

Francesco Borromini



Atti del convegno internazionale

Roma

13-15 gennaio 2000

Electa

Pubblicazione coordinata da

Elisabeth Sladek

Julian Kliemann

Federico Bellini



Bibliotheca Hertziana

(Max-Planck-Institut)

Roma

d'intesa con

Académie de France à Rome

École française de Rome

Université de Versailles St. Quentin (ESR 17-18)

Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma

Università di Roma La Sapienza

Istituto Storico presso l'Istituto Austriaco di Cultura

© 2000, by Electa, Milano

Elemond Editori Associati

Tutti i diritti riservati

Sommario

- 7 Prefazione
Christoph Luitpold Frommel
- I. Borromini: vita e opere**
- 11 Antefatti del disegno di Borromini
Maria Luisa Gatti Perer
- 25 Alcune ipotesi per il giovane Borromini
Aurora Scotti
- 33 Milano 1619
Nicola Soldini
- 40 Roma 1619. Architetti e maestranze al tempo dell'arrivo di Borromini
Tommaso Manfredi
- 45 Le facciate di San Carlino
Christoph Luitpold Frommel, Hermann Schlimme
- 68 Borromini e Napoli: le committenze ed i cantieri artistico-architettonici
Mimma Pasculli Ferrara
- 77 Francesco Borromini e le committenze barberiniane
Karin Wolfe
- 86 L'architettura dei palazzi di Borromini
Elisabeth Sladek
- 98 Convergenze nella Roma barocca: Borromini e Pietro da Cortona
Marcello Villani
- 107 Gli scaloni del Borromini: palazzo Pamphili, palazzo di Spagna, palazzo Barberini. Con un disegno del Cigoli per palazzo Del Bufalo
Martin Raspe
- 122 Rivisitando i disegni della villa Pamphilj
Paolo Portoghesi
- 130 Francesco Borromini e Virgilio Spada nell'"anno nero" 1657
Klaus Gütblein
- 134 Il progetto di Francesco Borromini per la facciata posteriore di palazzo Spada
Rosanna Di Battista
- 140 Borromini e Bernini a piazza Navona
Tod A. Marder
- 146 Borromini e i Pamphili: una riconsiderazione della cappella funeraria di Innocenzo X alla Chiesa Nuova
Brian C. Clancy
- 152 Borromini nella chiesa della Santissima Vergine dei Minimi in Viterbo
Enzo Bentivoglio
- 157 Borromini e la biblioteca Angelica: i progetti e il cantiere
Renata Samperi
- 162 Modelli e reinterpretazioni: l'altare di Santa Maria Maddalena al Laterano e l'oratorio di San Giovanni in Oleo
Eva Renzulli
- 166 Il disegno Albertina, Az. Rom 106 per Sant'Andrea delle Fratte: modello antico e problemi contingenti nella progettazione del tiburio
Vitale Zanchettin
- 171 L'abitazione di Francesco Borromini al vicolo dell'Agnello: ambienti, oggetti e personaggi
Giuseppe Bonaccorso
- 181 L'opera ultima e la tomba di Francesco Borromini
Julia Vicioso
- II. Borromini e l'universo barocco**
- 191 Poussin detrattore di Borromini
Joseph Connors
- 205 Sulla creatività di Borromini: Calvino, Cartesio e il "gran pensatore Borromini"
Werner Oechslin
- 215 Il segno del giovane Borromini nella "Città del Sole" di Urbano VIII (1624-1631)
Marcello Fagiolo
- 233 La meridiana "tetracycla" del Quirinale
Filippo Camerota
- 242 "Ad summum templum architecturae": per la ricezione di Vitruvio a Sant'Ivo
Robert Stalla
- 259 The Pentecostal Meaning of Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza
Louise Rice

- 271 Borromini e il "furor mathematicus" nel disegno dell'architettura
Wolfgang Jung
- 279 Ascesa attraverso gerarchie neoplatoniche in San Carlo alle Quattro Fontane
John Hendrix
- 284 Borromini e la Roma antica di Giacomo Lauro
Daniela del Pesco
- 297 Le bizzarrie dell'ingegno: architettura e scienza per villa Pamphili
Filippo Camerota
- 312 L'architettura come esercizio morale: letture seneciane di Borromini
Sebastian Schütze
- III. La cultura romana all'epoca di Borromini (1630-1660)**
- 321 "Cooperò la Provvidenza divina". Borromini "architectus prudentissimus" et l'idée d'une architecture universelle
Milovan Stanic
- 329 Les jésuites dans la culture scientifique romaine (1630-1660)
Antonella Romano
- 335 Noë muséographe. Note sur la culture de la curiosité, à Rome, au XVIIe siècle
Patricia Falguières
- 342 Le télescope et le miroir. Réflexions sur quelques sommes symboliques italiennes du XVIIe siècle
Paulette Choné
- 346 Luoghi e attori della "pietas hispanica" a Roma all'epoca di Borromini
José Luis Colomer
- 358 Patronage et réseaux pontificaux sous Innocent X Pamphilj
Sabine du Crest
- IV. Borromini: cantiere, restauro, elaborazioni tecniche**
- 365 Interpretazioni ed estrapolazioni. Esperimenti didattici su fabbriche borrominiane e borrominesche
Paolo Marconi
- 372 San Carlo alle Quattro Fontane. Annotazioni sui restauri eseguiti e in corso
Paola Degni
- 381 Il rilievo della fabbrica di San Carlo alle Quattro Fontane. Un contributo alla conoscenza delle idee progettuali dello spazio interno
Alessandro Sartor
- 390 La statica delle cupole borrominiane. Suggestioni dall'antichità e tecniche moderne
Federico Bellini
- 406 Macchine, apparati e cantiere nella fabbrica borrominiana di Sant'Agnese in Agone a Roma
Maria Grazia D'Amelio, Nicoletta Marconi
- 419 Il cantiere borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane: le maestranze
Marisa Tabarrini
- 425 Vedere Borromini: il rapporto tra storia dell'architettura e storia della rappresentazione
Felix Thürlemann
- V. Il borrominismo**
- 431 I primi "imitatori" di Borromini: Roma 1650-1675
Aloisio Antinori
- 440 Gaetano Chiaveri e la ricezione di Borromini nell'ambiente dell'Accademia di San Luca
Costanza Caraffa
- 451 Il primo Guarini e Borromini: nuove considerazioni
Augusto Roca De Amicis
- 458 "San Giovanni che non c'è": la strategia piranesiana per il coro di San Giovanni in Laterano
Fabio Barry
- 464 Borromini e Mansart: da paragone a parallelo
Claude Mignot
- 472 Mafra
Jörg Garms
- 476 La ricezione di Borromini in Austria: il caso dell'architetto Anton Johann Ospel (1677-1756)
Christiane Salge

Concezioni spaziali e formali divergenti, inconciliabili visioni della figura e del ruolo dell'architetto, avversione personale nei contatti diretti: i termini del rapporto tra Bernini e Borromini – come emergono dalle fonti contemporanee e da una ormai invalsa tradizione storiografica – assumono il carattere di una irriducibile antinomia professionale ed umana; inesauribile fonte di articolati confronti critici, estesi fino alle fitte trame di intrecci letti in chiave psicologica. A fronte di un rapporto indagato in tutte, o quasi le sue sfaccettature – come è quello, appunto, tra Bernini e Borromini – assenti o puramente episodiche risultano invece le annotazioni relative al binomio Pietro da Cortona-Borromini: quasi che questi due grandi protagonisti del Barocco avessero condotto un cammino del tutto autonomo; senza spazio, al di fuori di occasionali incontri, per duraturi contatti umani. Senza, soprattutto, confronti o intersezioni nell'ambito del comune campo di attività, quello architettonico. Il problema investe, dunque, una duplice serie di considerazioni: da una parte, l'articolato insieme dei rapporti umani; dall'altra, di interesse critico senz'altro maggiore, il quadro delle possibili convergenze nel modo di concepire l'oggetto architettonico e nel concreto operare; e, all'opposto, eventuali distinzioni o fratture, la differenziata visione del progetto e dell'opera. Sul primo di questi due aspetti, in particolare, si articolerà, dunque, lo studio che qui si presenta.¹

Il ritorno a Roma di Pietro da Cortona nell'ottobre del 1647, dopo il soggiorno fiorentino durato oltre sei anni, coincide con il periodo professionalmente più esaltante per il Borro-

mini, a quel tempo impegnato nella grande impresa del rinnovo di San Giovanni in Laterano, ma contemporaneamente coinvolto in altri, significativi lavori, da Sant'Ivo alla Sapienza al palazzo Falconieri. Il cantiere della basilica lateranense appare sin dall'inizio il "teatro" privilegiato dei contatti tra i due architetti: nel gennaio del 1648, pochi mesi dopo il suo ritorno, Pietro da Cortona interviene come intermediario tra il Borromini, ritiratosi ostentatamente dal cantiere, lo Spada e le maestranze attive nella fabbrica, in tensione per la questione legata allo scalpellino Quadri, violentemente avversato dallo stesso Borromini.² In considerazione del difficile carattere del Ticinese, il Berrettini è scelto – più che per l'indubbio prestigio professionale, che ne fa un artista richiesto a quel tempo dalle principali corti europee – per gli ottimi rapporti esistenti con il Borromini, di cui viene esplicitamente definito "amico": Virgilio Spada attesta significativamente, inoltre, come Pietro fosse "il solo" tra gli architetti a lodare apertamente lo stesso Borromini.³ Considerando le violente gelosie professionali e l'accentuato isolamento che caratterizzano l'attività professionale del Ticinese, appare del tutto comprensibile come lo Spada – desideroso di porre fine all'intricata vicenda, e indipendentemente dagli specifici rapporti personali con il Berrettini, su cui si tornerà più avanti – abbia pensato a Pietro da Cortona come all'unica figura in grado di proseguire, sia pure temporaneamente, le opere nel cantiere senza suscitare il risentimento del Borromini. Come è noto, la questione si risolverà solo nel settembre del 1648, con l'arresto del Quadri: già in precedenza, tuttavia, Pietro da Cortona, coinvolto

suo malgrado nel cantiere lateranense, se ne era allontanato volontariamente al fine di evitare screzi con il Borromini ("Il s. Pietro da Cortona m'hà mandato a dire, che da diversi contrassegni s'acorge che il Borromini ha per male, che lui s'intrighi in questo interesse di s. Gio[vanni] e che però fa scusa molto di non volersi più intrigare"; così una esplicita nota dello Spada).⁴

L'episodio non era tuttavia destinato a rimanere un fatto isolato. La presenza di Pietro da Cortona nel cantiere lateranense si sarebbe protratta infatti, sia pure in maniera discontinua, per quasi quindici anni. Dopo il pontificato di Innocenzo X, che vede il Berrettini impegnato quasi esclusivamente in opere pittoriche e decorative – dalla volta della Galleria di palazzo Pamphili (1650-1654) al grandioso ciclo degli affreschi e degli stucchi della chiesa Nuova (1647-1665) – l'ascesa al soglio pontificio di Alessandro VII Chigi (7 aprile 1655) segna un sostanziale ridimensionamento dei programmi papali per la basilica lateranense. La rapida conclusione dei principali interventi programmati da Innocenzo, l'abbandono delle opere di completamento più ambiziose – *in primis* la nuova facciata – rivelano, infatti, il deciso spostamento d'interesse del Chigi verso altre imprese architettoniche.⁵ Nel marzo del 1656, secondo un preciso riferimento manoscritto, il Berrettini si reca con lo Spada in San Giovanni per un vero e proprio sopralluogo "ufficiale" in relazione al rinnovo del ciborio trecentesco, oggetto nello stesso periodo anche di alcuni, interessanti studi del Borromini.⁶ Pochi giorni dopo, Pietro è coinvolto nella preparazione della pianta dello stesso ciborio: operazione indispensabile

per lo studio del successivo intervento di decorazione.⁷ I riferimenti documentari connessi al monumentale “tabernacolo” attestano, dunque, il coinvolgimento del Berrettini nel cantiere lateranense anche nel periodo successivo alla Sacra Visita Apostolica condotta da Alessandro VII nel gennaio del 1656: coinvolgimento che suscita legittimi dubbi, come già puntualizzato in altra sede,⁸ sul ruolo del Borromini, a quel tempo ancora architetto della basilica. È probabile che la presenza di Pietro da Cortona coincida con uno dei numerosi, bruschi allontanamenti dal cantiere operati dal Borromini; è possibile anche ipotizzare, tuttavia, che il Berrettini venga coinvolto, come più volte accadrà lungo la sua carriera professionale, in una semplice opera di consulenza “esterna”, distinta dai compiti dell’architetto responsabile.

Nel 1660, alla vigilia del definitivo abbandono del cantiere da parte del Borromini, Pietro da Cortona è responsabile della scelta dei pittori incaricati di affrescare le cappelle Mauri ed Inghirami, compiute in quello stesso anno su progetto dell’architetto ticinese: ultimo episodio di convergenza professionale tra i due protagonisti della Roma barocca nel cantiere lateranense.⁹ Due anni dopo, infatti, il Berrettini sarà coinvolto nel “restauro” della tribuna della basilica, realizzato sotto la direzione di Michelangelo Vanni (1662-1663), anche se gli ambiziosi piani preparati in quell’occasione da Pietro non saranno tradotti in realtà, a causa del disimpegno papale:¹⁰ vicenda che vedrà tuttavia del tutto estraneo il Borromini, ormai lontano dal cantiere lateranense.

Le strade professionali di Borromini e di Pietro da Cortona si incroceranno ancora, sia pure indirettamente,

nel 1665, quando entrambi saranno coinvolti – unitamente ad altri architetti, tra cui il Rainaldi, Giovanni Antonio De Rossi, Tommaso Zanoli, ma in posizione di netta prevalenza rispetto a questi ultimi – in una sorta di consulto tecnico nel cantiere di San Carlo al Corso relativo alla stabilità dei pilastri di sostegno della cupola: ed è in quella occasione che verosimilmente Borromini elaborerà quel suggestivo progetto per la tribuna della chiesa, rappresentato in un elaborato conservato presso l’Albertina, destinato a non essere tradotto in realtà per la decisa volontà da parte della committenza, cioè l’Arciconfraternita della Nazione Lombarda, di attenersi fedelmente al progetto originario di Onorio Longhi.¹¹

Dall’analisi dei vari riferimenti disponibili è ipotizzabile che un fondamentale anello di congiunzione tra Borromini e Pietro da Cortona sia stato in primo luogo Virgilio Spada (1596-1662): figura, come è ben noto, centrale nella storia umana e professionale dell’architetto ticinese, ma legata anche, ed in misura tutt’altro che trascurabile, allo stesso Berrettini. Già nel marzo del 1634, Pietro da Cortona è consultato dallo Spada in merito ai progetti per la facciata della chiesa bolognese di San Paolo: il Berrettini appoggia la scelta di Virgilio di approvare, tra le soluzioni preparate da diversi architetti, il disegno berniniano, suggerendo tuttavia lievi modifiche.¹² È possibile, come ipotizzato dal Marder, che Pietro venga chiamato in virtù del prestigio derivante dalla sua nomina a Principe dell’Accademia di San Luca (gennaio 1634); è ipotizzabile, al tempo stesso, come la mossa dello Spada rientri nell’accorta politica di adeguamento agli orientamenti artistici dei *Padroni*

Barberini: il Berrettini, attivo già da alcuni anni nella decorazione del palazzo di famiglia alle Quattro Fontane, rappresentava senza dubbio, in questo senso, una figura particolarmente vicina alla stirpe di Urbano VIII, in particolare al *Cardinal Nepote* Francesco (1597-1679). In secondo luogo, è noto come il ritorno a Roma di Pietro da Cortona sia giustificato dalla grande impresa della decorazione della Chiesa Nuova, chiesa madre degli Oratoriani, intrapresa immediatamente dopo il suo arrivo nella città eterna, e destinata a protrarsi fino al 1665. Figura chiave della comunità oratoriana romana, con la quale Pietro instaurerà profondi e duraturi rapporti, è proprio lo Spada.¹³ Pietro risulterà, infine, più volte in contatto con i diversi membri della famiglia, tra cui lo stesso cardinale Bernardino (1594-1661), anche nella seconda metà degli anni cinquanta, in merito ad occasionali consulenze per imprese artistiche promosse dagli Spada: dal palazzo romano alla cappella in San Girolamo della Carità.¹⁴ Considerando, in particolare, il ruolo centrale di Virgilio nel rinnovo pamphiliano-chigiano di San Giovanni in Laterano (oltre che la sua presenza nella stessa *fabbrica* cortoniana di Santa Maria della Pace, già a partire dall’agosto 1656), non appare dunque sorprendente che proprio il grande cantiere lateranense sia stato, come anticipato in precedenza, il principale luogo d’incontro professionale dei due protagonisti del Barocco romano e che lo stesso Spada abbia costituito la figura-chiave per tale incontro.

Se quindi risulta possibile parlare di un rapporto umano – discontinuo, ma al tempo stesso apprezzabilmente saldo, anche grazie alla comune fre-

quentazione degli Spada – tra Borromini e Pietro da Cortona, appare logico chiedersi se e in che misura tale contatto si sia tradotto in relazioni artistiche, in particolare architettoniche: ovvero, in altri termini, se sia possibile parlare di convergenze tra i due grandi maestri del Barocco. L'insidia critica derivante da possibili forzature o da arbitrari accostamenti suggerisce, tuttavia, estrema cautela in un'indagine di questo tipo; saranno, dunque, le specifiche opere a suggerire letture e confronti, delineando plausibili ipotesi di lavoro.

Tra la fine degli anni trenta ed i primi anni quaranta del Seicento Borromini è attivo nel cantiere del convento e della chiesa di Santa Lucia in Selci: nell'ambito di questo intervento, peraltro generalmente considerato di limitato significato nel complesso dell'operosità dell'architetto, va ricordata – accanto all'altare della cappella Landi ed a lavori minori – la monumentale cantoria, realizzata intorno al 1640 ed esplicitamente attribuita al Borromini dall'amico Fioravante Martinelli, nella sua manoscritta *Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scoltura*¹⁵ (fig. 1). Lo schema adottato per la cantoria – basato sull'articolazione tripartita di un settore centrale retto aggettante e due smussi concavi laterali – è ripreso, a partire dalla fine del 1646, opportunamente adattato, per i contropilastri delle navate laterali di San Giovanni in Laterano (fig. 2) e, poco dopo, svincolato in gran parte dalla serrata corrispondenza con la partitura dell'ordine, nel basamento dei pilastri estremi della facciata di palazzo Falconieri (fig. 3).¹⁶ Benché riproposto più di una volta, lo schema appare secondario nel contesto della poetica borrominiana, soprattutto per la sua

presenza, peraltro cronologicamente circoscritta, in opere di minor importanza oppure per essere presente in posizione marginale: è possibile che la matura ricerca borrominiana, tesa fondamentalmente al raggiungimento del *continuum* geometrico-spaziale, abbia rifiutato, dopo le iniziali sperimentazioni, l'inerzia del settore retto, avvertito evidentemente come un elemento di sostanziale cesura nella dinamica della composizione.

Lo schema borrominiano realizza, tuttavia, un preciso modello compositivo: tale da proporsi come preciso riferimento per Pietro da Cortona allorché quest'ultimo, tra l'ottobre ed il dicembre del 1654 – e non nel 1651, come fin qui ritenuto – progetta per l'Arciconfraternita dei Santissimi XII Apostoli il monumento De Amicis in Santa Maria sopra Minerva (fig. 4): probabilmente, la meno nota tra le opere cortoniane a causa di un disinteresse critico durato fino ai nostri giorni; tuttavia realizzazione di grande maturità espressiva e di convincente compiutezza compositiva.¹⁷ Monumento che riprende infatti, nella sua articolazione a settore retto centrale e smussi concavi, lo schema borrominiano; ma, al tempo stesso, opera, attraverso l'operazione di *adattamento*, un processo di verifica e di concreta trasposizione dello schema stesso in un contesto tematicamente, dimensionalmente e matericamente differente. In altri termini, dal confronto tra le due opere emerge innanzitutto la riflessione operata dal Berrettini sul modello borrominiano; in secondo luogo, la piena comprensione da parte di Pietro delle potenzialità spaziali-dinamiche insite nel modello stesso; infine, la consapevolezza della possibilità del suo adattamento da un elemento come la canto-

ria – o, se si preferisce, un contropilastro od un basamento – ad una memoria funebre come il monumento De Amicis. La ripresa cortoniana del modello borrominiano appare così serrata ed in sé compiuta da assumere a sua volta il ruolo di preciso riferimento per ulteriori riprese, estese a scala maggiore e diffusa in contesti diversi: da Bernini a Fontana, da Ferri a Neumann, da Roma e dalla Toscana a Praga ed a Monaco.¹⁸ È il caso, infine, di ribadire come il monumento De Amicis segni un esplicito richiamarsi alla lezione borrominiana, indagata – e questo appare senz'altro degno di rilievo – nei suoi aspetti apparentemente meno noti, considerando l'impatto architettonicamente limitato di un elemento come una cantoria. Elemento tanto più singolare qualora si pensi come il monumento De Amicis rappresenti, a parte la lunga ed articolata opera di rinnovo della propria residenza in via della Pedacchia,¹⁹ la prima opera d'architettura di Pietro da Cortona al ritorno da Firenze: progettata nel corso di quel pontificato di Innocenzo X (1644-1655) tutt'altro che prodigo di impegni architettonici per il Berrettini.

Appare quindi rilevante che in questo suo ritorno romano all'architettura, sia pure sotto la forma dimensionalmente contenuta del monumento commemorativo, Pietro da Cortona abbia "guardato" al Borromini come ad un fondamentale polo di riferimento, probabilmente anche da un punto di vista professionale. A differenza di quanto accade per il Borromini, infatti, gli anni a cavallo della metà del secolo sono per Pietro densi di ripetute delusioni, dal punto di vista delle realizzazioni architettoniche: il periodo fiorentino ha visto

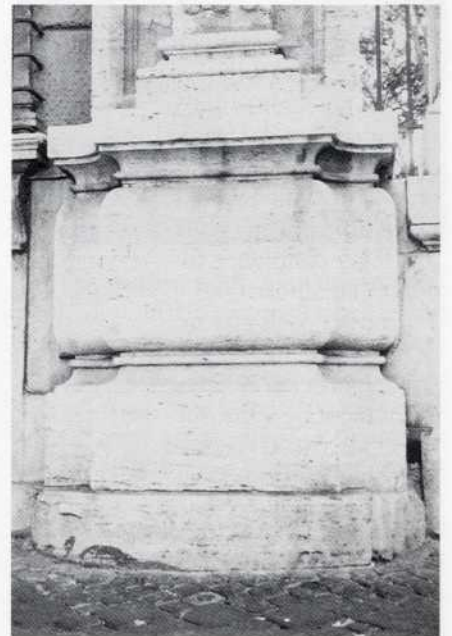
1. F. Borromini, *Santa Lucia in Selci*,
cantoria, 1640 ca.



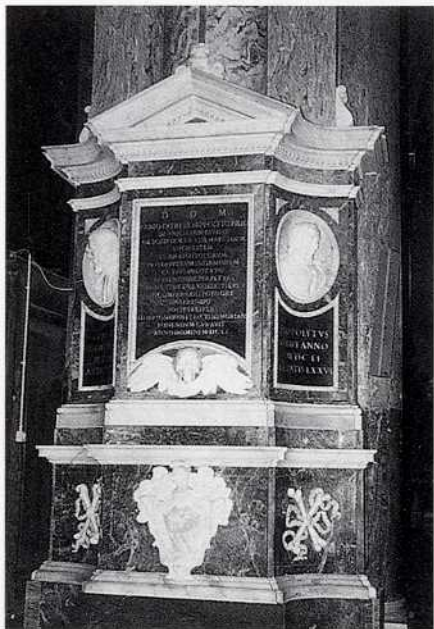
2. F. Borromini, *San Giovanni in Laterano*,
navata laterale, contropilastro, 1646-1650.



3. F. Borromini, *palazzo Falconieri*, facciata,
particolare del pilastro angolare, 1646-1649.

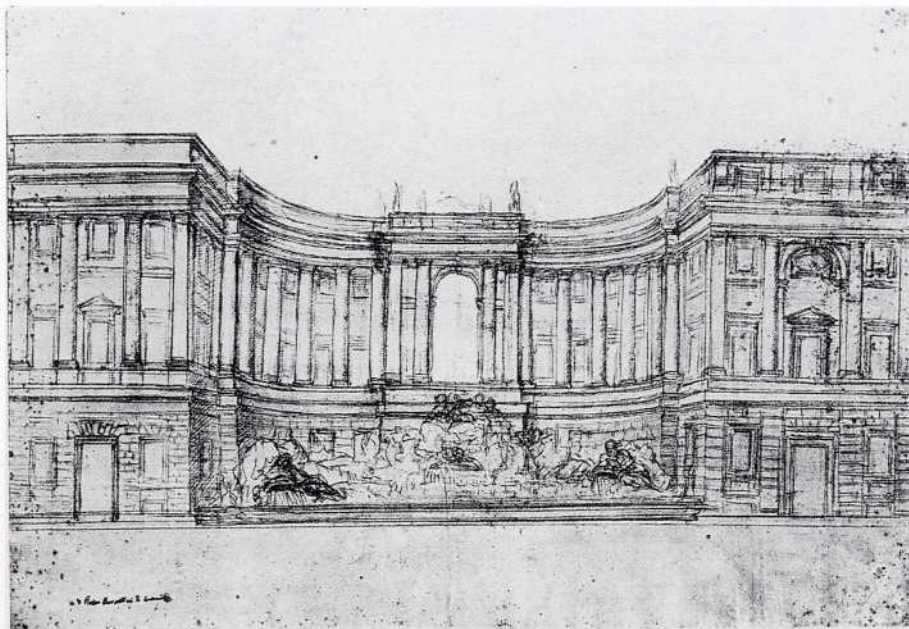


4. Pietro da Cortona, *Santa Maria sopra Minerva*, monumento De Amicis, 1654-1656.



l'abbandono sia delle ambiziose proposte formulate per il rinnovo della residenza granducale di palazzo Pitti, che, soprattutto, della monumentale chiesa degli Oratoriani, iniziata nel maggio del 1645 su progetto dello stesso Berrettini e bruscamente interrotta nel gennaio dell'anno seguente; l'esilio francese del cardinale Francesco Barberini (1646-1648) ha provocato l'interruzione dei lavori nella prediletta chiesa dei Santi Luca e Martina, ripresi stancamente dopo il ritorno a Roma dello stesso Barberini, principale finanziatore dell'opera. D'altro canto, Innocenzo X, pur apprezzando Pietro da Cortona, lo impiega, come precedentemente sottolineato, esclusivamente in imprese pittorico-decorative. Risale appunto a quegli anni (19 gennaio 1646) la celebre lettera a Cassiano dal Pozzo in cui Pietro lamenta amaramente la sua "cattiva fortuna" in architettura. Al di là di precise convergenze compositive, dunque, il Borromini può

5. Pietro da Cortona, progetto per il palazzo Chigi a piazza Colonna. Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P. VII. 10, fol. 11r.



aver rappresentato quel modello professionale a cui Pietro – consapevole, come aveva scritto al dal Pozzo, del proprio "animo grande" – sentiva intimamente di poter aspirare. Parla in favore di questa ipotesi la ripresa, comune ai due architetti, del *topos* michelangiotesco del valore centrale dell'originalità in architettura ("chi segue gli altri non li va mai innanzi"): non è stata finora notata, infatti, la singolare concordanza tra "il non essermi accomodato forse ai costumi che si vogliono usare da quelli che fanno le dette opere [di architettura] per approfeciarsi" di Pietro da Cortona (ancora nella citata lettera del gennaio 1646) e l'orgogliosa dichiarazione borrominiana, concettualmente analoga, presente nell'introduzione all'*Opus Architectonicum* ("Non mi sarei posto à questa professione, col fine di esser solo copista"). Dopo il monumento De Amicis, concluso nell'agosto del 1656, le convergenze cortoniane con tematiche bor-

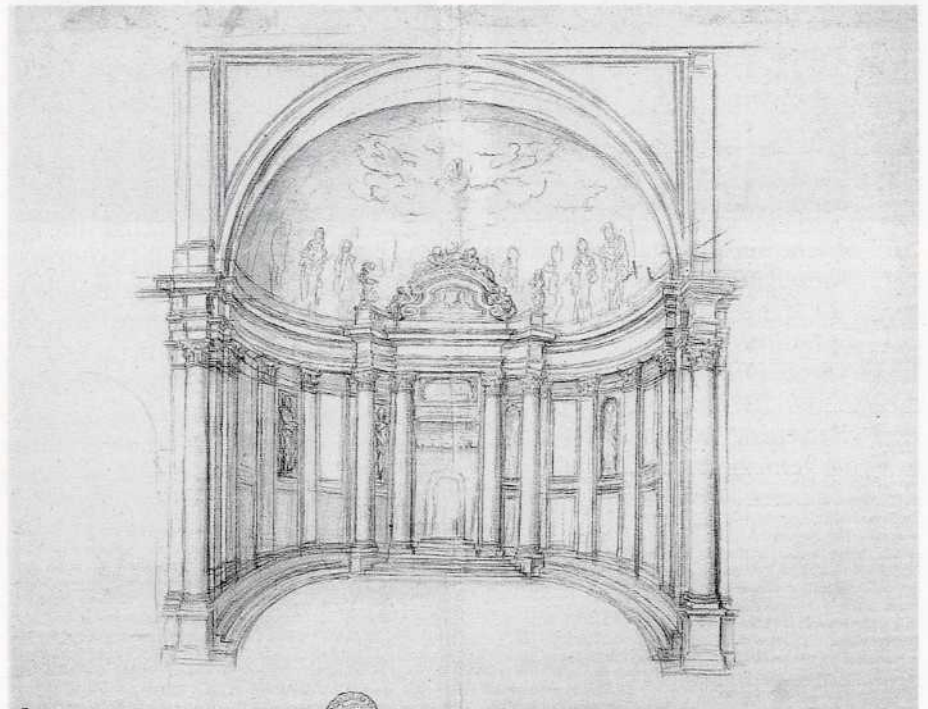
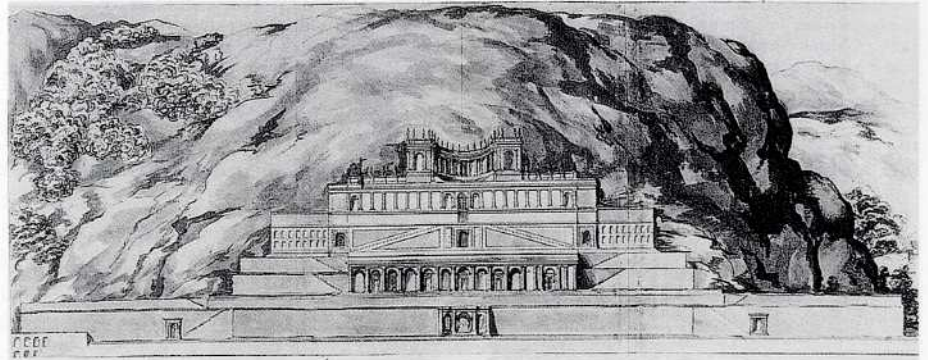


6. F. Borromini (1653-1657) e C. Rainaldi (dal 1657), *Sant'Agnes in Agone*, facciata.

7. Pietro da Cortona, ricostruzione grafica del Santuario della Fortuna Primigenia a Praeneste.

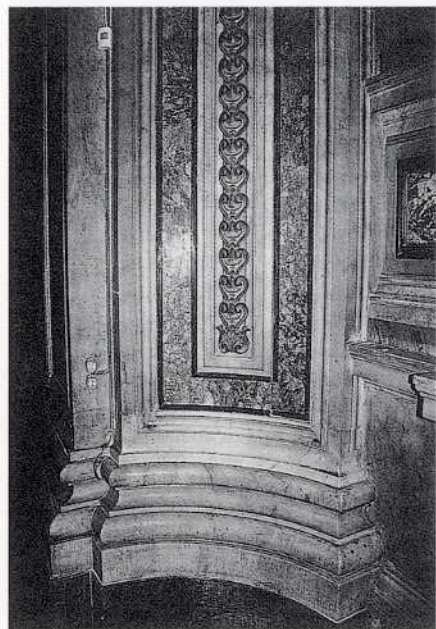
8. Pietro da Cortona, progetto per la tribuna di San Giovanni in Laterano, 1662. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 13442, fol. 35.

rominiane possono essere messe in relazione, sia pure su piani diversi, con due progetti elaborati da Pietro tra il 1658 ed il 1662, entrambi di altissima qualità, tali da poter essere considerati tra i più alti esiti del Berrettini architetto: il palazzo per i Chigi a piazza Colonna e il rinnovo della tribuna di San Giovanni in Laterano, rappresentati da due elaborati grafici conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Il progetto per il palazzo Chigi costituisce forse l'unica opera cortoniana per la quale sia stata richiamata finora una precisa influenza borrominiana, derivante in particolare dalla facciata di Sant'Agnese in Agone²⁰ (figg. 5-6). Appare solo in apparenza paradossale che, al contrario, il progetto sia molto più convincentemente spiegabile considerando come il tema dell'organismo concavo con settori retti al centro ed alle estremità costituisca – lungo tutta l'attività professionale del Berrettini, e sulla scorta di *exempla* soprattutto antichi, come il Santuario della Fortuna Primigenia a Praeneste – un'autentica costante nell'*iter* cortoniano²¹ (fig. 7). Ed è, in effetti, l'immagine delineata nella restituzione dell'edificio antico – unitamente a suggestioni delle residenze degli *Horti Aciliani*, così come rappresentati nelle ricostruzioni grafiche cinquecentesche, dal Ligorio al Du Perac, oltre a taluni schemi di G.B. Montano ed ai *Teatri d'acqua* delle ville tuscolane – a fornire la più puntuale chiave di lettura e di comprensione del modello di riferimento per il prospetto del palazzo. Modello esteso fino ai dettagli: si noti, a questo proposito, la forte analogia tra la loggia centrale ad arco del palazzo e le testate laterali dell'edificio superiore ad emiciclo del Santuario.

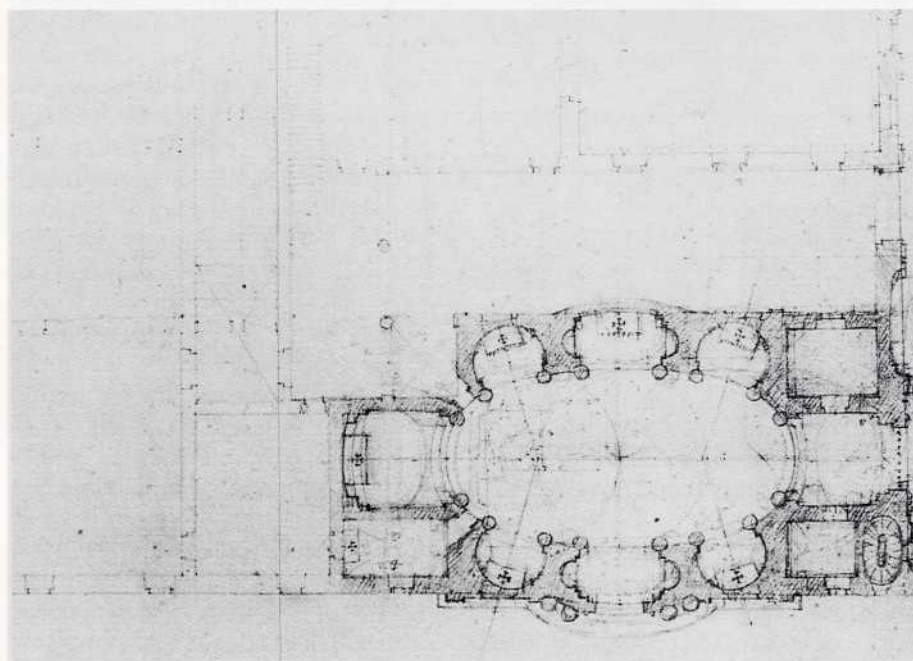


9. Pietro da Cortona, *San Nicola da Tolentino*, cappella Gavotti, particolare della soluzione angolare, 1662.

11. F. Borromini, progetto per la cappella del palazzo di Propaganda Fide.



10. Roma, *Santa Maria in via Lata*, loggia superiore, particolare della soluzione angolare (Pietro da Cortona, 1662-1663).



Più pertinente appare, invece, il riferimento al progetto per la tribuna di San Giovanni in Laterano (fig. 8):²² progetto databile alla prima metà del 1662, caratterizzato ancora una volta dal settore retto che interrompe centralmente l'ampia curva concava della tribuna. Caratteristica del Berrettini appare anche l'articolazione parietale, risolta con lesene alternate a nicchie e finestre: soluzione spesso presente negli sfondi architettonici di dipinti di Pietro o della sua scuola, come nell'*Ulisse e Circe* di Raffaello Vanni (Torino, collezione Voena). Tuttavia, il consueto modello compositivo cortoniano viene arricchito da due colonne libere diagonali, posizionate ai lati dell'edicola: elemento che conferisce un più pronunciato dinamismo alla composizione e che, soprattutto, appare sostanzialmente inedito nel Berrettini, tanto da far ipotizzare un'azione d'indiretto stimolo da parte dell'opera borrominiana così direttamente presente in San Giovanni; o addirittura, come suggerito dal Noehles, la volontà di una ideale armonizzazione con il rifacimento condotto dal Borromini stesso nella basilica lateranense.²³

La soluzione angolare a smusso concavo della cappella Gavotti, progettata nel 1662 (fig. 9), richiama, almeno in parte, stilemi borrominiani e persino un'opera considerata come la più "classicggiante" del Berrettini, ovvero la facciata di Santa Maria in Via Lata, realizzata tra il 1658 ed il 1663, presenta un isolato, ma chiaro richiamo ai modi borrominiani: ancora uno smusso angolare, "nascosto" nella loggia superiore del portico, un piccolo, ma significativo omaggio al Borromini "tagliacantone" di berniniana memoria (fig. 10).²⁴ Ed è con questo raccolto omaggio all'architetto ticinese

se, datato al 1662-1663, ovvero poco più di quattro anni prima della morte del Borromini, che si chiude idealmente il quadro delle convergenze tra i due architetti.

La cupola di San Carlo al Corso – progettata nella tarda primavera del 1668, pochi mesi dopo la scomparsa del Borromini – compendia invece al più alto livello, soprattutto qualora messa in relazione con quella borrominiana di Sant'Agnese in Agone, antecedente di poco più di un decennio, l'inconciliabile divergenza, il procedere secondo direzioni opposte, il seguire visioni e finalità antitetiche: ma questa è una storia diversa a cui, per la complessità e per gli agganci con altre opere, non è possibile nemmeno accennare in questa sede.

A conclusione di queste sintetiche note appare naturale chiedersi a quale esito abbia condotto il parallelo tratteggiato; quale possa considerarsi, in altri termini, la sintesi critica delle precedenti osservazioni. È possibile affermare, in questo senso, che esista una fase distinta del percorso cortoniano, cronologicamente coincidente con la fine del pontificato di Innocenzo X (1644-1655) e con i primi anni di pontificato di Alessandro VII (1655-1667) – fase che segna, dopo la parentesi fiorentina ed i grandi cicli decorativi romani per gli Oratoriani ed i Pamphili, un "ritorno" all'attività architettonica da parte di Pietro da Cortona – caratterizzata da una articolata riflessione del Berrettini su specifici temi architettonici borrominiani: riflessione che si concretizza in riprese, adattamenti, variazioni di spunti tratti da opere del Ticinese, sia pure nei termini di una cosciente opera di personalizzazione. Che il processo non sia stato, tuttavia, pura-

mente unilaterale è provato da uno dei progetti intermedi borrominiani per la cappella di Propaganda Fide – rappresentato dal disegno 887b dell'Albertina (fig. 11) – cronologicamente inseribile nell'intervallo definito in precedenza: nella lieve convessità centrale "bloccata" da robusti settori retti laterali, oltre che nelle quattro colonne parzialmente inglobate nella parete, infatti, la facciata della cappella rivela indubbi richiami al prospetto dei Santi Luca e Martina, capolavoro cortoniano di cui, proprio in quegli anni, si realizzava l'ordine superiore.

Al di là dell'effettiva consistenza dei riferimenti, è forse nell'intersezione stessa tra Borromini e Pietro da Cortona che deve essere individuato l'elemento criticamente più interessante: si tratta, infatti, di un processo collocabile in una fase matura del rispettivo *iter* professionale, a riprova di come l'attenta riflessione sugli esiti degli altri artefici costituisca per l'architetto barocco un'attitudine costante, lungo tutto l'arco della propria attività.

¹ Un sintetico parallelo stilistico tra Borromini e Pietro da Cortona è stato tracciato da P. Portoghesi nel corso del Convegno internazionale *Pietro da Cortona* (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997). La questione è stata ultimamente ripresa dallo stesso Portoghesi, *Borromini e i protagonisti del barocco romano*, in *Borromini e l'universo barocco*, I, a cura di C.L. Frommel, R. Bösel, Milano 1999, pp. 75-81, in particolare pp. 80-81. Al di là dell'esistenza di rapporti amichevoli, cementati forse dalla comune avversione nei confronti della spregiudicata condotta berniniana, secondo Portoghesi il "quadro di affinità" tra i due architetti del barocco consiste essenzialmente nella "esaltazione del candore dell'intonaco" (specialmente in relazione a San Carlino alle Quattro Fontane ed ai Santi Luca e Martina), nella "rivalutazione della colonna" e nella "attenzione creativa rivolta al tema delle modanature classiche". Per quanto riguarda il pri-

mo punto, è da notare come una rinnovata attenzione verso il "bianco" intorno al 1630-1640, come peraltro già puntualizzato in passato dallo stesso Portoghesi, sia un fenomeno non circoscritto ai due architetti; condivisibile, invece, il valore attribuito, da parte dei due maestri del Seicento, al ruolo vincolante dell'ordine architettonico. Il tema della ridefinizione delle modanature, infine, appare troppo vasto per essere trattato in questa sede: le note del Portoghesi, in questo senso, costituiscono un'introduzione al problema. Sui rapporti tra Borromini e Pietro da Cortona cenni anche in: M. Villani, *Ripresa, adattamento e variazione del tema architettonico nell'età barocca. Il monumento De Amicis in S. Maria sopra Minerva a Roma*, in "Palladio", n.s., XII, 24, 1999 (in corso di pubblicazione).

² Per la *querelle* relativa allo stuccatore B. Quadri: M. Heimbürger Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze 1977, pp. 224-227; A. Roca De Amicis, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995, pp. 61-64. L'abbandono del cantiere lateranense da parte del Borromini – documentato già nel gennaio del 1648, quindi tre mesi prima dell'assunzione del Quadri (4 aprile 1648) – era stato in realtà motivato dall'affidamento al Bernini dell'incarico della fontana di piazza Navona, per la quale il Borromini aveva in precedenza preparato un progetto che aveva riscosso scarso gradimento presso Innocenzo X ed i Pamphili.

³ Roca De Amicis, *op. cit.* alla nota precedente, p. 62. La scelta di Pietro da Cortona può essere stata motivata anche dal carattere delle opere in lavorazione nel cantiere lateranense, legata prevalentemente alle opere in stucco: negli anni precedenti (1641-1647) il Berrettini aveva infatti progettato, diretto ed in parte personalmente realizzato la decorazione in stucco ed affreschi delle sale del piano nobile di palazzo Pitti, acquisendo, per l'entità ed il prestigio dell'opera, una riconosciuta esperienza in materia, oltre che una grande fama negli stessi ambienti artistici.

⁴ La nota è riportata in Roca De Amicis, *op. cit.* alla nota 2, p. 62.

⁵ A. Roca De Amicis, *Borromini in Laterano sotto Alessandro VII. Il completamento della basilica*, in "Palladio", n.s., IX, 18, 1996, pp. 51-74, in particolare pp. 51-53; M. Villani, *Strategie papali nell'età di Alessandro VII. Il 'restauro' barocco della tribuna di San Giovanni in Laterano*, in "Palladio", n.s., XI, 22, 1998, pp. 39-60, in particolare pp. 39-41.

⁶ "P. Virgilius Spada cum duobus Canonicis, et Guardianus Sanc.mi Salvatoris, et Petro à Cortona Pictore ingrediatur Tabernaculum, in

quo asservantur capita Sanctorum Petri, et Pauli pro eiusdem Tabernaculi ornamento" (Archivio Segreto del Vaticano, Congr. Visita Ap., 10, foll. 17v-18r, 4 marzo 1656; Villani, *op. cit.* alla nota precedente, p. 55, nota 22). Già il 16 febbraio 1656 il cardinale Ludovisi era stato incaricato di ispezionare "le teste degli Apostoli per vedere se si possono rendere più luminosi" (*ibidem*, fol. 14r). Sui progetti borrominiani, elaborati tra il 1656 e la prima metà dell'anno seguente: Roca De Amicis, *op. cit.* alla nota precedente, pp. 63-67.

⁷ "Pr Virgilius Spada postquam convalescit, D. Petrus à Cortona curet, fieri plantam Tabernaculi, in quo asservantur capita S. torum Petri et Pauli Ap. lorum" (Archivio Segreto del Vaticano, Congr. Visita Ap., 10, fol. 25r, 15 marzo 1656). Il 6 aprile 1656 Alessandro VII richiederà ufficialmente il disegno del ciborio (Villani, *op. cit.* alla nota 5, p. 55, nota 23).

⁸ Villani, *op. cit.* alla nota 5, p. 44.

⁹ "Il Cav. Borromino stima che alle due capelle nove non convenghi aggiungere altre colonne, che le quattro già fatte, e che il quadro di pittura riempj il luogo, che si vede lasciato fra le due colonne [...] e ci prenderemo poi il pensiero di far finire le capelle i stucchi, e pitture à fresco, con sciegliere pittori a sodisfazione del Cav. Pietro da Cortona" (nota di V. Spada riportata in Roca De Amicis, *op. cit.* alla nota 5, p. 71, nota 34).

¹⁰ Sul "restauro" della tribuna di San Giovanni in Laterano, patrocinato da Alessandro VII: K. Noehles, *Architekturprojekte Cortonas*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 20, 1969, p. 192; Villani, *op. cit.* alla nota 5.

¹¹ B. Nogara, *SS. Ambrogio e Carlo al Corso*, Roma 1923, pp. 12-13; G. Drago, L. Salerno, *SS. Ambrogio e Carlo al Corso e l'Arciconfraternita dei Lombardi in Roma*, Roma 1967, p. 61; M. Villani, *Pietro da Cortona nella chiesa di San Carlo al Corso: la tribuna*, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale (Roma-Firenze 12-15 novembre 1997)*, a cura di C.L. Frommel, S. Schütze, Milano 1998, pp. 343-346.

¹² K. Güthlein, *Bernini architetto e gli Spada: l'altare maggiore e la facciata di S. Paolo a Bologna*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi, M. Fagiolo, I, Roma 1983, pp. 81-104; T.A. Marder, *Rapporti tra Cortona e Bernini architetti*, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno*, cit., pp. 270-278, in particolare p. 270.

¹³ Sui rapporti tra Pietro da Cortona e gli Oratoriani della Chiesa Nuova, vedi in particolare: A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona e gli Oratoriani*, in *La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'Arte*, catalogo della mostra (Roma, ottobre-dicembre 1995), Milano 1995, pp. 174-193.

¹⁴ Heimbürger Ravalli, *op. cit.* alla nota 2, pp. 96-100, 144-145. Da alcuni tra i documenti segnalati dalla Heimbürger Ravalli emergono contatti tra Pietro da Cortona e V. Spada anche in relazione alla Fabbrica di San Pietro, in particolare all'opera di rivestimento marmoreo dei pilastri delle navate, diretta dal Bernini in vista del Giubileo del 1650 e, come è noto, aspramente criticata dallo stesso Berrettini (*ibidem*, p. 206). Per la presenza di V. Spada nel cantiere di Santa Maria della Pace, cfr. le note del diario di Alessandro VII (R. Krautheimer - R.B.S. Jones, *The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 15, 1975, pp. 203-204).

¹⁵ Sull'attività borrominiana in Santa Lucia in Selci: P. Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Roma-Bari 1982, pp. 266-280. Per l'attribuzione del Martinelli ("... et il choro sopra la porta dove cantano le monache è architettura del Cav. Borromino"): *Roma nel Seicento*, a cura di C. D'Onofrio, Firenze 1969, p. 80.

¹⁶ Sul rinnovo di San Giovanni in Laterano, condotto nel corso del pontificato di Innocenzo X Pamphili, vedi da ultimo: Roca De Amicis, *op. cit.* alla nota 2. L'intervento del Borromini in palazzo Falconieri è databile al 1646-1649 (L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia*, Roma 1973, pp. 445-459; E.G. Howard, *The Falconieri Palace in Rome. The Role of Francesco Borromini*, New York 1981; P. Portoghesi, *Francesco Borromini*, Milano 1991, pp. 182-184).

¹⁷ Nonostante l'epigrafe dedicatoria riporti la data 1651, la realizzazione del monumento De Amicis viene deliberata dall'Arciconfraternita dei Santissimi XII Apostoli il 3 ottobre 1654; l'esecuzione, ad opera dello scalpello P. Vitale, inizia nel gennaio 1655 per concludersi alla metà dell'anno seguente (Villani, *op. cit.* alla nota 1).

¹⁸ Villani, *op. cit.* alla nota 1.

¹⁹ Sulla residenza cortoniana di via della Pedacchia: D. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma 1997; M. Brancia di Apricena, *La casa di Pietro da Cortona in via Giulio Romano*, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno*, cit., pp. 363-384.

²⁰ P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma-Bari 1973, p. 440; J. Varriano, *Italian baroque and rococo architecture*, Oxford 1986, p. 118.

²¹ I suggestivi studi cortoniani di ricostruzione grafica del monumentale Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina (l'antica *Praeneste*), in parte pubblicati in *Praenestes Antiquae* di J.M. Suares (Roma 1655), seguono cronologicamente l'acquisizione del feudo da parte dei Barberini nell'anno 1629 (vedi, in partico-

lare: R. Wittkower, *Pietro da Cortona's Project for Reconstructing the Temple of Palestrina*, in *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, pp. 115-124; scheda del disegno conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra, curata da K. Noehles in collaborazione con G. Grumo, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra [Roma 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998], a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997, p. 462). Sulla concezione spaziale cortoniana, in particolare sul tema compositivo basato sulla combinazione di parti rette e concave: K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970, p. 16; A. Cerutti Fusco, M. Villani, *Pietro da Cortona architetto. Contributo alla ricerca*, Roma 2000 (in corso di pubblicazione).

²² Vedi nota 10.

²³ Cfr. la scheda relativa al progetto in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra, cit., p. 471.

²⁴ Il progetto cortoniano per la cappella Gavotti in San Nicola da Tolentino è preparato alla metà del 1662; l'esecuzione, tuttavia, è estremamente lenta: solo nel settembre 1677 l'opera potrà dirsi sostanzialmente conclusa. Sulla cappella: G. Zandri, *San Nicola da Tolentino*, Roma 1987, pp. 159-168; A. Roca De Amicis, C. Varagnoli, *La cappella dei Gavotti: struttura e colore nell'ultimo Cortona*, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno*, cit., pp. 353-362. Su Santa Maria in Via Lata: M. Villani, *Pietro da Cortona architetto. La tarda attività: S. Maria in via Lata, S. Carlo al Corso*, Tesi di Dottorato di Ricerca, VIII Ciclo (*tutor* S. Benedetti), Roma 1997. La definizione di "tagliacantone", riferita al Borromini da parte del Bernini, è contenuta nella celebre biografia di quest'ultimo, opera di F. Baldinucci (Firenze 1682).