo della Sapienza, la chiesa dell'arciginnasio romano¹. In essa egli superò sotto ogni aspetto l'opera anteriore. I commissionarii ufficiali erano i conservatori di Roma cui era aggiunto il rettore della Sapienza. Ma il vero impulso veniva da Urbano VIII. Poichè il Borromini era stato già per dieci anni architetto della Sapienza (confr. pag. 38), spettava a lui necessariamente il compito di aggiungere una chiesa al tratto orientale. I pochi conti conservati incominciano con il luglio 1642². Nel 1650 la muratura era pronta eccettuata la lanterna³. Questa e la sistemazione esterna della cupola furono compiute ancora sotto Innocenzo X. Appartengono intanto al pontificato di Alessandro VII l'intera decorazione dell'interno ed i due portali del lato orientale⁴. Nell'anno 1660 furono compiuti anche questi lavori⁵.

La situazione era favorevole. L'esigenza di includere la chiesa nel palazzo già esistente non fu sentita dal Borromini come uno svantaggio. La configurazione che egli trovò e che consisteva in un cortile circondato da due loggiati (fig. 30) secondava la tendenza dell'arte sua alla profondità spaziale e gli suggerì l'apertura di due portali alle estremità orientali delle logge longitudinali⁶. Nello stesso modo egli voleva aprire due porte laterali anche nella facciata principale invece del portone centrale (tav. 76, 2), così da creare un passaggio arioso e comodo ed un contatto più stretto con le strade adiacenti⁷. L'esecuzione lasciò però intatto questo tratto occidentale.

Il progresso di fronte a S. Carlino si palesa già nella pianta. Alla forma ancora oscillante fra longitudinale e concentrico subentra il sistema nettamente centralistico d'un esagono regolare. In esso il Borromini trovò una forma superiore all'elittica per compattezza e per limpidezza lineare e nello stesso tempo piena di vita e di movimento già per il solo fatto della compenetrazione di due triangoli. Per l'esterno di S. Ivo l'esagono era specialmente adatto, giacchè i lati obliqui del prospetto di effetto poco felice rimanevano nascosti ed

¹ In quell'epoca la Sapienza portava ancora il titolo di università.

² N. Ratti, *Notizie della chiesa interna dell'Arciginnasio Romano*, R. 1833, 17.

³ Confr. la stampa nel *Ritratto di Roma mod.*, R. 1652, 373.

⁴ S. Giannini unì sotto il titolo « Opera del cav. Fr. Borromini cavata da suoi originali cioè la chiesa e fabrica della Sapienza di Roma, Roma 1720 » piante e prospetti della chiesa pubblicandoli come primo volume dell. *Op. Arch. Fr. B.* Nell'introduzione egli narra brevemente la storia della costruzione. Questa pubblicazione è di speciale importanza per via di una serie di progetti rimasti ineseguiti.

⁵ Confr. l'iscrizione della facciata del cortile da Forcella, *Iscriz.* XIII 183 n. 366.

⁶ Già prima della metà del secolo XVI esisteva un ingresso sul lato settentrionale, che in seguito fu murato; confr. F. M. Renazzi, *Storia dell'Università degli studi di Roma*, R. 1803-1806, III 155. Queste porte come pure le parti orientali delle logge furono sfortunatamente chiuse di nuovo in tempi recenti.

⁷ Confr. *Opera del Cav. Fr. Borromini I*, tav. III e XI.

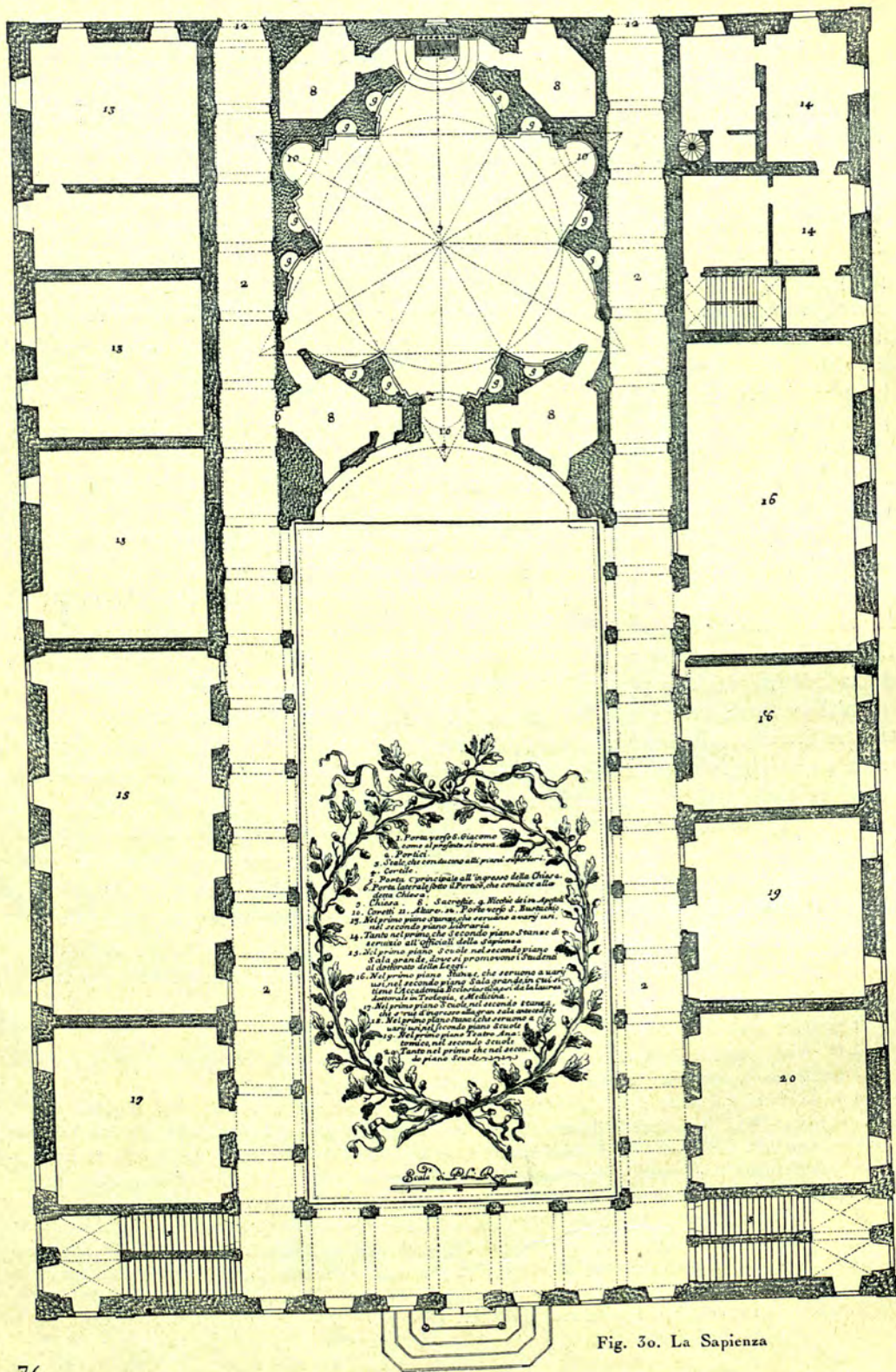


Fig. 30. La Sapienza

apparivano soltanto i lati anteriore e posteriore, che rimanevano completamente e chiaramente visibili.

Nell'interno il ritorno alla costruzione poligonale era un'emancipazione dalla eccessiva rigidità della croce greca: l'edificio si apre verso ogni lato come una stella a sei raggi e non più subordinata ad un asse trasversale e longitudinale. Ma questa stella riceve propriamente la sua vita soltanto dal movimento architettonico delle sue singole parti. Nicchie di pianta semicircolare si alternano con altre di pianta triangolare i cui vertici si attenuano in curve. E in base alla tendenza allo spiegamento dello spazio si trova la formazione opposta nelle absidi e nelle logge. Dato il numero di sei nicchie, vengono a star di fronte sempre due nicchie di sagoma differente, e si incontrano nei sei angoli sporgenti ogni volta un lato dritto ed un lato curvo.

La forma della pianta spartita in sei somiglia, come rilevano tutte le antiche descrizioni, ad un'ape. Ora è difficile giudicare se tale applicazione del simbolo araldico dei Barberini sia stato il punto di partenza per il Borromini o se si sia associato soltanto alle sue intenzioni. Quest'ultima possibilità è la più verosimile. La somiglianza che certamente vi si trova è in ogni caso un segno caratteristico dell'ambizione personale che soppianta verso la metà del secolo XVII i motivi religiosi, ed in più si esprime in essa il mondo d'immagini d'un architetto di quest'epoca: mondo che si riallaccia alle forme di corpi organici.

Osservando la pianta e le sezioni parrebbe che un sentimento d'angosciosa agitazione dovesse invadere lo spettatore vanamente intento a trovare un punto fermo in un simile labirinto di forme. Ma al primo entrare nell'edificio si ha invece l'impressione d'un solo organismo che racchiude in sé un'unica armonia in cui differisce solo l'altezza dei toni. L'occhio riconoscerà senz'altro la formazione della pianta e salirà poi lungo i pilastri per comprendere più chiaramente ancora il concetto informatore nella sagoma del cornicione. L'uso di colonne avrebbe certamente aumentato la plasticità dei muri: il Borromini intendeva però, come dimostra già la formazione delle sue facciate, accentuare soprattutto le curve concave rientranti nella massa, perchè esse danno maggior rilievo alla tendenza di dilatazione spaziale delle sue architetture. In più, mediante il collegamento intimo fra pilastri e muri, si crea un unico ritmo lineare ascendente che si continua nella geniale, novissima cupola. (confr. tav. 75). Già nel S. Carlino il Borromini aveva eliminato il tamburo perchè vedeva in esso unicamente una zona che separava la cupola dal vano della chiesa, ma navata e cupola rimanevano ancora distinti da un diverso movimento di linee. Nel S. Ivo egli continua invece i sei angoli con i loro pilastri direttamente in altrettante costole, tra cui si tendono in continuazione delle nicchie sei vele tripartite: sulla larga zona centrale di ciascuna vela si apre un'ampia finestra cosicchè l'interno della chiesa, contrariamente al San Carlino, è assai luminoso. La decorazione segue in tutto il movimento degli elementi architettonici. Le scanalature dei pilastri si alternano ritmicamente in larghe e strette. I capitelli hanno ricchezza plastica, assai superiore a quella dei capitelli nell'interno di S. Carlino di forma rigida e dura. Perchè un eguale movimento animasse per quanto era possibile i piani delle vele, queste furono decorate di stelle di grandezza alternata che accompagnano le costole della cupola. Quasi espressione di un inno di gloria, esse salgono su per la cupola al cielo facendosi via via più piccine fino a culminare nella zona di 12 stelle più grandi ed eguali, che cinge la base della lanterna. Vera corona al vano esagonale, testine alate di serafini si dispongono anch'esse al culmine delle vele, e qui bisogna osservare una volta di più di quali mezzi efficaci nella loro semplicità si

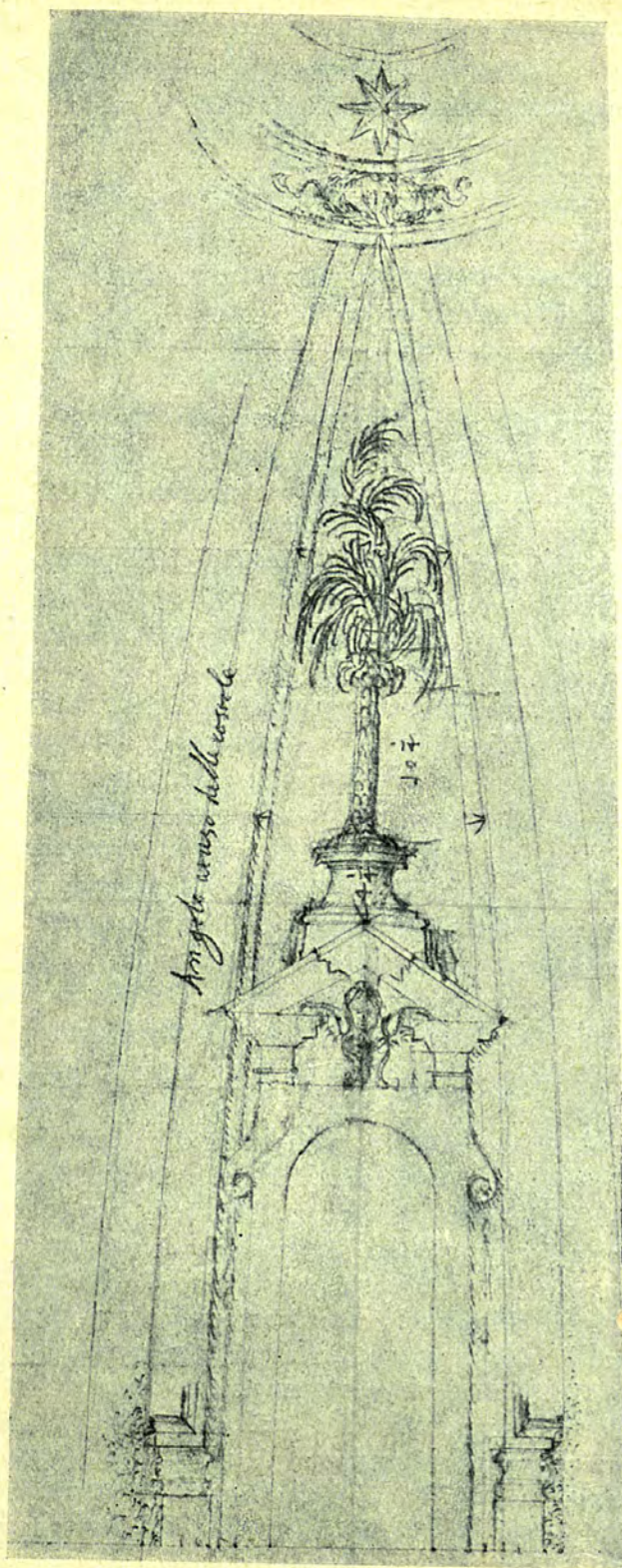


Fig. 31. Alb. 516. S. Ivo della Sapienza, progetto per la decorazione della cupola

servisse quest'arte evitando i motivi usuali del barocco, quali erano, per esempio, gli angeli volanti.

Per quel che riguarda il colore l'interno è d'intonazione molto chiara. Nella parte inferiore il giallo del marmo di stucco nei pilastri e nel fregio domina sui colori verdognoli e bruni delle incrostazioni a finto marmo delle pareti. L'intonazione calda è festosamente rialzata dal bianco delle membrature e raggiunge il massimo splendore nel bianco e l'oro della cupola.

La forma concava della superficie della cupola aveva potuto servire agli intenti del Borromini, ma una curva convessa all'esterno non corrispondeva ai suoi ideali. Una cupola libera non si sarebbe armonizzata all'aspetto chiuso del cortile. L'addentramento del piano superiore aveva già provocato un aumento di spazio. Ciononostante la cupola sarebbe stata troppo oppressa dai muri del cortile. Ciò che il Borromini aveva eliminato nell'interno e cioè un tamburo che potesse alzare la cupola, gli era necessario per l'aspetto esterno. Perciò si risolse a rinchiudere la parte inferiore della cupola in un tamburo¹ che ne ripete la forma fondamentale con sei sporgenze convesse. L'ordine dei

¹ Il Borromini realizzò la stessa idea in S. Carlino e S. Andrea delle Fratte. Essa trovò pure nel progetto di Orazio Grassi per la cupola di S. Ignazio un'immediata imitazione. Esiste una nota del Borromini, che spiega il suo parere in riguardo all'utilità di tale costruzione. In quanto al progetto per la cupola di S. Ignazio confr. l'articolo di Dagobert Frey nel Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte.

pilastri corinzi segue la disposizione dell'interno con 18 intervalli. La parte della cupola che sovrasta al tamburo è una zona di modesto sviluppo che sale a gradini verso la lanterna. Al di sopra dei pilastri posti nelle rientranze del tamburo s'innalzano piccole edicole multiple dalle quali salgono contrafforti fino alla balaustrata che circonda il piede della lanterna¹. Le forze eromponenti del cubo vanno man mano scemando, mentre aumenta la tensione delle membrature verso l'alto. Tra le rientranze della lanterna racchiudenti le finestre, sporgono binati di colonne che sorreggono alti candelabri. Ed al posto della solita cuspidè s'innalza una spirale che forma corridoio². Chiude l'intera costruzione una corona fiammeggiante su cui sei sottilissime membrature in ferro s'incurvano a delineare una specie di bulbo sotto alla sfera sorreggente la croce. La pesantezza della materia si andata sempre più adattando all'espressione di puro movimento. S. Ivo s'innalza al di sopra della Sapienza simile ad una tromba marina sul mare; solo in un fenomeno della natura essa può trovare un giusto confronto. Le illustrazioni rendono di solito un aspetto troppo pesante alla parte superiore della chiesa; ma chi entra nel cortile della Sapienza avrà sempre l'istessa impressione d'una cupola e d'una lanterna raggianti nella luce in contrasto all'ombra che domina nel cortile. E tale effetto risulta pure dal contrasto fra il travertino del cortile e l'intonazione chiara dell'intonaco delle parti superiori della chiesa, che rinchiude fra membrature grigie i piani rossastri.

Dai progetti riprodotti nelle stampe dell'Opera del cav. Fr. Borromini, vol. I (tav. 76, 2, e 77) risulta che il Borromini intendeva alzare sul campanile già esistente nell'angolo a nord-ovest un altro piano composto di colonne e d'aspetto arioso e leggero, e di ripetere lo stesso campanile nell'angolo opposto. Questi campanili che nelle stampe appaiono troppo isolati, si sarebbero inquadrati nella prospettiva delle strette vie adiacenti come costruzioni angolari a forte tensione ascensionale ed avrebbero estese sull'intero palazzo la tendenza verticale già espressa nella cupola della chiesa.

Mancava ancora al lato settentrionale il collegamento della chiesa con le logge e la nuova biblioteca, quando si sparsero già voci che predicevano il prossimo sprofondamento perchè i muri non avrebbero potuto sopportare il peso della cupola coperta di piombo³. Questa volta il Borromini che ancora era indispensabile dovendo costruire la nuova biblioteca, potè meglio che per S. Agnese opporsi alle accuse rivoltegli assumendo l'obbligo per 15 anni di restaurare qualsiasi danno a proprie spese.

Le idee sviluppate interamente nel S. Ivo appaiono di nuovo in una costruzione meno importante, nel convento cioè di S. Maria de' Sette Dolori. Questo convento era stato fondato da Camilla Virginia Farnese nata Savelli nel 1652 per le Augustiniane, sotto al Gianicolo dove oggi si trova la via Garibaldi⁴. La duchessa morì nel 1668 come attesta un'iscrizione nella chiesa. Ella lasciò la costruzione incompiuta, in specie la facciata, e tale è rimasta fino ad oggi. L'ascrizione al Borromini, basata soprattutto sulle indicazioni del Baldinucci, è accertata da due disegni conservati nell'Albertina (n. 641 e 642). La parte centrale della facciata si ritira su una curva concava e racchiude la porta la cui inquadratura rozza e meschina difficilmente risale al Borromini. Le estremità di questa curva sporgono innanzi formando angoli acuti. Mediante un ordine di pilastri i cui

¹ Disegno nell'Albertina n. 509.

² Disegni nell'Albertina n. 510, 511 e 512. Confr. H. Egger, *Archit. Handz. alter Meister I*, tav. 30 e 31 (tav. 71 e 73).

³ Ratti, *op. cit.* 21 seg.

⁴ M. Armellini, *Chiese di Roma*, R 1891, 662 seg.

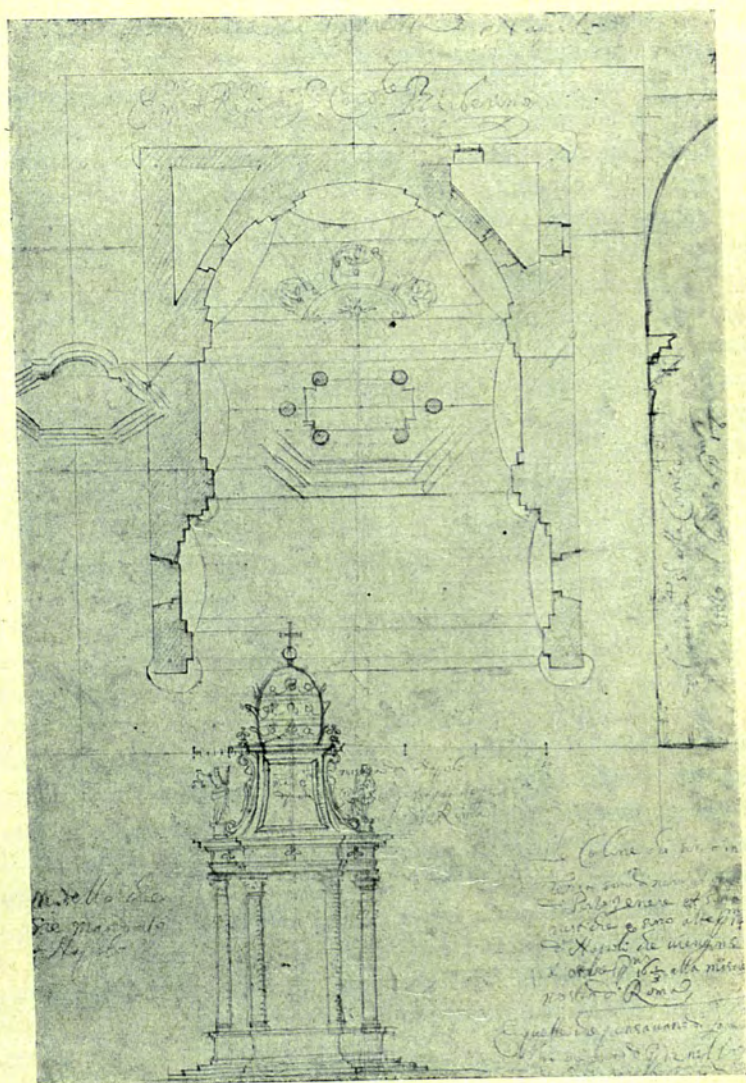


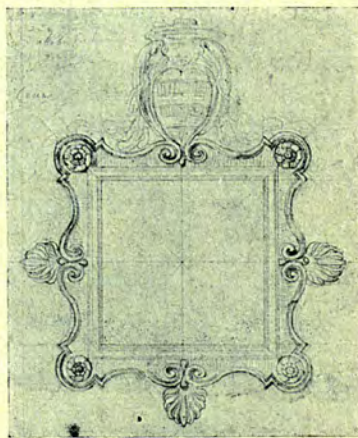
Fig. 32. Alb. 2. S. Maria a Cappella Nuova a Napoli

intervalli contengono una doppia fila di nicchie, questi spigoli risaltano chiaramente dal resto della facciata. L'ingresso principale — per l'entrata comune serve di solito la porta a sinistra — conduce in un vestibolo con i quattro muri sporgenti su una lieve curva e con angoli tagliati da confessionali. A sinistra si entra nella chiesa che con i suoi angoli arrotondati somiglia a quella del collegio di Propaganda Fide (tav. 80 e 81). D'altra parte ripete le forme di S. Carlino con l'uso di colonne ai muri e di nicchie laterali. Essendo il vano però, a differenza di quest'ultima chiesa, a copertura piana, è accentuata la sagoma del cornicione che non entra più nelle cappelle ma le sorpassa con un arco. Nelle due cappelle laterali l'arco dell'architrave è spezzato simile a quello del Palazzo Pamphili, ed i frammenti s'innalzano in una curva della forma d'un S.

Connesso con la sua attività in S. Giovanni in Laterano il Borromini fece nell'an-

no 1650 un monumento per il cardinale Francesco Adriano Ceva nell'interno dell'oratorio di S. Venanzio. Il disegno n. 370 dell'Albertina conferma l'assegnazione al Borromini (fig. 33). Una targa nera di forma quadrata è circondata da un profilo in marmo giallo e sormontata dalle armi del cardinale. Invece di ripetere in piccolo le forme della grande architettura l'artista seguendo il procedimento inverso ingrandì un semplice ornamento lineare e innestandovi forme naturalistiche quali le rosette agli angoli e le palmette ai lati ne fece un motivo compiuto. Secondo ciò che spiega una nota autografa del Borromini le rose dovrebbero significare la breve durata della vita, le palme invece la gloria per le buone opere compiute dal defunto. Là dove lo spettatore moderno non vede che motivi puramente ornamentali, un significato simbolico doveva rafforzare l'importanza già formalmente accentuata dell'ornamento.

Attraverso la sua attività per il collegio di Propaganda Fide che incomincia in questi anni il Borromini venne in contatto con il cardinale Antonio Barberini, uomo inclinato ad intraprese edilizie. A lui l'artista deve l'incarico di terminare la chiesa di S. Maria a Cappella Nuova a Napoli. Questa attribuzione non si può fare che in base a due disegni dell'Albertina che però corrispondono interamente alle altre notizie. La chiesa costruita dall'architetto Pietro di Marino per il culto di un'immagine miracolosa della Madonna fuori la porta di Chiaja presso S. Maria a Cappella Antica fu aperta al culto già il 25 aprile 1639¹ senza che la costruzione ne fosse stata completata in ogni parte. Il cardinale Barberini che nel 1645 ne ottenne il priorato ebbe perciò l'incarico di terminare i lavori e di rifare in primo luogo la cupola che per le fondazioni troppo deboli era stata abbattuta². Dai disegni dell'Albertina risulta come il cardinale si sia rivolto al Borromini e come questi abbia inviato a Napoli i progetti richiesti ed anche un modello per l'altare maggiore ove era da collocarsi l'immagine della Madonna. Dai due disegni dell'Albertina (n. 1 e 2, fig. 32) risulta trattarsi d'una chiesa la cui pianta, con la piccola cupola, con lunghi bracci a croce greca, con le cappelle molto isolate, non può certo farsi risalire al Borromini. Invece è caratteristico della sua maniera l'altare che avrebbe dovuto esser eretto nel coro. Sopra la mensa s'innalzano sei colonne che portano un baldacchino nella cui parte superiore inquadrata da volute è il posto per l'immagine sacra. Una enorme tiara fa da cupola all'intera costruzione. Sia le sei colonne — una nota le dice « di nero et giallo di Portovenere » — che l'incoronazione non avrebbero servito che a reggere ed inquadrare l'immagine che sarebbe apparsa ai credenti in alto, al di sopra dell'officiante. Appunto in questo concetto è soprattutto da cercarsi il contrasto fra il tabernacolo del Borromini e quello del Bernini in S. Pietro. In questo si tratta unicamente di una creazione decorativa in cui le colonne, le trabeazioni e le volute non hanno più alcun senso tettonico; il Borromini cerca invece nella forma della tiara una chiusura architettonica a mo' di cupola e d'importanza sia formale che simbolica, provvede per l'immagine una base solida nella trabeazione e fa sostenere dalle colonne l'alto incoronamento che diventa la parte più importante dell'intera costruzione.



¹ St. d'Aloe, Catalogo di tutti gli edifici sacri della città di Napoli, nell'Arch. stor. per le Prov. Napol. VIII, N. 1833, 534.

² G. Sismondo, Descr. d. città di Napoli, N. 1789, III, 132.

Fig. 33. Alb. 370. Epitaffio ad A. Ceva

TERZO CAPITOLO

PALAZZO CARPEGNA - PALAZZO DI SPAGNA PALAZZO GIUSTINIANI - PALAZZO PAMPILI

L'ampliamento fatto dal Borromini al Palazzo Carpegna è da considerarsi in stretto rapporto con la sua opera in S. Giovanni in Laterano. In quel poco che dei vasti progetti è stato eseguito, cioè la piccola ala con la loggia nel piano inferiore ed una cordonata ovale senza gradini (tav. 82), si riconoscono le stesse idee che guidavano il Borromini durante i lavori per la trasformazione della basilica.

Il conte Ambrogio Carpegna¹ possedeva entro l'isola di case a nord-ovest della fontana Trevi un palazzo costruito al principio del secolo XVII. Questo vecchio edificio di grandezza media esiste ancora: la facciata è volta verso nord e quattro assi danno sulla via della Stamperia². Il conte aveva in principio soltanto l'intenzione di trasformare il palazzo ed ampliarlo un poco. A questo scopo acquistò da Pietro Schinardi una casa confinante con la propria a sud³ e ciò in base a un permesso della commissione edilizia del 28 marzo 1625 confermato da un breve papale del 24 ottobre 1627. Fu poi eseguita dopo il 1645⁴ con la direzione del Borromini la trasformazione dell'ala situata sulla stretta via Scavolino. Nella loggia del cortile di quest'ala si prolunga il passaggio proveniente dal portone a nord. Similmente al sistema adottato in S. Giovanni corrispondono nella loggia ai grandi pilastri ristrette volte a botte, agli archi volte a crociera più larghe. Si ritrova inoltre lo stesso ornamento degli archi con festoni di lauro che s'innalzano al di sopra delle mezze colonne e dei capitelli a fogliame.

Il maggiore ornamento della loggia consiste nel portone che dal lato stretto meridionale porta alla cordonata a chiocciola. Per corrispondere alla debole inclinazione d'una siffatta scala che dopo un giro guadagna soltanto poco in altezza, il portone doveva esser tenuto molto basso. Ma volendo ricavare ciononostante una chiusura dell'asse che passa attraverso la loggia, il Borromini collega la porta con la finestra sovrapposta del tratto superiore della scala e rinchiude ambedue in una cornice comune composta da due colonne e da un arco fatto con due cornucopie rovesciate. Il profilo del pianerottolo della scala che arriva a metà dell'altezza delle colonne, è nascosto da un largo festone. Sui capitelli ricade il contenuto delle cornucopie e le spirali di queste salgono in alto come fumo portato dal vento.

L'edificio rimase intatto nella sua forma incompiuta fino nel secolo XIX, soltanto fu costruita una seconda loggia secondo lo schema del Palladio davanti alla prima e fu ingrandito così anche il piano di sopra.

Le idee generali del Borromini per la costruzione di palazzi non si riconoscono in

¹ Dalle note apposte ai disegni dell'Albertina n. 1009 a e 1009 d risulta che il proprietario fu il conte Ambrogio e non il card. Ulderico Carpegna come riportano le differenti guide.

² Attualmente proprietà delle suore del Cenacolo.

³ Confr. la nota sul disegno dell'Albertina n. 1009 a.

⁴ Filippo de Rossi, *Ritratto di Roma moderna*, ed. 1652, 298, annota per la prima volta i lavori del Borromini.

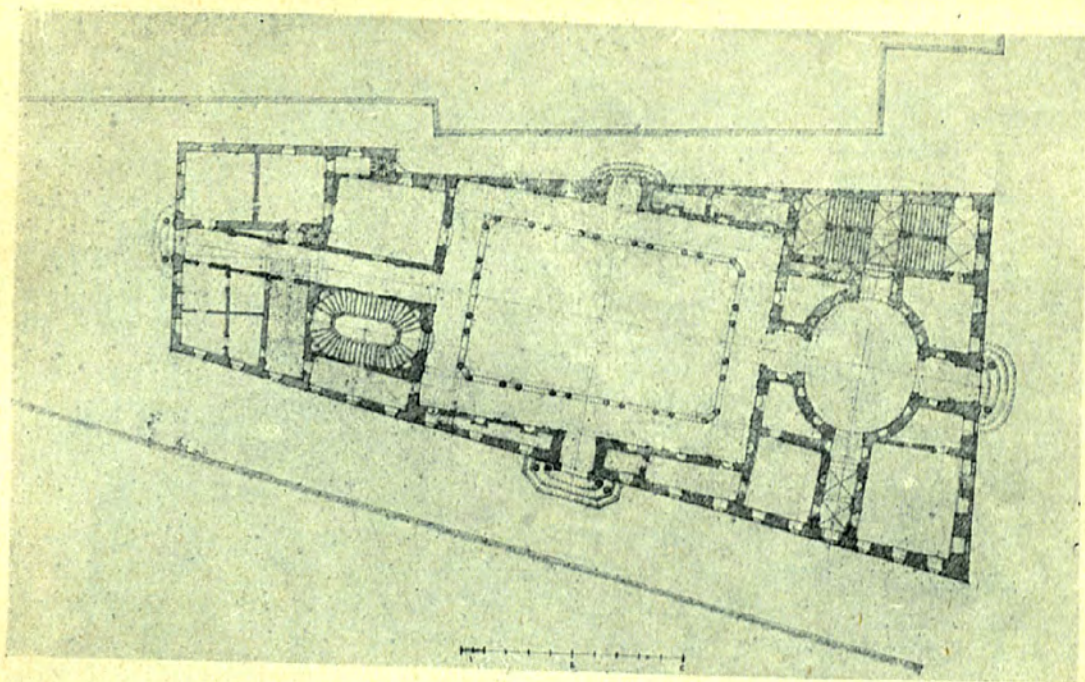


Fig. 34. Alb. 1014 a. Pal. Carpegna, pianterreno (primo progetto)

quel poco che è stato eseguito, risultano invece con evidenza maggiore nei progetti riguardanti l'intero palazzo. Da quello che si vede nei disegni n. 1009 *a, b e d* dell'Albertina il conte Ambrogio Carpegna si decise, appena terminata la trasformazione del suo palazzo, a

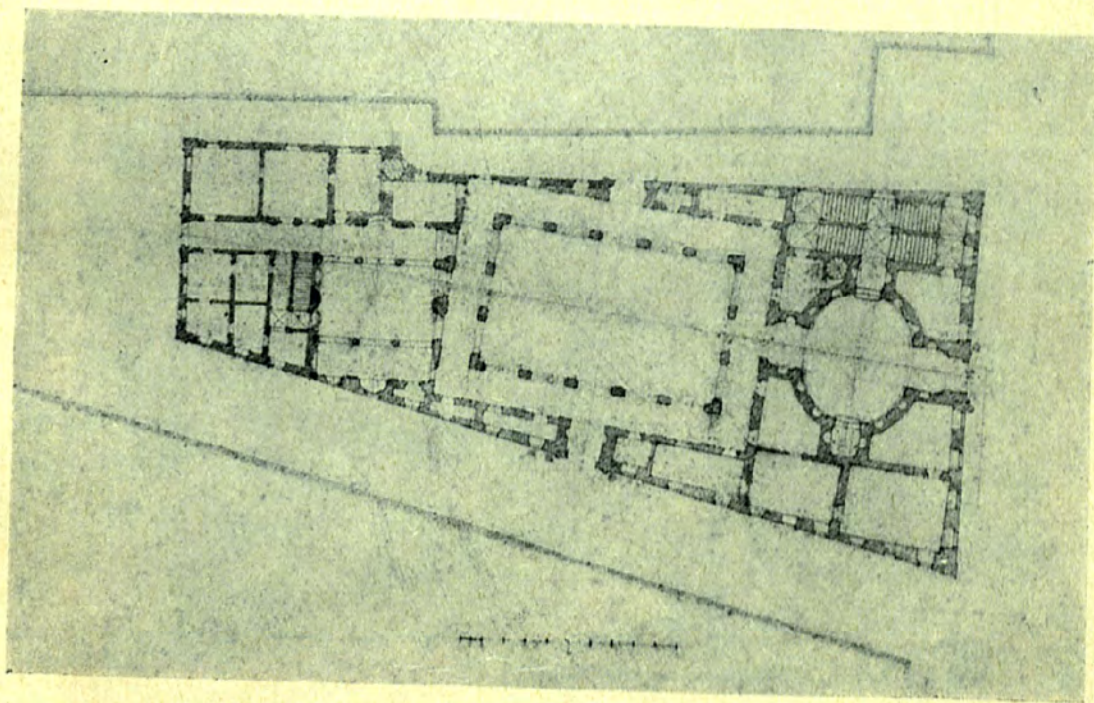


Fig. 35. Alb. 1017 a. Pal. Carpegna, pianterreno (secondo progetto)

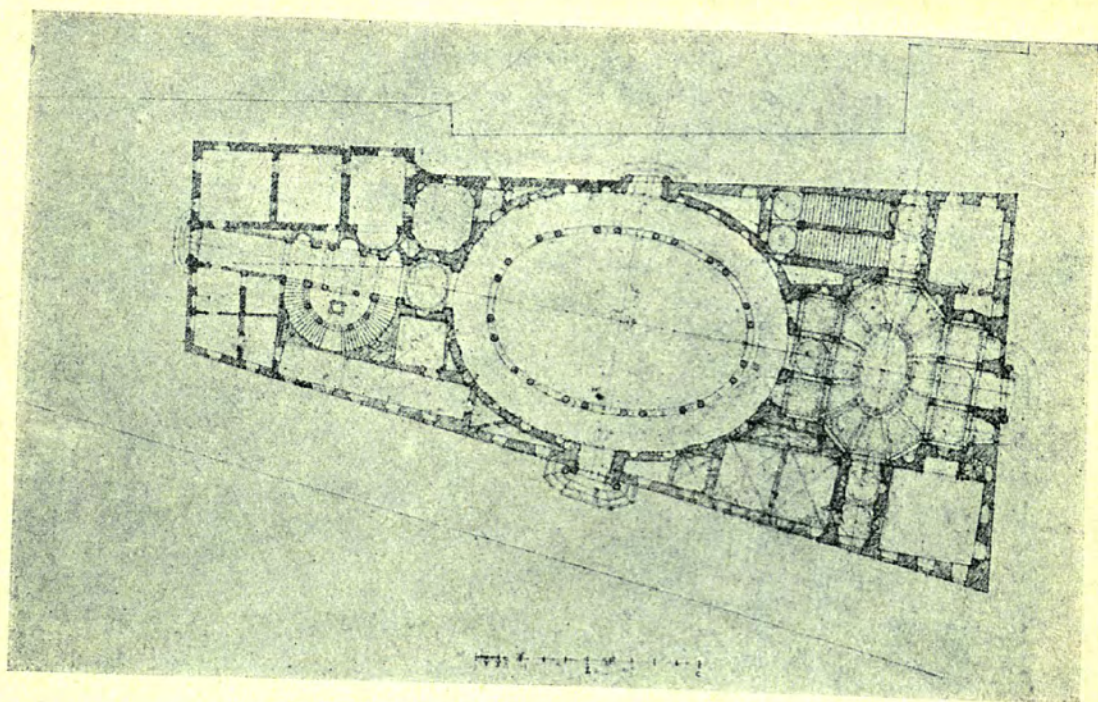


Fig. 36. Alb. 1019 b. Pal. Carpegna, pianterreno (terzo progetto)

costruirne uno più grande che avrebbe dovuto occupare l'intera isola e per cui egli avrebbe dovuto abbattere le parti allora terminate. Dalle trattative con la commissione edilizia (Albertina n. 1009 a e b) per il permesso per le nuove ali della costruzione si vede che i

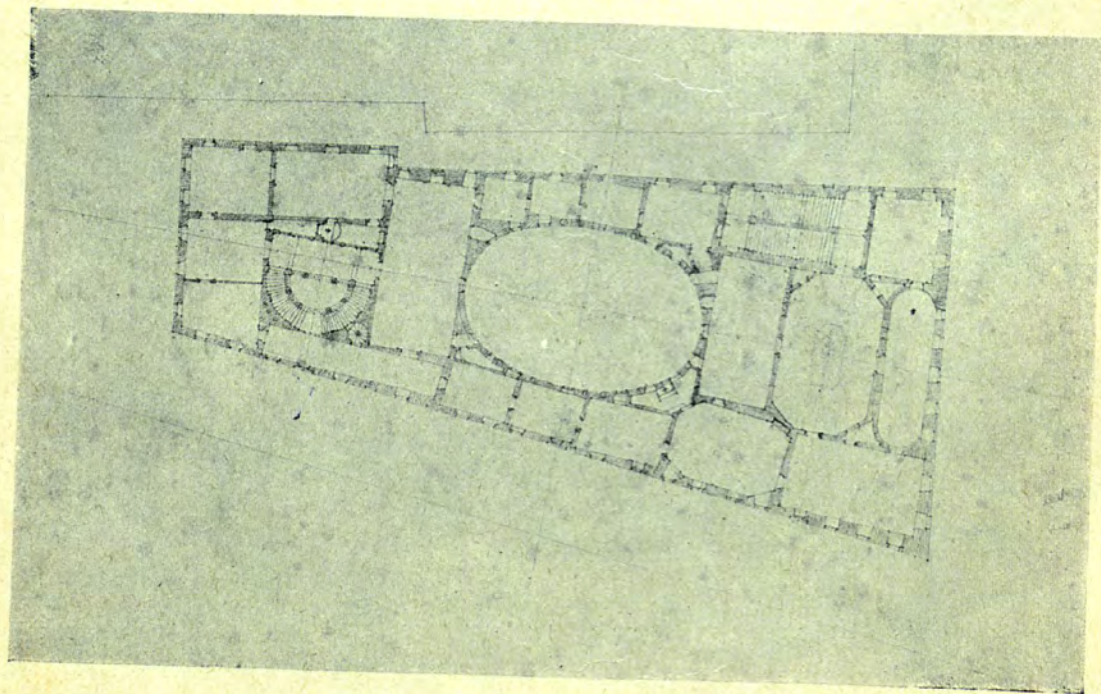


Fig. 37. Alb. 1019 a Pal. Carpegna, piano nobile (terzo progetto)

progetti erano già pronti e studiati. Il Borromini intendeva in principio formare due assi centrali che avrebbero diviso l'irregolare corpo di fabbricato in larghezza e in lunghezza ed in parti eguali (Albertina n. 1009 a 1012, 1014 a 1016, fig. 34), e che si sarebbero incrociate nel centro d'un grande cortile a colonne. Per poter continuare l'asse longitudinale anche nella parte settentrionale già esistente sarebbe stato necessario di spostarvi il corridoio che finora andava parallelamente al lato orientale. Da ciò sarebbe risultato la necessità di una nuova scala. Per essa si trova nei progetti la forma d'una scala a chiocciola ottagonale con l'ingresso dal gran cortile. Nei disegni n. 1013, 1017, 1017 *a* e *b* dell'Albertina il Borromini tenta invece di conservare il vecchio corridoio e la scala, disponendo sul lato del cortile una grande sala con pilastri di spessore diverso, con lo scopo di nascondere l'incontro delle due assi orientati differentemente. In modo analogo aveva pensato di ottenere anche nelle altre parti del palazzo vani ed angoli quasi retti. Nel tratto meridionale un vestibolo ovale con quattro braccia brevi si sarebbe posto fra entrata e cortile sull'asse longitudinale. Sul lato orientale era progettata una doppia scala che in una variante assume un'altra forma, salendo cioè in quattro tratti intorno ad un centro vuoto. In due altri disegni il Borromini sorpassò queste idee. Egli riporta nei disegni n. 1019, 1019 *a* e *b* (fig. 36 e 37) la forma ovale sul cortile a colonne, come nei progetti anch'essi rimasti ineseguiti per il Palazzo Pamphili (confr. pag. 87), ed aggiunge a sud di questo cortile un vestibolo oblungo con angoli tagliati che contengono nicchie. I lati lunghi di quest'atrio si aprono verso la strada e verso il cortile con un passaggio tripartito da colonne: restava così eliminata la divisione che prima sussisteva ancora tra atrio e cortile: i due vani comunicano oramai per l'intera lunghezza dei lati. Questo motivo distacca il nuovo schema completamente dal modello del Palazzo Barberini che ancora traspare nei primi progetti. Al posto dell'ellisse disposta trasversalmente che costituisce una forma contraria al sentimento artistico del Borromini, subentra qui il cortile ovale sviluppato sull'asse longitudinale della costruzione, che, comunicante con l'atrio, attraversa l'intera profondità del palazzo.

In un rapido schizzo (Albertina n. 1018, fig. 38) è conservata una variante che fa incominciare l'asse longitudinale del cortile ovale nel centro del lato occidentale. Siccome però non bastava il terreno per sviluppare il palazzo da ovest a est, il Borromini s'inoltrò in questo progetto fantastico molto al di là del posto disponibile. L'idea che per la prima volta apparse nel palazzo Barberini « all'i Giubbonari » e che mirava a saldare in un unico organismo scalinata e cortile ovale, è svolta qui in maniera da condurre la scala intorno all'ellisse del cortile. In questi progetti il Borromini s'avvicina già all'ultima fase raggiunta in Italia nello sviluppo di vestibolo, scala e cortile. Il fatto che soltanto dopo di lui si ebbero simili costruzioni a Roma, Torino e Bologna, dimostra che anche in questo campo egli precorse i tempi.

Durante gli anni precedenti al 1650 il Borromini era pure intento alla trasformazione del Palazzo di Spagna. Il blocco che costituisce questo palazzo e che di proprietà dei Monaldeschi si trova sulla piazza che porta lo stesso nome, fu acquistato dal conte Iñigo de Oñate per il re di Spagna¹. Il Pascoli scrive che il Borromini abbia fatto dei progetti per l'ampliamento del palazzo, che pur non venendo eseguiti furono pienamente accettati dal re di Spagna che in compenso onorò l'artista con l'ordine di San Giacomo e con un regalo in denari². In base ad una lettera di Antonio del Grande conservata nell'ar-

¹ Confr. l'atto notarile della vendita, riportato da R. de Santa Maria, *La fiesta de la Concepción*, Roma 1908, 55 seg.

² Op. cit. I 301.

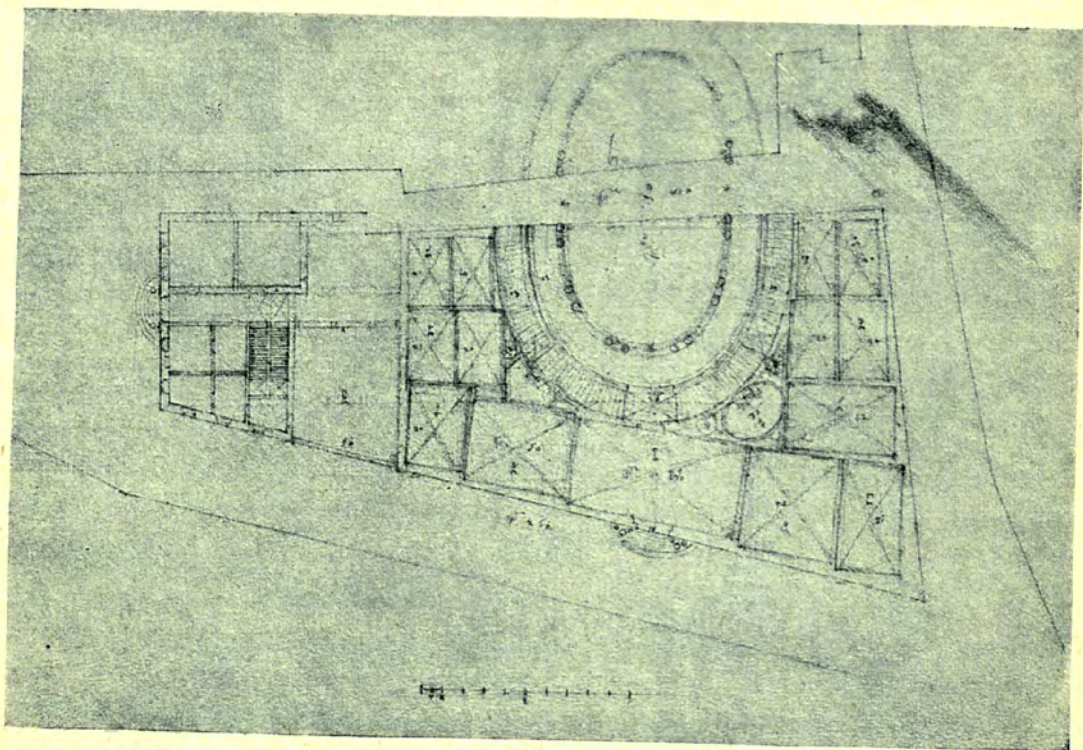


Fig. 38. Alb. 1018. Pal. Carpegna, pianterreno (quarto progetto)

chivio Colonna e diretta in data del 7 febbraio 1665 al cardinale Girolamo Colonna, O. Pollak in un suo articolo su Antonio del Grande¹ attribuisce a questo architetto la trasformazione del palazzo, in ispecie la facciata ed il vestibolo, mentre aggiudica al secolo XVIII e perfino a quello XIX la nuova scala. Nella lettera suddetta Antonio del Grande parla però, per ciò che riguarda la sua attività per il Palazzo di Spagna, soltanto della condotta dell'acqua eseguita da lui e di progetti per scopi amministrativi. Il resto del suo lavoro si limitava, come dice, a « conservazione e mantenimento ». Sembrerebbe strano che dato l'esattezza di queste indicazioni l'architetto non avesse menzionato una vasta trasformazione fatta da lui. E' da considerarsi per questo riguardo un passaggio negletto dal Pollak esistente nell'*Opus Architectonicum* (pag. 15) che parla dell'attività del Borromini in questo palazzo. Discorrendo dei due tratti della scala nell'Oratorio di S. Filippo Neri coperti ambedue da una sola volta, il Borromini si riferisce alla scala nel Palazzo di Spagna che ha una forma analoga, e dice: « Ed io ultimamente ho praticato nel Palazzo dell'Eccellentissimo sig. Ambasciadore di Spagna con scala assai maggiore ». In più accenna all'illuminazione e comodità ed alla magnificenza della scala. Si osservi ora la scalinata che in tre tratti conduce dall'atrio del Palazzo di Spagna al primo piano di sopra, e vi si troverà infatti il carattere di scala raggiunto mediante una volta comune per tutti e tre tratti; questa scala precorre manifestamente le ampie scalinate del secolo XVIII. Un'altra prova che la scala risale alla trasformazione fatta dal Borromini, è data dalla pianta per il primo piano, che è conservata nell'Albertina (n. 1162) e che da una nota autografa del Borromini

¹ Kunstgesch. Jahrb. d. ZK. III (1909), 152 seg.

risulta disegnata da lui per il conte de Oñate. La scala che vi si trova corrisponde sia per posizione che per la forma a tre tratti completamente alla scalinata odierna. Anche il vestibolo data dall'epoca della trasformazione del palazzo in base ai progetti del Borromini.

La facciata risale in parte al tempo antecedente al restauro, in parte fu rinnovata in stile classicista e fu forse la preesistenza di parte di essa che indusse il Pascoli, il quale d'altronde lascia spesso libero corso alla sua fantasia, ad affermare che i progetti del Borromini non vennero affatto eseguiti.

L'attività del Borromini per il Palazzo Giustiniani è oggidì attestata soltanto dall'inquadratura del portone principale¹. Negli anni 1650 e 1657 fu rinnovato ed ingrandito sotto la sua direzione il palazzo costruito da Giovanni Fontana che conteneva la celebre collezione del marchese Vincenzo Giustiniani². Dai disegni conservati nell'Albertina (n. 1096, 1100, 1103) risulta che l'attuale vestibolo classico non è del Borromini benchè richiamino il suo stile agli angoli arrotondati, la volta a larga curvatura e le colonne toscane staccate dal muro.

Terminati i lavori per S. Giovanni in Laterano in modo da soddisfare pienamente il papa Innocenzo X, questi ebbe tanta fiducia e stima per il Borromini che lo chiamò anche alla costruzione del Palazzo Pamphili in piazza Navona benchè essa fosse in mano al vecchio Girolamo Rainaldi³.

E' strano che finora l'attività del Borromini per il Palazzo Pamphili sia stata completamente trascurata dagli studiosi benchè se ne discuta nell'*Opus Architectonicum Fr. Borromini* e molte fonti antiche glielo attribuiscono interamente⁴. Quest'attribuzione è certamente inesatta. La parte del Borromini si limita alla costruzione della galleria situata al lato stretto settentrionale, all'ampliamento e alla decorazione del grande salone che si trova tra i due cortili. Girolamo Rainaldi aveva incominciato l'ingrandimento del palazzo nell'estate dell'anno 1645⁵, ma solamente il 21 aprile 1646 fu ottenuto il permesso, necessario per la costruzione della galleria, d'appoggiare la fabbrica al vicino palazzo Mellini⁶. La costruzione fu presto eseguita poichè già nell'anno seguente s'incominciarono gli affreschi del soffitto⁷. Che il Borromini ne sia stato l'architetto risulta da tre disegni dell'Albertina con correzioni di mano sua (n. 1125 a e b). In più sono conservati i resoconti delle sedute dalla congregazione che incominciarono il 5 aprile 1646, nel cod. Vat. lat. 11258-II (fog. 160 segg.): in queste vengono convocati gli architetti, e cioè Francesco Borromini, Girolamo Rainaldi e suo figlio Carlo. Il progetto del Borromini era molto vasto; la facciata doveva esser incoronata da torri e logge e per l'interno progettava un gran cortile o-

¹ Disegno nell'Albertina n. 1102, ancora senza colonne.

² Contratto del 15 sett. 1650 con il capomastro Giov. Batt. Fonti che doveva eseguire il lavoro sui disegni e modelli del Borromini (cod. Corsin. 167, fol. 227 seg.). Il termine dei lavori nell'anno seguente è attestato da Fil. de Rossi, Ritr. di Roma mod., 1652, 366.

³ Passeri 221; Baldinucci (ed. 1773) XVIII 91. Prospetto del vecchio palazzo da G. D. Franzini, Descritt. di Roma ant. e mod., R. 1650, 735.

⁴ F. Titti, Nuovo studio, ed. 1674, 137. - F. Franzini, Roma ant. e mod., 1677, 215. - Ritratto di Roma mod., 1689, 241. - F. Posterla, Roma sacra e mod., 1707, 266.

⁵ Permesso dell'autorità del 18 giugno 1645 di fabbricare dei risalti agli angoli e nel centro della nuova facciata, nell'Arch. Doria P., scaff. 88, n. 35, int. I, doc. n. I, doc. n. I (lascito Pollak). I conti della fabbrica incominciano il 1° luglio 1654; l. c. int. 5.

⁶ Arch. Doria P., scaff. 88, n. 35, int. I, doc. X (lascito Pollak).

⁷ Il primo pagamento fatto al pittore Giov. Antonio Galli, detto Spadarino, è del 12 giugno 1647; confr. Arch. Doria P., scaff. 88, n. 35, int. 5, fol. 40 e 41 (lascito Pollak). Questi affreschi furono in seguito rimpiazzati da quello grande di P. da Cortona.

vale posto trasversalmente¹. Fu scelto il progetto alquanto meschino di Girolamo Rainaldi, e soltanto in pochi e relativamente subordinati punti come per es. nelle finestre a motivo palladiano delle gallerie, si riconosce la mano del Borromini.

Ancor più manifesto è il suo stile nell'interno della galleria. Il progetto per la decorazione in stucco delle finestre palladiane, che porta segnato la data 1646 (Albertina n. 1249), fissa il tempo in cui essa è stata eseguita e cioè nel primo periodo della fabbrica, benchè dieci anni dopo, quando Pietro da Cortona ebbe compiuto il grande affresco alla volta, il Borromini rifece e mutò in parte gli stucchi alle finestre ed alle porte².

Nei meravigliosi affreschi con i fatti dell'Eneide che coprono la lunga volta a botte, Pietro da Cortona raggiunse il trionfo massimo della pittura decorativa barocca a Roma. In confronto ad essi gli stucchi dei due lati stretti (tav. 84, 1), che si aprono ognuna con una finestra palladiana l'una sulla piazza Navona l'altra sulla via dell'Anima, non hanno che un'importanza secondaria.

L'altra opera del Borromini per il Palazzo Pamphili è la trasformazione del gran salone posto fra i due cortili, che egli eseguì quando il palazzo stesso era già quasi terminato. Come è riportato nell'*Opus Architectonicum* a p. 19 il Borromini propose di alzare fino sotto il tetto la volta della sala per dare a questa una maggiore altezza nell'interno, conservando all'esterno una dimensione relativamente bassa e togliendo in tal modo ai cortili il meno possibile di luce ed aria. Nonostante le proteste del capomastro il Borromini compì nell'anno 1650 grazie alla fiducia dimostratagli dal papa, sia l'ingrandimento che la decorazione interna. La sala prende luce da tre grandi finestre inferiori e tre finestre più piccole superiori ad ogni lato lungo sui due cortili. L'inquadratura delle sei porte disposte negli angoli rivelano la mano del Borromini come pure il soffitto a stucco con una corona ovale nel mezzo, chiusa in una cornice rettangolare con due grandi palmette ai lati stretti. L'Albertina conserva due disegni del Borromini per questo soffitto (n. 1128 e 1249) che possono servire ancora per provare la sua attività per la decorazione interna del gran salone (tav. 83, 2).

¹ Confr. l'articolo di Dagobert Frey nel Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.

² Nella Misura e Stima fatta dal Borromini il 12 gennaio 1656 (cod. Corsin. 168) è detto di questi lavori che furono finiti in ultimo.

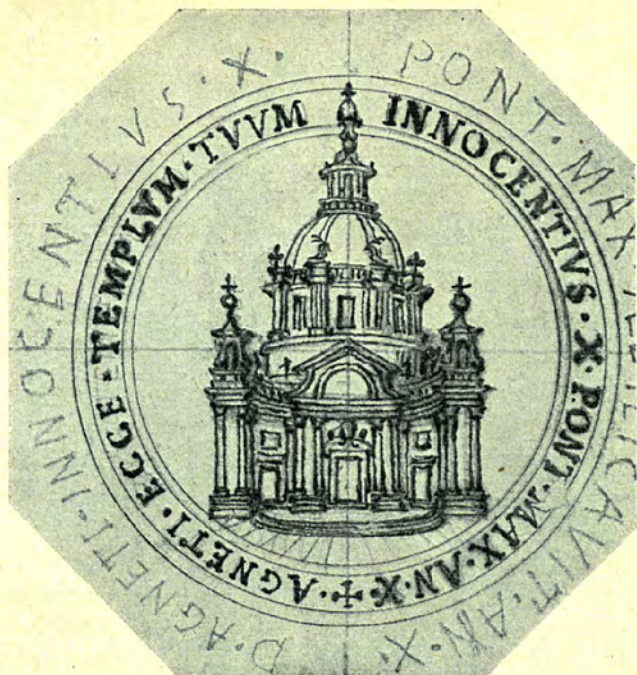


Fig. 39. Alb. 51. S. Agnese, primo progetto del Borromini

QUARTO CAPITOLO S. AGNESE IN PIAZZA NAVONA

La chiesa di S. Agnese non fa parte di quel nuclei di grandi chiese del tempo della controriforma, sorte a testimonianza della rinascita di una vita religiosa. Essa appare anzi in contrasto a quegli edifici come un monumento di ambizione individuale e di significato eminentemente artistico. Vi risorgono idee della piena rinascenza: ciò che allora non potè esser risolto deve trovar ora la sua forma definitiva: una costruzione a sviluppo raggiato intorno ad un centro, la cui facciata si innesta con tutte le sue parti nella fronte della piazza ed il cui interno rappresenta pure un tutto organico e inscindibile.

Già la scelta della chiesa non era motivata da ragioni di venerazione speciale per la santa romana. La posizione del piccolo edificio si prestava per unire chiesa e palazzo gentilizio e per creare al papa Innocenzo X una tomba circondata da un ambiente che proclamasse la sua gloria. La chiesa fu affidata a un collegio di recente fondazione e protetto dai Pamphili. I chierici minori a cui fin allora aveva appartenuto la chiesa, dovettero passare a S. Lorenzo in Lucina.

Tre disegni della collezione Stosch (Albertina n. 53, 54 e 54 a, fig. 40) danno un quadro esatto della vecchia chiesa di S. Agnese e dei vari fabbricati adiacenti. Essi risalgono forse alle misurazioni dell'intero terreno circondante la chiesa, fatte da un architetto il 23 novembre 1651 e il 1 gennaio 1652¹ per conto d'Innocenzo X e che fu la pri-

¹ Confr. le indicazioni in F. Cancellieri, *Il mercato... di Piazza Navona*, Roma 1811, p. 205 seg., in base a un «Diario della Casa di S. Lorenzo in Lucina» attualmente irreperibile.

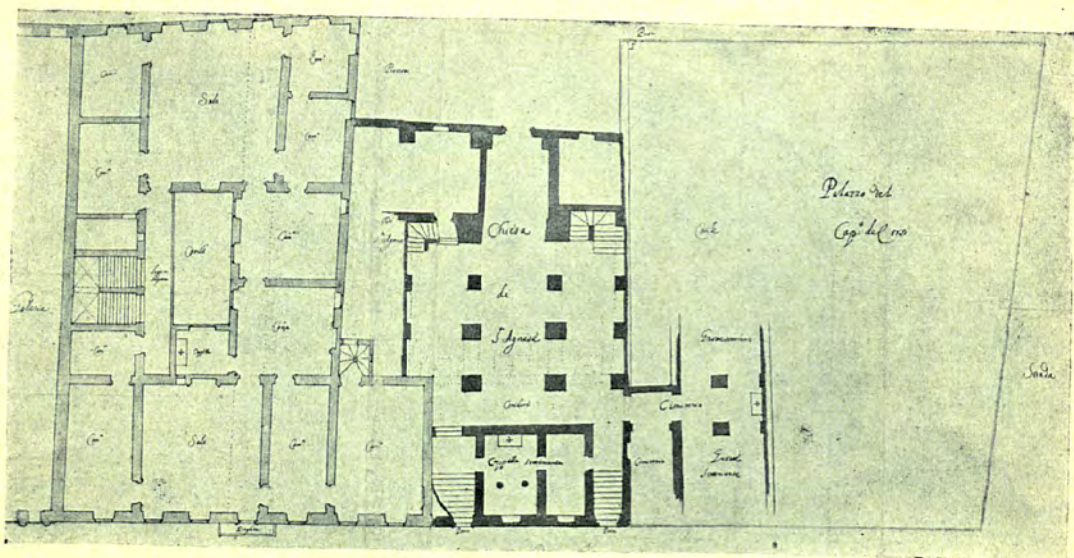


Fig. 40. Alb. 54a. S. Agnese in Piazza Navona prima della trasformazione

ma azione del papa che rivelasse apertamente le sue intenzioni. La vecchia chiesa larga soltanto m. 13,6 e lunga m. 8,5 era accessibile da una piazzetta sul lato della via dell'Anima. L'interno con le sue tre cappelle del coro era di semplicissima architettura. Due scalinate nella parete occidentale conducevano alla chiesa sotterranea le cui mura erano resti dell'antico stadio. Un grande spazio centrale sostenuto da sei potenti pilastri fu in seguito ricolmato a cagione della costruzione della nuova chiesa superiore. Si è però conservata la cappella orientale accessibile allora per una duplice gradinata da piazza Navona.

La nuova costruzione dimostra che la poca profondità dell'edificio non fu ritenuta affatto svantaggiosa. Si voleva erigere una costruzione centrale che stretta in ogni sua parte da rigorosa unità fosse spinta il più possibile verso la fronte della piazza così da apparire in tutto il suo sviluppo e da dominare l'intera piazza Navona. Fu quindi necessario di disporre l'ingresso e la facciata non più verso la via dell'Anima ma verso la piazza, in più l'asse centrale della chiesa fu spostato verso sud per m. 11,3 acciò la nuova fabbrica si congiungesse al Palazzo Pamphili e avvicinasse di più al centro del blocco di case formante il lato della piazza e assumesse miglior situazione rispetto alla fontana del Bernini che è posta su un asse obliquo alla facciata stessa.

Queste sapienti idee fondamentali non vanno però attribuite al Borromini. Il papa si rivolse per S. Agnese al vecchio Girolamo Rainaldi la cui attività al palazzo Pamphili lo indicò naturalmente anche come architetto della chiesa. Più larga divenne qui la collaborazione di suo figlio Carlo; ma poichè padre e figlio non si distinsero molto nel loro stile partendo ambedue dagli esempi dell'Italia settentrionale, sarà difficile definire esattamente la parte che spetta ad ognuno di essi.

Del resto è possibile seguire passo a passo la storia della fabbrica di S. Agnese. Nelle sue linee generali è tramandata con esattezza dalle fonti letterarie. Ciò nonostante la critica moderna ha voluto attribuire l'intera costruzione o a Carlo Rainaldi o a Francesco Borromini, giacchè essa — come spesso è avvenuto — non era in grado di poter intendere una creazione architettonica come opera di molte mani, con i canoni che le erano derivati dallo studio della pittura e della scultura.

I lavori di fondamentazione incominciarono il 14 agosto 1652¹. Il 15 agosto fu posta la prima pietra. I membri della famiglia Pamphili presenti alla cerimonia erano il cardinale Ludovico, il principe Camillo e il suo piccolo figlio Pio Battista².

Incominciò così il primo periodo della fabbrica con gli architetti Girolamo e Carlo Rainaldi, che durò soltanto un anno. Si può stabilire con precisione l'attività di quegli artisti per mezzo d'una serie di disegni. Su una pianta di croce greca (Albertina n. 52, figura 41) con i pilastri della crociera contenenti cappelle a forma di grandi nicchie e con i bracci chiusi a linee rette si doveva alzare una costruzione a cupola preceduta sul lato della piazza da un vestibolo con facciata svolta su una retta e aperta con tre portali. A fiancheggiare le suddette nicchie erano previste colonne. Nel disegno suddetto che riporta solamente la sagoma dei muri, si riconoscono i posti delle colonne progettate negli intagli disposti a questo scopo nel muro. All'esterno la porta centrale sarebbe stata secondo il progetto di Girolamo Rainaldi (Albertina n. 50, tav. 88,2) pubblicata per la prima volta da Hermann Egger³, inquadrata da mezze colonne abbinata e un timpano spezzato a gradino, mentre le porte laterali erano fiancheggiate da pilastri. Al di sopra era progettato un attico proporzionalmente troppo alto con costruzioni laterali e dietro all'attico si sarebbe alzata una grande cupola senza tamburo. Tale progetto imitava balordamente l'attico pesante di S. Pietro e la cupola che apparisce insieme alla facciata senza esserle collegata in qualche modo, benchè le difficoltà che in S. Pietro avevano determinato quell'inconveniente non esistevano affatto per la costruzione di S. Agnese. Molto più importante era l'invenzione della pianta interna, ma è anche vero che esisteva già una soluzione dello stesso problema in senso secentesco nella chiesa dei SS. Martina e Luca di Pietro da Cortona, cui i due Rainaldi poterono attenersi. Un'idea felice fu anche quella di ritornare al motivo delle nicchie della crociera di S. Pietro, benchè l'originale non fosse quasi più riconoscibile nella trasformazione secentesca. Le nicchie assumono qui una maggiore ampiezza, mentre diminuisce la larghezza dei quattro bracci, cosicchè questi due elementi possono fondersi in ritmica alternativa. La croce greca si è mutata in un ottagono sui cui lati si aprono verso l'esterno alternativamente un vano grande e un vano piccolo. Tale concetto spaziale fu compiutamente elaborato soltanto dal Borromini, ma il merito di averlo espresso per la prima volta resta ai Rainaldi, in ispecie a Carlo che ebbe personalità artistica più spiccata del padre.

La loro attività durò però soltanto un anno. Lo stato della fabbrica dopo questo periodo ci è esattamente riportato in parte dalle piante e le misure fatte dal Borromini allorchè egli sostituì i Rainaldi nella direzione ed in parte da misurazioni ordinate più tardi. Della facciata (Albertina n. 58, tav. 88, 1) non erano eseguiti che i piedistalli, le basi e qualche tratto dei pilastri e delle colonne, nell'interno⁴ (tav. 89, 2) i muri non giungevano ancora all'altezza delle nicchie. Nella facciata posteriore erano compiuti i due portali e l'edicola centrale, i pilastri però non arrivavano ancora all'altezza dei capitelli (tav. 89, 1).

La ragione per cui il papa ordinò nel luglio 1653 d'interrompere la costruzione fu evidentemente che i progetti dei Rainaldi non trovavano nè il consenso suo nè quello generale. Il Gigli scrive poco prima del 30 luglio: « La Fabrica di S. Agnese in Piazza Na-

¹ F. Cancellieri op. cit. 205.

² F. Martinelli, Roma ex ethn. sacra, 1655, 452.

³ Arch. Handz., I, tav. 28.

⁴ Cod. Corsin. 168, fol. 292-294.

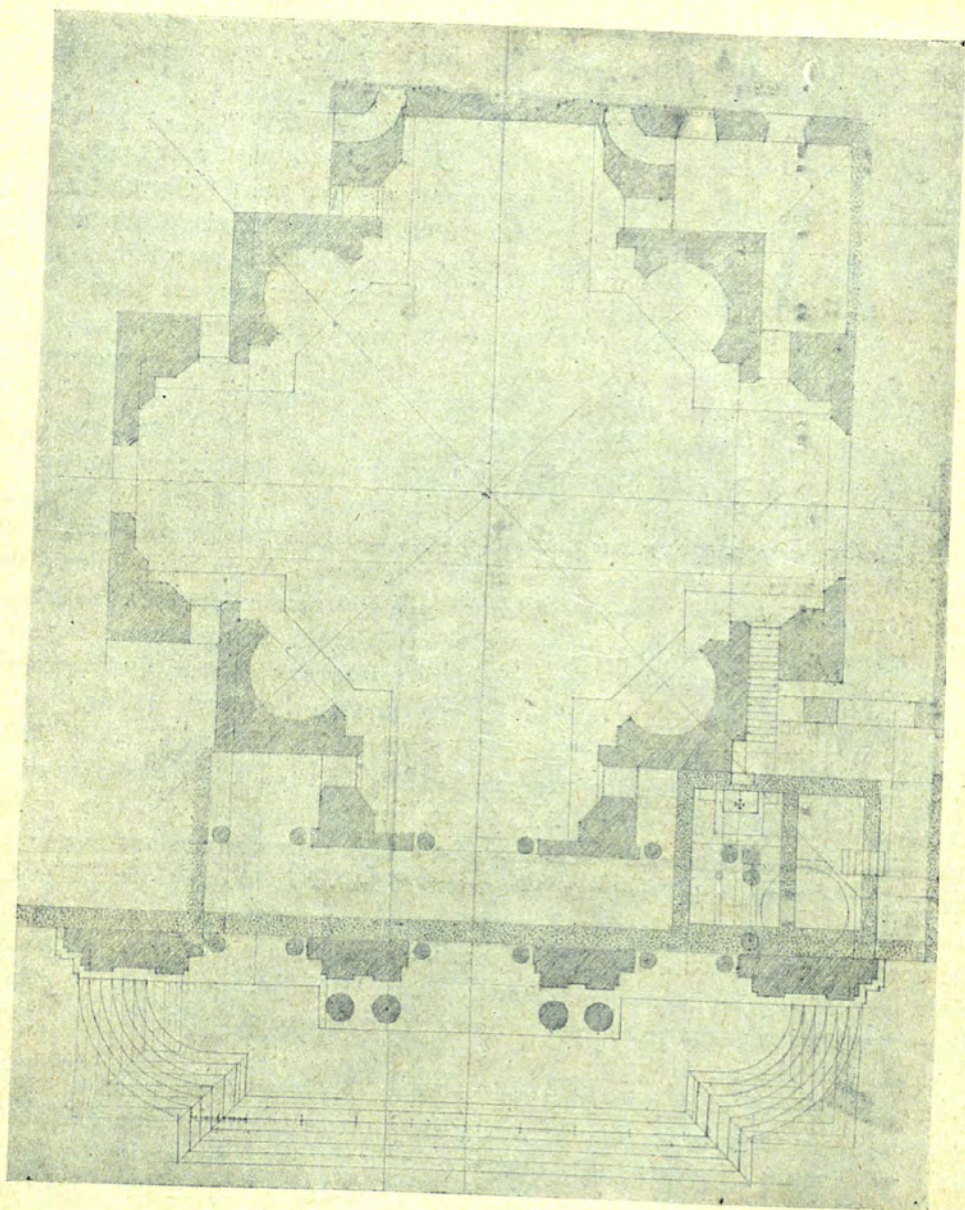


Fig. 41. Alb. 52. Progetto di Girolamo e Carlo Rainaldi per S. Agnese

vona fu tralasciata, o fusse, come dicevano i muratori, perchè non correvano denari, o perchè il Papa si era preso collera grande, per haver inteso, che il disegno non riusciva degno di lode, anzi era stato pubblicamente biasimato e ripreso da Martino Longo Architetto giudizioso, et libero di parole, particolarmente per una certa scala, che vi era fatta, che occupava parte della Piazza, et faceva scomparire il Palazzo de' Pamfili, la qual scala fu ordinato, che si demolisse, et si attendeva solo all'edifizio delle Carceri nuove in strada Giulia ».

La costruzione fu ripresa il 7 agosto 1631 con la direzione del Borromini. Il suo pri-

¹ Confr. le date sui disegni nel cod. Corsin. 168, fol. 294 seg.

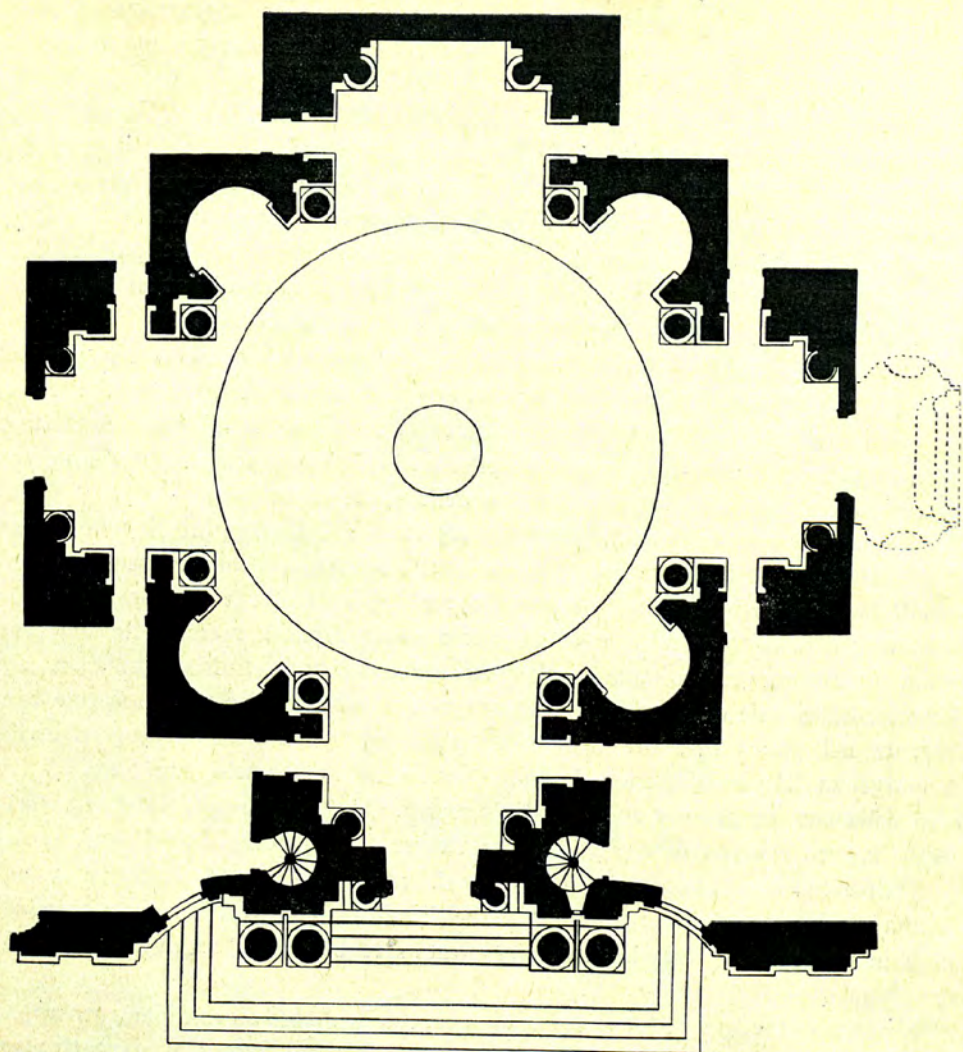


Fig. 42. S. Agnese, primo progetto dal Borromini (cod. corsin. 168)

mo progetto conservatoci in un disegno del cod. Corsin. 168 (fog. 295, fig. 42) e in una medaglia coniata nel 1653 (fig. 39)¹ si attiene strettamente a quelli dei Rainaldi. Ancora non vi è nata l'idea di allargare la facciata per alleggerire l'aspetto troppo pesante della cupola e per disciogliere l'intero edificio con appositi campanili laterali. Doppi pilastri chiudono la facciata ai lati come già nel progetto del Rainaldi. Sparisce invece l'attico pesante. Le costruzioni laterali sopra all'attico aumentano un poco d'importanza venendo trasformati in piccoli campanili. Il progresso più rilevante consiste però nella formazione concava della parte centrale della facciata, così che questa assume il compito di collegare il corpo della chiesa al piano del prospetto dalla piazza. Per la cupola il Borromini trovò già nel primo progetto la soluzione definitiva. La forma larga e pesante del progetto del Rainaldi si muta in seguito alla costruzione d'un alto tamburo in un contorno agilmente a-

¹ Ph. Bonanni. Numism. Pontif. II, 615 n. XXII e XXIII un disegno nell'Albertina n. 51 (fig. 39).

scendente. Come già per S. Ivo la cupola non è qui di eccessiva importanza per l'aspetto esterno contrariamente a S. Pietro dove il tamburo non è altro che basamento per la dominante volta della cupola.

La pianta dell'interno segue in generale le fondamenta costruite dal Rainaldi. Per via dello spostamento in dentro subito dalla facciata fu necessario di togliere il vestibolo. In quanto alla sistemazione delle colonne il Borromini si voleva in principio regolare secondo gl'intagli a questo scopo praticati dai Rainaldi nei muri. Conservò della loro pianta anche l'ingresso situato nell'ala sinistra trasversale che conduce nel cortile del palazzo adiacente, mentre destinava l'ala destra già chiusa anch'essa in linea retta ad aprirsi in una nicchia che avrebbe dovuto contenere il progettato monumento a Innocenzo X.

Un altro disegno già molto più vicino all'edificio eseguito è conservato nell'Albertina (n. 55, fig. 43). In esso la facciata è accresciuta alle estremità da assi che dovevano sorreggere poi i campanili. Già nel piano inferiore la forma di essi è preannunziata dalla sporgenza convessa del muro intercluso tra i pilastri. Nello stesso tempo è raggiunto così un movimento di reazione alla sagoma concava della parte centrale.

La forma dei campanili e della lanterna progettati dal Borromini si sono conservati nei disegni originali dell'Albertina. Due varianti dei campanili sono contenute in un prospetto della facciata (Albertina n. 59 a, tav. 90): esse spiegano bene lo sviluppo preso dalle basse costruzioni primitivamente progettate per arrivare a trasformarsi nelle alte torri del Borromini. Questi progetti spiegano anche perchè l'esecuzione definitiva abbia un carattere che differisce dallo stile del Borromini. Questi non avrebbe mai esteso la forma convessa già esistente nel piano inferiore negli altri piani del campanile. Nei progetti corrisponde alla sporgenza del piano inferiore la formazione concava di quello superiore, ed anche il contorno della cuspide assume una sagoma concava. Queste idee svolte dal Borromini hanno trovato la loro realizzazione più tardi nella torre di S. Andrea delle Fratte. Il secondo disegno (Albertina n. 59)¹ contiene al di fuori dei campanili anche la lanterna, la cui punta a forma conica avrebbe dovuto esser anche di sagoma concava. L'ultimo coronamento consisteva in una tiara. Questa lanterna progettata sarebbe stata di un quinto più alta della lanterna attuale.

Nell'interno (tav. 92-94) il Borromini accentuò mediante un cambiamento apparentemente insignificante la funzione delle colonne come sostegni. Invece di piazzarli secondo i progetti del Rainaldi negli intagli che a questo scopo erano destinati, egli richiuse questi e spinse le colonne tanto in avanti da farle stare davanti ai pilastri. Ciò costituì un gran progresso in confronto a S. Luca. Mentre che ancora in S. Pietro il peso della cupola gravava anche per l'occhio sull'intera massa dei pilastri, qui in S. Agnese essa sembra sostenuta solamente dall'ordine delle colonne. Le colonne progettate dai Rainaldi nelle ali della crociera vengono soppresse. Al Borromini non importava come a questi di arricchire soltanto il quadro d'insieme, perciò tolse le colonne dal sistema della pianta nei posti dove esse non avevano una importanza costruttiva. Tanto più cercava di serrare la pianta entro una linea ondulata. Però, l'idea di tagliare l'angolo della crociera con un arco di cerchio avente il centro nell'angolo stesso, (fig. 43), idea che si riconosce nel suddetto disegno e in un altro dell'Albertina (n. 55 e 57), non venne attuata. Importante è pure la formazione d'un

¹ Il disegno è specialmente interessante poichè vi si vede come il Borromini ricava una misura unica per l'altezza interna, il grado di curvatura, la larghezza dell'apertura della lanterna nella costruzione della cupola, dividendo in quattro risp. cinque parti il diametro del tamburo. Per la costruzione della curvatura della volta egli si serve del triangolo equilatero.

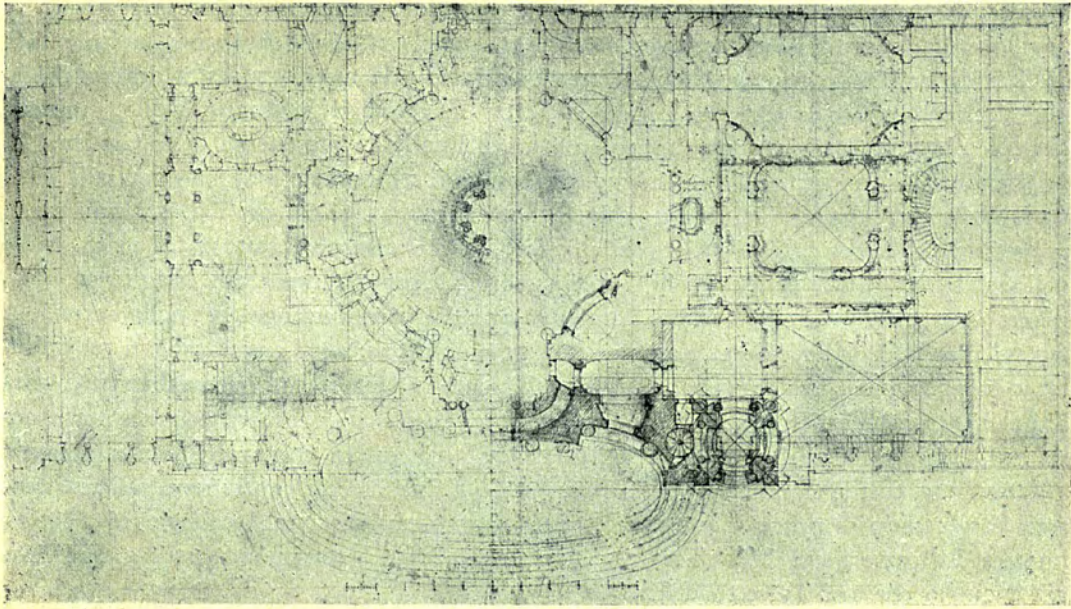


Fig. 43. Alb. 55. S. Agnese, secondo progetto del Borromini

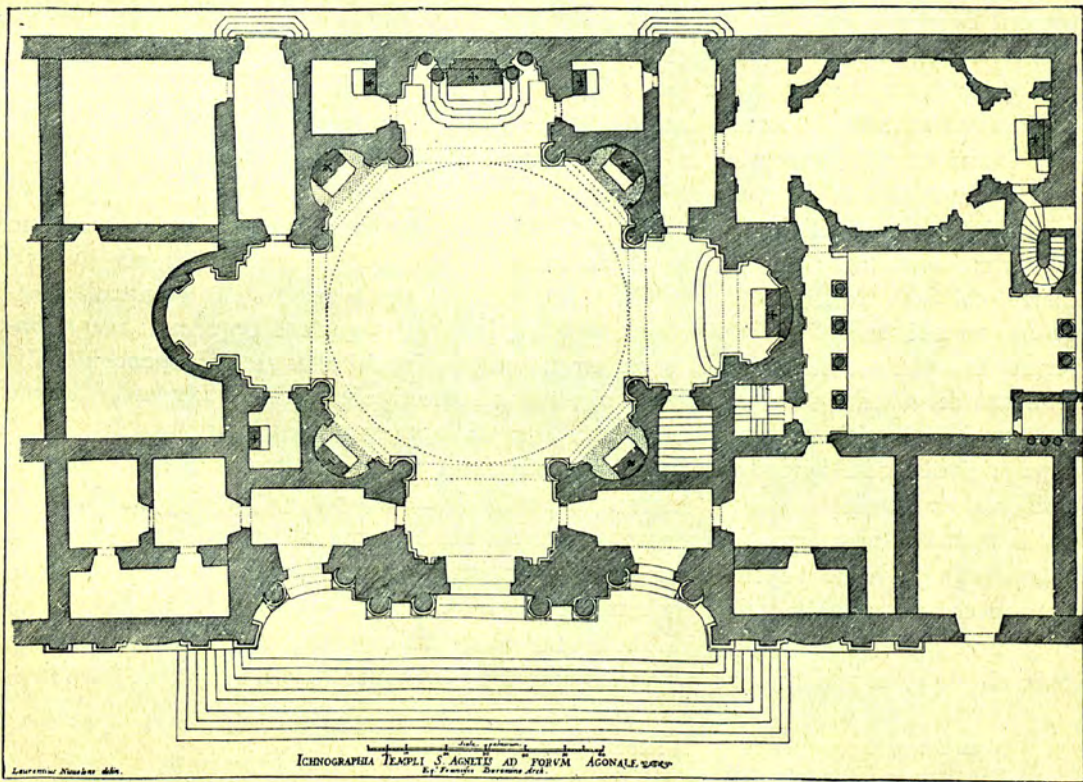


Fig. 44. S. Agnese, pianta (Insign. Rom. Templ. pr.)

abside nell'ala destra con cui si tenta di dare maggiore sviluppo all'asse trasversale in analogia alla forma della piazza agonale. Nell'esecuzione si sorpassò anche questo punto costruendo un'abside pure nell'ala sinistra. In principio la nicchia a destra doveva contenere il monumento a Innocenzo X. Come all'altar maggiore il Borromini volle impiegare qui piccole colonne di verde antico provenienti dalle navate laterali di S. Giovanni in Laterano¹ e che Innocenzo X (confr. pag. 63) aveva il 21 gennaio 1653 regalate alla nuova fabbrica di S. Agnese². Il disegno (fig. 43) ci mostra anche ciò che il Borromini aveva progettato per le costruzioni ai lati della chiesa. Questo disegno è stato fatto nello studio dell'architetto il quale in seguito lo corresse secondo le proprie intenzioni. Nel disegno della pianta la sagrestia vi appare ancora come un semplice vano rettangolare; nella correzione fattavi poi dal Borromini essa riceve una forma più profonda con angoli tagliati verso l'interno secondo una linea convessa. Il cortile adiacente ha una forma essenzialmente diversa di quello attuale. Era circondato da una loggia di pilastri e vi si entrava per una porta posta sull'asse centrale dell'abside settentrionale della chiesa. In contrapposto alla sagrestia gli angoli del cortile erano arrotondati. Una scala a due braccia continuava sull'asse centrale conducendo al primo piano dell'ala del palazzo che serviva al collegio ed alla biblioteca. La parte a sud della chiesa con la cordonata ellittica corrisponde nelle grandi linee già a quello che sarà l'assetto definitivo.

Si può facilmente seguire l'andamento della fabbrica sotto la direzione del Borromini in base alla già menzionata « Misura e stima » del 13 gennaio 1656 che fu messa per iscritto in seguito a pretese supplementari. I lavori incominciarono coll'abbattimento della facciata dei Rainaldi, poi furono poste le fondamenta della nuova fronte. Nell'interno il Borromini continuò con mura già esistenti. I pilastri e le colonne in marmo destinati per l'interno come pure i capitelli in travertino della facciata furono eseguiti nell'opera della chiesa che si trovava nelle vicinanze della piazza Madama. Il Palazzo Mellini fu il primo ad essere abbattuto tra quelli vecchi adiacenti alla chiesa. Uno dei primi lavori intrapresi dal Borromini fu la costruzione d'un grande modello da cui però si allontanò nuovamente in seguito. Per giudicare dell'effetto sul posto stesso furono poi eseguiti grandi modelli in legno e stagno, in ispecie dei cornicioni. Il lavoro compiuto nel primo semestre, dal 7 agosto al 30 dicembre 1653, è da riscontrare nei suddetti disegni del Cod. Corsin. 168 (tav. 89, 1 e 2). Nell'interno le mura erano giunte all'altezza dei capitelli, nella facciata posteriore in travertino, per la quale il Borromini aveva conservato la soluzione dei Rainaldi, si era terminato l'ordine dei pilastri. Corrispondendo alla tendenza del seicento di cercare nei campi vicini all'osservatore forti effetti plastici furono progettati per tutti i sette altari di S. Agnese grandi rappresentazioni in rilievo. Per esse il papa si rivolse ad Alessandro Algardi, secondo fra i grandi scultori a Roma, evitando così Lorenzo Bernini. L'Algardi incominciò subito il lavoro per il rilievo di S. Agnese e per la statua d'Innocenzo X destinata al monumento sepolcrale del papa³, ma morì il 10 giugno 1654 e lasciò l'opera incompiuta. Nella stessa estate fu abbattuto il Palazzo Ornano che il 13 luglio 1654 era stato acquistato⁴. Intanto la costruzione dell'edificio progrediva ininterrottamente. I vestiboli vennero coperti con volte, nell'interno si cominciò dopo che le volte a botte ed i pennacchi erano stati terminati, la costruzione del tamburo,

¹ Nota autografa del Borromini: « colonne di verde ».

² Cod. Corsin. 167 fol. 128.

³ Gigli, Diario.

⁴ Cod. Corsin. 167, fol. 8.

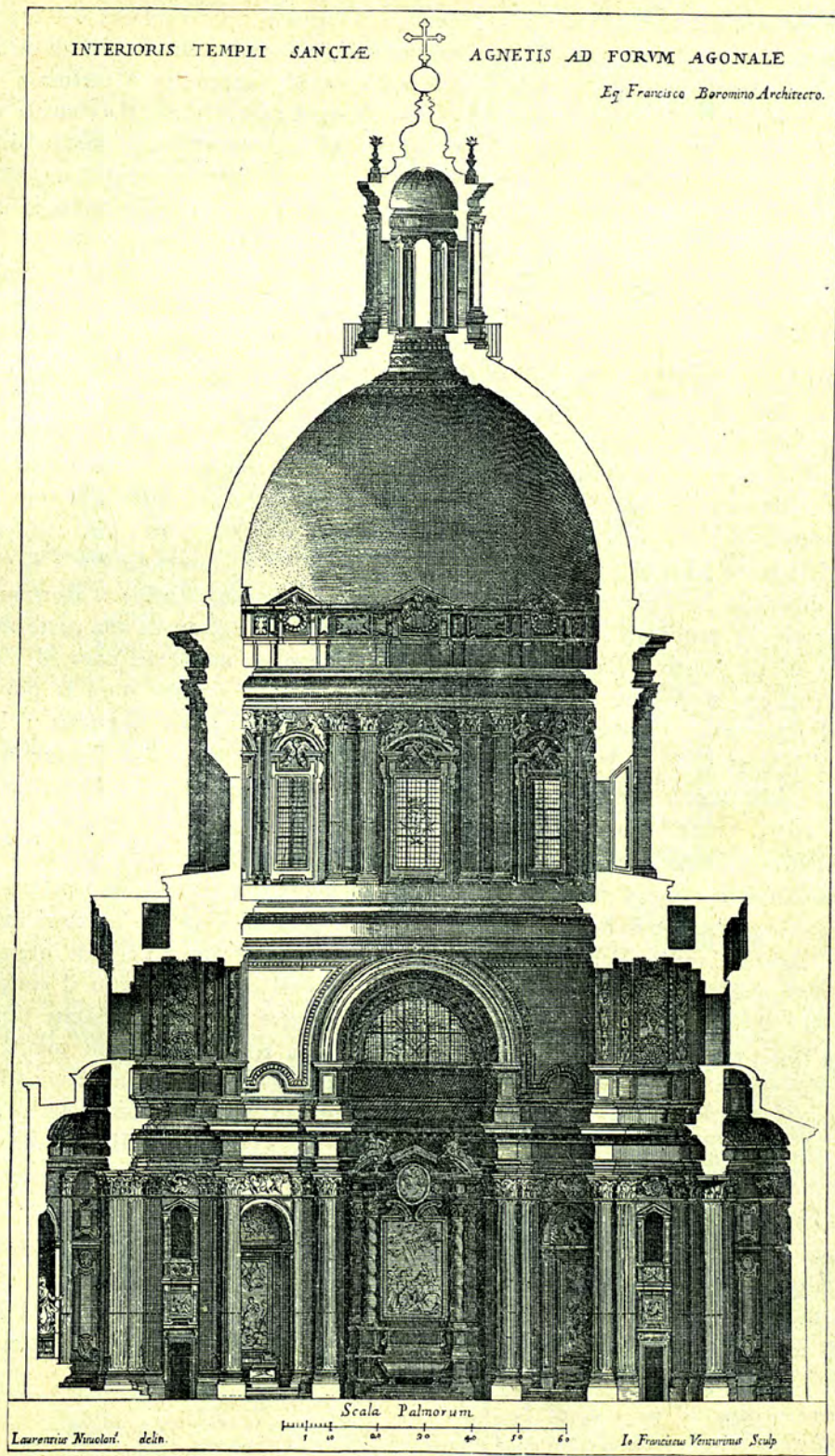


Fig. 45. S. Agnese in Piazza Navona, sezione (Insign. Rom. Templ. pr.)

del quale però non venne eseguito che l'ossatura. I capitelli dei 16 pilastri dell'interno rimasero così in istato di abbozzo. Al lato esterno del tamburo furono eseguiti gli otto doppi pilastri che servono da sostegno alle costole della cupola (progetto: Albertina n. 60). Il Gigli riferisce in data del 15 settembre 1654 che i lavori procedevano alacremente perfino nei giorni festivi. Chi di festa non voleva lavorare vi era costretto per mezzo di sbirri. Ma appena il papa si ammalò tutti i lavoranti si dettero alla latitanza e per una settimana intera non si lavorò poichè i pagamenti non venivano effettuati. Da allora in poi, dopo che i lavoranti furono richiamati, ogni sabato vennero puntualmente pagati.

Come si vedrà anche in seguito nella storia della fabbrica, l'impulso partì unicamente da Innocenzo X. Con i mezzi ora descritti si riuscì a portare a termine già dopo un anno, verso la fine dell'estate 1654, la costruzione della cupola. Il 20 ottobre 1654 s'incominciarono i lavori di fondazione degli edifici da elevarsi a nord della chiesa sul posto del palazzo Ornano che era stato abbattuto. Il Borromini fece costruire un modello della lanterna con 16 colonne e coronamento — come già fu detto a proposito del relativo disegno — a forma di tiara. Alla facciata che oramai fu rivestita di travertino, vennero fatti i portali con le sovrapposte cornici rettangolari. Sulla porta centrale si applicò la testa di cherubino ancora in pietra grezza: le mezze colonne ed i pilastri ebbero i loro capitelli. Sull'area del Palazzo Mellini fu costruita la cordonata ellittica a chiocciola, che è il riscontro perfetto di quella del Palazzo Carpegna ideata sette anni prima. Infine il Borromini iniziò i lavori per terminare la lanterna. Prima ne fu eretta per prova una parte sola della larghezza di tre finestre. Durante questo lavoro avvenne la morte del papa, il 7 gennaio 1655, e con essa si decisero le sorti di quest'opera che forse sarebbe stata la più importante del Borromini. Il sentimento d'un romano che seguiva con interesse i lavori è espresso dal Martinelli¹: «Principiata la nuova con disegno del Cavalier Borromino fin al serramento della cupola, e ridotta la facciata quasi a fine, morì il detto Pontefice a dì 7 Gennaio 1655, restando la fabrica priva del suo fondatore e abbandonata del valore del suo architetto». Dalla famiglia del papa che era intenta soltanto ad assicurarsi il proprio patrimonio non curandosi neppure dei funerali del defunto, c'era poco da aspettarsi. Olimpia Maidalchini che per il Borromini non era favorevolmente disposta, pensò subito a congedarlo². Anche Camillo Pamphili non avrà manifestato in principio grande interesse benchè più tardi abbia voluto dimostrare nei molti documenti che riguardano il congedo del Borromini³, che aveva fatto ciò che era possibile per indurre questi a terminare l'opera, in ispecie la lanterna, ma che l'ostinazione dell'artista aveva reso inutile ogni suo tentativo. Queste affermazioni sono confutate dal semplice fatto che il Borromini fino alla morte di Innocenzo X si era dedicato con la massima diligenza al lavoro per poterlo possibilmente terminare egli stesso. Il successore d'Innocenzo X, Alessandro VII, fece dire a Donna Olimpia di toglier dalla piazza i blocchi di travertino e di continuare la costruzione⁴: nulla di ciò fu fatto. I mercanti che Innocenzo X aveva mandati via dalla piazza, vi ritornarono di nuovo. La chiesa rimase per due anni con le impalcature all'esterno e nell'interno e senza lanterna. Pochi lavori di scarsa importanza furono fatti, come per esempio i capitelli della lanterna. Il malumore si accentuò come al tempo della casa dei Filippini e più tardi anche del collegio di Propaganda Fide con richieste di compensi supplementari. I

¹ Roma ricercata nel suo sito, 1658, 182.

² Archivio Doria Pam., scaff. 94, n. 4 int. 3 (lascito Pollak).

³ Nell'Archivio Doria Pam. (lascito Pollak).

⁴ Gigli, gennaio, aprile e agosto 1655.

capomastri Pelle e Femanzi cercarono perfino d'intentare una causa. Fu allora richiesta al Borromini una stima di tutti i lavori, ma questi rifiutò. Il 2 luglio 1657 si arrivò alla rottura completa: il Borromini si ritirò dalla direzione della fabbrica. Una commissione di sei architetti, Domenico Castelli, Francesco Contini, Antonio del Grande, Camillo Arcucci, Giacomo Mola e Carlo Rainaldi, fu incaricata dal principe di esprimere il suo parere sull'edificio. Questo risultò come facilmente si poteva prevedere, a favore delle fondazioni dei Rainaldi, mentre la costruzione del Borromini ebbe a subire una critica severa: mancando i contrafforti laterali ed essendo troppo pesante sia la cupola che il tamburo non sarebbe stato possibile costruire la lanterna, tanto più che i muri in contrasto alle regole della buona architettura erano di costruzione più leggera in basso che in alto. Fu quindi proposto di elevare per prima le costruzioni laterali come la sagrestia e la biblioteca, per dare alla chiesa stessa il contrafforte necessario, di rinunciare al rivestimento in travertino per il tamburo e di fare nell'interno i cornicioni non di marmi, bensì di stucco: solamente dopo ciò si sarebbe potuto togliere le impalcature. Tutte queste accuse rivolte al Borromini non convincono il lettore moderno. Probabilmente il Borromini avrebbe continuato e condotto a termine la costruzione nel modo da lui proposto.

L'incarico ricevuto fu per il Rainaldi naturalmente un'occasione ottima per vendicarsi della disfatta subita in principio e per danneggiare il rivale. La direzione della fabbrica non gli fu però concessa interamente benchè gli spettasse il titolo di « architetto della fabbrica di S. Agnese ». La lanterna nella nuova forma con soltanto otto colonne e di un quinto più bassa gli è attribuita unanimamente dalle fonti letterarie. Essa venne terminata già durante l'estate 1657. Il resto dei lavori si trascinò a lungo. Soltanto nell'anno 1666 i conti riportano indicazioni riguardanti i campanili per i quali lavoravano Antonio del Grande e Giovanni Maria Baratta¹. Quest'ultimo era stato addetto ai lavori da principio come capo scalpellino e col tempo era avanzato fino al grado di architetto². Gli si debbono attribuire i campanili³ in cui egli si attiene strettamente ai progetti di Girolamo Rainaldi per S. Pietro⁴. Anche il Bernini fu chiamato ai lavori. Il cornicione principale nell'interno è fatto su un suo modello⁵.

La chiesa fu consacrata il 17 gennaio 1672⁶.

L'opera comune di tanti differenti maestri ha tolto naturalmente alla chiesa il carattere d'una creazione omogenea del Borromini. Nell'interno si riconoscerà la sua mano soltanto in pochi luoghi, come p. es. nelle volte dei vestiboli e al portale della sagrestia; meglio però è da riconoscere nella parte inferiore della facciata, in ispecie nelle porte la cui incorniciatura serve da basamento ai timpani ed include alle porte laterali delle finestre ovali. Creazione borrominiana è pure l'energico collegamento di due finestre mediante un balcone sostenuto da mensole somiglianti a triglifi, nelle due assi fiancheggianti.

Lo spettatore che conosce l'intimo collegamento che unisce in ogni opera del Borromini tutte le parti e tutti i dettagli, non troverà in S. Agnese l'impressione d'un'opera

¹ Arch. Doria, scaff. 94, n. 4, int. 4, part. 8 (lascito Pollak). Ancora nel 1665 nel Nuovo teatro I di G. J. Rossi che riproduce i campanili visti dalla Sapienza, essi sono disegnati di fantasia.

² Egli eresse nello stesso tempo la facciata di S. Nicola da Tolentino.

³ B. Farinacci, Relatione della Festa et Apparato della chiesa di S. Agnese in piazza Navona in occasione del nuovo aprimento di essa, Roma 1672. Confr. pure il titolo sotto la stampa della facciata nel terzo libro nel Novo teatro delle chiese di Roma date in luce sotto... Clemente IX.

⁴ Due disegni ne sono conservati nell'Albertina, pubblicati da H. Egger, Archit. Handz. I, tav. 26 e 27.

⁵ Arch. Doria, scaff. 94 e 4, int. 4, part. 9, fasc. 2 (lascito Pollak).

⁶ Farinacci op. cit.

completamente definita in sè poichè mancano i dettagli che l'artista vi aveva destinati, e sono alterati i campanili e la lanterna. Un passo del Baldinucci conservato soltanto nel manoscritto della vita del Borromini (fol. 171) dimostra che i contemporanei pensavano allo stesso modo: « ... poichè la facciata dal cornicione del primo ordine in su non è suo disegno ma era differente et aveva assai più del grande come si vede nel suo modello ». Ma ciò nonostante l'idea di Innocenzo X era stata in sè di tale importanza e le intenzioni che qui tendevano a realizzarsi, erano divenuti talmente interesse comune degli artisti e dei signori che questa ondata di fervido entusiasmo potè far realizzare l'ideale vagheggiato. La basilica di S. Pietro benchè testimoni di più potenti facultà artistiche, non forma nel suo complesso un'unità perfetta: S. Agnese che come costruzione è di valore molto inferiore ed è priva della forza originale di quella massima creazione architettonica del Rinascimento, superò il grande modello proprio per la sua artistica unità, che è poi precisamente ciò che maggiormente importava al seicento. Nel quadro d'un'arte edilizia che include l'intera piazza nel suo programma, e grazie alla facultà sempre più sviluppata di dare carattere pittorico anche ad un edificio così da presentarlo in un insieme ricco ed unito agli occhi del mondo, S. Agnese è diventata quella costruzione che in dimensioni ristrette realizza ciò che mancava a S. Pietro.

Benchè Carlo Rainaldi avesse la capacità di concepire idee felici, gli mancava completamente la forza per poterle poi realizzare. Le sue costruzioni sono di una grande bellezza pittorica, ma non si reggono nell'insieme. Anche in S. Agnese si sarebbe pervenuto con la sua direzione ad una mostra di differenti ordini di colonne certamente belli ma slegati. Soltanto il Borromini strinse in un sistema organico la costruzione accentuando ed elaborando le membrature di valore costruttivo ed aumentando lo slancio verticale dell'altezza: così creò un organismo unito benchè questo non corrispondesse in ogni sua parte al suo spirito come in S. Ivo. Il Bernini aveva seguito in sua gioventù idee simili a quelle del Borromini. Il suo campanile per S. Pietro esprime una predilezione per un verticalismo accentuato. Dalla metà del secolo in poi si verificò in lui un cambiamento decisivo sotto influenza classicista. Le cupole delle chiese a Piazza del Popolo, di S. Andrea al Quirinale e della chiesa di Ariccia hanno una forma larga e piana. Il Borromini si avvicina piuttosto a Pietro da Cortona, benchè l'opera di questi, SS. Martino e Luca, non apporti nella facciata che una soluzione insufficiente. La seconda grande opera romana di Pietro da Cortona, S. Maria della Pace, in cui si compenetrano perfettamente lo spazio della piazza e il corpo della chiesa, è stata costruita soltanto dopo la facciata di S. Agnese nel primo anno del pontificato di Alessandro VII.

L'aspetto eternamente mutevole della natura si doveva riprodurre nell'opera d'arte. La simmetria rigida era stata tolta mediante la posizione obliqua in riguardo all'obelisco che segna il centro della piazza. Ne risultavano gli scorci più vari, anche perchè si poteva vedere la chiesa da molti e diversi punti. E questo straordinario cambiamento delle vedute provoca anche nello spettatore l'impressione d'una creazione concepita come un eterno divenire.

Per il Borromini stesso S. Agnese è la misura delle sue facultà. Solamente in questa costruzione gli fu dato di lavorare per il breve tempo d'un anno e mezzo ad un'opera veramente importante e di vasta influenza senza esser oppresso da questioni che non riguardavano il campo artistico.

PARTE TERZA
DURANTE IL PONTIFICATO DI ALESSANDRO VII
1655-1667

PRIMO CAPITOLO
IL COLLEGIO DI PROPAGANDA FIDE.
S. ANDREA DELLE FRATTE.

Tra le molte opere affidate al Borromini sul principio del pontificato d'Innocenzo X è anche la costruzione del collegio di Propaganda Fide. La pianta dell'intero complesso conservata nell'Albertina (n. 887, fig. 46) mostra a quale punto fossero giunti i lavori prima che il Borromini ne assunse la direzione. All'antico Palazzo Ferratini¹, a cui il Bernini aveva preposto una nuova facciata nel 1644², segue a sud la chiesa del collegio anch'essa costruita dal Bernini nel 1634³, che precorre, con la pianta ellittica disposta trasversalmente, la chiesa di S. Andrea al Quirinale. L'ala lungo la via Due Macelli eretta dal 1639 al 1645 da Gaspare de' Vecchi⁴ ed il cui pianterreno e mezzanino erano occupati da magazzini, serviva per alloggiare gli alunni. Sul lato interno di quest'ala vicino al cortile del Palazzo Ferratini si trovava una grande sala che fu senza grandi cambiamenti trasformata dal Borromini in un refettorio; e così pure la biblioteca soprastante non fu alterata. A sud ed a sud-ovest del blocco di case confinavano case private tra cui quella dello scultore Francesco Mocchi.

Allorchè il 5 ottobre 1646 il Borromini fu nominato architetto della congregazione⁵ gli avrà dato particolare soddisfazione il sapere d'aver espulso il Bernini dal suo proprio campo d'attività. In principio però non aveva che da trasformare l'ala già esistente a nord-est⁶. Un disegno fatto nel suo studio (Albertina n. 887 a, fig. 47) mostra come le parti da costruirsi si unissero a quelle antiche e di quale forma fossero i suoi primi progetti.

Il pian terreno delle nuove ali a sud ed a ovest sarebbe stato occupato da magazzini simili a quello del lato già fabbricato. Il cortile che risultava da tale disposizione, egli circondò per tre lati con loggiati a pilastri, mentre voleva nascondere dietro ad archi d'un solo piano disposti su curva leggermente concava il lato posteriore obliquo dell'ala orientale per correggere in tal modo la sagoma irregolare del cortile. Quest'ultima idea non fu realizzata, il cortile fu anzi deformato ancora in tempi recenti dalla costruzione d'un grande refettorio. Intanto fu conservata la posizione della scala nell'ala occidentale come era stata fissata in questo primo progetto, e soltanto l'entrata fu disposta non più a sud della scala ma a nord affinché essa servisse anche alla chiesa. A quest'ultima il Borromini voleva in principio conservare la forma datale dal Bernini.

I piani superiori delle nuove ali erano destinati anch'essi alle abitazioni degli alunni. Speciale importanza fu data alla costruzione di corridoi larghi e stretti. Contrariamente al progetto del Borromini ora descritto, fu deciso dalla congregazione di costruire all'angolo

¹ L'aspetto del rione nel secolo XVI è riprodotto nella veduta di A. Tempesta del 1593.

² A. Castellucci, *Le riparazioni al vecchio edificio e la costruzione del nuovo Collegio de Propaganda Fide nel sec. XVII*, Alma mater, Roma 1921, III 58.

³ P. Totti, *Ritr. di R. mod.*, 1638, 305. Baglione op. cit., 1642, 18.

⁴ Castellucci op. cit. III 58 seg.

⁵ Arch. S. Congreg., Atti 1646-1647, fol. 217. Il Borromini lavorò per la Congregazione già nel 1643 in qualità di perito.

⁶ Congreg. Partic., vol. IX, fol. 105. Si tratta di guadagnare spazio per altri vani per gli alunni.

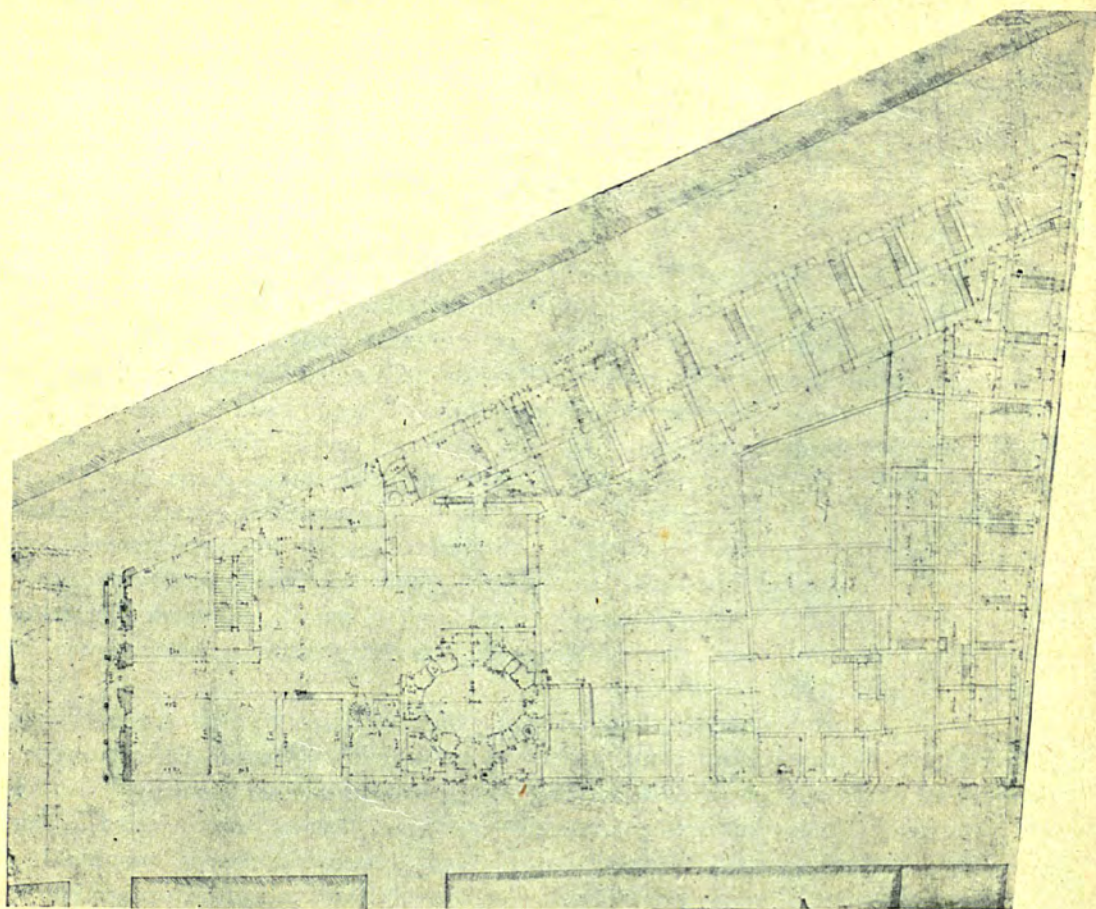


Fig. 46. Alb. 887. Collegio di Propaganda Fide prima della costruzione borrominiana

sud-est della fabbrica un'altra chiesa che sarebbe così venuta a trovarsi di fronte a S. Andrea della Valle¹, ma in seguito si rinunciò a questo progetto.

Siccome il collegio doveva rimanere separato dai vani destinati all'amministrazione, era naturale che l'intera costruzione si dividesse in due parti distinte. Il palazzo antico con il prospetto aperto sulla Piazza di Spagna fu destinato ai soli scopi della congregazione. Erano invece destinati al collegio i lunghi tratti della nuova costruzione con l'entrata più umile nella stretta via del collegio di Propaganda Fide.

Il Borromini spiegò il suo progetto nella seduta della congregazione il 7 maggio 1647 e fu subito incaricato di procurare il materiale necessario per la costruzione. Nonostante ciò fosse fatto con larghezza di mezzi e una parte delle case acquistate fosse abbattuta ed il terreno scavato, non si andò in generale oltre i lavori di fondazione e la costruzione di qualche nuovo dormitorio per gli alunni. Solamente col tempo il lavoro fu ripreso con più vigore. Nella seduta del 18 dicembre 1652 il Borromini fu incaricato d'incominciare con le fondamenta del tratto all'angolo sud-ovest, della chiesa, della scala e dei portici². Questa

¹ Congreg. Partic. V fol. 289 seg.

² Arch. S. Congreg., Lett. ant. 363, fol. 77.

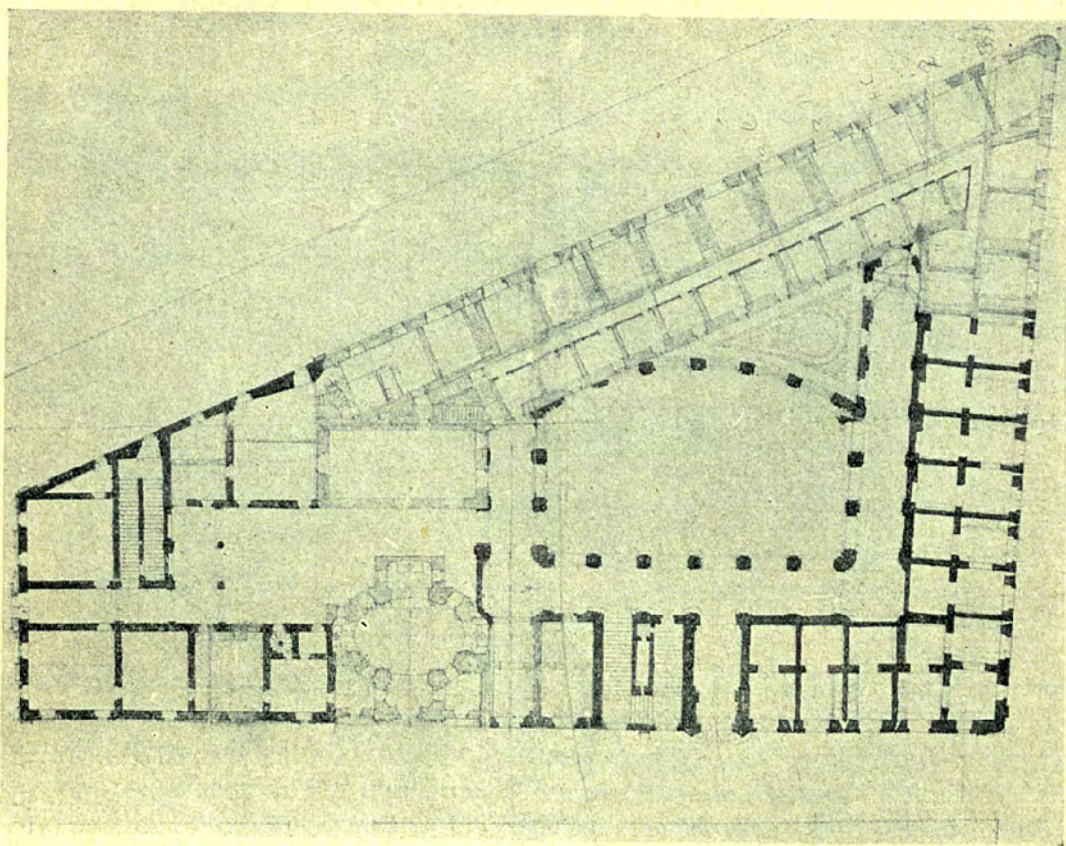


Fig. 47. Alb. 887a. Collegio di Propaganda Fide, primo progetto del Borromini

ripresa dei lavori è attestata anche dal fatto che sia il Borromini che il suo aiuto Francesco Righi ricevettero nel gennaio 1653 un compenso straordinario di 55 scudi¹. Eppure sembra che tali lavori non apparissero dall'esterno, poichè nell'anno 1654 Innocenzo X espresse il desiderio che essi venissero accelerati². Il 16 luglio 1654 dopo il licenziamento del Montacuto fu stipulato un nuovo contratto con i capomastri Pietro Basso, Giov. Batt. Fonte e Tommaso Tonacci³. In più fu ordinato dalla congregazione il 15 novembre 1654 di abbattere tutte le case che ancora sussistevano del vecchio blocco⁴. Fino al luglio dell'anno seguente fu lavorato al pianterreno delle nuove ali; ciò risulta da una stima⁵. Nell'anno 1656 fu deciso di terminare almeno l'ossatura del palazzo per poter locare i magazzini⁶. Ma i lavori si ritardarono di nuovo. Il domenicano Giuseppe Paglia che secondava il Borromini in quest'ultimo periodo come « architetto aiutante » e dal 1661 come soprintendente, parla in una sua lettera in data del 22 agosto 1660 della sua gioia per il fatto che si poteva continuare nell'autunno di quell'anno la costruzione rimasta tanto tempo inter-

¹ Ibid., Atti 1653 fol. 7. 26.

² Castellucci, op. cit. IV 58.

³ Arch. S. Congreg., Lett. ant. 363 fol. 108 seg.

⁴ Ibid., Atti 1654 fol. 55.

⁵ Ibid., Lett. ant. 363 fol. 125 seg.

⁶ Ibid., Atti 1656-1657 fol. 12 v.

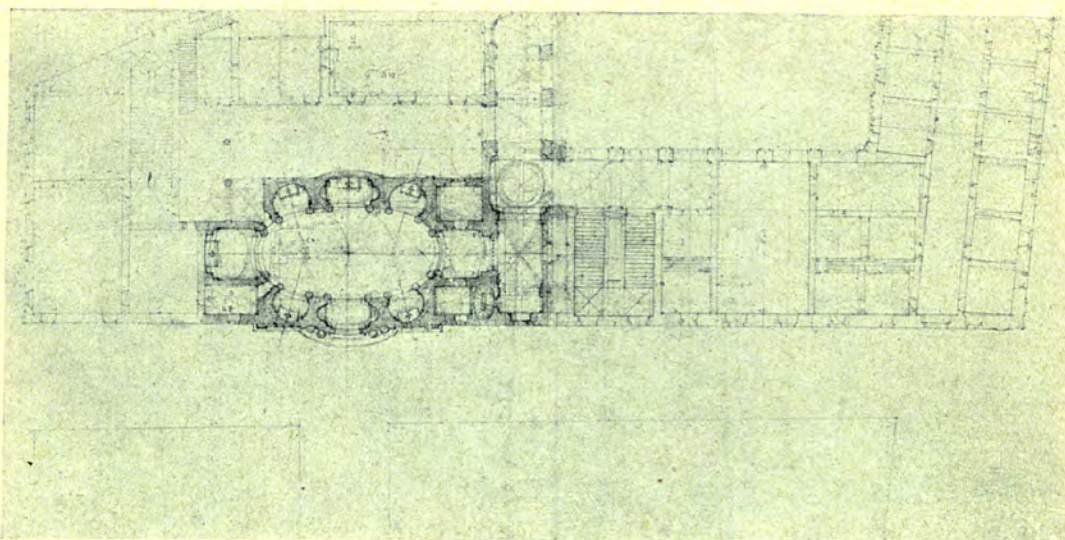


Fig. 48. Alb. 887 b. Collegio di Propaganda Fide, primo progetto per la pianta della Chiesa

rotta. Risulta da un disegno del Borromini (Albertina n. 916) che la facciata ricevette il suo aspetto definitivo nel 1662. In questo e nell'anno seguente sembra si sia lavorato energicamente per terminare i lavori. Finalmente nel febbraio 1664 fu compiuta la chiesa eccetto di stucchi¹. Questi furono fatti soltanto dopo la morte del Borromini. Un'iscrizione nell'interno della chiesa indica del resto come anno del compimento il 1666. Un anno prima della sua morte il Borromini raggiunse finalmente con l'erezione di questo edificio l'ambito intento di attuare compiutamente le idee sviluppate per la prima volta nell'oratorio di S. Filippo Neri.

In un disegno dell'Albertina (n. 887 b, fig. 48) si osserva in qual modo il Borromini abbia voluto attenersi nel suo primo progetto alla forma ellittica della chiesa del Bernini. Egli allunga l'ellisse per il doppio verso nord e la sposta verso la strada raccorciando invece l'asse più breve: così gli risultava un ovale allungato circondato da sei cappelle e due vani d'ingresso separati fra di loro da doppie colonne emergenti per tre quarti dal muro.

Questo vasto progetto di trasformazione della cappella del collegio non poteva corrispondere alle intenzioni più discrete della congregazione. Il Borromini dovette adattarsi nel progetto seguente (Albertina n. 888, fig. 49), alle esigenze della realtà, e ciò non a suo svantaggio perchè soltanto così pervenne a disfarsi completamente dall'esempio della chiesa già esistente. Tanto l'ellisse trasversale quanto la facciata a sporgenza concava erano per lui elementi estranei non corrispondenti al suo stile. L'ellisse della chiesa che prima distesa in tutta la sua larghezza, era orientata verso l'ambiente esterno della strada, ora fu trasformata in seguito allo spostamento dell'entrata in un vestibolo al lato stretto meridionale della chiesa, in uno spazio chiuso in sè e separato dall'esterno, con proporzioni ridotte e con predominante l'asse longitudinale.

Anche nell'interno benchè al primo entrarvi si sia disturbati dall'esecuzione alquanto

¹ Arch. S. Congreg., Lett. ant. vol. 355, fol. 41.

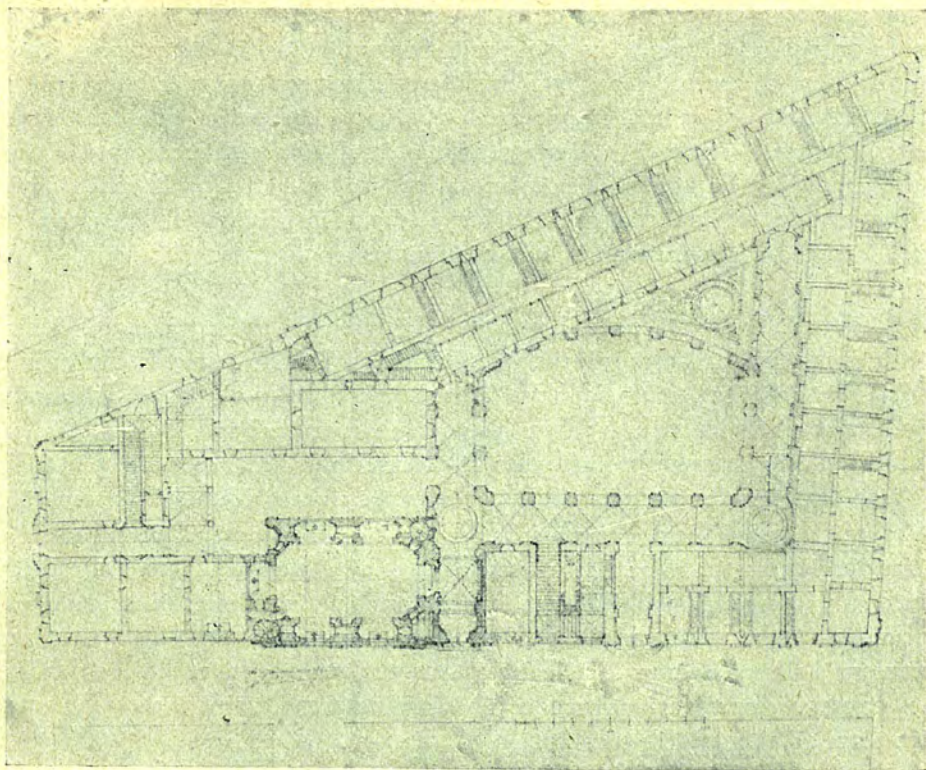


Fig. 49. Alb. 888. Collegio di Propaganda Fide, secondo progetto

rozza dei particolari¹ e dalla colorazione sfavorevole, si riconosce subito il grande progresso in confronto all'Oratorio di San Filippo Neri. Lo smussamento degli angoli che ivi si limitava alla posizione obliqua dei pilastri, qui è accentuato da un completo arrotondamento. Un disegno del Borromini (Albertina n. 906, tav. 108) che rappresenta unito su un foglio il primo progetto e la soluzione definitiva, ci orienta in riguardo allo sviluppo della sezione. Nel primo progetto che si trova sul foglio a sinistra i pilastri avrebbero dovuto continuare come nell'oratorio dei filippini in strisce che inquadrando i pennacchi dovevano toccare la cornice ovale dello spazio centrale. Con questo progetto contrasta la soluzione definitiva disegnata sullo stesso foglio a destra. Rinunziando a pilastri alti il Borromini dispone i capitelli già a mezza altezza delle finestre ed interrompe le orizzontali dell'epistilio e del fregio con le finestre interposte (tav. 106 e 107, 1). La tendenza affine a quella espressa nello stile gotico, di conservare cioè alle linee un continuo movimento, portò alla soluzione delle linee condotte senza interruzione nel sistema della volta. La formazione tranquilla d'un'ellisse centrale fu esclusa. Il Borromini non volle che le strisce della volta si arrestassero alla cornice dell'ellisse centrale come nell'oratorio di S. Filippo. Egli unisce le coppie di pilastri diagonalmente corrispondenti con strisce che fra essi vengono così a tagliarsi ad angolo retto come costole gotiche, e tale movimento è accentuato dal paral-

¹ La decorazione dell'interno fu, secondo il Pascoli I 301, terminata da Carlo Fontana. Secondo il Titi op. cit., 1674, 377, gli stucchi al di sopra dell'altare maggiore sono di L. Fancelli. Ai primi del sec. XIX l'interno fu devastato dai francesi e restaurato da Pio VII nel 1815 (confr. l'iscrizione nell'interno).

lismo di ogni binato di strisce. Il concetto d'una volta chiusa sparisce: il vano sembra coperto da un sistema di raggi lungo i quali agiscono forze in continuo movimento.

Le nicchie al di sopra dei passaggi negli intervalli stretti si prestavano, come in S. Carlino, alla collocazione di sculture in onore dei personaggi che più si erano resi benemeriti della congregazione. Su zoccoli di marmo nero privi di qualsiasi ornamento, davanti ad uno sfondo suddiviso da zone verticali, furono posti i busti di Giambattista Vives, Giovanni Savenir e dei cardinali Antonio Barberini, Agostino Galamina, Roberto Ubaldini e Federico Corneli: essi esprimono lo stesso spirito severo e deciso che regna su l'intera chiesa.

Al di sopra dell'altar maggiore il rettangolo formato da due cornicioni e dai pilastri contiene, in modo simile ai riquadri delle pareti di S. Giovanni in Laterano, un quadro. Ma con più insistenza ancora l'occhio dello spettatore è attirato dallo stemma di Alessandro VII che appare sopra al quadro, tenuto da due allegoriche figure di donna. Il Borromini ama disporre simili sculture espressive proprio sotto un vertice. In questo caso specifico la forma gotica dell'arco acuto risulta con più evidenza per la posizione rialzata dello stemma.

Soltanto tre assi del lato sinistro della facciata corrispondono all'interno della chiesa. La sistemazione dell'esterno è, come nell'Oratorio e in S. Maria de' Sette Dolori, indipendente da quella interna, perchè si doveva cercare l'armonia con l'intero blocco del palazzo. In un primo progetto (Albertina n. 898) il Borromini fece la facciata a cinque assi¹, mentre nell'esecuzione l'allargò a sette. Già in questo disegno aveva scelto un ordine di pilastri colossali e cercato di coordinare nel modo più semplice grandi archi che avrebbero dovuto unire due piani all'altezza del piano nobile.

L'esecuzione (tav. 96-104) apparirà frammentaria anche a chi suole vedere nelle opere barocche non un'espressione definita e chiusa in se stessa, ma un qualcosa in divenire tendente ad una determinazione futura. Nascosta in una via stretta, difficilmente visibile per intero e senza propria chiusura superiore, quest'opera che come una statua di Michelangelo sembra liberarsi con sforzi dalla materia informe, rivela solamente a chi percepisce gli elementi essenziali, la potente facoltà del Borromini di creare una costruzione vibrante di vita, energicamente sistemata attraverso la trasformazione del piano in valore plastico. Egli arrivò a tale termine del suo sviluppo attraverso una continua e graduale semplificazione. Tutte le piccole forme decorative e di dettaglio spariscono, e d'altra parte assumono un carattere monumentale singoli particolari che prima erano di poca importanza come, per esempio, l'inquadratura delle finestre che ora diventano membrature architettoniche che dominano sull'intera facciata.

Il culmine di quest'arte completamente libera da ogni legame, è rappresentato dalla finestra centrale del piano nobile (tav. 99). In questo caso il compito che di solito spettava all'intera facciata, cioè di esprimere la tendenza convessa, doveva esser risolto solo da questa finestra. In contrasto con il piano del muro e con le proprie colonne esterne sporge in essa in avanti sia il cornicione che il timpano. Le forze opposte, di ascesa e di discesa, si esprimono nelle linee del timpano elasticamente tese in alto a mo' d'un S e sollevano, come sopra una ondata, la corona di palme che circonda la finestra ovale, sopra cui appare nel vertice del timpano una piccola testa di putto sorridente. Forme naturalistiche ed architettoniche si uniscono in un giuoco agile e movimentato.

I due piani inferiori sono trattati semplicemente e conservano il carattere di zoccolo,

¹ Come pure nella summenzionata pianta dell'Albertina n. 889 a.

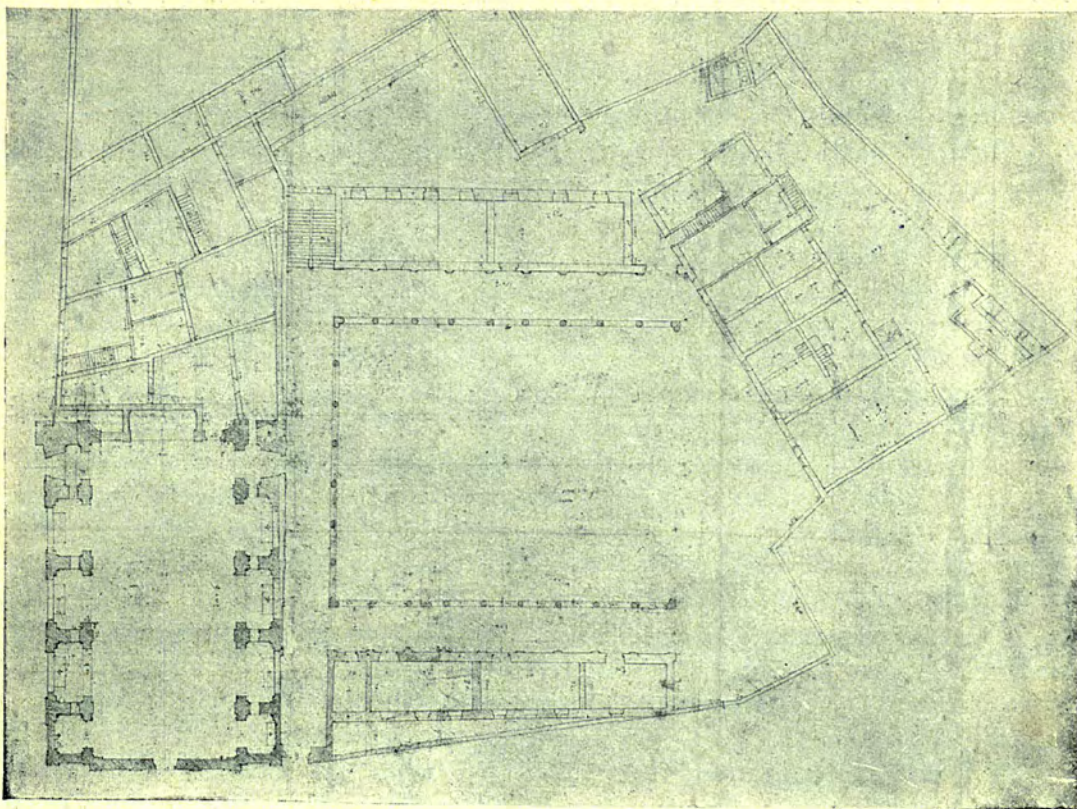


Fig. 50. Alb. 105. S. Andrea delle Fratte prima della trasformazione

riproducendo il sistema che serve d'inquadramento alle aperture dei magazzini. Ma il grande portone (tav. 98) con i suoi pilastri scanalati, rastremati così da assumere sagoma di erme, e con il suo timpano curvo spicca come centro dall'uniformità del pianterreno. Un disegno del Borromini (Albertina n. 911, tav. 104, 1) corregge l'esecuzione difettosa. Invece dei festoni soliti lo stemma d'Urbano VIII avrebbe dovuto riempire l'intero spazio del timpano.

Manca a questa facciata contrariamente a quella dell'Oratorio un frontone che la chiuda in alto. Lo spettatore si deve attenere ai cornicioni ed alle loro zone d'ombra per riconoscere il contorno della facciata che arretra nel centro. Un frontone, dato il suo carattere di zona piana, avrebbe troppo rigidamente isolato la facciata, che il Borromini voleva mettere in funzione, mediante la forma plasticamente movimentata, dello spazio della strada. Perciò la chiusura superiore è da considerarsi come il cornicione della parete d'una sala di cui la volta è formata dal cielo.

Nell'interno solo un vano sul lato orientale del piccolo cortile ha conservato la forma datagli dal Borromini¹. La forma oblunga della pianta è collegata all'ovale della volta come già altre volte da un esagono. Su pilastri vivamente sporgenti posano sei archi i cui pennacchi conducono allo spazio ovale nel centro. Con ciò era stato tolto agli angoli odiati

¹ Confr. O. Pollak, Die Decken des Palazzo Falconieri in Rom, *Kunsth. Jahrb. d. ZK.* V (1911) 122 seg.

il loro valore: lo spazio si alza sopra un sistema uniforme di pilastri (confr. tavola 107, 2).

Nel collegio di Propaganda Fide il Borromini si era nuovamente accinto alla soluzione dei problemi dell'Oratorio di San Filippo Neri; nella costruzione contemporanea di S. Andrea delle Fratte cercò invece, almeno in quanto alla formazione dell'esterno, di creare una chiesa a cupola in cui le idee che per tutta la vita l'avevano dominato, avrebbero dovuto trovare la loro definizione.

Egli ricevette circa nell'anno 1653 dal marchese Paolo del Bufalo per cui lavorava non lontano da quel posto alla costruzione d'un casino, l'incarico di terminare la chiesa dei Frati Minori di S. Francesco di Paola posta al versante del Monte Pincio e cominciata da G. Guerra nel 1605¹. Un disegno proveniente dallo studio del Borromini (Albertina n. 105, fig. 50) mostra lo stato della chiesa prima della trasformazione. A fianco della chiesa si trova un grande chiostro. Sul lato orientale essa era chiusa provvisoriamente da un muro. Mancavano coro e transetto. Nell'esecuzione di queste parti il Borromini era costretto a seguire un progetto già fissato. Almeno non si riscontra il suo stile nè nella crociera, nè nella cappella del coro, nè infine nelle braccia corte del transetto e nel tamburo poggiato su pennacchi ed illuminato da quattro finestre². Una cupola dipinta e senza lanterna copre l'interno tanto convenzionale della chiesa.

Tanta maggiore libertà fu concessa all'architetto per l'esterno. La solita forma d'un tamburo circondato da pilastri si fonde in un unico blocco i quattro lati del quale si ritirano in ondulazioni concave, mentre il corpo stesso del tamburo sporge innanzi tagliando con sagoma convessa la concavità di questi piani e aprendosi con una finestra ad ogni lato. Tale contorno composto da elementi che si ritorcono, avanzano, indietreggiano, è segnato in ogni angolo da mezze colonne e colonne di tre quarti. Purtroppo questa parte è eseguita soltanto in ossatura e manca della lanterna. Come dimostra la stampa del *Nuovo Teatro delle fabbriche sotto Alessandro VII*, Roma 1665, Tav. 16, vi si lavorava ancora intorno nei primi anni dopo il sessanta, stampa nella quale il campanile appare già compiuto mentre invece il tamburo ancora aperto è munito dell'impalcatura. Un disegno del Borromini (Albertina n. 108, fig. 51) ci rivela come egli s'immaginasse l'opera compiuta. La lanterna si sarebbe innalzata immediatamente al di sopra del tamburo, ritirandosi per un pezzo e ripetendo la quadruplici sagoma concava senza le sporgenze centrali. Non soltanto vi sarebbe rimasta nascosta la cupola come già in S. Ivo, ma tutte le zone curve secondo l'ultima maniera del maestro, avrebbero perduto la loro importanza a causa degli intagli profondi che passano attraverso l'intera costruzione; intagli che avrebbero trovato la loro conclusione architettonica soltanto nella lanterna. In confronto a questa idea semplice ed insieme grandiosa la torre di S. Ivo sarebbe rimasta un ornamento grazioso.

Poichè la cupola non venne eseguita, il campanile che avrebbe dovuto avere soltanto la funzione di accompagnare ed accentuare le linee verticali della costruzione intera, divenne l'elemento dominante (tav. 109-112). Come nel tamburo non si distinguono neppure qui le parti sovrapposte dall'ossatura. Come uno scultore che procedendo dai piani esterni, d'un marmo si attiene sempre ai limiti del blocco evitando aggiunte, il Borromini penetra

¹ F. Martinelli, Roma ex. ethn. sacra, 1653, 57; F. Martinelli, Roma ricerc. nel suo sito, 1658, 334; Titi op. cit., ed. 1674, 375.

² Disegni nell'Albertina n. 106 e 107.

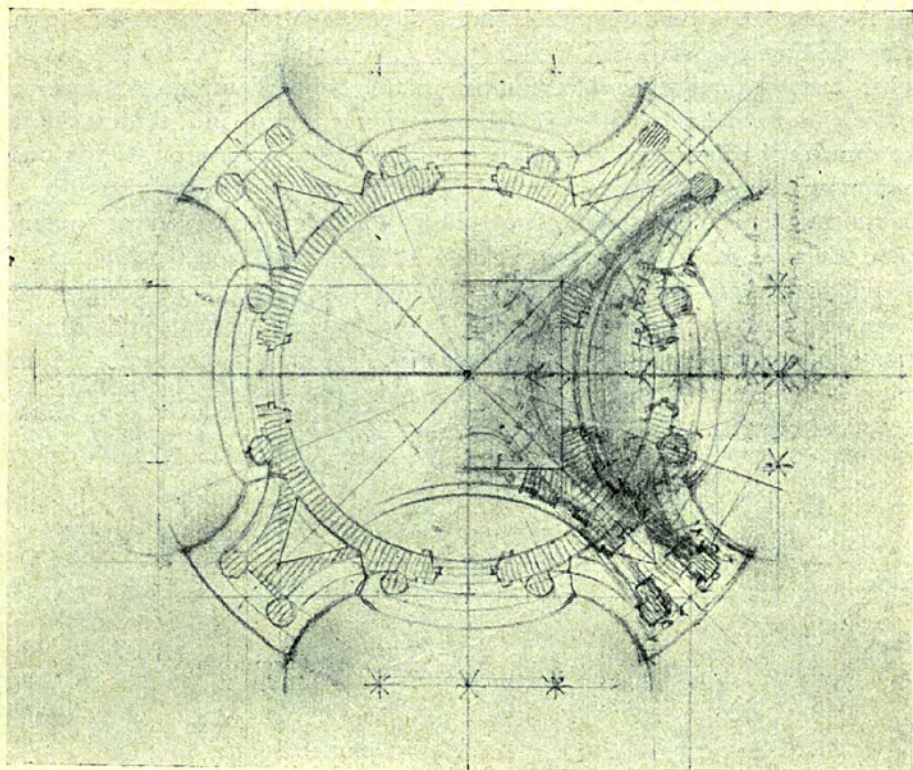


Fig. 51. Alb. 108. S. Andrea delle Fratte

nella materia e concepisce ogni singola parte, anche i sostegni che più sporgono in fuori, come organi indivisibili dall'insieme della costruzione. Sopra un piano inferiore¹ quadrato chiuso fra colonne poste agli angoli, poggia un secondo piano di pianta circolare somigliante ad un antico pseudomonotero. Le otto colonne sono unite due a due da muri interposti, mentre gl'intervali si aprono in guisa di fori per le campane. Molti critici che dell'opera del Borromini riconoscono soltanto il carattere rivoluzionario, possono coglierne un più significativo aspetto di fronte a queste membrature create con un senso spiccatamente classico, come, per esempio, i capitelli, nelle volute dei quali sono incastrate teste che spirano la nobiltà e l'ardore d'una creazione spiritualmente e formalmente perfetta (tavola 112). E sia ricordato il fatto che tanto l'artista quanto il committente si trovavano d'accordo nella loro simpatia per l'arte dell'antichità classica². Sopra alla costruzione circolare terminata in alto da una balaustrata, le otto colonne si trasmutano in altrettante erme, i fusti delle quali terminano in teste di angeli alati che sorreggono candelabri sopra al cornicione variamente spezzato che ben quattro volte si ritira indietro, mentre nel centro sopra ad uno zoccolo cilindrico le quattro linee movimentali, dopo essersi ristrette in un solo punto, si gonfiano in quattro volute che hanno la forma d'un S e che stringono tra le loro curve un globo ornato con lo stemma dei Bufalo³. Il giuoco delle forze irradia in una corona.

¹ Disegno nell'Albertina n. 111.

² Il Borromini racconta nell'Opus Arch. d'una visita che fece agli scavi del marchese.

³ Confr. il disegno dell'Albertina n. 111.

Per il campanile e per la cupola il punto di vista è calcolato dall'angolo formato dalla via Capo le Case e la via Due Macelli (tav. 109). Da qui si vedono le linee dei cornicioni salire verso il campanile ed aggirarsi intorno nella balaustrata con movimento impetuoso. Ed allo stesso modo le colonne del corpo circolare sembrano staccarsi da quelle del tamburo come se il cilindro del campanile erompesse dalla massa incavata con una prepotente ostinazione d'individualità.

Le sculture sono di una particolare bellezza e non vanno considerate soltanto come produzioni scultoree ma soprattutto come elementi che vivificano l'architettura. Non si intende con ciò che questa sia soggetta ad esse e soltanto creata per fornir loro ottimi posti di collocazione: architettura e scultura si uniscono in un insieme indivisibile; le sculture diventano anch'esse membrature architettoniche, mentre queste sembrano modellate dalla mano d'uno scultore. L'importanza essenziale di S. Andrea delle Fratte è da cercarsi in base a questi concetti.

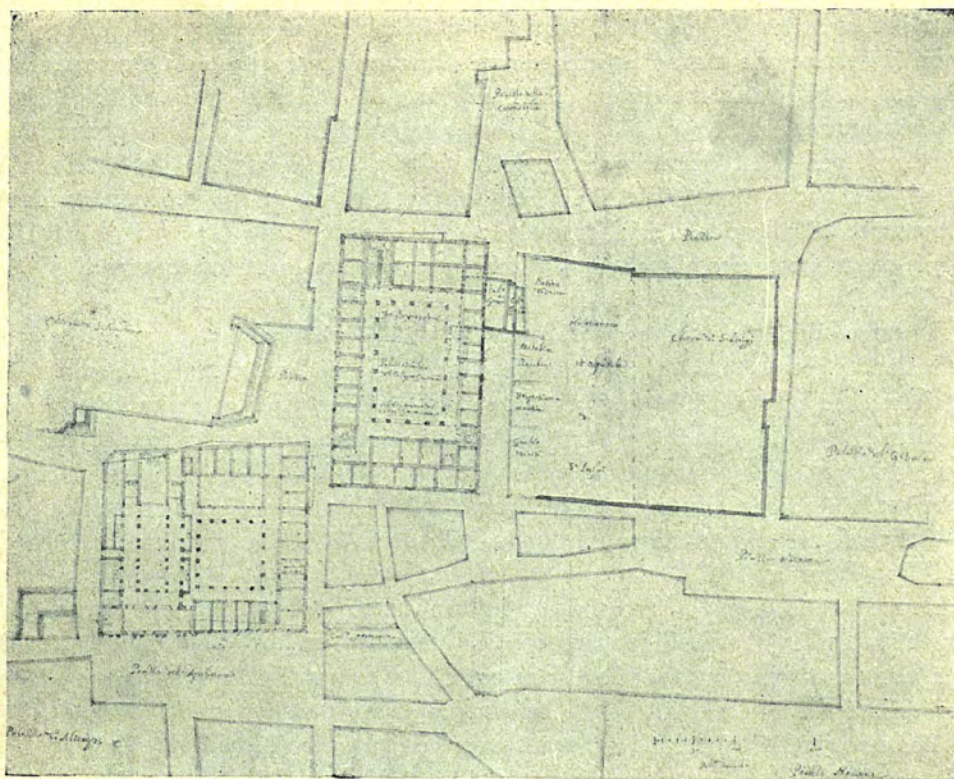


Fig. 52. Alb. 83. La Piazza di S. Agostino prima della trasformazione

SECONDO CAPITOLO

LA BIBLIOTECA DELLA SAPIENZA - LA PIAZZA DI S. AGOSTINO - VILLA FALCONIERI - CASINO BUFALO - PALAZZO SPADA IN PIAZZA DI MONTE GIORDANO - VIGNA MISSORI

Oltre la chiesa di S. Ivo il Borromini costruì nella parte orientale dell'ala settentrionale della Sapienza una biblioteca che terminata secondo l'iscrizione nell'anno 1661 porta ancora oggi il nome di Alessandro VII (tav. 113). Di nuovo si presentò al Borromini un'occasione di trovare una soluzione migliore a ciò che egli 18 anni prima aveva creato nella biblioteca dei Filippini. La sala passa attraverso tre piani incominciando dal piano nobile. Invece del soffitto furono usate tre cupole basse e dipinte. Siccome questa sala emerge ancora al disopra delle logge del cortile, fu possibile aprirla al di sopra del cornicione su tre lati, complessivamente con 14 finestre alle quali vanno aggiunte ancora otto nella parte inferiore, che si aprono sulla strada. Fu raggiunta così una illuminazione perfetta ed eguale per tutte le pareti della sala. Le assi delle finestre inoltre determinano insieme con i pilastri colossali che sostengono le cupole basse, la sistemazione delle librerie che coprono tutti i muri fino all'altezza del cornicione. Nel centro del lato stretto orientale fu posto sopra ad una targa il busto di Alessandro VII in rilievo,

rinchiuso in una cornice ovale circondata a sua volta da una corona; ed anche il modo di unire la cornice alla targa sottostante rivela chiaramente la mano del Borromini.

Il grande progresso che separa l'Alessandrina dalla Vallicelliana consiste nella fusione del sistema murale con gli scaffali per i libri. I sostegni che in quella prima costruzione erano necessari per la larghezza eccessiva della galleria, qui a cagione della minore sporgenza di questa sono superflui, e la galleria può fare tutt'uno col muro. In questa idea tanto felice scaturita dalla tendenza del Borromini ad una penetrazione dello spazio organica con il complesso architettonico già esistente, l'architetto iniziava lo sviluppo grandioso che nel secolo XVIII ed in ispecie in Austria prese la costruzione di biblioteche.

A queste due biblioteche del Borromini dobbiamo aggiungere una terza, quella Angelica nel convento degli Agostiniani presso la chiesa di S. Agostino. Le traccie dell'attività del nostro artista per la trasformazione dell'intero convento e per la sistemazione della piazza davanti a S. Agostino sono però completamente scomparse dopo la nuova fabbrica del convento fatta verso la metà del secolo XVIII da N. Salvi e L. Vanvitelli¹, così che per lo studio non ci restano che i prospetti conservati nell'Albertina ed una veduta della biblioteca nel « terzo libro del nuovo splendore di Roma moderna... sotto Innocentio XI » (Roma 1688).

L'11 dicembre 1659 il Borromini, come egli stesso nota su uno dei disegni (Albertina n. 86), discusse i proprii progetti con il maggiordomo del papa mons. Bandinelli. Questa notizia trova corrispondenze pure con i libri dei conti del convento secondo i quali i lavori della biblioteca incominciarono nel maggio 1659 e terminarono nel 1661², nel quale anno l'ossatura dell'edificio fu compiuta, pur essendo ancora mancanti in parte i pavimenti e soffitti. L'architetto nominato nei libri dei conti è solamente Francesco Righi, ciò che non esclude però affatto la partecipazione del Borromini. Oltre i disegni testimonia per questa anche un brano del Passeri: « Dispose parte del Convento di S. Agostino, ed ebbe la cura della Libreria, e di tutta quella parte nuova, colla quale fu ingrandito e reso maestoso tutto quel nobile edificio ».

Come pure in altri casi, fu fatta prima una pianta esatta di tutte le adiacenze del convento (Albertina n. 83, fig. 52), pianta che assume una importanza speciale per la riproduzione di S. Apollinare e dell'antico Collegio Germanico. I due blocchi che racchiudevano queste costruzioni persero completamente il loro primitivo aspetto durante il secolo XVIII.

La formazione irregolare della piazza di S. Agostino porse occasione al Borromini per una trasformazione sistematica, occasione che non gli era stata porta fin allora nei lavori a lui affidati. Ma anche questi progetti rimasero inesequiti come già quelli per la sistemazione delle adiacenze di S. Giovanni in Laterano.

Nel disegno dell'Albertina n. 86 (fig. 53) il Borromini separa la facciata della chiesa dal convento attiguo, così che essa rimane libera ai fianchi. Si avvicinò ancor di più al suo esempio, la piazza del Campidoglio, in seguito a un secondo cambiamento ripetendo anche qui la formazione del lato sinistro della piazza sul lato destro. La facciata della biblioteca era concepita simmetricamente a quella posteriore del palazzo di S. Apollinare posto di fronte, cosicchè ambedue le facciate sarebbero venute a trovarsi su linee divergenti verso il prospetto della chiesa. Di fronte all'accentuato sviluppo orizzontale della facciata quattrocentesca di S. Agostino, intollerabile per il gusto del Borromini, l'intenzione

¹ Descr. di Roma ant. e mod., 1750, I 555.

² Libro della Fabbrica della Religione in S. Agostino di Roma, Arch. di Stato, cod. 256.

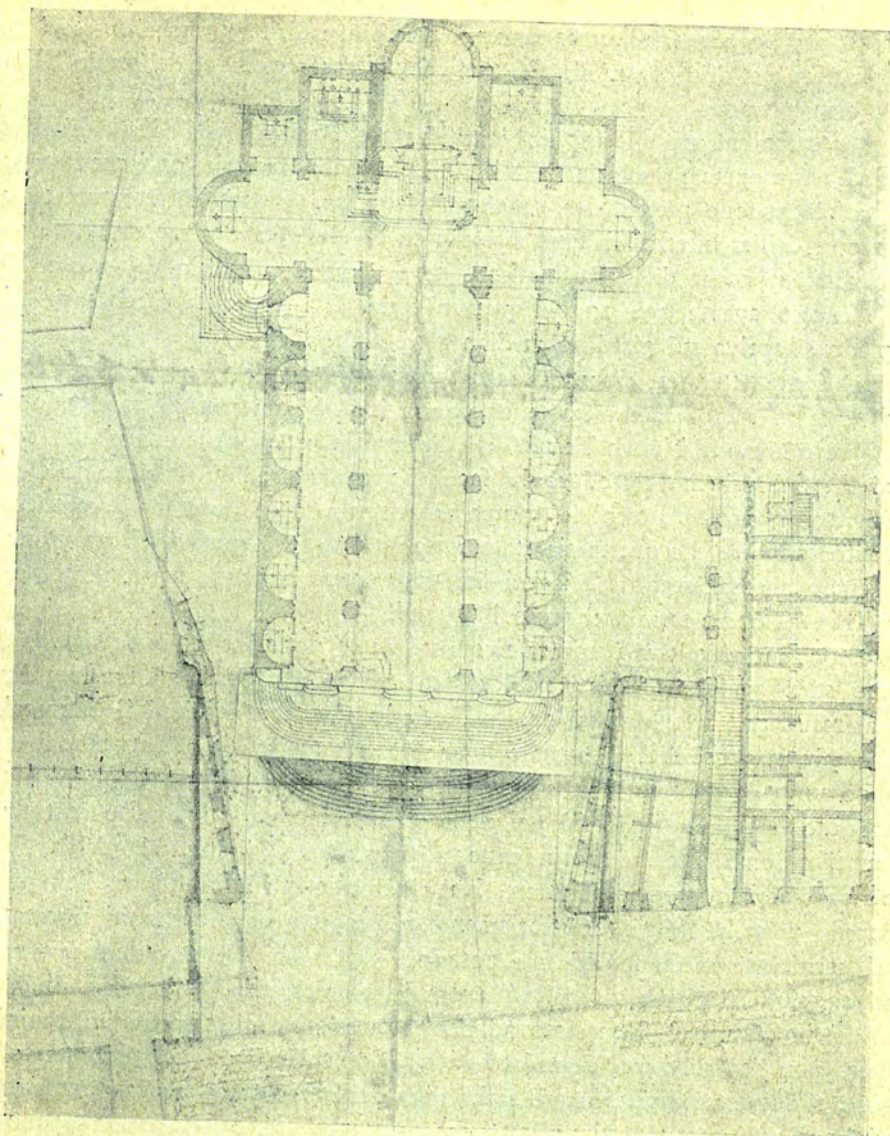


Fig. 53. Alb. 86. S. Agostino, primo progetto per la piazza e la biblioteca

dell'artista è evidente. Le linee divergenti avrebbero fatto apparire la facciata più alta di quanto in realtà non fosse, dando all'occhio dello spettatore l'illusione di un'eguale lunghezza tra la parete di fondo della piazza e quella d'ingresso.

I progetti del Borromini vennero eseguiti soltanto in forma molto ridotta come lo dimostra pure la stampa suddetta. Il lato della biblioteca rivolto alla piazza fu un poco rimosso e fu anche tolta la sporgenza sul lato della strada, visibile sulla pianta che riporta lo stato primitivo dei fabbricati. Del resto si rinunziò a tutti i progetti che riguardavano la sistemazione della piazza. L'edificio della biblioteca di forma molto semplice rivela la mano del Borromini. A destra della facciata della chiesa conduce nel chiostro del convento un portale, l'incorniciatura del quale si muta all'altezza dell'arco

in due volute tese in alto, che sorreggono un cornicione diritto: anche questo è un motivo caratteristico per il Borromini. Di tutto ciò la trasformazione del secolo XVIII non ha lasciato alcuna traccia.

Per la costruzione di ville ci possiamo fare solo una pallida idea dell'attività del Borromini. La sua opera principale, la Villa Falconieri a Frascati, non è che la trasformazione d'una costruzione preesistente, trasformazione per di più difettosamente attuata dopo la morte dell'architetto in base ai progetti di lui (tav. 114). Il celebre casino conosciuto sotto il nome della Rufina consisteva verso il principio del secolo XVII in un edificio cubico avente agli angoli quattro torri. Già allora la facciata principale a un solo piano si apriva sul giardino mediante tre archi¹.

Nessuna fonte letteraria² riporta che il Borromini abbia fatto progetti per la villa o che lui vivente vi siano state eseguite trasformazioni. Solamente nell'anno 1699 troviamo nel « Quarto libro del Nuovo Teatro delli Palazzi in prosp. di Roma mod. » sotto alla stampa di A. Specchi che riproduce la facciata verso il giardino, il nome del Borromini come architetto di questa³. Poichè la stampa differisce in molti punti dalla costruzione attuale, è lecito supporre che questa sia stata fatta in base ai progetti del Borromini, che allora non erano ancora eseguiti. I lavori incominciarono soltanto verso il principio del secolo XVIII⁴ e furono terminati verso il 1724⁵.

La costruzione primitiva è ancora riconoscibile sul lato posteriore della villa. Le due ali saranno state aggiunte all'antico blocco già nel secolo XVII, giudicando almeno in base agli affreschi di Carlo Maratta e Ciro Ferri. In queste condizioni il Borromini non aveva quasi più la possibilità di attuare le sue intenzioni personali. Seguendo i suoi progetti furono unite le quattro torri su tre lati, così che ne risultò un tipo simile a quello del noto casino Borghese. Egli creò poi nella grande nicchia della parte centrale posteriore un motivo dominante che continuando la formazione dei tre archi dell'antico edificio ne derivava il suo proprio carattere. Nel rimanente egli si limitò per l'esterno ad un ordine doppio di archi chiusi. Contrariamente al progetto del Borromini riportato dallo Specchi il cornicione mediano dei lati anteriori delle due ali dovettero essere piegati in giù ad angoli retti al disotto delle finestre in seguito alla costruzione d'un mezzanino. Benchè in tal modo fosse stato adoperato un motivo prettamente borrominiano, lo artista stesso non l'avrebbe mai degradato ad un simile lavoro di rappezzamento, poichè non soltanto si dovettero impiccolire gli archi di questi lati anteriori in disarmonia con quelli degli altri fronti, ma pure costruire pilastri che in un modo poco estetico sorreggono le sporgenze. In tempi recenti dopo un terremoto fu tolto l'attico di queste due ali. I tratti laterali non ebbero le edicole che secondo la stampa il Borromini vi aveva progettate. Nell'interno non si riconosce la sua opera nè nella disposizione della pianta, nè negli stucchi.

Risalgono però a progetti del Borromini i cancelli del giardino costruiti nel secolo

¹ Confr. Matteo Greuter, Carta prospettiva delle Ville Tuscolane dedicata a Paolo V nel 1629; e la stampa di J. Blaeu, Frascati ville de l'Etat de l'Eglise.

² L'Archivio Falconieri si trova attualmente insieme a quella della famiglia Carpegna nel castello Carpegna. All'Autore non fu possibile di visitarlo.

³ Questa attribuzione è in secondo luogo attestata da Pascoli op. cit. I 302. Gli schizzi della pianta conservati nel Kunstgewerbemuseum di Berlino non sono del Borromini, ma riproducono l'edificio già esistente.

⁴ Confr. F. Zidek, Villa Falconieri nel I. Jahresbericht des Gymnasiums d. Ges. Jesu in Kalksburg (1907).

⁵ Confr. l'iscrizione nell'atrio.

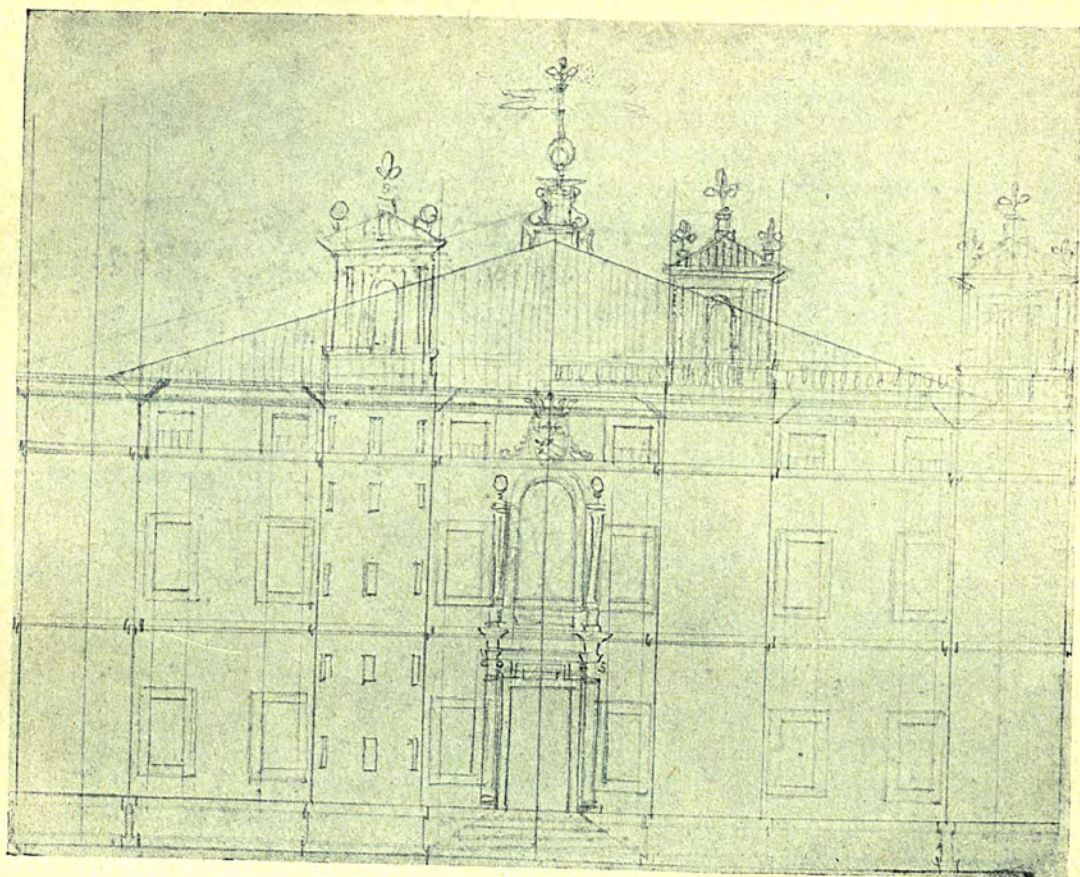


Fig. 54. Alb. 1426. Progetto per un Palazzo Spada

XVIII. Nel « Cancellò del Falco » (tav. 116, 2) si ritrova negli angoli sporgenti composti ciascuno di un lato dritto ed un lato ritorto, una forma cara al Borromini¹, mentre il falco posto in cima e le figure di cani e leoni nel « Cancellò de' Leoni » (tav. 115, 116) testimoniano la sua simpatia per sculture monumentali di animali. Il replicarsi in questa porta dello stesso semplice motivo sul lato esterno ed interno è di un effetto felicissimo. Come alla figura del cane segue quella del leone, così si distacca dai pilastri rustici la nobile forma della colonna.

L'attività del Borromini per il Casino del Marchese Paolo Bufalo ad est della chiesa di S. Andrea delle Fratte è attestata soltanto da una stampa nello « Studio d'architettura » (I 104) che riproduce il portale, e un progetto per lo stesso portale conservato nell'Albertina (n. 1002, tav. 117, 1). Su quest'ultimo è disegnata anche l'iscrizione « Paulus Bupalus fecit anno MDCLVI », che fissa pure la data della costruzione.

Il Borromini lavorò ancora negli ultimi anni della sua vita per la famiglia Spada². Costruì per essa sotto il pontificato di Alessandro VII un palazzo sul lato meridionale

¹ Secondo l'iscrizione fu eseguito dal card. Alessandro Falconieri soltanto nel 1729.

² Lo stemma degli Spada è riprodotto in un altro disegno dell'Albertina (n. 1426), che l'Autore ancora non ha potuto meglio identificare. Davanti alla facciata d'un palazzo sono poste quattro torri rotonde che in alto si aprono in una loggia aperta (fig. 54).

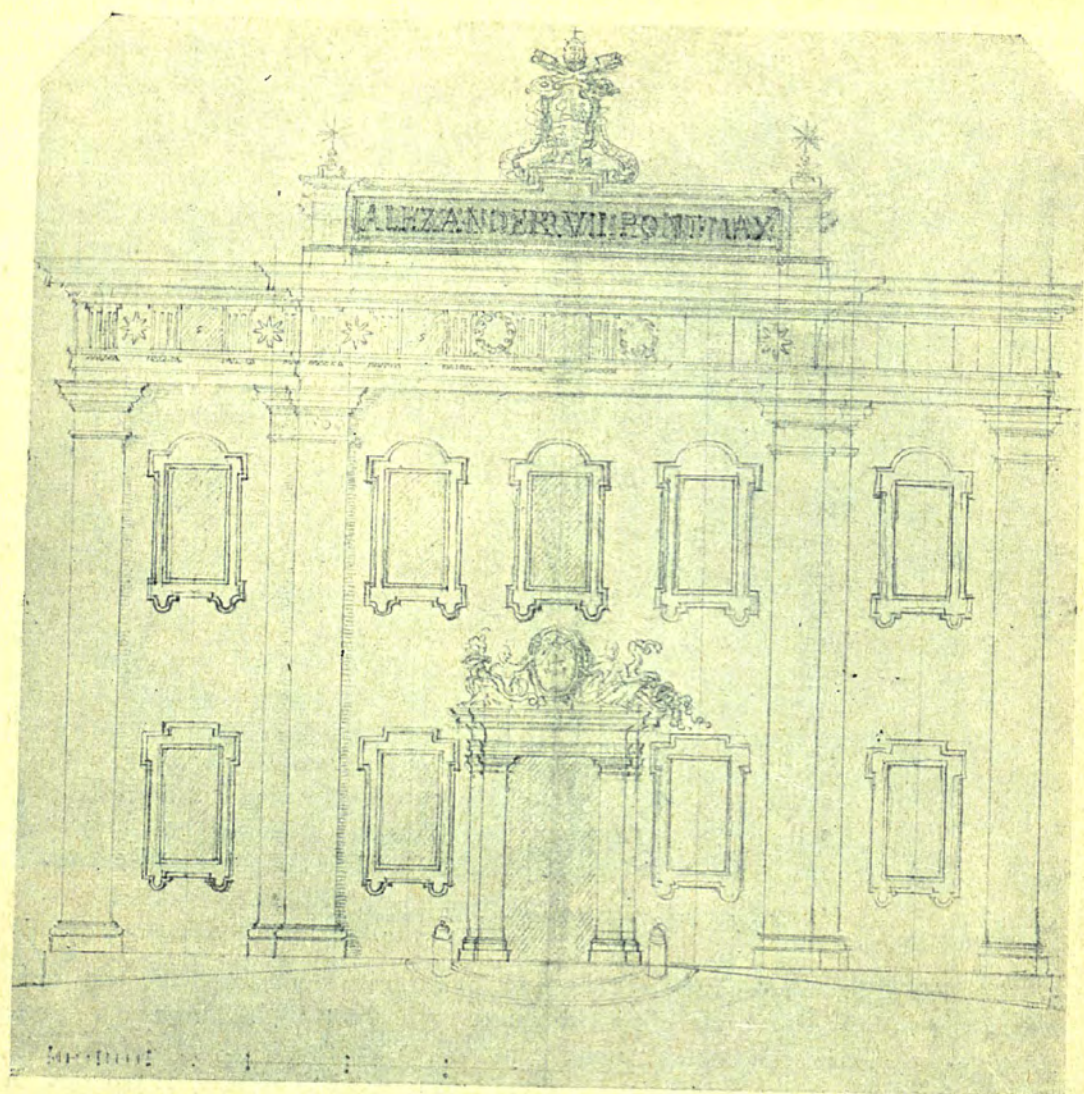


Fig. 55. Alb. 1160. Pal. Spada in Piazza di Monte Giordano

della Piazza di Monte Giordano. Ciò risulta dalla combinazione d'un disegno che ne riproduce la facciata (Albertina n. 1160, fig. 55) con il prospetto della piazza nel « Nuovo Teatro delle fabbriche sotto Alessandro VII » (I, 1665, tav. 21). Il compito fornì all'architetto l'occasione di continuare il sistema verticale della sua torre d'orologio situata accanto, nei quattro pilastri colossali della facciata del palazzo, che racchiudono gli angoli esterni e il risalto centrale.

La villa che il Borromini costruì fuori Porta Pia al medico Bernardino Missori non esiste più. L'attribuzione non si trova che nel Pascoli (I 302). Per noi essa guadagna un po' di consistenza attraverso un progetto conservato nell'Albertina (n. 1268). In esso tre vani provvisti di nicchie e di diverse formazioni sono disposti artisticamente in rigorosa unità.

Di un'altra opera scomparsa del Borromini, un palazzo di Perugia, ci è conservato

il disegno del portale (Albertina n. 1432; tav. 117, 2). Le erme bifronti che lo fiancheggiano ricordano il portale del casino Bufalo che probabilmente data dalla stessa epoca.

Una tradizione che risale però soltanto al secolo XVIII, fa lavorare il Borromini non soltanto per il palazzo dei Giustiniani, ma anche per le loro due ville che erano celebri specialmente per le collezioni di statue antiche del marchese Vincenzo Giustiniani. Secondo il *Mercurio errante* del Rossini (Al. 1725, 120) era suo il portale della villa fuori Porta del Popolo a destra sulla via Flaminia. Ormai di esso non è possibile rintracciare qualsiasi notizia; l'attendibilità dell'attribuzione quindi non potrà esser vagliata. Un'altra notizia ancora più recente e che si trova nel Titi nell'edizione del 1763 (p. 435), gli attribuisce il casino dell'altra villa Giustiniani sulla via Merulana presso S. Giovanni in Laterano. Il giardino fu distrutto verso la fine del secolo XIX, l'edificio però che oggi porta il nome dei Mattei, si è conservato. Ma le forme rigorosamente classiche non ricordano affatto lo stile del Borromini, benchè non sia escluso che la disposizione primitiva del secolo XVII risalga a lui. Di questa è rimasto intatto fino verso il 1880 il cancello del giardino sul lato della via Merulana. Oggidì non esiste più. E' vero sì che il motivo delle cariatidi ricorda altri progetti del Borromini, esso ha però troppo dello stile convenzionale verso il 1650 perchè si possa riconoscervi il carattere specifico dell'artista¹.

¹ Questo portale è attribuito dal Titi nel passo summenzionato a Carlo Lombardo. L'Istituto storico-artistico dell'università di Graz ne conserva una vecchia fotografia.

TERZO CAPITOLO

LA FACCIATA DI S. CARLINO ALLE QUATTRO FONTANE - S. GIOVANNI IN OLEO - S. GIOVANNI IN FONTE - CAPPELLA SPADA IN S. GIROLAMO DELLA CARITÀ - L'ALTARE MAGGIORE E I MONUMENTI SEPOLCRALI DEI FALCONIERI IN S. GIOVANNI DE' FIORENTINI

Ultimati anche i lavori della chiesa del Collegio di Propaganda Fide, l'interesse del Borromini si concentrò principalmente sulla costruzione della facciata di S. Carlino alle Quattro Fontane. Fu prima compiuta la facciata del convento attigua alla chiesa, e ciò fra il 1660 e il 1665. Le ricevute dei pagamenti fatti per gli stucchi, in ispecie per i due angoli che sostengono lo stemma e per la porta, vanno dal 27 dicembre 1662 al 21 giugno 1664¹. Il 20 giugno 1665 furono incominciati i lavori alla facciata della chiesa che nell'estate 1666 arrivava all'altezza del cornicione dell'ordine inferiore². Lorenzo Dini, l'esecutore dei meravigliosi capitelli di quest'ordine, ricevette per tale lavoro diversi pagamenti entro il giugno e il luglio del 1666. Per altri lavori fu pagato il 21 agosto 1667. Quest'anno, che è poi quello della morte del Borromini, è indicato anche nell'iscrizione della facciata, ma con questo non è fissato il termine dei lavori. Mancavano ancora le sculture, ed anche i conti per la fornitura del travertino continuano dopo la morte del Borromini fino al 12 giugno 1668. Verso il 1670 fu costruito un nuovo campanile al posto del vecchio; i conti vanno fino al 10 giugno 1670³. Questi ultimi lavori che riguardano l'intero lato rivolto sulla via Quattro Fontane, furono fatti da Bernardo Borromini, successore del suo grande zio. Il meschino rafforzamento, in ispecie lo smussamento agli angoli, è dovuto a quest'architetto affatto insignificante che visse soltanto della gloria di suo zio. Il 6 agosto 1675 fu concluso un contratto con Antonio Raggi, nel quale questi si impegnava di eseguire entro otto mesi la statua di S. Carlo Borromeo. Degli angeli che stanno in alto, l'uno fu fatto da Giovanni Cesare Dono secondo un contratto del 4 aprile 1676, l'altro da Francesco Antonio Fontana secondo un contratto del 18 aprile dello stesso anno. La quietanza di Pietro Giarguzzi per il pagamento ricevuto per il suo lavoro all'affresco della Ss. Trinità nel medaglione è in data del 22 gennaio 1677, quella di Simone Giorgi per il pagamento ricevuto per le due teste di cervi nell'ordine inferiore è del 25 settembre 1677. Infine fu contrattata il 1 maggio 1682 con Sillano Sillani l'esecuzione delle due statue di S. Giovanni di Matha e di S. Felice di Valois. Le quietanze per i pagamenti di questi lavori vanno fino al 22 ottobre 1682.

Da un disegno conservato nell'Albertina (n. 187, tav. 126) risulta la forma che il Borromini progettava per la facciata al tempo della costruzione della chiesa fra il 1635

¹ Archivio del convento, Libro de las Fabricas del Convento de S. Carlos a las 4 Font., cod. 24 (senza numerazione di pagine).

² Ibid., la ricevuta di Franc. Massaro del 31 Agosto 1666.

³ Il campanile incominciato dal Borromini aveva colonne libere invece delle mezze colonne che poi vi furono messe. Sul piano destinato alle campane posava un attico circolare con una balaustrata finta, simile a quello del campanile di S. Andrea delle Fratte. Confr. la veduta di Lievens Cruyl del 1665 nell'Albertina n. 1599.

e il 1640. Questo progetto introduce la forma definitiva in quanto ch  contiene gi  sia la caratteristica formazione obliqua degli angoli sia la disposizione in due assi laterali concave ed una centrale convessa. Se poi il Borromini in questo primo progetto tent  di continuare l'ordine pi  piccolo determinato dalle colonne basse del portale mediante colonne poste nelle assi laterali e sormontate da sculture, e dispose anche una nicchia al di sopra del portale, tali idee appaiono appena embrionali in confronto allo sviluppo preso nell'esecuzione di trent'anni pi  tardi (tav. 123-128). Mentre nel progetto gli intervalli sono coperti dalle piccole colonne, queste nella forma definitiva sono avvicinate tanto alle colonne grandi, che le assi concave si aprono profondamente nella massa del muro. Conformemente allo stadio pi  elevato dell'arte del maestro, il compito delle colonne si limita a rappresentare i sostegni dell'edificio, le sculture invece ricevono un'importanza maggiore. Le tre statue dell'ordine inferiore non sono pi  soltanto elementi che incoronano o riempiono uno spazio, ma determinano anzitutto la disposizione della facciata. Gli angoli in alto non risalgono certamente a un disegno del Borromini. In pi    caratteristico per l'artista cui non piacevano pi  le dimensioni basse della sua opera d'un tempo, come egli spinga in alto la facciata tanto da far sparire dietro di essa il campanile e la lanterna. Ma appunto nella differenza fra le proporzioni del primo progetto e la soluzione definitiva si riconosce la lunga strada percorsa dal Borromini. Soltanto ora si corrispondono con evidenza tutte le singole parti e s'innalza il monumento con uno slancio leggero ed uniforme. Il piano del muro non apparisce pi  in nessuna parte. La facciata   diventata un organismo che abbraccia lo spazio ed   appunto perci  specialmente atto a precludere all'effetto dell'interno. Il risultato meraviglioso che egli ottenne, fu di dare espressione ad un unico mondo concettuale in tutte le parti dell'opera d'arte. Le nicchie perdono il carattere d'incavazioni nel piano. Eliminando completamente la forma dell'arco gli intervalli si aprono al di sotto d'una trabeazione diritta e fra colonne laterali come se si trattasse d'un atrio aperto. Tra tali formazioni spaziali la finestra come zona piana non ha pi  posto. Essa, chiusa com'  in un corpo convesso di pianta ovale, sembra trasformata in una torre. Solo se si osservi l'insieme della facciata si giunge a spiegarsi la formazione della finestra per se stessa tanto strana, e ad intendere la sua funzione di elemento di transizione tra il corpo centrale convesso dell'ordine inferiore e la corrispondente zona concava del piano superiore.

In un confronto con la facciata dell'Oratorio dei Filippini si osserver  non soltanto un pi  accentuato verticalismo, ma principalmente un'unione pi  solida e nell'istesso tempo pi  elastica delle singole parti, che risulta da un parallelismo di effetto ritmico. I due ordini sono divisi ciascuno in due parti di eguale altezza da un cornicione; le piccole e le grandi colonne si ripetono nei due piani, cos  che questi sembrano specchiarsi l'uno nell'altro. Mentre la facciata dell'Oratorio rappresenta ancora un piano, sia pure arcuato ma duramente interrotto dalla sporgenza della parte centrale inferiore, quella di S. Carlino si svolge su linee fluide e morbidamente ondulate (confr. tav. 125). Questo movimento si trova pure nel grande cornicione in alto, il centro del quale s'innalza per  con grande leggerezza simile ad una fiamma. Confrontando di nuovo questa facciata con quella dell'Oratorio si osservano gli stessi elementi formali, ma qui essi sono uniti con maggiore intensit  e mossi vigorosamente in senso tridimensionale. Le spezzature delle linee sono completamente eliminate, il frammento del timpano   diventato una voluta che si involge in se stessa.

Insieme con lo sviluppo formale si attua la progressiva penetrazione del contenuto

spirituale nell'elemento architettonico. Come S. Carlo Borromeo sembrò impersonare per l'epoca della controriforma l'idea cattolica, così nella facciata di questa chiesa a lui dedicata quell'idea sembra esprimersi nel linguaggio della pietra: linguaggio che per la forza con cui s'impone all'osservatore, testimonia di un'opera d'arte che ha raggiunto il suo più nobile scopo. La posizione del santo in orazione rivolto verso l'alto è posto in evidenza dal movimento delle membrature architettoniche. Anche altrove si ritrova una simile intenzione, ma soltanto qui si riuscì ad unire il movimento della figura al sistema architettonico senza l'uso di mezzi illusionistici, ed a far servire l'una all'altro. Ed appunto il passaggio dall'elemento architettonico a quello figurato è di una bellezza speciale. Soltanto attraverso le ali alzate degli angioli, che insieme con il cornicione si chiudono come un baldacchino al di sopra del Santo, la figura di questi perde ogni pesantezza terrestre. Nell'oscurità delle assi laterali appaiono in guisa di elementi incornicianti i due fondatori dell'ordine, S. Felice di Valois e S. Giovanni di Matha, due figure barbute che rappresentano l'attività dei fondatori di chiese e dei predicatori.

La ricchezza della vita organica continua nei capitelli che rappresentano anch'essi il culmine della creazione borrominiana (tav. 128). Il solito costruito compresso è sciolto mediante volute laterali che fortemente prominenti e provvisti di foglie abbondanti si involgono e si svolgono, e sono uniti da festoni. E' raggiunta così una straordinaria ricchezza plastica. Le foglie cadono in giù con naturalezza e leggerezza come se or ora esse fossero state disposte dall'artista intorno al capitello. Nello stesso modo si riconosce lo stile del Borromini nell'incorniciatura delle finestre ovali. Anch'esse sono messe in rilievo da corpi che hanno bisogno d'un proprio piedestallo. Rami di palme ne racchiudono le cornici. Vi si trova l'idea che cerca di dare forma alla vita erompente dall'interno della materia, idea che si può perseguire nell'opera del Borromini fino alle inferriate inferiori dell'oratorio (tav. 127).

Le facciate del convento sono, contrariamente a quella della chiesa, di formazione semplicissima. La soluzione dell'angolo non è soddisfacente; anche il campanile e la lanterna non entrano con la facciata della chiesa nell'insieme del quadro. Sembra che all'architetto mancasse oramai la facoltà d'adattarsi allo stile non ancora sviluppato del suo periodo giovanile. In parte però è colpa di Bernardo Borromini che terminò la costruzione dopo la morte dello zio. Sul lato eseguito ancora sotto la direzione del Borromini, il lato d'entrata sulla via del Quirinale, risulta un contrapposto ben proporzionato alla facciata della chiesa. La porta con il suo forte rilievo prelude efficacemente al giuoco di luce e di ombra dalla facciata accanto. Con le sue volute poste a traverso e con i frammenti del cornicione tagliati e spinti al di fuori del piano, essa somiglia anche alla parte inferiore della facciata della chiesa. Con eguale funzione l'elemento plastico è introdotto col bel gruppo degli angioli che reggono lo stemma (tav. 124).

Nell'anno 1658¹ il Borromini eseguì per ordine del cardinale Francesco Paolucci la trasformazione della cappella di S. Giovanni in Oleo presso Porta Latina² (tav. 118). Secondo la veduta della città di Antonio Tempesta, l'edificio ottagonale eretto — come riporta l'iscrizione — nel 1509 era coperto da una volta a padiglione. Il Borromini pensò dapprima (Albertina n. 466 a, tav. 119), di mutare le costole esterne in altrettanti rami di

¹ Confr. l'iscrizione nell'interno.

² Hermann Egger in una sua conferenza tenuta a Graz nella Società storico-artistica, svolse esaurientemente questo tema. Confr. *Kunstchronik* N. F. XXXIII (1921) 194 seg. L'attribuzione al Borromini si trova dal Passeri op. cit. 388 e nel cod. Casanat. 180 fol. 282.

palme le cui punte unite in cima devono sostenere una palla composta dalle rosette dello stemma dei Paolucci. Questa idea in tutto conforme al suo stile fu però cambiata in seguito in una variante disegnata sullo stesso foglio. Al di sopra del cornicione posa un cilindro simile ad un attico e al di sopra di questo un tetto circondato da gradini circolari. Soltanto l'ultima incoronazione rimase la stessa. Nell'esecuzione l'attico venne decorato con un fregio composto di palmette e rosette, mentre furono aboliti i gradini del tetto conico.

Anche qui vinse dunque la tendenza di nascondere la convessità esterna. Del resto quest'opera assume particolare significato per lo strano carattere quasi assoluto dello stile borrominiano. Le forme importanti e gravi del fregio ornamentale che ricorda gli stucchi del soffitto nel Palazzo Falconieri, sembrano preludere idee del classicismo, mentre il pomo in cima alla cappella ricorda formazioni dello stile gotico italiano¹.

A S. Giovanni in Fonte, il battistero presso S. Giovanni in Laterano, il cui interno era stato restaurato nel 1648 sotto Innocenzo X, il Borromini rifece il tetto nei primi anni del pontificato di Alessandro VII. Il tetto fu coperto con piombo. Questi lavori sono ricordati dal fregio con gli emblemi araldici del papa: i monti e le quercie².

Più interessante per noi è l'opera dell'architetto per la cappella Spada in S. Girolamo della Carità, eseguita dopo la trasformazione della chiesa nel 1660³. Dato la benevole comprensione degli Spada per il Borromini, questi trovò la rara occasione di poter liberamente seguire le sue idee. Ne risultano i suoi concetti nella loro espressione più netta. Per non erigere in contrasto con uno spazio unito un altare centrale e singoli monumenti ai lati, egli eliminò tutte le forme architettoniche perfino nella balaustrata che chiude la cappella verso la navata, e si limitò all'esecuzione di sculture, decorazioni ed incrostazioni⁴. La mescolanza delle singole arti che incomincia nel secolo XVII e che in generale è disprezzabile, ha creato qui uno spazio che cerca di raggiungere, sorpassando i consueti limiti dell'architettura, l'unità del colore e del contenuto come essa sembra possibile soltanto in un quadro. Da questo punto di vista la cappella Spada offre un'analogia alla facciata di S. Carlo alle Quattro Fontane.

Il Borromini fece pure per la stessa famiglia l'altare maggiore di S. Maria dell'Angelo a Faenza⁵. L'altare è del tipo convenzionale, probabilmente per desiderio espresso dal committente. E' raggiunto tuttavia un maggior movimento verticale attraverso le linee oblique dei monumenti sepolcrali fiancheggianti che in forma di piramidi sormontano le porte laterali dell'altare. Nel resto della costruzione si osserva una semplicità classicista. Nel centro del primo piano della piramide si trovano entro nicchie ovali i busti in bronzo dei defunti, a destra Giacomo Filippo Spada (1636), a sinistra Paolo Spada (1631). Il marmo giallognolo delle piramidi forma un contrasto efficace con il bronzo dei ritratti.

Un'altra opera del Borromini per gli Spada si trova nella mensa dell'altar maggiore

¹ Confr. i frammenti del ciborio di S. Maria Maddalena e delle transenne in S. Giovanni in Laterano, riprod. in Lauer, *Le Palais de Latran*, Paris 1911, fig. 187.

² Passeri 387 e Martinelli, Roma ricerc. nel suo sito, R. 1658, 400 seg. Questo secondo passo fissa la data del lavoro fra gli anni 1656 e 1657.

³ Confr. l'iscrizione. Il Ritratto di R. del 1689, pag. 205, è la prima guida che attribuisce la cappella al Borromini. La stessa attribuzione del Passeri e dal Balducci.

⁴ Progetti: Bibl. Vallicell. cod. O. 57, fol. 370 e Albertina n. 475-479 (tav. 120. D). Secondo il Titi op. cit. ed. 1674, 120, le sculture a destra sono di Cosimo Fancelli, quelle a sinistra di Ercole Ferrata, gli angeli di Antonio Giorgetti.

⁵ Disegno nel Cod. Vat. lat. 11258 II 91.

di S. Paolo a Bologna; il lato anteriore ne è decorato a rilievo con una composizione di spade e rami d'alloro¹.

Più interessante è la cappella dell'altare maggiore in S. Giovanni de' Fiorentini costruita per i Falconieri, benchè il Borromini vi sia stato legato ad un antico progetto e non abbia neppure potuto finire la sua opera² (tav. 122). Pietro da Cortona aveva incominciato l'altare maggiore già trent'anni prima³. In seguito a un legato di Orazio Falconieri del 23 febbraio 1664⁴ la famiglia lo fece terminare dal Borromini e gli commise la costruzione di due monumenti ai lati stretti della cappella, a sinistra per il cardinale Lelio Falconieri, a destra per il suddetto Orazio. Il Borromini vi lavorò ancora nei suoi ultimi giorni. Nel protocollo redatto sul suo suicidio è chiamato « Architetto della fabbrica di S. Giovanni Fiorentini ». L'opera fu terminata da Ciro Ferri⁵.

Nei suoi ultimi giorni il Borromini lavorò anche per la decorazione delle celle di San Domenico nel convento presso S. Sabina⁶. Vi fu messo un pavimento in marmo ed anche le pareti vennero decorate con lastre di marmo. L'ordine di pilastri ionici e gli stucchi del soffitto rivelano però qualcosa appena dell'indole dell'artista. Secondo l'iscrizione, i lavori furono terminati soltanto nel 1669, dunque due anni dopo la morte del Borromini.

All'epoca di queste opere appartiene una serie di progetti che non vennero eseguiti. Per ordine del cardinale Omodei il Borromini disegnò un nuovo coro per la chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo al Corso (Albertina n. 159)⁷. Al posto dei pilastri circondati da un passaggio egli voleva innalzare colonne abbinata a cui dovevano corrispondere all'altro lato del passaggio colonne internate nel muro. Questo progetto non fu eseguito per ragioni tecniche facilmente comprensibili, è però caratteristico per la tendenza del Borromini di eliminare il piano chiuso del muro.

In connessione con le vaste intraprese per l'abbellimento di Siena, patria di Alessandro VII, si debbono considerare due progetti per altari per una chiesa senese, che però sembra non siano stati eseguiti⁸ (Albertina, Siena n. 8 e 9, tav. 121, 1 e 121, 2). Siccome i due disegni sono identici per forma, ma differiscono per le misure⁹, è probabile che ci si trovi di fronte a tentativi di adattare lo stesso altare a due posti di differenti dimensioni.

Tra i progetti non ancora meglio identificati possiamo rilevare lo schizzo per la cornice architettonica d'una targa commemorativa. Per accentuare il movimento ascensionale segue alle parti inferiore e centrale, ambedue piane, una chiusura superiore che con scorcio prospettico sembra ritrarsi su una linea concava.

¹ Disegni: Albertina n. 477 (tav. 120, 2) e Cod. Vat. lat. 11258 II.

² Disegni nell'Albertina n. 362-366 e nella Bibl. d. Kunstgew.-Mus. a Berlino, Handz. 1056.

³ Baglione. Ms. cod. Ottob. 2977 con la nota autografa del Bellori: « Adesso l'ha ormai terminato bizzarrissima[men]te il Borromino ».

⁴ O. Pollak, Borromino in Thieme - Becker, Lex. d. bild. Künstler IV, 370.

⁵ Passeri op. cit. 388 e Titi op. cit. 466.

⁶ J. J. Berthier, L'église de Sainte Sabine à Rome. R. 1910, 484. L'attribuzione al Borromini si trova in Roma ant. e mod., R. 1765, 256.

⁷ Il disegno fa parte di un gruppo di progetti eseguiti per ordine del cardinale per la chiesa di S. Carlo al Corso. Carlo Rainaldi fece un progetto per la facciata che è conservata anche nell'Albertina.

⁸ Secondo lo stemma e una nota il committente fu il Msg. Ambrogio Landucci, prefetto della sagrestia apostolica.

⁹ Sul disegno dell'Albertina n. 8 l'altezza raggiunge m. 9,29, la lunghezza m. 5,55, sul n. 9 invece l'altezza è di m. 5,66 e la larghezza di m. 2,88.

Attraverso una lettera del Borromini pubblicata come introduzione nell'*Opus Architectonicum II* sappiamo che egli lavorò anche per i sepolcri degli antenati del marchese di Castel Rodriguez. Altri documenti per questi lavori non sono stati ancora trovati.

Anche il progetto del Borromini per la sagrestia di S. Pietro di cui parla il Passeri (op. cit. 388) non ha potuto esser identificato. In certi progetti eseguiti sotto Alessandro VII (cod. Chigian. P VII 9 e Albertina n. 803) l'attribuzione al Borromini è dubbia.

Attraverso un progetto per una scala (Albertina n. 479) sappiamo infine che il Borromini lavorò per il convento dei Capuccini a Roma, ma anche questi lavori che probabilmente erano insignificanti, non possono essere precisati.

QUARTO CAPITOLO

CARATTERE E VITA

La personalità del Borromini si concentra talmente nel suo lavoro, che l'esposizione di questo è ad un tempo la narrazione della sua vita e l'illustrazione del suo carattere. Quanto di esteriore e di contingente si può aggiungere per render nota la sua vita nulla cambia al quadro che già ci si è fatto d'una personalità autonoma, sommamente onesta e retta nella quale si risvegliano ancora una volta alla fine d'un grande periodo artistico tutte le felici disposizioni della stirpe italiana. Il suo contemporaneo Baldinucci, uomo dotto e sapiente, potè osservare da vicino l'attività del Borromini e ne rende la strana ed impressionante figura in un'ottima descrizione della sua vita:

« Fu Francesco Borromini uomo di grande e bell'aspetto, di grosse e robuste membra, di forte animo, e d'alti e nobili concetti. Fu sobrio nel cibarsi, e visse castamente. Stimò molto l'arte sua, per amor della quale non perdonò a fatica; anzichè affinchè i suoi modelli riuscissero d'intera pulitezza, facevagli di cera, e talvolta di terra, colle proprie mani. All'amore dell'arte ebbe congiunto ancora non poco sentimento, e zelo, in ciò, che alla propria stima e reputazione apparteneva; onde non volle per ordinario por mano ad opere, che non avessero assai del grande, come Templi, Palazzi e simili. Non sottoscrisse mai misure fatte per mano di suoi giovani, dicendo non convenirsi all'architetto altro fare, che disegnare e ordinare, e procurar che il tutto fosse bene eseguito. Mosso dallo stesso sentimento, non volle mai ingerirsi in trattati, o interessi di Capimastri e co' padroni delle fabbriche. Non fu mai possibile il farlo disegnare a concorrenza di alcun'altro artefice: ed una volta diede una costante negativa ad un Cardinale di gran merito¹, che il persuadeva a farlo in cosa, che dovea servire per le fabbriche del Louvre in Francia; soggiungendo, che i disegni erano i suoi proprj figliuoli: e non volere, che eglino andasser mendicando la lode per lo mondo, con pericolo di non averla, come talora vedeva a quei degli altri addivenire. Pochi giorni avanti alla sua morte diede alle fiamme tutti quei disegni, che egli aveva destinati all'intaglio, e non avevalo potuto effettuare: e ciò fece per timore, che i medesimi non venissero in mano de' suoi contrarj, i quali o gli dessero fuori per lor proprj, o gli mutassero. Non fu punto signoreggiato dal desiderio di roba, il quale tenne sempre soggetto a quella della gloria; onde per lo più delli suoi disegni, modelli ed assistenze, se non fossero stati Pontefici, non volea pigliar danaro, affine, com'ei dicea, di poter operare a modo suo; anzi dagli stessi Pontefici prese solo quello, che gli fu dato, senza domandar cos'alcuna. In somma fu il Cavalier Borromino uomo degno di gran lode: ed a lui dee molto la bell'arte dell'Architettura, come a quegli, che non solo se ne valse con vario e bello stile in egregie fabbriche, dentro e fuori della nobilissima città di Roma, ma eziandio l'esercitò quanto altri mai con nobiltà e decoro ».

Questa descrizione corrisponde al risultato delle nostre ricerche. La stampa che ci conserva il suo ritratto* (confr. la prima tavola) riproduce un viso nei cui tratti non spira l'aria da gran signore d'un Bernini, ma la natura d'un Michelangelo, che si consuma in

¹ Secondo il Ms. della stessa *Vita* si tratta del card. Spada.

un lavoro penoso, nella « continua speculazione nelle cose dell'arte sua¹ ». Simile in ciò a questo suo grande modello il Borromini nascondeva il suo sensibile cuore con un modo che rudemente negava il mondo circostante al quale egli non voleva fare nessuna concessione. Di poche pretese e di completa libertà di giudizio nei riguardi di chi gli stava vicino, egli era in grado di conservarsi libero da qualsiasi vincolo. Visse per tutta la vita nelle vicinanze di S. Giovanni de' Fiorentini dove aveva trovato il primo alloggio arrivando a Roma come scalpellino in cerca di lavoro. Il suo nome si ritrova nell'elenco degli abitanti di quella parrocchia dal 1643 fino al 1661², senza che sia possibile precisare la piccola casa in cui egli abitò da scapolo. Il suo disinteresse è attestato anzitutto dai resoconti dei trinitari di S. Carlino alle Quattro Fontane. Egli poteva rinunciare a qualsiasi interesse materiale nei suoi lavori grazie ad un beneficio del reddito annuo di scudi 685 elargitogli da Innocenzo X al principio dei lavori per S. Giovanni in Laterano³. Il 26 luglio 1652 ricevendo dal papa nel Palazzo di Monte Cavallo la catena d'oro con l'ordine di Cristo fu nominato cavaliere⁴. Era stato decorato anche con la croce di S. Jacopo dal re di Spagna per i suoi lavori nel Palazzo di Spagna⁵. L'affermazione del Baldinucci che egli sia stato consigliato di partecipare al concorso per il Louvre, è attestata dal diario del marchese di Chantelou⁶. Questi racconta come parlando col Bernini gli abbia domandato se il cavalier Borromini pregato d'inviare un progetto per il Louvre avesse chiesto che prima gli fosse mandato il denaro. Il Bernini assumendo nobilmente la difesa del suo rivale, rispose che ciò non era vero, e che il Borromini aveva chiesto soltanto un invito personale del re.

Al carattere del Borromini non mancano tuttavia anche i lati sfavorevoli, che spieghino poi pure la sua triste fine. Diffidente di tutti chiamò l'invidia la sua sorella⁷. Un certo Marcantonio Bussone che il 5 ottobre 1659 fu colto nell'interno di S. Giovanni in Laterano nell'atto di frantumare pezzi architettonici eseguiti in marmo, fu dai lui maltrattato, legato e rinchiuso così che morì o in seguito ai colpi ricevuti oppure affogato⁸. I meriti per la rinnovazione della basilica salvarono probabilmente il Borromini da una condanna. Tale umore irritabile dovè acuirsi sempre più. Certamente egli sentiva, seppure forse imprecisamente, che l'opera sua, anche se avesse avuto grande influenza sull'epoca ventura ed anche se fosse stata a lui stesso concessa una vita ancora lunga, non era in fondo che l'ultima e tarda fioritura d'un tempo passato: fioritura che contraria alle idee nuove che di anno in anno si facevano più vive ed alle quali la Francia deve la sua ascesa artistica, sempre più era destinata ad esser disconosciuta. La tragedia di tutti quegli spiriti che come ultimi d'un grande sviluppo fanno l'esperienza che se anche la loro epoca impari dalla loro opera, essa nello stesso tempo si distacca sempre più da loro: tale tragedia spezzò infine pure la vitalità del Borromini.

Un'irrequietezza nervosa e febbre tormentarono il Borromini nell'estate del 1667. Poichè esse non cessavano il malato si decise la sera del 1° agosto di scrivere il suo testa-

1 Baldinucci op. cit. (ed. 1773) 68.

2 Descrizione della Parrocchia di S. Giovanni de' Fiorentini, nell'Archivio Lateranense.

3 Miscell. Chig. ms. R. V. g.

4 Baldinucci op. cit. 135.

5 Pascoli l. c. I, 301.

6 Gaz. d. Beaux-Arts XXXII (1885) 177.

7 Confr. la prefazione nell'Opus. arch. Fr. Bor. II.

8 Bertolotti op. cit. 36 seg.

mento. Vi lavorò fino a tardi nella notte¹. Il suo servo lo persuase infine di coricarsi promettendogli che avrebbe riacceso la luce se egli si fosse svegliato e avesse desiderato di continuare a scrivere. Quando poi nella notte il Borromini si svegliò e chiese la luce il servo non volle accenderla, giacchè il medico aveva dato l'ordine di tenere il malato a letto il più tranquillo possibile. Il Borromini fu però preso da tale impazienza e disperazione che all'alba del 2 agosto 1667 pose fine ai suoi giorni colpendosi con la sua spada. La ferita fu gravissima, ma egli visse ancora per quel giorno così che potè essere interrogato da un commissario del governo e ricevere probabilmente anche l'assoluzione dal sacerdote, chè altrimenti non sarebbe stato possibile di seppellirlo come egli aveva desiderato a San Giovanni de' Fiorentini nella tomba di Carlo Maderna.

Fra i tanti monumenti di cui è ricca Roma non ve n'ha che portino il nome d'uno dei suoi figli più fedeli. Ma le sue opere s'innalzano ancora nel cielo dell'eterna città, testimonianze vive dell'alto ideale e del nobile spirito del loro creatore.

¹ Confr. l'atto pubbl. dal Bertolotti op. cit. 37 seg., dell'interrogazione subita dal Borromini, e le analoghe notizie del Pascoli, I, 302 seg.

FINE

L'INFLUENZA DEL BORROMINI SULLO SVILUPPO DELL'ARCHITETTURA IN ITALIA, FRANCIA, GERMANIA ED AUSTRIA

L'influenza evidentemente importantissima esercitata dall'arte del Borromini su quella contemporanea e su quella posteriore, indusse a designare col nome di « École Borrominienne » tutta una tendenza che soltanto parzialmente derivava da lui. Inoltre discutendo questo difficile problema non si deve dimenticare che l'influenza del Borromini era di natura diversa secondo il luogo e il tempo. Dobbiamo distinguere anzitutto tra la tradizione da lui lasciata a Roma e lo sviluppo parallelo verificatosi in Italia in ispecie nell'arte di Guarino Guarini, e dobbiamo poi ricercare come singoli elementi siano stati assimilati dai paesi d'Oltralpe: si troverà così che la Francia fortemente avversa a questa tendenza non accettò che singoli motivi, mentre i paesi germanici come in genere quelli situati ad oriente videro nell'opera del maestro un esempio ammirabile.

L'architettura che più si accostò allo stile del Borromini fu quella esercitata nella stessa città di Roma dai semplici maestri che non subivano i dettami di alcuna teoria. La sua maniera che somigliava in molti punti al semplice mestiere, aveva inventato appunto per i compiti quotidiani forme nuove e pratiche. Oggi ancora passando per le vie di Roma si ritrova nelle facciate delle case del sei e settecento l'esempio della casa dei Filippini nelle profondi incavature sotto il tetto, nella sagomatura borrominiana delle porte, nelle forme semplici ma movimentate delle inferriate al di sopra di esse, nei timpani: innumerevoli repliche queste delle opere del maestro che nell'arte ufficiale ben presto doveva esser criticato con tanta crudeltà. Anche le facciate delle chiese minori come p. es. i SS. Celso e Giuliano, la Confraternita del SS. Sacramento e l'Oratorio di S. Maria in Via ripetono e svolgono il suo stile senza arrivare però a risultati di reale importanza. Fra gli architetti subirono la sua influenza Gabriele Valvassori con la facciata del Palazzo Doria Pamphili, Antonio del Grande con quella delle Carceri nuove, Giuseppe Sardi con S. Maria Maddalena. Neppure un artista dell'importanza di Carlo Rainaldi potè sottrarsi al suo esempio come attestano le forme dei timpani nell'interno di S. Maria in Campitelli.

Il cambiamento verificatosi però nell'opinione delle principali personalità artistiche in riguardo agli edifici del Borromini, vietò ai giovani architetti di seguire interamente l'esempio di lui. Soltanto di nascosto continuò la sua influenza. In una conversazione fra il Bernini ed alcuni delle sue conoscenze parigine il 20 ottobre 1665, l'arte del Borromini fu detta quella d'un uomo « dont l'architecture est extravagante, et qui fait tout contre ce qui se pourrait imaginer; qu'un peintre et un sculpteur dans leur architecture ont pour règle de proportion le corps de l'homme; qu'il fallait que le Borromini formât la sienne sur des Chimères¹ ». Queste parole toccano il centro della questione. Era necessario che secondo il concetto classicista l'uomo con le sue proporzioni fisiche rimanesse la misura dell'architettura oppure era permesso a questa di sorpassare tale misura come l'aveva fatto lo stile gotico, e creare per forza immaginativa forme nelle quali idee e sentimenti tendono ad una realizzazione architettonica? A questa questione si connette il

¹ Diario del Marquis de Chantelou, Gaz. d. Beaux-Arts XXXII (1885), 177.

passaggio importante nella vita del cav. G. L. Bernini del Baldinucci, in cui è biasimata la tendenza esagerata del Borromini di creare cose assolutamente nuove che lo avvicinavano alla maniera gotica (p. 81). Anche coloro che in principio erano stati partigiani del Borromini passarono alla parte del Bernini. Ciò si osserva nel modo più evidente nelle differenze che esistono fra la prima versione in manoscritto della vita del Borromini del Baldinucci e il testo stampato in seguito. Come già fu detto egli tolse tutti i passaggi che erano diretti contro il Bernini.

Col tempo si fece largo nel giudizio sul Borromini certo tono d'indignazione morale, in ispecie sotto l'influenza della letteratura francese. Filippo Iuvara lo soleva chiamare a causa della di lui avversione per l'angolo retto « il Calvino dell'architettura¹ ». La questione se l'arte del Borromini potesse servire di norma fu discussa ancora, come già fu detto, al tempo della costruzione della facciata orientale di S. Giovanni in Laterano. Il classicismo vi fu vittorioso con il Galilei: pur essendo orientato verso concetti completamente diversi conteneva ancora molti elementi borrominiani. Il Milizia trovò termini violentissimi per annientare l'arte del Borromini senza però poter del tutto sfuggirne il fascino: « Si scuopre però anche nelle sue maggiori strambezze un certo non so che di grande, di armonioso, di scelto, che fa conoscere il suo sublime talento² ».

Solo ultimamente rinacque la comprensione per questo grande architetto. E' merito di Antonio Muñoz d'averlo per primo rivalutato.

Forse a causa della mancanza di grandi talenti che il Borromini non ebbe a Roma una scuola propriamente detta. Nell'Italia settentrionale, la vera patria della sua arte, vi fu in Guarino Guarini un architetto che, di 25 anni più giovane del Borromini, incominciò ad operare appunto nel tempo in cui le fabbriche di questi esercitavano la loro prima e sorprendente influenza. Senza rinunciare alla propria autonomia e conservando in più il carattere locale, egli perseguì concetti analoghi accettando le ispirazioni che gli venivano dall'arte del Borromini. La sua grande importanza consiste anzitutto nel fatto che egli sviluppò singoli elementi di quell'arte, come p. es. la compenetrazione dello spazio e l'intrecciamento delle parti costruttive, in modo molto più ardito che non avesse osato fare lo stesso Borromini. Tali rassomiglianze si riconoscono specialmente nella maniera con la quale il Guarini seguendo l'esempio di S. Ivo nasconde quasi sempre la volta della cupola entro il tamburo per arrivare così alla gradazione energica del contorno esterno ricercata egualmente dal Borromini. Nella chiesa del S. Sudario a Torino la cupola è circondata come in S. Ivo da gradini e incoronata da una costruzione a spirale. La stessa punta a spirale stava in cima al campanile di S. Gregorio a Messina, e vi ricorda anche il progetto del Borromini per S. Agnese l'ultima incoronazione in forma di tiara. Nelle sagome ondulate delle facciate è continuato l'esempio dell'Oratorio di S. Filippo e della chiesa di S. Carlino, come dimostrano i tanti progetti pubblicati nell'*Architettura civile*³ del Guarini. Continuò parimente le idee borrominiane unendo la costruzione della scala a quella del vestibolo come nel Palazzo Cagnano dove un vestibolo ovale è rinchiuso dai tratti curvi della scalinata. Ciononostante la sua arte rimane essenzialmente diversa da quella del Borromini. Manca ad essa l'andamento armonico del movimento che nell'arte del maestro più anziano investe e fonde in un tutto architettura, decorazione e scultura; le manca ancora la grandezza romana espressa nella predilezione del Borromini per ordini colossali. I due artisti si eguagliano in quan-

¹ Cancellieri op. cit. 39, nota I.

² Memorie degli architetti, Bassano 1785, II, 161.

³ Torino 1737, II, tav. 9, 14, 17, 19, 25, 26, 28, 34.

to a spirito ed audacia, ma l'arte del Guarini si sperde troppo nel campo unicamente astratto di calcolazioni matematiche. Non si troverà mai nel Guarini come nel Borromini l'amore dell'artefice per il dettaglio, la gioia puramente artistica per il divenire e lo svilupparsi d'una forma attraverso l'intero organismo d'una costruzione, la compenetrazione dell'architettura con gli elementi della vita organica, la modellazione esatta di qualsiasi profilo.

Sotto questo riguardo il Borromini trovò il suo continuatore più che nel Guarini in Andrea Pozzo, di cui l'arte è anche un miscuglio di elementi settentrionali e romani. Nei suoi progetti per S. Giovanni in Laterano¹ si ritrova la stessa comprensione per il ritmo maestoso d'un ordine colossale che s'innalza sopra una pianta movimentata, la stessa predilezione per l'elaborazione dell'elemento plastico e la valorizzazione della profondità. Il Pozzo accentua però il lato decorativo pittorico dell'architettura distinguendosi così dal concetto più rigido del Borromini.

La difficoltà di stabilire con esattezza l'influenza del Borromini sull'architettura italiana aumenta ancora per quella francese. Da principio sembra che d'un influsso del nostro artista non possa affatto parlarsi, tanta fu l'ostilità con cui accolse la sua arte, ostilità in cui si esprime la profonda antitesi di due nazionalità diverse. Però anche il francese che privo di preconcetti arriva a Roma, resta compreso dell'aspetto imponente degli edifici del Borromini. Il ventenne Marquis de Seignelay descrive nel suo diario il 10 aprile 1671 minutamente l'interno di S. Carlino² terminando con le parole seguenti: « *Cependant quoyque cette église soit très bizarrement bastie, elle surprend et plaist d'abord* ». Ed è caratteristico che qui la parola « bizzarro » che nell'Italia secentesca ha sempre un significato di lode, venga adoperata in senso dispregiativo.

Più severo è invece il giudizio del competente. L'architetto Augustin Charles d'Aviler parla nel suo *Cours d'architecture*³ di spiriti che non volendo sopportare alcuna costrizione sostengono che sia una oppressione angosciosa non voler osare di liberarsi dall'antichità classica, e che sia indegno di rimanere un veneratore servile di questa. A ciò il d'Aviler risponde con una domanda: che cosa hanno costoro da contrapporre alla semplicità maestosa delle opere dei primi maestri dell'arte? Forse quelle arbitrarie sfrenate, quelle composizioni bizzarre inventate dal Chevalier Borromini in seguito alla vivacità troppo esuberante del suo genio e forse anche alla inosservanza eccessiva dello stile classico, e continuato da quegli artisti che ebbero la sfortuna di seguire la sua maniera? Ma anche il d'Aviler quando incomincia con la descrizione dei singoli monumenti del Borromini non può fare a meno di risentire una certa ammirazione. Parla d'un effetto sorprendente nelle nicchie in S. Giovanni in Laterano: i profili vi sarebbero bizzarri e contrarii ad ogni regola, ma la composizione è piena d'ingegno. In S. Carlo alle Quattro Fontane loda che l'entrata sia sul lato stretto e non su quello largo dell'ellisse: da questo particolare risulta un aspetto più soddisfacente. In generale però egli conserva il suo atteggiamento ostile. Anche un architetto dell'importanza d'un Claude Perrault, che come capo d'un movimento più libero permetteva al sentimento suggestivo dell'architetto una

¹ Prospettiva de' Pittori ed Architetti, Roma 1639 e 1700. Confr. pure fig. 66 nel vol. I, che riproduce una costruzione a base circolare da servire all'esposizione del Sacramento in S. Ignazio. Il piano circolare simile a un tempio ricorda il campanile di S. Andrea delle Fratte, la cima ornata di palme invece il progetto per S. Giovanni in Oleo.

² Gaz. d. Beaux-Arts XVIII (1865) 368.

³ Paris 1691, 75.

maggior libertà d'azione, vide nel barocco rappresentato dal Borromini una deviazione dell'arte contemporanea¹.

Ciononostante l'arte francese era troppo pervasa dalla sua travolgente forza d'espansione per non accettare almeno singoli elementi di questo orientamento artistico pur così lontano dal suo spirito. Di speciale importanza sarà stata l'impressione ricevuta dagli architetti francesi entro il 1630 e il 1640 di fronte alle opere del Borromini. L'influenza esercitata allora anzitutto dalla disposizione originale delle sue piante si rispecchia nelle creazioni di Louis Leveau. Seguendo l'esempio del cortile dell'Oratorio di S. Filippo Neri, questi arrotondò dieci anni più tardi gli angoli al cortile dell'Hôtel Lambert a Parigi. Nel castello di Vaux-le-Vicomte si ritrova il sistema della pianta del palazzo Barberini. Anche qui segue nella disposizione dei vani uno spazio rettangolare ad uno di forma ovale². Sebbene in altri aspetti la Francia non sia stata certo una nazione che soltanto riceveva le influenze straniere, dal barocco italiano quale si era andato formando con la collaborazione del Maderna, del Bernini e del Borromini nel palazzo Barberini, ricevette l'impulso definitivo che apriva un magnifico sviluppo alla costruzione degli Hôtels francesi. Anche la chiesa del Collège des Quatre Nations del Leveau è stata influenzata da S. Agnese, benchè a ragione sia stata avvertita la differenza che passa fra la formazione dei due spazi³. Dove l'italiano cerca di raggiungere con slancio impetuoso l'intera soluzione e snoda i singoli elementi in una sola unità, il francese valorizza esattamente ogni parte e cerca di creare un unisono che non sopprima l'accentuazione precisa del linguaggio architettonico.

Da tale influenza diretta si deve distinguere, come avvenne in genere nei paesi nordici, quella proveniente dallo stile maturo del Borromini. Sul campo propriamente detto dell'architettura, l'influsso borrominiano fu spinto sempre di più in secondo piano dall'opposizione continuamente crescente. L'esempio più conosciuto è il progetto di J. A. Meissonier per S. Sulpice (1726) nel quale elementi della facciata di S. Maria della Pace sembrano tradotti nel linguaggio del Borromini a traverso l'alternazione di piani concavi e convessi. Più importante è l'influenza del Borromini sul perfezionamento dell'ornamento, che però non avvenne che molto indirettamente. L'ornamento del Borromini aveva assunto già il carattere organico e naturalistico sviluppato in appresso dal rococò. Il Borromini, quando ancora dominava lo stile pesante del barocco che violentemente spezzava le sagome architettoniche, aveva trovato nelle curve, e nell'ondulazione delle linee il modo per raggiungere maggior leggerezza e maggior raffinatezza. Con ciò si aprì un campo fecondo alle decorazioni d'interni, alla quale i francesi saggiamente si limitarono. Sebbene lo stile del Borromini non possa esser considerato come unica radice della decorazione del rococò, resta a lui la gloria d'esser nominato in primo luogo, poichè a suo tempo nessun altro architetto ha perseguito le nuove idee con tanto rigore logico. Di ciò erano convinti anche i francesi: ne testimonia il Cochin nei suoi scritti nel *Mercur de France* del 1754 e 1755, nei quali egli fa disputare la tendenza più rigida con quella più libera: « Oppenord e Meissonier si sono appropriati secondo l'opinione pubblica lo stile del Borromini ed hanno fatto per la Francia in ciò che riguarda un'architettura libera e gioconda lo stesso che il Borromini ha fatto per l'Italia⁴. Il Meissonier è stato il primo che abbia radi-

¹ Ordonnance des cinq espèces de Colonnes, Paris 1683.

² L'attività del Borromini e del Maderna al Pal. Barberini si limita, come è stato dimostrato, in specie alla costruzione della sala ovale che dà sul giardino.

³ Confr. Brinckmann, op. cit. 190.

⁴ Anche Blondel il giovane, Cours d'architecture, Paris 1771-1777, mette come molti altri critici il Borromini in una linea con l'Oppenord e con il Meissonier.

calmente distrutto l'uso antico delle linee diritte, contorcendo e gonfiando ovunque i cornicioni voltandoli in su, in giù in avanti ed in dietro. Egli sapeva meravigliosamente curare i cornicioni del più duro marmo in modo piacevole seguendo le bizzarrie spiritose delle cartelle. Faceva uso del grazioso contorno a mo' d'un S,... che adoperò dappertutto, ed i suoi disegni non erano in fondo che combinazioni di questa forma in tutte le direzioni possibili... con le sue amate S sostituì qualsiasi cosa ». Dal fatto che il Meissonier nacque a Torino, futuro centro di questa tendenza, si riconosce come anche nella sua persona vi fossero legami che uniscono così sovente la Francia e l'Italia.

L'arte del Borromini chiusa come appare in un solido sistema non poteva affermarsi in Francia. La sola costruzione eseguita a Parigi che sviluppò conseguentemente tutti i suoi principii, è la chiesa di S. Anne che risale a progetti del Guarini. Gli architetti francesi ebbero invece la felice abilità, ripetendo le forme borrominiane, di riconoscerne ed accettarne soltanto quegli elementi che potevano esser loro di aiuto, senza assumere l'intero complesso dell'arte straniera che non corrispondeva al carattere nazionale.

Con maggiore lentezza si effettuò l'assimilazione dello stile del Borromini e del Guarini nei paesi germanici. Ma l'influenza di queste idee relativamente tarde comprese ed elaborate fu profonda e ricca di conseguenze, e dobbiamo vedere in esse uno degli elementi fondamentali che portarono alla grande fioritura dell'architettura tedesca nel primo terzo del secolo XVIII. La lentezza con la quale questo nuovo stile fu accettato, non proveniva da una mancanza di sensibilità presso i tedeschi. Già al tempo del Borromini il Sandart aveva riconosciuto l'importanza dell'architettura barocca romana che aveva portato alla conoscenza della sua patria per mezzo d'un'edizione tedesca dell'*Insignium Romae templorum prospectus* di Jacopo de Rossi. In tal modo la pianta e la sezione di S. Carlo alle Quattro Fontane fu presto conosciuta nei paesi germanici. Mancavano qui tuttavia due fattori che in Francia avevano reso possibile l'assimilazione di quest'ultima forma del tardo barocco italiano: la capitale in cui la cultura era centralizzata e il dominio della fede cattolica. A Parigi non si era come in Germania obbligati di conoscere le costruzioni romane soltanto attraverso stampe e viaggi. Luigi XIV aveva invitato i massimi architetti italiani a partecipare al concorso per il Louvre. Gli architetti francesi discussero in questa occasione le nuove idee sia nel campo artistico sia in quello letterario, e ben presto assunsero la loro posizione al riguardo che, come dicemmo, fu generalmente ostile. In Germania invece non esisteva un centro artistico che già come fattore economico avrebbe potuto attirare gli architetti più importanti del mondo. E d'altra parte l'influenza che partiva da Roma si doveva limitare in generale ai paesi cattolici. Non bisogna dimenticare che il barocco italiano era nato dalla mentalità propagandistica della controriforma e veniva divulgato anzitutto dagli ordini ecclesiastici.

Sarebbe però erroneo il voler valutare soltanto il lato negativo della mancanza di centralizzazione e di unità rigidamente organizzate nei paesi germanici. Privo di qualsiasi legame, il carattere particolare delle singole province si poteva con maggiore facilità e più variamente sviluppare. Nei luoghi ove due differenti culture s'incontravano come nella capitale sassone, a Dresda, essi si espressero con maggiore evidenza ancora nella reciproca opposizione: in contrasto efficace sta di fronte alla chiesa cattolica di Gaetano Chiaveri, il cui campanile imita quelli romani del Bernini e del Borromini, la chiesa protestante di Georg Bähr eseguita sugli esempi provenienti da un paese della medesima fede: l'Olanda.

L'intera Germania era in tal modo divisa in due campi. L'influenza romana ha il suo centro a Vienna e irradia a traverso Salisburgo e Monaco nei paesi bavaresi, a traverso

Praga e Dresda in quelli settentrionali. Da Praga la stessa corrente influisce sulla Franconia. Appunto i paesi slavo-tedeschi sembrano specialmente predestinati ad accogliere il barocco romano. Anzitutto a Praga la tendenza estrema rappresentata dal Borromini e dal Guarini trovò un terreno fertile. L'esaltazione sentimentale, l'abbandono entusiastico realizzato nell'architettura, l'inturgidirsi e l'assottigliarsi delle membrature architettoniche analogo al carattere movimentato della musica, corrispondevano al sentimento del popolo boemo. A Vienna invece, dove il contatto con i grandi centri culturali era continuo, si oppose ben presto l'influenza classicista francese a quella del barocco romano, benchè questo vi fosse stato accolto a traverso la mediazione di numerosi architetti e sacerdoti italiani prima che in altre città tedesche. Già poco dopo la metà del secolo vi era apparso nella chiesa dei Serviti di Carlo Carlone (1651-1670) di pianta ellittica trasversale con cappelle in forma di nicchie nelle assi principali e diagonali per imitazione diretta di monumenti romani. Questa chiesa è però concepibile anche senza l'esempio delle costruzioni borrominiane, benchè in generale rassomigli a queste. Una derivazione diretta compare verso il 1700 nella chiesa dei Piaristi di Maria-Treu. La facciata vi imita la sagoma ondulata di quella di S. Carlino alle Quattro Fontane. Nell'interno gli otto lati dello spazio centrale sporgono con sagoma convessa e la cupola è retta da otto archi corrispondenti a quelli. In tal modo il barocco italiano è diventato mediatore di concetti costruttivi della tarda antichità classica, tramandati dalla Villa di Adriano e da S. Lorenzo a Milano. Il carattere specificamente germanico vi si manifesta nell'immenso affresco della volta. Al posto della tendenza caratteristicamente italiana, ad un'unità spaziale racchiudente sia pure la costruzione più complicata, domina quella nordica che cerca di dissolvere i piani compatti nella distanza infinita d'un cielo dipinto.

Queste chiese non sono per altro che esempî tipici d'un'architettura usata da maestri italiani secondo concetti di mestiere. Le opere di Fischer von Erlach rappresentano invece una personalità artistica ben individuata. Al posto dell'architetto italiano che lavorando nei paesi nordici pur adattandosi alle differenti condizioni non trova quasi mai un legame interno che lo allacci al suo compito, subentra l'architetto tedesco che si sente spinto verso un'espansione artistica dopo un lungo periodo di inattività e che continua con le sue opere una tradizione nazionale che risale a tempi molto remoti. L'impulso però provenne dall'Italia. In generale la valutazione della propria personalità che s'inalza alla fiera libertà dell'artista italiano, è collegata ad un soggiorno a Roma. L'influenza esercitata dalle costruzioni del Borromini appunto sul Fischer è dimostrata dalla facciata della chiesa della S. S. Trinità a Salisburgo eretta dal 1694 al 1702 che si riallaccia coi suoi fianchi curvi e con l'unione di facciata, cupola e campanili, a quella di S. Agnese in Piazza Navona. Il concetto stilistico del Fischer di aprire cioè lo spazio in profondità, concetto affine a quello del Borromini, risulta dalla sua predilezione riscontrabile in tutte le sue costruzioni, per le piante a forma di un'ellisse trasversale. A ciò unisce in ispecie nella chiesa del Collegio a Salisburgo costruita dal Fischer, un'accentuazione energica del senso verticale quale appare in Italia soltanto nelle opere del Borromini. Appunto tale tendenza dei monumenti borrominiani doveva corrispondere allo spirito del barocco nordico che per inclinazione innata tendeva verso il gotico.

Il contatto con l'arte italiana aveva liberato le migliori forze della Germania ispirandole a nuove creazioni. Mediante la facoltà che formava la materia con la potenza della fantasia, l'architetto tedesco trovò un nuovo rapporto con l'arte, rapporto che animava il suo genio alzandolo al di sopra dei limiti posti dalla ristrettezza economica e cul-

turale. Innestante ad una costruzione un unico sentimento, unire architettura, scultura e decorazione in un solo insieme organico simile in ricchezza e carattere individuale ad una formazione della natura, abbracciare con la stessa passione sia il minimo dettaglio in cui è già rinchiusa la forma dell'intera costruzione, sia l'insieme dell'edificio pulsante di uno spirito monumentale: tutto ciò è prettamente tedesco come prima nelle opere del Borromini era stato prettamente italiano. Due nazioni manifestano nella comune tendenza una parentela spirituale. La possibilità di unire con intimo legame l'architettura e la scultura fu anzitutto per la Germania un segnale cui dobbiamo una quantità di creazioni geniali. Nelle opere del Bernini fu osservato che l'architettura restava sostegno della scultura, in quelle del Borromini come in quelle degli architetti tedeschi risulta però la tendenza opposta che fa scaturire la vita organica direttamente dalle membrature architettoniche così da formare una nuova unità. Sparì così la rigidità del monumento. Il padiglione dello Zwinger a Dresda sembra modellato da uno scultore e guadagna con ciò di effetto architettonico nell'insieme. Lo stesso spirito che animava le opere del Borromini appare anche qui: la libertà della personalità, che però restava lontana da qualsiasi arbitrarietà trovando la sua forza nel ricollegarsi alla tradizione antica e ponendosi come meta la realizzazione di esigenze prettamente architettoniche. Come ultimo e più importante risultato dell'opera di Francesco Borromini appare qualcosa di puramente spirituale che sorpassa i limiti di razza e di tempo.

TAVOLA SINCRONISTICA

Architetture del Borromini	Pontificati	Architetture contemporanee
1599 Borromini*	1599	1599
1600	1600	1600
1601	1601	1601
1602	1602	S. Alessandro a Milano princip. 1602
1603	1603	1603
1604	1604	1604
1605	1605	1605
1606	1606	1606
1607	1607	1607
1608 } Soggiorno in Milano	1608	1608
1609	1609	1609
1610	1610	1610
1611	1611	1611
1612	1612	1612
1613	1613	1613
1614 } Arrivo in Roma — Scalpellino a S. Pietro	1614	1614
1615 } sotto il Maderna	1615	1615
1616	1616	1616
1617	1617	1617
1618 } Teste di cherubini nel portico	1618	1618
1619 } e sul rilievo d'Attila.	1619	1619
1620	1620	1620
1621	1621	1621
1622	1622	1622
1623	1623	1623
1624 } Principio dei lavori alle nicchie	1624	1624
1625 } e cappelle dei pilastri.	1625	1625
1626	1626	1626
1627 } Pal. Barberini	1627	1627
1628 } sotto	1628	1628
1629 } il Maderna	1629	1629
1630 } Principio dei lavori	1630	1630
1631 } sotto il Bernini	1631	1631
1632 } Baldacchino	1632	1632
1633 } di S. Pietro	1633	1633
1634 } Pal. Spada	1634	1634
1635 } Chiesa S. Carlo alle	1635	1635
1636 } Quattro Fontane	1636	1636
1637 } Dormitorio e	1637	1637
1638 } Claustro	1638	1638
1639 } Oratorio di	1639	1639
1640 } S. Filip. N.	1640	1640
1641 } Facc. e Refet-	1641	1641
1642 } torio princip.	1642	1642
1643 } Pal. Barberini	1643	1643
1644 } alla Giubbonari	1644	1644
1645 } Biblioteca	1645	1645
1646 } principia	1646	1646
1647 } S. Ivo	1647	1647
1648 } della	1648	1648
1649 } sapienza	1649	1649
1650 } Tomba	1650	1650
1651 } Merlini	1651	1651
1652 } Pal. Pamphili	1652	1652
1653 } Pal. di Spagna	1653	1653
1654 } Pal. Car-	1654	1654
1655 } pagna	1655	1655
1656 } compiu-	1656	1656
1657 } to nel-	1657	1657
1658 } l'ossatura	1658	1658
1659 } Giusti-	1659	1659
1660 } niani	1660	1660
1661 } S. Agnese	1661	1661
1662 } in Piazza	1662	1662
1663 } Navona	1663	1663
1664 } S. Gio. in Oleo	1664	1664
1665 } Biblioteca	1665	1665
1666 } Angelica	1666	1666
1667 } Bibl. Alessandrina	1667	1667
1668 } comp. Cap. Spada	1668	1668
1669 } S. Carlo alle	1669	1669
1670 } 4 Fontane	1670	1670
1671 } Facciata	1671	1671
1672 } S. Giovanni	1672	1672
1673 } de'	1673	1673
1674 } Fiorentini	1674	1674
1675 } Borromini†	1675	1675
	Paolo V.	Facciata di S. Pietro a Roma 1606
		1607
		1608
		1609
		1610
		1611
		S. Carlo ai Catinari 1612
		1613
		1614
		1615
		1616
		1617
		1618
		1619
	Greg. XV.	Collegio Elvetico a Milano princip. 1620
		1621
		1622
		1623
	Urbano VIII.	S. Domenico e Sisto 1623
		Facciata di S. Pietro 1624
		S. Andrea della Valle compiuto 1625
		S. Ignazio principiato 1626
		Facciata della Propaganda Fide 1627
		1628
		Bernini nominato architetto 1629
		di S. Pietro 1630
		1631
		1632
		1633
		SS. Luca e Martina 1634
		1635
		S. Anastasia 1636
		1637
		Campanile di S. Pietro principiato 1638
		1639
		1640
		1641
		1642
		1643
		1644
		1645
		1646
		1647
		1648
		1649
		1650
		1651
		1652
		1653
		1654
		1655
		1656
		1657
		1658
		1659
		1660
		1661
		1662
		1663
		1664
		1665
		1666
		1667
		1668
		1669
		1670
		1671
		1672
		1673
		1674
		1675
		1676
		1677
		1678
		1679
		1680
		1681
		1682
		1683
		1684
		1685
		1686
		1687
		1688
		1689
		1690
		1691
		1692
		1693
		1694
		1695
		1696
		1697
		1698
		1699
		1700
		1701
		1702
		1703
		1704
		1705
		1706
		1707
		1708
		1709
		1710
		1711
		1712
		1713
		1714
		1715
		1716
		1717
		1718
		1719
		1720
		1721
		1722
		1723
		1724
		1725
		1726
		1727
		1728
		1729
		1730
		1731
		1732
		1733
		1734
		1735
		1736
		1737
		1738
		1739
		1740
		1741
		1742
		1743
		1744
		1745
		1746
		1747
		1748
		1749
		1750
		1751
		1752
		1753
		1754
		1755
		1756
		1757
		1758
		1759
		1760
		1761
		1762
		1763
		1764
		1765
		1766
		1767
		1768
		1769
		1770
		1771
		1772
		1773
		1774
		1775
		1776
		1777
		1778
		1779
		1780
		1781
		1782
		1783
		1784
		1785
		1786
		1787
		1788
		1789
		1790
		1791
		1792
		1793
		1794
		1795
		1796
		1797
		1798
		1799
		1800

BIBLIOGRAFIA

- ALOE ST.: Catalogo di tutti gli edifici sacri della Città di Napoli. nell'Archivio stor. per le Prov. Napoletane, Napoli 1883, VIII.
- ARMELLINI M.: Le Chiese di Roma, Roma 1891.
- AVILER C. A. D': Cours d'architecture, Paris 1750.
- BAGLIONE G.: Le Vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642, Roma 1642.
- BALDESCHI A.: Relazione della nave principale della Sacro-Santa chiesa papale Lateranense, Roma 1723.
- BALDINUCCI F.: Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Firenze 1682.
- Delle Notizie de' Professori del disegno, Firenze 1773.
- BERTHIER FR. J. J.: L'église de Sainte Sabine a Rome, Rome 1910.
- BERTOLOTI A.: Artisti Lombardi a Roma, Milano 1881.
- BONANNI PH.: Numismata Pontificum Romanorum, Roma 1699.
- BOROMINO F.: Opera del Caval. — cavata dai suoi originali cioè la chiesa e fabrica della Sapienza di Roma, Roma 1720.
- Opera del Caval. — cavata dai suoi originali cioè l'oratorio e fabrica per l'abitazione de' PP. dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Roma, Roma 1725.
- BRINCKMANN A. E.: Die Baukunst des 17. und 18. Jhdts. in den romanischen Ländern, Berlin 1915.
- CAMPORI G.: Lettere art. ined., Modena 1866.
- CANCELLIERI FR.: Il mercato... di Piazza Navona, Roma 1811.
- CARAFÀ G.: De Gymnasio Romano, Roma 1751.
- CASSIRER K.: Zu Borominis Umbau der Lateransbasilika, nel Jahrb. d. Preuss. Kunsts., XVII 1921, 55 seg. / L
- Die Handzeichnungssammlung Pacetti, nel Jahrb. d. Preuss. Kunsts., XLIII, 1922.
- CASTELLUCCI A.: Le riparazioni al vecchio edificio e la costruzione del nuovo Collegio de Propaganda Fide nel sec. XVII. Alma mater, Roma 1921, III.
- CELANO C.: Città di Napoli, Napoli 1692.
- CERROTI F.: Lettere e Memorie autografe et inedite di Artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana, Roma 1860.
- CRESCIMBENI G. M.: L'istoria della chiesa di S. Giovanni avanti Porta Latina, Roma 1716.
- DONATUS A.: Roma vetus ac recens, Roma 1639.
- DVORAK M.: Francesco Borromini als Restaurator, nel Beiblatt zum Kunstgesch. Jahrb. der K. K. Zentralkommission, Wien 1907, I, 89 ff.
- EGGER H.: Francesco Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano, in Beiträge zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903.
- Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der Hofbibliothek in Wien, I. Teil, Wien 1903.
- Architektonische Handzeichnungen alter Meister, Wien und Leipzig 1910.
- EHRLE F.: Roma al tempo di Urbano VIII. La Pianta di Roma Maggi — Maupin — Losi, Roma 1915.
- ESCHER K.: Barock und Klassizismus, Leipzig 1910.
- FALDA G. B.: Il nuovo teatro delle fabbriche di Roma moderna fatte nel Pontificato di Alessandro VII.
- FARINACCI B.: La relatione della Festa, et apparato della Chiesa di S. Agnese in P. N. ... in occasione del nuovo aprimento di essa, Roma 1672.
- FERRARI G. B.: De florum cultura, Roma 1633 (Imprimatur 1632).
- FERRERIO P.: Palazzi di Roma, Roma.
- FRANKL P.: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig und Berlin 1914.
- FRANZINI G. D.: Descrizione di Roma antica e moderna, Roma 1643 e 1650.
- FRASCHETTI ST.: Il Bernini, Milano 1900.
- FREY D.: Die Architekturzeichnungen der Oesterr. Nationalbibliothek (Oesterr. Kunstbücher 19), Wien 1920.
- GIOVANNOLI A.: Roma antica, Roma 1618.
- GUIDI M.: Francesco Borromini e le fabbriche dei Filippini in Roma, in Rassegna d'Arte VIII (1921) 158 ff.
- Francesco Borromino, Roma 1922.

- GURLITT C.: Geschichte des Barokstils in Italien, Stuttgart 1887.
- HEMPEL E.: Carlo Rainaldi, Diss. München 1919.
— Carlo Rainaldi, Roma 1922.
- LAUER PH.: Le Palais de Latran, Paris 1911.
- LETAROUILLY P.: Edifices de Rome moderne, Paris 1857-1868.
- LUBOWSKY E.: Gio. Lorenzo Bernini als Architekt und Dekorateur unter Papst Urban VIII. Diss. Tübingen 1919.
- MACEDO F.: Archigynnasii Romanæ Sapientiæ descriptio, Roma 1661.
- MARTINELLI F.: Roma ricercata nel suo sito e nella scuola di tutti gli Antiquarii, Roma 1644 e 1658.
— Primo trofeo della Sma Croce eretto in Roma nella Via Lata da S. Pietro Apostolo, Roma 1655.
— Roma ex ethnica sacra, Roma 1653.
- MILIZIA FR.: Memorie degli architetti antichi e moderni, Bassano 1768.
- MUNOZ A.: La formazione artistica del Borromini, in Rassegna d'Arte, maggio fino giugno 1919.
— Roma barocca, Milano 1919.
— Francesco Borromini, Roma 1921.
- PANOFSKY E.: Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis, nel Jahrb. d. Preuss. Kunsts., XL, 1919, 241 seg.
- PASCOLI L.: Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, Roma 1730.
- PASSERI G.: Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673, Roma 1772.
- POLLAK O.: Die Decken des Palazzo Falconieri in Rom und Zeichnungen von Boromini in der Wiener Hofbibliothek, nel Jahrb. des Kunsthist. Inst. der K. K. Zentralkommission V, 1911, 111 seg.
— » Boromino, Francesco « in Thieme-Becker, Allg. Lex. d. bild. Künstler, Leipzig 1910, IV, 368 seg.
— Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit, nel Jahrb. d. Preuss. Kunsts., XXXIV, 1913, suppl.
— Der Architekt im 17. Jhd., in Rom, nella Zeitschrift für Geschichte der Architektur, III (1909 bis 1910), 201 seg.
— Antonio del Grande, nel Kunsthist. Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1909.
- POSSE H.: Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom, nel Jahrb. d. Preuss. Kunsts., XI, 1919, 93 seg.
- QUATREMÈRE DE QUINCY M.: Encyclopédie méthodique, Paris 1788. Articolo: Borromini.
- RASPONIUS C.: De Basilica et Patriarchio Lateranensi, Roma 1656 und 1657.
- RATTI N.: Notizie della chiesa interna dell'Archiginnasio romano, Roma 1833.
- RENAZZI F. M.: Storia dell'Università degli studi di Roma, Roma 1803 fino 1806.
- REYMOND M.: De Michel-Ange à Tiepolo, Paris 1912.
- RITRATTO di Roma moderna, vid. P. Totti.
- ROHAULT DE FLEURY G.: Le Latran au Moyen Age, Paris 1877.
- ROISECCO G.: Roma antica e moderna, Roma 1750.
- ROSSI D. DE: Studio d'architettura civile, Roma 1702-1721.
- ROSSI F. DE: Ritratto di Roma moderna vid. P. Totti.
- ROSSI G. J.: Il nuovo teatro delle fabbriche di Roma moderna, Roma 1665, to. I fino III.
- RUBEIS J. J. DE: Insignium Romae templorum prospectus, Roma 1683.
- SEIGNELAY, MARQUIS DE: Journal de mon voyage, nella Gazette des Beaux-Arts XVIII (1865), 176 seg.
- SERAFIN DEL SAGRADO CORAZON DE JESUS, FR.: Historia del Convento de S. Carlos a las cuatro Fuentes de Roma, Roma 1916.
- SIGISMONDO G.: Descrizione della città di Napoli, Napoli 1789.
- TEZIO G.: Aedes Barberinae ad Quirinalem, Romae 1642.
- TITI F.: Studio di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma, Roma ed 1674, 1686, 1721, 1763.
- TOTTI P.: Ristretto delle Grandezze di Roma, Roma 1637.
— Ritratto di Roma moderna, Roma, ed. 1638, 1652 (Fil. de Rossi), 1689 (Mich. Ang. Rossi).
- VENUTI R.: Descrizione di Roma moderna, Roma 1766.
- WÖLFFLIN H.: Renaissance und Barock, München 1888.
- ZIDEK F.: Villa Falconieri, nel 1. Jahresbericht des Gymnasiums der Ges. Jesu in Kalksburg, 1907.

ELENCO RAGIONATO DELLE TAVOLE

- 1 S. Pietro in Vaticano, portico con la Porta Santa.
- 2 — Disegno del Borromini per la Porta Santa (Alb. 748).
- 3,1 — Cherubino sul rilievo d'Attila.
- 3,2 — Inferiata sopra le cappelle sotterranee.
- 4 Palazzo Barberini, veduta d'insieme.
- 5 — Le logge del Bernini.
- 6 — Corpo centrale della facciata posteriore.
- 7 — Progetti del Maderna per il corpo centrale della facciata posteriore (1. Alb. 962, 2. Alb. 963).
- 8 — Finestra del mezzanino al fianco del corpo centrale della facciata principale, disegnata dal Borromini.
- 9 — Porta del salone, disegnata dal Bernini.
- 10 — Progetti del Bernini per la porta princ. del salone (1. Alb. 983, 2. Alb. 984).
- 11 — Porta principale del salone, disegnata dal Bernini.
- 12 S. Carlo alle Quattro Fontane, sagrestia (già refettorio).
- 13 — Chiostro.
- 14 — Progetti per la facciata verso il giardino (1. Alb. 201, 2. Alb. 200).
- 15 — Sezione (Insign. Rom. Templ. prosp.)
- 16,1 — Disegno per l'arco in ferro battuto del pozzo del chiostro (Alb. 195a).
- 16,2 — Disegno per la cornice dell'altare maggiore (Alb. 210).
- 17 — Disegni per inferiate (1. Alb. 232, 2. Alb. 235, 3. Alb. 238a, 4. Alb. 231).
- 18 — Interno.
- 19 — Interno.
- 20 — Interno della cupola.
- 21 — Pennacchi.
- 22 Palazzo Spada, colonnata (Alb. 1156).
- 23 — Colonnata.
- 24 — Porta del giardino.
- 25 Palazzo Falconieri, facciata.
- 26 — Cortile.
- 27 — Progetto per il cortile (Berlino, Bibl. d. Kunstgew.-Mus. n. 1067).
- 28 — Loggia.
- 29,1 — Erma con testa di falco.
- 29,2 — Inferiata del portale.
- 30,1 — Studio d'una colomba (Alb. 1070).
- 30,2 — Disegni per il pilastro all'angolo (Alb. 1063).
- 31,1 — Disegno per un soffitto (Alb. 1071).
- 31,2 — Disegno per un'inferiata (Alb. 1069).
- 31,3 — Disegno per un soffitto (Alb. 1068).
- 32 — Soffitto nel pian terreno.
- 33 — Soffitto nel piano nobile dell'ala sud-ovest.
- 34 — Soffitto nel piano nobile dell'ala sud-ovest.

- 35.1 — Soffitto nell'ingresso dell'ala sud-ovest.
35.2 — Dettaglio del soffitto tav. 34.
36 — Soffitto nel piano nobile dell'ala sud-ovest.
37 Oratorio di S. Filippo Neri, sezione della parte d'avanti (op. arch. II, 42).
38 — Progetto per la facciata (Alb. 291).
39 — Facciata.
40.1 — Porta dell'Oratorio.
40.2 — Disegno per un'inferiata della facciata (Alb. 327).
40.3 — Disegno per un'inferiata della facciata (Alb. 329).
40.4 — Disegno per la porta della biblioteca (Alb. 325).
41.1 — Disegno per un pilastro del cortile (Alb. 300).
41.2 — Disegno per la cartella alla parete d'ingresso della sala dell'Oratorio (Alb. 295).
41.3 — Disegno per un timpano (Alb. 295).
41.4 — Progetto per la sistemazione della parete d'ingresso della sala dell'Oratorio (Alb. 295).
41.5 — Disegno per una porta in S. Maria in Vallicella (Alb. 660).
42 — Disegno per una fontana nel secondo cortile (Alb. 336).
43 — Sezione dei cortili (Op. arch. II, 58).
44.1 — Disegno per le finestre del primo cortile (Alb. 311).
44.2 — Prospetto del primo cortile sul lato della sagrestia (Op. arch. II, 51).
45.1 — Refettorio (Op. arch. II, 62).
45.2 — Forma primitiva della biblioteca (ms. dell'Op. arch.).
46 — Sala della ricreazione, camino.
47 — Biblioteca, monumento del card. Cesare Baronio.
48.1 — Lavamano (Op. arch. II, 60).
48.2 — Lavamano (attualmente in cucina).
49 — Lato prospiciente sulla piazza di Monte Giordano.
50 SS. Apostoli a Napoli, altare dell'Annuziata.
51 Piazza Navona, progetto per la fontana centrale (cod. Vat. lat. 11258, II, 200).
52 S. Pietro in Vaticano, progetti per i campanili (1. Alb. 735, 2. Alb. 735a).
53 S. Giovanni in Laterano, navata centrale con veduta verso l'ingresso.
54 — Finestra sopra il portale della navata centrale.
55 — Lato d'ingresso della navata centrale.
56.1 — Decorazione delle archivolte degli archi della navata centrale.
56.2 — Capitello dei pilastri della navata centrale.
57.1 — Soffitto nella navata laterale interna del lato meridionale.
57.2 — Soffitto nella navata laterale esterna del lato meridionale.
58 — Navata laterale interna del lato meridionale.
59 — Navata laterale interna del lato meridionale.
60 — Medaglione in alto alle pareti della navata centrale.
61 — Monumento di Sergio IV.
62 — Parte superiore del monumento di Bonifacio VIII.
63 — Soprapporta nella navata laterale interna del lato settentrionale.
64.1 — Disegno per il monumento di Bonifacio VIII (alb. 396).
64.2 — Disegno per il monumento di Alessandro III (Alb. 398).
65.1 — Disegno per un epitaffio non eseguito (Alb. 407).
65.2 — Disegno per un epitaffio non eseguito (Alb. 402).

- 66,1 — Monumento del card. A. Martinez de Chaves.
66,2 — Disegno per una vetrata (Alb. 440).
67,1 — Disegno per il tabernacolo sull'altare maggiore (studio d'arch. III).
67,2 — Disegno per il tabernacolo sull'altare maggiore (cod. Chis. P VII. 9, fol. 9).
68,1 — Parte superiore della porta conducente al Palazzo Lateranense.
68,2 — Disegno per un epitaffio destinato probabilmente a S. Giovanni in Laterano (Alb. 1280).
68,3 — Disegno per il mosaico del pavimento (Alb. 421).
48,4 — Disegno per il mosaico del pavimento (Alb. 422).
69,1 — Progetto per il soffitto, 1646 (Alb. 393).
69,2 — Disegno per il soffitto davanti la porta conducente al Palazzo Lateranense (Alb. 391).
70 S. Ivo della Sapienza, veduta dal cortile.
71 — Cupola.
72 — Disegno per la lanterna (Alb. 510).
73 — Disegno per la lanterna (Alb. 511).
74,1 — Porta laterale nell'interno.
74,2 — Interno, nicchia dell'altare maggiore.
75 — Interno della cupola.
76,1 — Disegno per il fregio (Alb. 512).
76,2 — Primo progetto per la facciata occidentale (Op. arch. I, 3).
77 — Veduta del cortile con i campanili progettati (Op. arch. I, 7).
78 — Portale del lato posteriore.
79 S. Maria de' Sette Dolori, facciata.
80 — Interno, lato d'ingresso.
81 — Interno, lato dell'altare maggiore.
82,1 Palazzo Carpegna, loggia.
82,2 — Porta della scala a chiocciola.
83,1 — Disegno per un pilastro (Alb. 1040).
83,2 Palazzo Pamfili, disegno per il soffitto del salone (Alb. 1128).
84,1 — Galleria.
84,2 — Porta della galleria.
85 S. Agnese in Piazza Navona, veduta generale.
86 — Facciata.
87 — Facciata.
88,1 — Progetto dei Rainaldi: la facciata principiata da G. Rainaldi (Alb. 58).
88,2 — Progetto dei Rainaldi: prospetto della facciata (Alb. 50).
89,1 — Lato posteriore principiata da G. Rainaldi (cod. Cors. 168).
89,2 — L'interno principiata da G. Rainaldi (cod. Cors. 168).
90 — Disegno del Borromini per i campanili (Alb. 59a).
91 — Campanile.
92 — Interno.
93 — Interno.
94 — Interno con l'altare di S. Eustachio.
95 Collegio di S. Agnese, le logge con le scale.
96 Collegio di Propaganda Fide, facciata.
97 — Facciata.

- 98 — Parte centrale della facciata.
 99 — Finestra sul portale.
 100 — Finestra del primo piano.
 101 — Finestra del primo piano.
 102,1 — Finestra del piano superiore.
 102,2 — Finestra del piano superiore.
 103,1 — Finestra del piano superiore.
 103,2 — Finestra della facciata laterale.
 104,1 — Disegno per il portale della facciata (Alb. 911).
 104,2 — Disegno per una porta (Alb. 909).
 104,3 — Disegno per una porta (Alb. 912).
 104,4 — Disegno per la finestra centrale della facciata (Alb. 916).
 105,1 — Disegno per le finestre superiori della facciata laterale (Alb. 917).
 105,2 — Disegno per un camino (Alb. 921a).
 105,3 — Disegno per un camino (Alb. 921).
 105,4 — Disegno per un camino (Alb. 922).
 106 — Interno della chiesa.
 107,1 — Soffitto della chiesa.
 107,2 — Soffitto di una stanza.
 108 — Progetto per l'interno della chiesa (Alb. 906).
 109 S. Andrea delle Fratte, esterno.
 110 — Parte centrale del campanile.
 111 — Parte superiore del campanile.
 112 — Capitelli della parte centrale del campanile.
 113 Biblioteca Alessandrina.
 114 Villa Falconieri, facciata.
 115,1 — Cancelli de' Leoni con veduta verso l'esterno.
 115,2 — Cancelli de' Leoni, con veduta verso l'interno.
 116,1 — Cancelli de' Leoni.
 116,2 — Cancelli di Falco.
 117,1 Casino Bufalo, disegno per il portale (Alb. 1002).
 117,2 Palazzo a Perugia, disegno per il portale (Alb. 1432).
 118 S. Giovanni in Oleo con la Porta Latina.
 119 — Primo progetto (Alb. 466a).
 120,1 S. Girolamo della Carità, disegno per l'altare della cappella Spada (Alb. 476).
 120,2 S. Paolo a Bologna, disegno per l'altare maggiore (Alb. 477).
 121,1 Siena, disegno per un altare (Alb. 8).
 121,2 — Disegno per un altare (Alb. 9).
 122 S. Giovanni de' Fiorentini, altare maggiore e tomba dei Falconieri.
 123 S. Carlo alle Quattro Fontane, Facciata.
 124 — Facciata.
 125 — Facciata.
 126 — Progetto per la facciata.
 127 — Finestra inferiore della parte laterale.
 128 — Capitello delle colonne della parte inferiore.

Le illustrazioni sono in parte eseguite su fotografie delle seguenti ditte:

ANDERSON: tav. 1, 37, 49, 85, 86, 93.

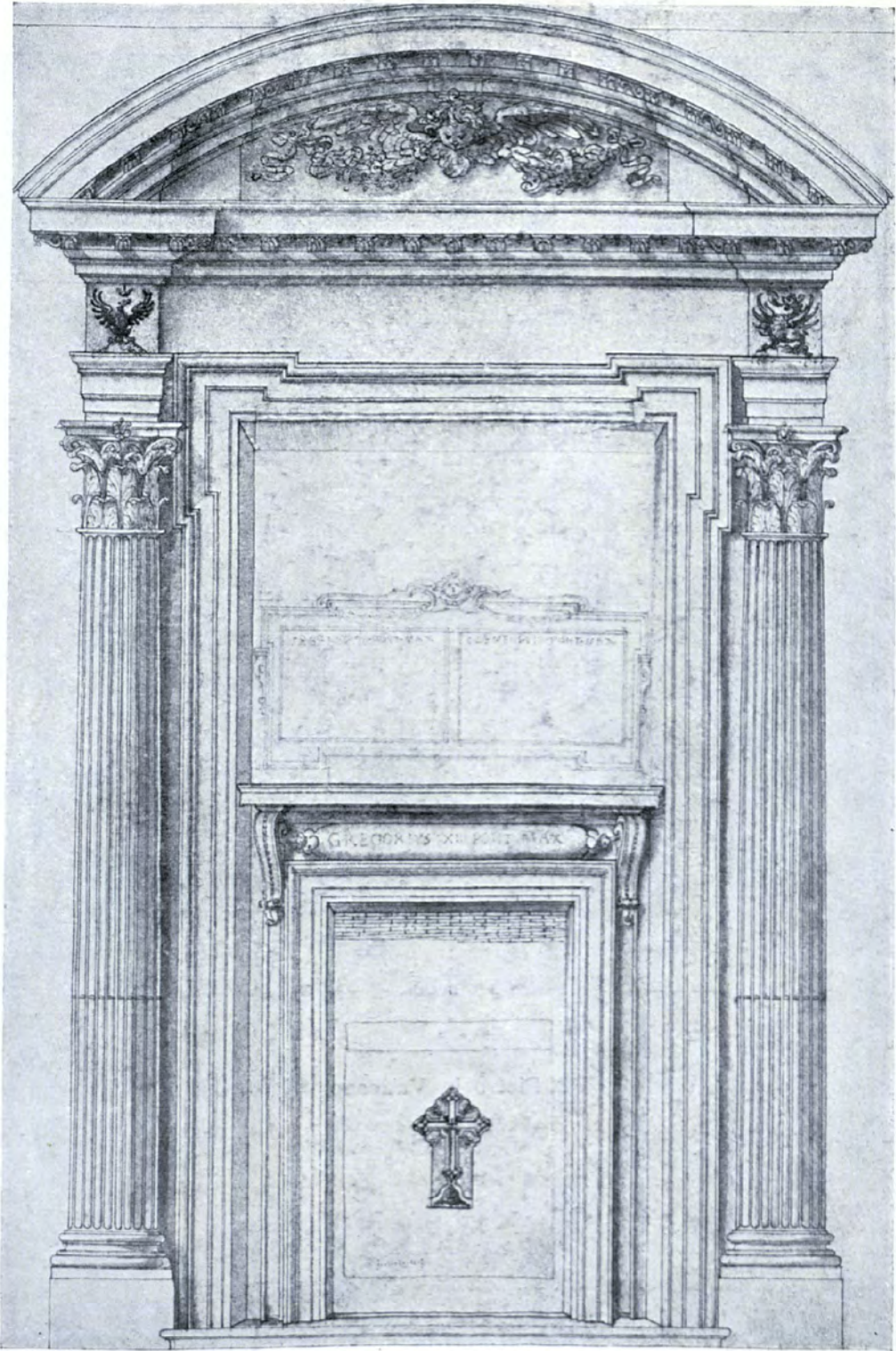
ALINARI: tav. 4, 9, 11, 13, 19, 94, 95, 116,2, 122.

CRUDO (Magni, Il Barocco di Roma): tav. 6, 8, 19, 71, 78, 82, 91, 97, 115, 116,1, 127.

Molte fotografie provengono dalla preziosa raccolta del fotografo romano Romualdo Moscioni. A. Muñoz prestò gentilmente per le tav. 3, 12, 50, 79-82, 106 fotografie proprie. Una serie delle più belle fotografie fu eseguita su indicazioni dell'Autore dal fotografo Cesare Faraglia (tav. 46, 53, 55, 70, 74,2, 75, 110, 112, 113).



S. Pietro in Vaticano



S. Pietro in Vaticano
Porta Santa



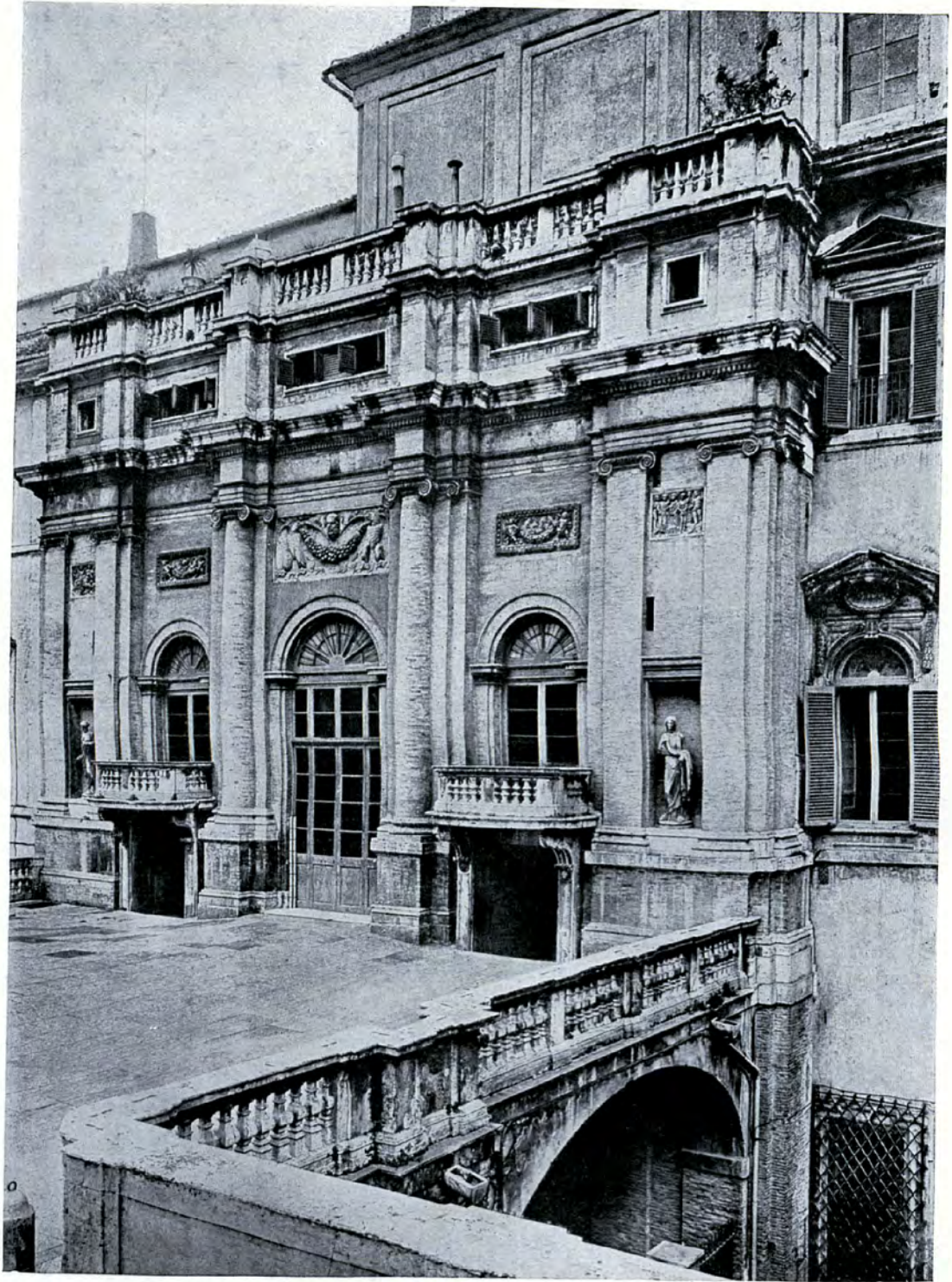
1



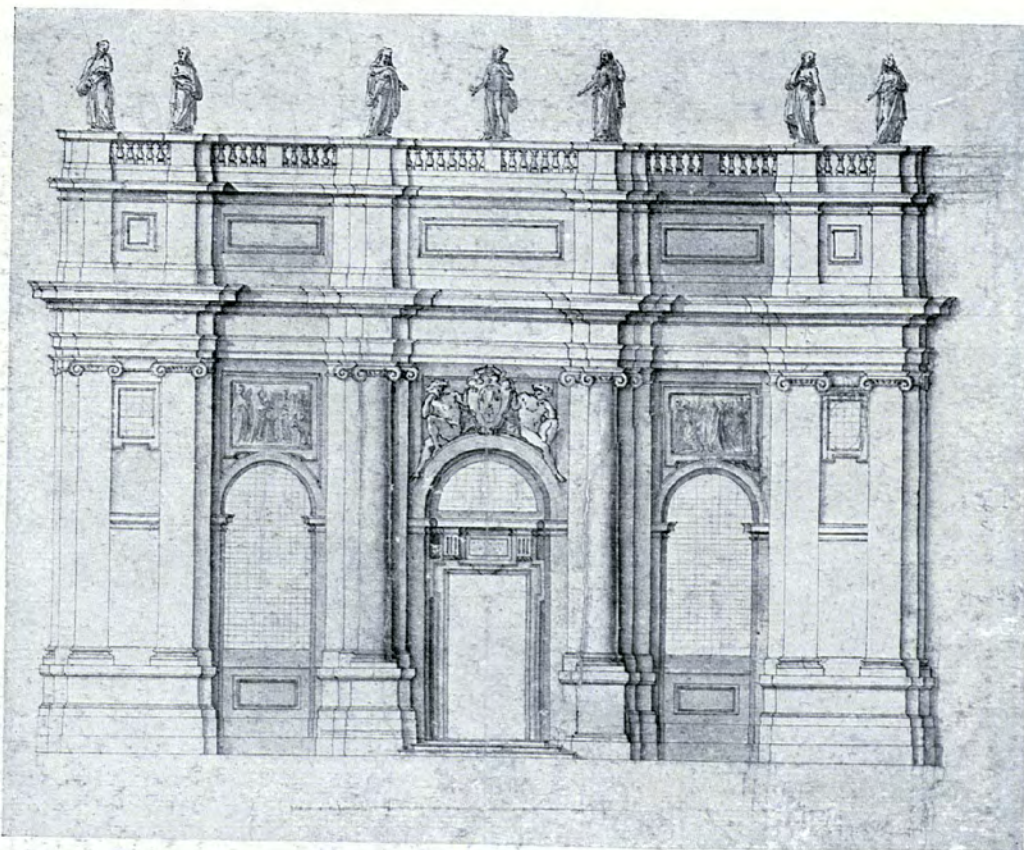
2

S. Pietro in Vaticano

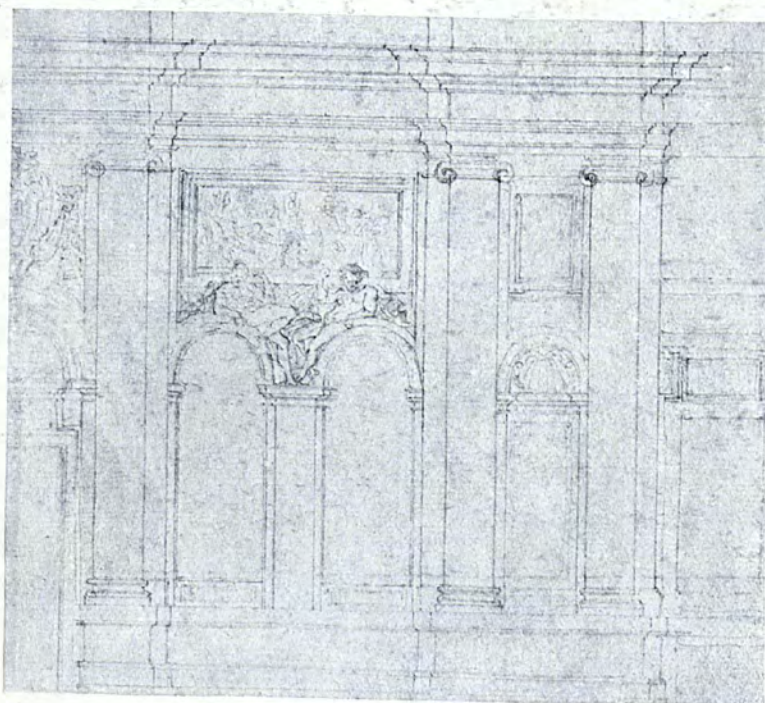
1. Cherubino. 2. Cappelle sotterranee



Palazzo Barberini

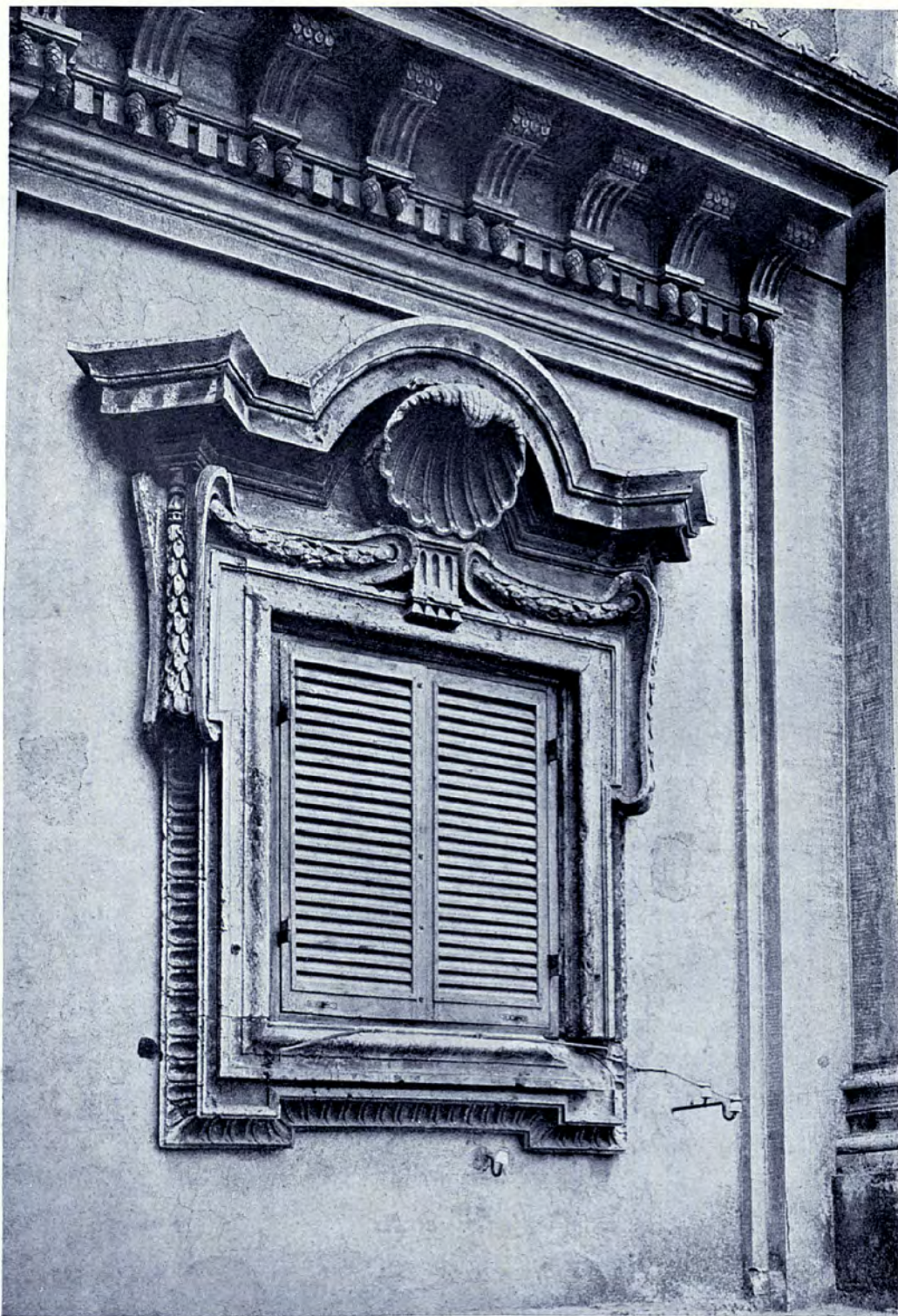


Carlo Maderna



Carlo Maderna

Palazzo Barberini



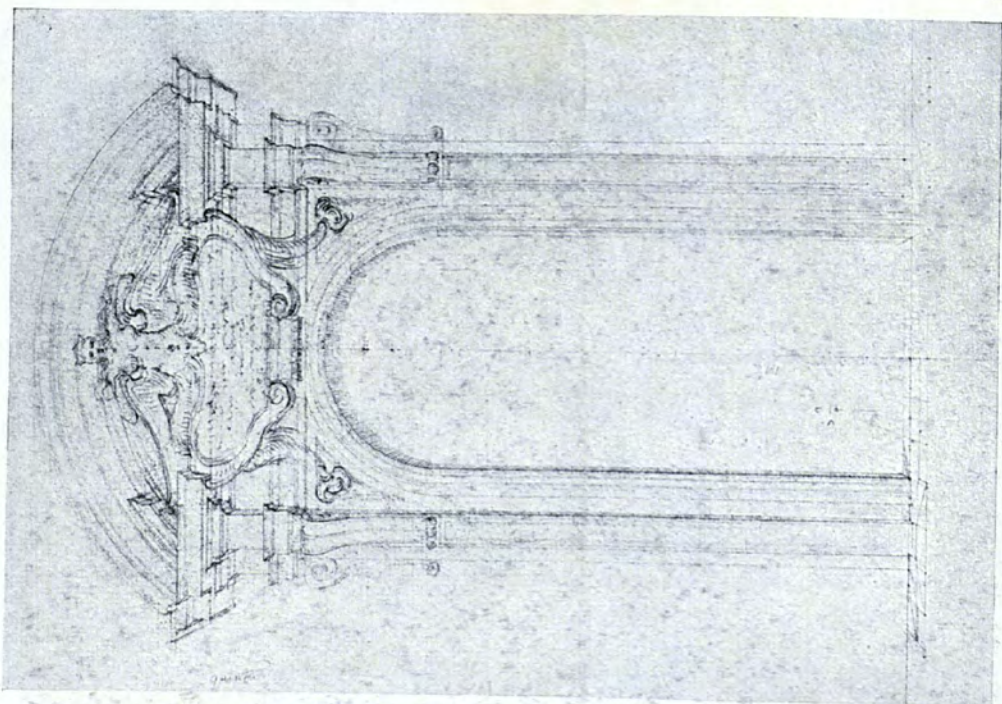
Fr. Borromini

Palazzo Barberini



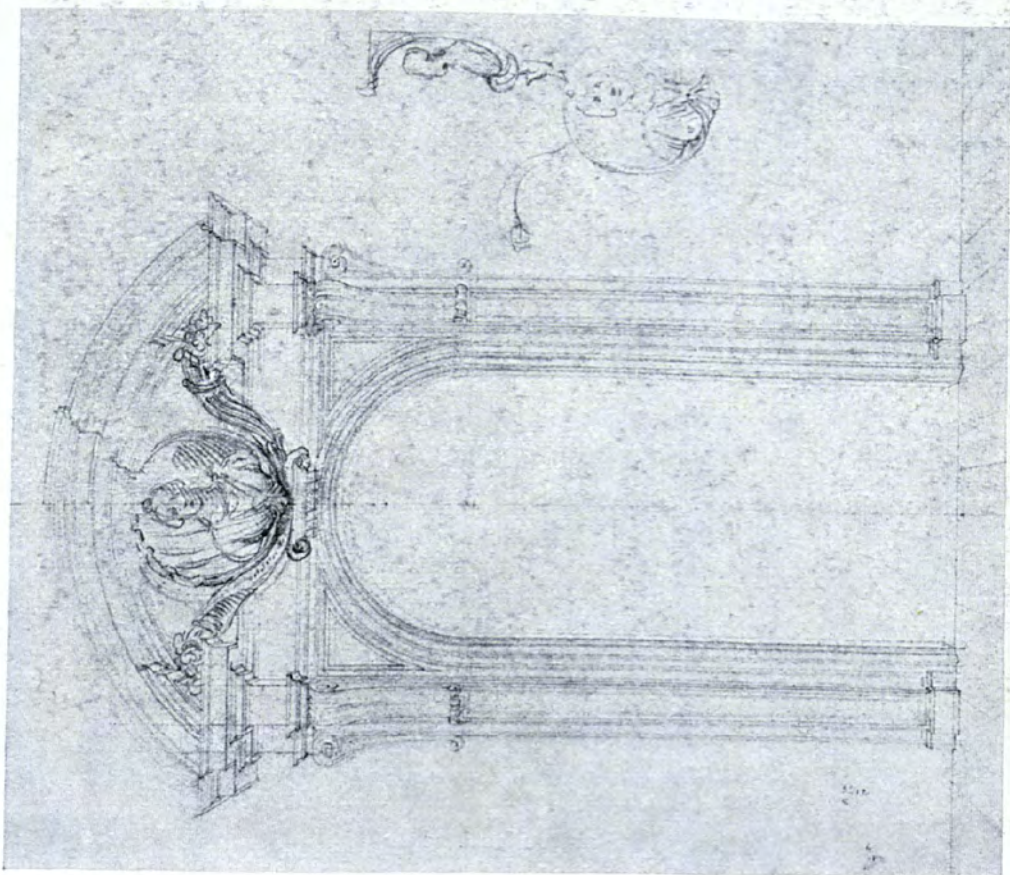
L. Bernini

Palazzo Barberini



2

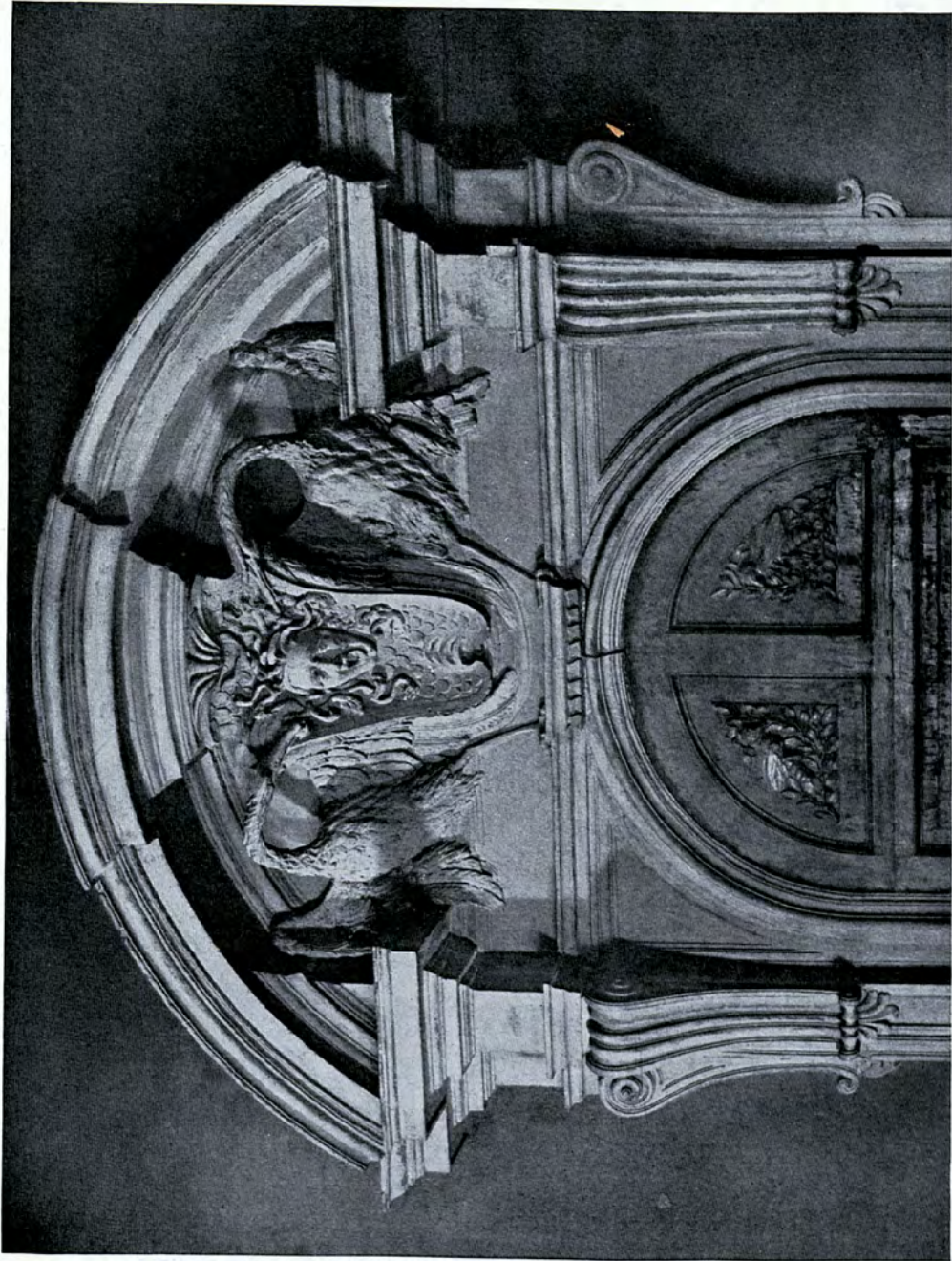
L. Bernini



1

L. Bernini

Palazzo Barberini



L. Bernini

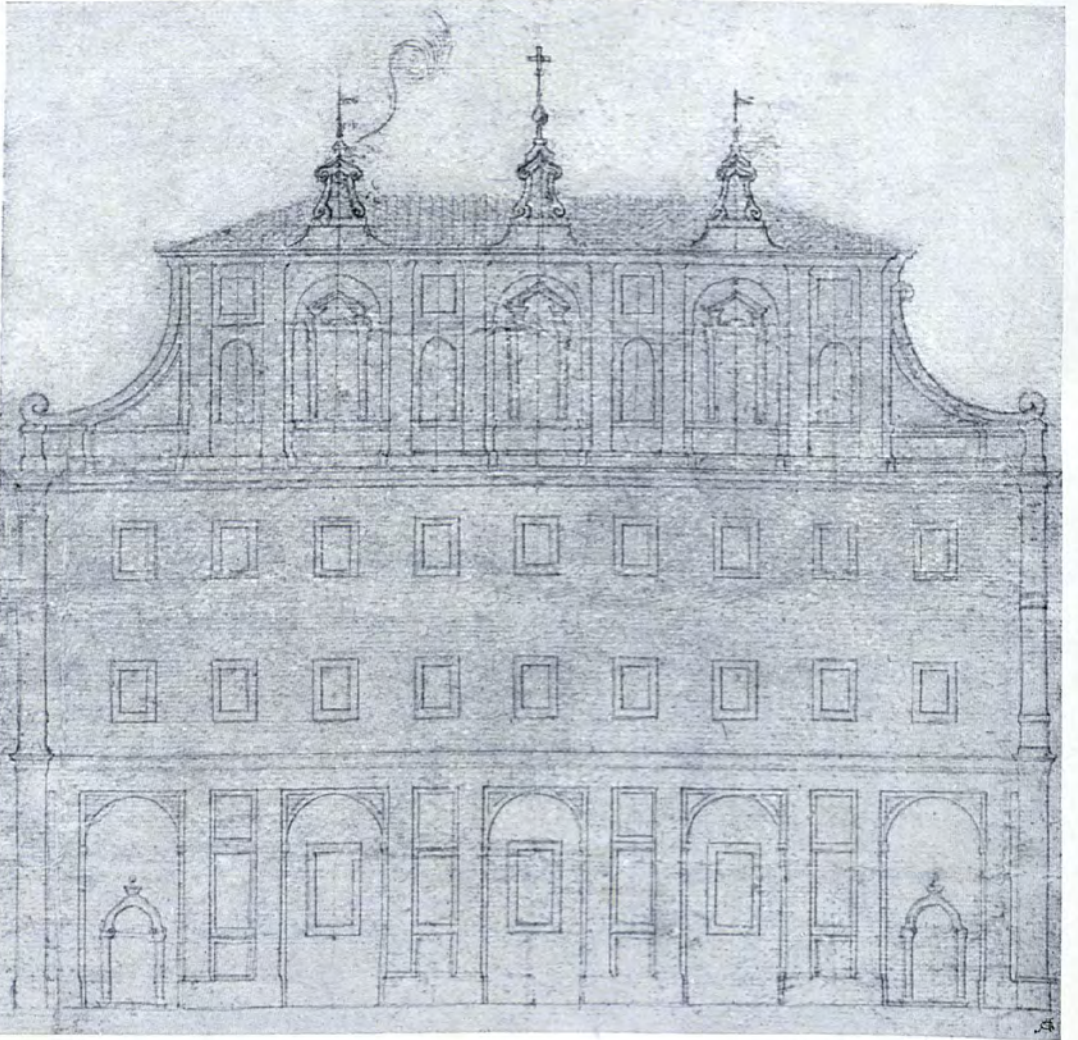
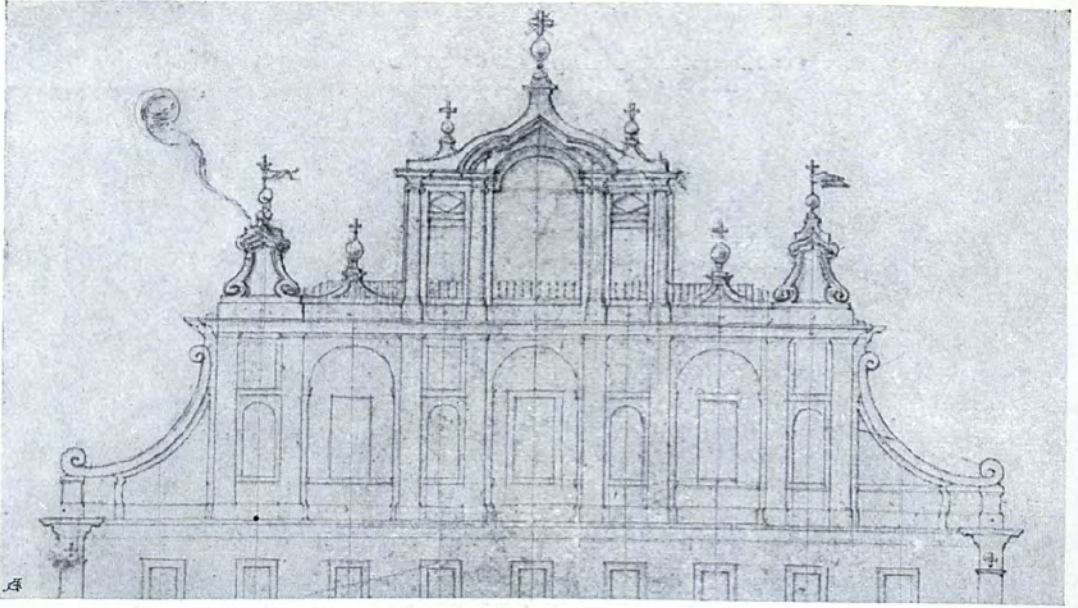
Palazzo Barberini



S. Carlo alle Quattro Fontane
Sagrestia



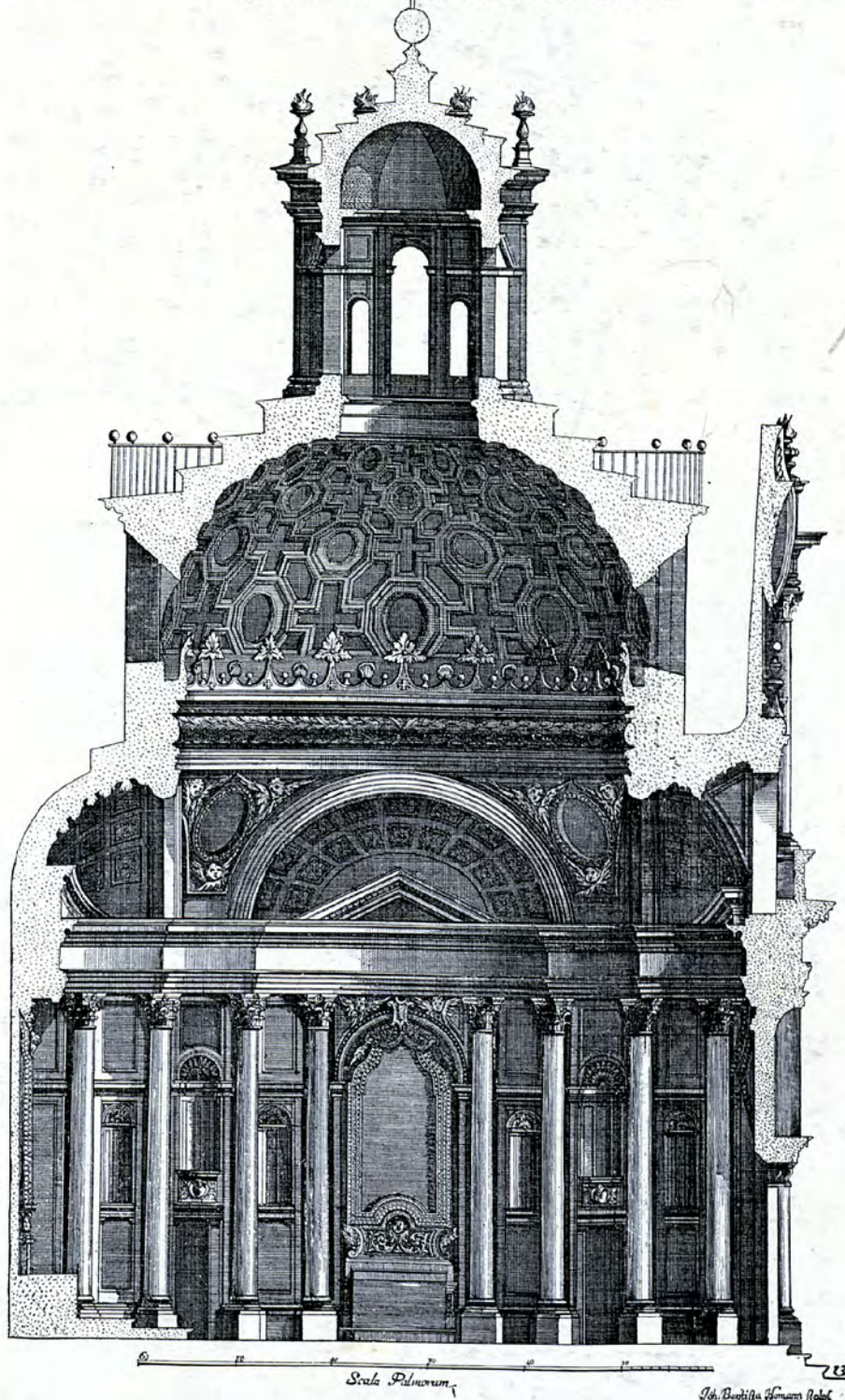
S. Carlo alle Quattro Fontane
Chiostro



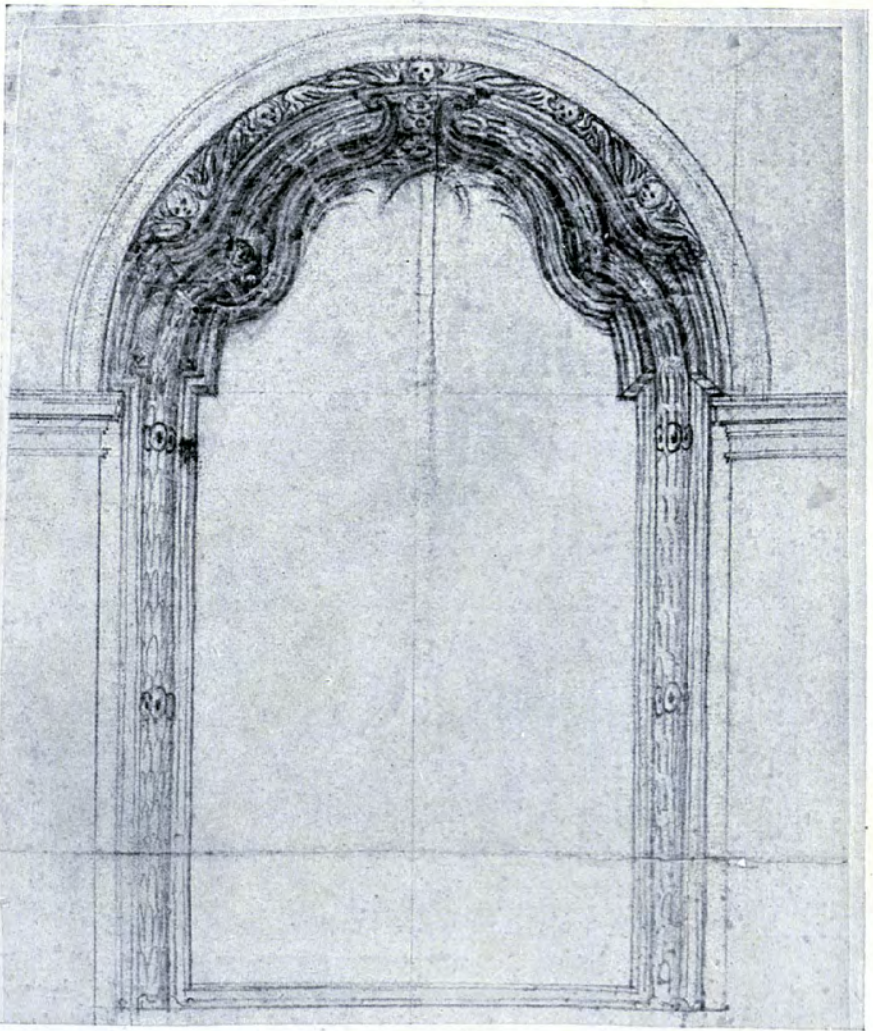
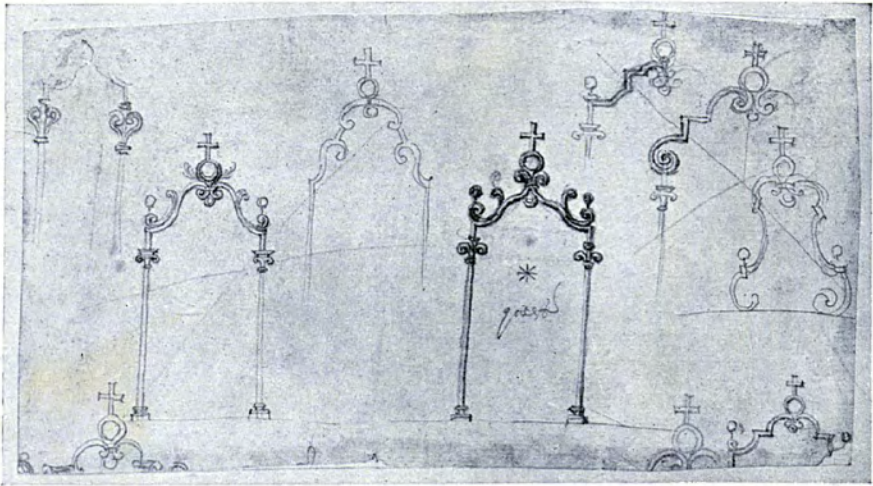
S. Carlo alle Quattro Fontane

Chiostro

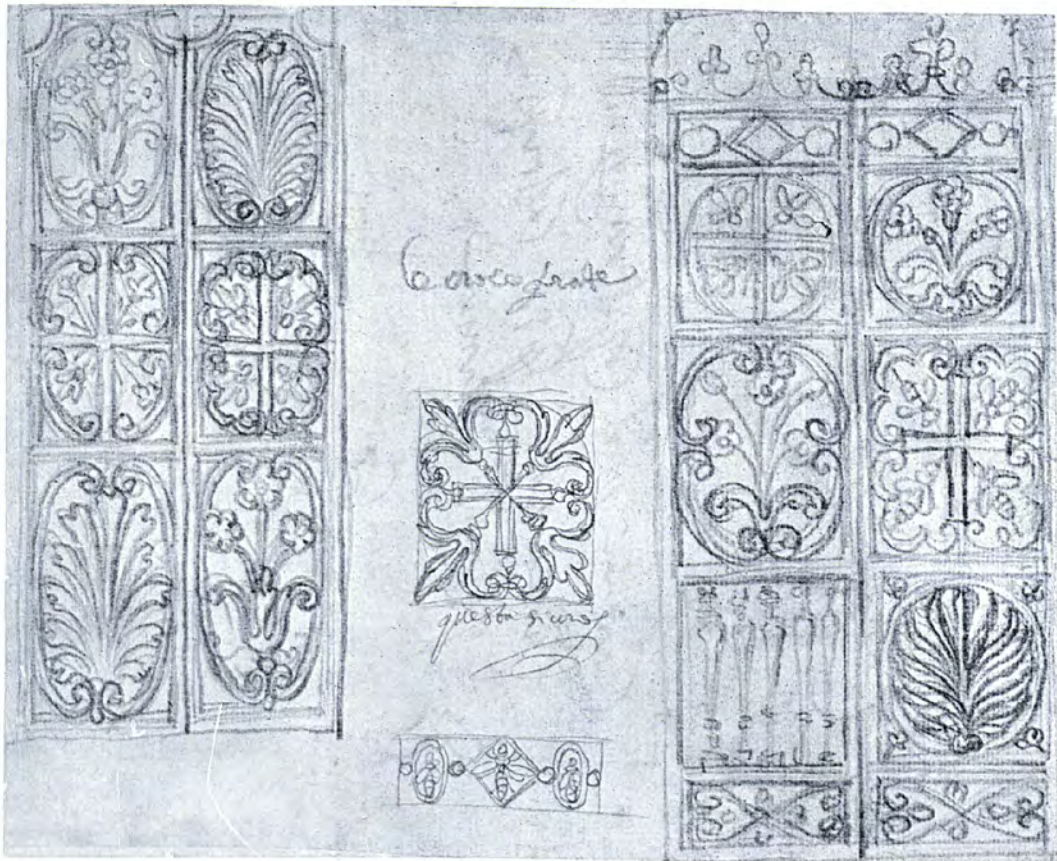
ASPECTUS INTERIOR TEMPLI S. CAROLI AD QUATUOR FONTES
 EQ. FRANCISCO BORROMIINO ARCHITECTO.



S. Carlo alle Quattro Fontane
 (Insig. Rom. templ. prosp.)



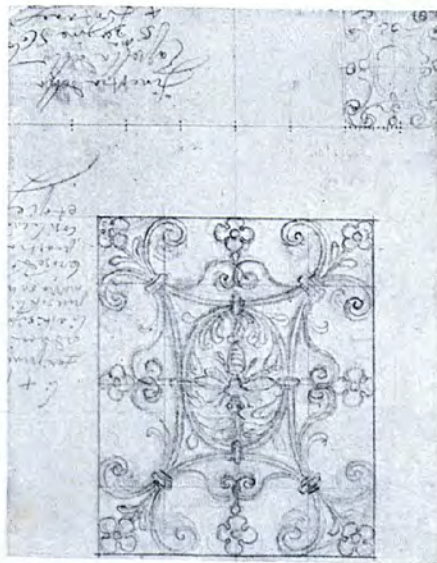
S. Carlo alle Quattro Fontane



1



2



3



4

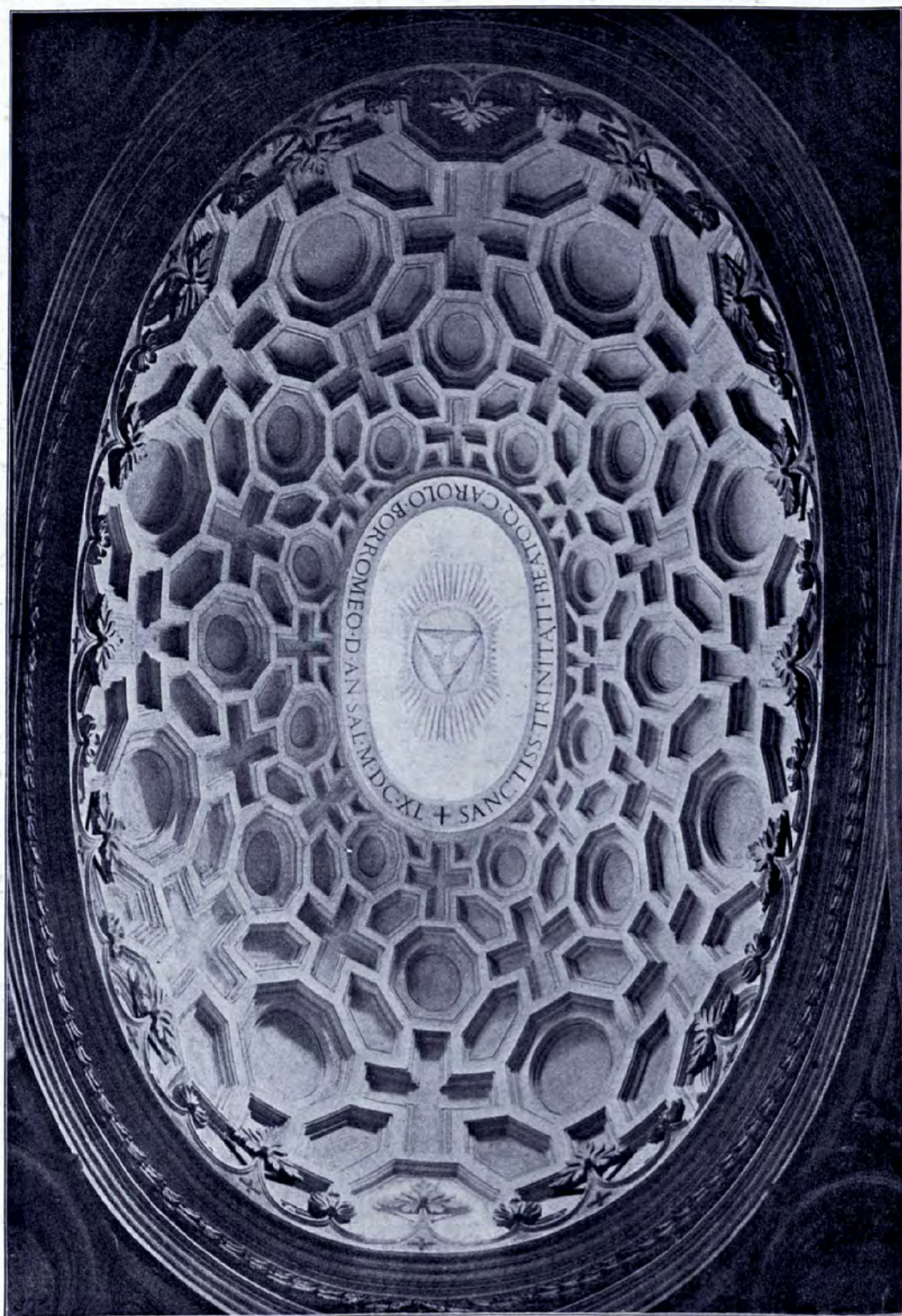
S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



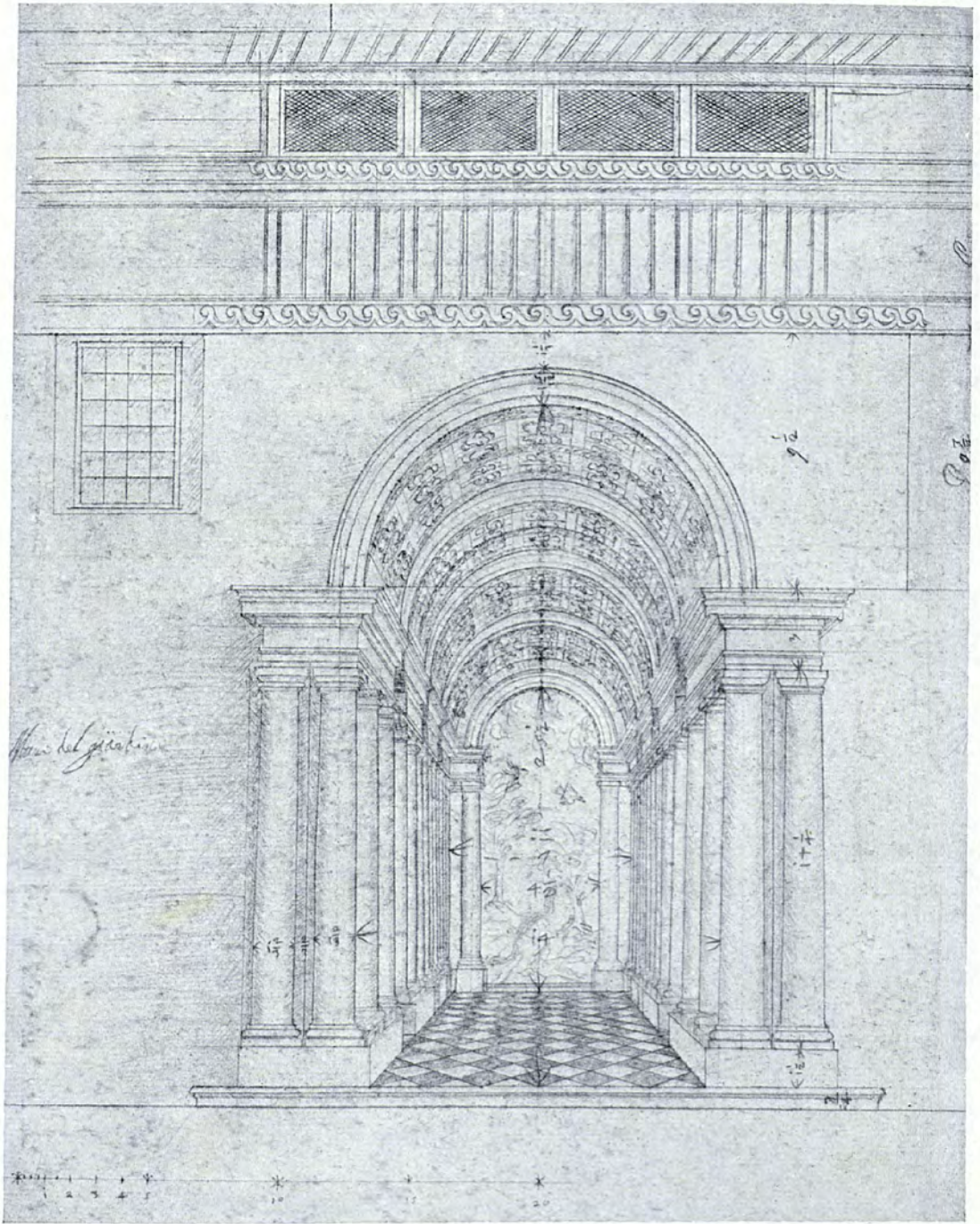
S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



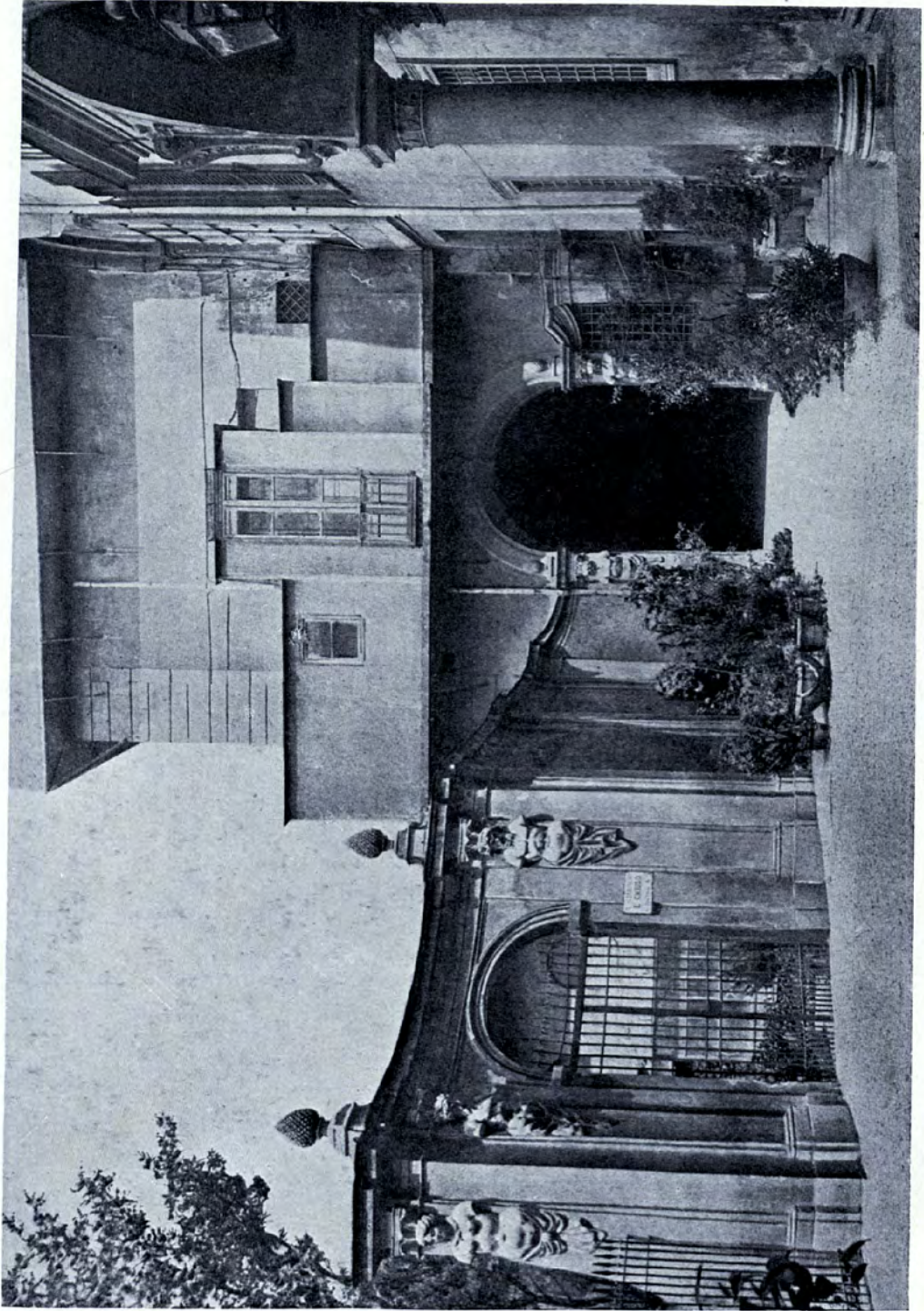
S. Carlo alle Quattro Fontane



Palazzo Spada



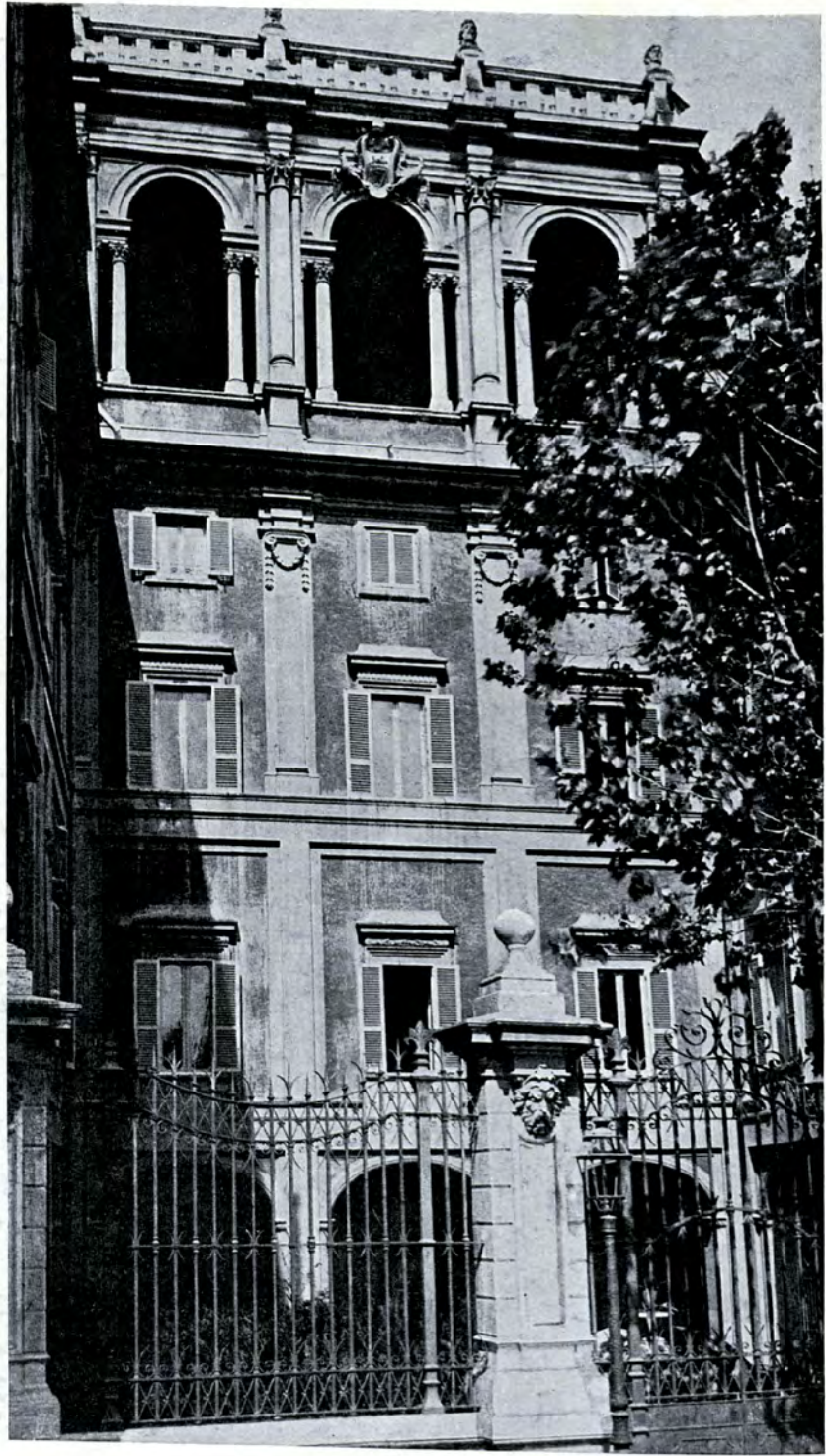
Palazzo Spada



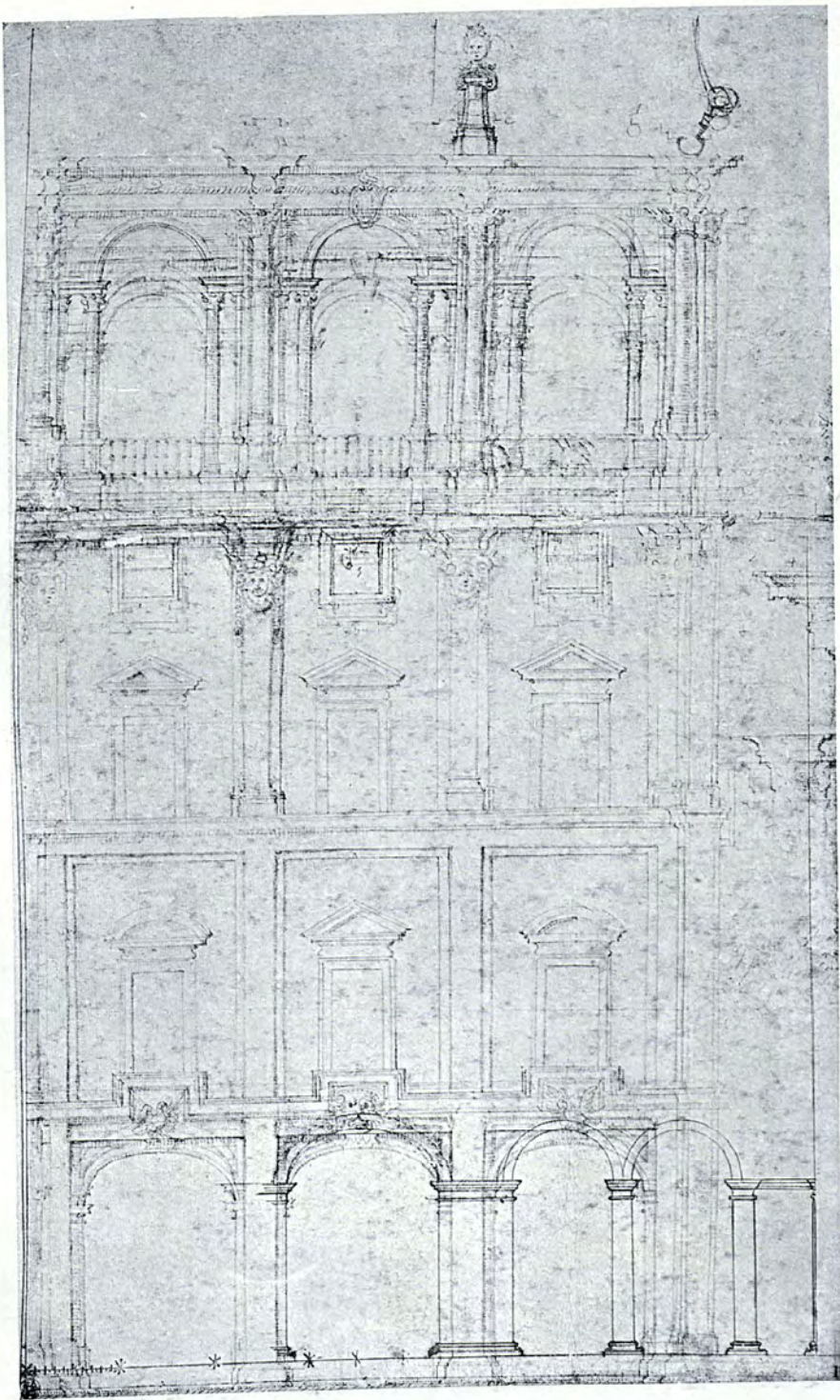
Palazzo Spada



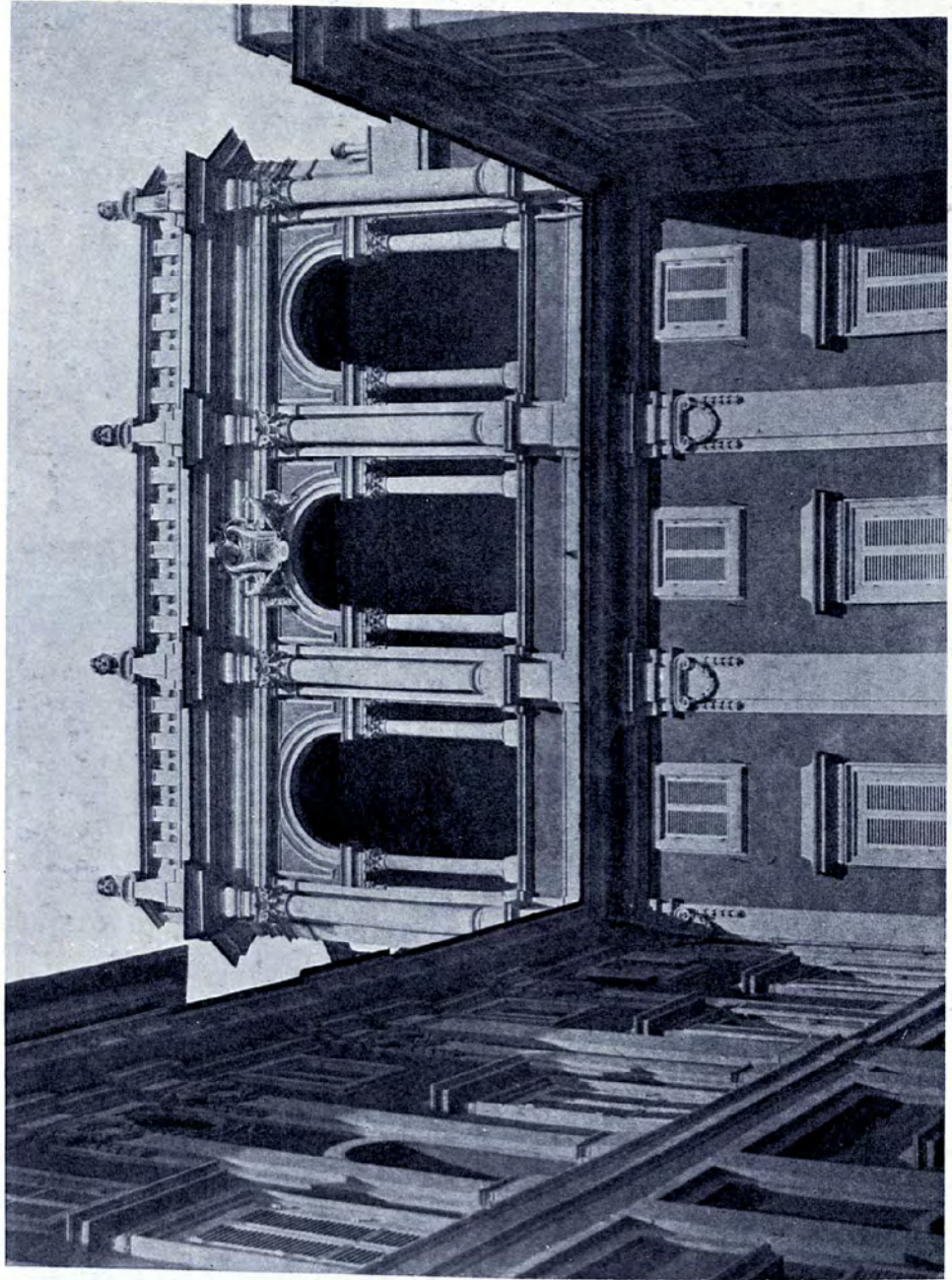
Palazzo Falconieri



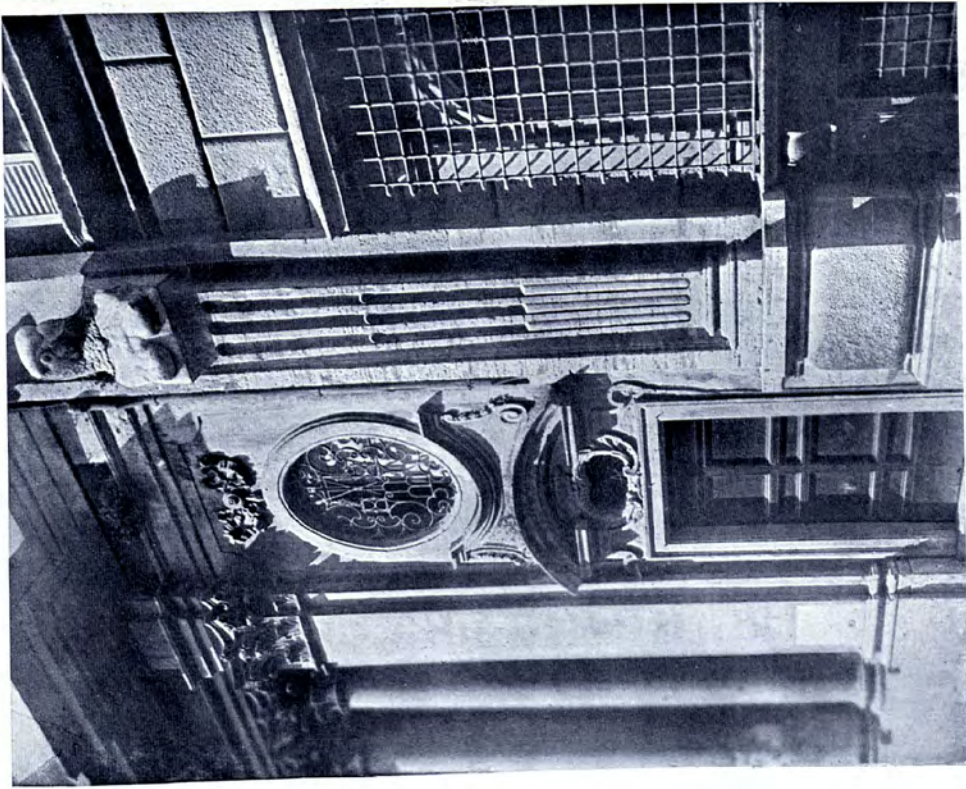
Palazzo Falconieri



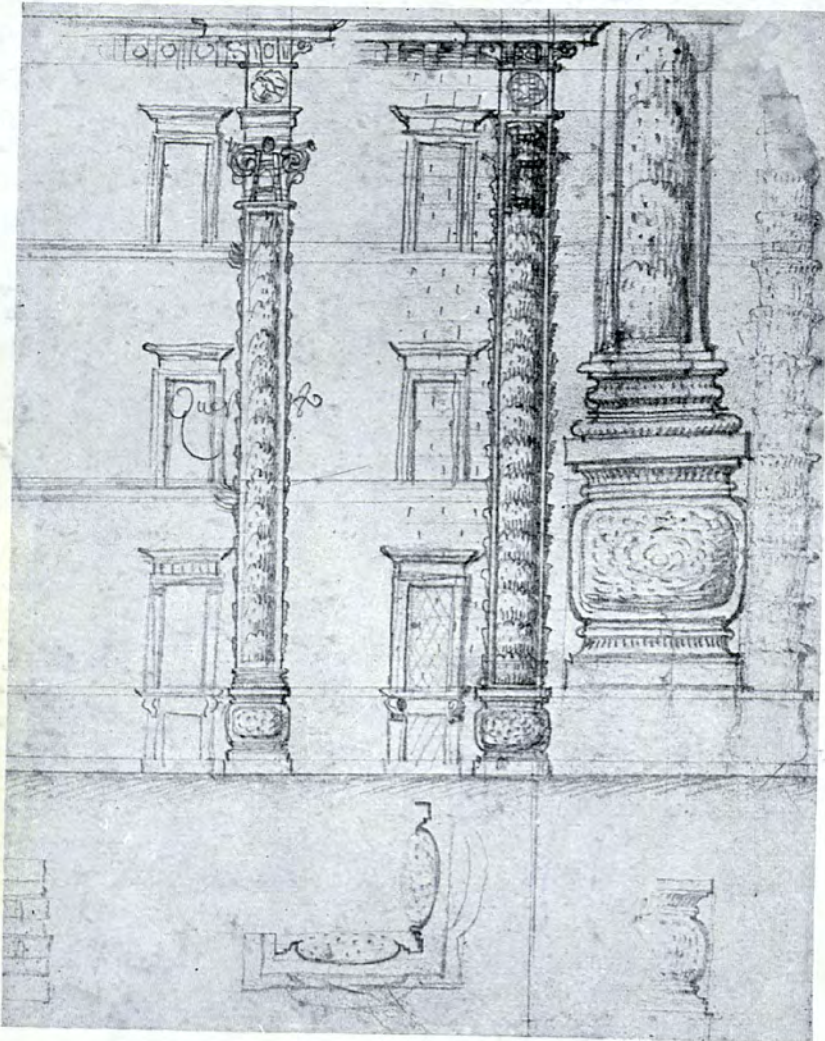
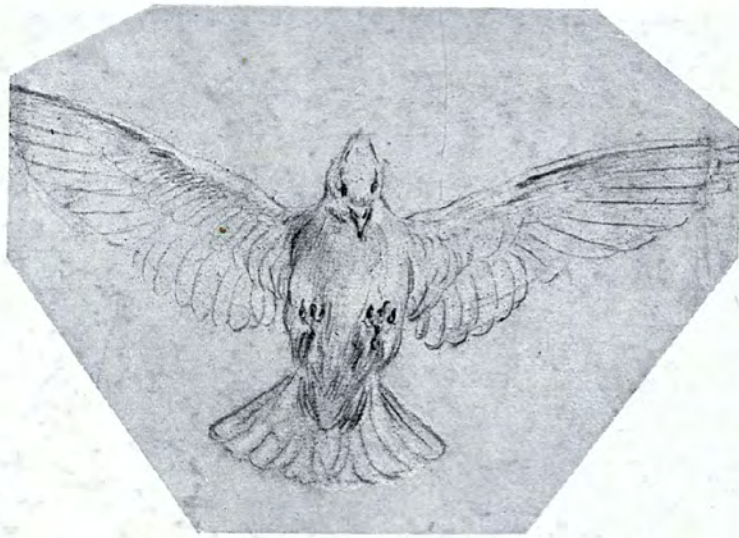
Palazzo Falconieri



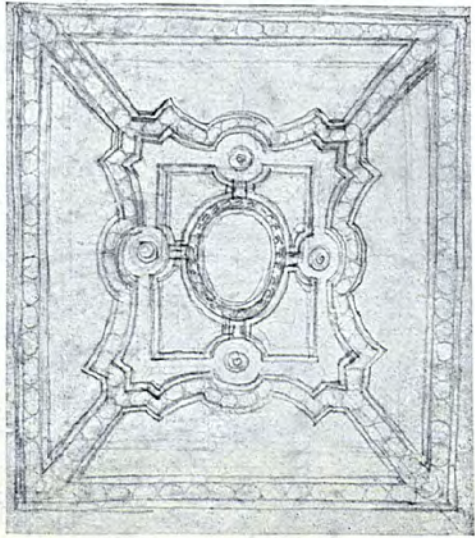
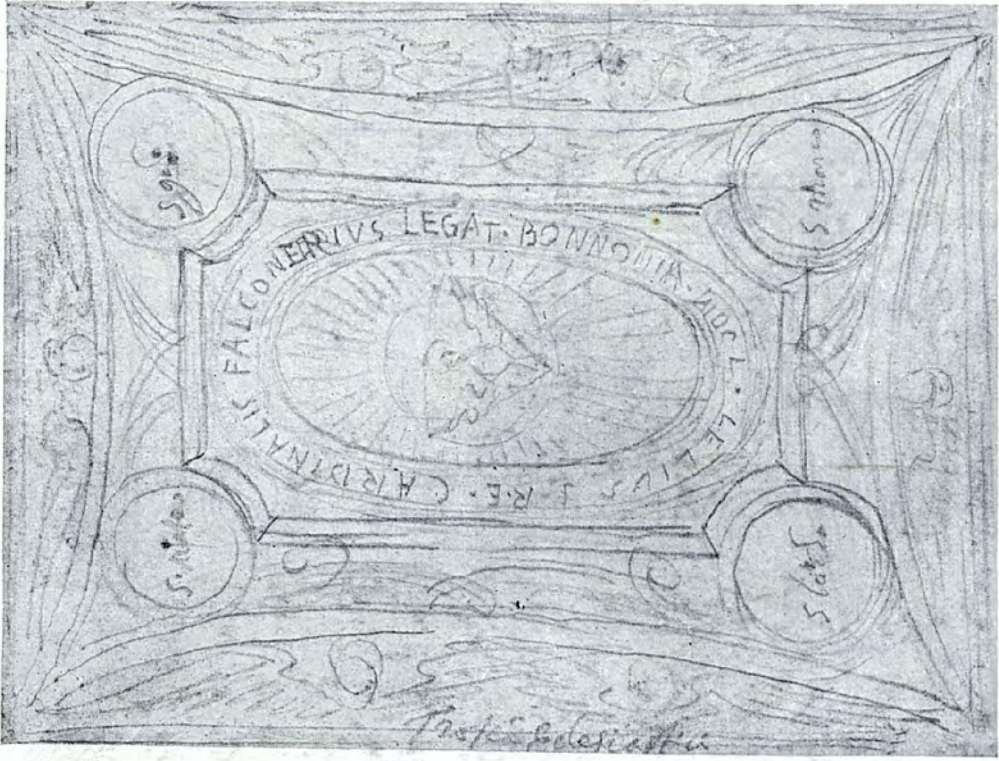
Palazzo Falconieri



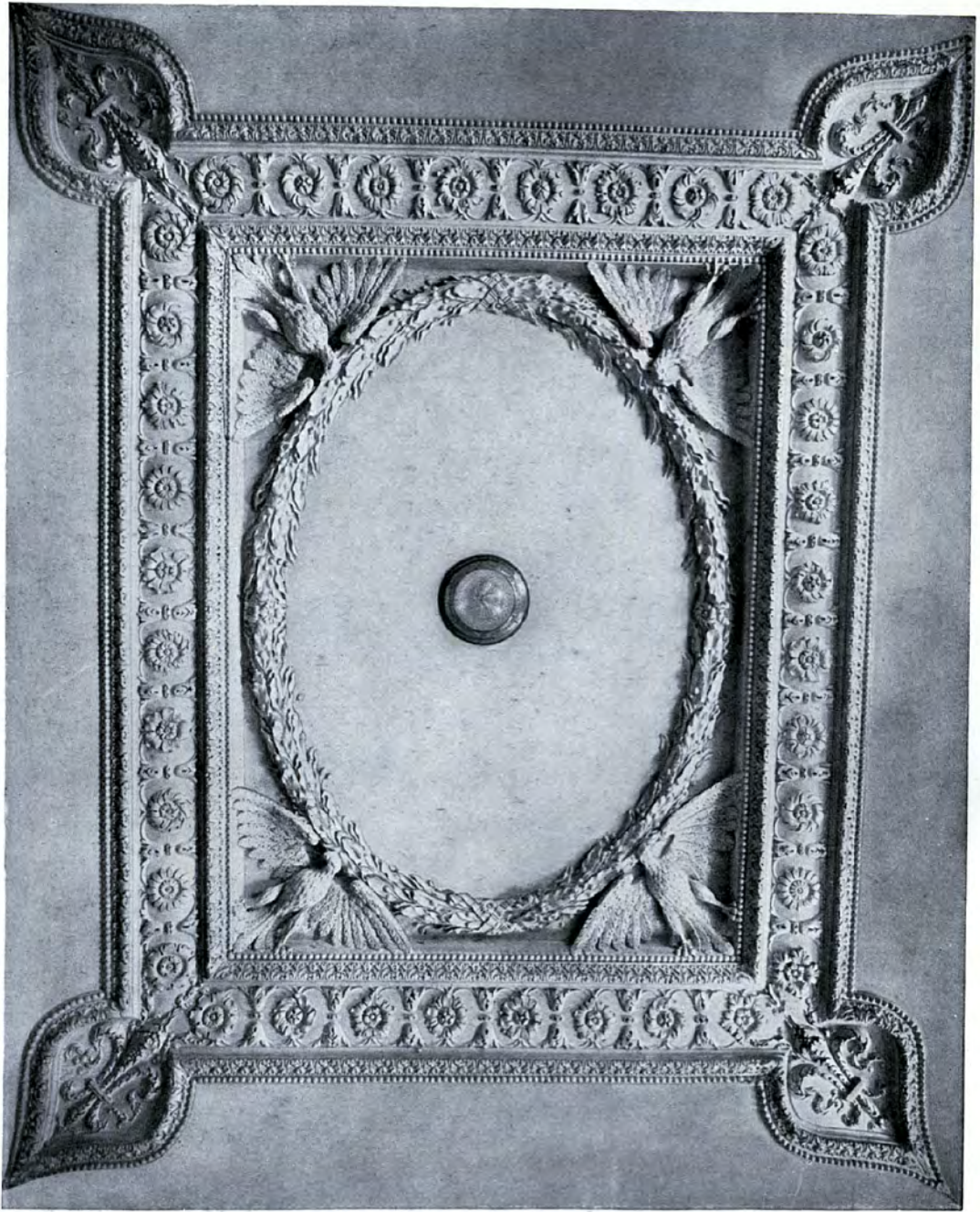
Palazzo Falconieri



Palazzo Falconieri



Palazzo Falconieri



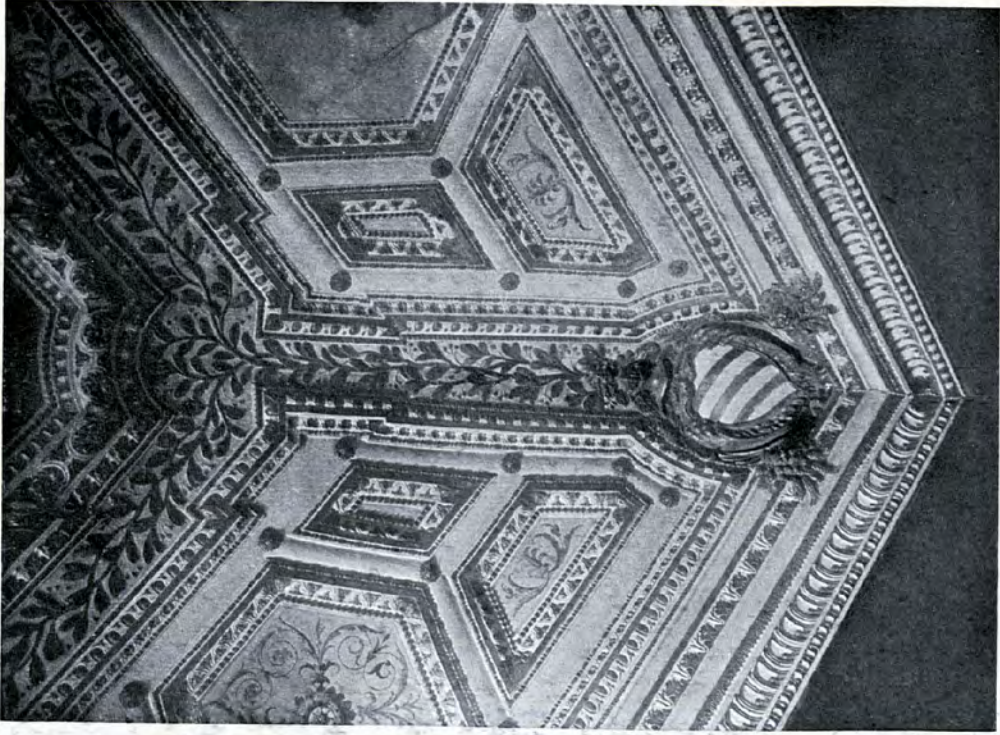
Palazzo Falconieri



Palazzo Falconieri



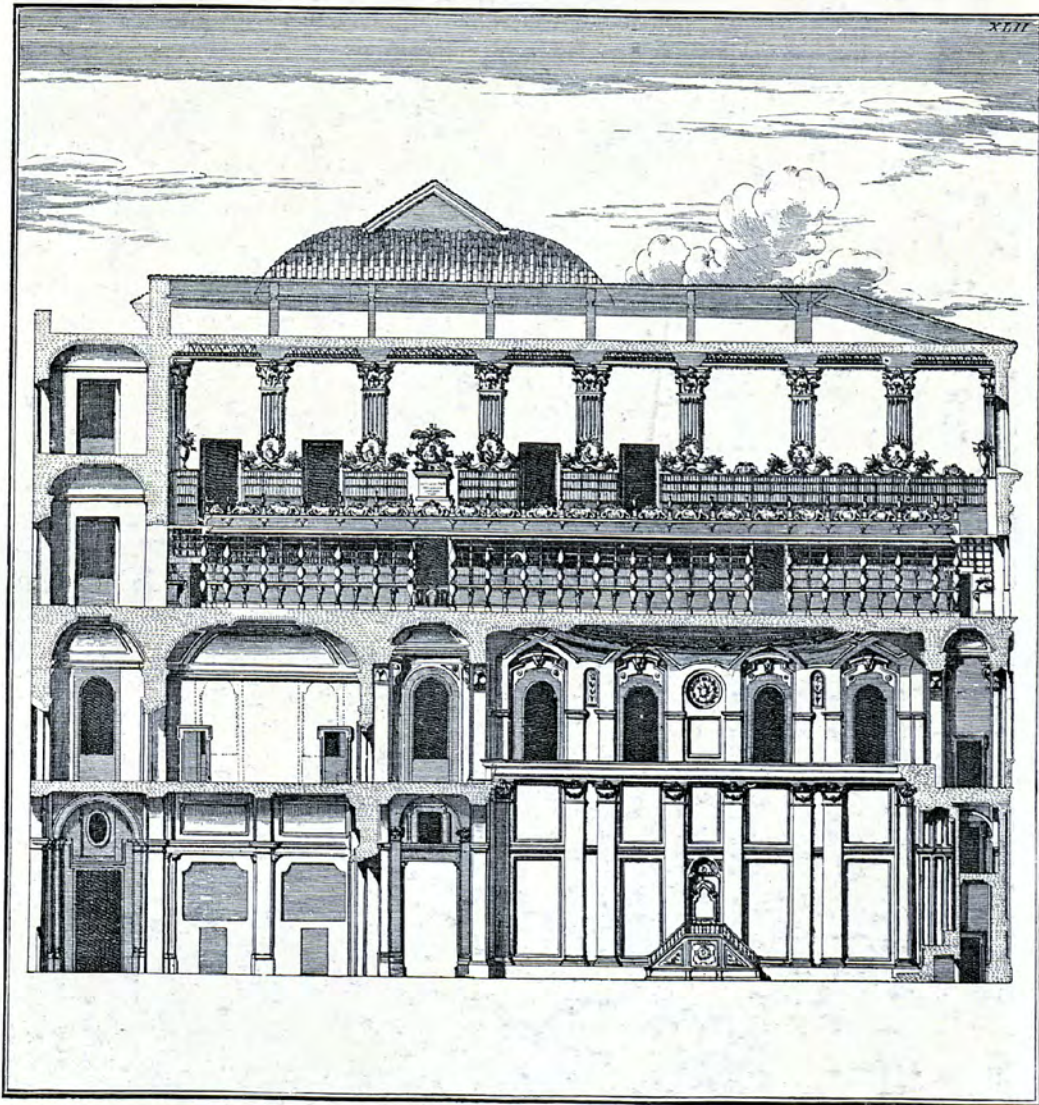
Palazzo Falconieri



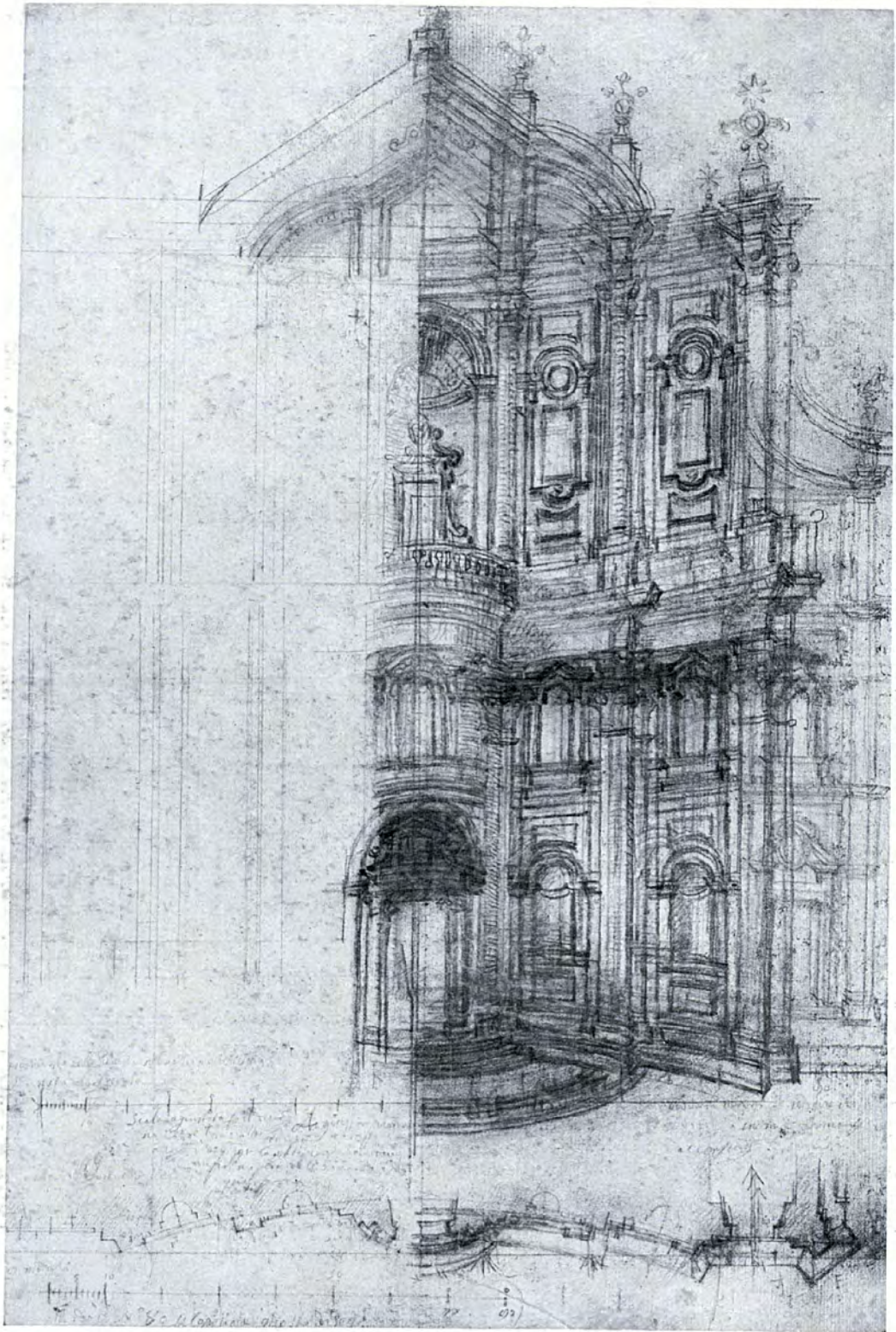
Palazzo Falconieri



Palazzo Falconieri



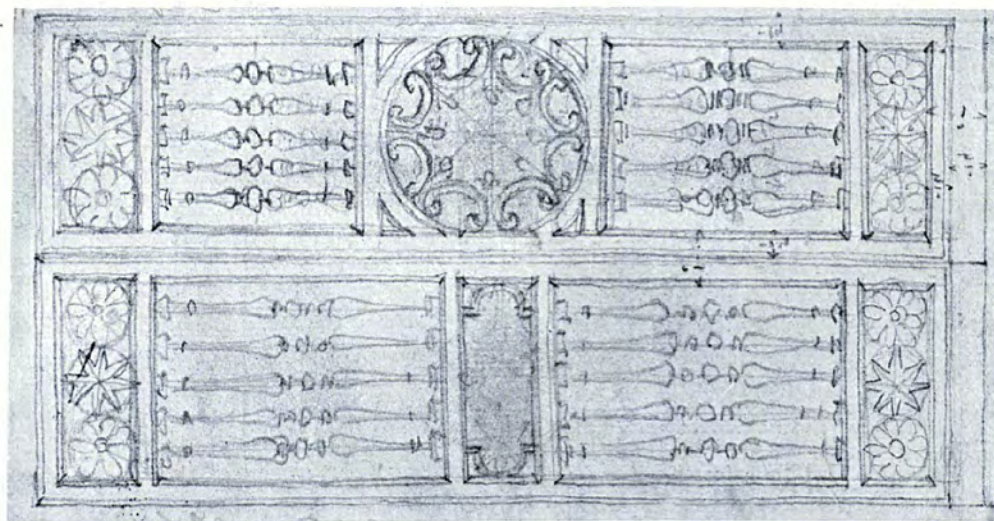
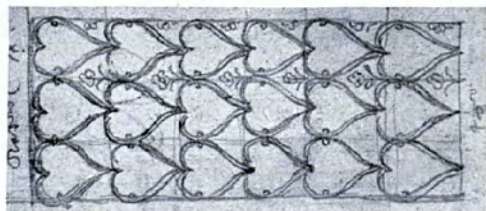
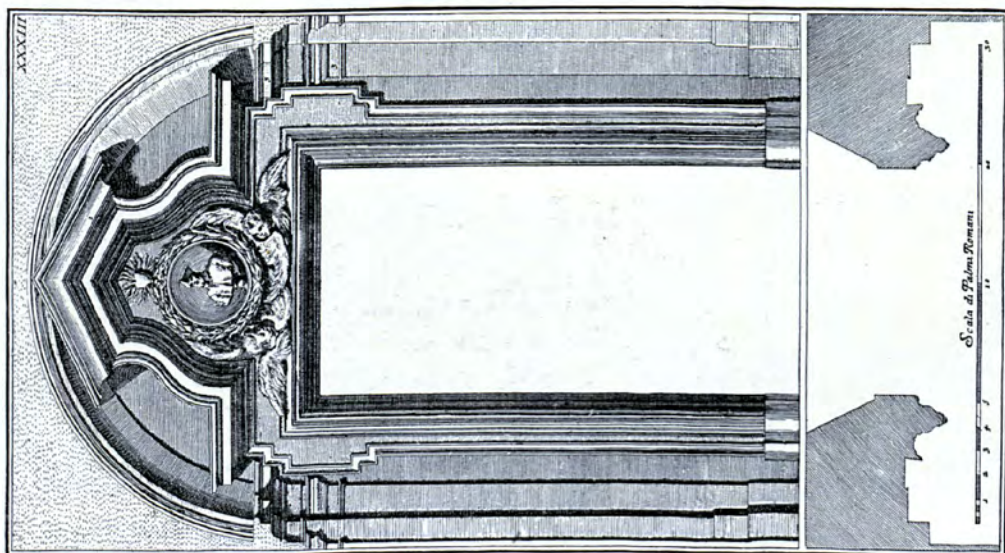
Oratorio di S. Filippo Neri



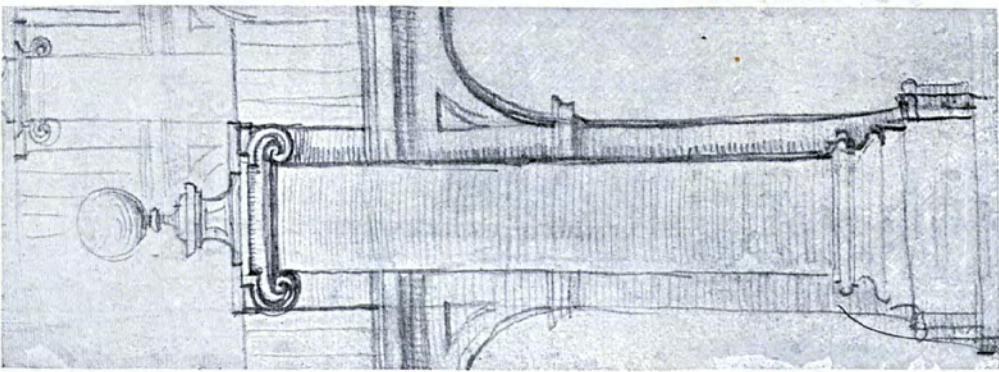
Oratorio di S. Filippo Neri



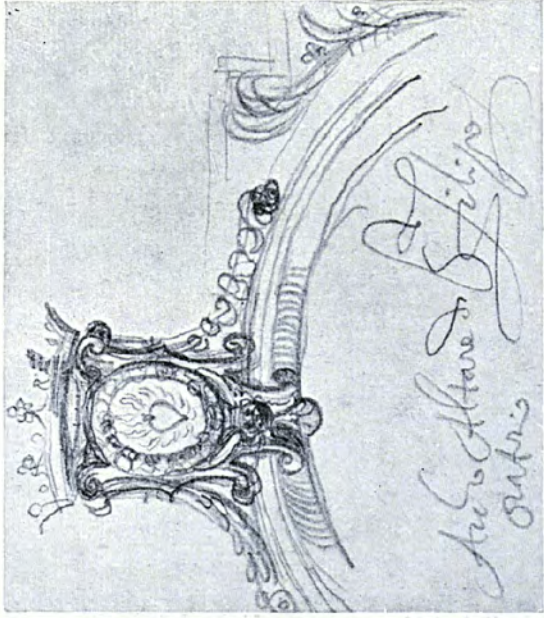
Oratorio di S. Filippo Neri



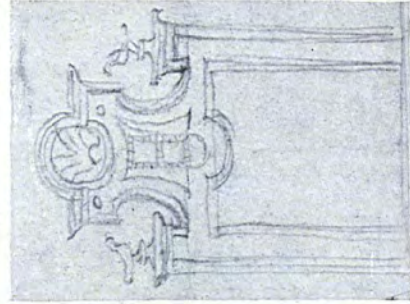
Oratorio di S. Filippo Neri



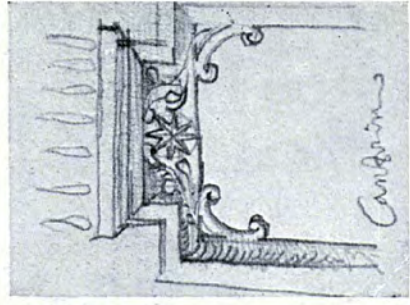
1



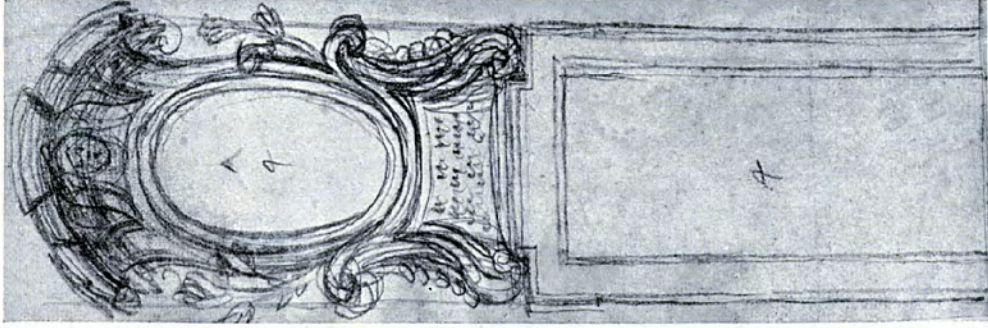
2



3

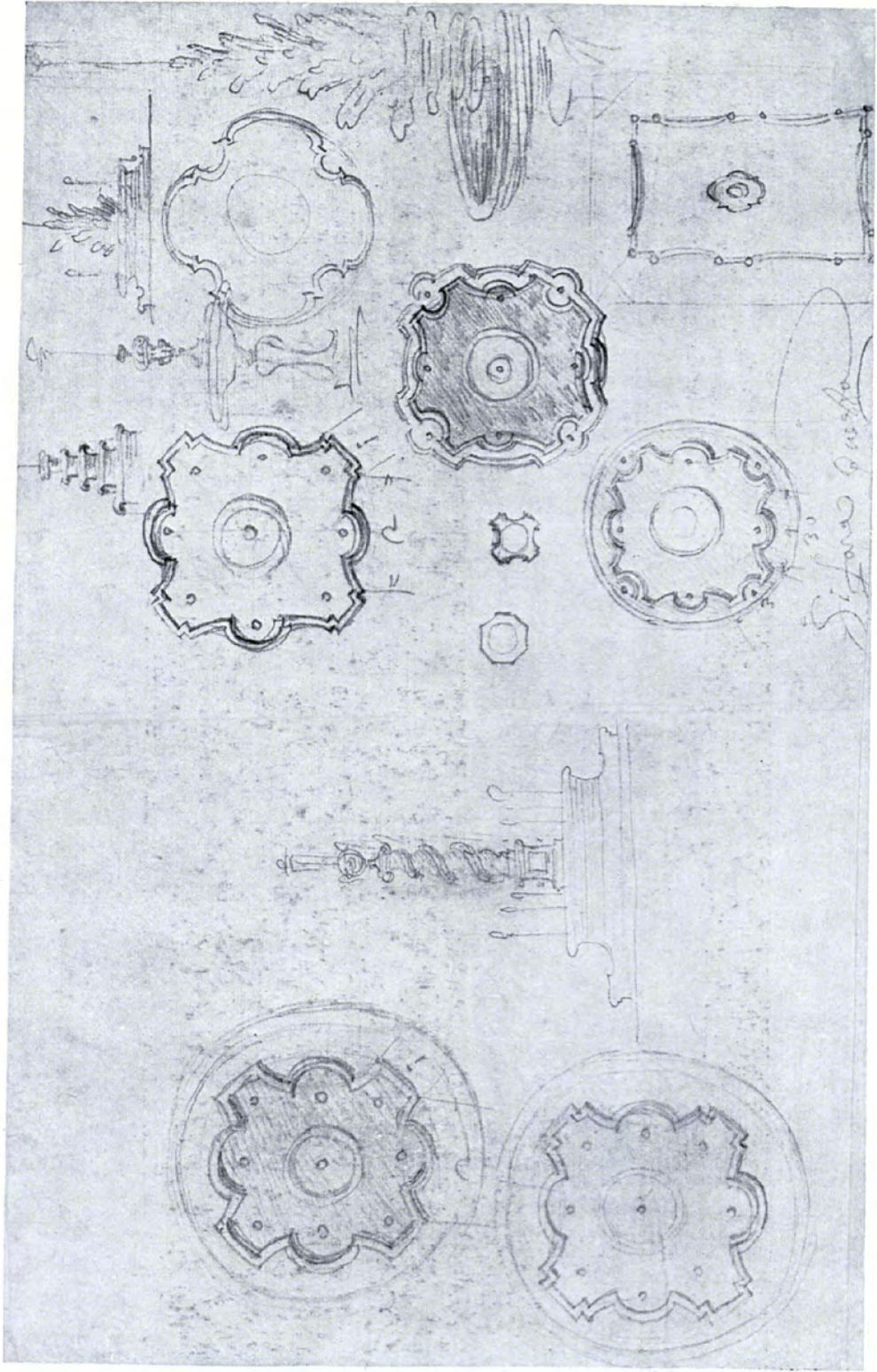


4

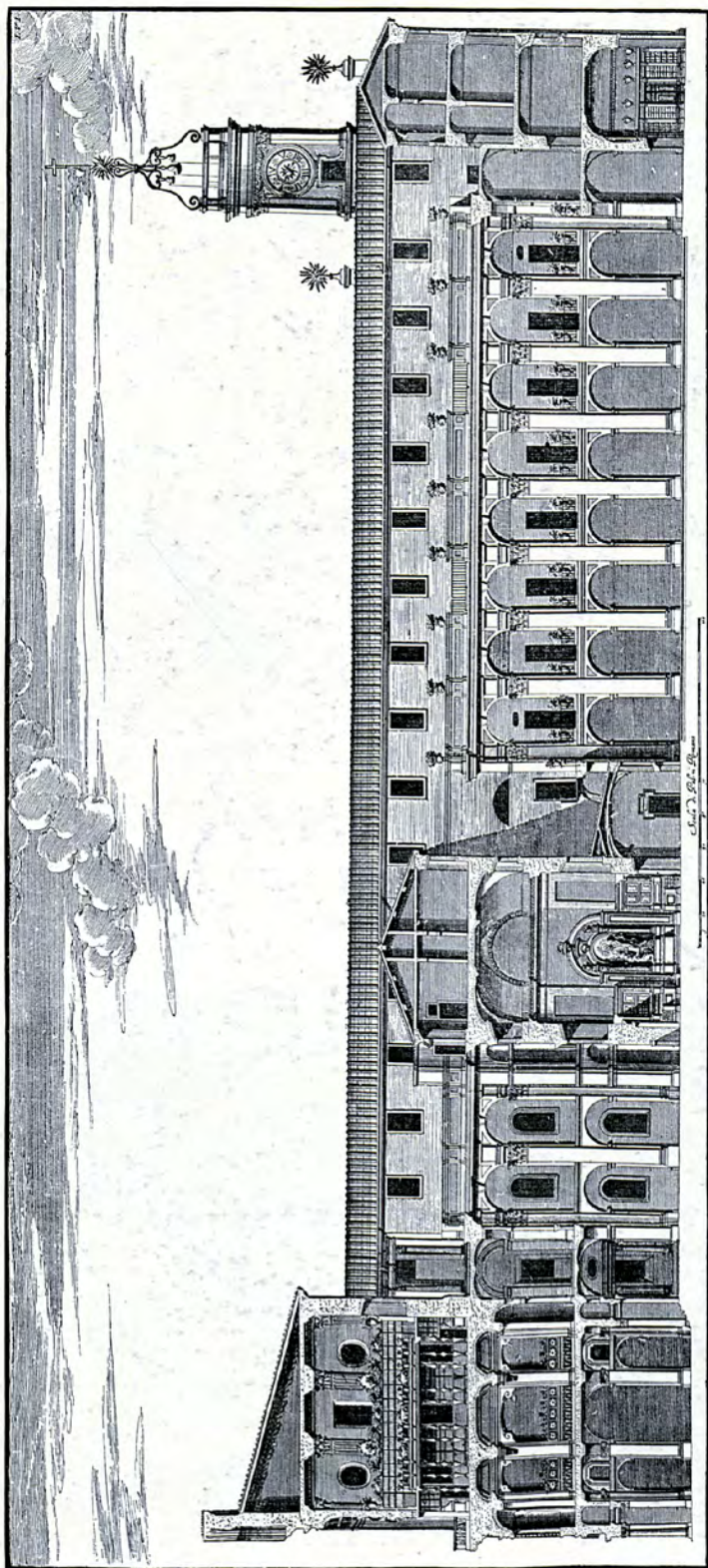


5

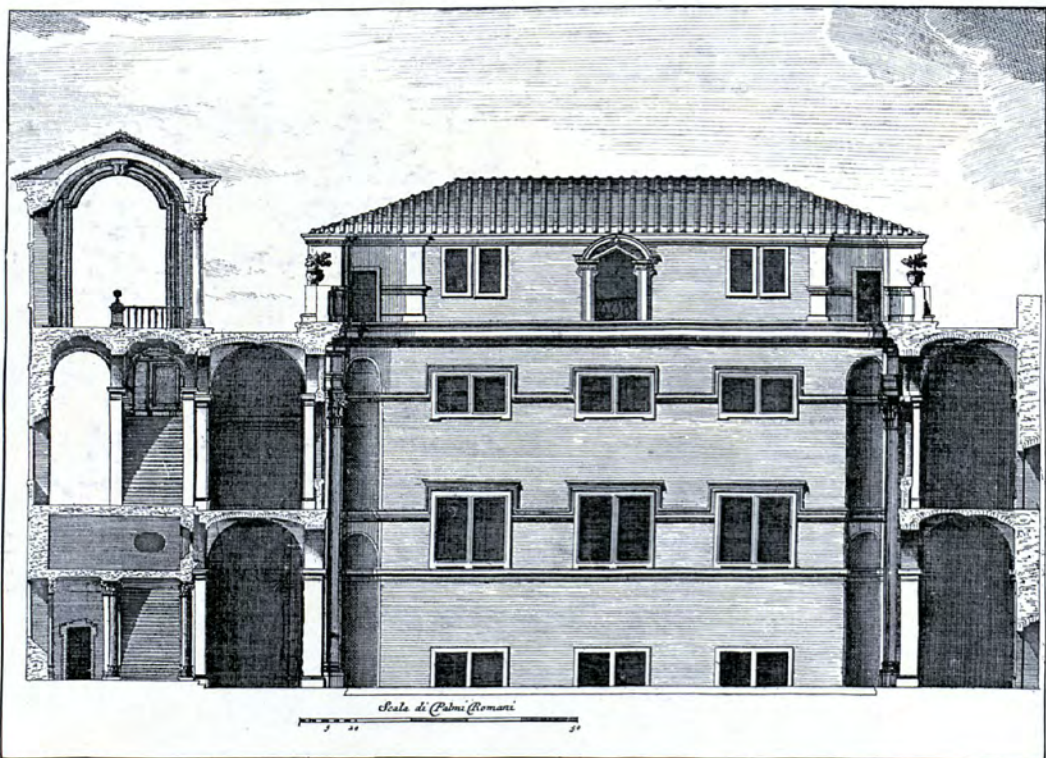
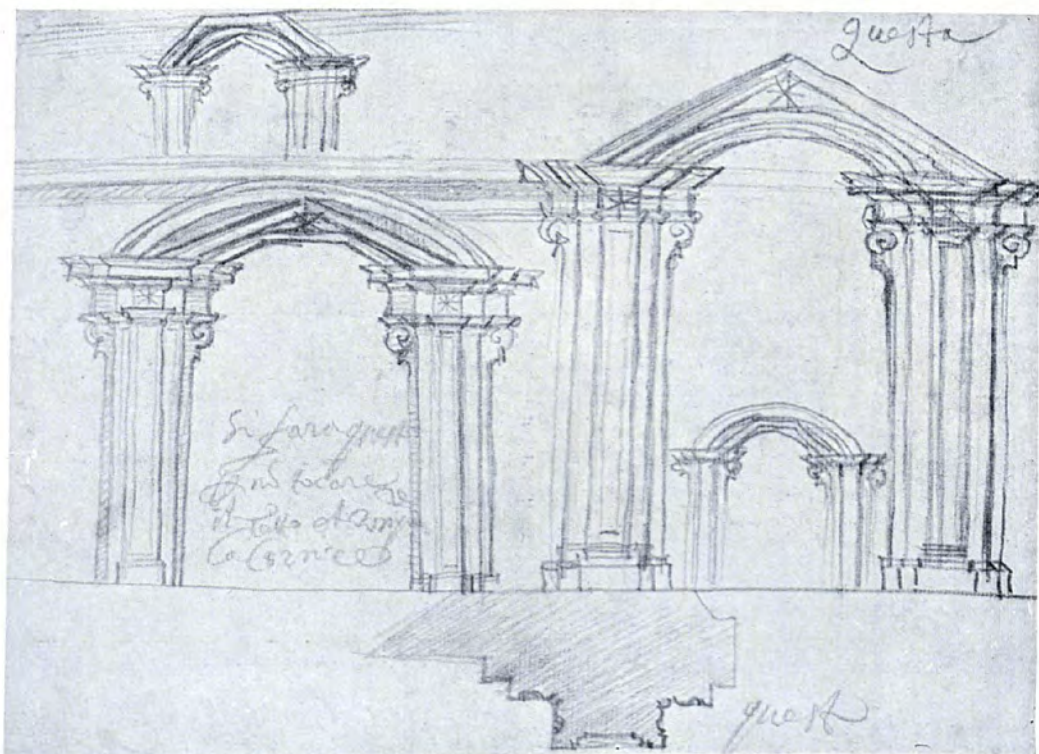
Oratorio di S. Filippo Neri



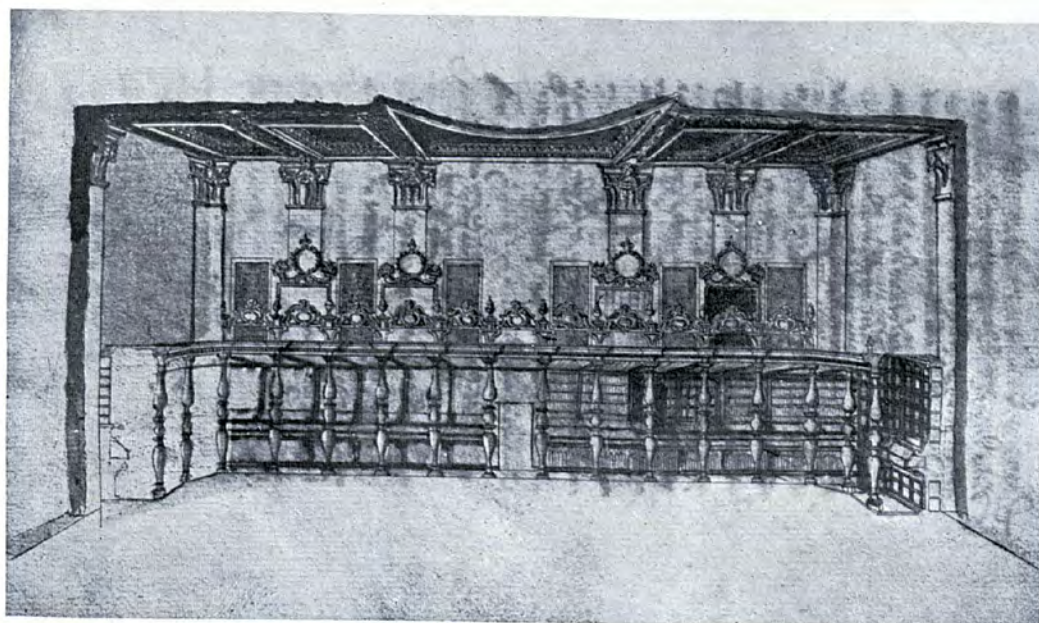
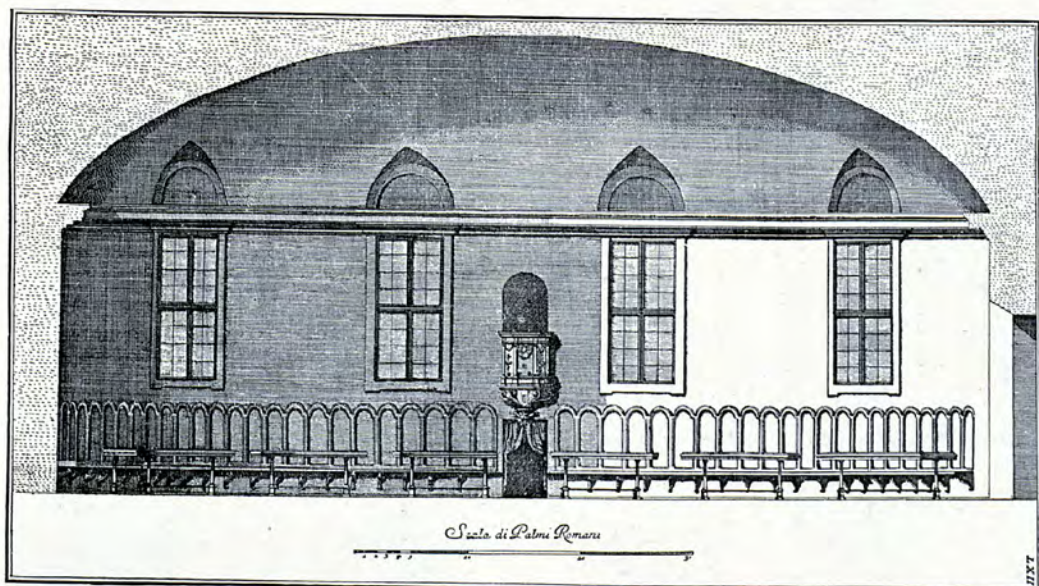
Oratorio di S. Filippo Neri
Fontana



Oratorio di S. Filippo Neri

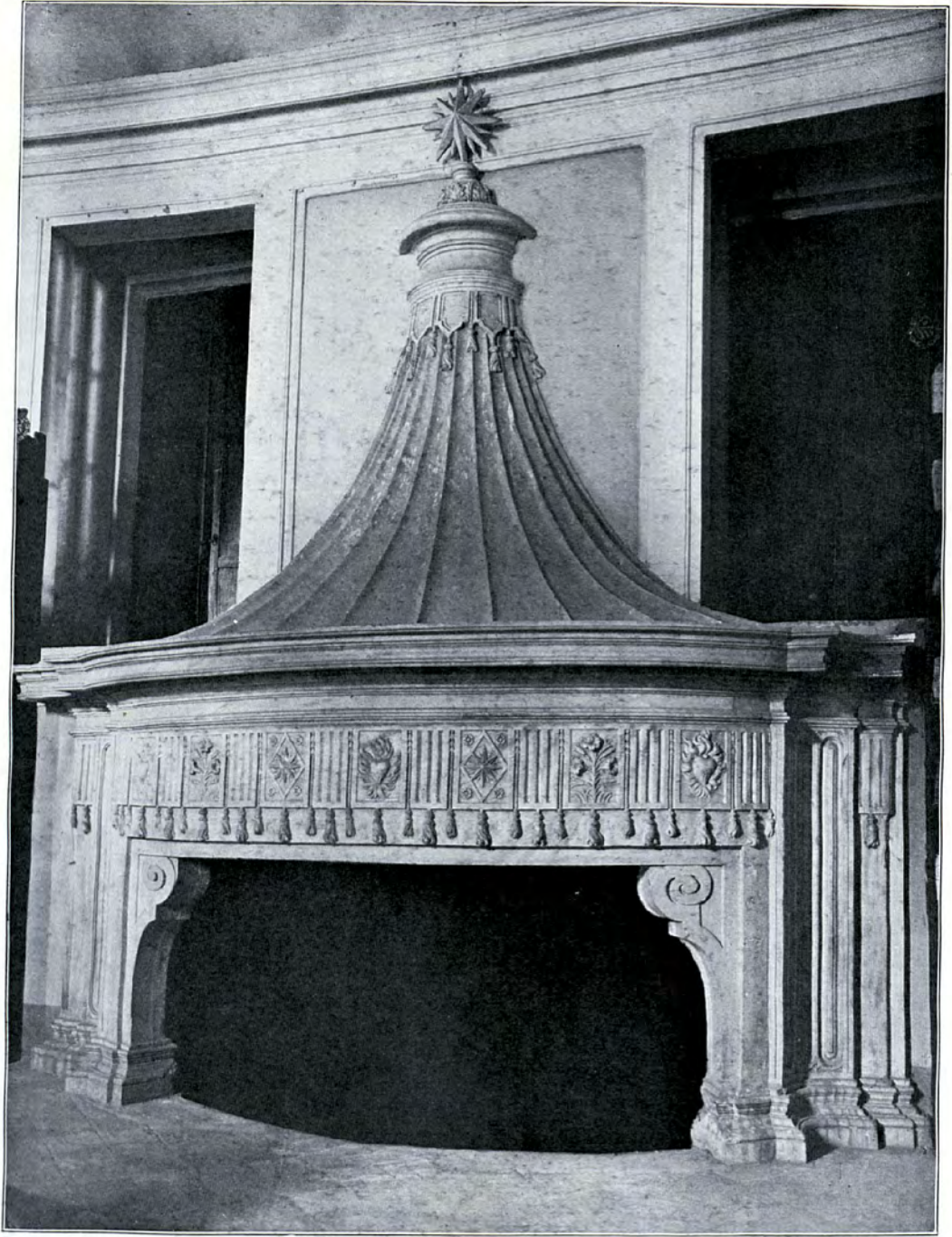


Oratorio di S. Filippo Neri



Oratorio di S. Filippo Neri

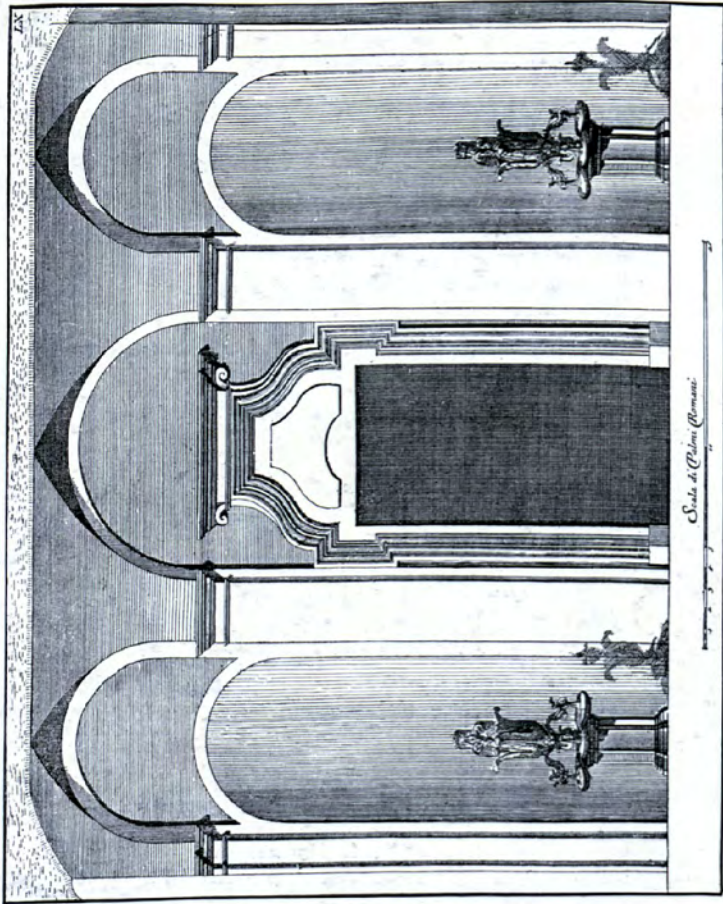
1. Refettorio. 2. Biblioteca



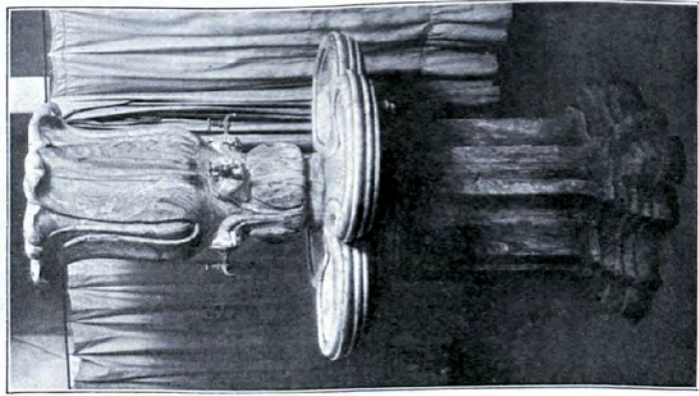
Oratorio di S. Filippo Neri
Sala della ricreazione



Oratorio di S. Filippo Neri
Cesare Baronio



I



2

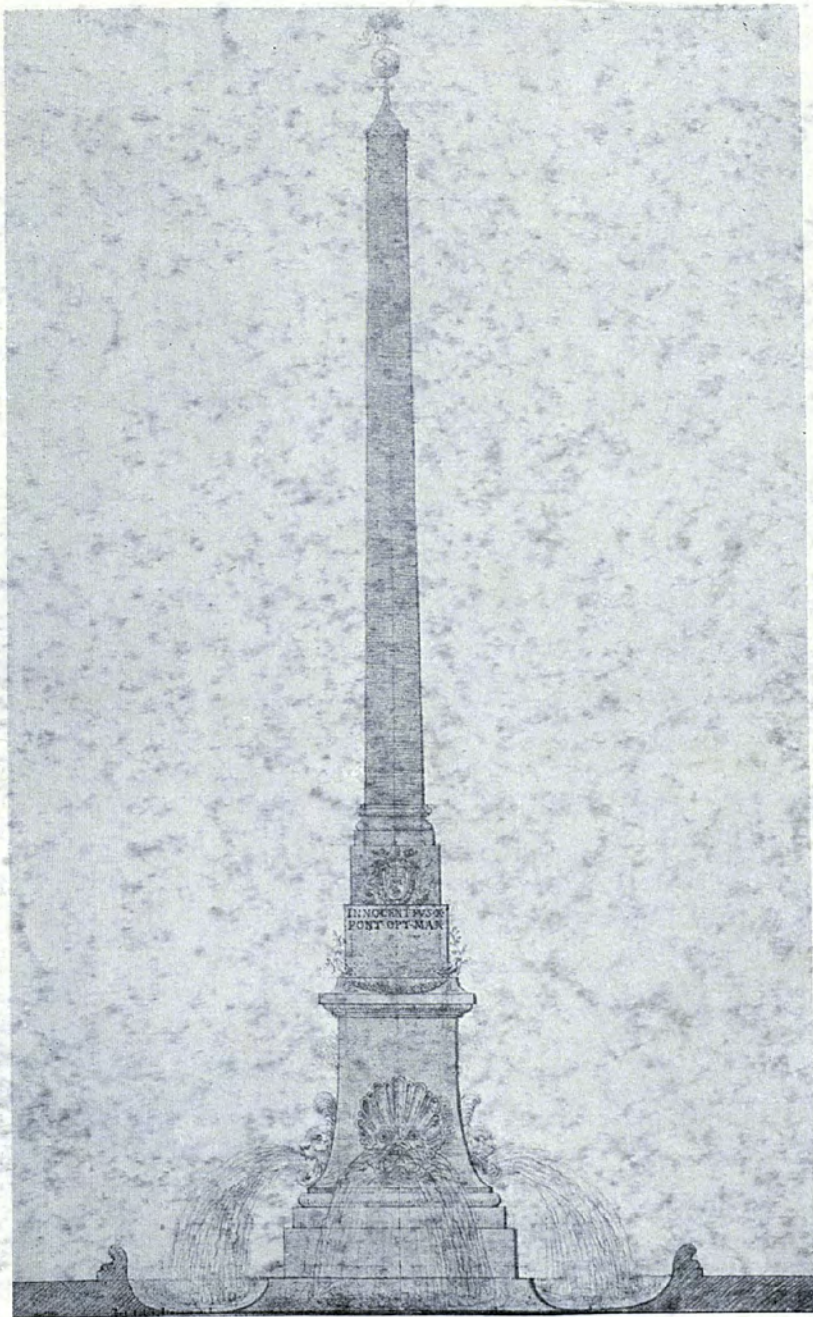
Oratorio di S. Filippo Neri
Lavamano



Oratorio di S. Filippo Neri
Torre dell'orologio

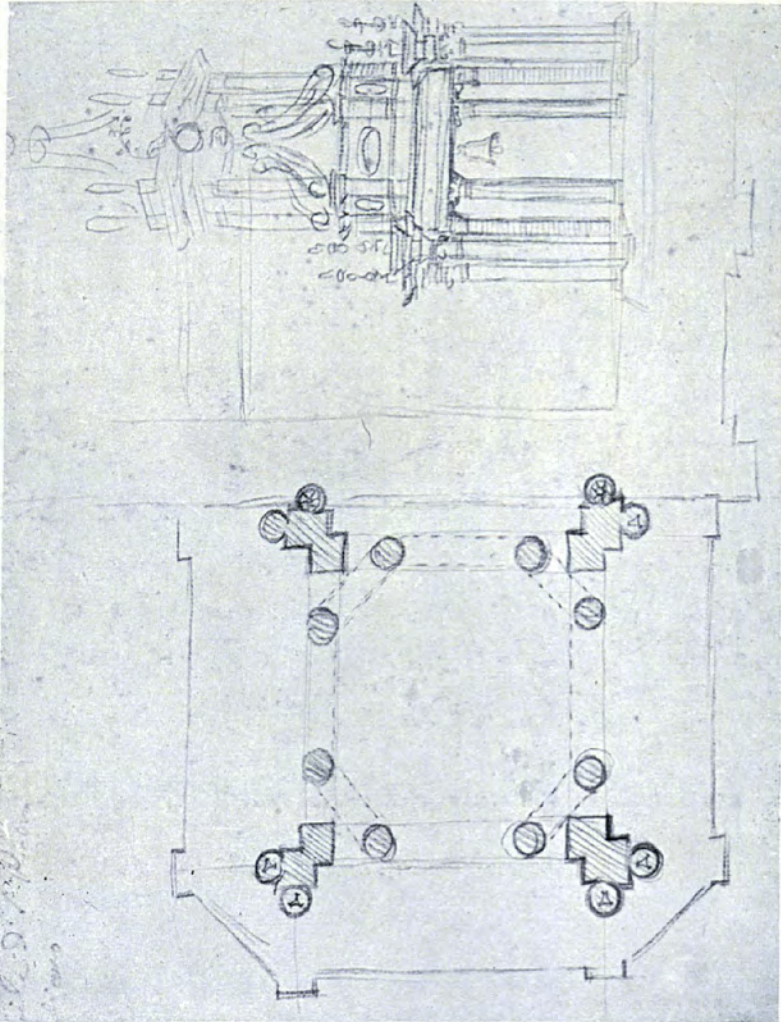
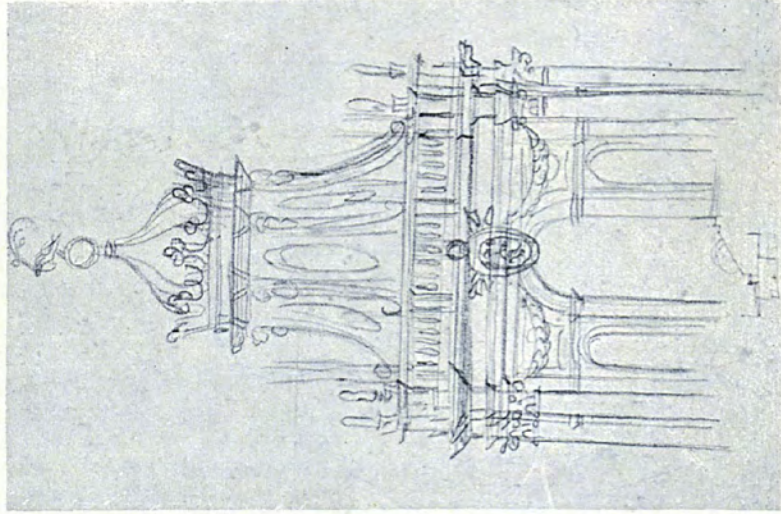


Napoli, SS. Apostoli

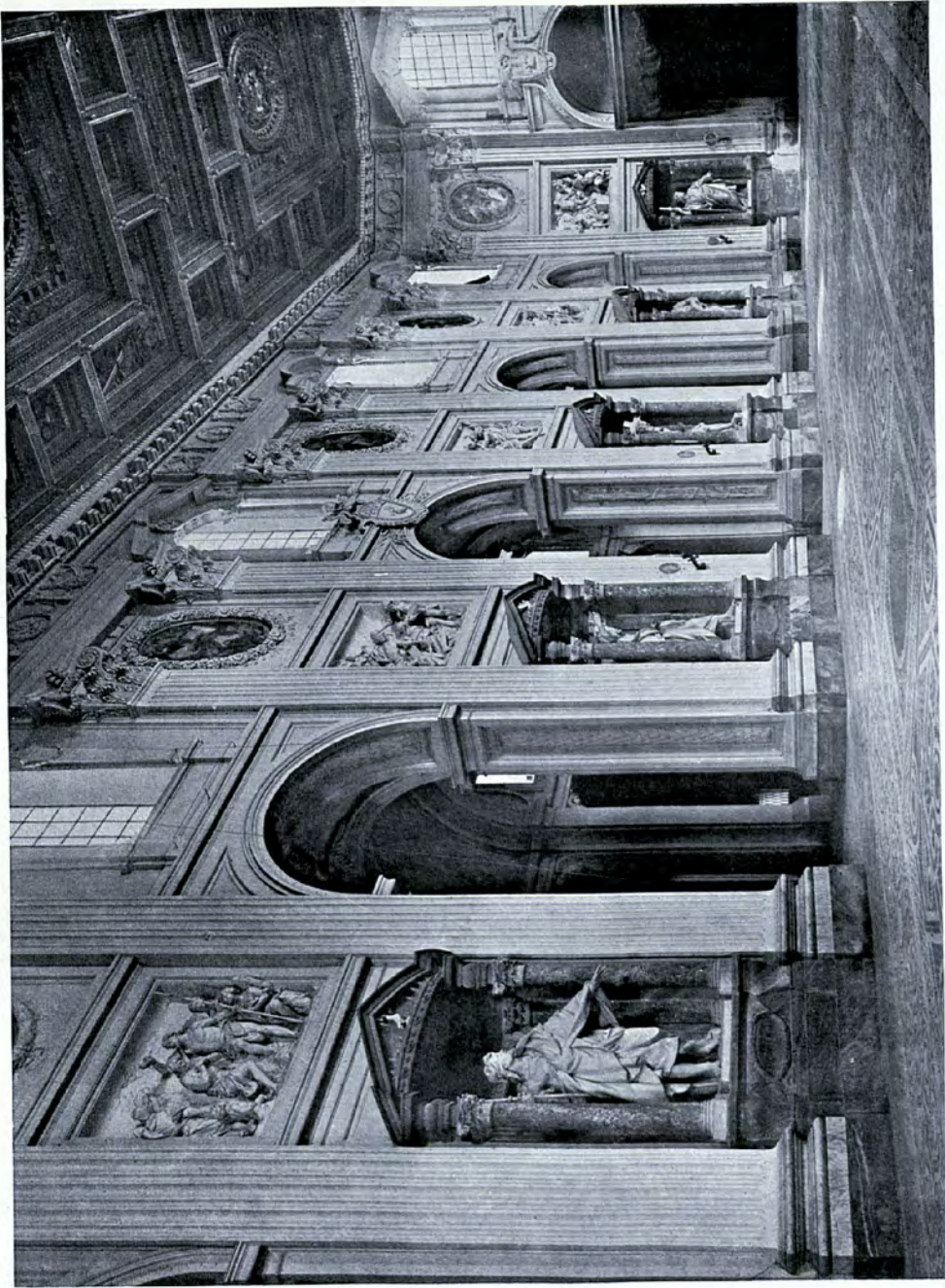


Fr. Borromini

La fontana in Piazza Navona



S. Pietro in Vaticano
Campanili



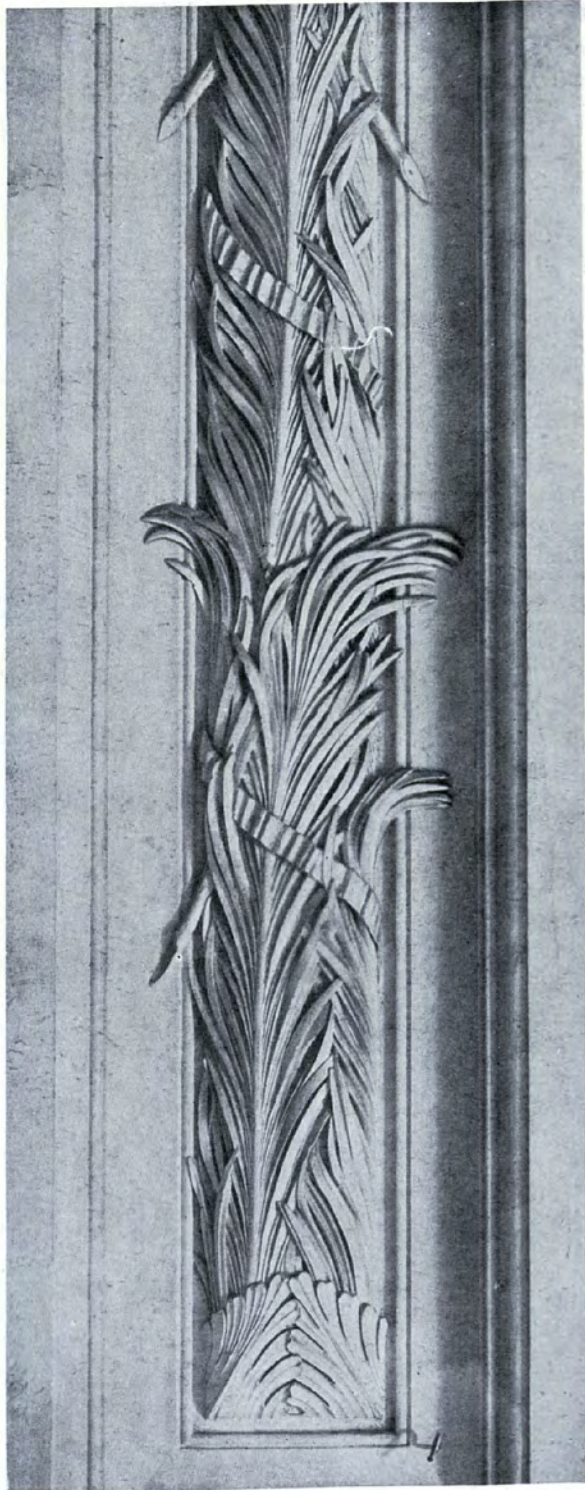
S. Giovanni in Laterano



S. Giovanni in Laterano



S. Giovanni in Laterano

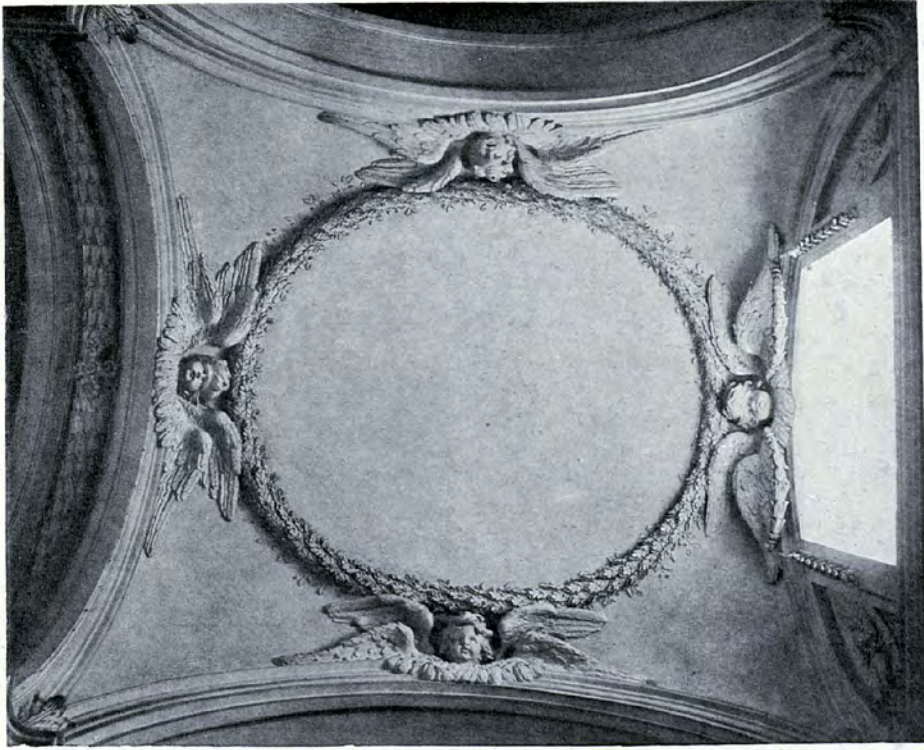


1



2

S. Giovanni in Laterano

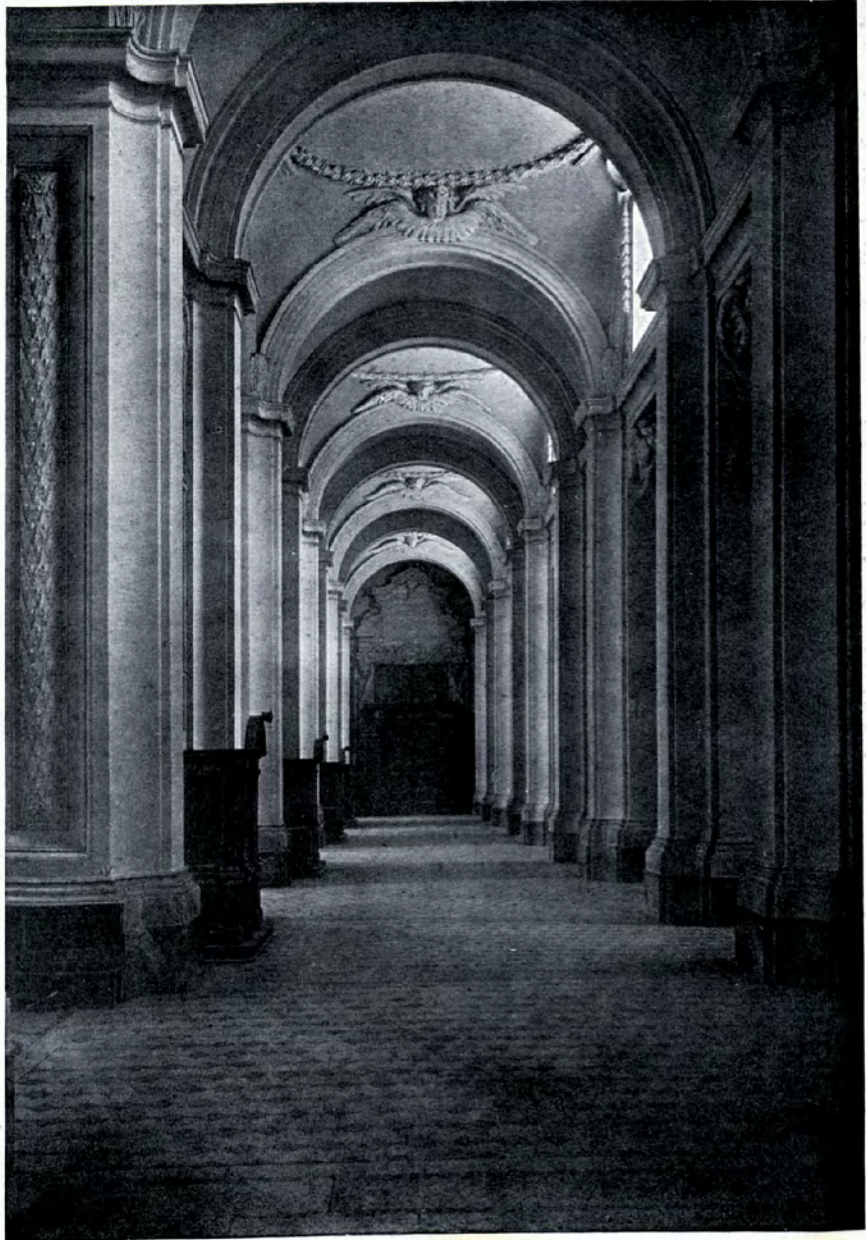


1



2

S. Giovanni in Laterano



S. Giovanni in Laterano



S. Giovanni in Laterano



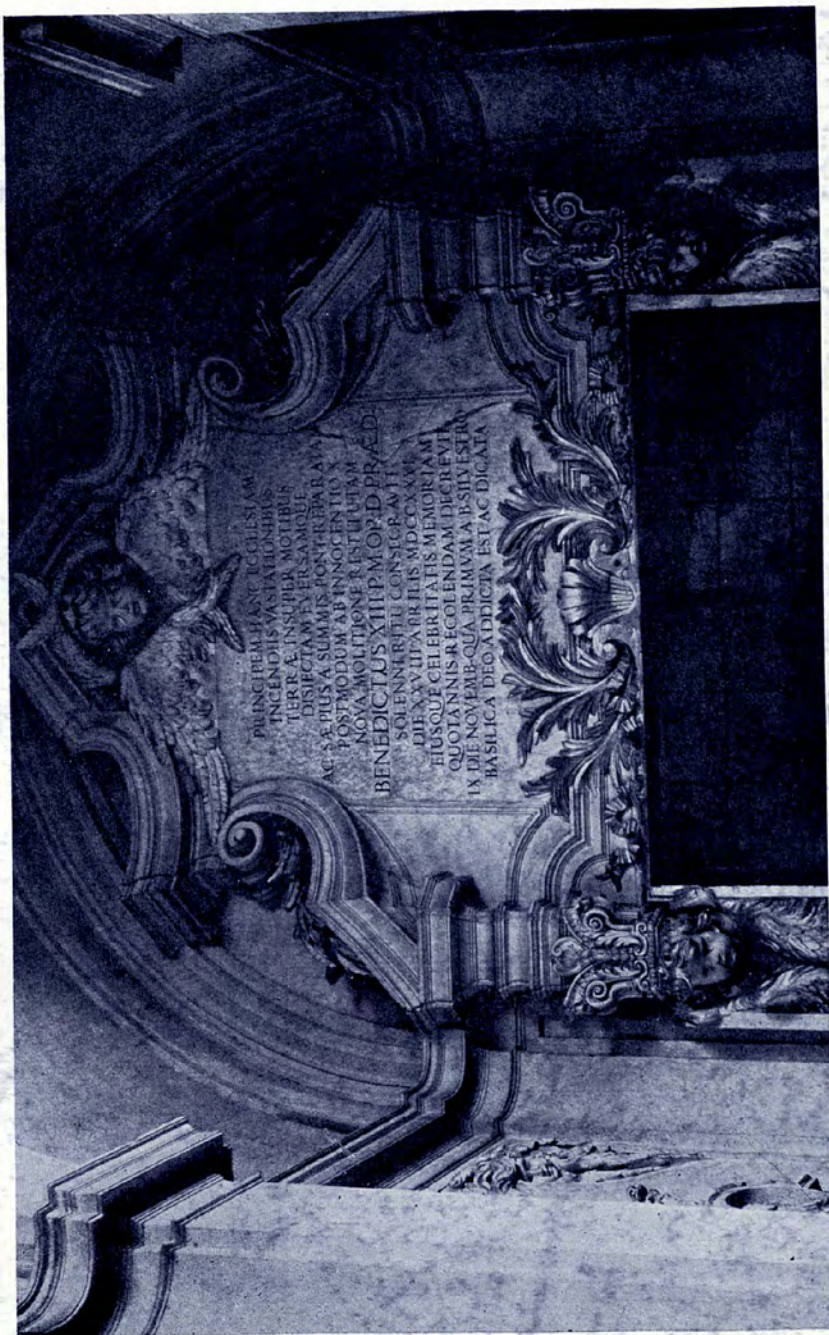
S. Giovanni in Laterano



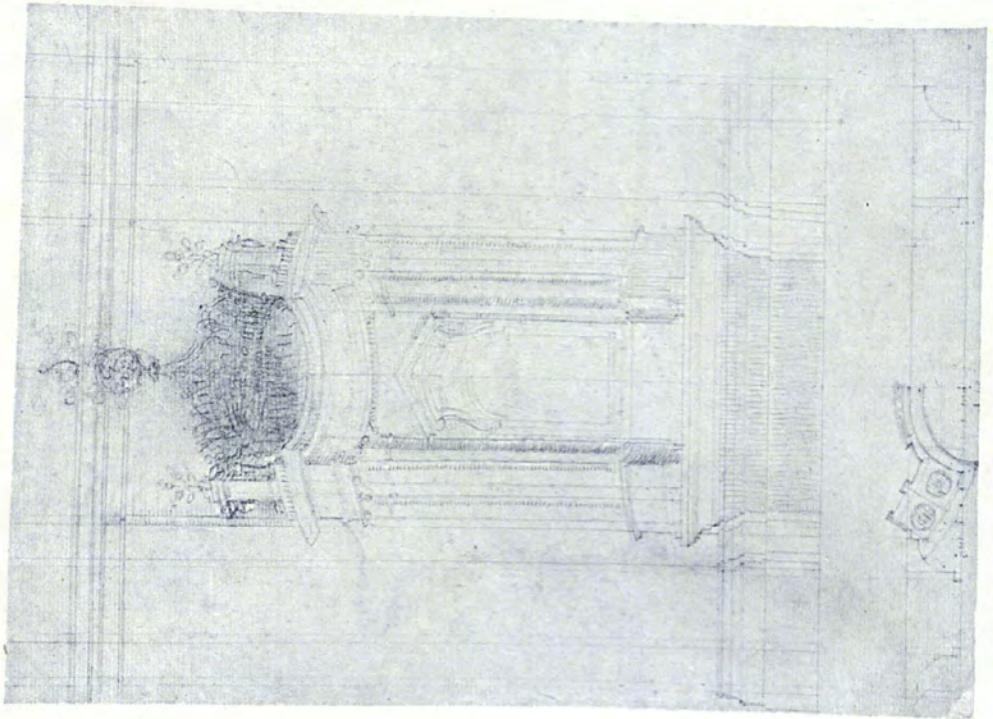
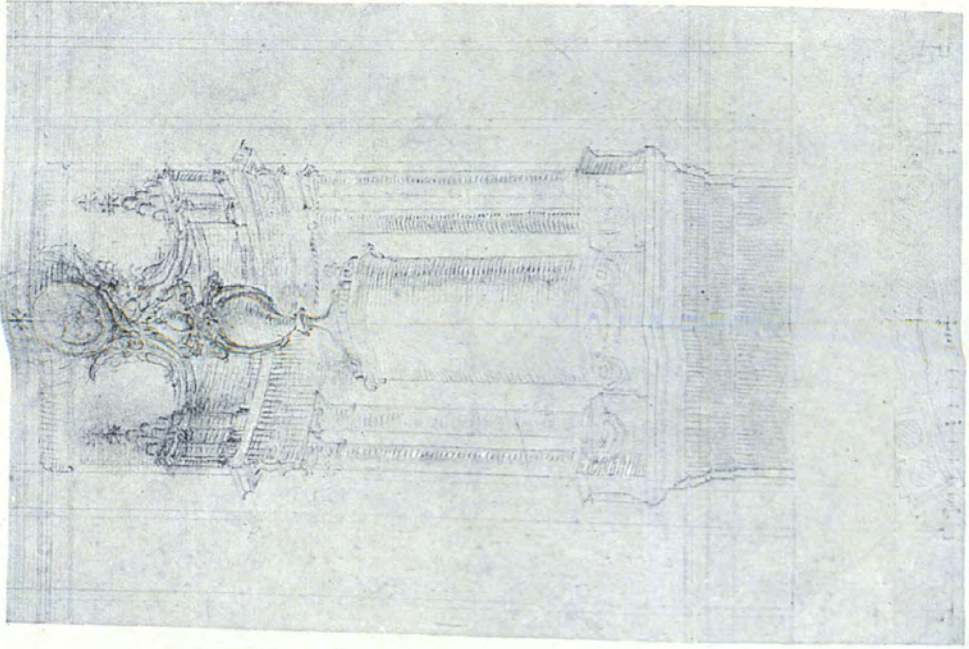
S. Giovanni in Laterano
Monumento di Sergio IV.



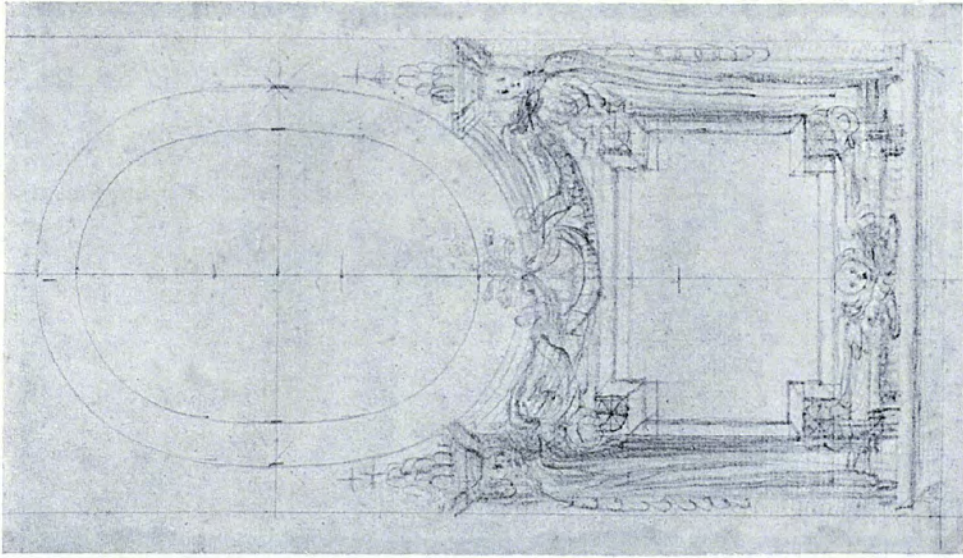
S. Giovanni in Laterano
Monumento di Bonifazio VIII.



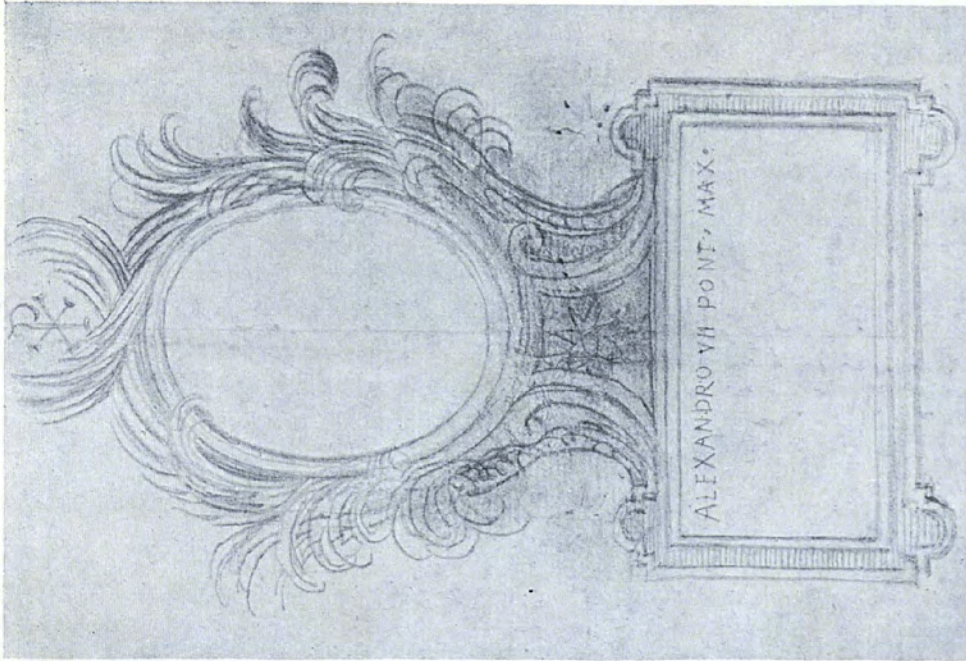
S. Giovanni in Laterano



S. Giovanni in Laterano
1. Monumento di Bonifazio VIII. 2. Monumento di Alessandro III.

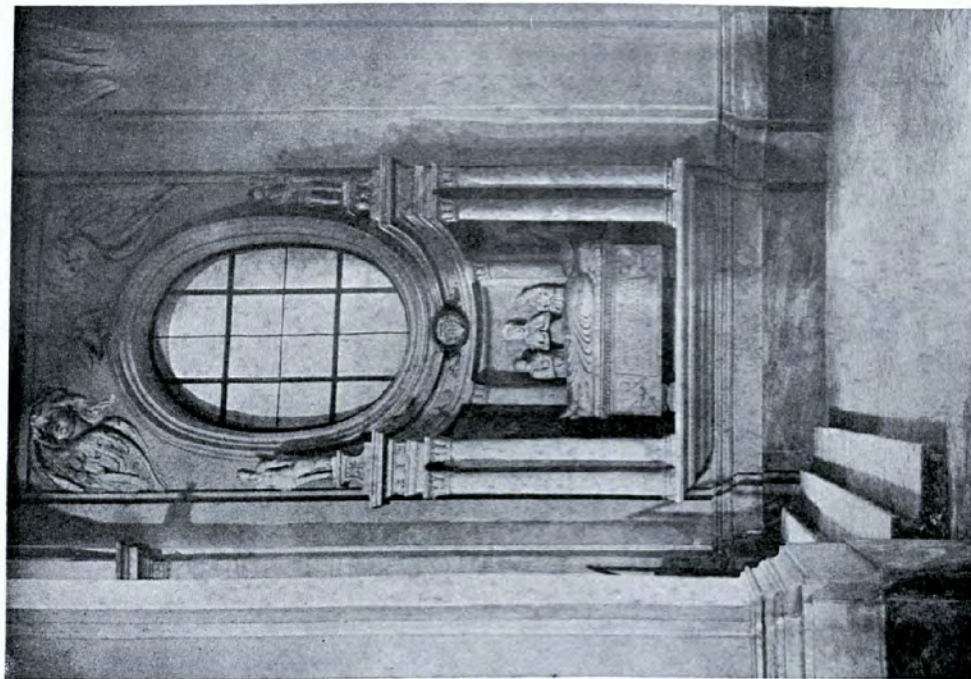


3

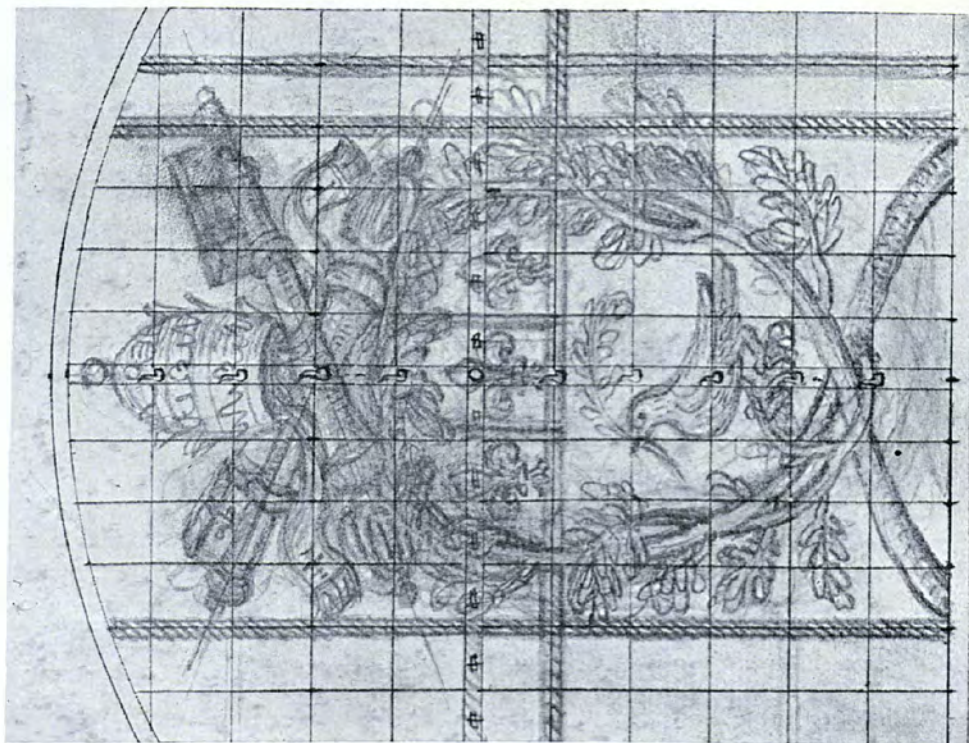


1

S. Giovanni in Laterano

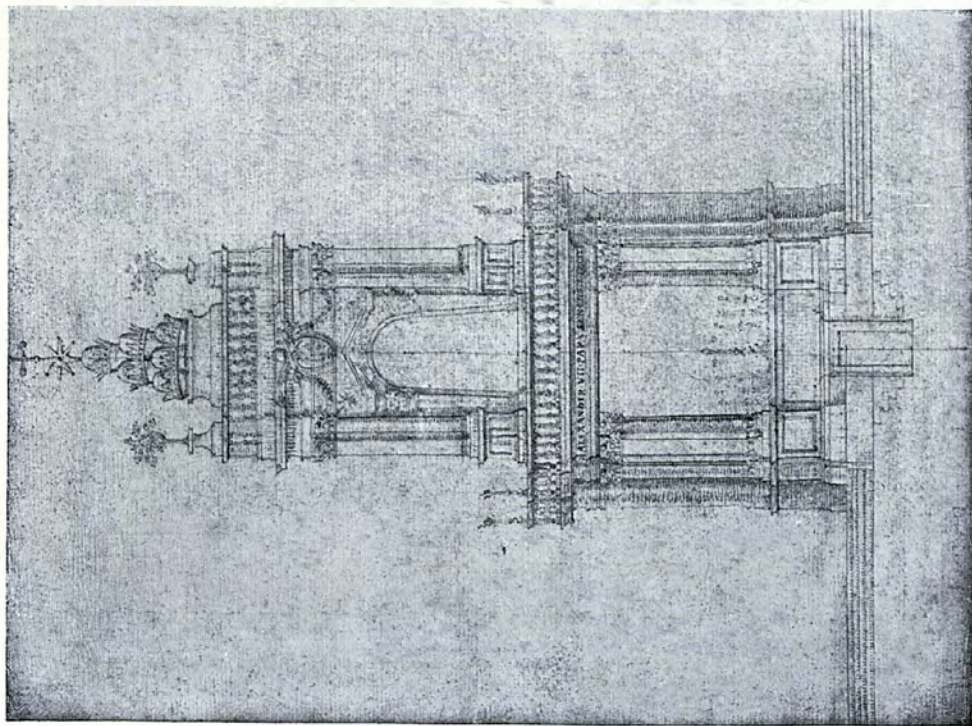
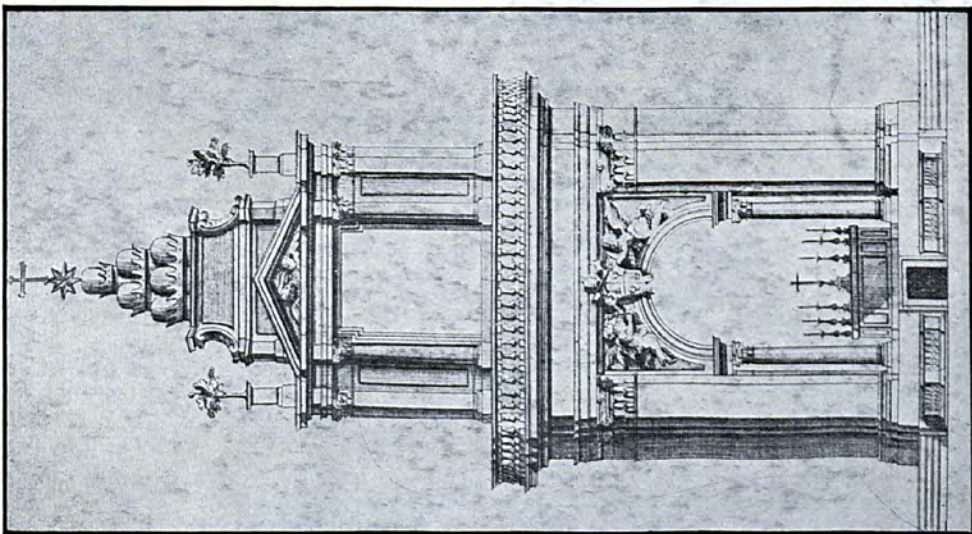


1



2

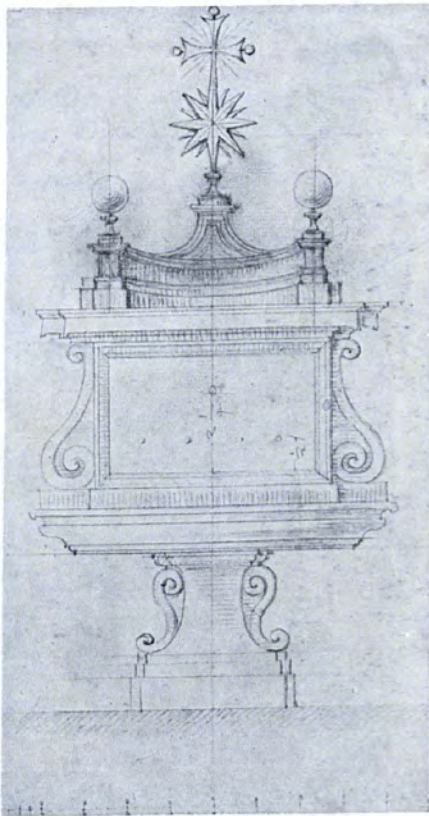
S. Giovanni in Laterano
1. Sepolcro del Card. A. Martinez. 2. Stemma di Innocenzo X.



S. Giovanni in Laterano
Altare papale: 1. Studio d'arch. III. 2. Cod. Chigian. P VII, 9.



1



2

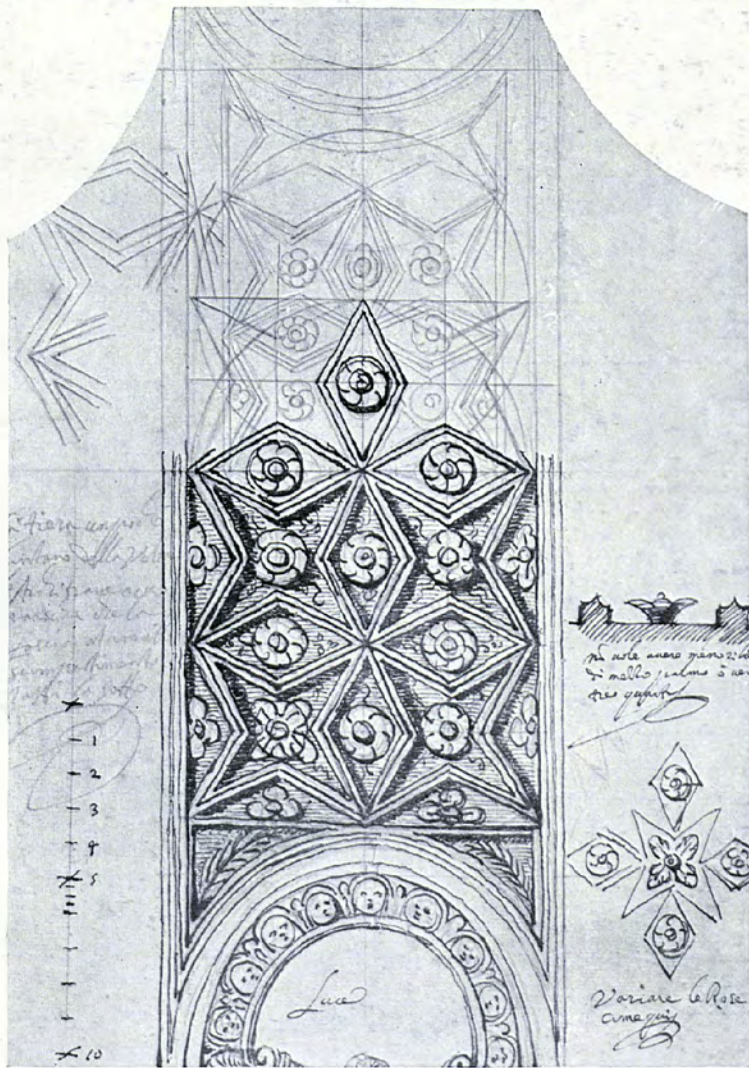
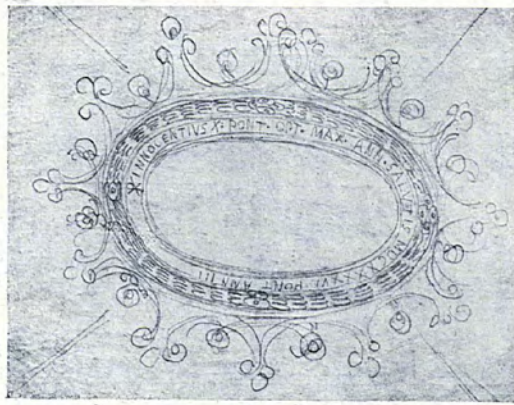


3



4

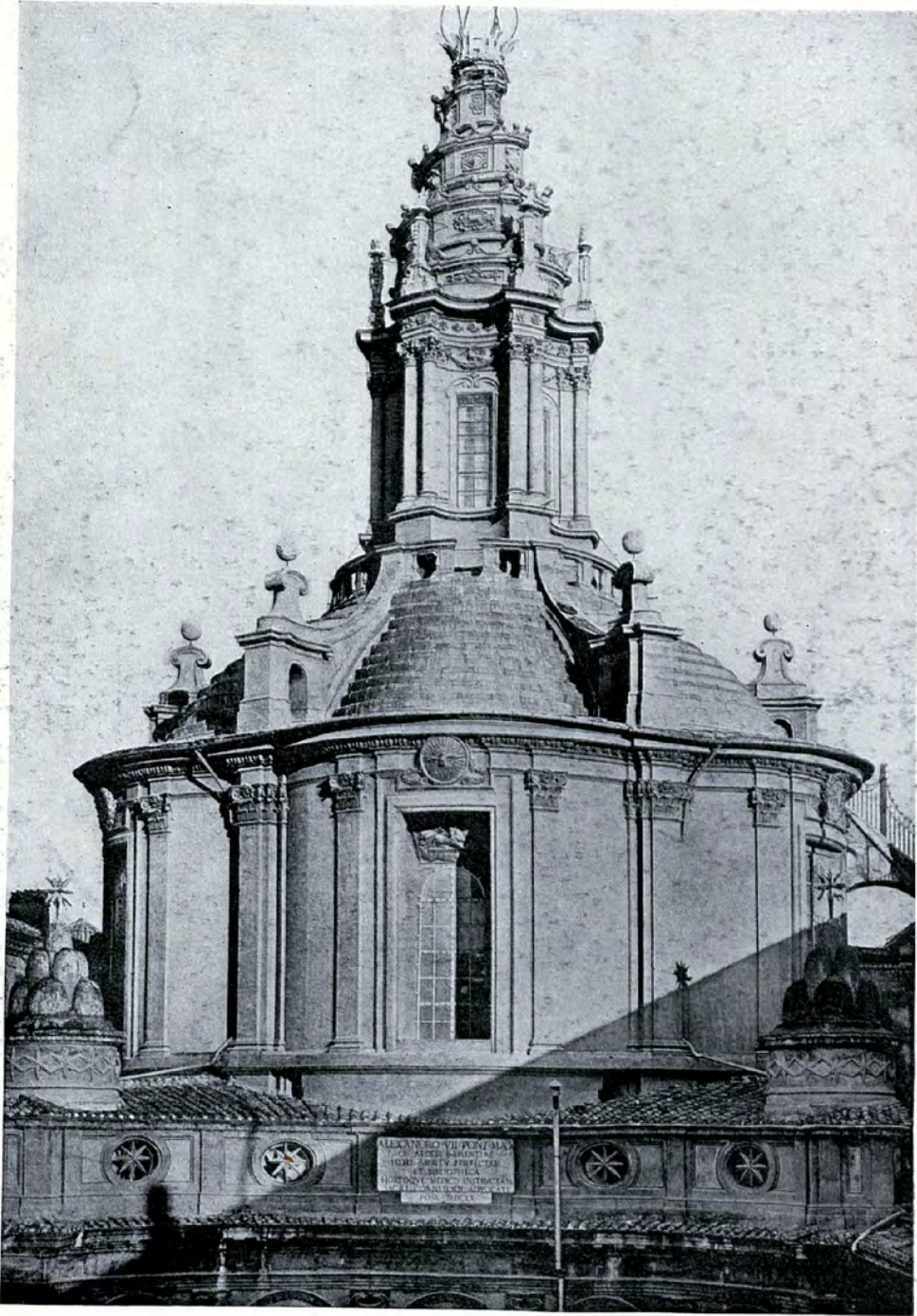
S. Giovanni in Laterano



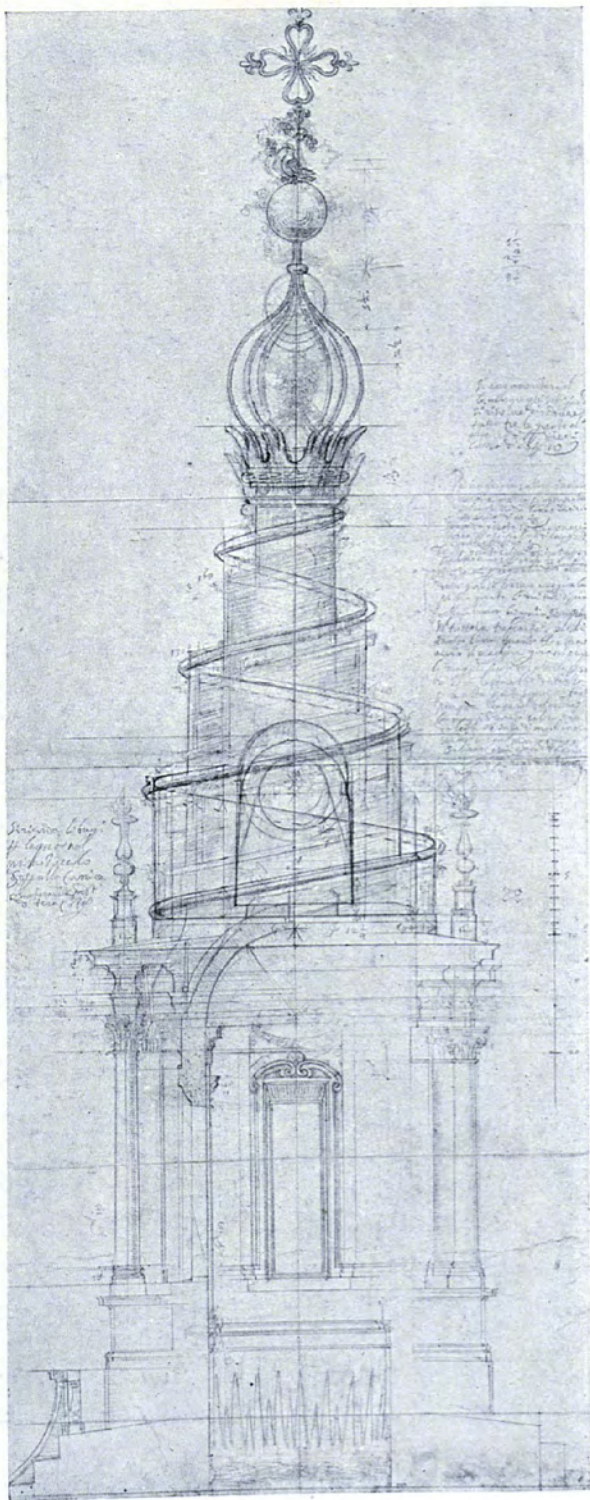
S. Giovanni in Laterano



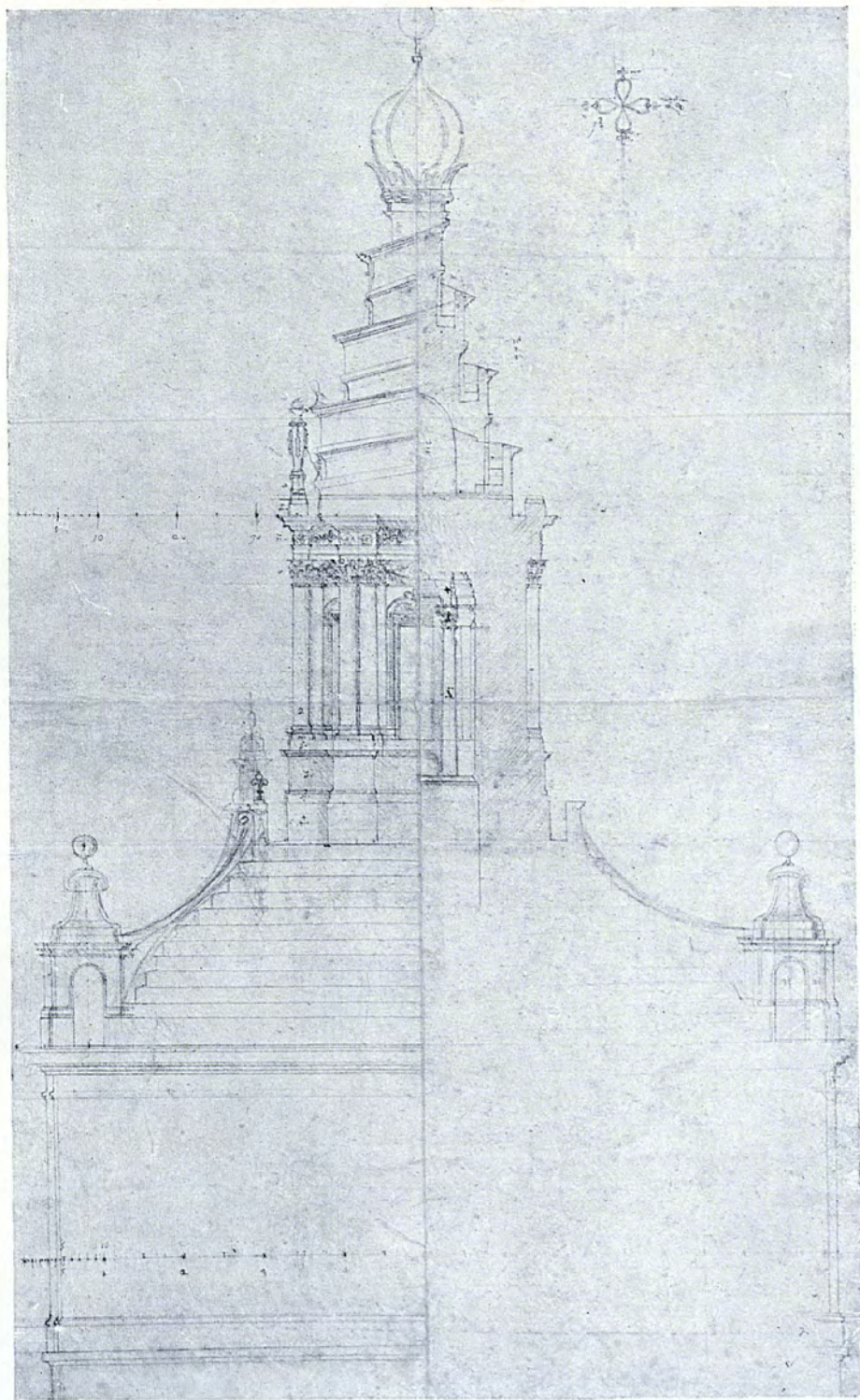
S. Ivo della Sapienza



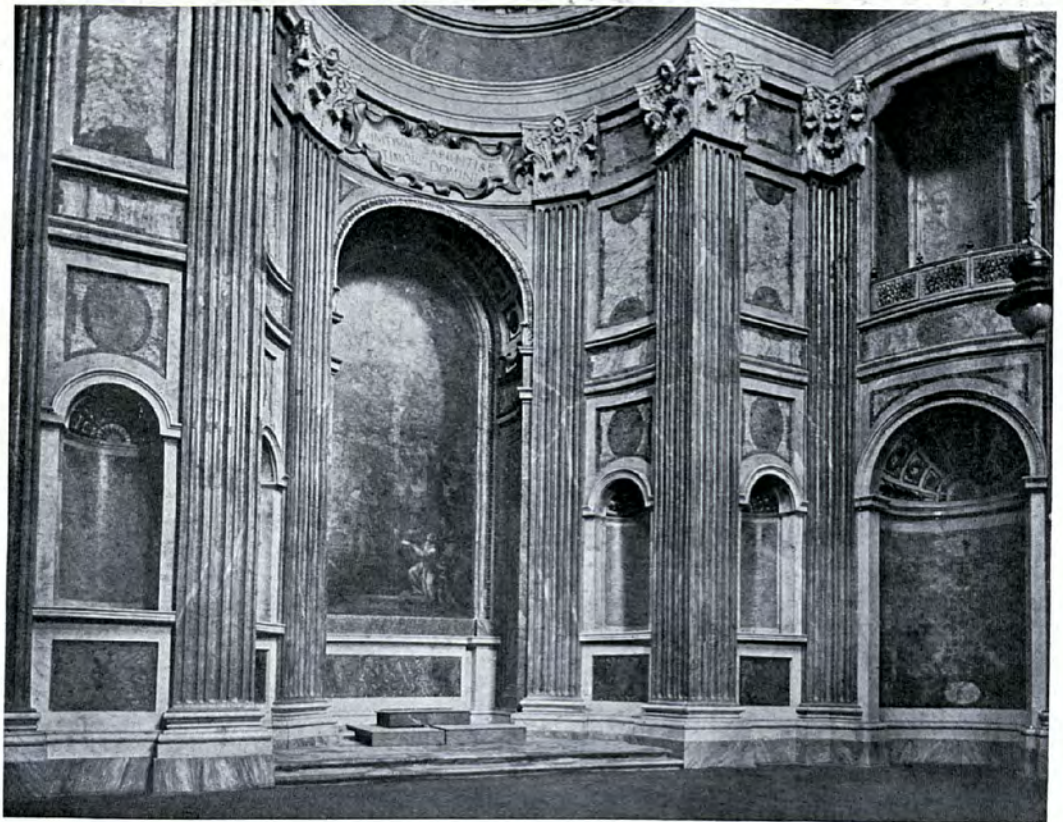
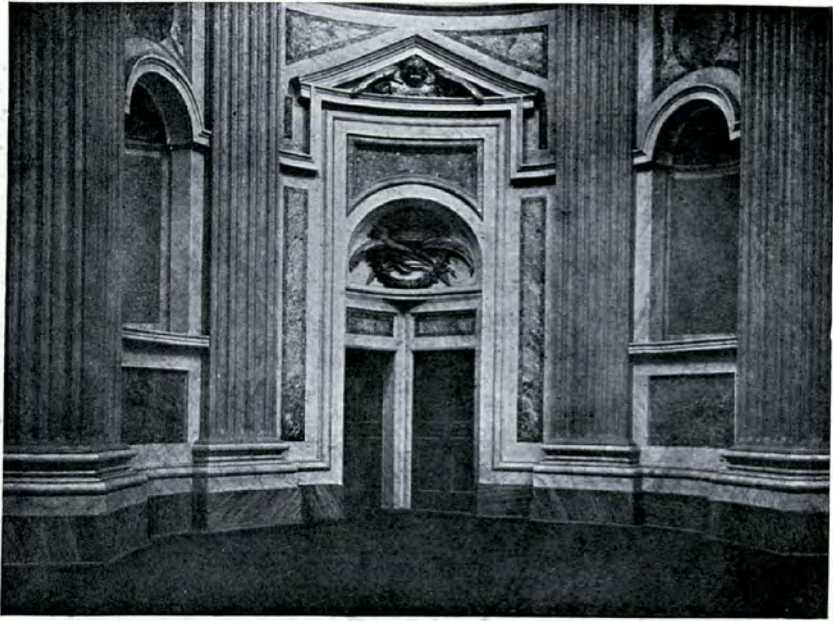
S. Ivo della Sapienza



S. Ivo della Sapienza



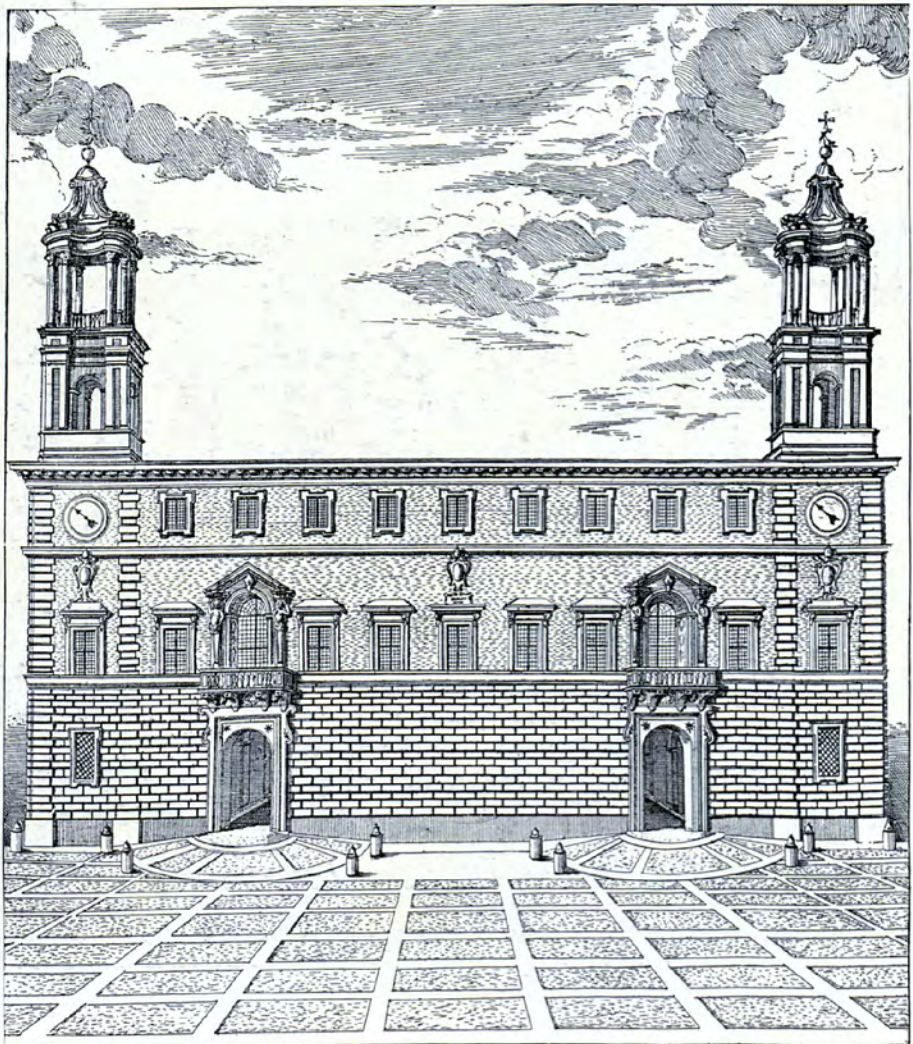
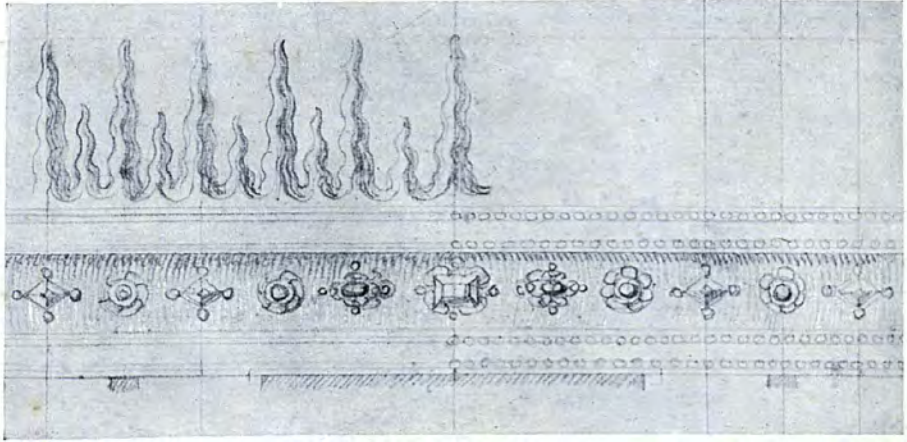
S. Ivo della Sapienza



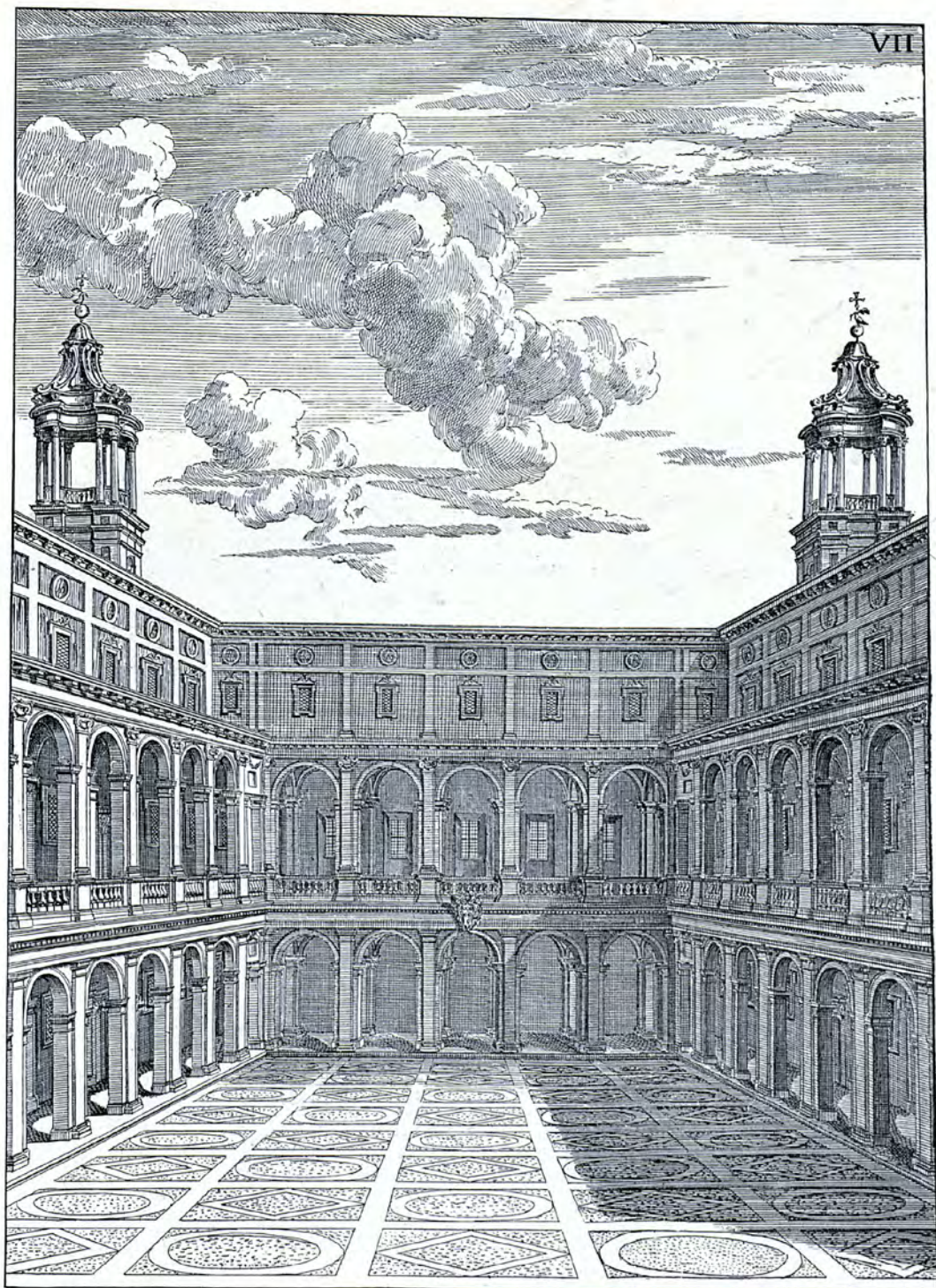
S. Ivo della Sapienza



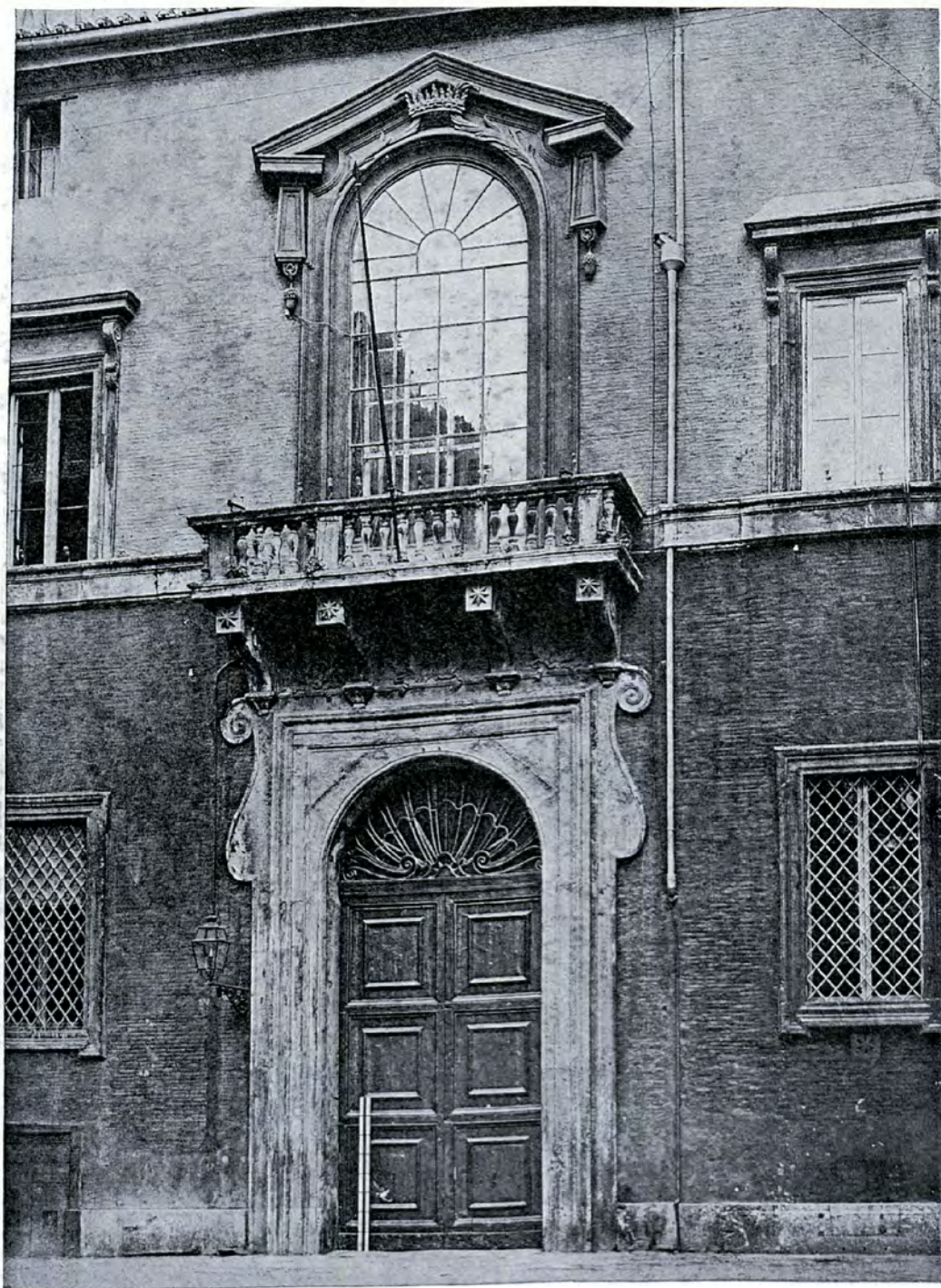
S. Ivo della Sapienza



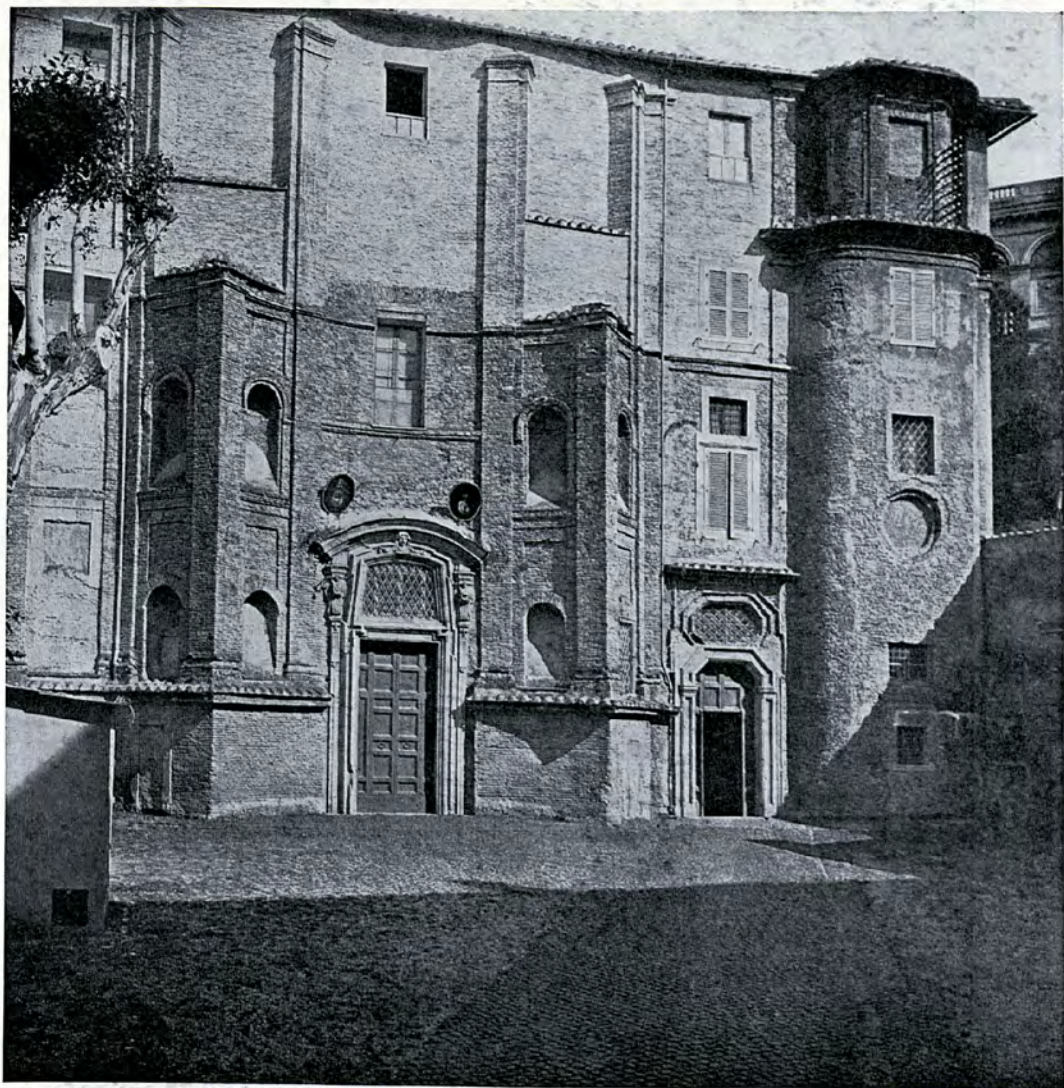
S. Ivo della Sapienza



S. Ivo della Sapienza



S. Ivo della Sapienza



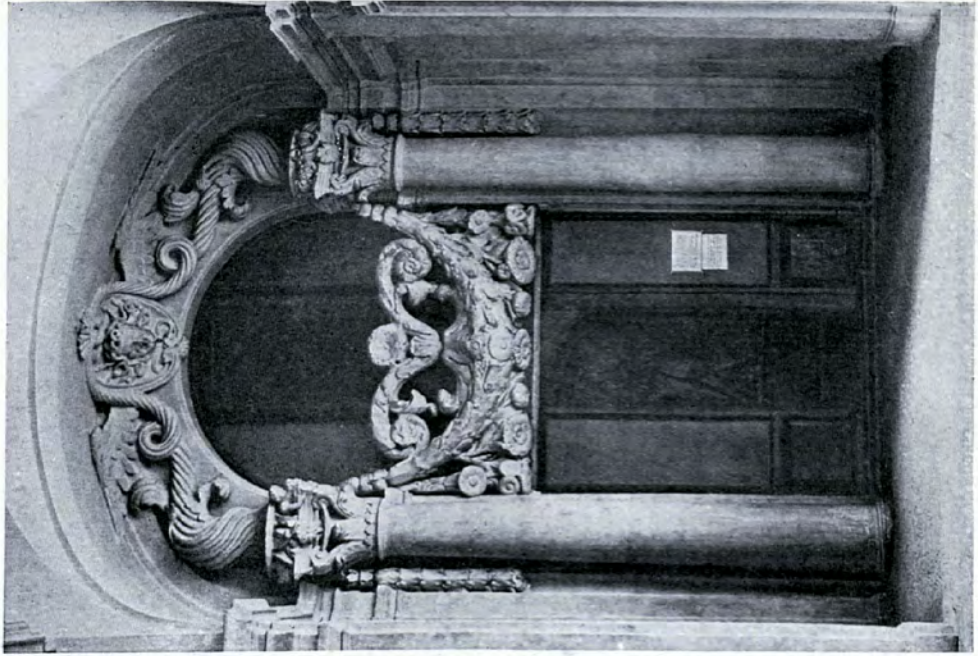
S. Maria de' Sette Dolori



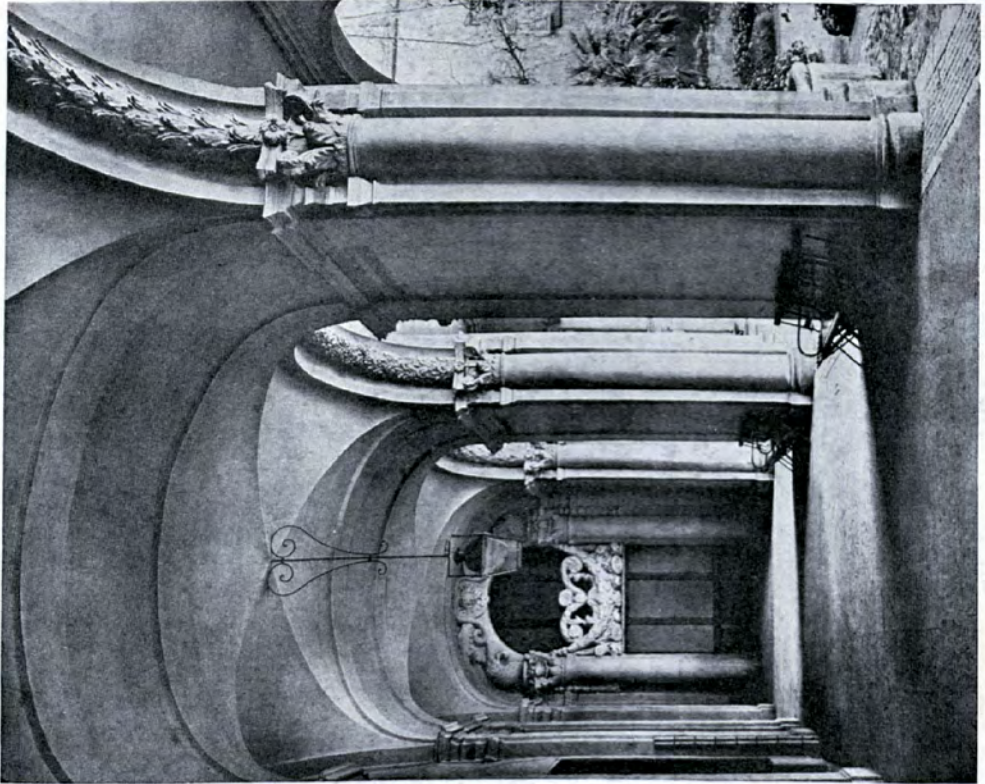
S. Maria de' Sette Dolori



S. Maria de' Sette Dolori

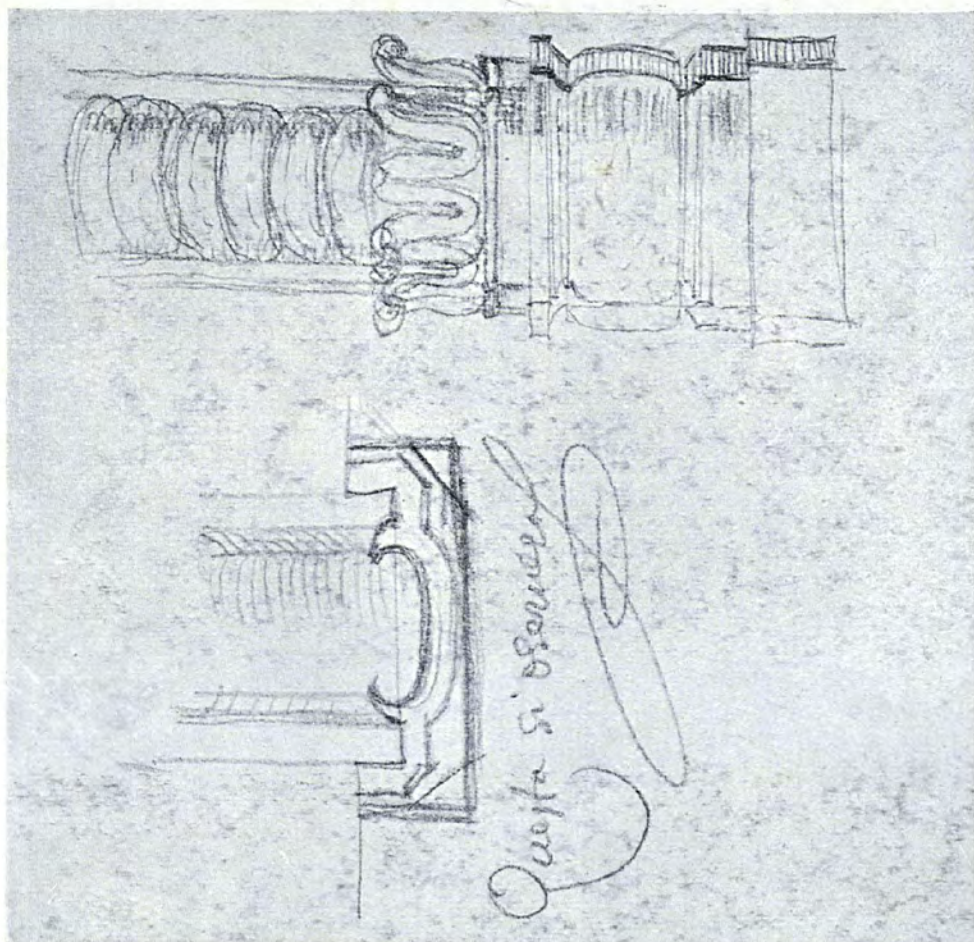


2

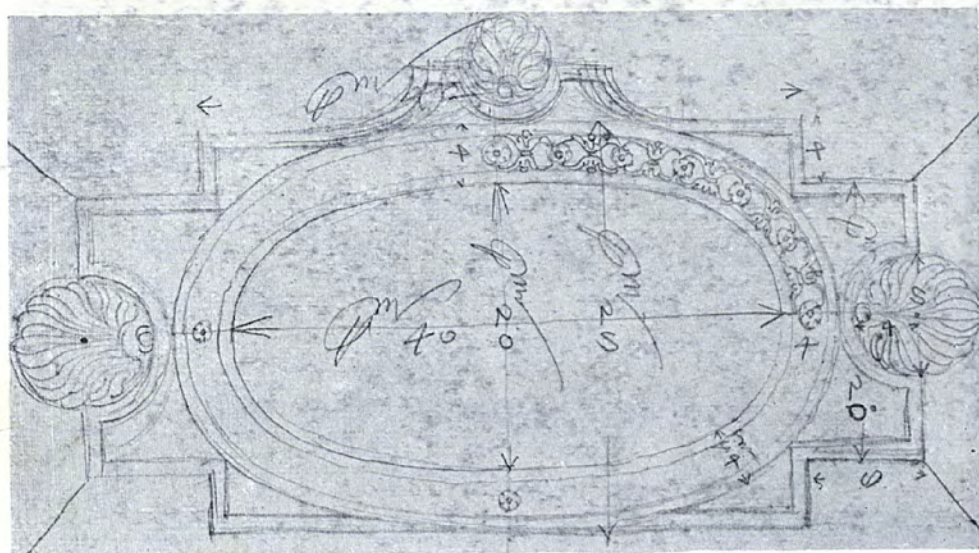


4

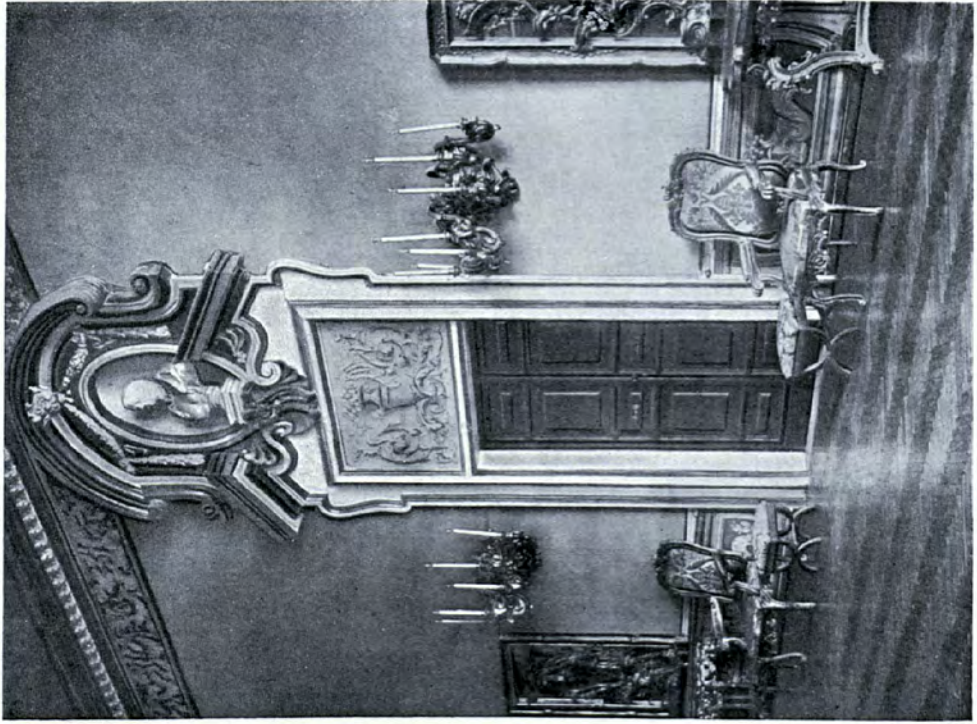
Palazzo Carpegna



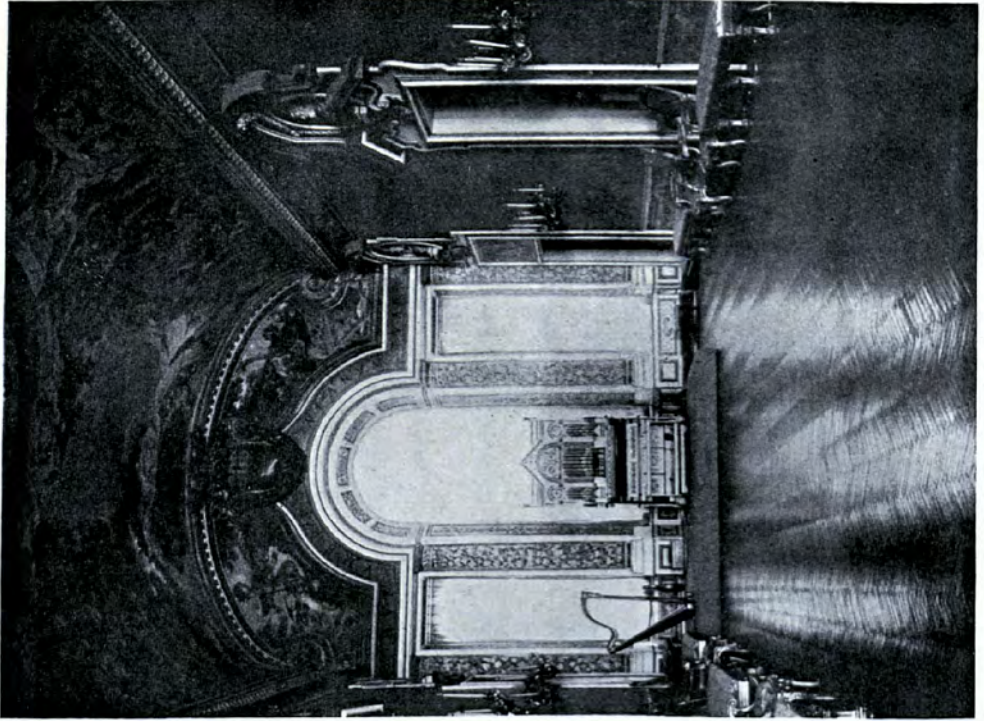
Palazzo Carpegna



Palazzo Pamfil

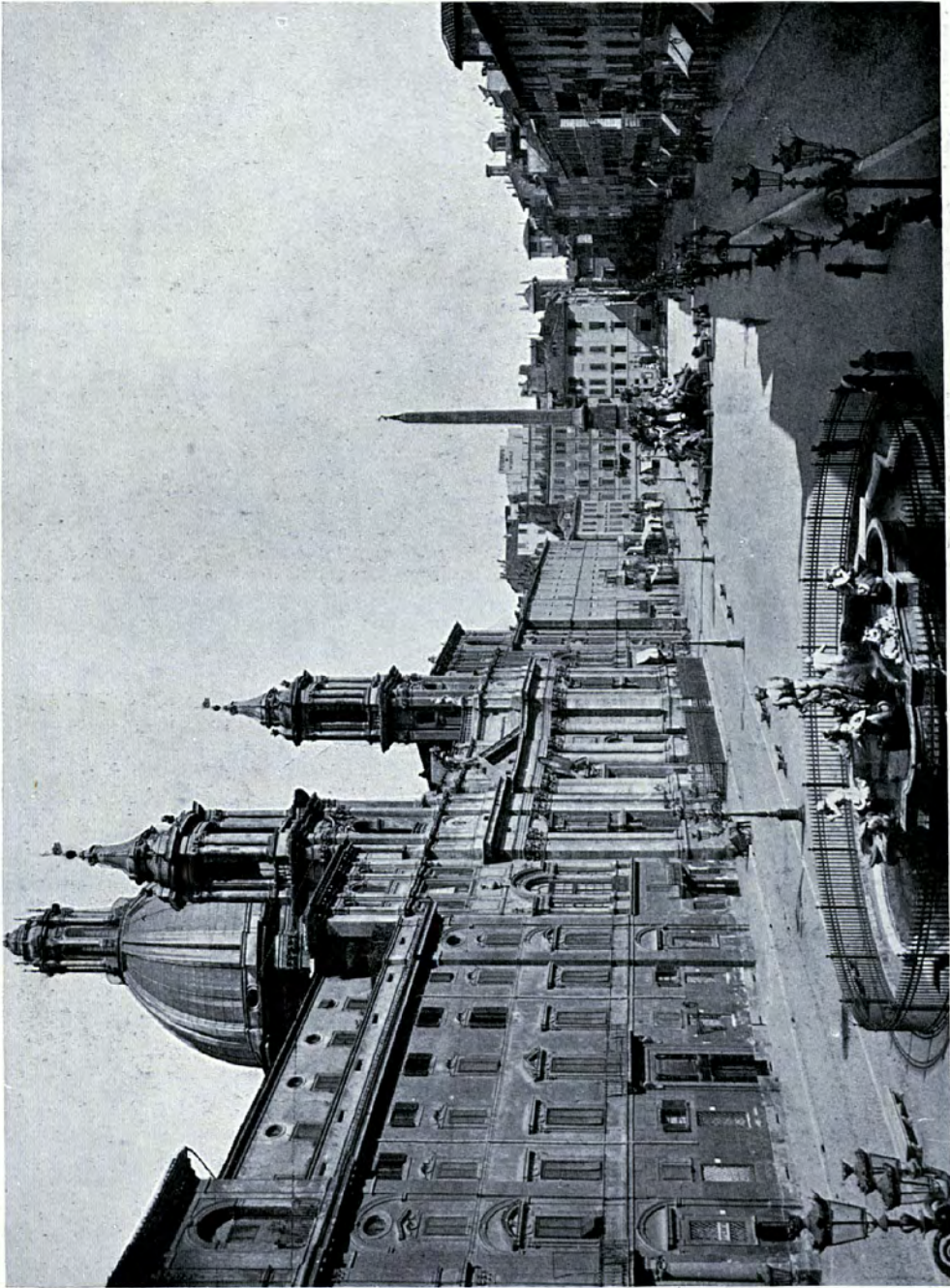


2



4

Palazzo Pamfili
Galleria



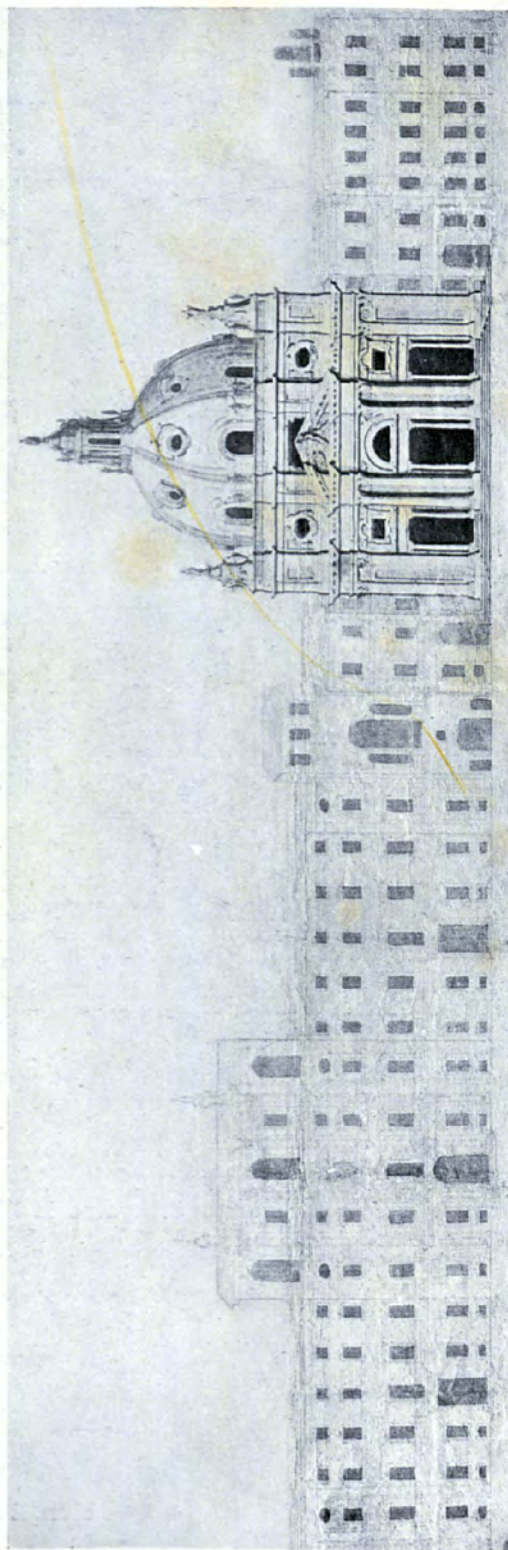
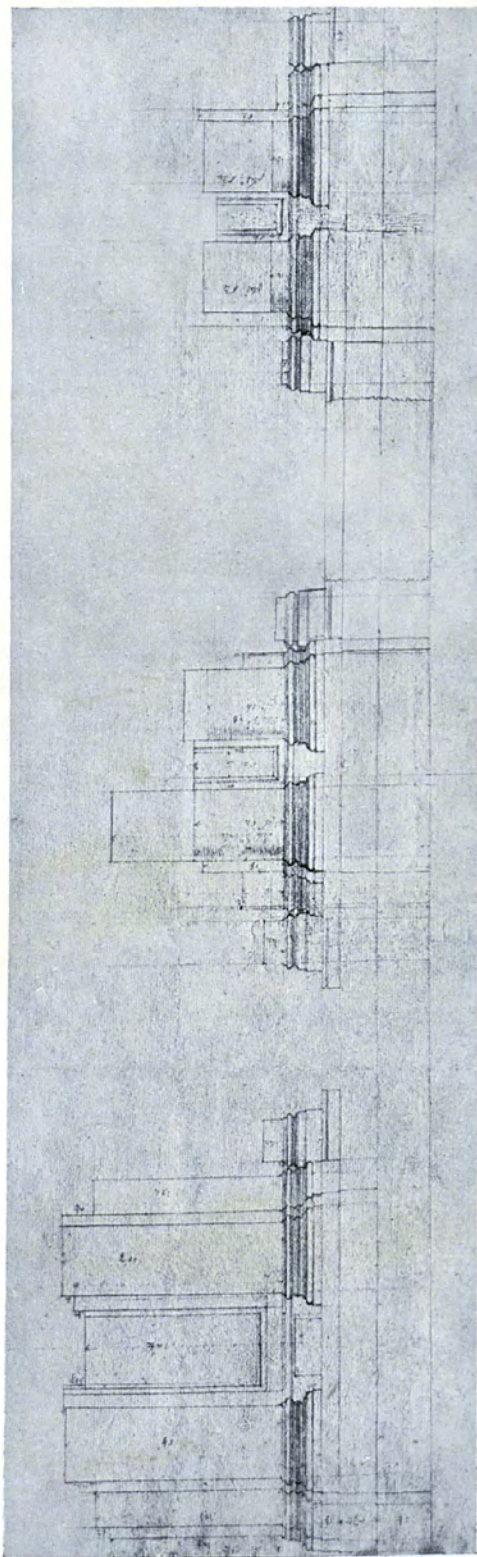
S. Agnese in Piazza Navona



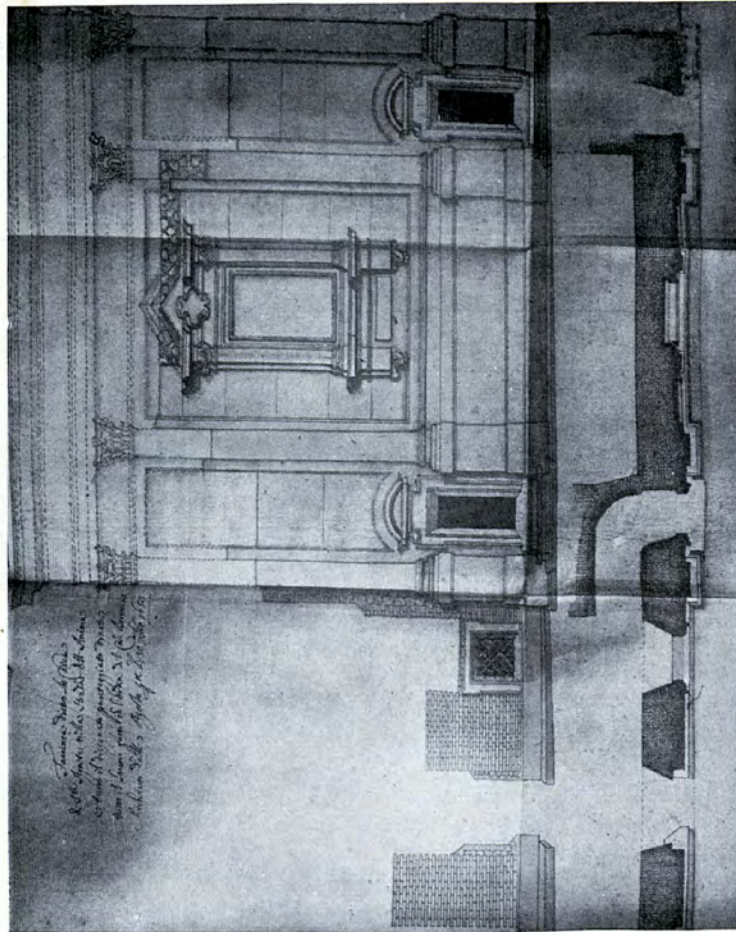
S. Agnese in Piazza Navona



S. Agnese in Piazza Navona

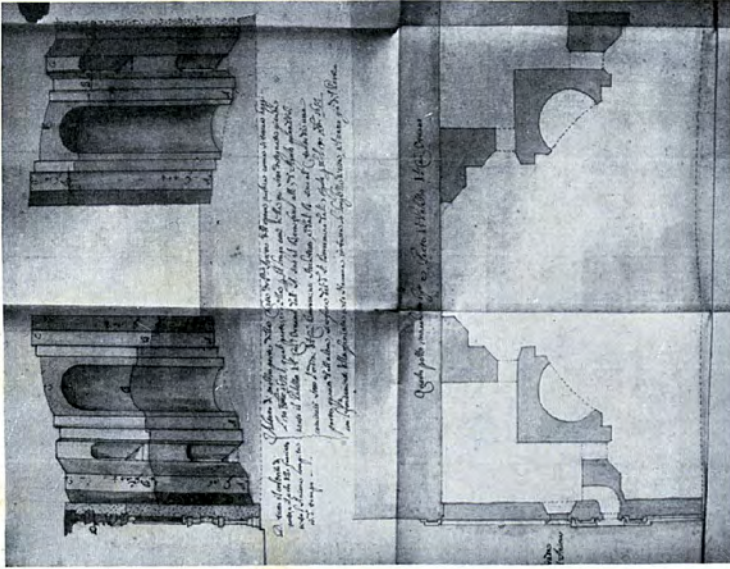


S. Agnese in Piazza Navona
1. Status 1653. 2. G. Rainaldi inv.

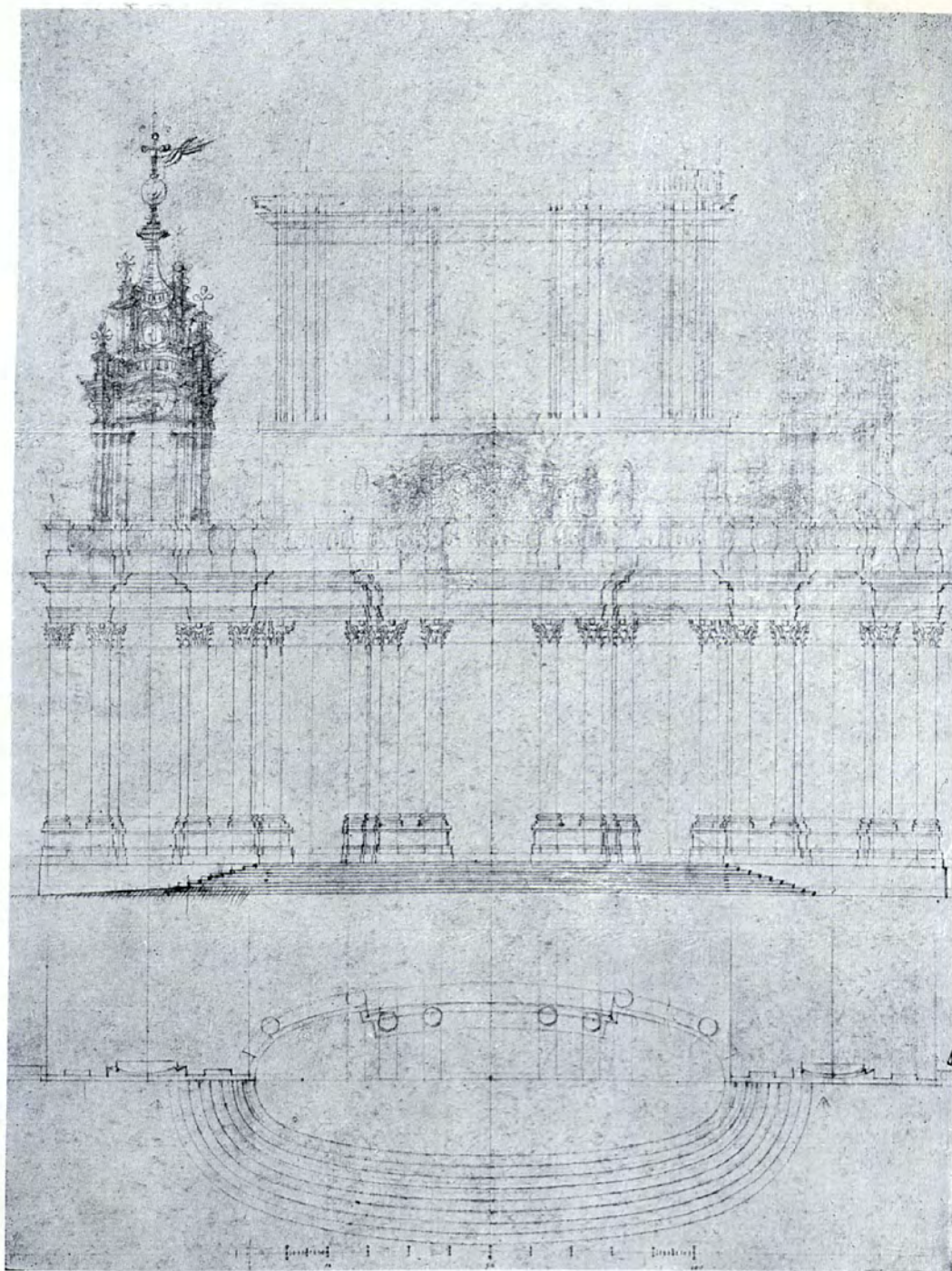


G. Rainaldi

S. Agnese in Piazza Navona
Status 1653



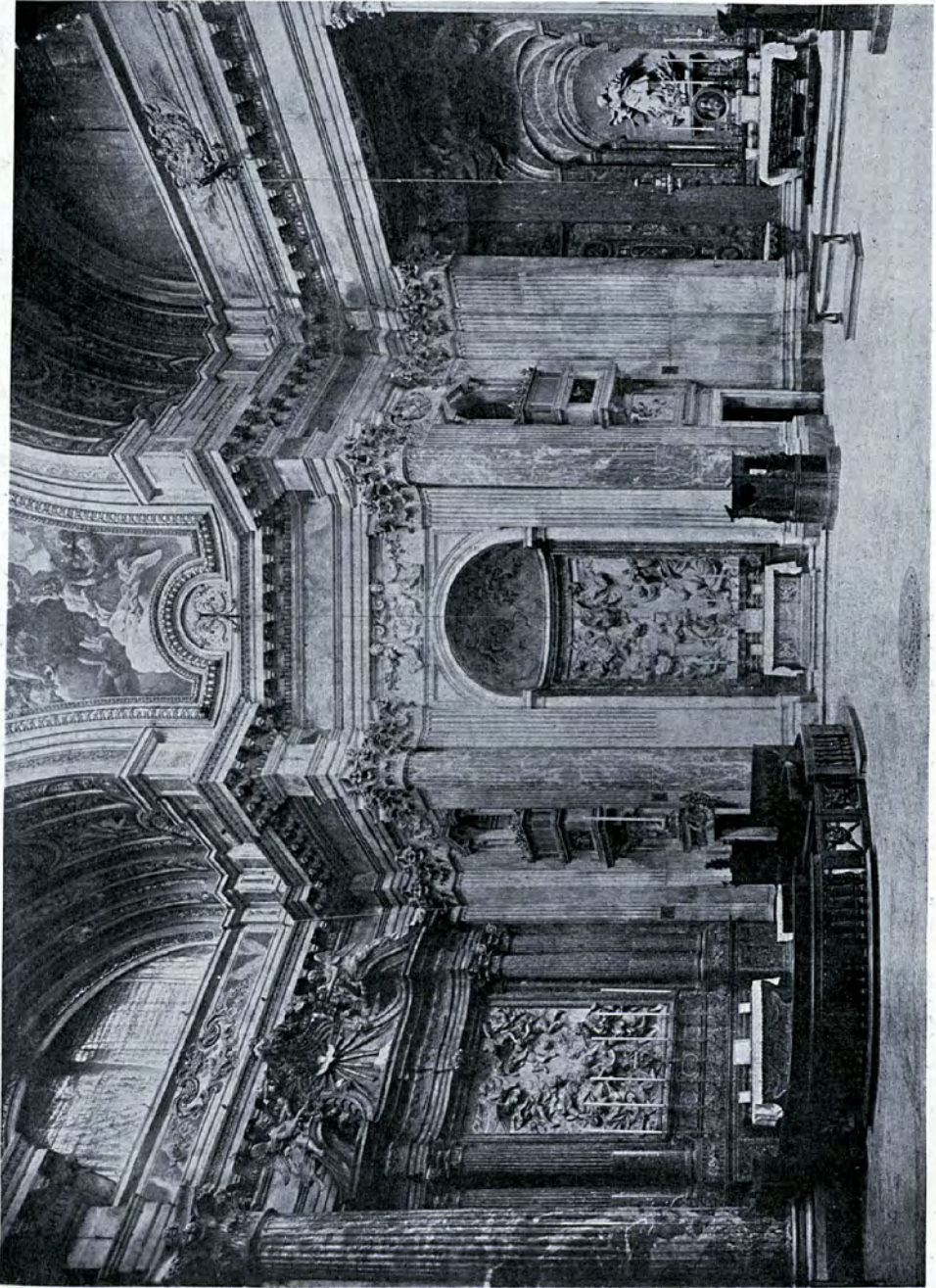
G. Rainaldi



S. Agnese



Campanile di S. Agnese



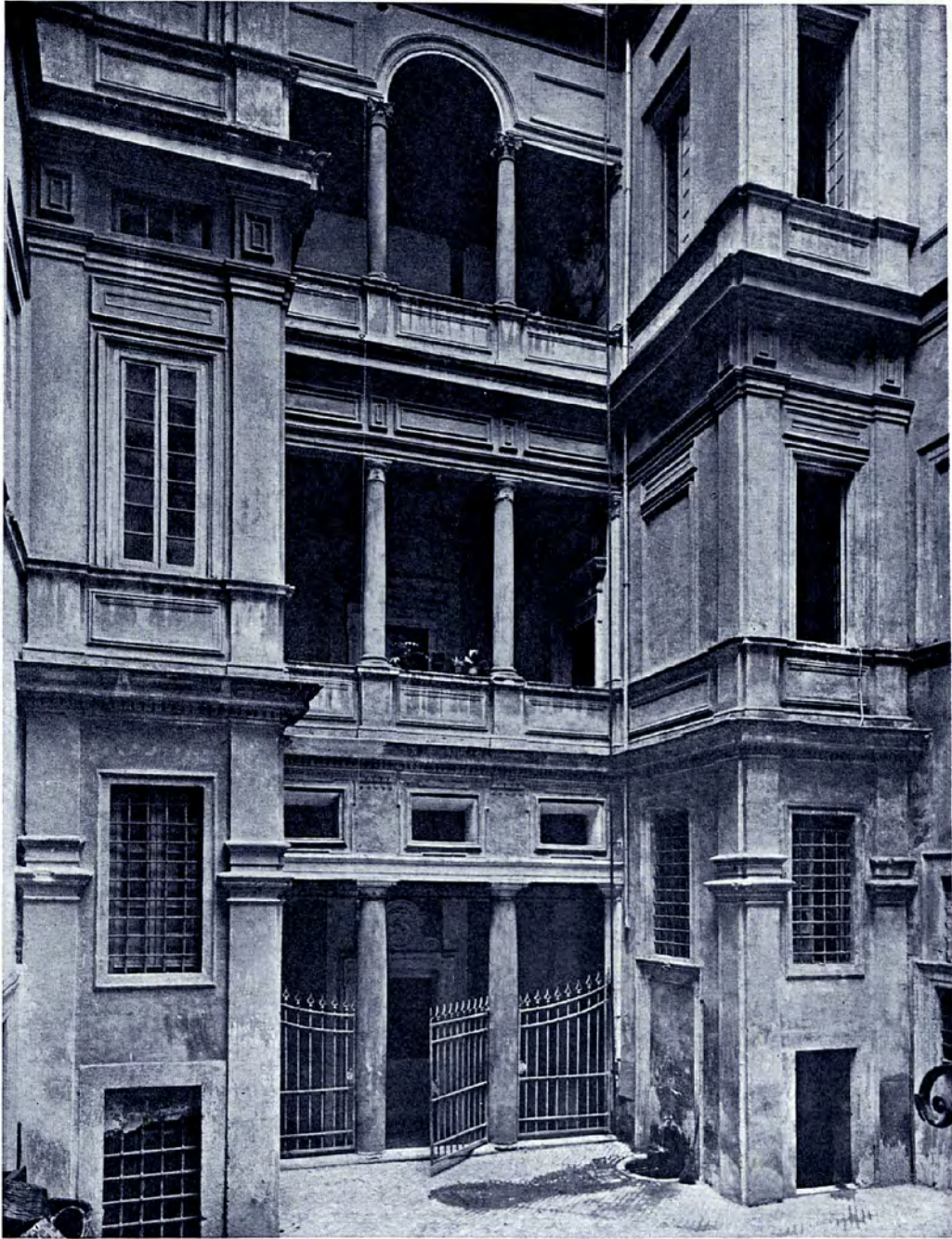
S. Agnese



S. Agnese



S. Agnese



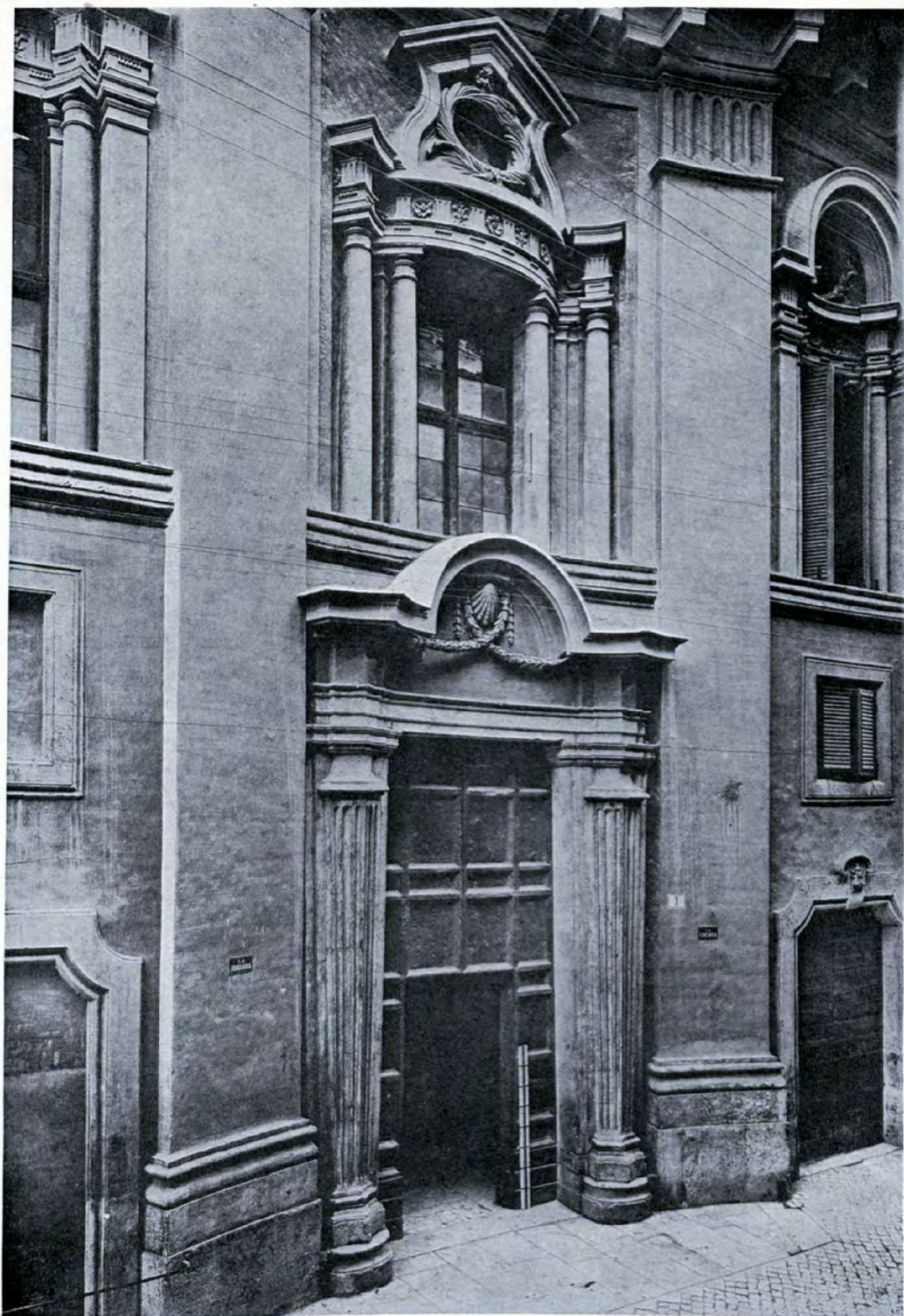
Collegio di S. Agnese



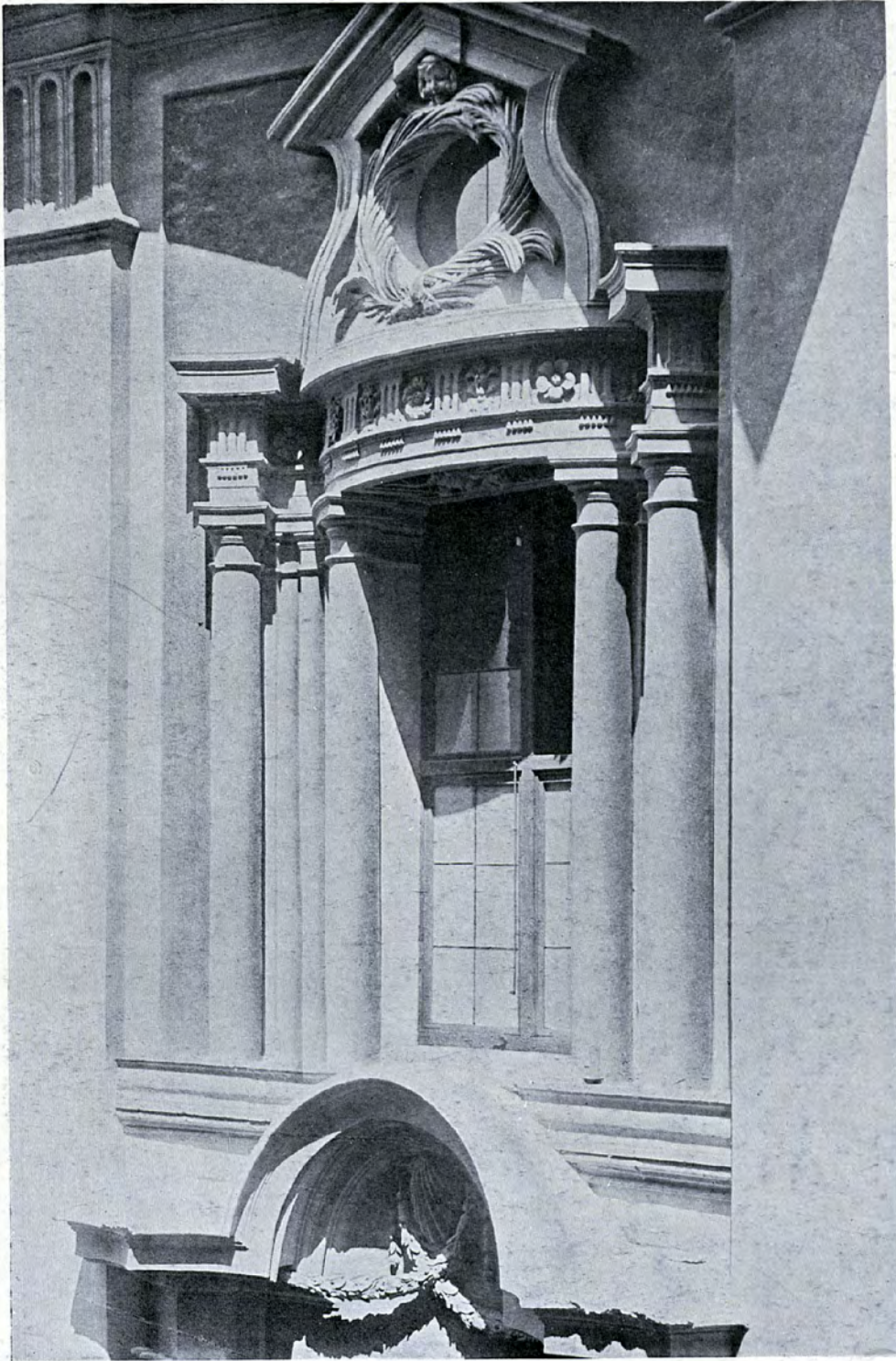
Collegio di Propaganda Fide



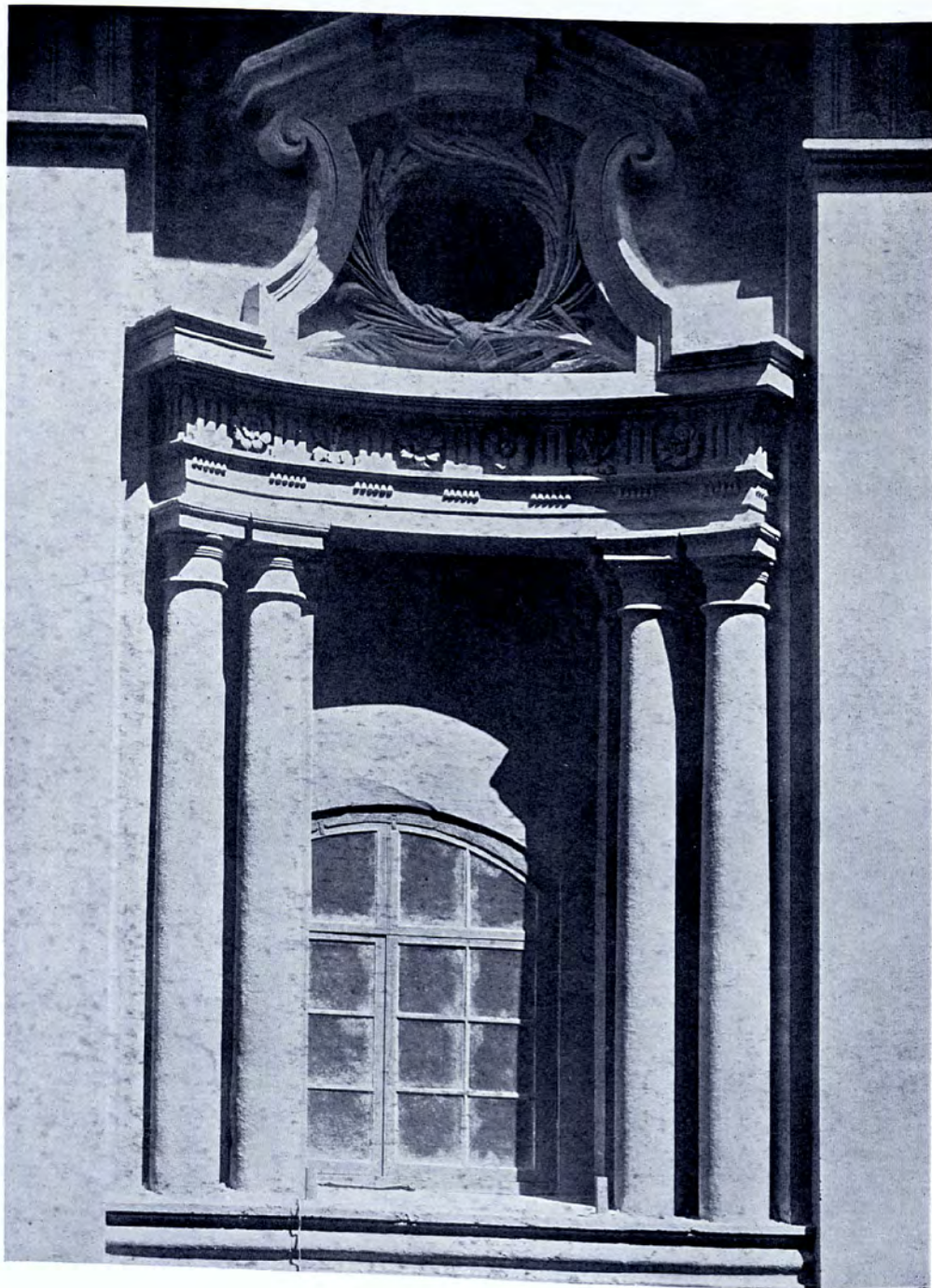
Collegio di Propaganda Fide



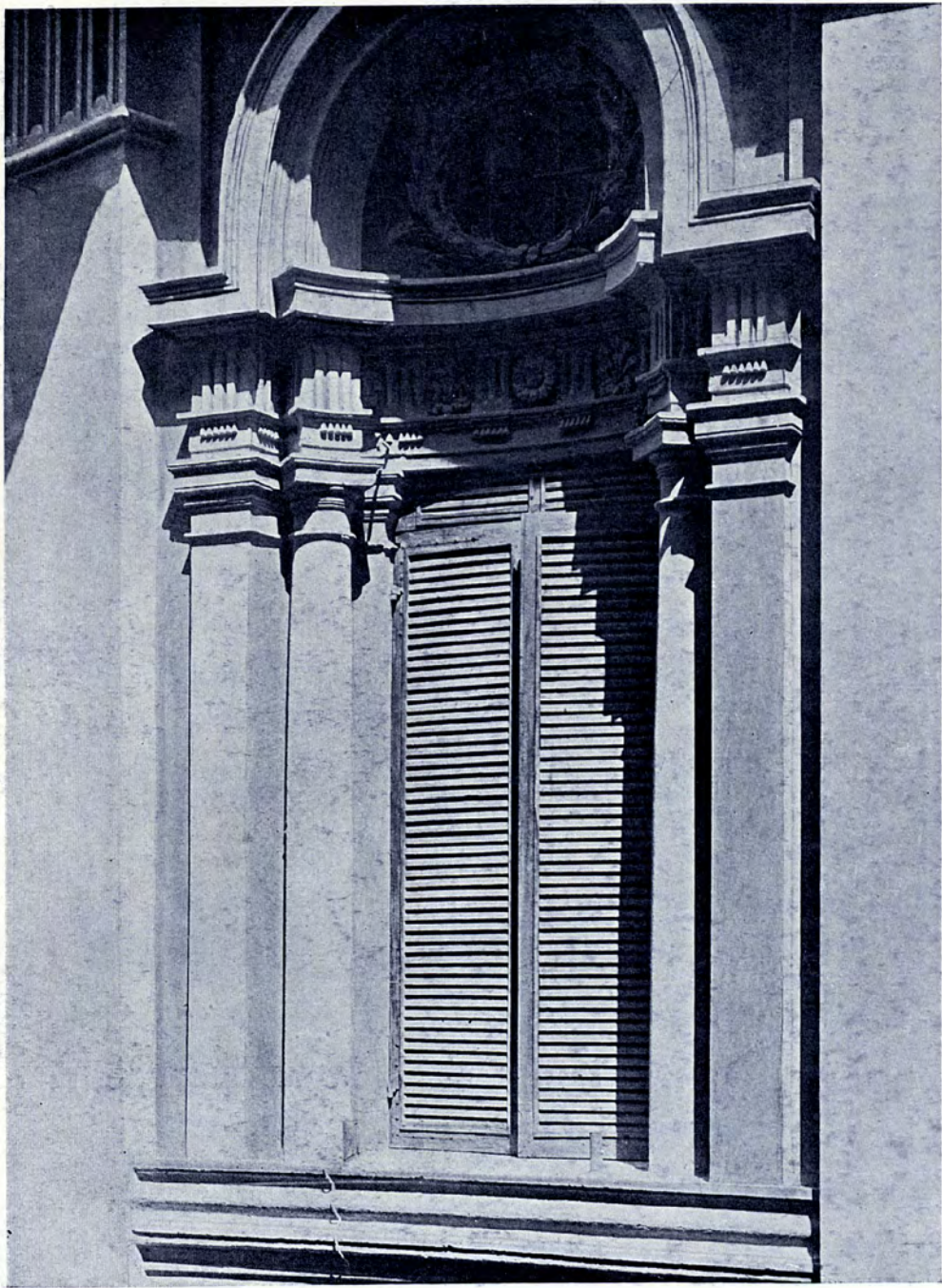
Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide



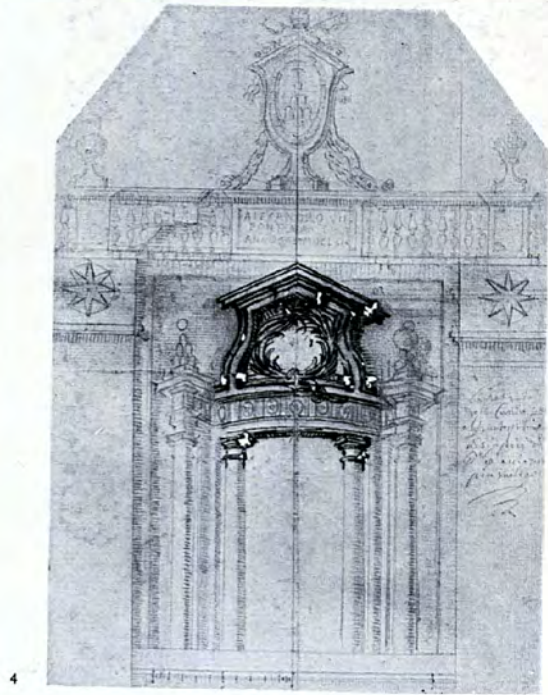
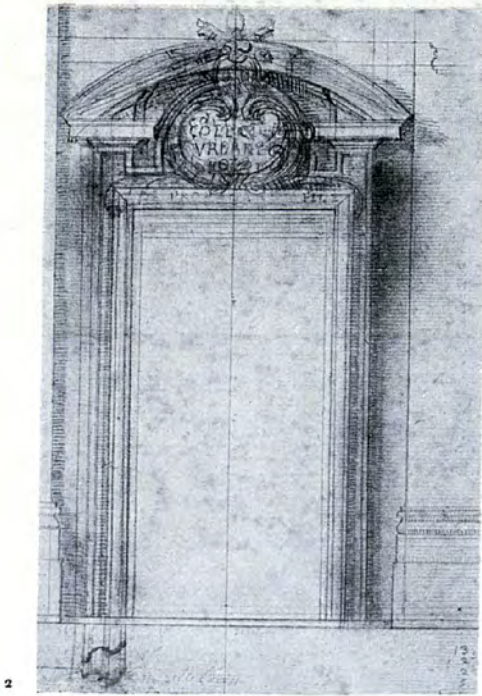
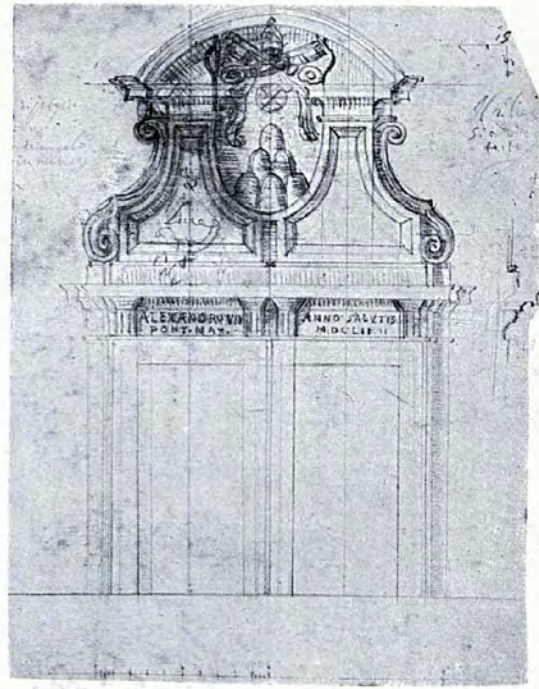
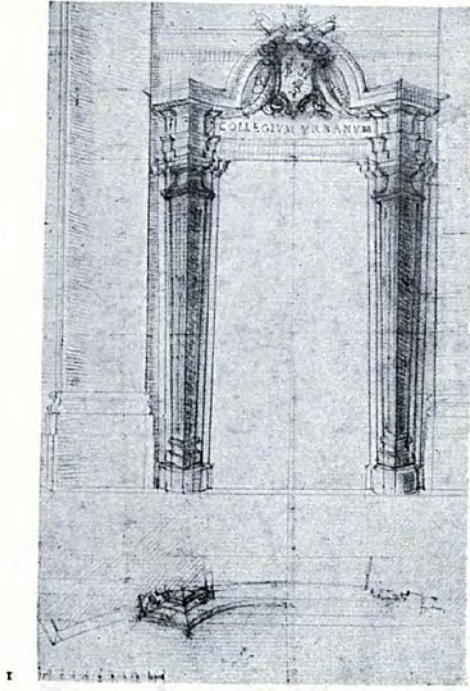
Collegio di Propaganda Fide



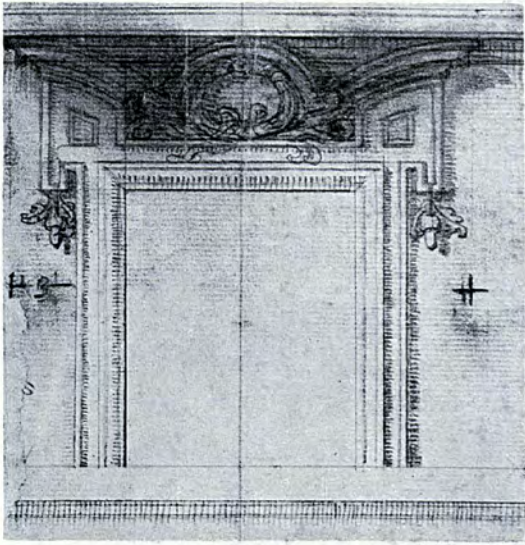
Collegio di Propaganda Fide



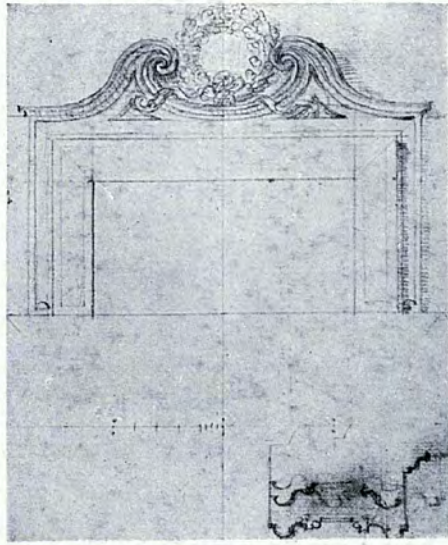
Collegio di Propaganda Fide



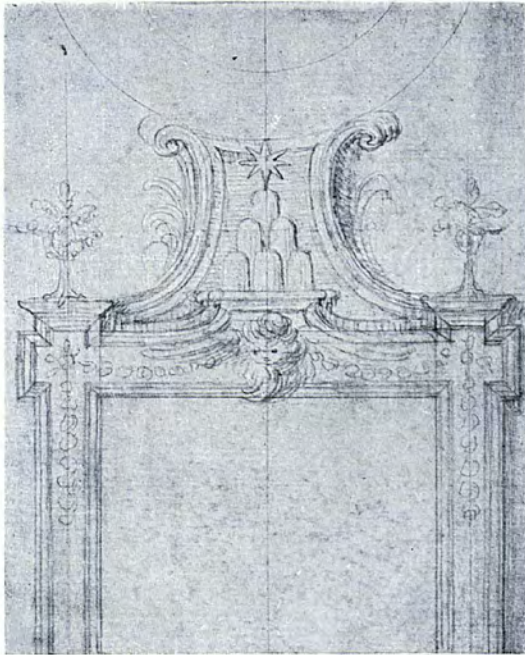
Collegio di Propaganda Fide



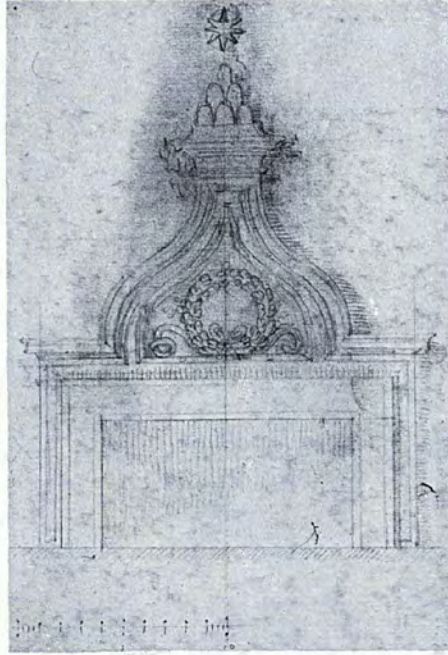
1



3

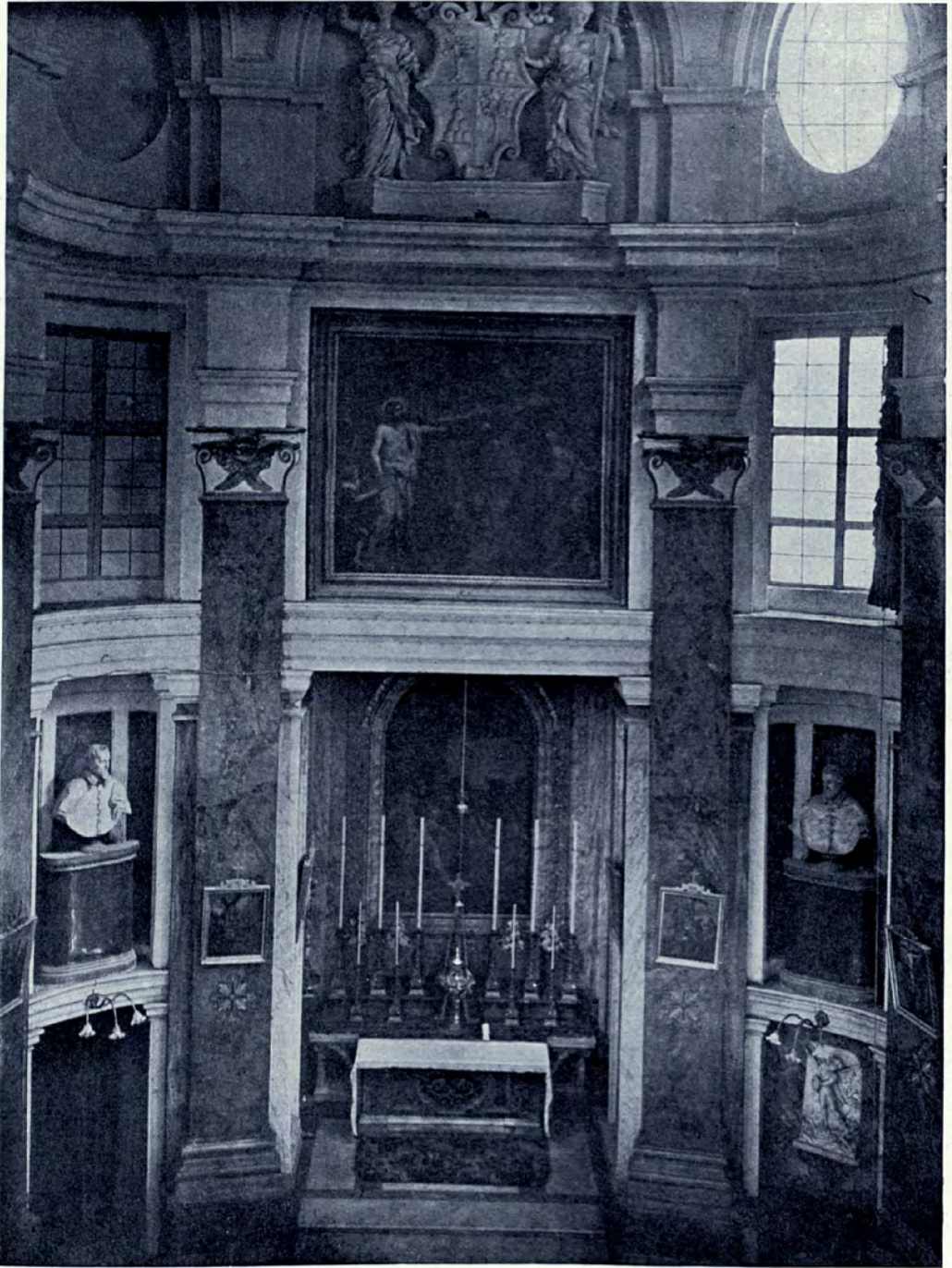


2



4

Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide

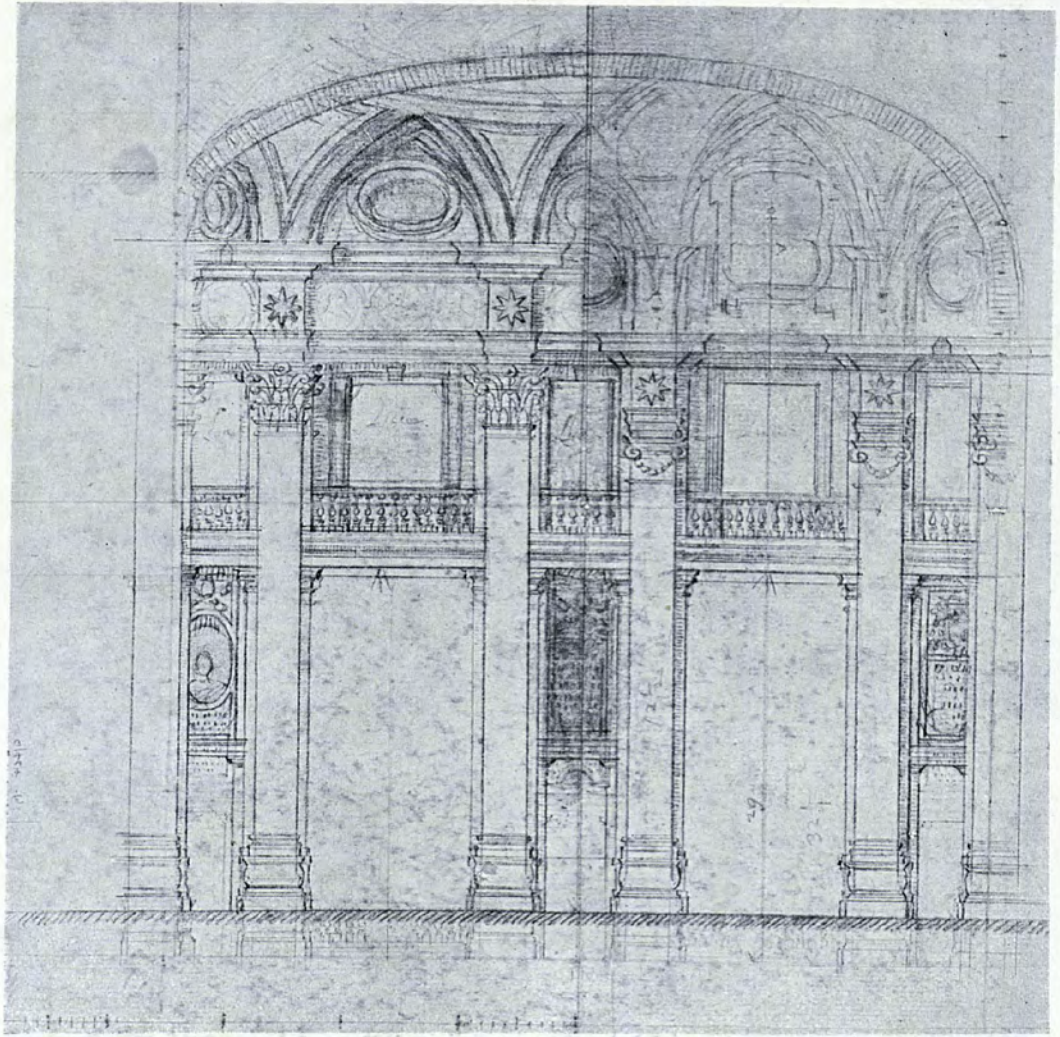


I



2

Collegio di Propaganda Fide



Collegio di Propaganda Fide



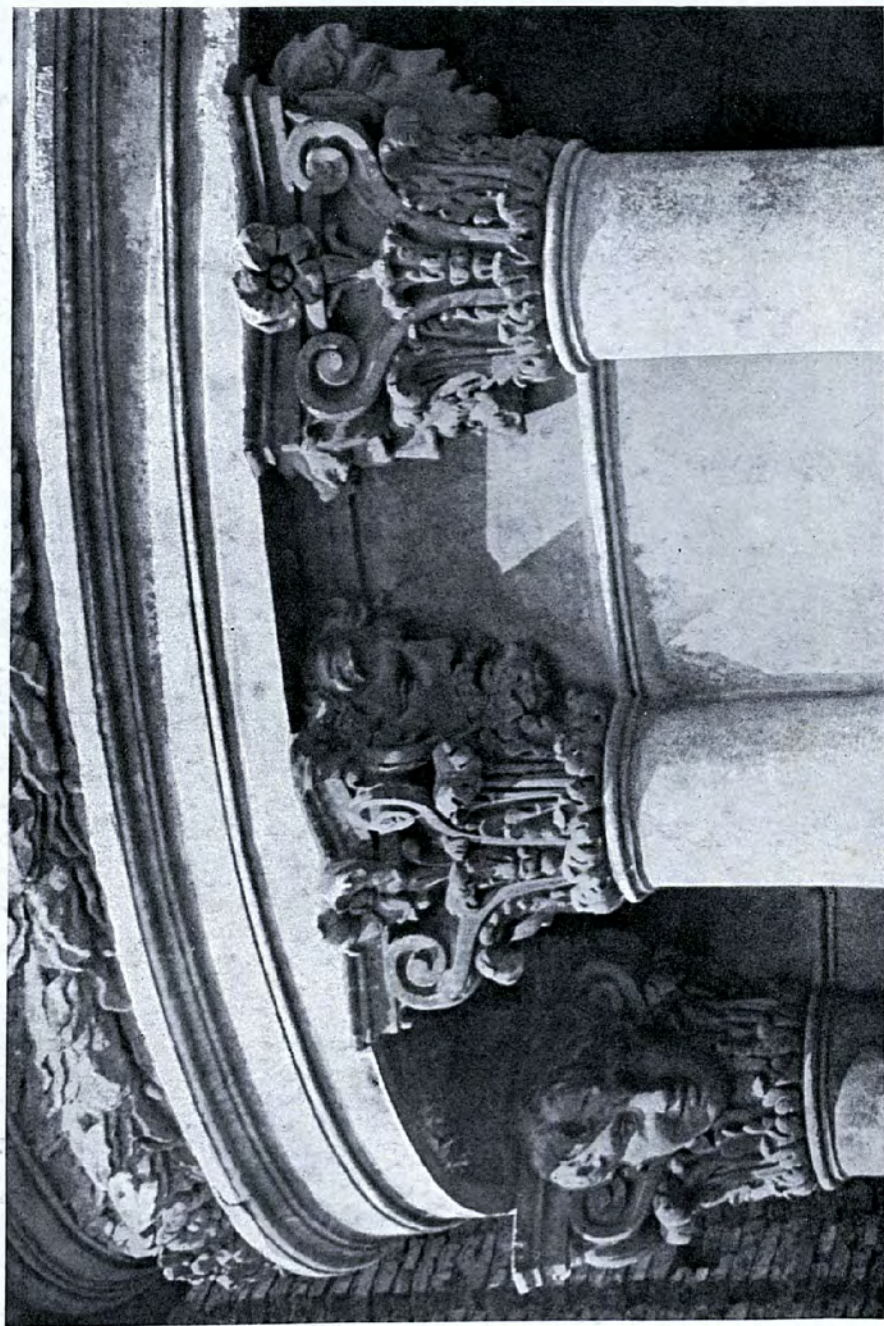
S. Andrea delle Fratte



S. Andrea delle Fratte
Campanile



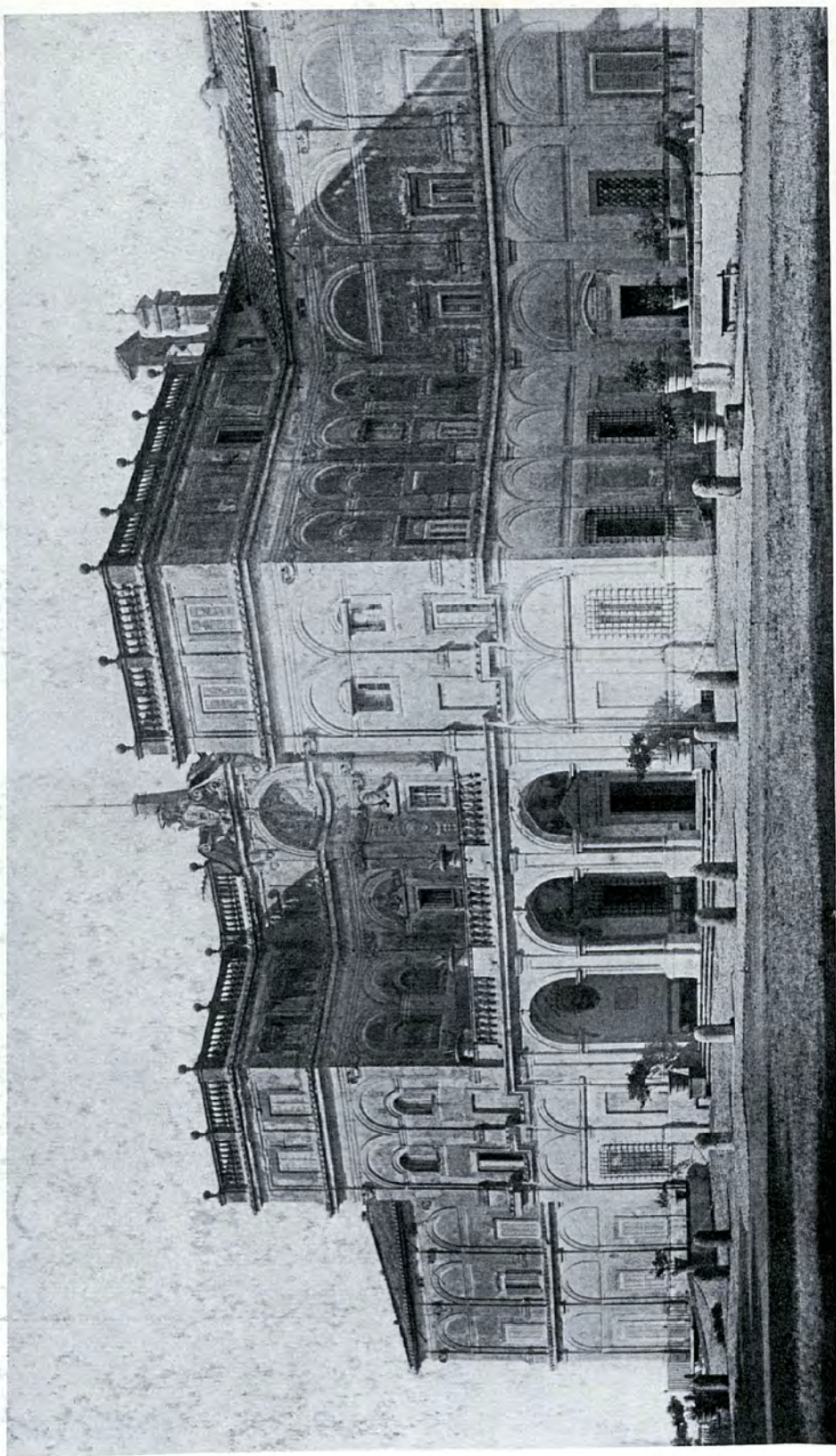
S. Andrea delle Fratte
Campanile



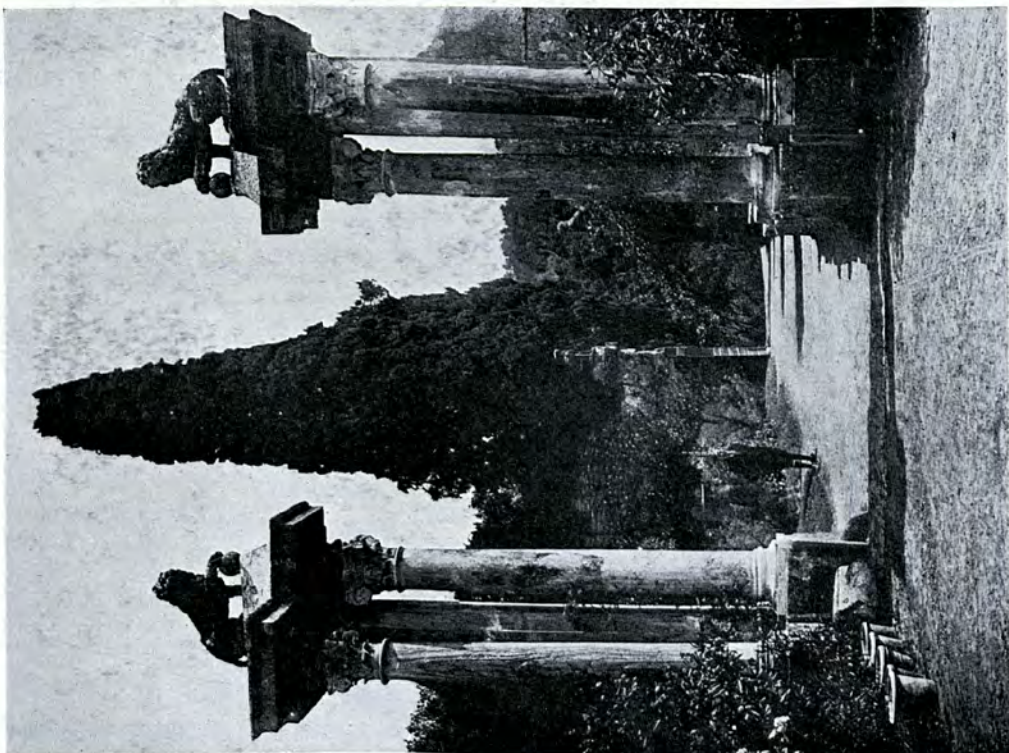
S. Andrea delle Fratte
Campanile



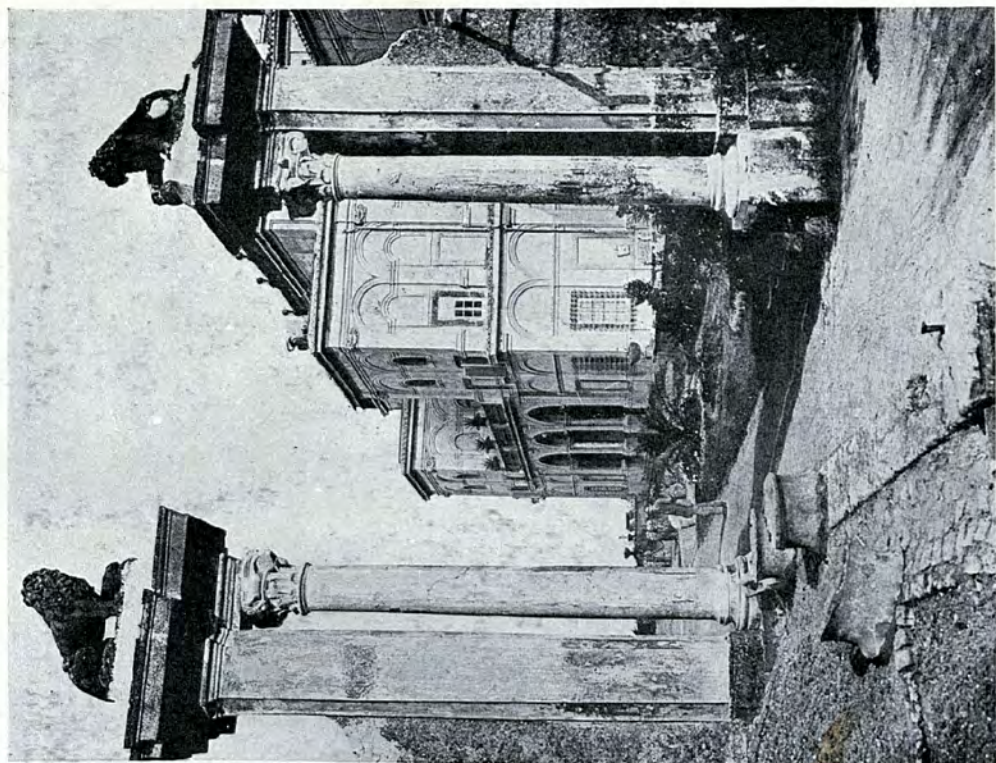
Biblioteca Alessandrina



Villa Falconieri

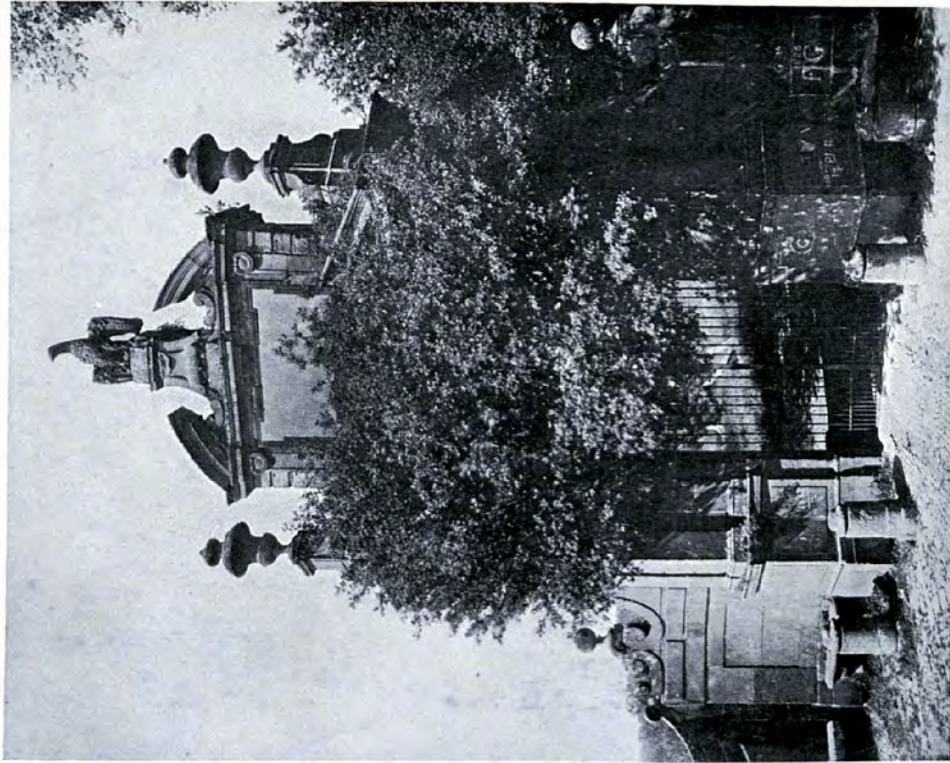
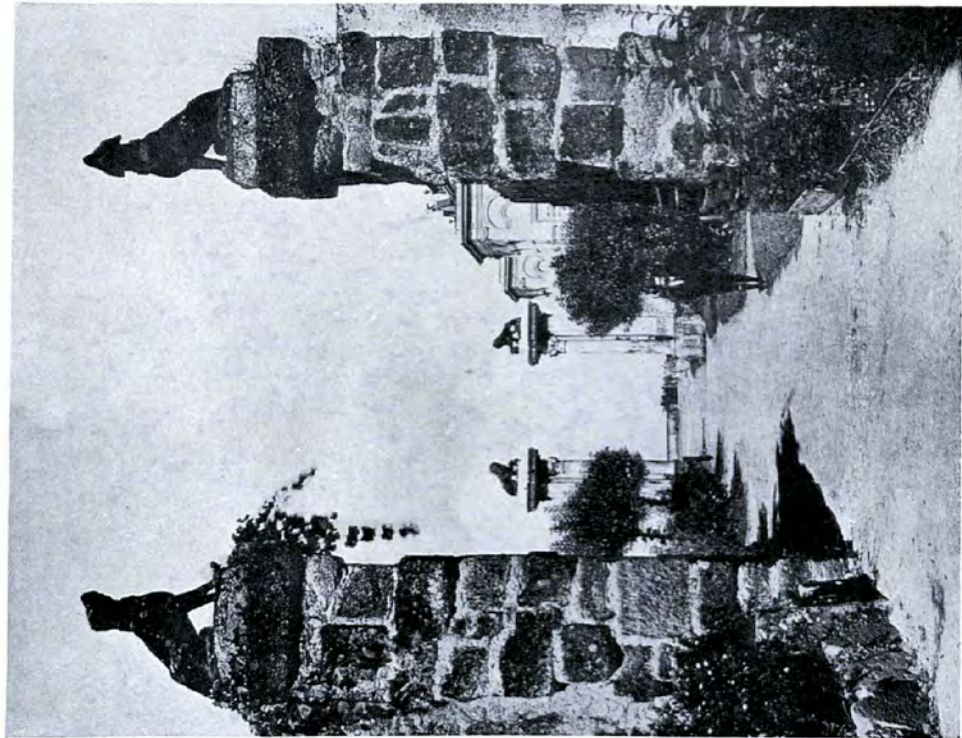


1



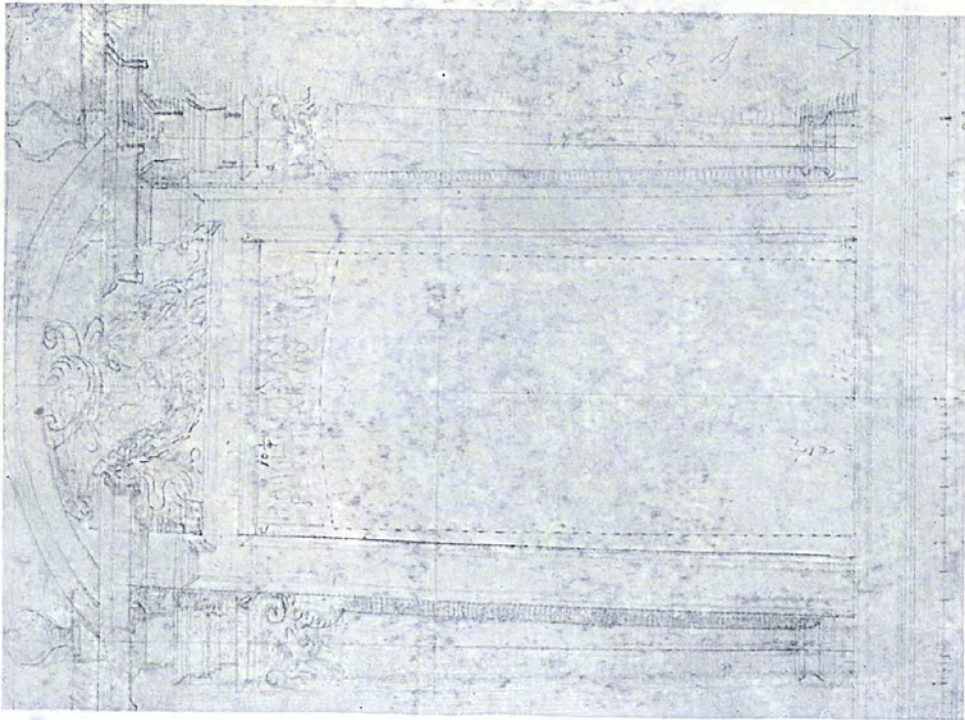
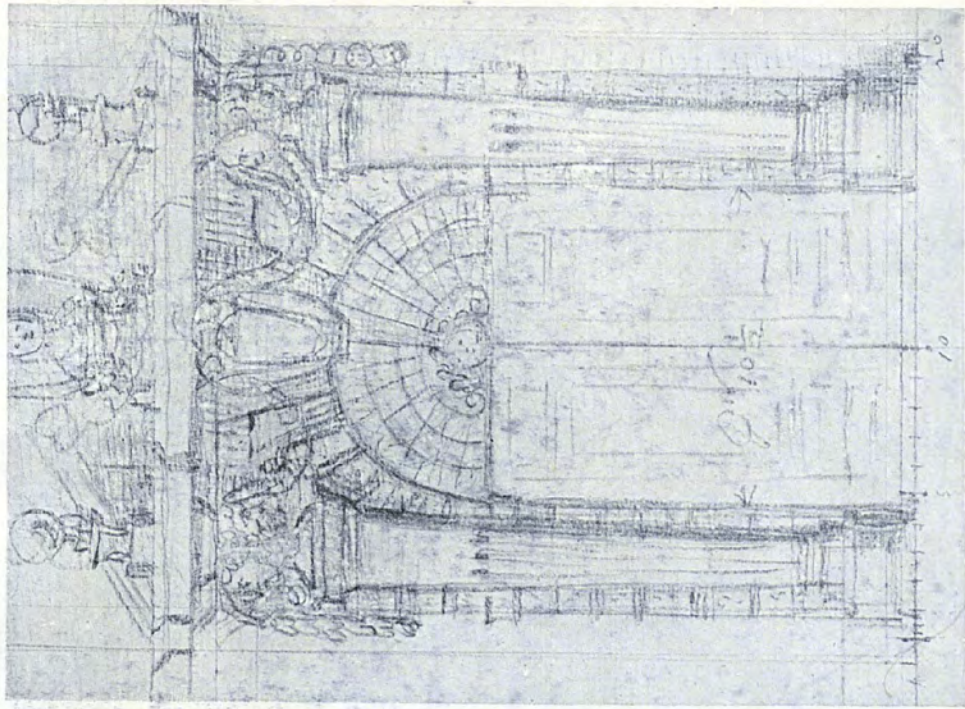
2

Villa Falconieri
Cancello de' Leoni



Villa Falconieri

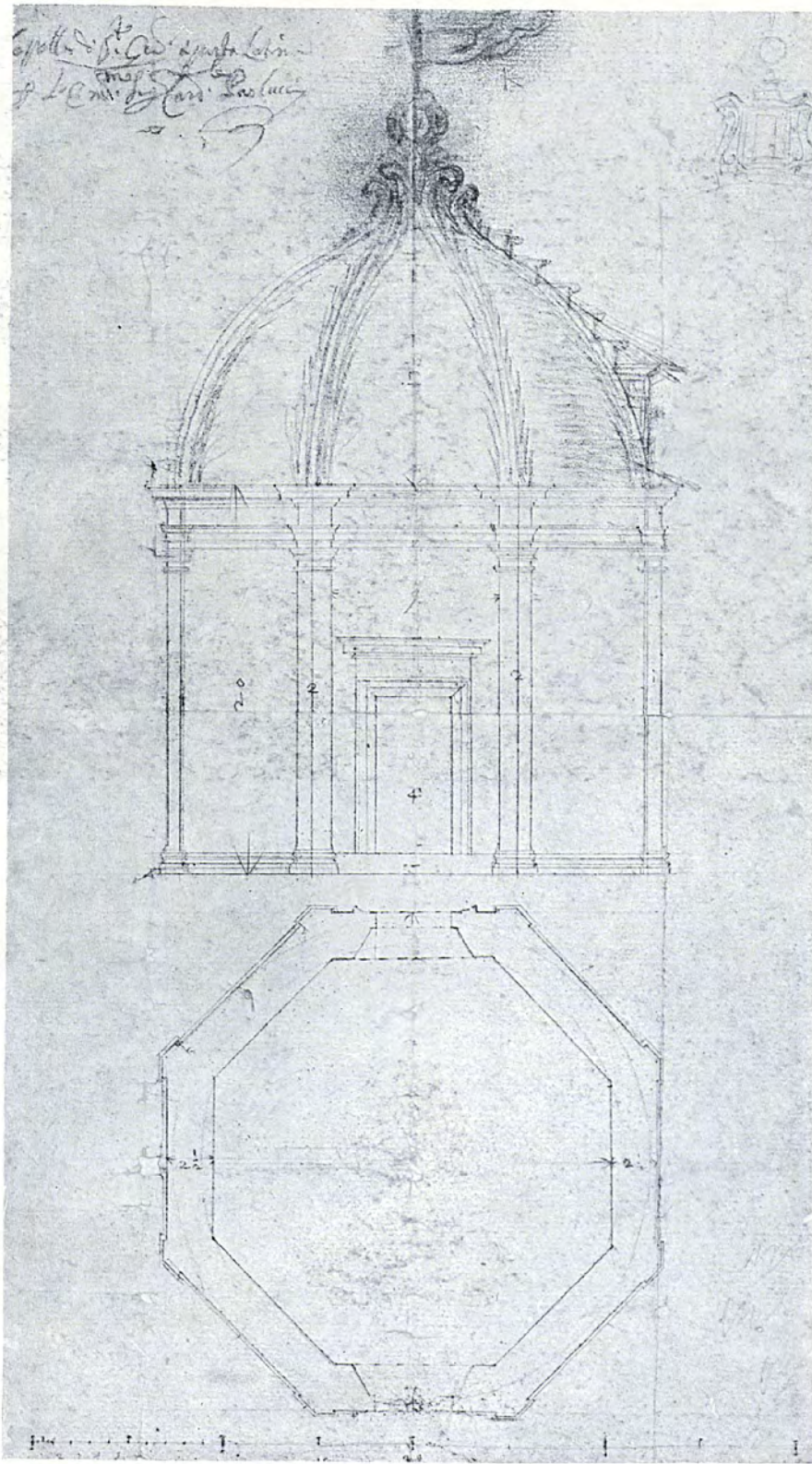
1. Cancelli de' Leoni. 2 Cancelli di Falco



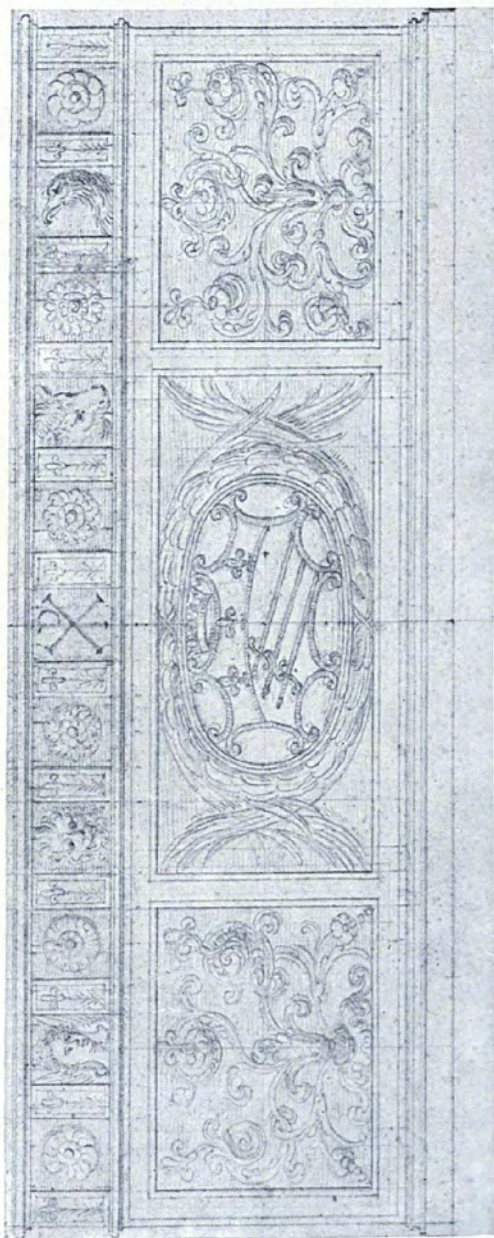
1. Casino Bufalo. 2. Palazzo in Perugia



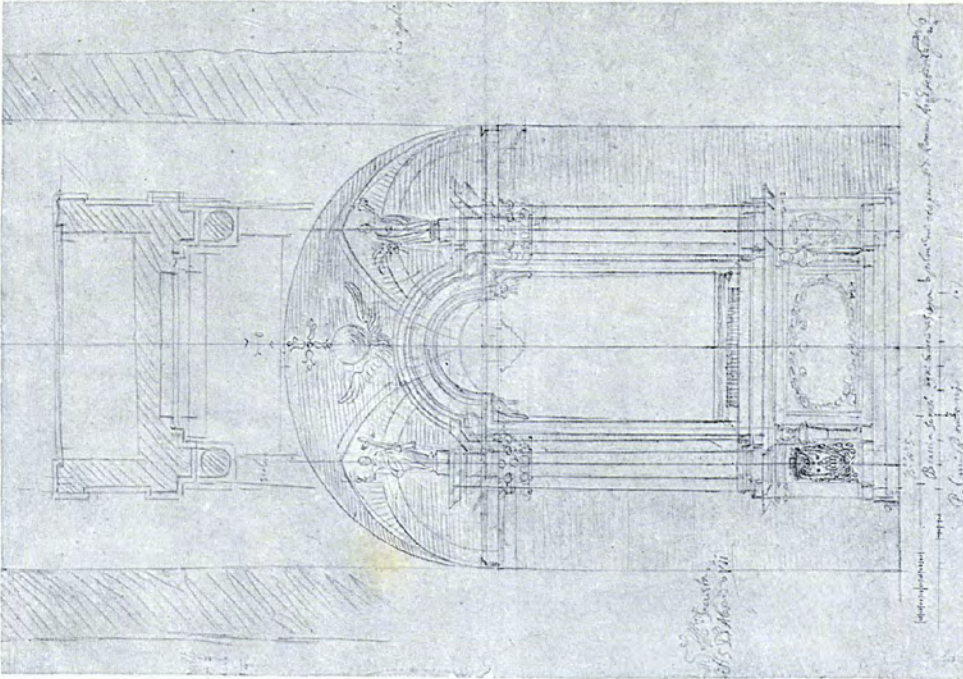
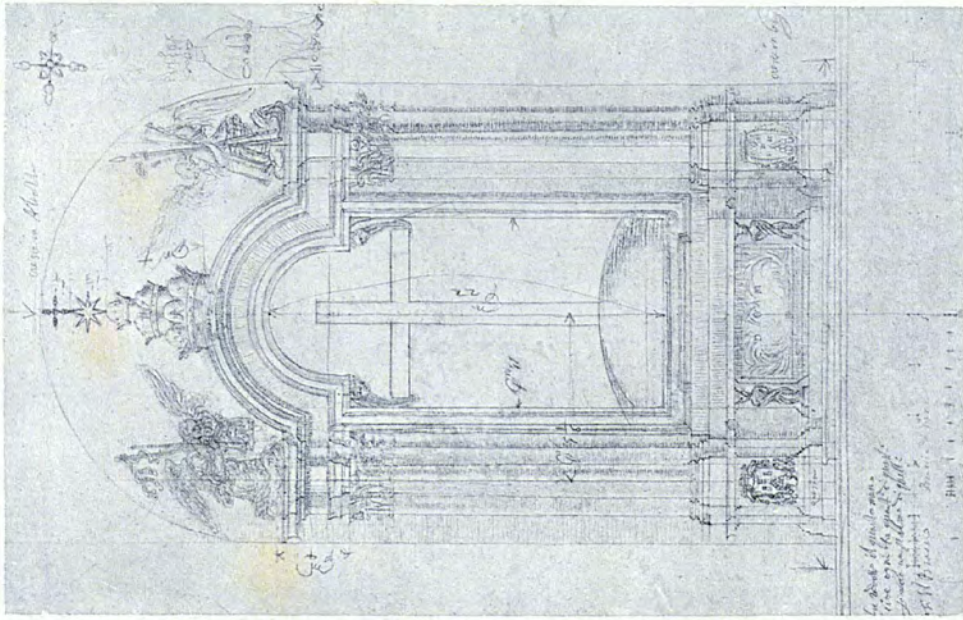
S. Giovanni in Oleo



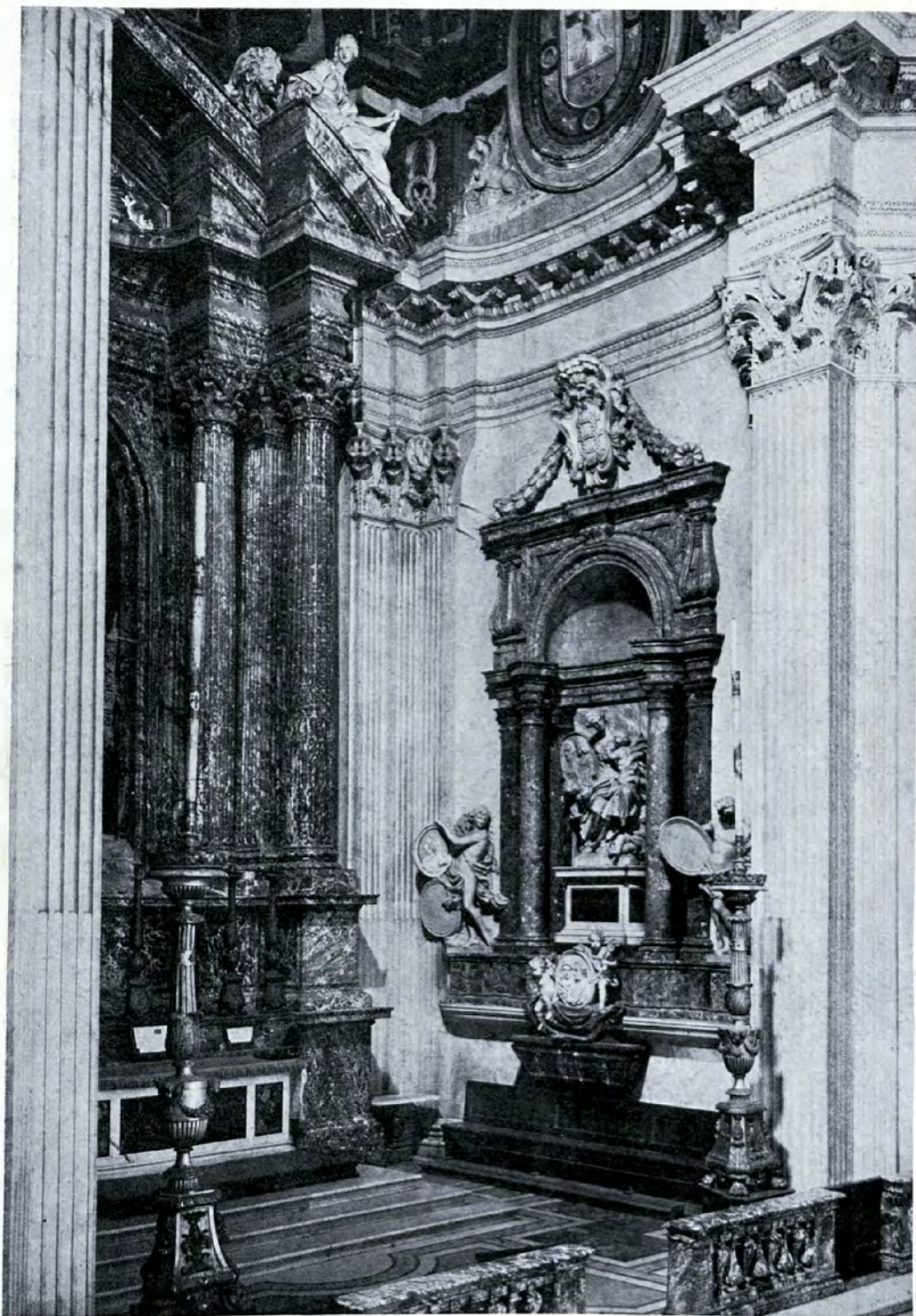
S. Giovanni in Oleo



1 S. Girolamo della Carità, Cap. Spada. 2 S. Paolo in Bologna



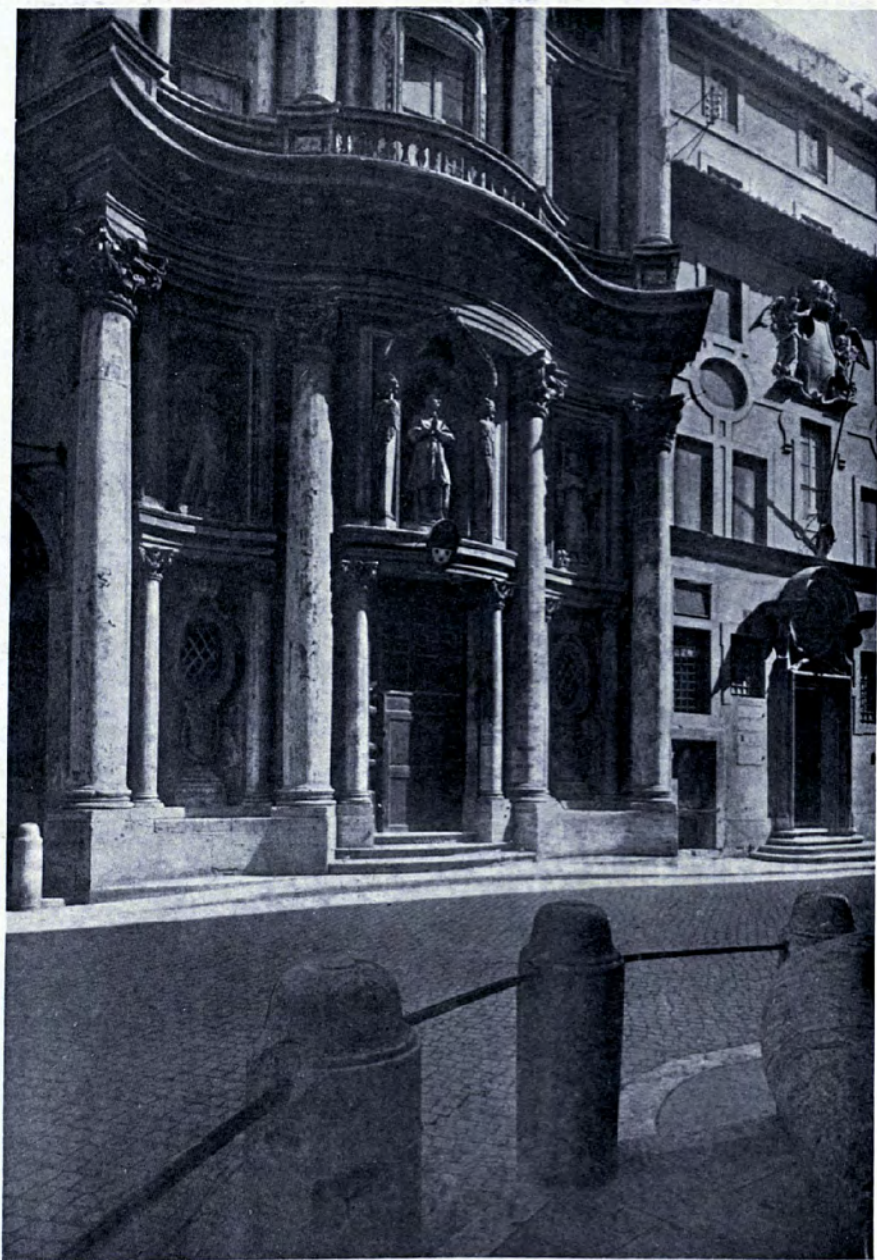
Siena



S. Giovanni de' Fiorentini



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



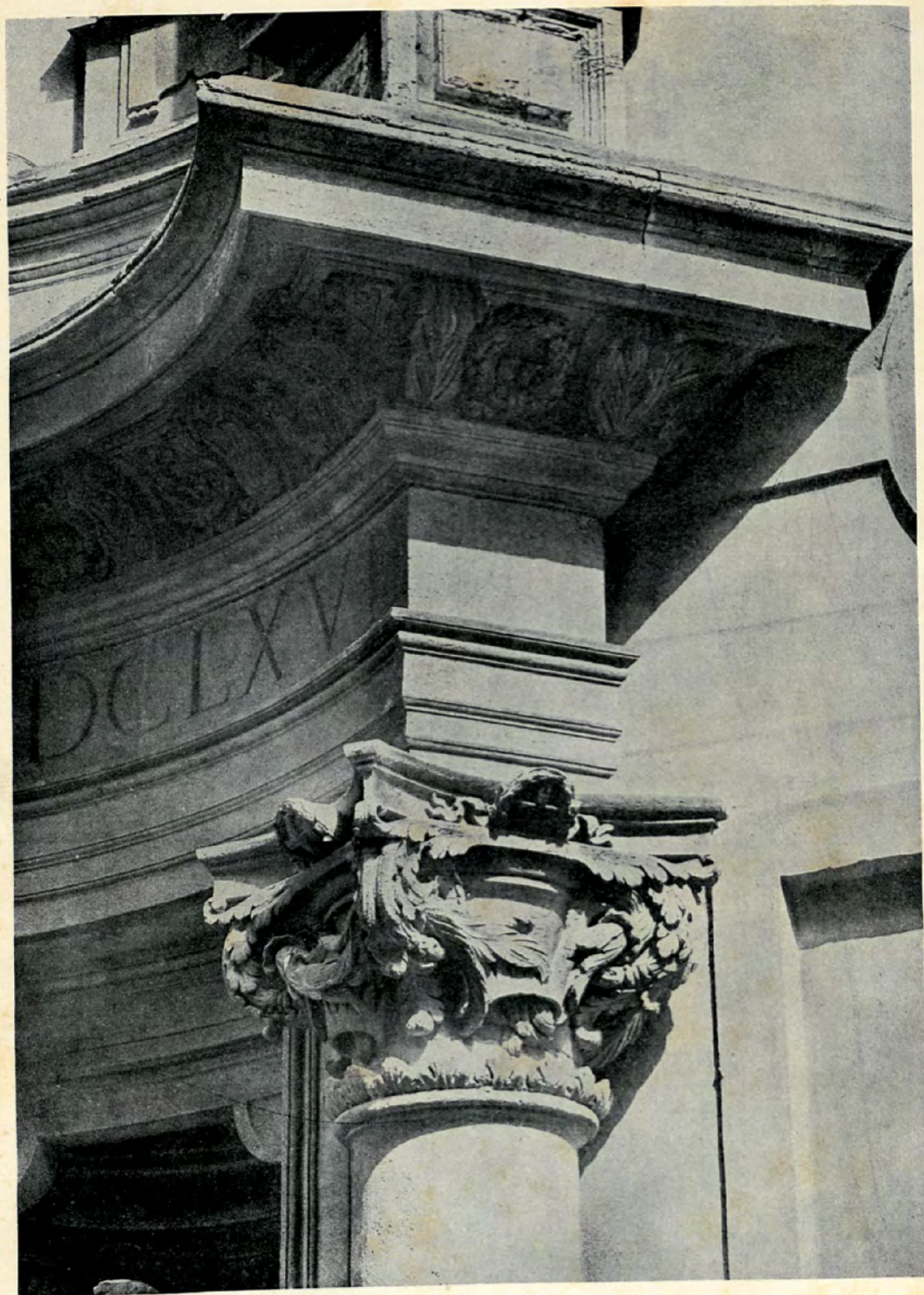
S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane



S. Carlo alle Quattro Fontane

