

## BORROMINI: SVILUPPO E CRISI DI UN LINGUAGGIO

di Arnaldo Bruschi

Manifestazione specifica del *Manierismo* era la tensione tra l'angosciosa necessità di riposare in qualche certezza e l'urgenza di esprimere la propria individualità anche in termini non « comunicabili » razionalmente: in altre parole la tensione irrisolta tra l'assoluto statico e atemporale e il divenire mutevole e immerso nel tempo. La crisi manieristica si manifestava pertanto come dialettica, immanente al personale mondo di ogni artista, tra ordine e libertà. La radice della vitalità artistica delle opere era nella tensione di una crisi non risolta che si configurava, provvisoriamente placata in immagine, solo in un precario armistizio, ancora ambiguo e denso di inquietudine. E tuttavia limite del Manierismo era, contemporaneamente, l'impossibilità di esercitare la propria dialettica se non nell'ambito di alcune convenzioni e delle loro contraddizioni. Il campo è delimitato e il classicismo è il termine di confronto insopprimibile; constatato come un ordine « necessario » se pur inadeguato.

Il *Barocco* non rappresenta il crollo del mondo umanistico. L'arte, e più l'architettura barocca, non giunge mai a costituirsi come reale alternativa, e quindi come negazione, del termine rinascimentale. Non si pone con questo in un profondo rapporto dialettico; ma si configura come *sviluppo*, in un rapporto di sostanziale continuità.

La pratica professionale della fine del '500 aveva reso più elastico il bagaglio delle regole; che pur si cristallizzava, nella teoria, in precetti convenzionali. Si allentava la sintassi rinascimentale; ma si allargava il repertorio tematico: tanto da farsi empiricamente duttile in relazione alle più varie applicazioni pratiche e ai soggettivi impulsi espressivi.

Il progressivo affermarsi delle forze del divenire, del *mutamento*, contro l'idea rinascimentale della *persistenza* immutabile in un ordine perfetto raggiungibile nell'equilibrio statico dello spazio, si esprime nel Barocco nell'accettazione ed anche nell'esaltazione, nell'immagine, di una variabilità dinamica tendenzialmente infinita. Ma questa, espressa come « movimento », resta inequivocabilmente regolata in limiti convenzionali nell'ambito di una visione tridimensionale ancora prospettica.

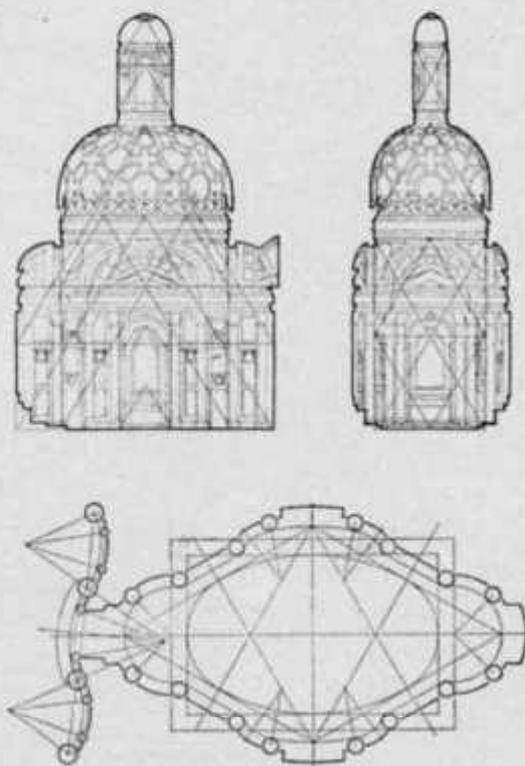


Fig. 12 - Tracciati geometrici, in pianta ed in alzato, della chiesa di San Carlino.

Nessuno degli elementi tipici della tradizione rinascimentale sembra essere messo in crisi nel profondo. L'uomo crede ancora di presiedere al mondo come centro dell'universo. Nessuno degli antichi principi di stabilità, nessuno dei valori fissati dalla tradizione umanistica, è completamente travolto. La *natura* e la *storia* permangono come riferimento ideale dell'operare artistico; né vengono contestati i mezzi di controllo spaziale tipici del mondo rinascimentale — la geometria, le proporzioni, gli ordini classici.

Il progredire degli impulsi del divenire, il prevalere di una più accentuata dimensione temporale intervengono nell'architettura dinamizzando la univoca e statica *perspectiva centralis* quattrocentesca che, ora, tende a frantumarsi in più prospettive parziali mediante l'accettazione di diversi e molteplici punti di vista. Tuttavia la prospettiva permane come regola generale di una visione organizzata: i punti di vista rimangono prestabiliti, spesso gerarchizzati, idealmente distinti. L'attivo dinamismo degli involucri e degli spazi si attua cioè, sempre, nell'ambito di argini prospetticamente predisposti; facendo perno su punti fissi simmetricamente controllati. Per questo, come osserva lo Scully, « l'ordine è assolutamente saldo, ma in contrapposizione ad esso, un'illusione di libertà viene declamata »...<sup>1</sup> L'architettura, in una specie di finzione scenica, « recita il dramma del movimento » trascinando psicolo-

<sup>1</sup> Cfr. V. SCULLY jr., *Modern Architecture*, New York, 1961; trad. it. Milano, 1963, p. 10.

gicamente l'osservatore alla persuasione<sup>2</sup> e alla meraviglia. « *Ma è sempre possibile rinvenire una conclusione nota al termine di ogni avventura... Il giuoco appare tumultuoso ma nessuno rimane leso e ciascuno vince* »<sup>3</sup>.

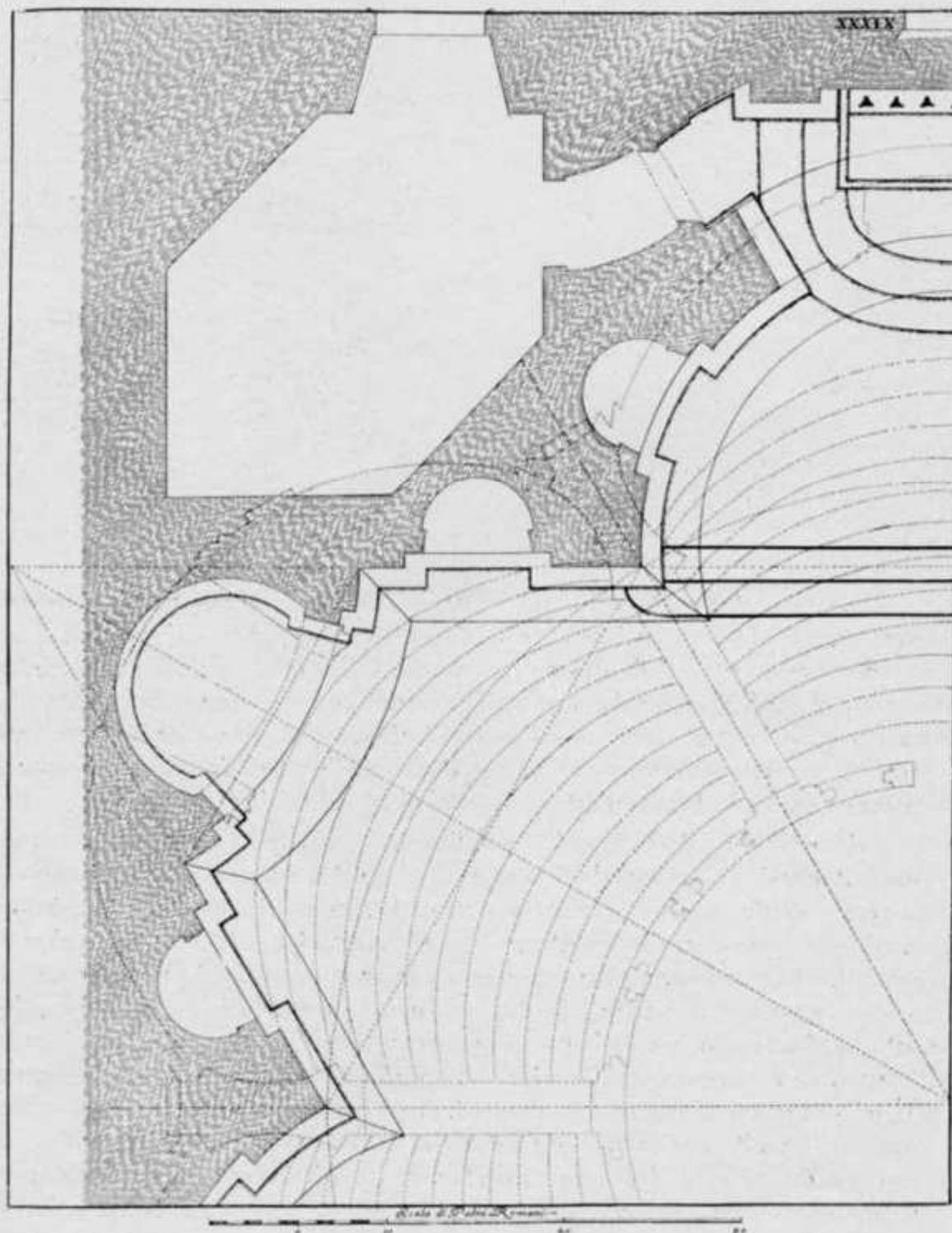


Fig. 2 - Tracciati geometrici dell'impianto di Sant'Ivo.

<sup>2</sup> Cfr. G. C. ARGAN, saggio nel volume *Retorica e Barocco*, Roma, 1955, pp. 9-14.

<sup>3</sup> Cfr. V. SCULLY jr., *op. cit.*, p. 11.

In altri termini la tensione manieristica, l'irrisolto e talvolta tragico schematismo dialettico tra ordine e libertà, tra assoluto delle regole e soggettività, tra equilibrio statico e irrequieti impulsi di movimento, si placa nel Barocco in un nuovo assetto; in una più ampia, stratificata sintesi di convenzioni visive; dove stimoli eversivi e persistenze si compongono nell'ambito di un ampliamento di confini della tradizione. Né, della tradizione, si nega la *continuità* dei valori di fondo. A proposito del Barocco, si può parlare legittimamente di *riforma*, dunque, non di *rivoluzione*.

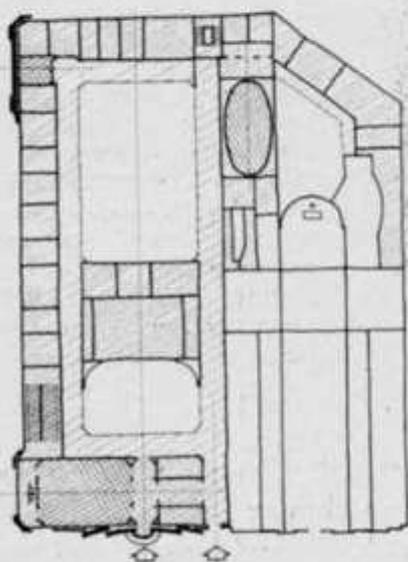


Fig. 3 - Schema dell'impianto del Convento dei Filippini. Si noti la non corrispondenza del vano dell'Oratorio con la facciata e l'inserimento della Torre dell'Orologio in posizione « arbitraria » rispetto all'organizzazione dell'interno.



Fig. 4 - La connessione tra la facciata dell'Oratorio dei Filippini e la parete adiacente.

L'opera del Borromini, per alcuni aspetti, non costituisce sostanzialmente eccezione nell'ambito della *forma mentis* e della visione barocca. Anzi, del *Barocco* egli risulta uno degli esponenti più tipici; specie se con il termine « Barocco » non ci si riferisce all'accezione ristretta basata sul metro della produzione seicentesca dell'ambiente romano.

Ma in realtà *l'opera del Borromini presenta due aspetti contrastanti.*

Da una parte l'esame spregiudicato di alcune realizzazioni, di alcune posizioni teoriche che affiorano nel suo concreto atteggiamento di fronte al fare architettonico e l'esame delle fonti e dei documenti rivelano come *il Borromini non sembra volere, almeno coscientemente, mettere in crisi nes-*

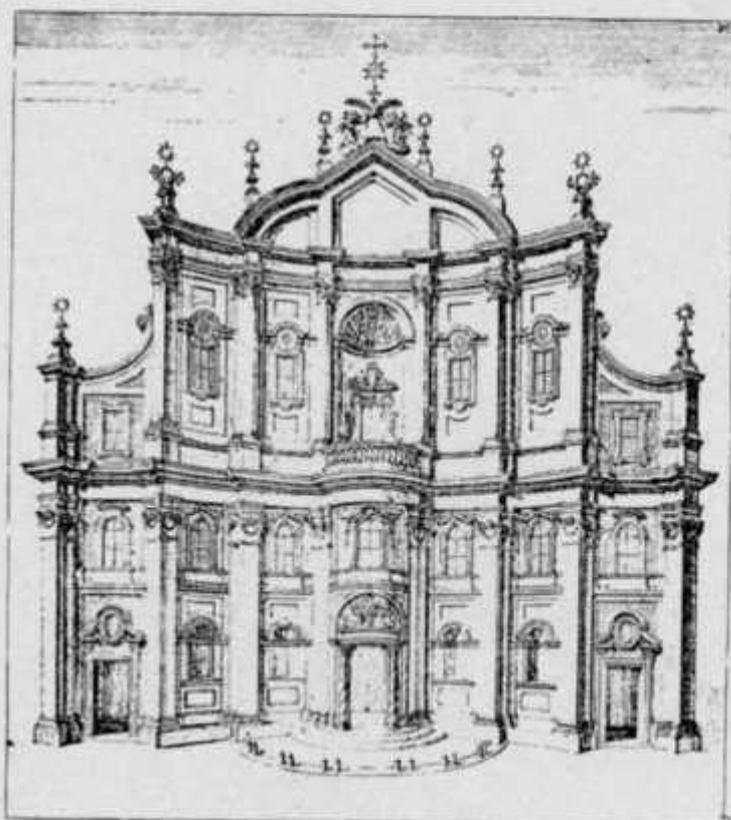


Fig. 5 - Variante progettuale, non realizzata, della facciata dell'Oratorio dei Filippini. Si noti come questa facciata sia concepita come elemento autonomo, sovrapposto, privo di reali connessioni con la distribuzione interna e con il prospetto sul quale si inserisce.

*suno dei caposaldi teorici della tradizione.* Tanto che è possibile sostenere<sup>4</sup> che egli — in polemica con la codificazione e la chiusura della precettistica tardo-rinascimentale — *di questa tradizione voglia rivendicare una più reale « universalità » proponedone un ampliamento;* che egli intuisca che il miglior modo per restare veramente fedeli alla tradizione sia quello di svilupparla e di ampliarla; non di accettarla come statico principio di autorità fissandone i valori in precetti o ripetendone le forme; che egli voglia « andare avanti » — anche allontanandosi « dai comuni disegni » — illuminando, della tradizione, le virtualità non approfondite, i suggerimenti inediti o dimenticati<sup>5</sup>.

Questa è la posizione che scaturisce soprattutto dalla lettura dell'*Opus Architectonicum*<sup>5</sup>. La posizione *ufficiale* del Borromini che egli fa diffondere,

<sup>4</sup> Cfr. L. BENEVOLO, *Il tema geometrico di S. Ivo alla Sapienza*, in « Quaderni dell'Ist. di Storia dell'Archit. », n. 3, novembre 1953, pp. 1-10 e *Una introduzione all'architettura*, Bari, 1960, p. 133 e ssgg.

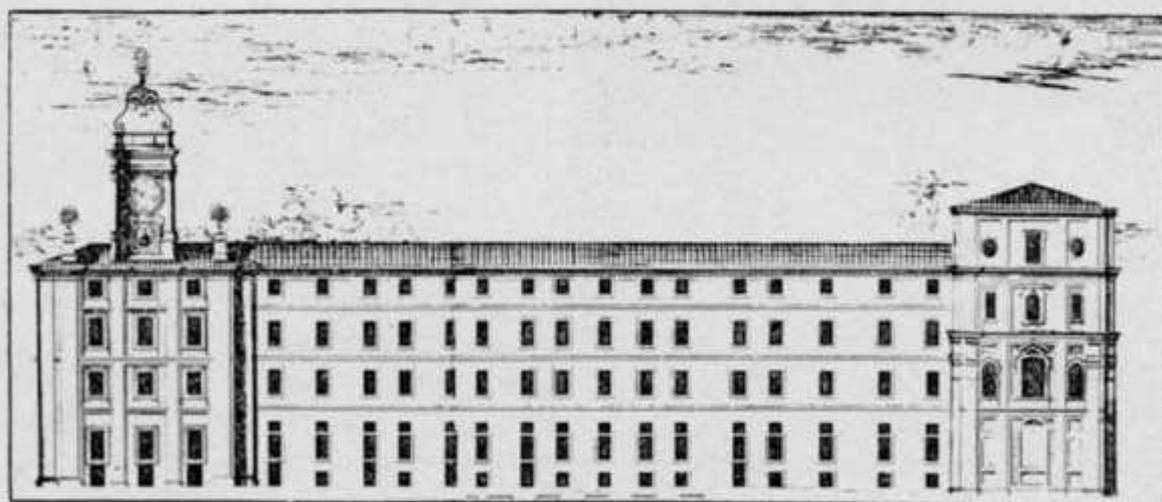
<sup>5</sup> Cfr. *Opus Architectonicum, opera del Caval. Francesco Borromini, cavata dai suoi originali, cioè la fabbrica per l'abitazione dei P.P. dell'Oratorio di S. Filippo Neri in Roma*, ed. Giannini, Roma, 1725, passim e partic.: Cap. I, p. 5; Cap. VI, p. 9 (...« volsi seguire in qualche parte le pedate degli Antichi...; ...« ho voluto più tosto imitare gli Antichi che i Moderni »...); Cap. XI (...« mi valse di una bizzarria osservata fra le cose antiche »...); ecc. È noto che l'*Opus* sembra sia stato steso da Virgilio Spada utilizzando o mettendo in pulito appunti dello stesso Borromini che, nel testo, narra in prima persona le vicende della costruzione del Convento dei Filippini.

con gli scritti dello Spada, di fra Giovanni da S. Bonaventura<sup>6</sup>, del Leporeo<sup>7</sup>; con discorsi rivolti ai committenti, per non spaventarli, per giustificare la sua opera sospetta di eresia. Ma rappresenta anche una faccia dell'attività del Borromini, verificabile in alcuni aspetti delle sue realizzazioni. In questa posizione la *storia*, l'antichità, è ancora una delle basi dell'architettura. È impossibile negare l'interesse diretto del Borromini — testimoniato oltre che dall'*Opus* da varie fonti contemporanee, da qualche disegno e dalle opere — per alcune manifestazioni dell'architettura romana. La *Domus Aurea*, la *Villa Adriana*, *Minerva Medica*, i sepolcri delle vie consolari... e le illustrazioni del Serlio, i disegni di Pirro Ligorio e del Montano costituiscono una costante fonte d'ispirazione.

Nelle opere, la morfologia degli elementi, nell'accentuata, irripetibile caratterizzazione, può non trovare riscontro diretto nelle forme dell'antichità; ma ogni membratura, per quanto abbreviata, semplificata, rivissuta, trasformata, è sempre riconducibile al repertorio linguistico classico e rinascimentale; né mai un ordine architettonico si configura in modo da non essere riconoscibile come tale.

Né la *natura* è negata come « fonte » dell'arte; anche se gli insegnamenti della « *natura, quale dobbiamo imitare* »<sup>8</sup> debbono essere intesi senza preconcetti; nella loro originaria sostanza, non nelle apparenze di una logica convenzionale, né attraverso lo schermo di convenzioni consunte.

Fig. 6 - Il fronte laterale del Convento dei Filippini. Si noti come l'iniziale impostazione simmetrica, con la facciata conclusa ai lati da due corpi in aggetto, è contraddetta dalla diversa definizione progettuale di questi ultimi.



<sup>6</sup> Cfr. la « *Cronaca del convento e della chiesa di S. Carlo* », in O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Berlin, 1928, reg. 225.

<sup>7</sup> Cfr. P. LEPOREO, *Prosa rimata curiosa...*, Roma, 1652.

<sup>8</sup> V. *Opus Architectonicum...*, *op. cit.*, cap. VI, p. 10.

Né è possibile negare — se esaminiamo come fatti autonomi, come per lo più finora è stato fatto, *singole parti* degli edifici borrominiani — che il metodo proporzionale e prospettico della tradizione sia ripreso rigorosamente; anche se arricchito, rivitalizzato e sviluppato in vista della definizione di assetti spaziali geometricamente più complessi e dinamizzati di quelli tradizionali. Cerchi, triangoli equilateri, quadrati, rettangoli in sezione aurea rego-

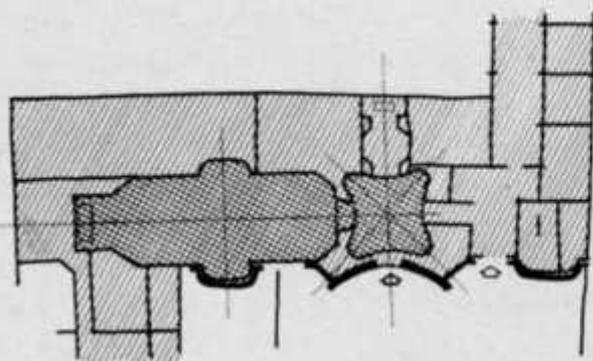


Fig. 7 - Schema dell'impianto del convento di Santa Maria dei Sette Dolori. Si noti come la facciata risulti priva di corrispondenza con il vano interno della chiesa.



Fig. 8 - Facciata di Santa Maria dei Sette Dolori.

lano ancora le spartizioni di superfici e di spazi<sup>9</sup>; secondo un metodo verificabile che semmai è nuovo — e polemico nei confronti dell'empirismo tardo-cinquecentesco e barocco — solo per l'inedito, intellettualistico *furor mathematicus* con il quale si attua. Siamo ancora perfettamente nell'ambito dell'Umanesimo e del « Barocco »; nell'ambito delle posizioni che si esplicano nel pensiero contemporaneo. Né a riflettere, affermare, come si è fatto, che la geometria borrominiana costituisce solo una verifica « a posteriori », varrebbe a sottrarre il Borromini all'ambito della metodologia del ciclo « rinasci-

<sup>9</sup> V., in particolare, P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Roma, 1964, passim e *Borromini, architettura come linguaggio*, Lugano, 1967, passim.

mentale». Anche prima di lui — e forse sempre, se non in libresche ricette accademiche — la geometria, le proporzioni costituiscono, nel processo di formazione dell'opera, essenzialmente un elemento di controllo di un'idea, di un assetto già virtualmente presente nell'immagine pensata dall'architetto: uno strumento di precisazione progettuale di un'« invenzione ». Ma, proprio per il Borromini — come appare con evidenza dai molti disegni e studi di preparazione delle diverse opere — la matrice geometrica è così intimamente fusa, e fin dall'inizio, con l'assetto ideato, fino alla definizione conclusiva, da risultare da questo inscindibile. Basti pensare al San Carlino; ma soprattutto al S. Ivo; dove con evidenza — assai più che nel noto schizzo del Peruzzi — il rigoroso tracciato di pianta nasce *insieme* con l'idea spaziale dell'interno e forse ne rappresenta addirittura lo spunto iniziale.

Del resto non mi pare tanto importante stabilire se la geometria costituisca per il Borromini una base di partenza o uno strumento di verifica quanto essere obbligati a costatare il fatto che nelle sue opere essa *esista* e rappresenti di per se stessa non un dato accettato passivamente, ma un elemento vivo, propulsore della genesi spaziale. Il semplice fatto che — opponendosi all'empirismo professionale, agli allentamenti metodologici dei tardi manieristi — il Borromini riproponga una geometria rigorosa, verificabile nelle opere costruite, significa che egli — pur uscendo per lo più dai rapporti semplici della tradizione rinascimentale — continui a riferirsi ad essa come ad un assoluto.

Né ancora in *singoli e compiuti* brani di spazio, in *singole* risoluzioni di involucri, in *singoli* elementi, la simmetria, diretto corollario della visione prospettica rinascimentale, è mai messa in crisi.

*Il Borromini è dunque soltanto il continuatore, il rivivificatore di una tradizione?*

Probabilmente, almeno dall'inizio dell'attività di architetto autonomo, il Borromini parte criticamente dalla constatazione che la realtà linguistica contemporanea — quella di derivazione classico-rinascimentale — è ormai una realtà consunta: non più capace di esprimere l'originaria, profonda realtà delle cose se non attraverso convenzioni ormai divenute retoriche. Il discorso degli architetti — fedele specchio della contemporanea società della Roma seicentesca — è divenuto sovrastrutturale.

Una possibilità che si offre al Borromini — ed è quella che, soltanto, abbiamo fin qui esaminato è di *rinnovare dall'interno* la struttura del discorso tradizionale: riesaminando le fonti e i principi con rigore e spregiudicatezza, al di fuori di ogni principio di autorità. In tal caso è proprio l'approfondimento dei metodi e dei mezzi, mediante l'analisi critica delle tesi concettuali originarie, che tende a portare l'opera del Borromini *al di là* dei limiti della tradizione.

Definendo l'interno di San Carlino, organizzando Sant'Ivo, ristrutturando l'organismo di San Giovanni in Laterano, precisando singoli ambienti nell'ambito di più vasti interventi, egli si muove in questa direzione. Egli

tende a stabilire, a costruire, una struttura linguistica che si ponga come un ennesimo, aggiornato e colto « volgare », rispetto al « latino », divenuto convenzionale, della tradizione. L'assoluto matematico — in un'accezione ampliata, rinnovata rispetto alla concezione rinascimentale — verifica e controlla la struttura spaziale; comprende in sé ogni possibile, concettualmente infinita, variabilità dei singoli segni. Come nella scienza del tempo, ed ad esempio nel pensiero del Leibniz, la geometria e la matematica tendono

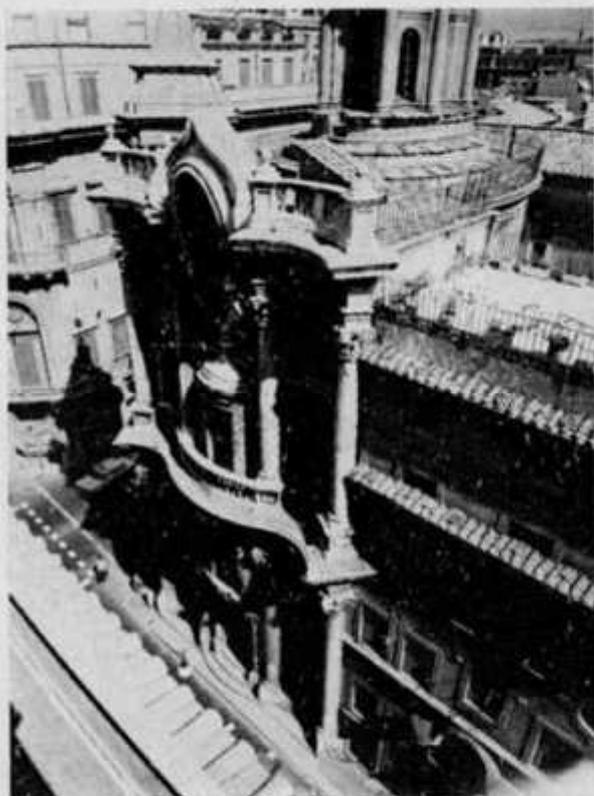


Fig. 9 - Facciata della chiesa e del convento di San Carlino alle Quattro Fontane. Si noti l'inserzione del fronte della chiesa come elemento autonomo sovrapposto, privo di legami sintattici con l'adiacente fronte del convento.

ancora ad ordinare il reale; ad imprigionarne la variabilità in una dittatura che solo apparentemente lascia campo libero all'attività tumultuosa di forze nello spazio. L'energia che scuote la materia, che dinamizza gli involucri è ancora espressione dell'assoluto. Anche in singoli spazi ed elementi dell'opera borrominiana « *la forma estesa e il suo movimento* — come osserva il Dorner a proposito della visione barocca — *obbediscono al pensiero matematico... L'idea matematica che muove l'universo... comprende in sé ogni possibile irregolarità e mutamento... Ma l'idea matematica è un assoluto immutabile dotato di una sua logica infrangibile e imperscrutabile* »<sup>10</sup>.

Nel suo ambito i segni potranno caricarsi di inedite valenze, di una espressività più caratterizzata; potranno connettersi secondo costruzioni ritmi-

<sup>10</sup> Cfr. A. DORNER, *Il superamento dell'« arte »*, Milano, ed. it. 1964, p. 123-124.

che nuove, più complesse e apparentemente più libere di quelle tradizionali. Ma una compiuta struttura del discorso regolerà sempre la loro variabilità.

È questo l'atteggiamento borrominiano che avrà più successo tra gli innovatori. Quello che sarà sviluppato dalla linea di ricerche che va dal Guarini al Neumann.

Questa è la *pars construens* dell'attività borrominiana. Quella che definisce compiuti brani spaziali; spesso di inedita intensità poetica: l'interno di San Carlino, quello di Sant'Ivo, la navata del Laterano, la cappella dei Re Maggi. I « capolavori » del Borromini. Ma sono « pezzi » di architettura che nascono sostanzialmente all'interno di una tradizione. La contestano solo in quanto ne approfondiscono gli strumenti espressivi, ne svolgono le virtualità, ne ampliano i limiti. Nascono prodotti nuovi e compiuti. Ma questi si pongono ancora nell'ambito « barocco »; in un rapporto di sviluppo, ma anche di continuità, con la tradizione rinascimentale. Si potrà in questo ambito parlare di *riforma*, di *eresia*; non di vera *rivoluzione*<sup>11</sup>.

*Ma questa è solo una faccia dell'attività del Borromini. Quella che appare esaminando — ripetiamo — singole parti, come frasi isolate dai suoi edifici.*

Tra i molti, un aspetto è stato più volte messo in evidenza nell'opera borrominiana. Quello derivante dalla formazione artigiana: l'amore al mestiere, l'attenzione ai fatti pratici nell'impiego dei materiali e dei mezzi tecnici, fino all'artificio, all'espedito virtuosistico; e ancora la cura, l'attenzione ai particolari bisogni dell'utente, del fruitore dei suoi edifici<sup>12</sup>. È indubbio che in tal modo l'esperienza tecnica, l'aderenza ai vincoli materiali, a precisi programmi funzionali e distributivi, assume esplicitamente — nel processo di definizione dell'opera — nuovo valore anche come fonte di suggerimenti formali. Ma soprattutto in tale atteggiamento, non sembra più possibile al

<sup>11</sup> È questa sostanzialmente la posizione sostenuta da M. Tafuri in alcuni scritti e negli interventi in occasione del Convegno di Studi Borrominiani svoltosi da 28 settembre al 7 ottobre 1967 presso l'Accademia Nazionale di S. Luca. In tal modo la figura del Borromini è essenzialmente ricondotta nell'ambito del Manierismo.

<sup>12</sup> Oltre all'esame delle opere sono estremamente significativi a questo riguardo molti passi dell'*Opus Architectonicum*. Ad esempio quando, al cap. VI, p. 8, si illustrano i concetti distributivi d'insieme del Convento dei Filippini. (Ma si tenga presente che lo schema d'impianto dell'edificio era già stato precisato in precedenza da Paolo Maruscelli e, al momento dell'intervento del Borromini, la costruzione di alcune parti era già iniziata). Quando (cap. VII, p. 12) si illustrano gli artifici impiegati per illuminare il « vaso sotterraneo » dell'Oratorio e le ragioni che hanno portato il progettista a stabilire le quote dell'Oratorio; gli accorgimenti per assicurare tutte le « comodità » (cap. IX) agli ambienti della zona presso la « portaria »; l'introduzione di « vasi di me-rangoli » (cap. X) per impedire ai ladri di entrare nelle stanze; il sistema dei percorsi assicurati dai collegamenti verticali (cap. XII); « altre cose più necessarie »: servizi igienici e accorgimenti tecnici per lo smaltimento del liquame (cap. XIV); « logge scoperte » (cap. XVIII); « i lavamani » (cap. XX); ecc.

Borromini distinguere tra teoria e pratica; tra idea, definizione degli elementi, scelta dei mezzi concreti ed esecuzione<sup>13</sup>.

Il mondo del « particolare », quello dei fenomeni, tende a interessare direttamente l'architettura: come nella scienza del suo tempo, cominciano ad avvicinarsi nell'opera i due opposti poli dell'idea assoluta e dell'esperienza sensibile e perciò mutevole ed immersa nel tempo.

È così che nell'atteggiamento borrominiano l'idea assoluta, posta come idea formativa dell'attività dei segni nello spazio (cioè pur comprendendo

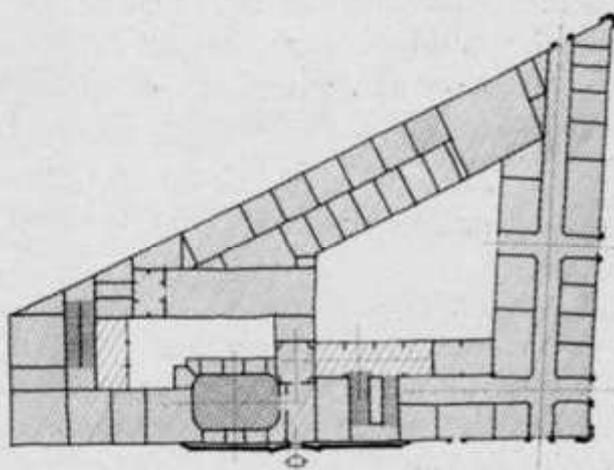


Fig. 10 - La splendida definizione del particolare borrominiano sulla facciata di Propaganda Fide.

Fig. 11 - Schema dell'impianto del palazzo di Propaganda Fide. Si noti l'arbitrarietà dell'inserzione della facciata, priva di corrispondenza con l'organizzazione spaziale interna. L'elemento interno più importante, la cappella dei Re Magi, è completamente spostato rispetto all'asse della facciata e gli assi delle finestre della cappella e della facciata non si corrispondono. Come nel convento dei Filippini, l'insieme si costituisce come aggregazione di frammenti di spazio, in sé autonomi e ancora prospettici, fra loro slegati. Ne consegue la dissoluzione del concetto rinascimentale di « organismo ».

in sé, ed anzi sprigionando da se stessa le forze del mutamento, le manifestazioni « contingenti » della variabilità naturale) si scontra con l'esperienza. Come sarà tipico del mondo illuminista la verità non potrà nascere, « in ogni individuo », se non « dalla perpetua lotta tra la sua pura forza speculativa e le sue osservazioni empiriche »<sup>14</sup>.

Già per il Borromini l'individuo, dunque, nella sofferta liricità dell'espressione, risolvendo, nella rappresentazione, l'assoluto dell'idea nell'espe-

<sup>13</sup> Cfr. G.C. ARGAN, *Borromini*, Milano, 1952, p. 28-29.

<sup>14</sup> Cfr. A. DORNER, *op. cit.*, p.

rienza, diviene — da « solo » — il creatore di sempre nuove forme di « verità » artistica. L'immaginazione soggettiva acquista una nuova autonomia; si fa libera di reinterpretare le vecchie strutture formali, illuminata dall'individuale intuizione creatrice, responsabile, come poi per i romantici, soltanto, o soprattutto, verso le indicazioni della propria coerenza interiore.

Così motivi già *illuministi e romantici* sono avvertibili nell'atteggiamento borrominiano. Come, nelle sue architetture, sono individuabili compiacimenti puristi; impulsi « romantici » nella contrapposizione drammatica di elementi o nella risoluzione delle superfici e delle terminazioni mediante nervosi e liberi arabeschi lineari; eccitazioni della memoria che introducono ad inattesi contatti con la storia (mondo medioevale, « gotico », michelangiolesco, del primo Cinquecento; suggestioni e fonti letterarie; elementi di estrazione popolare; ecc.) quasi in un sospetto di intellettualistico eclettismo<sup>15</sup>.

Nella particolare, singola e irripetibile occasione, vocaboli di origine diversa, arcaici o avveniristici, consueti o nuovi e inventati potranno essere impiegati per esprimere un significato; quel significato che è richiesto dalla sostanza dello specifico, particolare discorso.

Ma esaminiamo ora gli edifici del Borromini ciascuno *nel suo insieme; superando una lettura*, quale è stata per lo più fatta finora dalla critica e quale (il che è molto significativo) gli stessi edifici sollecitano — *per parti staccate, in sé compiute*, autosufficienti. Cerchiamo, cioè, di non vedere lo spazio interno della chiesa di San Carlino scisso dall'impianto globale del convento e dalla risoluzione della facciata; la facciata dei Filippini indipendentemente dalla sala dell'Oratorio e dalla strutturazione di tutto il complesso vallicelliano; la facciata di Santa Maria dei Sette Dolori separatamente dalla chiesa e dal monastero; l'impianto della chiesa di Sant'Ivo non relazionato alla soluzione delle facciate e a quella dell'esterno della cupola; la facciata di Propaganda Fide scissa dalla soluzione della cappella, dagli ambienti interni e da quella del fronte dell'edificio nel quale si incastona. Cerchiamo cioè di esaminare i mutui rapporti tra le varie parti, e di connettere ogni elemento al suo contesto.

Ci accorgeremo subito di un fatto fondamentale, scarsissimamente messo in evidenza dalla critica o, semmai, valutato negativamente. Di un fatto che, a mio parere, costituisce invece il maggior titolo per farci considerare il Borromini non più come il continuatore, ma come il *rivoluzionario distruttore* della struttura semantica della tradizione rinascimentale. Ci accorgeremo che *scarsissime o nulle relazioni legano fra di loro gli elementi* — le frasi, i

<sup>15</sup> È caratteristico dell'atteggiamento borrominiano che gli spunti dalla storia non siano tratti, per lo più, direttamente — come avveniva nel Rinascimento — dall'indagine sugli edifici costruiti, ma risultino molto spesso mediati da rappresentazioni, per loro natura deformanti, inserite in fonti trattatistiche: il Serlio, Pirro Ligorio, il Montano, ecc. Fra i molti disegni del Borromini compaiono infatti pochi, se pur scrupolosi, rilievi, o rappresentazioni, di monumenti antichi, quasi sempre ristretti a particolari.

periodi del discorso — *che caratterizzano un edificio*. In altre parole se ci riferiamo al concetto di *organismo* (concetto tutto, in definitiva, « rinascimentale ») — cioè di un sistema nel quale le varie componenti dell'architettura convergono in unità stabilendo univoche relazioni tra le varie parti, per cui ogni elemento al di là di ogni sua possibile autonomia, si configura in relazione agli altri e all'insieme — ci accorgeremo che *nessun edificio del*



Fig. 12 - Esterno della cappella di Sant'Ivo alla Sapienza.

Fig. 13 - Sezione della cappella di Sant'Ivo alla Sapienza.

*Borromini costituisce veramente un « organismo » unitario, in senso rinascimentale.*

Precisando un edificio vedremo anzitutto che egli *non tutto mette a fuoco con la stessa intensità espressiva*: concentrazioni improvvise di interessi visivi si contrappongono quasi sempre ad ampie rarefazioni; si alternano con calate di tensione e nuove subitanee riprese. Un discorso piano e continuo fa, per lo più, da tessuto connettivo, da sottofondo sommerso, a legare l'inattesa esplosione di parti e di spazi fortemente caratterizzati. Queste conden-

szazioni, come grumi di forme rapprese in entità struttura-luce, quasi si pongono come elementi visivamente autosufficienti. Ed è evidente che come elementi autosufficienti, come problemi da risolvere a parte, come *sviluppo di temi isolati, concettualmente autonomi*, li ha pensati l'architetto nel processo di formazione dell'opera.

Così negli esterni, nella continuità del tessuto parietale, la materia si coagula in episodi emergenti. All'interno, nello stesso modo, il discorso continuo di passaggi, di stanze o di celle si qualifica per l'inserimento di spazi nei quali gli stimoli espressivi raggiungono punte di impreveduta intensità.

Così ad esempio si propongono spazi emergenti all'interno del convento di San Carlino, oltre quello della chiesa, il cortiletto e il refettorio, all'esterno come « pezzi » plastici emergenti la facciata ondulata e, subordinatamente, il portale d'ingresso; all'interno dei Filippini, essenzialmente, la sala dell'Oratorio, i cortili, il refettorio e il suo vestibolo, la sala di ricreazione, la biblioteca; all'esterno, la facciata dell'Oratorio, la torre dell'Orologio, i nodi angolari; nel convento delle Oblate di Santa Maria dei Sette Dolori, la cappella e il vestibolo e, nell'esterno, la facciata; alla Sapienza, la cappella di Sant'Ivo, la biblioteca, l'esterno della cupola con la spirale; a Propaganda Fide la cappella dei Re Magi, la facciata con l'ordine gigante, i nodi angolari...

Si badi bene: non che le altre parti della costruzione siano trascurate, risultino inqualificate. Tutt'altro. Ma il Borromini mantiene per queste un tono più basso, più quieto; come se in queste la concentrazione energetica si fosse rarefatta, come risucchiata dall'accumulo nelle parti emergenti. Del resto uno stesso atteggiamento guida l'architetto anche nella qualificazione delle parti « minori »: pochi elementi fortemente caratterizzati — un portale, una finestra più grande e più elaborata, un camino, un soffitto, un pavimento — si pongono a loro volta a qualificare, da soli, una dimessa tassitura parietale, una stanza, un corridoio.

Gli spazi emergenti nell'impianto di un edificio si pongono come spazi chiusi in se stessi; autonomi; per nulla, o scarsamente, preparati e relazionati al contesto. Negli esterni gli elementi emergenti degli involucri si isolano sul piano come episodi autonomi, sovrapposti, concettualmente enucleabili come fatti a sé. Ogni elemento si pone come « oggetto » contratto in se stesso; negato al colloquio non solo, quasi sempre, con le preesistenze ambientali, con il tessuto urbano, con lo spazio circostante, ma anche con lo stesso edificio del quale fa parte. Basta esaminare la soluzione di attacco della facciata di San Carlino con la facciata del convento adiacente; quella della facciata di Propaganda Fide con il prospetto dell'edificio del quale fa parte; o quella della facciata dell'Oratorio dei Filippini, non tanto nell'edizione realizzata quanto in quella proposta nell'incisione dell'*Opus* e nel celebre disegno dell'Albertina.

Del resto i disegni borrominiani ci confermano non solo l'autonomia visiva, ma anche, per lo più, l'autonoma definizione progettuale — talvolta solo inizialmente legata alla trama d'insieme — delle parti di quasi ogni

edificio borrominiano. Ogni elemento, ci dicono le fonti, si precisava nel processo di progettazione borrominiano mediante un modellino che, per essere in cera o creta, al contrario di un modello in legno come usavano gli architetti del Rinascimento, non si adatta a definire l'insieme, nella sua integrità, ma solo singole parti. E la superficie sottilmente materica e insieme astratta del modello, membrana elastica ma in realtà impenetrabile, si riproduce nell'opera realizzata qualificata da una luce « particolare », astratta e ideale — quella stessa, radente, del lume di candela sul modellino — priva di determinazioni fisiche concrete<sup>16</sup>.

L'autonomia, rispetto al contesto dello stesso edificio del quale fanno parte, di singoli elementi qualificanti è posta in evidenza da un'altra circostanza. *Gli episodi emergenti dell'interno e dell'esterno per lo più non si corrispondono*. La facciata dell'Oratorio dei Filippini corrisponde solo per un tratto alla sala interna della quale vuol porsi come prospetto; il fronte della chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori si lega in realtà — e artificiosamente — solo al vestibolo d'ingresso del monastero e della chiesa senza porsi in diretto rapporto con quest'ultima; qualche cosa di simile capita a Propaganda Fide. Così nessuna vera relazione è individuabile, ad esempio, tra esterno ed interno, nella cupola di San Carlino, in quella di Sant'Ivo, nel tiburio di Sant'Andrea delle Fratte... L'esemplificazione potrebbe continuare a lungo, estendersi agli elementi ed ai particolari.

Nella metodologia rinascimentale un esterno si poneva, nella resa concreta, ma anzitutto concettualmente, come la proiezione, la « rappresentazione », il riassunto prospettico sulle superfici, dell'interno. Lo esigeva l'assunto dell'integrità assoluta dell'edificio prospetticamente concepito in uno spazio euclideo omogeneo e continuo. L'edificio, voleva essere un microcosmo armonico nel quale dovevano attuarsi e verificarsi le « divine » corrispondenze che si credeva qualificassero il macrocosmo. Tramite le costanti « normalizzate » dell'ordine architettonico e dell'arco semicircolare e tramite la falsariga delle proporzioni, basate su pochi rapporti semplici, mutue ed univoche relazioni tendevano a stabilirsi tra impianto planimetrico, elevazione interna, alzati esterni. Una volta stabilita, come ad esempio nei tanti progetti per San Pietro, anche soltanto la pianta di un edificio, risultava facilmente deducibile da questa una soluzione di alzato contenuta in non vasti limiti di variabilità. Le mutue relazioni tra le parti garantivano in ogni caso una compatta unità dell'« organismo » architettonico.

Al contrario, come frutto del suo atteggiamento metodologico, ogni edificio borrominiano rallenta la sua unità di forma compatta e conchiusa. Esso non è concepito in funzione di una visione unica ma per visioni successive e distinte. Le esplosioni formali nascono inattese, senza preparazione; tanto più drammatiche perché contrapposte a parti tenute su di un tono sommesso.

<sup>16</sup> Cfr. G.C. ARGAN, *op. cit.*, p. 59; 76; ecc.

Il risultato finale è *la contestazione dell'integrità organica dell'insieme*. Nella diversità e complessità degli stimoli visivi, nella molteplicità dei percorsi, l'unica prospettiva del blocco plastico tradizionale si spezza in mille prospettive diverse e inattese. Lo strumento prospettico e matematico nato per consentire il dominio spaziale di tutto l'edificio, per rendere tutto certo, chiaro e prevedibile, frantumandosi e pur permanendo nell'impianto delle singole parti, apre la strada all'imprevisto. L'edificio, inteso come accostamento, connessione di parti autonome, si risolve in un insieme sostanzialmente non più prospettico, almeno nel senso rinascimentale. In realtà l'estrema impre-



Fig. 14 - Lavabo già nell'atrio del refettorio del Convento dei Filippini. L'insistenza nel particolare e la rivalutazione di processi artigianali indica l'adesione ad atteggiamenti progettuali di ascendenza medioevale e permette il recupero di valenze formali « gotiche » abbandonate nel Rinascimento.

vedibilità nella localizzazione degli elementi emergenti e nella loro caratterizzazione visiva prende le mosse non più da una idea, da un « disegno » d'insieme ma da considerazioni pratiche, da problemi distributivi, psicologici e costruttivi razionalmente impostati; si risolve nella coerenza di un linguaggio spaziale prodotto della identificazione tra materia, forma e luce.

Nell'autonomia di oggetto concentrato in se stesso — in un suo spazio artificiale, in una condizione di luce *particolare* e innaturale<sup>16</sup> — ogni edificio borrominiano tende a divenire il risultato di una *elencazione* di « pezzi »: staccati, giustapposti, spesso incomunicabili, enucleati dalla trama d'insieme. Temi formali che avrebbero potuto caratterizzare tutto l'edificio nascono in un punto, si sviluppano, vengono abbandonati e dimenticati. Atteggiamenti e metodi medioevali sembrano tornare attuali nell'opera borrominiana. L'« invenzione » dell'impianto d'insieme, l'« idea », il « disegno » organico della strutturazione spaziale, perdono il loro valore. Quel disegno di pianta che nel Rinascimento — ad esempio, abbiamo accennato, nel caso dei tanti

progetti per San Pietro — aveva in sé implicite tutte le determinazioni di una tridimensionale rappresentazione dello spazio, non ha, negli edifici del Borromini, quasi più alcuna efficacia nell'indicazione dei valori spaziali. La pianta non è più, se non scarsamente — e come spunto o come elemento strumentale — la « generatrice » dell'architettura. Gli episodi più significativi in alzato, si sviluppano in larga misura imprevedibili dalle indicazioni planimetriche, sfuggono, riescono incomprensibili o addirittura non sono individuabili.

La sintesi finale, per l'osservatore, è il risultato di un percorso complesso; di un processo di apprensione che si svolge nel tempo e nello spazio di un'alternativa di successive sollecitazioni e allentamenti dell'attenzione.

Non è più possibile parlare di spazio isomorfo ed omogeneo; di quella concezione di spazio che costituiva la premessa sulla quale si fondava l'architettura rinascimentale fino agli sviluppi barocchi. È così che il Borromini nega, come ricorda l'Argan, il valore assoluto della teoria, dell'« idea », del « disegno » rinascimentale, di quello cioè che solo, o prevalentemente, interessava all'Alberti o a Bramante. Il Borromini non vuole esprimere nell'opera un'intellettualistica, « universale », concezione del mondo. Il valore dell'arte si è spostato decisamente, dall'« invenzione » generale, alla specifica e concreta risoluzione espressiva della forma « particolare »; forse senza profonde ambizioni teoriche; senza mediazioni programmatiche vincolanti. Si è spostato, se si vuole, dalla metafisica alla fisica; si è sostanziato, nell'orgoglio artigianale per il buon mestiere, di un rigoristico e tormentoso impegno nel fare « particolare ».

L'elemento architettonico, il singolo nodo, la singola modanatura assume — come già per Michelangelo — un nuovo interesse, un inedito e « particolare », soggettivo, valore espressivo. Il valore attribuito all'elemento, al dettaglio, nella rivoluzione rinascimentale operata dal Brunelleschi, sviluppata dall'Alberti e da Bramante, era quello di elemento tendenzialmente normalizzato, standardizzato; parametro formativo del congegno spaziale ma privo di una sua vera autonomia formale; necessariamente subordinato alla struttura d'insieme dell'organismo. Bramante poteva, spostando al limite l'assunto concettuale rinascimentale, reimpiegare nelle sue architetture colonne prese da monumenti antichi o rifiutarsi di disegnare i capitelli dell'ordine di San Pietro ordinando agli esecutori di riprodurre, tradotti nella scala opportuna, quelli corinzi del Pantheon.

Per il Borromini, constatata la consunzione della struttura linguistica della tradizione rinascimentale, una possibilità di scelta era costituita dalla negazione non tanto dalle singole parole o del sintagma o della sintassi della singola frase, quanto della stessa struttura d'insieme della lingua, dell'intero discorso divenuto sovrastrutturale. Al Borromini sembra impossibile esprimersi mediante un discorso « intero », compiuto, concatenato e legato in tutte le sue parti: senza perdere il significato di fondo, senza fare un discorso falso. Per non perdere la « verità » gli sembrerà possibile esprimersi solo per frasi, per

periodi, per parole isolate: frammenti di una lingua morta che egli si sforzerà di risemantizzare: isolandoli dal contesto; rivitalizzandoli in virtù di un'occasionale, intensa e tutta personale caratterizzazione; solamente capace — ai suoi occhi — di recuperare un significato non convenzionale.

Il discorso si farà soggettivo. La contestazione del sistema si risolverà nell'impossibilità di una compiuta comunicazione di significati « oggettivi » e « positivi »; « sociali » in quanto condivisi dalla società — almeno la società dominante e ufficiale — cui vengono proposti. I singoli segni della tradizione si deformano, si intrecciano, si contaminano; si risolvono in grumi di sillabe, di parole, di sintagmi slegati; si isolano e si affollano tra pause di silenzio, per riacquistare un « senso » in uno sforzo di liberazione da implicazioni sovrastrutturali.

Gli ordini architettonici saranno ancora riconoscibili come « ordini »; ma non saranno più l'espressione di un classicismo universale; non vorranno rappresentare « valori eterni », al di sopra della storia. Si configureranno come forme dotate di una individualità strettamente legata alla occasionale posizione, al luogo, alla specifica funzione espressiva; allo stesso « bizzarro » umore dell'architetto.

La definizione degli elementi, il loro farsi concreti nel processo di formazione dell'opera, li sottrarrà a implicazioni naturalistiche, ne evidenzierà il carattere di « artificialità ». L'elemento si farà atipico, irripetibile. Ogni capitello, ogni cornice, ogni modanatura, diverrà il risultato di una *specifica*, non riproducibile, *occasione*.

Ne consegue la moltiplicazione dei tipi, la differenziazione nella determinazione formale di elementi concettualmente e funzionalmente analoghi. Ben tredici diversi tipi di finestre sono inseriti sul fronte dell'Oratorio verso la piazza; undici tipi di aperture sono adoperate sulla facciata di Propaganda Fide. Il diretto controllo progettuale di ogni elemento nega, nel risultato finale, il valore normativo del metodo rinascimentale di deduzione delle singole risoluzioni dall'impianto di partenza, secondo un processo « logico »; regolato come da parametri « naturali », sovrastorici e assoluti, dalla prospettiva e dalle proporzioni; volto tendenzialmente alla standardizzazione, alla ripetizione di elementi schematizzati in « tipi ». Inizialmente il processo di definizione dell'opera potrà ancora aderire alla metodologia rinascimentale. Geometria, proporzione, prospettiva, naturalismo costruttivo saranno quasi sempre il bagaglio di partenza anche per il Borromini. Ma il risultato sarà imprevedibile.

Negare valori e metodi, ormai cristallizzati in una sedimentazione di abitudini che ne esplicitano — ai suoi occhi — il loro significato sovrastrut-

<sup>17</sup> Cfr., nell'*Opus Architectonicum* (cap. I, p. 5), la celebre affermazione: ...« io al certo non mi sarei posto a questa professione (di architetto), col fine di esser solo copista »; e quella, meno nota ma ancor più significativa, di voler « uscire lodevolmente dall'uso comune » (cap. VI, p. 11).

turale, significa, per il Borromini, scartare la soluzione « ovvia »<sup>17</sup> proposta dalla tradizione. Quella soluzione, tuttavia, che sola appariva « logico » risultato di un metodo: in una compiuta ed univoca corrispondenza di parti, nella identificazione tra spazio, struttura e forma plastica, nella loro conseguente espressione. Scartata la soluzione « ovvia », il Borromini ricerca un'altra soluzione rispondente ad una logica, più complessa e profonda. In realtà, fuori dai binari battuti, in un itinerario progettuale, spesso concatenato logicamente di considerazioni pratiche e d'impulsi espressivi, gli si presentano mille *alternative*; e tutte valide. Come è documentato dai disegni, un cortile, come quello dei Filippini, può, mantenendosi lo stesso impianto planimetrico, essere previsto con ordini sovrapposti o con ordine gigante; a molti anni di distanza la facciata di San Carlino potrà realizzarsi in modo del tutto diverso da come era stata inizialmente prevista; una qualsiasi facciata, un partito parietale, una finestra, un capitello potrà essere oggetto di contrastanti definizioni progettuali. *La scelta finale sarà un atto soggettivo*; in certo senso causale e arbitrario, affidato al diretto intervento dell'architetto.

È così che l'architettura si fa prestigioso oggetto ornamentale. Il limite è costituito dal suo risolversi in un esercizio di « decorazione ». L'immagine che ne risulta non nasce in astratto. Rappresenta una faticosa conquista, una lenta liberazione dai vincoli oggettivi che brucia, nell'espressione finale di « oggetto in sé » sotto la luce<sup>18</sup>, ogni relazionata determinazione distributiva costruttiva spaziale, ogni sedimento pratico pur, nella genesi, operante. La negazione di ogni volontà naturalistica scinde la risoluzione formale dal contesto organico — l'edificio, la città — nel quale si forma e al quale si sovrappone. Nei limiti della completa riduzione dell'architettura a pura forma, ad « ornamento » pure non vano, ancora vivo per le sedimentate implicazioni con la vita empirica — di fronte alla constatazione dell'impossibilità di inserirsi in un mondo concreto, nell'organizzazione spaziale, e in ultima analisi, in una società costituita<sup>19</sup> — si svolge e si fa comunicabile la poesia borromoniana. Nel rigoristico impegno nel progetto e nell'esecuzione la « scarabatteria d'ebanista fantastico » che colpiva il Milizia, il « pezzo » architettonico — la singola parte, il singolo elemento, la singola mondanatura — si esalta nella sua autonoma caratterizzazione qualificante; si impone, in una messa a fuoco nitidissima, come oggetto in sé risolto, irriproducibile, prestigioso per la sua raffinatissima capricciosa bellezza.

Ma anche, in tal modo, con il disgregamento della classica « idea » di « organismo », si esplicita direttamente la crisi dei « valori » fondamentali dell'umanesimo rinascimentale. E insieme il *dramma* del Borromini; l'essere

<sup>18</sup> Cfr. G.C. ARGAN, *Borromini, op. cit.*, p. 63.

<sup>19</sup> Quando il Borromini, al tempo del palazzo Pamphili, della ricostruzione di San Giovanni in Laterano, di Sant'Agnese in Agone, ha per qualche tempo, con il favore del papa, la sensazione di potersi inserire nella società costituita, sembra attenuare in parte la vena eversiva.

costretto a servirsi, nello stesso tempo, ancora degli elementi, delle parole, di un linguaggio la cui struttura egli esplicitamente rifiuta; che giudica sovrastrutturale; ma dalla quale le condizioni storiche in cui egli vive gli impediscono di uscire. Era stato questo, in parte, già il dramma dei manieristi.

L'irruzione del mondo dei fenomeni — dei fatti « particolari », sottoposti al dominio del soggettivo — l'affermarsi dell'empirico nell'assoluto; dell'individuo, del « soggetto » creatore nell'ambito di una struttura linguistica rigorosa e pur ampiamente variabile e libera, caratterizza l'attività borrominiana presa nel suo insieme.

Ma in tal senso la sua opera non si pone più come continuazione, come sviluppo della tradizione. Egli si presenta come il distruttore di un mondo. Del mondo dominato dall'attività dell'*assoluto* rinascimentale.

La sua opera era stata preparata dalla crisi del mondo manieristico: crisi più volte ricondotta nei ranghi dell'ordine costituito, svitalizzata e placata dal suo riassorbirsi in una tradizione ampliata ma non travolta. Sarà questo il destino — in alcune volgarizzazioni settecentesche — cui sarà soggetta anche l'opera del Borromini. Né la sua opera è, ovviamente, l'unico elemento che agisce come disgregatore del sistema stabilito dalla rivoluzione rinascimentale. Già nell'ambito di questa, nelle contraddizioni di fondo degli assunti fondamentali, c'erano i germi della dissoluzione. Ed ogni tappa del processo di sviluppo — dallo stesso Alberti, a Bramante a Raffaello al Peruzzi al Vignola a Palladio al Bernini — inseriva dall'interno elementi di disgregazione. Agivano poi, ovviamente, dall'esterno, con valore determinante, le trasformazioni economiche, politiche, culturali che si attuavano nella società.

Ma se, meno di un secolo dopo — già con le *Carceri* del Piranesi; poi con gli *hameaux* di Versailles e poi con John Soane, con il Nash, con Jean-Jacques Lequeu e con il distacco dell'ingegneria dall'architettura — si assiste al crollo totale della concezione « umanistica » dell'architettura e alla dissoluzione dell'« organismo » rinascimentale, è da individuare nell'opera del Borromini un momento decisivo di questo processo di distruzione di un linguaggio.