

ALESSANDRO BORGOMAINERIO

Su alcuni motivi della facciata di San Carlo alle Quattro Fontane*

Con 30 tavole

Il presente articolo affronta alcuni problemi che riguardano la genesi della facciata di San Carlo alle Quattro Fontane. La radicalità della concezione architettonica di questa soluzione è testimoniata da un deciso cambiamento di progetto in fase di cantiere. Nel 1660, riprendendo la costruzione della facciata lasciata al rustico, Borromini varia il progetto tanto da doverne demolire alcune parti. In questi stessi anni si possono riconoscere due tendenze che orientano l'attività borrominiana. Per prima cosa Borromini sta realizzando il materiale per la pubblicazione dei suoi progetti¹. Molti disegni relativi al San Carlino e databili tra il 1660 e il 1662, sono stati realizzati, secondo Joseph Connors, per questo scopo. Questi disegni sono disegni teorici, astratti rispetto alla costruzione reale: in essi si riconosce l'intenzione di rivelare il significato nascosto a cui

* Ringrazio Richard Bösel e Augusto Roca de Amicis per i preziosi consigli e per l'aiuto datomi nel portare a termine l'articolo.

¹ La sigla 'Az. Rom' sta per: 'Vienna, Albertina, Az. Rom'.

I titoli e le loro abbreviature: Borromini e l'universo barocco, a cura di R. BÖSEL–C. L. FROMMEL II. Milano 2000: BÖSEL–FROMMEL.

Il Giovane Borromini, a cura di M. KAHN-ROSSI–M. FRANCIOLLI. Milano 1999: KAHN-ROSSI–FRANCIOLLI.

Francesco Borromini. Atti del Convegno internazionale 13–15 gennaio 2000, a cura di C. L. FROMMEL–E. SLADEK. Milano 2000: FROMMEL–SLADEK.

Per quanto riguarda il progetto di pubblicazione cfr. J. CONNORS, *Opus Architectonicum*, in: BÖSEL–FROMMEL II/2, 373s. e F. BORROMINI, *Opus Architectonicum*, a cura di J. CONNORS. Milano 1998, LVII. Si veda anche M. RASPE, *The final problem. Borromini's failed publication project and his suicide*. *Annali di architettura* 13 (2001), 121–136.

Riguardo a San Carlino esistono solo sei prove di stampa nell'Archivio di Santa Maria in Vallicella.

gli edifici sono ricondotti attraverso i principi della geometria². A questa istanza teorica se ne aggiunge un'altra contraria. In questi stessi anni, infatti, il metodo borrominiano è caratterizzato da una tensione 'storici-sta' che si ritrova in interventi 'minori' come San Giovanni in Oleo, la copertura del Battistero Lateranense, il portale di palazzo Carpegna e, soprattutto, i monumenti lateranensi. In queste opere Borromini declina un discorso 'antichizzante' fatto di formule cristallizzate che spezzano l'unità formale della lingua architettonica 'all'antica'. L'ultima attività di Borromini è, dunque, condizionata da due tendenze apparentemente opposte: il rigore astratto della geometria si oppone ad una tendenza storicista che, nel caso emblematico dei depositi del Laterano, è ordinata all'esposizione degli *spolia*, in quanto elementi con un proprio valore indipendente. Nelle prossime pagine ci muoveremo all'interno del campo determinato da questi due termini: la *ratio* geometrica e la ripresa dell'antico.

I. I PROGETTI DELLA FACCIATA

Nella sua forma definitiva la facciata di San Carlo alle Quattro Fontane può essere databile al 1660 circa³. La troviamo delineata in Az. Rom 172^r (fig. 1), sovrapposta, con un segno più grosso, ad una pianta precedente e nei disegni dell'Albertina che risalgono a questo periodo tardo. Questi disegni sono molto complessi anche per la stratificazione che presentano. Da un lato emergono le tracce dell'elaborazione progettuale, spesso tanto ricche da rendere difficile la decifrazione, come in Az. Rom 176. Dall'altro appaiono i tracciati geometrici che riconducono l'edificio reale a teorema astratto⁴. Per questo secondo aspetto, Connors li ha connessi con il progetto di pubblicazione in atto in quegli anni. Ma questi disegni sono difficilmente interpretabili in modo univoco⁵. Essi sono racchiusi tra due estremi, rappresentati da Az. Rom 169 e Az. Rom 177. Az. Rom 169 è unanimamente accettato come disegno astratto poiché corregge la situazione reale ponendo la facciata perpendicolarmente rispetto

² J. CONNORS, Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo. *BurlMag* 133 (1991), 471.

³ J. CONNORS, San Carlo alle Quattro Fontane, in: BÖSEL-FROMMEL (come in nota 1), II/2, 110.

⁴ I disegni in questione sono: Az. Rom 168, 169, 170, 173, 175, 176, 177. Si vedano le schede di J. CONNORS, Un teorema sacro: San Carlino alle Quattro Fontane, in: KAHN-ROSSI-FRANCIOLLI (come in nota 1), 478-488 e P. PORTOGHESI, Storia di San Carlino alle Quattro Fontane. Roma 2001, 47-68, 100-105.

⁵ Cfr. PORTOGHESI, *ibid.*, 54, 104. Cfr. nota 32.

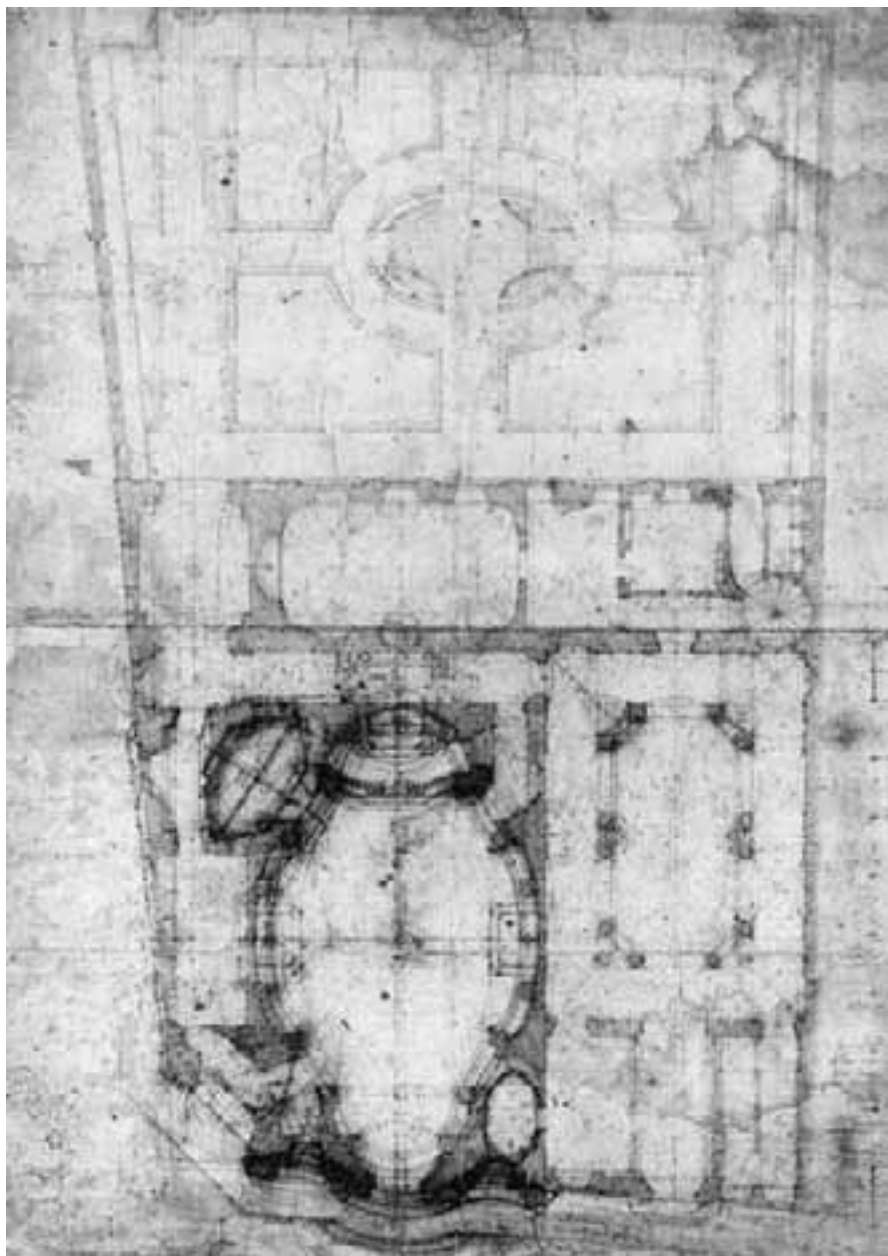


Fig. 1: Francesco Borromini, pianta di San Carlo alle Quattro Fontane (1636–1638); Vienna Albertina, Az. Rom 172^r.

all'asse centrale della chiesa. Az. Rom 177 è concordemente interpretato come un disegno di progetto. Inoltre, per quanto riguarda il motivo sinusoidale, nessuno di questi disegni ne documenta l'elaborazione, né il passaggio alla soluzione definitiva costruita.

Sulla base delle recenti analisi possiamo fare, però, qualche considerazione su una possibile successione logica dei disegni. Il disegno Az. Rom 171 documenta le prime elaborazioni, anche molto differenti tra loro, per lo spazio interno della chiesa. Databile al periodo precedente l'inizio del cantiere (1638), il disegno rappresenta una soluzione modesta della facciata ad edicola, con due colonne della dimensione delle colonne interne, posta su un fronte incorniciato da lesene⁶. Frommel-Schlimme hanno riconosciuto una soluzione ancora precedente in Az. Rom 213. Secondo gli autori il disegno, per coerenza dimensionale, va ascritto alla facciata. Questa soluzione è basata su un motivo centrale ad edicola secondo uno schema che ricorda l'altare maggiore di San Paolo Maggiore a Bologna⁷ e anticipa logicamente Az. Rom 171.

L'Az. Rom 172^r è un disegno chiave perché testimonia delle principali fasi della progettazione. Delineato sulla base di Az. Rom 171, mostra la soluzione definitiva per l'interno della chiesa e risale, verosimilmente, al periodo tra il 1636 e il 1638⁸. Nel 1638, infatti, inizia il cantiere che riguarda la chiesa, la sacrestia e le stanze adiacenti; mentre i primi documenti che riguardano la costruzione della facciata datano 1640. La realizzazione di questa facciata è testimoniata da un disegno di Lieven Cruyl, eseguito verso il 1665 (fig. 2)⁹. Questo ci permette di affermare che la facciata, costruita a partire dal 1640, è ancora al rustico nel 1665, poco prima che Borromini apporti le decisive modifiche. Sappiamo inoltre che il cantiere si interrompe nel 1641¹⁰. Questo primo progetto per la facciata non è documentato da alcun disegno e i dati su cui la storiografia si è basata non permettono un'interpretazione univoca.

Secondo Connors la facciata sarebbe stata terminata sulla base di Az. Rom 171, se non fosse intervenuto, nel 1640, l'ambasciatore spagnolo. Il marchese di Castel Rodrigo, che già aveva sostenuto alcune spese per la

⁶ CONNORS (come in nota 4), 478-479; PORTOGHESI (come in nota 4), 51 che riconosce una leggera piegatura nella lesena di destra e, dunque, un accenno di concavità.

⁷ C. L. FROMMEL-H. SCHLIMME, *Le facciate di San Carlino*, in: FROMMEL-SLADEK (come in nota 1), 45. L'ipotesi non è accettata da PORTOGHESI (come in nota 4), 171 che è propenso a riconoscere, nel disegno, il progetto di un altare.

⁸ CONNORS (come in nota 4), 479s.

⁹ Cleveland, *The Cleveland Museum of Art*, Dudley P. Allen Fund 43.273, già pubblicata in H. EGGER, *Römische Veduten II/2*. Wien 1931, fig. 70.

¹⁰ Sulle ragioni dell'interruzione vedi CONNORS (come in nota 4), 471s.



Fig. 2: Lieven Cruyl, Le Quattro Fontane viste verso Monte Cavallo (da Diciotto vedute di Roma); Cleveland, Ohio, The Cleveland Museum of Art, Dudley P. Allen Fund 1943.273.

costruzione del convento, fa in quest'anno una generosa offerta, dichiarando che *tutta la facciata sia di marmoli*¹¹. Il cantiere si interrompe e viene chiesto all'architetto un nuovo progetto. Az. Rom 187^r rappresenterebbe l'unico progetto relativo alle nuove possibilità economiche¹². Questo disegno rappresenta ancora una facciata ad edicola, ma articolata da una terna di colonne che ne determinano il carattere spiccatamente plastico. La sua datazione al 1640–1641 è sostenuta da Connors e accettata da Portoghesi. Su questa datazione non concordano Frommel–Schlimme. Secondo gli autori Az. Rom 187^r, e il disegno a questo logicamente successivo, l'Az. Rom 186, appartengono ad una fase di elaborazione precedente la facciata rustica. In questa prospettiva tutto accade

¹¹ San Carlo alle Quattro Fontane nella *Relatione della fabbrica di fra Juan de San Bonaventura*, a cura di J. M. MONTIJANO GARCIA. Milano 1999, 62; CONNORS (come in nota 2), 437s.; CONNORS (come in nota 4), 471.

¹² CONNORS (come in nota 4), 484; FROMMEL–SCHLIMME (come in nota 7), 53; PORTOGHESI (come in nota 4), 100.

prima del 1638: dalla semplice facciata di Az. Rom 171 si sviluppa il motivo del fascio ternario di colonne, prima declinato singolarmente poi riprodotto, in Az. Rom 186, come elemento ritmico, non solo a definire la facciata ma anche il fronte laterale della fontana e persino la soluzione del campanile esagonale.

Se la datazione dei disegni è incerta, la loro successione sembra essere, con un piccolo scarto, condivisa dalle due posizioni. La successione, infatti, può essere interpretata come passaggio, più o meno lineare, da una facciata ad edicola ad una facciata tripartita. Se, infatti, non consideriamo il tentativo di collocare temporalmente i disegni – e di determinare il rapporto con la facciata rustica – la successione Az. Rom 171 / Az. Rom 187^r / Az. Rom 186 delinea proprio questo sviluppo ed è condivisa da entrambe le posizioni. Az. Rom 171 rappresenta, con evidenza, una facciata ad edicola in quanto le campate laterali si risolvono senza soluzione di continuità con i fronti del convento. In Az. Rom 187^r, inoltre, il passaggio da una facciata ad edicola ad una facciata tripartita è delineata nel tentativo borrominiano di ampliare la facciata su via Pia¹³. Infine entrambe le interpretazioni riconoscono Az. Rom 186 come studio ‘finale’. Se per Frommel–Schlimme è il disegno che, con un certo margine, corrisponde alla facciata rustica, per Connors rappresenta una soluzione tarda (1660–1665), sintatticamente vicina alla soluzione definitiva¹⁴.

La facciata tripartita che risulta da questo sviluppo è costituita da un fronte concavo con il settore centrale convesso, così come è riconoscibile anche nella veduta di Lieven Cruyl. Oltre a questo carattere la facciata poi realizzata al rustico, così come le prime soluzioni, si pone il problema della continuità con il fronte del convento, la cui costruzione prosegue insieme alla chiesa¹⁵. L'altezza dell'ordine minore, presente in entrambe

¹³ PORTOGHESI, *ibid.*, 103, ritiene che il quarto schema sia un'aggiunta più tarda rispetto agli altri.

¹⁴ FROMMEL–SCHLIMME (come in nota 7), 46–53; CONNORS (come in nota 4), 487. La datazione di Connors ci sembra improbabile poiché il campanile qui abbozzato non ha ancora pianta triangolare, ma esagonale: cfr. il paragrafo VII e l'appendice. Inoltre la presenza del motivo di Az. Rom 186 in un disegno per un'altana posta sulla via delle Quattro Fontane, databile 1636–1638 (Berlin, Kunstgewerbemuseum, n. 1049), potrebbe confermare la datazione di Frommel–Schlimme: cfr. P. PORTOGHESI, *Borromini. Architettura come linguaggio*. Milano 1967, fig. XXIII; R. FRANCUCCI, La facciata della chiesa: i due momenti della sua costruzione. *BollStorArchit* 30 (1983), 95.

¹⁵ Tra il 1641 e il 1644 si realizza la facciata laterale della chiesa: vedi M. BONAVIA–R. FRANCUCCI–R. MEZZINA, San Carlino alle Quattro Fontane: le fasi di costruzione, le tecniche caratteristiche, i prezzi del cantiere. *Ricerche di storia dell'arte* 20 (1983), 11–38.

le fasi, è, infatti, determinata proprio dal tentativo di definire una continuità orizzontale ed eventualmente una simmetria dell'intero lotto con l'asse sull'angolo della fontana.

In Az. Rom 186 e nella facciata rustica l'ordine maggiore definisce, in modo tradizionale, campate articolate da nicchie e finestre. Le nicchie sono qui molto allungate per raggiungere la quota della fascia orizzontale del primo ordine che corre lungo i due fronti e individua l'imposta della nicchia della fontana d'angolo. In questa fase, dunque, la ricerca di Borromini ha due indirizzi. Il primo è la coerenza interna della facciata. A questo scopo egli utilizza la formula, che ritroviamo nell'Oratorio, basata sull'opposizione di concavo e convesso: una soluzione gerarchica, leggibile, anche, in termini psicologici. Il secondo indirizzo mira a creare una continuità con i fronti del convento, in modo da inserire la facciata in un sistema complesso. Con il progetto del 1660-1662 Borromini sembra abbandonare entrambi gli indirizzi.

In Az. Rom 172^r la soluzione concavo-convessa viene sostituita dal motivo della sinusoide. Ciò che rimane coerente con il progetto precedente è solo la tripartizione ma, invece di enfatizzare la campata centrale d'ingresso, Borromini sceglie una soluzione formalmente unitaria. In questo modo la facciata è percepibile con un colpo d'occhio e in questo modo la necessità di articolare le membrature rispetto al ritmo a-b-a è subordinata alla monumentalità di una concezione basata su un motivo singolare: l'ordine gigante e la possente trabeazione sinusoidale.

La scelta di Borromini di trattare la facciata come un 'motivo' non è senza conseguenze né rispetto all'ordine interno delle membrature, né rispetto all'ordine complessivo del convento. La soluzione definitiva, infatti, spezza la continuità dell'ordine minore che avrebbe dovuto legare la facciata con il convento ovvero con la nicchia della fontana e con la facciatella. Questo principio regola, ancora, con precisione la facciata rappresentata in Az. Rom 187^r, con la triade di colonne, e la facciata rustica, nella ricostruzione di Hermann Schlimme. Ma seguendo questa strada le soluzioni risultavano insoddisfacenti: l'eccessiva strettezza delle campate minori rendeva sproporzionate le nicchie che per raggiungere la quota della fontana divenivano troppo allungate. Con la soluzione finale Borromini rinuncia a questa continuità per liberare il motivo inteso come un elemento a sé stante, incastonato nel fronte del convento (fig. 3).

L'identità della facciata è, dunque, ricondotta ad un chiaro 'motivo'. Qual è questo 'motivo'? E cosa comporta la scelta di dare un carattere monumentale alla facciata?

II. MOLTEPLICITÀ E UNITÀ: IMMAGINE ARCHITETTONICA E 'MOTIVO'

Le soluzioni borrominiane per San Carlino sono, naturalmente, in continuità con la tradizione dell'architettura romana. Ma è già significativo che i modelli rintracciati dalla critica non provengano dalla tradizionale architettura chiesastica. L'ordine gigante proviene dai Palazzi Capitolini di Michelangelo; il trattamento delle campate da un tema elabo-



Fig. 3: Roma, San Carlo alle Quattro Fontane, primo ordine della facciata, motivo maggiore.

rato da Bramante al Belvedere, da Raffaello nella loggia di Villa Madama e da Palladio in Palazzo Valmarana.

La facciata di San Carlino non sembra, dunque, porsi lungo la linea di sviluppo del modello tipologico di chiesa ma, come forma ottenuta dall'elaborazione di modelli 'arbitrari', diviene un'immagine architettonica autonoma. La rottura della norma tipologica che veicola, secondo tradizione, il significato delle forme architettoniche pone, allora, il problema di come si ottenga una forma unitaria dell'insieme.

Nella teoria classica questo problema è risolto dal principio della *symmetria* che regola il rapporto tra le parti e l'insieme¹⁶. Come principio sintattico la *symmetria* permette di comporre organicamente le parti in una forma unitaria: "a qual modo stesso in cui nell'organismo animale la testa, i piedi ed ogni altro membro sono strettamente connessi alle membra tutte e all'intero corpo nel suo complesso, del pari in ogni edificio, e soprattutto nel tempio, occorre conformare tutte le parti del suo corpo in modo che corrispondano interamente le une alle altre, al punto di poter agevolmente ricavare le dimensioni di tutte quante dalla misurazione di una di esse"¹⁷.



Fig. 4: Roma, Palazzo dei conservatori (dettaglio).

¹⁶ VITRUVIO, *De Architectura*, Libro III, I (ed. a cura di P. GROS, Torino 1997, 237-243 e cfr. introduzione, LV). Non solo il principio della *symmetria* è il principio cardine dell'architettura in quanto *scientia* (comprendendo in sé anche l'*eurythmia*); ma in esso il problema del rapporto tra le parti è solo conseguenza di quello tra le parti e il tutto.

¹⁷ L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, libro VII, V (ed. a cura di P. PORTOGHESI, Milano 1966, 558s.): *Sed, quemadmodum in animante caput pes et quaecunque velis membrum ad caetera membra atque ad totum reliquum corpus referendum est, ita et in aedificio maximeque in templo conformandae universae partes corporis sunt, ut inter se omnes respondeant, ut, quavis una illarum sumpta, eadem ipsa caeterae omnes partes apte dimetiantur*. C. CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architettura libri dece ...*, libro III. Como 1521, fol. 50^r (ed. a cura di A. ROVETTA,



Fig. 5: Roma, Palazzo dei conservatori (dettaglio).

Se consideriamo la soluzione del Palazzo dei Conservatori¹⁸ (figg. 4–6), che Borromini aveva già citato nell'architrave della facciata dell'Oratorio¹⁹, riconosciamo come l'articolazione tenda a legare univocamente il

Cesare Cesariano, Vitruvio De Architectura, libri III–IV. Milano 2002, 154); *et in la supra data figura del corpo umano, per li quali simmetriati membri si po', ut diximus, sapere commensurare tutte le cose che sono nel mundo.*

¹⁸ Anche la facciata di Sant'Andrea al Quirinale è una precisa citazione dei Palazzi Capitolini (C. THOENES, Bernini architetto tra Palladio e Michelangelo, in: Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei–Settecento. Roma 1983, 122–126). Bernini rielabora una sola campata e la monumentalizza nel motivo ad edicola che incornicia lo stemma papale. Per l'analisi del rapporto tra il motivo della facciata dominata dall'ordine gigante e l'architettura 'scultorea' michelangiotesca vedi F. HUEMER, Borromini and Michelangelo: some preliminary observations on the facade of San Carlino. *Source* 18/4 (1989), 20–24.

¹⁹ Cfr. FROMMEL–SCHLIMME, (come in nota 7), 61; la cornice è, d'altronde, albertiana: cfr. M. TAFURI, Intervento alla Tavola Rotonda: Il metodo di progettazione del

ritmo orizzontale delle campate. La trabeazione maggiore, naturalmente, ma anche quella minore, concorre a realizzare l'unità organica dell'intero. Se si osservano in particolare gli snodi, si riconosce lo sforzo di mediare o di articolare gli elementi tra loro, come nelle false paraste addossate all'ordine maggiore, o nell'unificazione delle basi dei due ordini. Anche Palladio nel progetto del Redentore aveva ritenuto necessario, per l'unità della facciata, unificare le basi delle colonne. D'altra parte l'ordine gigante michelangiolesco ha un ruolo chiaro: unifica l'intera facciata.

In questi esempi è evidente il modo in cui la *theoria* della *commodulatio totae partis* di Vitruvio sia applicata in un corpo architettonico, dove il modulo matematico è articolato dalla griglia tettonica formalizzata negli elementi vitruviani: *ac veluti in animante membra membris, ita in aedificio partes partibus respondeant condecet...*²⁰. Nei Palazzi Capitolini



Fig. 6: Roma, Palazzo dei conservatori (dettaglio).

Borromini, in: Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca II/2. Roma 1967, 46.

²⁰ ALBERTI (come in nota 17), libro I, IX (PORTOGHESI, 65): *e come nell'organismo ogni membro si accorda con gli altri, così nell'edificio, ogni parte deve accordarsi con le altre*. Nell'età del simile il valore di verità dell'architettura riposa proprio nella

compare già una tendenza a dissolvere il muro e a trattare plasticamente le parti. Per questo già Riegl lega strettamente Michelangelo a Borromini. Ma la relazione tra forma e costruzione in Michelangelo è ancora dominata dall'idea di unità classica mediata dal principio della *symmetria*.

Questo stesso ideale di unità organica della forma svolge un ruolo fondamentale, anche se non esplicito, nel sistema categoriale della moderna disciplina della storia dell'arte. Nel suo "Concetti fondamentali della storia dell'arte", Heinrich Wölfflin ha ripreso il principio della *symmetria* nel capitolo intitolato "molteplicità-unità", considerandolo come discriminante della concezione di unità degli stili rinascimentale e barocco²¹. Nell'arte classica una totalità, in quanto analogo del corpo umano, è un insieme naturale e armonico in cui le parti "conservano pur sempre una loro autonomia". Nello stile barocco l'insieme è un 'motivo' assoluto, in cui "il particolare, quale valore autonomo, resta più o meno sommerso nell'insieme". Questa interpretazione spiega l'ambiguità del sottotitolo che indica un processo storico che dalla molteplicità giunge all'unità. Wölfflin si pone sul piano degli effetti, quando sarebbe naturale pensare, in termini sostanziali, che il processo storico è semmai contrario, basti pensare al ruolo centrale della prospettiva nel Rinascimento²². Wölfflin si fonda su una concezione secondo cui all'unità armonica naturale dello stile rinascimentale – e alla bella unità classica – si oppone un'unità artificiosa calcolata sugli effetti, la "visione generale". Il 'motivo' barocco è definito a posteriori e preserva solo 'formalmente' l'universalismo rinascimentale. Questa interpretazione del concetto d'insieme, inteso come

realizzazione di questa metafora; cfr. CESARIANO (come in nota 17), fol. 2^v. (in: Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento. Atti del Seminario di studi [Varenna 7-9 ottobre 1994] a cura di M. L. GATTI PERER-A. ROVETTA. Milano 1996, 354): *quili architecti che sanno produrre li sollerti effecti pareno come semidei perche cercano che larte si asimiglia et supplisca a la natura.*

²¹ H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Milano 1984, 63s.; 235-248: "nell'arte classica le singole parti, per quanto siano strettamente legate insieme, conservano pur sempre una loro autonomia. Non è più la disordinata indipendenza dell'arte primitiva: il particolare è condizionato dal tutto, ma non per questo cessa di essere una cosa a sé che è una cosa ben diversa da quella richiesta dalla visione integrale, usata e voluta dal secolo XVII. Rispetto dunque al concetto di unità nello stile rinascimentale questa è ottenuta mediante l'armonia di parti indipendenti, nell'altro è raggiunta mediante la riduzione di tutte le parti ad un solo motivo, oppure con la subordinazione di tutti gli altri elementi ad uno solo, predominante".

²² E. PANOFSKY, *La prospettiva come 'forma simbolica'*. Milano ³1984, 37-117.

‘totalità’, rispetta l’elezione classicista del concetto di arte e dà ragione delle interpretazioni tanto dogmatiche (Milizia), quanto psicologiche²³. Ma una tale generalizzazione che uniforma il *bel composto* berniniano, la fluidità ornamentale del rococò e l’‘eresia’ borrominiana pone dei problemi insuperabili²⁴. Infatti sotto la voce “molteplicità-unità”, centrale perché verificherebbe la validità del principio per il metodo borrominiano, Wölfflin sembra evitare di affrontare la sua architettura²⁵.

Nella facciata di San Carlino il motivo dominante è rappresentato dall’ordine gigante, ma i due punti del principio wölffliniano vengono in realtà negati. Per prima cosa Borromini duplica l’ordine principale al secondo livello, variandolo²⁶. Questa ripresa dello stesso motivo nega la sua funzione dominante e provoca la rottura dell’ordine organico della facciata. L’altro punto è la subordinazione degli elementi al motivo principale – una declinazione in negativo del principio della *symmetria*.

Per affrontare questo problema in San Carlino è utile analizzare due disegni successivi che esplicitano il passaggio da una soluzione più tradizionale a quella definitiva: l’Az. Rom 172^r e l’Az. Rom 175 (fig. 7). Quest’ultimo introduce, rispetto al primo, due elementi essenziali.

Il primo elemento riconoscibile nell’Az. Rom 175 affronta il problema della *commodulatio*. Rispetto all’Az. Rom 172^r troviamo nelle campate laterali, in luogo di una nicchia profonda, un elemento scultoreo composto e ordinato attorno alla finestra ovale. La facciata rustica aveva nicchie molto allungate e un’articolazione tradizionale del muro. Lo stesso sistema si trova nell’articolazione interna, con una successione di riquadro-nicchia-riquadro. Le campate articolate da nicchie profonde ripren-

²³ Cfr. E. PANOFSKY, *La storia dell’arte come disciplina umanistica*, in: IDEM, *Il significato nelle arti visive*. Torino 1962, 13, 27 e *passim*.

²⁴ Questo principio della misura va preso alla lettera. Nel Seicento la sua validità è riconoscibile nell’opera di Bernini, come ha notato Wittkower: si vedano i disegni di Bernini in H. BRAUER-R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*. Berlin 1931, 54, e le osservazioni di Bernini a Chantolou (cit. in R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell’età dell’Umanesimo*. Torino 1964, 19).

²⁵ La lettura della facciata di chiesa barocca in WÖLFFLIN (come in nota 21), 243, si applica bene a Santa Susanna e a San Pietro, ma non a San Carlino. Qui come cercheremo di mostrare manca la pretesa di universalismo o la ricerca di un sistema univoco. Così mentre in Bernini questo valore unitario è riconquistato attraverso un trattamento retorico, aneddotico, dell’architettura, in Borromini il rapporto tra parte e insieme sembra essere tenuto in sospenso. Questa relazione che può sembrare ambigua si chiarifica, come vedremo, se posta in relazione al metodo analitico della scienza seicentesca, già sottolineata da Sedlmayr (H. SEDLMAYR, *L’architettura di Borromini*. Milano 1996, 152–156). Cfr. oltre paragrafo VI.

²⁶ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600–1750*. Torino 1972, 173.

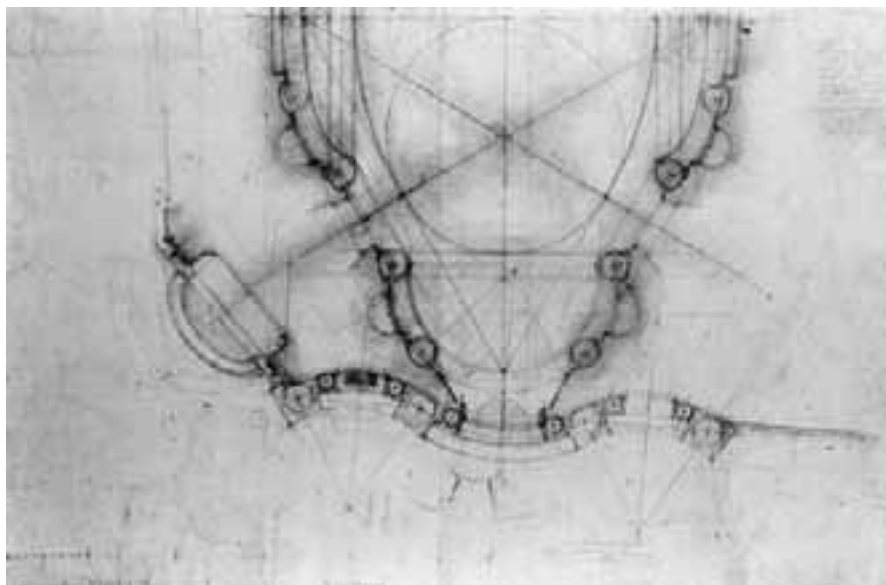


Fig. 7: Francesco Borromini, pianta della porzione anteriore di San Carlo alle Quattro Fontane; Vienna Albertina, Az. Rom 175.

dono un motivo tradizionale, ampiamente trattato nel periodo di realizzazione dell'interno, dall'Oratorio a Santa Maria dei Sette Dolori. Questo sviluppo è riconoscibile nel trattamento a 'blocchi di parete' indipendenti dalla superficie muraria, così come è rappresentato con chiarezza in Az. Rom 206²⁷.

Ma la soluzione di Az. Rom 175 si distacca da questa linea di sviluppo. Gli elementi vengono liberati dalla superficie muraria. La trabeazione minore, nel suo forte risalto, sembra staccarsi ed isolarsi dalla facciata, per quanto corra uniforme lungo di essa. Questo elemento è, infatti, monolitico per ogni campata, come l'ultimo restauro ha mostrato, e stabilisce un'eccezionale corrispondenza tra concezione formale e sistema costruttivo²⁸. Caratterizzato in sé l'elemento trabeato spezza la continuità

²⁷ Oltre all'uso che ne fa Maderno, un esempio emblematico è San Nicola in Carcere di Giacomo Della Porta (1599). Questo elemento, che non fa più parte della superficie muraria, lo ritroviamo negli anni trenta in Borromini e Cortona.

²⁸ Gli elementi lapidei della trabeazione minore sono monolitici come rilevato in: San Carlino alle Quattro Fontane. Il restauro della facciata. Note di cantiere, a cura di N. M. GAMMINO. Roma 1993, 52-56 e fig. 49. Questa soluzione testimonia una precisa concezione tecnica e una gestione razionale del cantiere e della posa in

orizzontale e afferma invece un sistema accentuatamente verticale: le colonnine, la trabeazione abbreviata e la cornice superiore che accoglie la statua del fondatore dell'Ordine²⁹. L'indipendenza relativa di questo sottosistema è riconoscibile dalla netta separazione delle basi dell'ordine maggiore e minore, cosa che, come abbiamo detto, era considerata un problema e uniformata nelle soluzioni cinquecentesche (fig. 6). Anche all'interno della chiesa, sopra le nicchie, si trova una cornice aggettante tra le colonne, ma essa fa pur sempre parte del settore murario articolato, secondo la declinazione già tardo cinquecentesca del 'blocco di parete' (Az. Rom 206).

La facciata è, invece, caratterizzata dalla definitiva eliminazione del settore murario. La concavità del muro, smaterializzato in un effetto chiaroscurale, diviene un vero e proprio sfondo scenico che accoglie l'evento' scultoreo-architettonico. In questo sviluppo, il trattamento murario della campata di facciata (Az. Rom 172^r) può essere considerato come uno stadio intermedio tra la soluzione tradizionale dell'interno (Az. Rom 206) e la definitiva eliminazione del muro, con il conseguente libero trattamento delle sottunità di facciata (Az. Rom 175). La sovrapposizione di elementi accolti nella concavità del muro spiega con chiarezza perché Rudolf Wittkower ha parlato per la facciata di trattamento scultoreo dell'architettura³⁰.

Il secondo elemento che troviamo in Az. Rom 175 è l'allineamento delle colonne dell'ordine gigante che in Az. Rom 172^r seguivano la sinusoide³¹, un po' come succede nell'interno. Questo allineamento porta ad una semplificazione strutturale ma permette, anche, di trattare le campate come sistemi isolati: Borromini, definito il motivo maggiore, si arresta per ricominciare da capo nei tre settori al suo interno. Così, in Az.

opera degli elementi lapidei. I conci del primo livello della facciata sono ridotti al minimo: rispetto al secondo livello di pari superficie sono 140 contro 700. Questo dato è importante soprattutto perché rivela una concezione scultorea dell'architettura, caratteristica di Michelangelo. Un chiaro esempio è dato dai catini del transetto di San Pietro, realizzati in travertino massiccio, per cui Michelangelo si era guadagnato le lodi di Vasari: cit. in HUEMER (come in nota 18), 20; cfr. PORTOGHESI (come in nota 4), 159s.

²⁹ Cfr. l'efficace descrizione in PORTOGHESI, *ibid.*, 106.

³⁰ WITTKOWER (come in nota 26), 174: "Anche in altre parti della facciata realistici dettagli scultorei sostengono forme architettoniche funzionali. Questa strana fusione di architettura e scultura, il cui sviluppo si può seguire per un lungo periodo, è completamente opposto allo stile di Bernini, che non riuscì mai a togliere alla scultura i connotati narrativi e perciò non la sostituì mai all'architettura."

³¹ FROMMEL-SCHLIMME (come in nota 7), 58 e fig. 19.

Rom 175 e, soprattutto, nel disegno di progetto Az. Rom 177, troviamo le membrature isolate dalla struttura muraria e articolate secondo una chiara organizzazione in tre unità indipendenti. Ancor più che nella campata centrale, ciò è riconoscibile in quelle laterali. Queste campate sono indipendenti e, quindi, leggibili come elementi ortogonali. La costruzione ortogonale e il tracciato segnato in Az. Rom 175, pur sempre per il supposto progetto di pubblicazione, mostrerebbero proprio la pluralizzazione dei punti di vista, ovvero l'isolamento delle sottounità. Così la geometria non riconduce il disegno a simbologie arcane, ma rivela il metodo borrominiano basato su un procedimento progettuale analitico condotto per sistemi unitari indipendenti³².

Questo piccolo scarto permette di considerare le colonne maggiori in un duplice senso. Da un lato, le colonne fanno parte del motivo principale della facciata; dall'altro formano tre unità giustapposte, ognuna definita dall'immagine compiuta della campata singola, trattata come sovrapposizione scultorea. Il suo accentuato verticalismo si oppone alla continuità orizzontale e, così, all'articolazione sintattica delle parti, ma non nega l'orizzontalità del motivo maggiore.

L'articolazione architettonico-scultorea non realizza un sistema gerarchico, definito dal principio della subordinazione degli elementi al motivo principale. La soluzione della facciata, invece, risponde al problema del rapporto tra ordine maggiore e ordine minore con un'ambigua intersezione di motivi. Se, dunque, gli elementi della facciata sono definiti sulla base di modelli tradizionali, la loro composizione non rispetta la sintassi del linguaggio classico.

Il significato di 'motivo' dato da Wölfflin, inteso come semplice sviluppo, o negazione, dell'idea di organismo rinascimentale non è verificato poiché, nella facciata di San Carlino, manca il "motivo dominante". Questa insufficienza della definizione di 'motivo' è dovuta al fatto che Wölfflin non rinuncia ad attribuire un valore assoluto all'insieme: se questo

³² Cfr. nota 5 e nota 190. Se guardiamo ai disegni che vengono eseguiti, secondo Connors, per una possibile pubblicazione ci troviamo di fronte un procedimento interessante. L'uso della geometria sembra determinato al fine di isolare e rendere autonomi i diversi sistemi. Infatti, sembra che Borromini proceda, in ognuno di essi, all'analisi delle parti di cui l'insieme è composto. PORTOGHESI (come in nota 4), 104 ha riconosciuto che nei disegni si approfondiscono singoli aspetti: la sagoma del marciapiedi in Az. Rom 177; l'inserimento del piedistallo tra le colonne minori in Az. Rom 175. Ma si potrebbe riconoscere la riflessione sulla massa muraria in Az. Rom 173, con la definizione degli ingressi principali alla chiesa e alle cappelle; l'articolazione superficiale degli elementi in Az. Rom 175 e Az. Rom 177; il cornicione in Az. Rom 176.

‘insieme’ totalizzante non è più sostanziale (naturale), allora è artificiale, arbitrario. Se la definizione di Wölfflin non include il caso di San Carlino, come dobbiamo considerare questo ‘motivo’?

Chi ha affrontato l’architettura di Borromini, rielaborando gli assunti della Scuola di Vienna, è Hans Sedlmayr. Nell’analisi del San Carlino, Sedlmayr ha considerato il motivo di facciata come un elemento autonomo tratto dalla soluzione del pilone interno, data trent’anni prima. In questo modo si verrebbe ad istituire una corrispondenza non canonica tra interno ed esterno, ma che, nel Seicento, si ritrova ad esempio in Santi Luca e Martina di Pietro da Cortona. Per Sedlmayr questo processo genetico è possibile solo dando un valore nuovo all’idea di articolazione. Borromini procederebbe per divisioni, frammentando l’edificio in parti considerate indipendenti, composte in modo paratattico e per questo irriducibili: pietre dure che negano una possibile sintesi spaziale³³. Questa conclusione è, in realtà, meno interessante del fatto che si possa riconoscere, persino all’interno dello stesso progetto di San Carlino, non tanto lo sviluppo o la maturazione di un tema o di un problema, quanto la ripresa di un motivo che aveva tutt’altra valenza.

Questa ripresa che lega due soluzioni totalmente differenti può trovare un termine di mediazione nel disegno Az. Rom 172^r. Il disegno riprende, infatti, in modo esplicito l’“unità di superficie” interna, soprattutto in quanto le colonne seguono il profilo murario continuo, come nell’interno. Anche l’articolazione muraria, porta-nicchia-riquadro, sembra coerente con la soluzione interna. L’ipotesi di Sedlmayr potrebbe essere, dunque, verosimile, anche se decisamente inusuale: utilizzare un elemento architettonico portante di una struttura cupolata per la definizione di una facciata non è infatti così evidente. Come è possibile questa ripresa?

Nei termini di Sedlmayr l’articolazione borrominiana dello spazio interno è riconducibile ad una figura (*Gestalt*) tripartita, leggibile per il suo carattere di rilievo, come “unità di superficie” (“flächenhafte Einheit”)³⁴, poi declinata secondo un duplice ordine. D’altra parte questa unità formale ha un valore essenzialmente architettonico. I piloni, concepiti come quattro settori murari compatti, elaborano una soluzione

³³ SEDLMAYR (come in nota 25), 88–90.

³⁴ Ibid., 72, 74, 121s., 169s. Quest’idea deriva naturalmente dalle teorie della scuola di Vienna, da K. FIEDLER, Sull’origine dell’attività artistica, in: IDEM, L’attività artistica. Venezia 1963, 133–247, soprattutto 216 e A. RIEGL, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. München ²1977, 31s. Il problema è trattato anche in L. STEINBERG, Borromini’s San Carlo alle Quattro Fontane. A Study in Multiple Form and Architectural Symbolism. New York 1977, 175–193.



Fig. 8: Francesco Borromini o Bernardo Castelli Borromini; particolare dell'alzato dell'interno di San Carlo alle Quattro Fontane; Vienna Albertina, Az. Rom 205.

essenzialmente strutturale che proviene dalla crociera di San Pietro³⁵. Se guardiamo al processo genetico, questa figura non è sviluppo di un elemento normativo dato; piuttosto è un elemento singolare a cui Borromini, e la sua bottega, dà unità o compimento attraverso il disegno³⁶. La riconosciamo oggi nei disegni borrominiani in cui si delinea una forma chiara e univoca del pilone interno: Az. Rom 205³⁷ (fig. 8); Az. Rom 208³⁸; Az. Rom 174 e Az. Rom 204³⁹. Ma cosa significa una 'forma chiara' o 'unità di forma'⁴⁰?

Il disegno dell'interno, Az. Rom 205, rivela un'evidente analogia con la facciata. Nello stesso modo, la soluzione realizzata della facciata e tutti i disegni geometrici eseguiti in questo periodo per la pubblicazione non mostrano più il modello cinque-

centesco della campata articolata da nicchie e finestre, ma solo la matrice del motivo maggiore tripartito. L'unità formale è data dalla definizione di un'immagine autonoma che, come immagine 'originaria', informa

³⁵ STEINBERG, *ibid.*, 177, 402s.

³⁶ *Ibid.*, 175-193.

³⁷ Il disegno è in SEDLMAYR (come in nota 25), 72; STEINBERG (come in nota 34), 175, 189s.; P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*. Roma 1964, 83, 90, 209; CONNORS (come in nota 4), 487 (scheda 279) che pone dei dubbi sulla datazione. Il disegno presenta tre nicchie uguali, dunque è probabile come ha proposto Connors che sia una prima soluzione, di mano di aiuti (rifacendosi al Raffaello di Palazzo Madama) poi abbandonata. PORTOGHESI (come in nota 4), 59s. lo attribuisce senza dubbio a Borromini.

³⁸ STEINBERG (come in nota 34), 129, 205.

³⁹ *Ibid.*, 151s., 175.

⁴⁰ In generale è il problema trattato da FIEDLER (come in nota 34), 216s. che parla di "espressione autonoma" e "pura visibilità di un oggetto".

le diverse soluzioni reali. In questa prospettiva la pratica progettuale assegna un nuovo valore al disegno: non più *medium* della misura universale, esso diviene tecnica di definizione dell'immagine. Manfredo Tafuri ha, così, riconosciuto come Borromini, dopo la definizione del programma generale, "inizia la scomposizione analitica delle forme e concentra il suo interesse sui singoli elementi, visti come autonome immagini"⁴¹. L'immagine autonoma, la "Reliefeinheit" nei termini di Sedlmayr, è prodotta dal processo generativo del disegno, ma soprattutto realizza una figura, un elemento primo, che entra nel repertorio dell'artista e diviene riutilizzabile come nuova forma architettonica. Un procedimento analogo alla "composizione a rilievo" di Poussin, analizzata da Wittkower⁴². In San Carlino, nel riprendere trent'anni dopo la soluzione dell'interno, Borromini ritrova questa immagine: un'immagine ormai sedimentata, purificata e resa cristallina dal tempo.

In questo procedimento, come abbiamo visto, non è tanto importante rintracciare l'analogia tra i 'sistemi' quanto sottolineare il fatto che un tale passaggio sia possibile. In sé l'analogia tra il motivo inteso come pilone dell'interno e il motivo inteso come facciata è innaturale e artificiosa. Ma non lo è più se si basa sulla mediazione dell'immagine. Riconoscere un'analogia vorrebbe dire che, anche in uno stesso progetto, un'immagine definita dal disegno viene rielaborata in due sistemi architettonici eterogenei. Si costituisce così una corrispondenza tra forma e costruzione totalmente estranea al sistema vitruviano: gli elementi sono figure autonome che, si vedrà, possono riguardare tanto il motivo tettonico, quanto quello decorativo⁴³.

⁴¹ TAFURI (come in nota 19), 18.

⁴² R. WITTKOWER, The role of classical models in Bernini's and Poussin's preparatory's work, in: Latin American Art and the Baroque period in Europe. Studies in Western Art (Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art III). Princeton 1963, 47: Poussin, al di là della specificità dei mezzi, procede in modo analogo. Nelle parole che Wittkower ha usato per Poussin potremmo affermare che Borromini "reduces the number of figures, isolates them and characterizes them as individuals; e uses ancient expressive formulas for the process of individualization, such formulas also supplying the raw material for new renderings of gestures, which, once established, belongs thenceforth to his repertory". Una corrispondenza di metodo già messa in evidenza da A. BLUNT, Baroque and Antiquity. Introduction, in: Latin American Art, II. Per quanto non sia mai stata evidenziata, questa concordanza terminologica tra la "Reliefeinheit" borrominiana dell'analisi di Sedlmayr e la "relief composition" di Poussin (WITTKOWER, ibid., 44) sembra evidente.

⁴³ Dal motivo tripartito ripreso in facciata alla prima sottounità che, come abbiamo detto, è un sistema autonomo anche costruttivamente. Da questo alla seconda sottounità che, come vedremo, è costituita da un motivo di 'arredo liturgico'.

Queste immagini autonome, che costituiscono il linguaggio architettonico borrominiano, sono state poste in relazione alla tecnica del montaggio, propria al discorso retorico⁴⁴. Questa tecnica opera secondo due momenti: la riduzione a frammento e il montaggio. Così come il linguaggio dei gesti delle figure di Poussin è basato su modelli antichi, le immagini borrominiane sono sempre elementi tratti dai frammenti prodotti dalla disintegrazione del linguaggio classico. In questo processo è naturalmente centrale comprendere le modalità del montaggio e così il suo valore politico. Ma per il nostro discorso ci sembra più importante rilevare che l'autonomia di questi frammenti si costituisce attraverso la conquista di un nuovo valore storico. Le figure borrominiane sono 'motivi' in quanto immagini dell'antico.

Come 'motivi' gli elementi architettonici si distaccano dal sistema normativo, dal canone tipologico e dalle sue variazioni. Il 'motivo' non è dato dallo scarto individuale nell'interpretare la facciata di chiesa, intesa come "tipo" normatizzato dal movimento alterno della tradizione, ma è un elemento strappato direttamente dall'antichità⁴⁵. Questa libertà dal canone normativo non libera però in Borromini uno sperimentalismo fine a se stesso. Vi è una distanza abissale anche rispetto agli esperimenti di variazione infinita di un Serlio o di un Domenichino. Ogni 'motivo', invece, può sostenere la sua indipendenza, senza divenire arbitrario, proprio in quanto ha una propria radice storica⁴⁶. È questo indice storico, d'altronde, che dovrebbe rispondere alle accuse mosse a Borromini circa l'uscita dalla tradizione, il goticismo⁴⁷, o l'arbitrarietà e la bizzarria della sua lingua⁴⁸.

⁴⁴ B. CONTARDI, *La retorica e l'architettura del Barocco*. Roma 1978, 69–111.

⁴⁵ Già Palladio, nell'elaborare il suo modello tipologico di villa introduce uno scarto rispetto alla tradizione normativa precedente. Infatti Palladio non ragiona mai in termini di evoluzione, ma individua unità elementari per diverse classi di edifici e a diverse scale (il tempio è una casa di particolare magnificenza).

⁴⁶ TAFURI (come in nota 19), 10, 12.

⁴⁷ Cfr. *Ragguagli Borrominiani*. Mostra documentaria, a cura di M. DEL PIAZZO. Roma 1968, 136 che riporta il commento trascritto da Carlo Cartari di Alessandro VII, che disse che lo stile del cavalier Borromini era gotico (Roma, Archivio di Stato, fondo Cartari Febei, busta 72, fasc.II, 16 marzo 1660).

⁴⁸ Cfr. il giudizio di Bellori sulla facciata di San Carlino, espresso in una postilla all'opinione invece positiva di Giovanni Baglione (Roma, Biblioteca Corsiniana, cod. Corsiniano 31 E 15, cit. in G. P. BELLORI, *Le vite de' Pittori scultori e architetti moderni*, a cura di G. PREVITALI. Torino 1976, XXXVII: *brutta e deforme, gotico ignorantissimo e corruttore dell'architettura, infamia del nostro secolo*).

Nella facciata di San Carlo questa prossimità con l'antichità è d'altronde evidente. Nell'ultimo studio sulla facciata, Frommel ha riconosciuto come il motivo unitario maggiore abbia un forte carattere antichizzante a causa della possente trabeazione che attribuisce un carattere monumentale ed un'accentuata orizzontalità⁴⁹. Nella prospettiva che abbiamo delineato, il termine 'motivo' non è, però, dato dal generico carattere 'all'antica', ma dalla precisa ripresa di un elemento, o anche oggetto, antico⁵⁰, per quanto poi riconoscibile solo nel suo 'effetto' antichizzante. È possibile, allora, individuare un preciso modello per il motivo tripartito maggiore?

III. IL MOTIVO MAGGIORE

Per lo spazio interno di San Carlino, la critica ha riconosciuto la ripresa, mediata dallo sperimentalismo lombardo, della crociera di San Pietro. Tuttavia la tendenza borrominiana a recuperare modelli antichi ha portato la critica, fin dalle prime letture, a stabilire un'analogia con la struttura della Piazza d'Oro di Villa Adriana. Coerente è, certo, la forma strutturale, basata su quattro piloni svuotati posti in diagonale, la presenza di calotte sulle ali, invece di volte a botte – come in San Pietro e come nella cappella di Anet di Delorme – e infine l'articolazione con colonne e trabeazione continua. Dal punto di vista strutturale questo legame è stato rilevato tanto da Hempel che da Sedlmayr⁵¹. Ma l'analogia non può essere posta in base al motivo sinusoidale, sia perché in San Carlino il pilone è tagliato con un profilo rettilineo, sia perché è da verificare cosa si conoscesse della sala adrianea nella prima metà del Seicento.

Borromini conosceva bene l'antica villa e certamente vi si era recato, come ci testimonia un passo dell'*Opus*⁵². Il capitello a volute inverse di San Carlino, per quanto abbastanza diffuso a Roma, potrebbe essere tratto proprio dalla Piazza d'Oro⁵³. Inoltre, come vedremo dalle descri-

⁴⁹ FROMMEL-SCHLIMME (come in nota 7), 59. Un effetto più volte notato dalla critica: cfr. HUEMER (come in nota 18), 21.

⁵⁰ Nei termini di Dagobert Frey Borromini si pone in modo soggettivo di fronte al passato: "egli cerca non ciò che sia valido in generale ..., ma invece la singolarità". (cit. in A. BRUSCHI, F. Borromini. Roma 1999, 11, nota 6).

⁵¹ H. HEMPEL, Francesco Borromini. Wien 1924, 42s.; SEDLMAYR (come in nota 25), 92.

⁵² BORROMINI (come in nota 1), 55; BÖSEL-FROMMEL (come in nota 1), II/2, 51; W. L. MACDONALD-J. A. PINTO, Hadrian's Villa and its Legacy. New Haven 1995, 225s.

⁵³ Cfr. i differenti esempi riportati in STEINBERG (come in nota 34), 208-215.



Fig. 9: Francesco Contini, *Adriani Caesaris immanem in Tyburtino Villam*. Roma 1668

zioni della sala di Ligorio e Contini, è probabile che Borromini abbia compreso la strategia compositiva dell'aula antica, dove vi è un'alternanza di colonne scanalate e lisce e l'abbia applicata per caratterizzare lo spazio del San Carlino, mediante l'alternanza dei capitelli⁵⁴. Il coinvolgimento di Borromini nelle indagini archeologiche degli eruditi raccolti attorno al cardinale nipote, Francesco Barberini, e al suo familiare, poi maestro di camera,

Cassiano dal Pozzo, è provato. Negli anni trenta il cardinale commissiona a Francesco Contini e Gasparo Berti un rilievo, sulla base dei precedenti studi di Pirro Ligorio, della villa di Adriano⁵⁵. Per quanto la prima pianta esca solo nel 1668⁵⁶, i disegni che il Contini esegue rimangono presso il cardinale, oltre che confluire nel Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo⁵⁷. Una testimonianza di Virgilio Spada del 1656 afferma, inoltre, che Borromini aveva studiato i disegni della villa nella raccolta del cardinale⁵⁸.

⁵⁴ Cfr. nota 65. Un uso analogo di differenziazione dei capitelli per caratterizzare lo spazio si ritrova nell'antico battistero lateranense, restaurato da Bernini negli anni trenta.

⁵⁵ Cfr. Windsor, Royal Library, 10389, fol. 36; Windsor, Royal Library 10377, fol. 24^v; Torino, AS, cod. a.II.7.J.20, fol. 91.

⁵⁶ F. CONTINI, *Adriani Caesaris immanem in Tyburtino Villam*. Roma 1668 (pubblicata in: F. CONTINI, *Ichnographia Villae Tiburtinae Hadriani Caesaris*. Roma 1751).

⁵⁷ BAV, Barb. Lat. 4426, fol. 51, la pianta di villa Tiburtina è dedicata al cardinale Francesco Barberini; per le copie di Cassiano si veda MACDONALD-PINTO (come in nota 52), 218, 220; I. CAMPBELL, *Ancient Roman Topography and Architecture*, in: *The paper museum of Cassiano dal Pozzo*, a cura di J. OSBORNE-A. CLARIDGE. I. London 2004, 176-186.

⁵⁸ Per quanto riguarda la raccolta di disegni di Villa Adriana e l'inventario delle antichità qui ritrovate, vedi K. GÜTHLEIN, *Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock*. *Röm.JbKg* 19 (1981), 209. Spada scrive una lettera di correzioni a Cesare Rasponi per la pubblicazione di *De Basilica et Patriarchio Lateranensi*, datata 7 ottobre 1656. Al punto 11 si trova il passo seguente: ... e rispetto a quell'ingresso nella prima nave in forma curva è bene stato differente dagli altri ma non dagli antichi, ne da Michel Angelo medesimo, quale ha usato l'istesso in San Pietro nelle tre braccia della croce, et il suo disegno stampato mostra, che voleva

Infine il matematico Gasparo Berti, aiuto del Contini in questa come in altre imprese archeologiche, conosceva e probabilmente collaborò con Francesco Borromini⁵⁹.

La ricostruzione del Contini è, dunque, una fonte essenziale. Nel dettaglio, la sua pianta presenta una struttura che ha poco a che fare con l'immagine che abbiamo della sala (fig. 9). La scala metrica è troppo grande e la pianta è ovviamente schematica, ma la pianta successiva di Francesco Piranesi, che risale al 1781, mostra una struttura ancora più distante dalle ricostruzioni moderne⁶⁰. In uno studio recente sulla Piazza d'Oro adrianea, Alessandro Moneti ha acutamente riconosciuto il valore storiografico degli studi in una prospettiva rovesciata⁶¹. Fino al 1885, data degli scavi sistematici nella sala condotti dal Girault, le ricostruzioni dovevano confrontarsi con un numero sempre minore di dati archeologici e con un crescente innalzamento del suolo. Per questa ragione la ricostruzione di Piranesi, come quelle successive, è molto meno oggettiva di quella del Contini.

Sulla base della pianta della Piazza d'Oro e della descrizione di Contini, Moneti ha ricostruito ciò che era visibile della sala (fig. 10)⁶². Questi due documenti dimostrano che la sala risulta articolata in maniera differente rispetto ai suoi assi. Nell'asse trasversale esistevano ancora i frammenti murari che definivano le calotte absidali, ma probabilmente non le colonne; mentre l'asse principale doveva essere completamente libero. Le otto colonne lisce, di granito, poste a coppia in corrispondenza dei piloni di sostegno angolari erano tutte in loco, mentre Contini non parla delle altre otto colonne che formavano le absidi⁶³. La presenza di schematici

fare il medesimo, anche nell'ingresso, e gli antichi l'hanno sempre usato, come si può vedere ne i disegni della Villa Adriana in mano dell'Eminentissimo Barberino, dove si vedono non meno di una dozzina di tempietti, tutti di linee curve.

⁵⁹ J. CONNORS, Borromini e l'Oratorio Romano. Torino 1989, 120, nota 112. Inoltre Connors nell'introduzione a BORROMINI (come in nota 1), XXXIII, suggerisce una conoscenza diretta dell'opera da parte di Borromini.

⁶⁰ F. PIRANESI, Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana. Roma 1781, parte B.

⁶¹ A. MONETI, Nuovi sostegni all'ipotesi di una grande sala cupolata alla Piazza d'Oro di Villa Adriana. *Analecta Romana Instituti Danici* 20 (1992), 67-92.

⁶² *Ibid.*, 80.

⁶³ CONTINI (come in nota 56), n. 30: *Essedra spatiosa, con la sua cavea in faccia l'entrata di mezzo, di tanta concavità, che è per la sesta parte di un cerchio; la quale era ornata di statue nelle nicchie; e tra esse erano colonne di marmo giallo striate, con quattro fontane nelli quattro angoli, e nel mezzo era tonda ovvero ottangola con colonne di marmo lisce, senza strie. La misura di tutto l'edifizio per un verso è palmi 102 et per l'altro palmi 118.* La stessa descrizione si trova nella *Dichiarazione* (BAV, Barb. Lat. 4804, fol. 19°).

pilastrini nell'asse trasversale della pianta sembra dichiarare, però, la presenza delle absidi. Lo spazio centrale presentato da Contini è, dunque, uno spazio ottagonale direzionato trasversalmente rispetto all'ingresso. Invece nulla lascia supporre la leggibilità della sinusoide continua della struttura in alzato. Inoltre le basi, che rendono oggi esplicito questo motivo, erano verosimilmente sotterrate. Non possiamo, dunque, dire molto dalla descrizione e dalla pianta di Contini. Moneti ha rilevato in Pirro Ligorio una conoscenza delle strutture più profonda. Nel *Trattato*, erroneamente attribuitogli⁶⁴, sono descritte anche le colonne con *bellissime strie* che delimitano le nicchie, probabilmente dell'asse trasversale⁶⁵. Sempre su quest'asse il disegnatore sembra vedere traccia dei *cofani*. È molto probabile che tracce di queste coperture delle absidi laterali fossero rimaste visibili fino al Seicento. Contini disegna i pilastrini che potrebbero sorreggerle. Borromini avrebbe potuto senz'altro studiare questa soluzione, grazie ai disegni di Ligorio o, più probabilmente, grazie ad una visione diretta. In questo modo l'antica sala è effettivamente analoga all'interno del San Carlino. Al *cofano*, descritto da Ligorio, corrisponderebbe, infatti, il *nicchione ovato* delle absidi di San Carlino, quale si trova, ad esempio, in Az. Rom 208^r⁶⁶. Anche la soluzione dei piloni di San Carlo con la trabeazione dritta sembrerebbe concordare con le ricostruzioni di Contini e di Ligorio⁶⁷. Dunque è effettivamente probabile che la struttura così delineata abbia influito nella concezione dello spazio interno del San Carlino e abbia, paradossalmente, costituito un modello antico con-

⁶⁴ E. SALZA PRINA RICOTTI, Villa Adriana, Roma 2001, 28–36.

⁶⁵ BAV, Barb. Lat. 4849, fol. 17^v–18^r e BAV, Vat. lat. 5298, fol. 18^v, Trattato delle antichità di Tivoli et della Villa Hadriana fatto da Pyrro Ligorio patricio napoletano et dedicato all'ill.^{mo} cardinale di Ferrara (apocrifo), in: SALZA PRINA RICOTTI, *ibid.*, 269: ... *era una fonte edificata con un tempio che a destra e a sinistra havea alberghi, il corpo che pareva un tempio che serviva per fonte. Fu nel mezzo quadrato e per fianchi havea certe cavee [sempre secondo Moneti i colonnati curvi] fatte per forza di colonne di marmo Thasio e Numidico [granito]. Le Thasioe erano striate da capo a piedi di bellissime strie, le colonne di marmo numidico sono polite di due piedi quasi di grossezza in diametro, di ordine composito. Le spire e capitelli le cui epistily erano intagliatesi come le sue somme che in se contengono il fregio fatto a mostri marini e tanto dalla banda di fuori delli cofani [e non 'Tofani' come trascrive la Prina] come quella dentro del fonte [e] da un'altra parte del fonte e di dentro e di fuori erano altri amori negli altri fregi che dimostrano di bella cultura d'andare a caccia ...*

⁶⁶ PORTOGHESI (come in nota 4), 63.

⁶⁷ Anche per quanto riguarda Ligorio è difficile affermare qualcosa di più oltre a questo. Anche l'unico probabile disegno ligoriano (Windsor, Royal Library, A/12, vol.186, fol. 10377^v) non indica nessuna sinusoide, né d'altronde colonne libere.

frontabile con la forma strutturale di San Pietro, così come la stessa lettera di Spada a Rasponi dimostra. E questo nel più ampio orizzonte di studio condotto da Borromini su analoghe strutture tardo antiche, quali l'Oratorio della Croce in Laterano (V sec.)⁶⁸ o il San Lorenzo a Milano (IV sec.)⁶⁹.

Riguardo al motivo sinusoidale della facciata, invece, non vi è ragione di istituire un'analogia con la Piazza d'Oro. Sulla base dei dati in nostra mano, nessun elemento porta a ritenere che si conoscesse il sistema della sinusoidale continua. Si può ipotizzare che tra i numerosi disegni di mano di Ligorio o Contini, relativi a Villa Adriana e circolanti all'inizio degli anni trenta, vi fossero dei disegni relativi alla sala⁷⁰. Oppure che, a secolo inoltrato, vi siano stati condotti ulteriori scavi che abbiano reso visibili le basi delle colonne ruotate nel senso della sinusoidale, ma qui entriamo nel campo delle pure ipotesi.

Il processo di formazione del 'motivo' di facciata costituisce, invece, un altro momento ben differenziato. Se il motivo della facciata dipendesse dal modello antico, questa dipendenza sarebbe mediata dalla soluzione

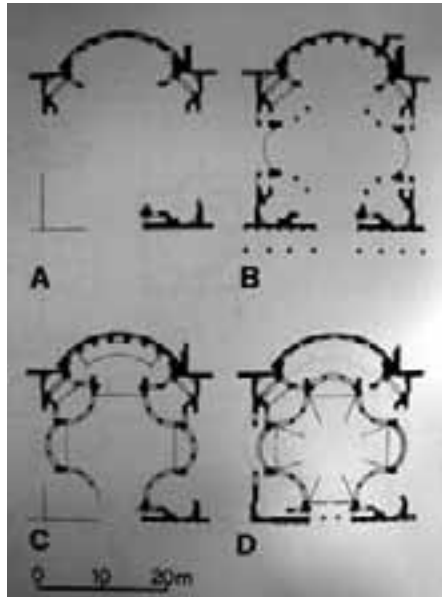


Fig. 10: Alessandro Moneti ricostruzione delle fasi di interramento, pubb. in A. MONETI, Nuovi sostegni all'ipotesi di una grande sala cupolata alla Piazza d'Oro di Villa Adriana. *Analecta Romana Instituti Danici* 20 (1992), 80.

⁶⁸ Potremmo ricordare il disegno (Firenze, Uffizi, U 438 A^r) di Salvestro e Baldassarre Peruzzi. Un'altra struttura di particolare interesse è il Tempio di Venere a Baia, disegnata da Giuliano da Sangallo del codice BAV, Barb. Lat. 4424, fol. 7. Si veda anche P. MARCONI, Santa Maria dei Sette Dolori. *Palatino* 3-4 (1966), 194-200, per le fonti della coeva Santa Maria dei Sette Dolori.

⁶⁹ BOSEL-FROMMEL (come in nota 1), II/2, 109, 120.

⁷⁰ Circa 5.000 disegni ligoriani vengono acquistati da M. D'Autreville nel 1632. Inoltre è probabile che Contini abbia realizzato negli stessi anni numerosi disegni di studio, ora perduti, utili a delineare la pianta complessiva della Villa del 1668. Si veda CAMPBELL (come in nota 57), 176-178, 184-186.

dell'interno della chiesa. Come abbiamo visto, Sedlmayr ha tentato di delineare proprio questo processo genetico che si attua attraverso la riduzione ad immagine dell'elemento tripartito interno e la sua ripresa in facciata⁷¹. Un processo di cristallizzazione della forma che tende a storicizzare soluzioni eterogenee anche all'interno dello stesso progetto⁷² e che, con un doppio passo, lega l'"unità di superficie" esterna a quella interna e questa al modello antico adrianeo⁷³.

La facciata viene risolta, dunque, come un 'motivo' singolare e autonomo che possiede una propria storia. Se il 'motivo' è solo un'immagine 'maggiore' e non dominante, si deve procedere analizzando gli elementi minori e le relazioni interne della facciata. Secondo Frommel, Borromini ha "inseguito questa rara combinazione tra un carattere classicheggiante e monumentale, fondato sull'orizzontalismo della composizione e l'invenzione di un ornamento molto personale, di foggia tutt'altro che antica"⁷⁴. Per comprendere pienamente questo rapporto è necessario percorrere, dunque, lo spazio che porta dall'uno all'altro, dalla 'totalità' della facciata, alla 'singolarità' degli elementi decorativi. Questo passaggio, però, non può essere compiuto in senso tradizionale. Come abbiamo visto il motivo maggiore isola le parti di cui è composto e le campate divengono veri e propri quadri indipendenti. Così si costituisce una giustapposizione di elementi che non rispetta il principio della sequenza gerarchica secondo cui le parti sono risolte nel tutto organico dell'edificio. Le campate laterali sono elementi indipendenti, articolati nel sistema ortogonale delle colonne giganti che le chiude nel proprio "guscio di spazio", costituito in modo 'scultoreo'. Tuttavia questo sistema verticale minore non entra

⁷¹ SEDLMAYR (come in nota 25), 92.

⁷² Questa interpretazione ci sembra più precisa rispetto ad un'interpretazione che prediliga uno sviluppo formale diretto. Ad esempio si potrebbe assumere come modello il sistema tripartito dell'arco trionfale. Se consideriamo la sequenza ritmica dell'arco di Tito, troviamo un'articolazione dei sostegni, costituita dall'emergere del settore centrale della trabeazione, in luogo del semplice ritmo sincopato dell'arco di Costantino. In questo caso il procedimento di Borromini non avrebbe che reso plastica la soluzione ornamentale della trabeazione dell'arco di Tito che aggetta sulle colonne laterali e sul settore centrale (a-b-aa-b-a).

⁷³ FROMMEL-SCHLIMME (come in nota 7), 59 e M. RASPE, *Das Architektursystem Borrominis*. München 1994, 26-28 riconoscono il modello diretto del peristilio di villa Adriana; CONNORS (come in nota 4), 471 sembra concorde con l'interpretazione di Sedlmayr del rapporto tra interno ed esterno; PORTOGHESI (come in nota 4), 111 non lo ritiene verosimile.

⁷⁴ FROMMEL-SCHLIMME (come in nota 7), 59.

in conflitto con l'orizzontalità del motivo maggiore, ma realizza con esso un sistema equilibrato⁷⁵.

IV. PRIMA SOTTOUNITÀ

Un problema che Borromini affronta fino dai primi progetti è la strettezza delle campate laterali. Già la prima facciata con la triade di colonne era stata scartata per motivi di ampiezza. Così la soluzione successiva, realizzata al rustico, aveva nicchie sproporzionate, eccessivamente allungate⁷⁶. La soluzione definitiva risolveva questo problema e la coerenza del sistema complessivo proprio grazie alla composizione per monadi fin qui delineato (fig. 11). Questo procedimento, e non il motivo 'formale' della sinusoide, è il vero carattere innovativo della facciata. Nell'opera precedente non ha riscontro alcuno, almeno non in questi termini, mentre può essere illuminato da un'opera coeva. A partire dal 1659 Borromini è, infatti, impegnato nella progettazione dei monumenti lateranensi⁷⁷.

La sofferta realizzazione delle piccole memorie "in forma di teatro" è dovuta al difficile compito di dare forma sintetica ai differenti frammenti antichi che appartenevano alle tombe, smontate già negli interventi per il Giubileo del 1650. L'importanza di questi interventi 'minori' dipende dal fatto che qui, nel trattare con veri e propri *spolia*, Borromini deve mettere in crisi la consolidata concezione del rapporto organico tra la forma spaziale e le sue parti e, quindi, la sua unità prospettica. Infatti, il *seguitare* dell'opera viene condizionata dall'emergenza delle parti che, in quanto *spolia*, si presentano come 'oggetti' indipendenti. D'altra parte Borromini non rinuncia al compito artistico di dare una forma spaziale compiuta all'opera⁷⁸. Ne risulta una soluzione ambigua che, giustamente, è stata definita "pseudo-prospettica"⁷⁹.

⁷⁵ Cfr. il breve passo di Argan che riguarda la facciata di San Carlino (G. C. ARGAN, Borromini. Milano 1995, 107): "in nessun'altra opera più che in questa è evidente l'intento contraddittorio di isolare le singole forme, di sottolinearne il carattere plastico, di chiuderle una ad una in un proprio guscio di spazio, legandole tuttavia in una ferrea struttura, ribadita dagli intervalli regolari delle colonne, affinché da quella costrizione struttiva traggano un più spiccato risalto".

⁷⁶ FROMMEL-SCHLIMME (come in nota 7), 52, fig. 17.

⁷⁷ A. ROCA DE AMICIS, Borromini in Laterano sotto Alessandro VII. Le memorie antiche. *Palladio* 20 (1997), 61.

⁷⁸ La formula più precisa è in M. TAFURI, L'architettura moderna e l'eclissi della storia, in: IDEM, Teorie e storia dell'architettura. Bari 1968, 26 che contesta la lettura di Sedlmayr secondo cui non vi è unità spaziale dei monumenti.

⁷⁹ TAFURI (come in nota 19), 47: "artificioso spazio pseudo-prospettico del 'teatro' borrominiano".



Fig. 11: Roma, San Carlo alle Quattro Fontane, primo ordine della facciata, prima sottounità.

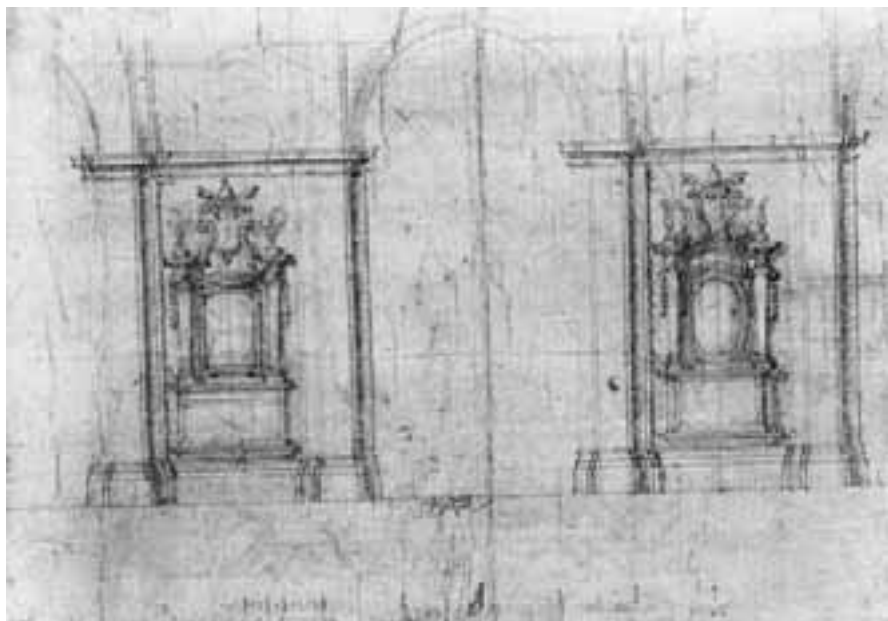


Fig. 12: Francesco Borromini, particolare dell'alzato di una delle navate laterali di San Giovanni in Laterano con due monumenti papali; Vienna, Albertina, Az. Rom 399.

La facciata di San Carlino presenta, naturalmente, una situazione differente, poiché non vi è un effettivo riuso di *spolia*. Ma un così radicale cambiamento nel metodo e nella concezione dell'opera, quale si ritrova nei monumenti, non può non avere conseguenze.

Un effetto può anche essere superficialmente riconosciuto in un contesto formale; ma le possibili analogie dovrebbero in realtà essere considerate sintomi di un nuovo metodo. Prendiamo, ad esempio, il monumento di Bonifacio VIII. Come per la facciata di San Carlo abbiamo per prima cosa una libera sovrapposizione di elementi. Inoltre ci troviamo di fronte ad un sistema analogo con colonne, o paraste, che incorniciano un quadro dal libero trattamento scultoreo. L'analogia diviene esplicita nel disegno Az. Rom 399 (fig. 12)⁸⁰. Il disegno è una prima idea per i monumenti papali, forse Alessandro III e Sergio IV, e li rappresenta nel loro proprio contesto: un sistema simmetrico tripartito, accentrato attorno ad uno degli arconi della navata principale, che accoglie nelle strette campate laterali i due monumenti.

⁸⁰ Già pubblicato in PORTOGHESI (come in nota 37), fig. 231.



Fig. 13: Firenze, Battistero,
monumento Cossa.

Già questo confronto ci è sufficiente per comprendere i termini in cui Borromini realizza quella “strana fusione di architettura e scultura”, senza rendere per questo aneddotica l’architettura. Roca De Amicis ha inoltre dimostrato che l’inserzione degli *spolia* è avvenuta successivamente alla definizione dell’insieme. Così, nella facciata, troviamo la stessa successione: definizione del motivo maggiore e incastro degli elementi minori⁸¹.

Ma cosa comporta questo paragone? Così come l’autonomia e la singolarità del motivo maggiore dipende dal proprio indice storico e dalla ripresa di modelli particolari, è possibile proseguire ed individuare una storia anche per questo nuovo sistema?

Se il parallelo con i coevi monumenti lateranensi è legittimo⁸², il modello a cui Borromini si riferisce per la soluzione delle

campate, considerate isolatamente, non appartiene all’architettura chiesastica ma, come già Portoghesi ha suggerito, al monumento funebre ‘a parete’ tre-quattrocentesco⁸³. Se già questa tendenza a combinare archi-

⁸¹ ROCA DE AMICIS (come in nota 77), 61–76.

⁸² L’importanza del metodo usato nei monumenti per la definizione delle membrature architettoniche di questo periodo è, d’altronde, verificato anche dalla citazione della garitta di Sergio IV in una delle campate della cappella dei Re Magi.

⁸³ P. PORTOGHESI, I monumenti borrominiani della basilica lateranense. *QuadArchitet* 11 (luglio 1955), 19, secondo cui Borromini “raggiunge effetti in qualche modo paragonabili a quelli di certa scultura quattrocentesca, ancora saturata di ascendenze gotiche”. Naturalmente vi sono chiari riferimenti ad esempi seicenteschi che Borromini ben conosceva, dalla tomba di Matilde di Canossa in San Pietro, inserita tra due colonne della navata, al monumento a L. Holstenius in Santa Maria dell’Anima che presenta un analogo sovrapposizione di elementi.

tettura e scultura caratterizza la tipologia di monumento tombale affermatasi con Arnolfo di Cambio, un più puntuale analogo è il monumento Cossa realizzato nel Battistero Fiorentino nei primi del Quattrocento da Donatello e Michelozzo (fig. 13)⁸⁴. Il monumento funebre del papa pisano, Giovanni XXIII (1410–1415), viene realizzato con una soluzione ancora ben radicata nella tradizione gotica. La soluzione di Michelozzo e Donatello costituisce un interessante analogo della soluzione borrominiana. Al medesimo problema di ‘riempire’ un intercolumnio stretto e alto, racchiuso entro due colonne di ordine gigante, vengono date soluzioni pressoché analoghe: un sistema con un accentuato sviluppo verticale e un carattere atettonico di sovrapposizione libera degli elementi.

Tra Quattro e Cinquecento il Battistero fiorentino viene più volte rappresentato. Giuliano da Sangallo gli dedica una pianta ed un alzato, per quanto esso rappresenti un esempio non canonico di antico⁸⁵. Giuliano non mostra il monumento Cossa. Un disegno conservato a Berlino, direttamente connesso al codice sangallescico, rappresenta, però, la *faccina interna* del battistero con l’intercolumnio occupato dalla Tomba Cossa⁸⁶. L’articolazione del primo livello è liberamente interpretata, ma il disegno coglie perfettamente il carattere plastico del monumento nel suo contesto. Quanto non ha, invece, riscontro nel disegno di Buonaccorso Ghiberti che lo rappresenta, alla fine del Quattrocento, in modo ancora differente⁸⁷. Non sappiamo molto riguardo alla circolazione di questi disegni tra Cinque e Seicento, né possiamo affermare qualcosa circa la conoscenza di Borromini di tale monumento⁸⁸. Sappiamo qualcosa sul codice di Sangallo che, posseduto dalla famiglia Sacchetti⁸⁹, Borromini certamente studia⁹⁰. L’analogia con il disegno ‘interpretativo’ di Berlino sembra,

⁸⁴ R. W. LIGHTBOWN, Donatello e Michelozzo II/1. London 1980, 4–23. Un altro esempio di ambito romano è la tomba Savelli in Santa Maria in Aracoeli.

⁸⁵ BAV, Barb. Lat. 4424, fol. 33–34.

⁸⁶ Berlin, Kunstbibliothek, Oz. 109, fol. 8: *La facciata di dentro di San Giovanni di Firenze*. Il gruppo di disegni di Berlino (cod. Destailleur A) è stato posto da Hülssen in diretta relazione con il codice vaticano di Giuliano da Sangallo. Vedi C. HÜLSEN, Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano latino 4424 II/testo. Città del Vaticano 1984, XXXII–XL.

⁸⁷ Firenze, Biblioteca Nazionale, Libro di Buonaccorso Ghiberti, fol. 70^r.

⁸⁸ Per quanto non da escludere, non si hanno prove di un viaggio di Borromini a Firenze.

⁸⁹ HÜLSEN (come in nota 86), II/testo, V–VI.

⁹⁰ J. CONNORS, Borromini, Hagia Sophia and San Vitale, in: Architectural studies in memory of R. KRAUTHEIMER a cura di C. L. STRIKER. Mainz 1996, 43–48 data intorno al 1642 la compilazione di mano di Borromini di un piccolo dossier su Hagia Sophia che riporta passi dal codice sangallescico.

però, significativa. La rappresentazione dall'autore cinquecentesco, che mescola oggettività e invenzione, dà forma ad un sistema simmetrico con un ingresso centrale e due monumenti nelle campate laterali. L'intercolumnio di destra che appare vuoto riporta, infatti, la scritta *un'altra sepoltura simile*, rendendo il sistema perfettamente analogo a quello a tre campate di Az. Rom 399 e infine alla facciata borrominiana. Al di là dell'individuazione di una filiazione diretta i due casi presentano un metodo analogo di composizione per elementi autonomi.

In questi termini, l'ordine minore della facciata di San Carlino, appartiene più alla logica unitaria della campata singola che al sistema complessivo della facciata. Questa prima sottounità mostra con chiarezza la sua singolarità se confrontata con gli esiti maderniani del sistema a 'blocco di parete'. Mentre la facciata di Santa Susanna, sviluppo tipologico della facciata di chiesa, è caratterizzata dal dominio ancora incontrastato della parete e dalle sue nicchie sospese, in San Carlino il sistema scultoreo è ben poggiato sul basamento concavo e si erge indipendente. Di più: la sintassi che articola la relazione tra ordine maggiore e ordine minore non è univocamente determinata. Il principio di proporzionamento che regolava questa relazione e restituiva la misura dell'organismo unitario complessivo – che strutturava il passaggio dal singolare delle parti all'universale dell'insieme – qui è sostituito da una relazione ambigua tra due sistemi unitari: il motivo adrianeo dell'ordine gigante e la campata scultorea gotica⁹¹. Cade la misura universale, ma non per questo vi è un semplice scontro di elementi eterogenei, un oblio o un'impossibile unità spaziale, secondo la lettura di Sedlmayr. Piuttosto si va costituendo un altro sistema di relazione con l'origine, che può definirsi storica. Ogni parte, ogni singolarità del sistema non trova la sua finalità nell'immagine totale, gerarchicamente individuata, ma diventa, come 'motivo', elemento definito dalla sua singolare storia; così come singolare e parziale è la stessa immagine totale, il motivo tardo antico maggiore.

L'analogia con i monumenti lateranensi non è semplicemente formale. Il trattamento degli elementi architettonici in quanto 'motivi' li avvicina

⁹¹ Per quanto il rapporto tra l'ordine minore e l'ordine maggiore sia 1:2 è chiaro che l'armonia del sistema è determinata sulla base degli effetti e non sul valore normativo del rapporto matematico. La soluzione borrominiana è ancora fondata sull'antico, ma i modelli non sono recepiti come casi della norma che rappresentano, ma come immagini autonome. L'urna romana del Museo Nazionale Romano (inv. 297193 – pubb. in: *Via Appia. Sulle ruine della magnificenza antica*. Venezia 1997, 50) potrebbe costituire un modello antico della soluzione borrominiana in quanto immagine definibile con un colpo d'occhio.

decisamente agli *spolia*. Difatti è stato osservato che gli *spolia* sono gli elementi che in architettura si avvicinano di più all'evidenza iconografica dell'arte figurativa⁹². Quest'intima relazione tra *spolia* e immagine iconografica è densa di conseguenze per il Seicento. Per quanto riguarda il metodo borrominiano esemplifica, infatti, la possibilità di trattare le sue soluzioni particolari come immagini storiche, come 'motivi': elementi che detengono lo stesso carattere storico degli *spolia*. Gli *spolia*, come frammenti materiali del passato, costituirebbero allora la forma limite, la forma oggetto delle immagini-motivo.

Questo carattere storicista allontana Borromini tanto dalla tradizione rinascimentale quanto da Bernini che rivendica la potenza dell'immagine totale, misurandola ai suoi effetti retorici. L'effetto totale dell'opera in Borromini, come la parte che lo compone, è sempre 'motivo' storicamente determinato, e quindi mai totalizzante⁹³. Per questo, dopo aver definito il 'motivo' d'insieme della facciata, il motivo tardo antico, non si può risolvere 'di conseguenza' la presenza di ogni elemento del partito architettonico in relazione ad esso ma si deve ricominciare da capo. In questo modo emerge la netta divergenza del metodo borrominiano dal principio classico della *gradazione*, secondo cui *ogni membro al tutto conviene*⁹⁴. In Borromini il procedere è un riprendere fiato, un ricominciare sempre da capo: piuttosto di una catena deduttiva segue una ritmica intermittente. In questa prospettiva diviene chiarissima l'opinione di Bernini secondo cui *il solo Borromino intendeva questa professione, ma che non si contentava mai, e che voleva dentro una cosa cavare un'altra, e nell'altra l'altra senza finire mai*⁹⁵. Così anche noi dobbiamo ricominciare da capo e tracciare, ogni volta di nuovo, la storia silenziosa degli elementi che si fanno 'motivi' o dei 'motivi' che divengono elementi della facciata borrominiana.

⁹² D. MOORE, Notes on the use of Spolia in Roman Architecture from Bramante to Bernini, in: Architectural studies in memory of R. KRAUTHEIMER (come in nota 90), 119-122.

⁹³ Ha ragione dunque Bruschi quando nota che: "Già Sedlmayr, pur senza trarne adeguate conseguenze critiche, accennava alla circostanza che nelle opere borrominiane ... l'insieme e i particolari si pongono «come due tipi di immagini che si costituiscono secondo processi genetici di carattere completamente diverso»" (BRUSCHI [come in nota 50], 21).

⁹⁴ P. PORTOGHESI, L'angelo della storia. Teoria e linguaggi dell'architettura. Bari 1982, 32: "La gradazione è qualità che comporta la finitezza, la compiutezza prospettica dell'immagine, la chiusura del modello compositivo e la qualificazione delle parti in funzione di un riferimento fisso".

⁹⁵ L'opinione di Bernini è riportata da Virgilio Spada in un documento datato 1657 e pubblicato in: J. CONNORS, Virgilio Spada's defence of Borromini. *BurlMag* 131 (1989), 87.



Fig. 14: Roma, San Carlo alle Quattro Fontane, primo ordine della facciata, seconda sottounità.

V. SECONDA SOTTOUNITÀ

L'ordine minore non è determinato da un'ulteriore divisione matematica della sintassi strutturale, ma si costituisce, rispetto all'ordine maggiore, secondo un procedimento ricorsivo che ricorda la *mise en abîme*. L'immagine viene ripresa in dimensioni ridotte, preservando il principio trilitico che dominava nel sistema maggiore (fig. 14). Nei termini utilizzati un secolo prima da Sangallo, l'elemento *resta lì, e non seguita, e chompagnia l'opera*. L'equilibrata concatenazione, il principio sintattico fondato su una successione di elementi gerarchici (dalla semplice fasciatura alla colonna piena)⁹⁶ viene a mancare. L'elemento tardo antico maggiore è indipendente, quanto è indipendente l'elemento campata, che rivendica il suo statuto formale unitario come immagine.

Le due colonnine dell'ordine minore incorniciano una sottounità scultorea, formata da un sostegno che regge una finestra ovale decorata di palme e di una corona che simboleggia l'Ordine Trinitario. Questi bassorilievi vengono realizzati in una seconda fase di cantiere iniziata, dopo la morte di Borromini, verso il 1675 da Bernardo Borromini, nipote di Francesco⁹⁷. Così per le statue delle nicchie superiori⁹⁸, tutte realizzate verso il 1677. I documenti attestano, infatti, che Simone Giorgi realizza la soluzione decorativa in quest'anno⁹⁹. Si potrebbe mettere in dubbio l'attribuzione a Borromini del partito decorativo e la reale connessione, per noi essenziale, tra il motivo totale della facciata e la decorazione. Ma se già la pianta Az. Rom 175 mostra, come abbiamo detto, le basi dell'elemento scultoreo, questo deve essere borrominiano.

Questo elemento che regge la finestra ovale è stato interpretato come un elemento pagano¹⁰⁰ e, così, questa sottounità è stata recentemente definita come un'"ara sacrificale"¹⁰¹. Con più precisione Vittorio Casale ha ricondotto questa soluzione scultorea all'immagine di un reliquiario, realizzato secondo il principio, ampiamente utilizzato da Borromini, della variazione di scala¹⁰². Questo principio è, però, comprensibile solo

⁹⁶ C. L. FROMMEL, Borromini e la tradizione, in: BÖSEL-FROMMEL (come in nota 1), II/1, 55; FROMMEL-SCHLIMME (come in nota 7), 59.

⁹⁷ GAMMINO (come in nota 28), 63.

⁹⁸ La statua di Carlo Borromeo è realizzata da Antonio Raggi: *ibid.*, 64.

⁹⁹ *Ibid.*, 67.

¹⁰⁰ Studi sul Borromini (come in nota 19), II/1, 213.

¹⁰¹ GAMMINO (come in nota 28), 67.

¹⁰² V. CASALE, L'artificio barocco e il suo significato (Borromini, Bernini e Pietro da Cortona), in: Pietro da Cortona. Atti del Convegno internazionale Roma-Firenze (12-15 novembre 1997) a cura di C. L. FROMMEL-S. SCHÜTZE. Milano 1998, 281s.



Fig. 15: Roma, San Pietro in Vaticano, nicchia dell'attico.

nella prospettiva analitica di riduzione degli elementi ad immagini che abbiamo delineato.

Presupponiamo la sua valenza di oggetto autonomo. Come tale, questa sottounità richiama effettivamente la forma di un reliquiario o di un candelabro. Esso appare composto, infatti, secondo un principio di sovrapposizione degli elementi che caratterizza oggetti di arredo liturgico. I rami di palma possono essere intesi come fiamme di un braciere. “Vasi con fiamma” erano, d'altronde, posti sulla balaustra e sul coronamento del lanternino. Qui naturalmente acquistano un valore eminente: entrano a far parte della decorazione della facciata e danno forma al ‘quadro’ dell'ordine minore. Così Casale ha corretto l'intuizione

della critica trasferendo il riferimento dell’“ara sacrificale” alla dimensione liturgica cristiana. Ancora più interessante è rilevare che la soluzione proponga, di nuovo, un principio scultoreo che escluda una sintassi architettonica intesa come maglia statica strutturale e gerarchica. Di nuovo può essere pertinente il confronto con i monumenti lateranensi e in particolare con la soluzione della parete della cappella Massimo, o con il progetto di targa di Az. Rom 407. Un esempio inconsueto, che potrebbe costituire il riferimento del motivo borrominiano, si trova nell'attico di San Pietro, nelle nicchie esterne che intercalano le finestre. In nicchie poco scavate si trova il motivo scultoreo del candelabro che poggia su una base a volute (figg. 15–16). Le nicchie dell'attico non sono attribuibili con certezza anche se, in un disegno di Lille attribuito a Michelangelo, Hirst ha riconosciuto la bozza della decorazione poi realizzata con la tiara, i nastri

Basti ricordare il progetto per la facciata posteriore del Palazzo della Sapienza con portali e finestre ricavati nei monti dell'emblema chigiano (disegno di collezione privata pubblicato in: BOSEL-FROMMEL [come in nota 1], II/1, 101).



Fig. 16: Roma, San Pietro in Vaticano, nicchia dell'attico (particolare).



Fig. 17: Roma, Sant'Ivo alla Sapienza, lanterna (particolare).

e il candelabro¹⁰³. Il motivo del candelabro è ripreso quasi letteralmente nella lanterna di Sant'Ivo, come motivo scultoreo a tutto tondo (fig. 17). In San Carlino, invece, viene ripreso il motivo d'insieme della nicchia: la relazione tra l'elemento scultoreo e lo sfondo murario. Oltre al comune carattere plastico di queste soluzioni architettoniche, entrambe possiedono un deciso carattere antichizzante. Rispetto al generico riferimento all'antico del motivo michelangiolesco, il dettaglio borrominiano ha, però, un carattere più definito tanto che, come ha notato Steinberg, sembra volerci raccontare una storia¹⁰⁴.

Dopo l'analisi della facciata come motivo tardo-antico e dopo l'analisi della campata, intesa come *Reliefeinheit*, troviamo una sottounità incorniciata dall'ordine minore definita finora sulla base di un'analogia con un reliquiario, o candelabro, che ha generalmente ispirato un vago carattere pagano. L'elemento principale di questa seconda sottounità è il dettaglio decorativo di sostegno della finestra. Questo elemento è definito secondo la corretta tripartizione base-fusto-capitello (fig. 18). L'importanza del 'capitello' sembra evidente: è questo che caratterizza *l'invenzione ornamentale*, poiché la restante superficie muraria del primo livello è, nella decorazione, decisamente controllata. Se isoliamo questo 'capitello' possiamo capire perché si è parlato di elemento pagano e confuso il cervo con un bucranio: è un elemento compiuto, che ha un carattere eminentemente antico.

L'elemento ha un modello preciso, che ritroviamo nel Museo Cartaceo, la collezione di disegni che Cassiano dal Pozzo ha costituito nel suo palazzo romano e che sta divenendo per gli artisti seicenteschi e, in particolare, per i pittori schierati dalla parte degli 'antichi', un vero e proprio archivio di immagini. L'elemento utilizzato da Borromini è, infatti, una precisa citazione del 'capitello' del sostegno di un antico tripode, il bracciere sacro della divinazione delfica, legato alla sapienza di Apollo. Il tripode viene scoperto a Frejus, nel sud della Francia, nel 1629 e donato dal canonico Nicola Anthelmi a Nicolas Fabri de Peiresc¹⁰⁵. La scoperta

¹⁰³ Le due ipotesi sono delineate in G. C. ARGAN-B. CONTARDI, Michelangelo architetto. Milano 1990, 327-329. Secondo Henry A. Millon e Craig Hugh Smyth l'attico non presentava alcuna decorazione e l'articolazione oggi visibile è attribuibile a Pirro Ligorio. L'ipotesi di attribuzione a Michelangelo sostenuta da Michael Hirst è basata sul disegno conservato a Lille, Musée des Beaux-Arts, Collezione Wicar, 93-94.

¹⁰⁴ STEINBERG (come in nota 34), 425: "all these parts together seems to be telling a story".

¹⁰⁵ Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Aa53, fol. 64.



Fig. 18: Roma, San Carlo alle Quattro Fontane, dettaglio decorativo.

diviene un caso nella *Republique des lettres* europea degli anni trenta, coinvolgendo importanti eruditi, tra cui Pietro Paolo Rubens e le personalità romane raccolte intorno al cardinal Francesco Barberini, come Cassiano dal Pozzo, Claude Menéstrier, Lucas Holstenius. Questi eruditi raccolsero esemplari e immagini di tripodi per i loro musei e ne fecero motivo di ampi trattati¹⁰⁶. Ancora una volta nel risalire ai motivi antichi utilizzati da Borromini troviamo il lavoro degli eruditi seicenteschi, e della loro opera di collezione e riduzione dei frammenti antichi ad immagini per salvarli *temporis faucibus*: i disegni e i rilievi di Villa Adriana, promossi dal Cardinale Francesco fin dagli anni trenta; la collezione della famiglia Sacchetti, con i codici di Giuliano da Sangallo; e infine la collezione di disegni di Cassiano dal Pozzo e del cardinale Francesco Barberini.

VI. UN FRAMMENTO SCAMPATO ALLA DISTRUZIONE DEL TEMPO

Nel 1629 Fabri de Peiresc entra in possesso di un antico tripode trovato durante alcuni scavi nel luogo di un tempio rovinato in Provenza. Il tripode in bronzo, che si presenta abbastanza integro, è parte di quei documenti dell'antico che suscita la *nobilissima curiosità nella osservazione rerum antiquarum*¹⁰⁷ degli eruditi cattolici fin dalla seconda metà del XVI secolo.

Peiresc discute di tali oggetti agli inizi del Seicento con Lelio Pasqualini e con Girolamo Aleandro¹⁰⁸, che gli spedisce un breve trattatello su un tripode antico trovato a Roma e passato nella collezione Gualdo¹⁰⁹. L'interesse di Aleandro e di Peiresc è certamente dovuto all'uso antico del tripode nella *religion ou superstition*¹¹⁰, nei riti misterici greci, i *merveilleux mystères*¹¹¹ tramandati nelle fonti in modo spesso confuso e contraddittorio: ... *sur lequel il y a lieu à discourir, pour mieux entendre une*

¹⁰⁶ I. HERKLOTZ, Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des XVII. Jahrhunderts. München 1999, 152s.

¹⁰⁷ M. ROOSES-C. RUELENS, Correspondence de Rubens *Codex Diplomaticus Rubenianus* VI/5. Antwerpen 1907, 312, lettera di Rubens a Peiresc del 10 agosto 1630.

¹⁰⁸ HERKLOTZ (come in nota 106), 233.

¹⁰⁹ G. ALEANDRO, *Antiquae tabulae marmoreae, solis effigie symbolisque exculptae accurata explicatio* ... Romae 1616, 18s. La notizia sul tripode Gualdo è data in una lettera di Rubens a Peiresc del 10 agosto 1630, in ROOSES-RUELENS (come in nota 107), 318. Il disegno è in Windsor, Royal Library, vol II, 10214^v.

¹¹⁰ Paris, Archives Nationales, mss. Boncompagni n. 7, fol. 53^r-60^r; *Mémoire de Peiresc sur un Trépied de bronze*, in: ROOSES-RUELENS (come in nota 107), 329.

¹¹¹ *Ibid.*, 324.

*infinité des passages des auteurs anciens, qui n'estoient quasi poinct intelligibles sans avoir veu cette piece, laquelle me faict bien regretter de n'avoir veu celuy de Mr le Cavalier Gualdo, dont on m'a autresfoys envoyé un petit dessein imprimé*¹¹².

Nello stesso anno del ritrovamento, Peiresc scrive un breve trattato corredato da illustrazioni esplicative e lo spedisce a diversi eruditi europei, per averne un'opinione e per ricevere notizie sui tripodi delle loro collezioni¹¹³. Il trattato, spedito a dicembre del 1629¹¹⁴, giunge a Rubens nell'agosto del 1630. Rubens risponde probabilmente il 10 agosto¹¹⁵. Il trattato giunge anche a Roma all'incirca nello stesso periodo¹¹⁶. Peiresc non ha un interlocutore privilegiato, scambia opinioni e notizie con Cassiano dal Pozzo¹¹⁷, Lucas Holstenius¹¹⁸, Claude Menéstrier¹¹⁹ e probabilmente con il cardinale Francesco¹²⁰. Il trattato di Peiresc, oggi conservato a Parigi¹²¹, è perfettamente analogo alle traduzioni conservate a Roma e attribuibili a Cassiano dal Pozzo¹²² e a Claude Menéstrier¹²³.

L'eccezionalità del ritrovamento dipende dall'antichità dell'oggetto, greco *per l'antichità ... et per l'ordine d'architettura*. Secondo Peiresc il tripode provenzale deriva direttamente dal grande *tripos* di Apollo e, come

¹¹² P. TAMIZEY DE LARROQUE, *Correspondance de Peiresc VII/5*. Paris 1894, 579, lettera di Peiresc a Ménestrier da Roma, 12 maggio 1630.

¹¹³ Le modalità dello scambio erudito e le sue caratteristiche sono già state delineate nella descrizione di un caso analogo quale la scoperta dell'affresco antico conosciuto come Nozze Aldobrandini, cfr. B. NOGARA, *Nozze Aldobrandini*. Milano 1907, 1–35.

¹¹⁴ Lo testimonia la lettera a Dupuy del 15 dicembre 1629 in cui Peiresc dice di aver mandato il trattato e i disegni a Rubens: TAMIZEY DE LARROQUE (come in nota 112), VII/2, 213; ROOSES–RUELENS (come in nota 107), 256, 316.

¹¹⁵ ROOSES–RUELENS, *ibid.*, 309–313. La lettera e le sue pubblicazioni sono analizzate in M. VAN DER MEULEN, *A note on Rubens's letter on Tripods*. *BurlMag* 119 (1977), 647–651.

¹¹⁶ J. F. LOTHE–D. JAYAL, *Nicolas Claude Fabri de Peiresc. Lettres à Cassiano dal Pozzo (1626–1637)*. s. I. 1989, 67, lettera di Peiresc a Cassiano 12 maggio 1630.

¹¹⁷ *Ibid.*, 79s., 89, 96, 100–102, 112s., 123, 202.

¹¹⁸ TAMIZEY DE LARROQUE (come in nota 112), VII/5, 362s., 378, 401, 434, 440, 446, 454, 460; LOTHE–JAYAL (come in nota 116), 80, 102.

¹¹⁹ LOTHE–JOYAL, *ibid.*, 79s.

¹²⁰ *Ibid.*, 80, 102.

¹²¹ ROOSES–RUELENS (come in nota 107), 317–331.

¹²² BAV, Vat. Lat. 10486, 53^r–60^r, *Discorso sopra la materia dei tripodi, o trepiedi antichi*. Per l'attribuzione a Cassiano dal Pozzo vedi HERKLOTZ (come in nota 106), 152, nota 12 e VAN DER MEULEN (come in nota 115), 651.

¹²³ BAV, Barb. Lat. 1999, fol. 1^r–12^r.



Fig. 19: Atene, Museo Nazionale, rilievo votivo attico
(pubblicato in K. KERÉNYI, *Dioniso*. Milano 1992, fig. 63).

tale, è un documento essenziale per determinarne la forma originaria¹²⁴. Oggetti della stessa forma continuarono ad essere utilizzati durante i riti romani, mantenendo, però, solo una tenue memoria dell'uso antico¹²⁵.

¹²⁴ *Ibid.*, fol. 1^r. dove si spiega che, secondo Diodoro Siculo, tutti i trepiedi greci derivavano da quello di Delfi.

¹²⁵ *Ibid.*, fol. 10^v. Peirese propone che il tripode provenzale sia un bottino dei Galli dopo l'invasione e il saccheggio di Delfi o, ancora, la testimonianza che i Focesi portarono con loro il culto di Apollo quando giunsero nel sud della Francia e fondarono Marsiglia.

Dunque, per gli eruditi seicenteschi, il piccolo oggetto testimonia dei tempi dell'origine quando l'oracolo di Delfi era sotto il segno di Apollo.

Originariamente dedicato a Gea e Themis, il tempio delfico è consacrato ad Apollo a partire dal VII secolo¹²⁶. Il mito parla dell'uccisione da parte di Apollo del serpente Pitone, che presidiava il tempio e l'oracolo di Themis. Apollo ne raccolse i resti in un paiolo e li espose nel tempio. Il paiolo, in forma di treppiede, divenne attributo di Apollo e strumento necessario ai vaticini, per i quali, già con Themis, Delfi era conosciuta in tutta la Grecia. Delfi, infatti, era naturalmente, o meglio orograficamente, considerata luogo di divinazione, a causa degli effluvi che salivano dal mondo ctonio: i *vapeur soubsterraine* di cui parla Peiresc. Il tripode era conficcato nel luogo più sacro del tempio, l'*adyton*, e divenne il 'trono' su cui sedeva Apollo¹²⁷. Il culto era gestito dalla Pizia che, come sacerdotessa, sedeva sul paiolo, probabilmente coperto da un *epithéma* concavo. "In qualità di Pizio, Apollo produceva la sua divinazione dal paiolo attraverso la Pizia, e attraverso la Pizia la trasmetteva. Le risposte venivano dal tripode per il tramite di lei"¹²⁸. Il paiolo conteneva "profetiche sorti che cominciavano a scuotersi quando i supplici presentavano la loro domanda all'oracolo; basandosi su di esse la Pizia, rapita o riempita dal dio diceva ciò che Apollo rendeva manifesto"¹²⁹. Naturalmente la Pizia poteva sedersi sul tripode solo sotto il segno di Apollo (fig. 19). Secondo Peiresc, che cita Appio e Nonno, i suoni del tripode dipendono dalla sua struttura smontabile e dalla sottigliezza del bacino. Questi elementi sollecitati dal vento ctonio, sfregando e battendo tra loro, producono la 'voce' del tripode¹³⁰. A Delfi la virtù profetica dipende, dunque, dallo stretto legame con il mondo infero: per questo ritroviamo l'immagine in cui le sorti saltano dal basso verso l'alto.

Per quanto Peiresc indugi sui significati simbolici, per lui e per gli altri eruditi il trepiedi provenzale, appartenendo all'antichità mitica dei misteri pagani e degli oracoli, è un documento essenziale per la comprensione dei *mores et instituta* del passato e, soprattutto, delle forme sacra-

¹²⁶ P. AMANDRY, *La mantique apollinienne à Delphes. Essais sur le fonctionnement de l'Oracle*. Paris 1950, 140-148; K. KERÉNYI, *Dioniso*. Milano 1992, 203-205; 216-220.

¹²⁷ Cfr. EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride*, v. 1254 (ed. a cura di F. FERRARI. Milano 1992, 180s.).

¹²⁸ KERÉNYI (come in nota 126), 217.

¹²⁹ *Suidae Lexicon*, a cura di A. ADLER, V. Leipzig 1935, s. v., cit. in KERÉNYI *ibid.*, 216.

¹³⁰ BAV, Barb. Lat. 1999, fol. 2^v-3^r.

mentali. Gli studi manoscritti di Aleandro e Peiresc¹³¹ divengono le premesse per trattati più completi sui riti dell'antichità. L'opera di Giovanni Battista Casali, erudito della cerchia di Barberini e Cassiano, è emblematica e testimonia di una ricerca che, condotta sulle differenti forme rituali, egizie, romane e cristiane, è orientata all'individuazione di una verità sacramentale originaria¹³². Questa ricerca è condotta anche attraverso l'analisi dei particolari strumenti del sacrificio, come il tripode, conosciuto negli esemplari delle collezioni romane o in quelli rappresentati nelle medaglie¹³³.

Il carattere principale di questi studi è costituito dalla definizione di un principio di coerenza scientifica basato sulle immagini. Una pagina del trattato di Jaques Spon¹³⁴, che in modo esplicito utilizza materiali del Museo Cartaceo di Cassiano, rende evidente l'importanza per gli studi archeologici del lavoro preliminare degli eruditi e, soprattutto, del processo di riduzione ad immagine dell'antico da essi operata (fig. 20). Questo procedimento di riduzione e la raccolta scientifica di tutte le immagini che riguardano la forma del tripode mira, così, a delineare la forma originaria, la 'vera' forma del tripode delfico, attraverso le sue differenze. Quest'intenzione è esplicita nel dibattito condotto dagli eruditi¹³⁵ e conduce, spesso, a fraintendere le antiche rappresentazioni, come nel caso del rilievo con Medea, interpretata come Pizia con il tripode¹³⁶. Questo metodo di conoscenza, il cui strumento principale è, dunque, l'immagine, pone la ricerca degli eruditi in continuità con la ricerca archeologica moderna: è possibile tracciare una storia dell'immagine del tripode a partire dai trattati di Ricchieri e Rhodiginus nel Cinquecento per arrivare, passando per i trattati di Aleandro, Peiresc e Casali, agli studi di Spon,

¹³¹ Oltre alla traduzione del trattato di Peiresc, in BAV, Barb. Lat. 1999, fol. 13^r-75^v, troviamo un altro trattato in latino, *Epitome de tripode*, di autore anonimo, illustrato con molti esemplari di tripodi, tra cui il Tripode di Frejus (fol. 33^r) oltre ad un bellissimo tripode *Romae in aedibus S. Crucis in Hierusalem* (fol. 33^v).

¹³² Cfr. anche la lettura dell'opera di Poussin sui sacramenti in A. BLUNT, Nicolas Poussin. New York 1967, 187.

¹³³ G. B. CASALI, De profanis et sacris veteribus ritibus opus tripartitum, cuius prima pars agit de Profanis aegyptiorum ritibus ..., secunda pars agit de profani romanorum ritibus ..., tertia pars agit de sacris Christianorum ritibus Francofurti et Hannoverae 1681, 90. Su G. B. Casali e i rapporti con Dal Pozzo vedi HERKLOTZ (come in nota 106), 175-179.

¹³⁴ J. SPON, Miscellanea Eruditae Antiquitatis. Lugduni 1685, 118.

¹³⁵ HERKLOTZ (come in nota 106), 232s.

¹³⁶ London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Franks I, fol. 155, n. 183, (pubblicato in: Cassiano dal Pozzo's Paper Museum [*Quaderni puteani* 4]. Milano 1993, 54).

De La Chausse, e Gutherijo, fino, se vogliamo, al recente studio sui capitelli figurati di Mercklin¹³⁷. Questo significa che lo sviluppo degli studi eruditi seicenteschi trasforma lo statuto delle immagini. Queste vengono strappate dal contesto della retorica controriformista e risolte nel campo proprio al sapere scientifico, che opera per ipotesi e all'interno di sistemi di coerenza particolari. Ci troviamo di fronte ad un processo di razionalizzazione dell'immagine del passato che già Riegl aveva messo in evidenza nel suo "Die Entstehung der Barockkunst in Rom"¹³⁸.

D'altronde l'importanza e la centralità delle immagini, senza presupporne un significato conservistico, è evidente già per il contesto erudito seicentesco¹³⁹.

Nell'epistolario Peirese rivendica costantemente un trattamento scientifico delle immagini degli oggetti antichi¹⁴⁰ e così al trattato sul tripode

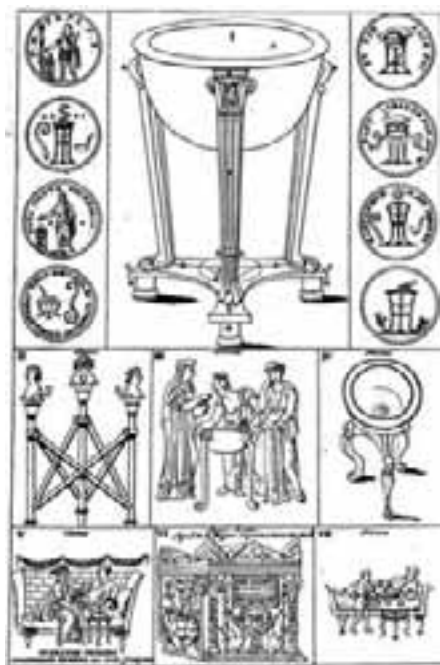


Fig. 20: J. SPON, *Miscellanea Erudita Antiquitatis*. Lugduni 1685, 118.

¹³⁷ E. VON MERCKLIN, *Antike Figuralkapitelle*. Berlin 1962.

¹³⁸ RIEGL (come in nota 34), 101s.: "In der Renaissance war sie eine künstlerisch-innigere, jetzt ist sie eine antiquarisch-äußerliche. Die Kenntnis der Antike ist jetzt eine größere; wärmer empfanden sie die Renaissancemenschen. Dazwischen lag eben eine Zeit, in der man in allen technischen Fragen die antike Baukunst zu uebertrumpfen gelernt hatte: die Barockzeit. In ein so naives Schaffensverhältnis zur Antike wie zur Renaissancezeit konnte man nicht mehr treten, und wird es überhaupt nie mehr können: das Zeitalter, welches diesen Umschwung einleitete, war dasjenige der 'Aufklärung'!"

¹³⁹ Nell'ampia letteratura si veda soprattutto: Documentary culture: Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Alexander VII (*Villa Spelman Colloquia III*), a cura di E. CROPPER. Bologna 1992, 393s.

¹⁴⁰ HERKLOTZ (come in nota 106), 233 riporta un passo emblematico, scritto da Peirese nel 1608: *quanta questione è fra Grammatici nostri circa la forma del Tripode d'Apollo, e con meno di due giuli se ne dà sentenza finale dalli antiquarij*. Diamo altri riferimenti di alcune lettere in questo senso esemplari: TAMIZEY DE LARROQUE (come in nota 112), VII/7, 229, 231; LOTHE-JAYAL (come in nota 116), 58-62; 80s.; 88; 162.



Fig. 21: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 1999, f. 33^r.



Fig. 22: London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, New Drawings, n. 52.



Fig. 23: London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, New Drawings, n. 53.

allega alcuni attenti disegni. Questi giungono a Roma nella collezione di Dal Pozzo e circolano nell'ambiente erudito barberiniano. I disegni che ci sono pervenuti sono sufficientemente significativi. Uno di essi rappresenta il tripode nella sua interezza (fig. 21)¹⁴¹. Gli altri due disegni, recentemente rintracciati al British Museum di Londra, verosimilmente parte della collezione di Dal Pozzo¹⁴², sono per noi ancora più interessanti (figg. 22–23). Essi rappresentano il tripode diviso nei suoi elementi principali,

¹⁴¹ La copia di Peiresc è in Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Aa53, fol. 64 (D. JAFFÈ, *The Barberini circle. Some exchanges between Peiresc, Rubens and their contemporaries*. *Journal of the history of collections* 1 [1989], 132, fig. 13). Un'altra copia è in Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Aa 54, fol. 103. Infine la copia barberiniana, che pubblichiamo qui: BAV, Barb. Lat. 1999, fol. 33'.

¹⁴² London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, New Drawings, nn. 52–53; vedi I. D. JENKINS, *Newly discovered drawings from the Museo Cartaceo in the British Museum*, in: Cassiano dal Pozzo. *Atti del seminario internazionale di studi* a cura di F. SOLINAS. Roma 1989, 131–136; 141–175.

rispettando il metodo scientifico di analisi partitiva. Questo permette a Peiresc di individuare e nominare correttamente le parti di cui il tripode è composto e, soprattutto, di 'smontare' l'oggetto originario e di 'figurarsi' le sue parti in modo autonomo.

Nella descrizione del tripode, Peiresc rileva lo *studium* (abilità) dell'antico artefice, la *symmetria* e la *convenientia* dell'oggetto, che già in una lettera aveva definito *de trez bonne et docte architecture*¹⁴³. Peiresc prosegue con una minuziosa descrizione analitica: considera le parti di cui è composto giungendo, attraverso le fonti antiche, a nominarle ed assegnargli una funzione. Questa descrizione è, naturalmente, anche interpretativa. Peiresc dà un'attenta lettura dei *segni sacri* del tripode e così del suo uso nei misteri pagani. Infatti, il tripode ritrovato in Provenza discende dall'originale di Delfi *del quale gran Tripiede tutti li altri minori facevano la representatione*¹⁴⁴ *così come assicura Diodorus Siculus*¹⁴⁵. Seguiamo Peiresc.

In primo luogo il tripode è costituito di cinque elementi separati: la base, i tre *gambaggi* o pilastri e il cratere. Questi elementi sono composti in modo che il cratere sia solo appoggiato ai sostegni. In questo modo, come nel tripode Gualdo, il vento ctonio passa attraverso il trepiedi, fa alzare e tremare il cratere, facendolo *suonare*. Questa *voce furiosa* era strumento delle profezie oracolari. La descrizione degli elementi procede in questo senso rintracciando i significati simbolici e rituali dell'oggetto, spesso mescolando misteri pagani e cristiani. I pilastrini terminano con una zampa di *griffone*, animale associato ad Apollo, ed hanno forma di *Atlanti*, o *Talamoni*, *Cariatidi*, *Lamie*, *Ancule*; hanno proporzioni armoniose che rispondono alla misura dello 'spitama' greco e alle sue divisioni, ma richiamano anche le *Empuse*, animali notturni della mitologia con un piede solo e più volti. I suoi *ornamenti* o *arichimenti* hanno una *bella fattura*, ma rivelano, anche, l'essenza del rito ovvero *l'ambiguità dell'oracoli*. La doppia scanalatura (superiore e inferiore) è formata da *trè strigi*. Le due parti scanalate sono divise da tre *cuogoli*, o *calculi*, e *scrupuli*, che rappresentano i *sortilegij*, o i calcoli, utilizzati dalla sacerdotessa per pronunciare gli oracoli. Infine l'elemento ripreso da Borromini è considerato da Peiresc come un vero e proprio capitello. Esso è costituito da due volute *ancone*, *helici* o *volte*, doppie, girate *a controsenso*, poiché anche gli oracoli significavano qualcosa e il loro contrario nello stesso tempo. Al

¹⁴³ TAMIZEY DE LARROQUE (come in nota 112), VII/5, 579, lettera di Peiresc a Holstenius, del 12 maggio 1630.

¹⁴⁴ BAV, Barb. Lat. 1999, fol. 1^r.

¹⁴⁵ Ibid., fol. 3^v e fol. 4^r.

centro si trova la testa di un capro coronata da una benda pendente ai lati. Questo, secondo Peiresc, non può essere un bucranio, poiché il muso è troppo appuntito per essere di bove e perché a Delfi gli animali sacrificali erano capre, come testimonia Diodoro Siculo.

Nel suo catalogo dei capitelli figurati, Mercklin¹⁴⁶ ha inserito questo esemplare nella tipologia 'sacrificale' con festoni e bucranio. Dai disegni rimastici è difficile giudicare se vi sia rappresentato un capro od un bucranio. Se effettivamente esso deriva dall'originario tripode delfico, la

rappresentazione di teste di capre e non bucrani rispetterebbe il mito e l'attribuzione ad Apollo¹⁴⁷. Questo legame con Apollo, sostenuto da Peiresc, è stato d'altronde sottolineato da Mercklin che ha riconosciuto nel capitello il tipo di *Lyracapitell*, elaborazione di un capitello, di solito di parasta, molto diffuso nel Quattrocento¹⁴⁸. Nell'iconografia diffusa tra Cinque e Seicento dell'Apollo citaredo, simbolo dell'arte musicale¹⁴⁹, la Lyra è spesso rappresentata proprio con due volute inverse. La troviamo ne *La scuola di Atena* di Raffaello così come nell'Apollo citaredo della fontana del giardino di Palazzo Barberini, che risale al 1678.

Se torniamo alle immagini, il disegno n. 53 di Londra mostra la colonnina del tripode nella sua classica tripartizione base-fusto-capitello, rendendo esplicita la descrizione analitica di Peiresc. Borromini può, così, considerare un elemento, quale il capitello, al di là del suo contesto e



Fig. 24: Malibu, The J. Paul Getty Museum, 86. GA. 467^r, N. Poussin, *Studi di antichità diverse sul tema del sacrificio* (particolare).

¹⁴⁶ VON MERCKLIN (come in nota 137), 199.

¹⁴⁷ BAV, Barb. Lat. 1999, fol. 9^{r/v}: *quelle hanno il muso molto puntato, et un poco di vulcera sopra il profilo del naso, che non puol in alcuna maniera accadere alle teste di bovi.*

¹⁴⁸ Si potrebbe citare l'esempio albertiano del tempietto Rucellai a San Pancrazio, con le volute che si legano al centro. Cfr G. MOROLLI, *L'elocutio dei capitelli*, in: *L'architettura di Lorenzo il Magnifico* (Firenze, Spedale degli Innocenti, 8 aprile-26 luglio 1992), a cura di C. A. LUCHINAT-L. MARCHETTI-G. MOROLLI. Firenze 1992, 277.

¹⁴⁹ Una copia romana di un originale greco è oggi ai Musei Capitolini (inv. M C 628).

della sua scala originale e riutilizzarlo. Anche Nicolas Poussin, direttamente coinvolto nello studio delle antichità e nelle campagne di disegno condotte nei musei e negli scavi, copia il pezzo e le sue parti isolate: lo troviamo in un foglio, oggi conservato al Getty Museum, che raccoglie diverse antichità sul tema del sacrificio (fig. 24)¹⁵⁰. Ed è ovvio che la copia è tratta dal disegno in possesso di Cassiano dove, appunto, il tripode appare scomposto nelle sue parti. Di nuovo troviamo un'analogia di metodo tra i due artisti che rappresentano la cosa, più che la forma: un'immagine che rimane all'incrocio tra scienza ed arte. Una testimonianza di Peiresc sull'invenzione del microscopio è per questo molto interessante. In una sua lettera al cardinale Barberini si legge: *gli occhialetti fanno bellissimo effetto in tutti gli oggetti che sin hora vi habbiamo potuto mettere, et gli manderò al Sig. Rigaltio con la prima occasione anco ch'egli possa provare di consider.^{vi} l'Ape se non intiera, almeno separata in diverse partiuicole, delle quali si potrà in qualche maniera comprendere la vera forma del tutto*¹⁵¹.

I disegni analitici degli antiquari rispondono precisamente a questo metodo che pretende uno sguardo oggettivo sulle cose. Inoltre danno forma a quelle raccolte di immagini che, oltre a costituire i materiali dei futuri trattati archeologici, possono essere considerate dagli artisti un vero e proprio 'archivio' di forme e di gesti. In questo modo si costituisce una relazione diretta tra erudito e artista affatto nuova. Così come Poussin, Borromini si fa carico dell'istanza razionalista propria alla nuova conoscenza scientifica e, pur nei suoi aspetti drammatici, accetta il suo potenziale demitizzante. Come ha notato Panofsky non tutti gli artisti sono disposti a seguire questa via. Per riprendere il caso dell'ape citato da Peiresc, se Borromini, nel disegno per una grata della cappella Barberini in San Carlino, trasforma l'emblema barberiniano nell'immagine scientifica dell'ape¹⁵², Pietro da Cortona, nella volta del salone Barberini, rifiuta una tale possibilità e, rivendicando lo statuto ideale della pittura, rappresenta ancora l'ape in modo generico¹⁵³.

¹⁵⁰ Malibu, The J. Paul Getty Museum, 86. GA. 467^r: N. Poussin, *Studi di antichità diverse sul tema del sacrificio*. Il disegno è stato pubblicato da F. SOLINAS, *Giovani ben intendent* del disegno. Poussin e il Museo Cartaceo, in: Poussin et Rome, Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana (16-18 novembre 1994). Paris 1996, 229, fig. 15.

¹⁵¹ BAV, Barb. Lat. 6502, fol. 20^r, lettera di Peiresc al card. Francesco Barberini del 2 giugno 1628.

¹⁵² Az. Rom 238a.

¹⁵³ E. PANOFSKY, *Artiste, Savant, Génie. Notes sur la Renaissance-Dämmerung*, in: IDEM, *L'œuvre d'art et ses significations*. Paris 1969, 132.

Al di là dei significati, dunque, sembra che l'attenzione di Borromini si rivolga alla sola immagine 'razionale' del tripode. Qual è, dunque, il valore che Borromini assegna all'oggetto e qual è il significato di un tale riuso, così strettamente connesso allo sviluppo scientifico dell'epoca e al valore documentale delle immagini che essa produce? Ancora, in quale posizione si trova tale approccio nei confronti dell'antico rispetto alla tradizione?

Martin Raspe ha riconosciuto nella fabbrica di Sant'Ivo ampi riferimenti proprio al mito di Apollo. Indubbiamente questo complesso sistema di rimandi allegorici rispecchia uno degli elementi più caratteristici della cultura emblematica cinque-seicentesca che sottoponeva forme antiche, in realtà sempre più opache, a spiegazioni spesso astruse. L'interesse di Borromini per questi temi e per l'origine apollinea del tripode non costituisce, però, una spiegazione esauriente delle modalità di questo riuso. D'altronde la testa di capro viene 'cristianizzata' nella testa di cervo con la croce e questo potrebbe rivelare un'intenzione retorica propriamente controriformista.

L'utilizzo di elementi pagani, come are e tripodi, è molto diffuso tra Quattro e Cinquecento. Secondo uno schema retorico ampiamente utilizzato l'elemento appare come un attributo della paganismi sconfitta¹⁵⁴. La retorica controriformista fa ampiamente uso di questa figura, anche se già alla fine del Cinquecento possiamo riconoscere elementi di discriminazione nel modo in cui gli artisti utilizzano gli attributi di un paganesimo dai contorni sempre più nitidi.

Nel caso del tripode possiamo considerare due casi analoghi. Il primo è l'affresco di Cesare Nebbia *Santa Susanna rifiuta di sacrificare agli idoli*, nel presbiterio di Santa Susanna a Roma¹⁵⁵. Zuccari ha delineato la genesi dell'affresco notando come, nella soluzione finale, Nebbia abbia fatto riferimento al testo di Baronio, relativo al martirio della santa, indicatogli dal committente. Baronio infatti parla di un trepiede per bruciare l'incenso¹⁵⁶: *Abijt ille, convenit eam, admovet tripodem, iubet ut thura offerat Iovis quod statuerat simulacro...*¹⁵⁷. Se consideriamo i due disegni

¹⁵⁴ S. SETTIS, Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana III/3. Dalla tradizione all'archeologia a cura di S. SETTIS. Torino 1986, 381-382.

¹⁵⁵ A. ZUCCARI, Rhetorica christiana e pittura: il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbiterio di S. Susanna. *Storia dell'arte* n. s. 107/7 (2004), 37-80.

¹⁵⁶ C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici* XIX/2. Lucca 1746, 655.

¹⁵⁷ *Macedonio avvicina un tripode, ordina che essa offra incensi ad una statua di Giove che era stata posta ...*

pubblicati da Zuccari riconosciamo che l'ara del disegno preparatorio si è trasformata, probabilmente per ordine del committente, nel tripode, in modo da rispettare il resoconto degli *Annali* del Baronio. Il riferimento a Baronio, così come altri indecisi riferimenti ai testi di Ugonio e Gallo-nio¹⁵⁸, non ha, però, alcuna necessaria verosimiglianza, né Nebbia tenta una ricostruzione archeologica della scena. Sopra il tripode che dovrebbe servire all'incenso, Nebbia colloca la statua di Zeus.

Nel 1612–1615, Domenichino rappresenta un'analogha scena sacra, riferita a Santa Cecilia e realizzata per la Cappella Polet in San Luigi dei Francesi. In questo confronto appare chiaro lo sviluppo di una nuova collaborazione tra erudito e artista. Lo studio e la restituzione filologica dell'antico è, in questo ciclo, un passo necessario nel metodo del pittore. La stretta collaborazione con gli ambienti eruditi dell'epoca, che per Nebbia fu probabilmente casuale, è qui sistematica. Stretto amico di eruditi e collezionisti, come Giovanbattista Agucchi e Francesco Angeloni, e, così, ben introdotto nell'ambiente culturale papale e vallicelliano, egli è una figura centrale nel passaggio tra la cultura dei grandi eruditi del tardo Cinquecento come Fulvio Orsini (1529–1600) e Lelio Pasqualini (1549–1614) e il classicismo successivo teorizzato da Bellori. L'affresco organizzato secondo un'equilibrata composizione di gesti e oggetti 'all'antica' presenta, in primo piano, un tripode. Il riferimento a Baronio, nella definizione della scena, trova anche in questo contesto un preciso riscontro ma, per la prima volta, l'oggetto è rappresentato in modo archeologicamente corretto. La statua di Zeus con la folgore è posta sullo sfondo, mentre sul cratere arde il fuoco del sacrificio. L'esemplare sembra preciso nei dettagli. Si ritrova, ad esempio, l'*empusa*, o lamia o cariatide indicata da Peiresc quale sostegno della conca. Un esempio successivo è *Santa Bibiana rifiuta di sacrificare agli idoli* di Pietro da Cortona, dipinto per la chiesa omonima verso il 1624–1626¹⁵⁹. Qui Cortona mostra di conoscere la reale forma e la funzione di un tripode, per quanto non sembra interessato ad utilizzarne un esemplare reale. Il tripode è posto al centro della scena. Un disegno di studio ne dà una versione precedente che forse richiama il tripode Gualdo, poi variato nell'aspetto.

In questi esempi, la rappresentazione dell'oggetto antico è strumentale alla *rethorica christiana*. Il principio narrativo è essenziale per quan-

¹⁵⁸ ZUCCARI (come in nota 155), 41–43.

¹⁵⁹ L'affresco è commissionato al Cortona nel 1624; vedi G. BRIGANTI, Pietro da Cortona. Firenze 1982, 167–170; pagamenti in O. POLLAK, Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII. Wien 1928, II/1, 27.

to sia espresso con stili affatto differenti¹⁶⁰. In Domenichino, più che in Cortona, ritroviamo quel gusto antiquario e una composizione statica, realizzata con formule definite sulla base di modelli antichi. Se il confronto, precedentemente fatto, tra il metodo di Poussin e quello di Borromini è corretto, il precedente di Domenichino può essere valido per entrambi. L'argomento cristiano è d'altronde essenziale tanto per Peiresc che per Borromini, *per che è senza dubbio che tutti questi misterij fatidichi erano pieni di magia e strigonerie, et d'imposture, al detto medemo delli antichi filosofi. Et a questo che li primi padri della Chiesa hanno fedelmente dichiarato per disingannare il mondo*¹⁶¹, ma in Borromini non si riscontra alcuna intenzione retorica. Nel suo metodo possiamo constatare solo la presenza di un 'processo': la citazione di un elemento antico, la cui singolarità si è costituita grazie al metodo di analisi razionale. Anche la trasformazione del capro, presente nel capitello antico, nel *cervo colla croce* della visione, avuta a Cerfroid, da Félix de Valois, fondatore dell'ordine¹⁶², è semplicemente dovuta alla coerenza del sistema emblematico che sottende l'intero progetto della chiesa dei Trinitari: dalla geometria di base, costruita sulla figura triangolare, ai diversi emblemi dell'Ordine Trinitario: la croce in campo bianco, presente nei capitelli e sulla facciata del convento, le catene e la corona reale dei capitelli, infine il cervo con la croce. Questi elementi sono emblemi dell'ordine religioso e non costituiscono un corpo simbolico positivo, una forma rivelata¹⁶³. Infatti perché utilizzare il capitello di un antico tripode di bronzo? Non vi si trova alcuna necessità. Nei termini di Milizia questo esempio sarebbe la prova chiara del dominio dell'arbitrio nel suo metodo. Ma tale metodo deve essere posto nel contesto d'origine: strappato alla sfera del 'gusto' e posto nel contesto del nuovo sapere scientifico. Già Sedlmayr ha rilevato come il trattamento borrominiano degli elementi architettonici sia strettamente connesso alla concezione dei corpi composti di Lavoisier¹⁶⁴. Questo metodo, che carat-

¹⁶⁰ Cfr. anche lo studio "Sinorix carried from the Temple of Artemis" di Pietro Testa in E. CROPPER, Pietro Testa (1612-1650). Prints and Drawings. Philadelphia 1988, 109.

¹⁶¹ BAV, Barb. Lat. 1999, fol. 4^{r-v}.

¹⁶² CONNORS (come in nota 4), 461; STEINBERG (come in nota 34), 423-425; G. MORONI, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni ... CIII/80. Venezia 1841, 306.

¹⁶³ STEINBERG, *ibid.*, 426-429 legge il motivo non solo come emblema trinitario ma anche come simbolo eucaristico.

¹⁶⁴ SELDMAYR (come in nota 25), 152-154. È interessante notare che Bellori - BELLORI (come in nota 48), 22 - nel tentativo di riconquistare l'universalismo della forma facendo tendere la pratica artistica all'idea, la opponga alla forma dei

terizzerebbe il sapere disciplinare nei suoi successivi sviluppi, risponderebbe alla concezione di coerenza scientifica di un sistema teorizzata da Condillac. Nel suo *Traité des Systèmes* del 1749 Condillac definisce la coerenza di un sistema non in relazione ai principi su cui è basato, ma *par la manière dont il rend raison des choses*¹⁶⁵.

Nell'elemento decorativo tratto dall'antico trepiedi ci troviamo di fronte, a dispetto di chi ancora vi ravvisi un simbolo positivo e qualche significato nascosto, ad una scelta arbitraria di un elemento, strappato dal contesto di origine e poi riutilizzato a formare un nuovo sistema coerente. Il tripode, infatti, potrebbe essere stato considerato semplicemente come un elemento geometrico di base triangolare e utilizzato, di conseguenza, nel contesto emblematico dell'ordine trinitario¹⁶⁶. La condizione di questo processo 'creativo' è il metodo di analisi partitiva e, attraverso di essa, il processo di riduzione dell'antichità ad immagini che, nell'essere destinate alle collezioni, acquistano un valore 'neutro'. Come abbiamo visto, le immagini del tripode perdono, in questo processo, i caratteri originari: le dimensioni, la scala, l'uso e il significato¹⁶⁷. Si costituisce così un'immagine sospesa sul proprio significato: un'immagine predisposta ad un nuovo ordine e a riconquistare una forma unitaria in differenti contesti: nella sfera definita dalla nuova scienza, rappresentata, dopo il Museo Cartaceo, dai trattati archeologici di Spon e Ciampini; o nella sfera artistica, di cui è caso emblematico la facciata di San Carlino¹⁶⁸.

Nella facciata di San Carlino, come caso di sintesi artistica, l'oggetto-tripode, divenuto immagine, è stato riutilizzato in un nuovo sistema sia dal punto di vista formale che rappresentativo. Dal punto di vista formale – base di candelabro e sostegno per una finestra – esso dichiara nuovamente l'arbitrarietà rispetto al canone classico-vitruviano. Rispetto al problema rappresentativo esso entra a far parte, come ha dimo-

naturalisti che *simili a Leucippo ed a Democrito ... con vanissimi atomi / a caso compongono li corpi*.

¹⁶⁵ Chi ha insistito su questo punto è Werner Oechslin; si veda W. OECHSLIN, Sulla creatività di Borromini: Calvino Cartesio e il gran pensatore Borromini, in: FROMMEL-SLADEK (come in nota 1), 208 e 213, nota 29; W. OECHSLIN, Folie borrominienne, esprit cartésien, schizothymie, in: Borromini en perspective, a cura di F. DOUAR-M. WASCHEK, Paris 2003, 55.

¹⁶⁶ STEINBERG (come in nota 34), 289ss.; CONNORS (come in nota 4).

¹⁶⁷ Cfr. M. RASPE, Borromini e la cultura antiquaria, in: BÖSEL-FROMMEL (come in nota 1), II/1, 87 che parla di ingrandimento e stilizzazione formale.

¹⁶⁸ Cfr. FIEDLER (come in nota 34), 196 e *passim*: a questa duplice possibilità di sintesi corrispondono le figure dell'erudito, poi archeologo, e dell'artista.

to Steinberg, di un complesso sistema emblematico, leggibile in chiave trinitaria, che informa l'intera chiesa¹⁶⁹. Così nella facciata borrominiana gli elementi arbitrariamente tratti dall'antico danno forma ad un sistema coerente particolare che è veicolo di un significato contingente: la rappresentazione dell'Ordine Trinitario. Solo attraverso questo primo 'significato' emblematico, il discorso può, successivamente, essere portato sul significato del mistero trinitario. La forma del San Carlino non è, dunque, una forma simbolica immediata, ma un'immagine allegorica.

Come abbiamo visto all'inizio, la soluzione dell'ordine minore risale al 1660 circa. La scoperta del tripode e le discussioni nell'ambiente barberiniano risalgono agli anni trenta. Il cardinale Barberini seguì da vicino le vicende della costruzione di San Carlo alle Quattro Fontane, sostenendo nel 1634 il primo progetto borrominiano e, in parte, contribuendo alla costruzione. La cappella Barberini, realizzata da Borromini tra il 1638–1641, è d'altronde un evidente tributo all'erudizione antiquaria e naturalistica del cardinale¹⁷⁰. A stretto contatto poi con gli eruditi, con Cassiano e con il cardinale Barberini, Borromini conduce, nei primi anni quaranta, una ricerca sui temi della sapienza che sarebbero serviti nell'ideazione di Sant'Ivo. Questa ricerca riguardava da una parte Hagia Sophia, come testimonia il breve dossier borrominiano oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁷¹, ma anche la sapienza di Apollo¹⁷². Dunque è probabile che già intorno al 1640 egli abbia visto i disegni del *tripode di*

¹⁶⁹ STEINBERG (come in nota 34), 317: "The ternary number is everywhere. A triangular campanile was to have summoned us. By three steps we enter the church, passing through its tripartite facade. Inside, under three pediment aediculae, stand three altars, of which the chief mounts again on three steps. The wall sections of the church are triadic throughout – tripartite, like the facade, in vertical articulation; tripartite on the horizontal zoning produced by three inter- and superposed orders"

¹⁷⁰ La presenza del cardinale è attestata per le principali cerimonie – cfr. POLLAK (come in nota 159), 45, 49, 115: nel 1638 pone la prima pietra dell'altar maggiore. Nel 1641 colloca il Santissimo Sacramento della chiesa e celebra la prima messa.

¹⁷¹ CONNORS (come in nota 90), 43–48. Verosimilmente Borromini conosceva i disegni di Hagia Sophia che si trovavano nel Museo Cartaceo (Windsor, Royal Library, n.1044), ma anche presso il cardinale Francesco (BAV, Barb. Lat. 4426, fol. 28, 46). Quest'ultimo nel 1647 chiedeva il piano e l'alzata della chiesa di Santa Sofia che sono nel libro dei disegni del San Gallo da Parigi a Luca Holstenio che, rimasto a Roma, prontamente glieli spedisce – cit. in F. SOLINAS, Portare Roma a Parigi. Mecenati, artisti ed eruditi nella migrazione culturale, in: CROPPER (come in nota 139), 249. Quindi è probabile che il codice fosse già nella biblioteca del cardinale.

¹⁷² Cfr. RASPE (come in nota 167), 89s.; HERKLOTZ (come in nota 106), 232s.

Apollo. L'alternativa è che Borromini abbia consultato il Museo Cartaceo nella *Libreria* di Cassiano gestito, dopo la sua morte nel 1657, dal fratello Carlo Antonio¹⁷³. In questo caso la 'scoperta' del tripode risalirebbe agli anni a ridosso della soluzione definitiva della facciata.

Questa nota sulla consultazione del museo di Cassiano è poco importante per la datazione della facciata, poiché siamo abbastanza certi che risalga agli anni 1660–1662. Vi è, però, un altro problema a cui questo dato fa riferimento e che può aiutarci a ricostruire il mosaico progettuale borrominiano. Borromini aveva, infatti, inizialmente pensato di realizzare un campanile a base triangolare, così come sembra essere rappresentato nella veduta di Cruyl.

VII. IL PRIMO CAMPANILE DI SAN CARLINO

Hempel è stato il primo a portare l'attenzione sull'esistenza di una prima soluzione per il campanile e a metterla in rapporto alla veduta di Cruyl. Questa struttura, demolita nel 1670, lasciò il posto ad una struttura a pianta quadrata con lati concavi, realizzata da Bernardo Borromini che, forse, rispettò un progetto borrominiano. Infatti gli atti del capitolo del 23 febbraio 1670 riportano che *determinò la comunità del Convento che si demolisse il campanile per aver così lasciato detto il medesimo architetto che lo edificò essendo molto sproporzionato e se ne edificasse un altro più piccolo e più adatto*¹⁷⁴. Il primo campanile è interpretato sia da Portoghesi che da Steinberg a pianta quadrata¹⁷⁵. Portoghesi ha, inoltre, individuato in Az. Rom 184 il disegno corrispondente a questo primo progetto. Il campanile qui rappresentato in forma quadrata presenta, tuttavia, una generica analogia tanto con il campanile della veduta di Cruyl, quanto con il campanile del 1670¹⁷⁶. In realtà, una soluzione alternativa, a pianta triangolare, è testimoniata da due disegni dell'Albertina: Az. Rom 172^r e Az. Rom 183^r. Il campanile rappresentato in Az. Rom 183^r, in pianta e in alzato, rivela una precisa corrispondenza con la veduta di Cruyl, ma sia Steinberg che Portoghesi hanno riconosciuto in questa soluzione una fase sperimentale, mostrando una certa riserva verso la realizzazione di una struttura triangolare, che, per quanto 'interessante',

¹⁷³ Cfr. D. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena 1992, 101s.

¹⁷⁴ Roma, Archivio di San Carlino, Capitolo conventuale 1652–1779, fol. 4, cit. in BONAVIA–FRANCUCCI–MEZZINA (come in nota 15), 27, nota 18.

¹⁷⁵ PORTOGHESI (come in nota 4), 294; STEINBERG (come in nota 34), 332–337.

¹⁷⁶ BONAVIA–FRANCUCCI–MEZZINA (come in nota 15), 13.

forse era un po' troppo arbitraria. La critica più recente sembra, invece, concorde nel riconoscere nella veduta di Cruyl proprio la soluzione triangolare delineata in Az. Rom 183^r¹⁷⁷.

Az Rom 172^r (fig. 1) presenta il profilo di un campanile triangolare posto in corrispondenza dell'angolo della fontana. La traccia è uno schema strutturale che misura la realizzabilità e la distribuzione dei carichi. Sul margine sinistro del foglio Borromini declina una prima soluzione formale di questo schema¹⁷⁸. La prima soluzione mostra una doppia struttura con pilastri articolati da lesene e richiama un altro disegno borrominiano, l'Az. Rom 110, in cui sono elaborate due varianti di strutture a base triangolare. Il disegno è datato da Thelen al 1629 circa e riferito ai campanili di San Pietro¹⁷⁹. Per quanto tra loro molto distanti i disegni rivelano lo stesso trattamento sperimentale, lo stesso gioco astratto sul tema geometrico triangolare.

Az Rom 172^r, se escludiamo la facciata, è databile come abbiamo visto al 1636–1638 e comprenderebbe, allora, anche questa prima soluzione pensata organicamente all'interno del progetto del convento e della facciata laterale della chiesa.

Nel *verso* dello stesso foglio compaiono altri schemi, ma questa volta su base quadrata. Anch'essi potrebbero risalire agli anni 1636–1638. Borromini sta indagando più soluzioni anche se la sovrapposizione di un triangolo sulla pianta generale faccia pensare che abbia già preso una decisione.

Az Rom 183^r (fig. 25)¹⁸⁰ e Az. Rom 184 appartengono ad una fase di elaborazione avanzata. Az. Rom 183^r è quotato e, soprattutto, rivela un carattere 'monumentale', che non può essere frutto di un semplice sperimentalismo geometrico. Entrambi i disegni introducono un elemento nuovo rispetto ai precedenti: la concavità dei lati delle figure. Tra questi due gruppi di disegni vi è il passaggio tra un'idea geometrica astratta e la sua forma reale compiuta. Possiamo dare un ordine cronologico a questa sequenza?

Oltre all'ipotesi che Az. Rom 172^r risalga al 1636–1638, abbiamo altri due dati: sappiamo che nel 1643 "fu fatta la campana grande che è al

¹⁷⁷ Ibid., 13–16; CONNORS (come in nota 4), 472.

¹⁷⁸ CONNORS, *ibid.*, 479; PORTOGHESI (come in nota 4), 53 lo descrive con due celle sovrapposte come variazioni di un unico tema geometrico.

¹⁷⁹ H. THELEN, Francesco Borromini. Die Handzeichnungen II/1. Graz 1967, 33–35, cat. 27; e *ibid.*, cat. 27a, la possibile soluzione in alzato (Berlino, Kunstbibliothek, n. 3828).

¹⁸⁰ Il disegno, secondo Steinberg, non è di mano del Borromini, cfr. STEINBERG (come in nota 34), 332–337.

campanile¹⁸¹ e che nel 1659 viene pagato Antonio Nuvolone per lavori di stucco al campanile¹⁸². Sulla base di questi dati si sono proposte due ipotesi. Secondo Connors il campanile viene costruito solo nel 1658–1659, quando interviene lo stuccatore. La *campana grande*, realizzata nel 1643, utilizzerebbe fino a questa data una struttura temporanea in legno, poggiata su uno zoccolo già costruito nel 1638¹⁸³. Secondo l'ipotesi di Bonavia, Francucci e Mezzina, invece, il campanile viene realizzato al rustico nella prima fase di costruzione e, quando Borromini è richiamato in cantiere nel 1659, il campanile verrebbe terminato con l'intervento dello stuccatore¹⁸⁴.

Una testimonianza tratta dal diario di Carlo Cartari sembra confermare l'ipotesi di Connors. L'11 agosto 1659 infatti si riporta: *ordiniam al Maiordomo circa le campane di S. Carlino*¹⁸⁵. Se a questa data si parla di campane è chiaro che la precedente soluzione non poteva che essere temporanea. Inoltre si parla di campane che, probabilmente, sostituiscono la *campana grande* precedente¹⁸⁶; dunque, tra il 1658 e il 1659, non vi può essere l'intervento del solo stuccatore.

Questo dato non ci permette però di dire molto di più sull'ideazione di questa struttura. Az. Rom 183^r, che rappresenta la fase matura del progetto, potrebbe essere datato al 1641–1643 o, altrimenti, agli stessi anni 1658–1659. Oltre ad essere definito nel dettaglio, il disegno ha un forte carattere monumentale che trova riscontro nella veduta di Cruyl dove la struttura, che sorge isolata, può ricordarci un “tempietto”¹⁸⁷.

¹⁸¹ POLLAK (come in nota 159), II/2, 106, cit. in BONAVIA–FRANCUCCI–MEZZINA (come in nota 15), 27, nota II; PORTOGHESI (come in nota 4), 174.

¹⁸² BONAVIA–FRANCUCCI–MEZZINA, *ibid.*, 27, nota 16: *e mi obbligo de' stucar detto campanile a satisfatione del signor Francesco Boromino* – ma non è citata la fonte. Per la data sarebbe da verificare con la notizia in DEL PIAZZO (come in nota 47), 205: *Antonio Nuvolone dà quietanza ai padri trinitari per il pagamento dei lavori di stucco da lui effettuati nella chiesa datato 4 aprile 1659* (Roma, Archivio dei padri trinitari di San Carlino alle Quattro Fontane, Cronaca di Fra' Giovanni Battista di San Bonaventura, nn. 35–37).

¹⁸³ CONNORS (come in nota 4), 472.

¹⁸⁴ BONAVIA–FRANCUCCI–MEZZINA (come in nota 15), 13–16.

¹⁸⁵ BAV, Chigi O IV 58, fol. 257^v (n. 336) (R. KRAUTHEIMER–R. B. S. JONES, *The Diary of Alexander VII: notes on art, artists and buildings. RömJbKg* 15 (1975), 211). Agosto 11, *lunedì ordiniam al Maiordomo circa le campane di S. Carlino, haviam parlato al Boromino*; e poco oltre si ribadisce: *Campane di S. Carlino*.

¹⁸⁶ PORTOGHESI (come in nota 4), 174 ha notato come la campana realizzata nel 1643 non sia stata più riutilizzata. È da verificare se già nel 1659 essa fosse stata forse fusa o sostituita o se questo dovesse accadere solo nel 1670.

¹⁸⁷ CONNORS (come in nota 4), 472.

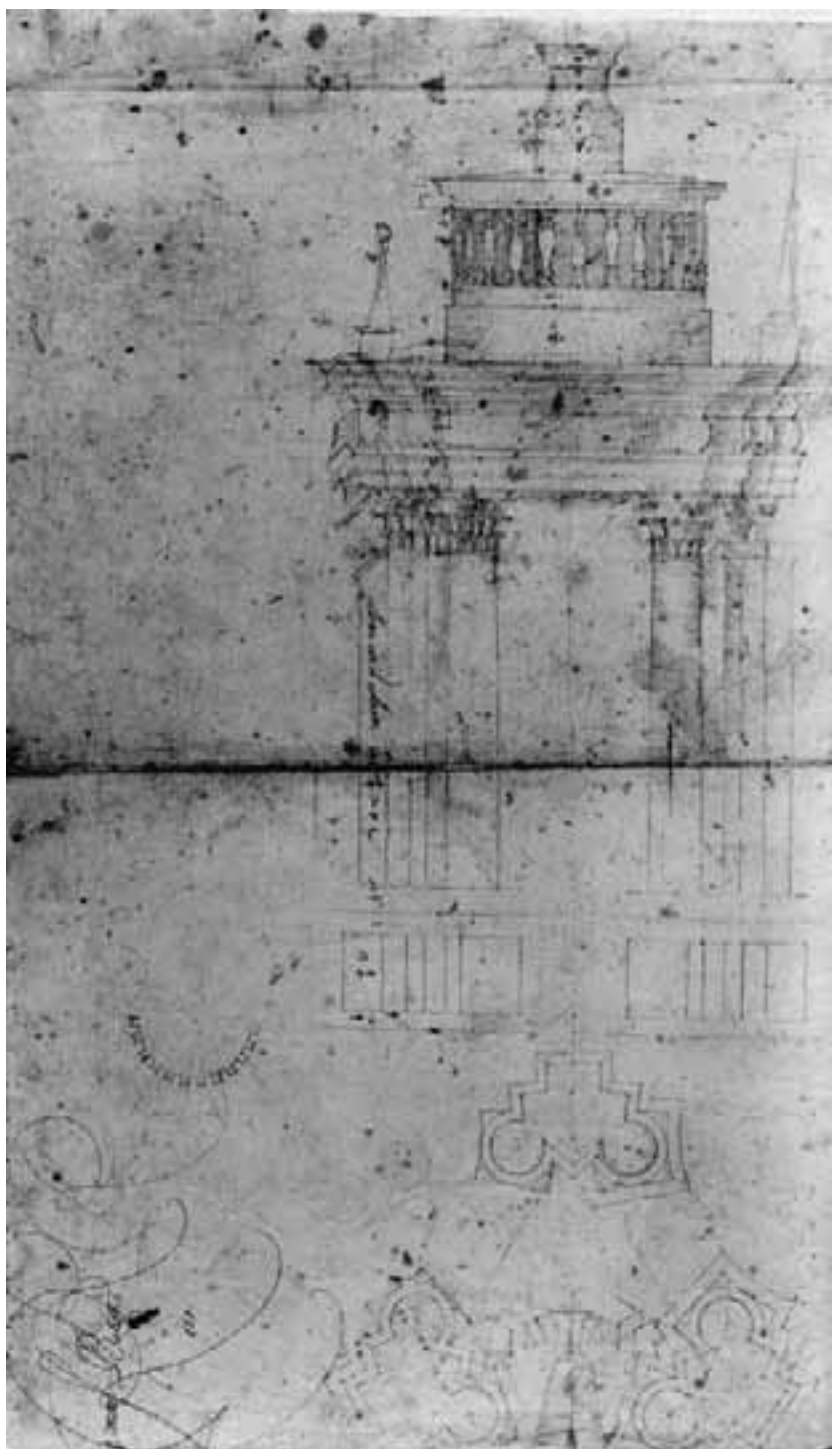


Fig. 25: Vienna, Albertina, Az Rom 183^r.

Abbiamo imparato a riconoscere questo carattere antichizzante delle immagini borrominiane che supera il semplice gioco combinatorio della geometria e abbiamo riconosciuto queste immagini, cariche di valore storico, negli elementi di facciata: un peristilio tardo antico, una tomba gotica, un candelabro, il capitello di un tripode ed ora un piccolo tempietto. Per quest'ultimo potremmo andare oltre e farci suggestionare dalla sua forma triangolare e riconoscere più che un "tempietto triangolare" proprio il tripode, il cui capitello è citato in facciata. Con un piccolo sforzo di astrazione il campanile potrebbe, effettivamente, essere considerato un oggetto e avvicinato alle diverse tipologie di tripode che abbiamo incontrato¹⁸⁸.

L'ipotesi che un antico elemento a base triangolare, come il tripode, divenga un modello per la costruzione del campanile di San Carlo è certo suggestiva, ma diviene anche verosimile se valutata sulla base di quanto abbiamo detto circa la scelta arbitraria dei modelli e l'uso pervasivo, nella chiesa, della figura ternaria.

Inoltre questa ipotesi, oltre a confermare l'attenta valutazione da parte di Borromini degli 'effetti' dell'opera, ci permetterebbe di delineare il passaggio da Az. Rom 172^r ad Az. Rom 183^r: una conquista della forma mediata dalla scoperta di un antico oggetto per il sacrificio. Sulla base del dato acquisito, ovvero che il campanile viene realizzato nel 1658–1659, potremmo allora riformulare l'alternativa datazione di Az. Rom 183^r. Se Az. Rom 183^r risale al periodo 1641–1643 l'utilizzo del modello antico risalirebbe al periodo di elaborazione del progetto di Sant'Ivo quando, come abbiamo detto, Borromini indaga i temi sapienziali, da Apollo a Salomone. Se il disegno risale al periodo 1658–1659, poco prima che Borromini delinea la soluzione finale anche per la facciata, il trattamento a motivi isolati, caratteristico del periodo tardo, sarebbe applicato con coerenza nell'intero complesso e l'antico braciere costituirebbe il modello sia per il campanile che per il motivo decorativo¹⁸⁹. Ma se abbia-

¹⁸⁸ Si veda la ricostruzione del campanile di Valentina Putzolu pubblicata in: *Studi sul barocco romano. Scritti in onore di M. FAGIOLO DELL'ARCO*. Milano 2004, tav. XCVI.

¹⁸⁹ CONNORS (come in nota 4), 487 ha datato a questo periodo anche Az. Rom 186. Ma la soluzione con il campanile esagonale è totalmente estranea all'elaborazione della prima soluzione. Dunque è più probabile la datazione proposta da Frommel-Schlimme, ante 1638. Nel disegno, inoltre, è ancora presente il tentativo di uniformare le parti del convento attraverso la ripetizione di un motivo, il sistema ternario di colonne. Come abbiamo detto nel periodo tardo questa istanza cade in favore di un trattamento singolare dei motivi: la facciata della chiesa, il campanile

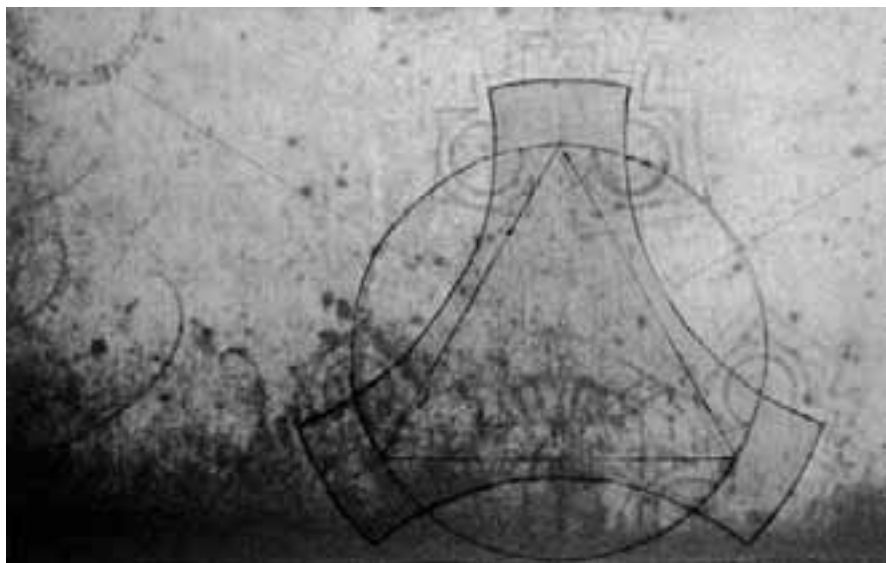


Fig. 26: Ricostruzione geometrica del campanile sulla base di Vienna, Albertina, Az Rom 183r.

mo dimostrato la precisione del riferimento per l'elemento decorativo di facciata, qui ci troviamo di fronte ad una vaga analogia formale che va circostanziata.

Come abbiamo affermato all'inizio, l'altro nodo della progettazione borrominiana è costituito dal sistema astratto della geometria e dei suoi "significati nascosti". Nei primi anni quaranta Borromini sta progettando Sant'Ivo che, oltre a declinare i temi della Sapienza, dispiega tutta la complessità della macchina geometrica. Come è stato più volte notato sia in Sant'Ivo che in San Carlino lo spazio interno è determinato da una matrice geometrica ideale che nella realtà è tutt'altro che percepibile. Nel caso di San Carlino, sono i disegni tardi già citati che rivelano la matrice nascosta, costruita su due triangoli adiacenti¹⁹⁰. Seguendo una tale ipo-

¹⁹⁰ Cfr. nota 5. CONNORS, *ibid.*, 472: La facciata "si fonda su un triangolo totalmente invisibile". Rispetto all'opinione di Connors, PORTOGHESI (come in nota 4), 54 ha dimostrato che la geometria poi applicata a molti disegni teorici è realmente matrice di progetto. Lo confermerebbero due dati: la presenza, in Az. Rom 170r, di due differenti ipotesi del doppio triangolo come matrice della chiesa; il rilievo eseguito sulle dimensioni e la geometria dei piloni, che dimostra la corrispondenza con la costruzione geometrica.

tesi la verifica del rapporto con il modello antico va condotta sul piano della geometria. Se, effettivamente, il modello è il tripode, il 'riuso' riguarda le figure geometriche e i *misterij loro secreti* attraverso cui la natura parla, per avvalersi di una ricorrente formula del sapere seicentesco¹⁹¹. Analizziamo il disegno Az. Rom 183^r e confrontiamolo con il n. 52 di Londra, in cui compare l'elemento di base del tripode, l'*hipocrateriydon*, che, secondo Peiresc, è *una delle principali pezze di questo Tripos*¹⁹². Se ne facciamo emergere la forma di base, questo elemento può essere agevolmente paragonato alla pianta del disegno borrominiano (fig. 26). In questi termini, tuttavia, il confronto è ancora troppo generico. Cerchiamo di ricostruire la geometria della pianta.

Nel disegno è visibile un triangolo equilatero inscritto in una circonferenza. Ai vertici del triangolo vi sono i sostegni costituiti da un fascio di tre pilastri e due colonne. Le basi delle colonne e dei pilastri, così come la trabeazione, sono individuati da archi di circonferenza che certamente sono tracciabili da un punto che si trova sulle bisettrici del triangolo. La misura del diametro della circonferenza individua questi centri. Da qui possiamo tracciare gli archi di circonferenza che definiscono i pilastri intermedi. Così scopriamo che questi archi di circonferenza passano dai centri delle colonne che già si trovano lungo la circonferenza in cui è inscritto il triangolo. Sulla base poi del disegno dell'*hipocrateriydon* inseriamo un cerchio all'interno del triangolo presente nel disegno di Borromini e un ulteriore triangolo (fig. 27). Con questa prima ricostruzione geometrica mettiamo soprattutto in luce la figura compiuta del foglio di Cassiano dal Pozzo, ma non possiamo procedere oltre, poiché non c'è nulla di univocamente individuabile.

La descrizione del tripode nel trattato di Peiresc è ampia e, sottolineando ancora una volta l'importanza della geometria, si dilunga in una descrizione delli *misterij più nascosti dentro le proportioni, produzioni, et congiuntioni de' principali numeri e delle figure geometriche*¹⁹³. In questo caso è il testo di Peiresc che potrebbe rivelare ciò che è implicito nel disegno borrominiano. Seguiamolo:

¹⁹¹ Cfr. BAV, Barb. Lat. 1999, soprattutto fol. 6^v-7^r. Anche la lettera di Peiresc a Cassiano del 30 maggio 1635, in LOTHE-JAYAL (come in nota 116), 192: *l'amore ch'io porto alla cognitione della vera Philosophia naturale che si può scorgere nell'istesso libro della natura più tosto che in qualsi voglia altro*. Cfr. A. BLUNT, Vita e opere di Borromini. Bari 1983, 36-40.

¹⁹² BAV, Barb. Lat. 1999, fol. 4^v.

¹⁹³ Nelle descrizioni della Piazza d'Oro a Villa Adriana, Contini ricorre alla geometria per spiegare la complessità della sala. Egli sottolinea come l'edera sia *di tanta concavità, che è per la sesta parte di un cerchio* - CONTINI (come in nota 56), 12.

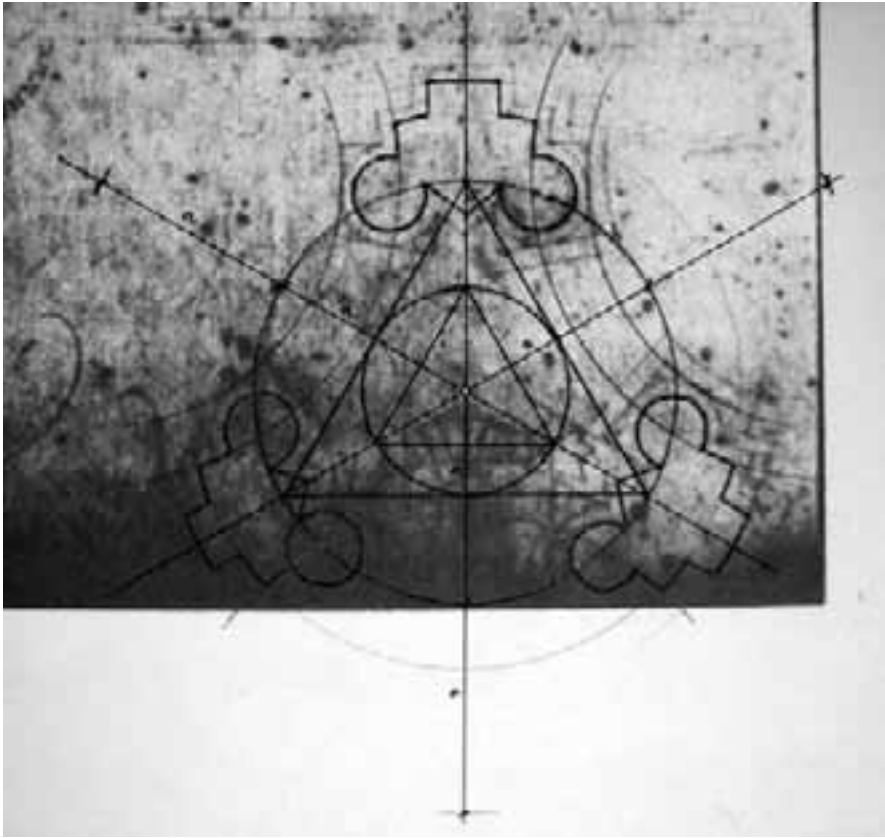


Fig. 27: Ricostruzione geometrica del campanile sulla base di Vienna, Albertina, Az Rom 183r.

Ma quello che è di più consideratione nella struttura di questa machina è, che come (ad imitatione di quella di Delphes) essa è composta di trè gran quarti di cerchi molto masicci et saldi voltati l'uno contro l'altro, per le loro piegature, e giunti per le punte de' loro bracci formando una figura triangulara, resta un vuoto ò vacuo, al centro delle loro congiunture paramente di forma [fol. 6r] triangolare, per il quale vacuo poteva verisimilmente nella Delfica salire et s'inalzare dal fondo dell'abisso il vento o spirito sotterraneo, che pigliava et metteva in furia quelle Pythonisse, quando esse s'andavano mettere di sopra. Et per farvi più fattura et affettanti misterij più nascosti dentro le proportioni, produzioni, et congiuntioni de' principali numeri e delle figure geometriche, questo vacuo in figura triangolare (composto non di linea retta, anzi di linee piegate ò di trè archi, ò portione di cerchi) e inserato dentro un cerchio intiero che è signato di una sola linea circolare molto

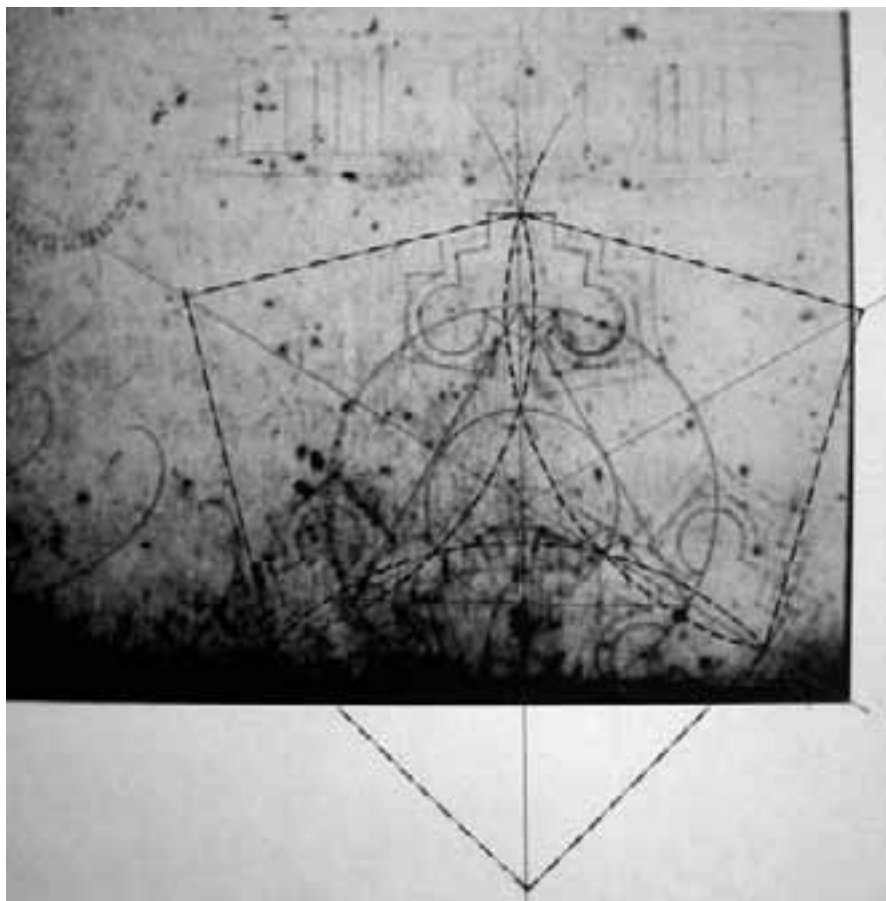


Fig. 28: Ricostruzione geometrica del campanile sulla base di Vienna, Albertina, Az Rom 183'.

*distintamente scolpita sopra la superficie di questa machina, il quale circolo abbraccia giustamente li tre ponti del triangolo di quel vacuo, et pare essere stato altra volta diviso in dodici portioni equali come il Zodiaco*¹⁹⁴.

Se il disegno di Borromini sembrava decisamente complesso ora, applicando i principi geometrici che Peirese individua nel tripode antico,

¹⁹⁴ ROOSES-RUELENS (come in nota 107), 323, doc. DCLXXXII. In francese suona: *Or ceste machine, au dire du mesme Diodore, avoit trois bases, d'ou l'on tiroit, ce dit-il, l'origine du nom de tripos ... la structure de c'est machine icy est, que, come (à l'imitation de celle de Delphes) elle est composée des trois grandz quartz de cercle fort massifs et solides, tournez l'une contre l'aullre par leur convexité, et assembléz par les*

tutto diventa chiaro e non resta che portarlo alla debita scala data dal triangolo strutturale astratto presente in Az. Rom 172^r.

Il principio compositivo di riferimento è dato dai *trois grandz quartz de cercle fort massifs et solides, tournez l'une contre l'autre par leur convexité* (fig. 28). L'ultimo triangolo che avevamo tracciato (il più interno) non corrispondeva, infatti, al triangolo convesso della base del tripode. Se prendiamo come raggio dei tre quarti di cerchio il segmento che tocca i vertici del triangolo minore, riusciamo a tracciare *un vuoto ò vacuo, al centro delle loro congiunture paramente di forma triangolare* ovvero il triangolo convesso indicato da Peiresc. Questi stessi archi, inoltre, determinano la dimensione delle braccia del tripode, individuata dal punto in cui questi quarti di cerchio si incontrano (*giunti per le punte de' loro bracci*). Per la definizione della dimensione dei pilastri di testa e delle colonne è probabile che Borromini abbia individuato un'ulteriore figura triangolare inscritta nel triangolo convesso, determinata dall'intersezione delle bisettrici con detto triangolo. La proiezione di questo triangolo lungo i bracci del 'tripode' individua, appunto, la dimensione sia del pilastro che della colonna, come è mostrato nella (figg. 29–30). Una ricostruzione laboriosa, ma che, nella sua *ragionevolezza*, sembra corrispondere bene al procedimento compositivo borrominiano.

Ancora una volta ci troviamo di fronte ad una scelta del tutto arbitraria ed estremamente astratta. Invece dell'immagine 'neutra' dell'antico elemento viene ripresa la forma geometrica astratta descritta, non senza un piacere tutto intellettuale nell'interpretare i misteri della natura, da Peiresc:

Che se si volesse rapportare a tutte queste figure, quello che Platone, [fol. 6^v] Pitagoras, et altri Antichi Philosophi hanno voluto immaginarsi per li principij della natura et per il rapporto che potevano havere con suoi attributi che si davano alle principali deità de' loro tempi, vi si troveria de maravigliosi misterij, et che puol essere, quadrariano molto bene alla

boutz de leur bras, formant une figure triangulaire: il demeure un vuide au centre de leur assemblage de forme triangulaire aussy Et pour y faire plus de façon et y affecter des mystères plus cachez dans les proportions, productions et assemblages des principaux nombres et figures géométriques, ce vuide en figure triangulaire (composé non de lignes droictes, ainsi de lignes courbes, ou de trois arceaux et portions de cercle) est fermé dans un cercle entier, qui est marqué d'une seule ligne circulaire, fort distinctement gravée sur la superficie de ceste machine, lequel cercle embrasse justement les trois points du triangle de ce vuide et semble avoir esté aultresfois divisé en douze portions esgales come le zodiaque.

struttura, et uso di questa gran machina Delphica et dell'altri che si fabricavano ad imitatione di quella li.

La geometria viene applicata come principio di razionalizzazione dell'immagine, di trasformazione al reale dell'immagine. Essa non rivela l'ordine implicito delle cose, non è misura dell'universale, piuttosto è forma coerente in sé. Nella sintetica formula data dal Passeri: "Le sole arti del disegno hanno il gran privilegio di creare"¹⁹⁵. In questo senso Manfredo Tafuri ha osservato come, attraverso lo strumento della geometria, "l'invenzione dei tipi diviene coerentemente costruzione di forme-oggetti aventi significati di per sé"¹⁹⁶. Quello che abbiamo tentato di dimostrare è che, almeno in Borromini, questo sistema di coerenza scientifica ha un forte carattere storicista. Persino la costruzione geometrica ha un valore 'antiquario': rimanda all'ordine matematico di un antico oggetto, così come descritto da Peiresc. Naturalmente la ripresa si riferisce ad una forma che conserva solo un valore d'antichità, ad una forma svuotata di ogni *auctoritas*. Le forme citate sono ormai solo oggetti singoli, frammenti "scampati alla distruzione del tempo"¹⁹⁷, che acquistano valore grazie al lavoro archeologico.

Nell'analisi del tripode abbiamo seguito proprio questa via verso l'origine, la storia dell'immagine di un antico tripode il cui uso, e la cui forma, emergevano dall'oblio grazie alla ricerca e all'analisi scientifica.

Questa ricerca e la raccolta delle immagini del tripode mirava, come abbiamo visto, ad individuare la vera forma del tripode di Apollo – elemento originario dei *misteri* della religione pagana – a definire l'immagine che le raccoglie tutte. Questo metodo, qui applicato ad un oggetto particolare, sembra caratterizzare, in generale, il sistema del sapere seicentesco. La ricerca riguardo ai sacramenti, condotta da eruditi come Casali, Peiresc, Holstenio¹⁹⁸ – tema poi significativamente rappresentato da Poussin – condivide l'analogo scopo di individuare una forma originaria comune che si trasmette con variazioni discrete nelle religioni storiche¹⁹⁹. La forma non è più rappresentazione positiva e, in opposizione

¹⁹⁵ G. B. PASSERI, Della ragione dell'architettura. Discorso, in: IDEM, Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici. XXII, Venezia 1772, 1: cit. in OECHSLIN, Sulla creatività di Borromini (come in nota 165), 212.

¹⁹⁶ TAFURI (come in nota 19), 16.

¹⁹⁷ F. BACON, Of the Advancement of Learning. London 1605 (ed. a cura di M. KIERNAN. Oxford 2000, 65): "Antiquities are Historie defaced, or some remnants of History, which have casually escaped the shipwreck of time".

¹⁹⁸ Si veda l'attività dell'Accademia Basiliana fondata nel 1635 dal cardinale Barberini.

¹⁹⁹ BLUNT (come in nota 132), 187.

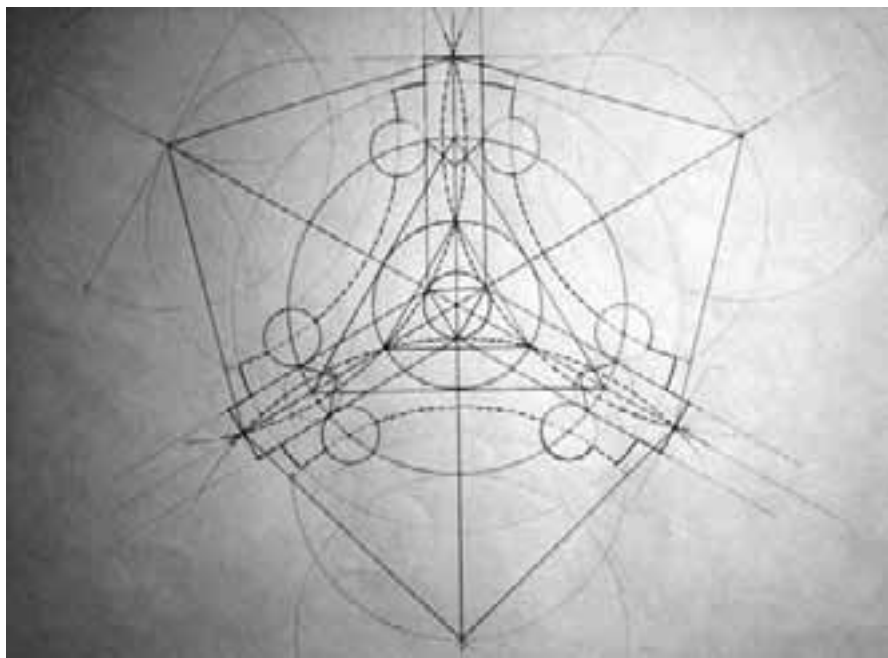


Fig. 29: Ricostruzione geometrica del campanile sulla base di Vienna, Albertina, Az Rom 183^r.

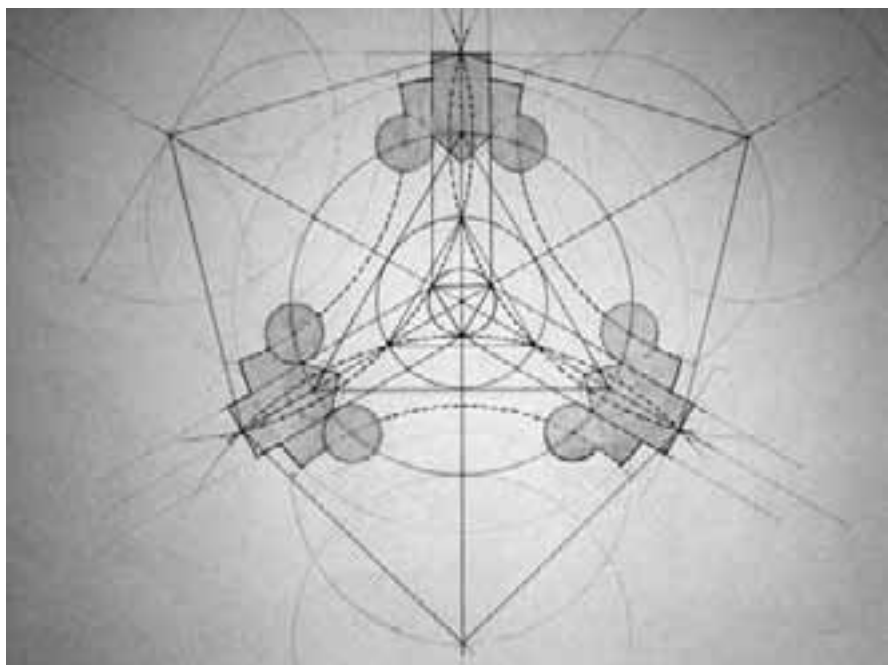


Fig. 30: Ricostruzione geometrica del campanile sulla base di Vienna, Albertina, Az Rom 183^r.

all'ideale belloriano, è per il contesto scientifico seicentesco un'immagine che va recuperata attraverso l'analisi delle differenze storiche.

Questo orientamento del sapere scardina, in primo luogo, il sistema lineare della tradizione e pone un problema di legittimazione al sistema delle arti liberali. È naturale che la stessa autorità di Vitruvio sia sottoposta al processo di storicizzazione implicito in questo percorso a ritroso verso l'origine. Werner Oechslin ha più volte evidenziato l'importanza del processo con cui si attua questo ampliamento della tradizione. Già verso la fine del Cinquecento, infatti, gli ambienti eruditi dell'ortodossia cattolica sentono la necessità di fondare scientificamente l'architettura al di là dei limiti imposti da Vitruvio. Questo tentativo è condotto in perfetta coerenza con l'orientamento della ricerca sulle immagini storiche che abbiamo delineato. Oechslin ha osservato, infatti, che il significato del recupero, da parte della Controriforma, del modello del Tempio di Salomone non è tanto importante per i simboli mistici che esso veicola, quanto perché dimostra un nuovo rapporto con la storia. Il modello originario, dove si incontrano forma rivelata e misura umana (*praxis geometriae*), materializza l'immagine che può ritrovarsi nello sviluppo delle forme storiche²⁰⁰. Ed è importante sottolineare che l'erudizione indichi e descriva questo modello come un monumento singolare che sta nell'origine: il Tempio di Salomone.

L'analisi fin qui condotta mostra come il metodo borrominiano non si costituisce come semplice negazione del linguaggio classicista, ma come una riflessione condotta a ridefinire in senso positivo la relazione tra storia e prassi, tra *auctoritas* e *dottrina*. Forse in termini epigonali, memoria del passato e *ratio* geometrica si presentano ancora indistinti nel suo metodo, in modo che l'esito raggiunto in San Carlino non sia leggibile univocamente, né dal punto di vista della pratica, né dal punto di vista della continuità con la tradizione. La *ratio* geometrica non può fondare da sola la pratica architettonica e ciò esclude le letture 'estetiche' basate su categorie, a posteriori, quali 'invenzione', o 'gusto'. D'altra parte il processo di ampliamento dei riferimenti storici, che abbiamo riscontrato nel metodo borrominiano, dispiega uno sguardo sul passato, inteso *tout court*, che ci

²⁰⁰ W. OECHSLIN, *Architectura est scientia aedificandi. L'influenza della letteratura sull'architettura*, in: *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600–1750*, a cura di H. MILLON, Milano 1999, 214; il tempio vale come "ratio architecturae" come "quintessenza dell'architettura"; W. OECHSLIN, *Doctrina et Veritas e prassi: esperienze milanesi di Borromini*, in: KAHN-ROSSI-FRANCIOLLI (come in nota 1), 442–449.

porta al di fuori del mito della tradizione: così, fuori dalla norma, non si cade nell'arbitrio ma in una concezione storica della forma: l'immagine.

APPENDICE

In base ai dati acquisiti cerchiamo di delineare uno schema circa la possibile genesi della facciata.

Il dato essenziale da cui siamo partiti è il cambiamento di progetto, databile al 1660–1662. Questo cambiamento rivela una rivoluzione nel metodo e una nuova concezione della forma architettonica, basata su un procedimento analitico e storicizzante. Secondo questa prospettiva sono da leggere i motivi 'antichizzanti' della facciata, la facciata stessa incastonata nel fronte del convento, il campanile.

Il campanile viene costruito solo nel periodo 1658–1659, ma la sua ideazione può risalire ai primi anni quaranta e dipende dalla datazione di Az. Rom 183^r. Il campanile avrà breve vita e nulla sappiamo circa la decisione di Borromini di demolirlo²⁰¹. È possibile che lo abbia fatto quando l'ordine minore della facciata era quasi terminato e lo squilibrio delle forze tra gli elementi diveniva evidente.

Nell'ipotesi che la sua ideazione sia coeva o appena precedente il progetto della facciata emergerebbe con netta chiarezza la radicalità della nuova concezione architettonica introdotta verso il 1659 e l'applicazione coerente di un metodo che procede per immagini isolate.

In caso contrario la definizione del nuovo metodo sarebbe più sfumata e il disegno Az. Rom 183^r farebbe da termine mediano tra le due concezioni. Noi tenderemmo a seguire la prima ipotesi e delineare la genesi del primo campanile in modo seguente:

1636–1638: campanile esagonale (Az. Rom 186)

1638–1641: primo campanile triangolare a base semplice (Az. Rom 172^r e alternative Az. Rom 172^v)

1658–1659: campanile-tripode (Az. Rom 183^r).

L'Az. Rom 184 rimarrebbe come opzione alternativa legata alle sperimentazioni del foglio Az. Rom 172^v o altrimenti, seguendo l'ipotesi di Bonavia–Francucci–Mezzina, ad una fase successiva la decisione di demolire il campanile triangolare²⁰².

²⁰¹ La ragione della demolizione non è chiara. Più che per questioni dimensionali è forse dovuta al calcolo degli effetti proporzionali tra il campanile e il cantone angolare cfr. R. MEZZINA, Il campanile della chiesa: quale pentimento? *BollStor-Archit* 30 (1983), 101–105.

²⁰² BONAVIA–FRANCUCCI–MEZZINA (come in nota 15), 13.

Anche per la genesi della facciata non vi sono conclusioni certe. Abbiamo notato una certa coerenza nella successione dei disegni. Se volessimo leggere in modo schematico l'ordine dei disegni in base allo sviluppo della concezione da una facciata ad edicola ad una facciata tripartita otterremmo: Az. Rom 171 – Az. Rom 187^r – Az. Rom 186.

Dovremmo allora confrontare l'interpretazione di Frommel–Schlimme e di Connors e le loro proposte di datazione soprattutto in relazione alla realizzazione della facciata rustica nel 1638.

La differenza sostanziale di queste due letture sta nella datazione di Az. Rom 186. Mentre per Frommel–Schlimme è il disegno che più si avvicina alla facciata rustica, per Connors esso è una proposta tarda che probabilmente risale al 1658–1659 circa. Dal punto di vista stilistico la datazione di Connors di Az. Rom 186 convince meno. Per tre questioni. Per prima cosa il disegno sviluppa, come ha notato Portoghesi, un'idea coerente applicando il sistema ternario di colonne alla facciata, alla fontana e al campanile. È ancora evidente l'intenzione di unificare organicamente il complesso conventuale. In secondo luogo il motivo della terna di colonne può essere considerato sviluppo coerente delle soluzioni formulate in Az. Rom 187^r. Infine la facciata rispetta un trattamento della parete ancora dominante, soprattutto nel motivo convesso su concavo; cosa che ha perduto ogni valore nella soluzione a 'motivi' della fase tarda (ad esempio Az. Rom 175).

L'ipotesi di Frommel–Schlimme sarebbe inoltre verificata dalla presenza nel disegno di un campanile esagonale. Se l'ipotesi di sviluppo coerente del motivo del campanile triangolare, (Az. Rom 110) – Az. Rom 172^r – Az. Rom 183^r, è verificata, il ritorno ad un'idea del tutto differente nel momento in cui si sta formalizzando il modello antico è improbabile. Allora Az. Rom 186 è certamente antecedente ad Az. Rom 172^r e, di conseguenza, alla facciata rustica. La successione potrebbe essere:

1634: facciata-edicola (Az. Rom 171)

1636–1638: facciata terna di colonne (Az. Rom 187^r) – facciata tripartita (Az. Rom 186) – primo campanile triangolare (Az. Rom 172^r)

1638: facciata rustica

Questa lettura è basata sul presupposto che vi sia uno sviluppo coerente nella genesi della facciata, pur sempre basato, come abbiamo dimostrato, su modelli 'arbitrari'.

Si potrebbe, tuttavia, optare per un processo creativo discontinuo. In questo caso il disegno Az. Rom 187^r risponderebbe alla nuova disponibilità finanziaria dell'ordine, risalirebbe al 1641 circa e sarebbe, dunque, successivo ad Az. Rom 186. Az. Rom 187^r, riprendendo il motivo ad edi-

cola, rimarrebbe isolato, spezzando la coerenza logica dei disegni. In questo caso avremmo:

1634: facciata-edicola (Az. Rom 171)

1636–1638: facciata tripartita (Az. Rom 186) – facciata rustica

1641: facciata terna di colonne (Az. Rom 187^r).

* *
*

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- Fig. 1, 7–8, 12, 25–30: Vienna, Albertina.
Fig. 2: Cleveland, Ohio, The Cleveland Museum of Art.
Fig. 3–6, 11, 13–18: A. BORGOMAINERIO.
Fig. 9: F. CONTINI, *Ichnographia Villae Tiburtinae Hadriani Caesaris. Romae 1751*, in: Biblioteca di Archeologia del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università Ca' Foscari di Venezia.
Fig. 10: A. MONETTI, Nuovi sostegni all'ipotesi di una grande sala cupolata alla Piazza d'Oro di Villa Adriana. *Analecta Romana Instituti Danici* 20 (1992), 80.
Fig. 19: K. KERÉNYI, *Dioniso*. Milano 1992, fig. 63.
Fig. 20: Padova, Biblioteca Universitaria.
Fig. 21: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
Fig. 22–23: London, British Museum.
Fig. 24: Malibu, The J. Paul Getty Museum.

