

Nelle edizioni Bestetti  
prima edizione 1966  
seconda edizione 1968

Per gentile concessione dell'editore Carlo Bestetti  
nella « Universale Laterza »  
prima edizione 1973  
con impaginazione a cura di Giovanna Massobrio



Proprietà letteraria riservata  
Gius. Laterza & Figli, Spa, Roma-Bari

Paolo Portoghesi

# ROMA BAROCCA

I. NASCITA DI UN NUOVO LINGUAGGIO

Editori Laterza 1973

## *Indice generale*

### I. NASCITA DI UN NUOVO LINGUAGGIO

I.	Immagine di una città	3
II.	Temi del barocco	7
	L'infinito, p. 7 - L'illusionismo ottico, p. 19 - Forma- luce e forma-colore, p. 25 - Classicismo e barocco, p. 36 - Manierismo, barocco, neoclassicismo, p. 51	
III.	La politica urbanistica dei papi	61
IV.	La cultura di una città	107
V.	Il contributo della prima generazione	131
VI.	Gian Lorenzo Bernini	153
VII.	Francesco Borromini	235
VIII.	Pietro da Cortona	359

### II. CONSUMO DI UN LINGUAGGIO

IX.	I testimoni della rivoluzione	445
X.	I Rainaldi	471
XI.	I Longhi	507
XII.	Giovanni Antonio De Rossi	523
XIII.	Antonio Gherardi	549

XIV.	Andrea Pozzo a Roma	559
XV.	Carlo Fontana	567
XVI.	Gli allievi del Bernini	597
XVII.	Alessandro Specchi	605
XVIII.	La scalinata di piazza di Spagna e Francesco De Sanctis	621
XIX.	La tradizione artigianale agli inizi del Settecento	635
XX.	Giuseppe Sardi	651
XXI.	Filippo Raguzzini	685
XXII.	Gabriele Valvassori	705
XXIII.	Carlo De Dominicis	723
XXIV.	Gli allievi di Carlo Fontana	731
XXV.	I restauri delle basiliche e i loro autori	757
XXVI.	Gregorini e Passalacqua	769
XXVII.	Nicola Michetti e Gaetano Chiaveri	795
XXVIII.	Ferdinando Fuga	807
XXIX.	Nicola Salvi e il problema della fontana di Trevi	829
XXX.	Alessandro Galilei e Luigi Vanvitelli	843
XXXI.	Gli epigoni del linguaggio barocco	857
XXXII.	Conclusione	863
	<i>Bibliografia</i>	877
	<i>Indice degli architetti e delle loro opere</i>	901
	<i>Indice dei nomi, dei luoghi e delle illustrazioni</i>	953

inaugurato la crisi di questo mito; anzi, se si tace di Michelangiolo, il manierismo, che ne è il primo sintomo, non ebbe nella città che versioni caute e accademiche lontane da quella inquietudine profonda che altrove scuote dall'interno i sereni modelli rinascimentali; ma a Roma, intorno al 1630 per opera di un piccolo gruppo di artisti è avvenuto quello che nella cultura manieristica, compresa quella dei maestri vissuti a cavaliere dei due secoli e che spesso si definiscono artefici di un "primo barocco", non era avvenuto: il sostituire alla esplorazione marginale di un repertorio come quello classico, vastissimo e ambivalente, la istituzione di un nuovo metodo compositivo che allarga e trasforma tale repertorio facendone la premessa di nuove appassionanti scoperte, attraverso una nuova concezione dello spazio.

## Capitolo secondo

### TEMI DEL BAROCCO

La ricostruzione della vicenda culturale di Roma barocca ha per noi, alla luce di queste considerazioni, due motivi fondamentali di attualità e di interesse. Da una parte permette di valutare il grado di autonomia dell'operare artistico, il limite entro il quale può spingersi un atteggiamento critico dell'artista nei confronti di una società profondamente conservatrice e quindi portata a distinguere, per istinto, tra le innovazioni, quelle che toccano solo la superficie, lasciando inalterati una serie di rapporti profondi, da quelle che agiscono in profondità sovvertendo l'ordine convenzionale e aprendo nuove prospettive. D'altra parte, l'indagine analitica di un momento così ricco di fermenti vitali permette di cogliere l'enunciazione dei grandi temi intorno ai quali, per più di un secolo, si fisserà l'attenzione della cultura artistica, temi come l'infinito, la relatività delle percezioni, la popolarità e la forza comunicativa dell'arte, il senso della storia come continuo divenire, il ruolo della tecnica come fattore di autonomia, e la natura interpretata come vicenda dinamica.

Molti di questi temi sono eredità del rinascimento e del manierismo ma nuova è la loro capacità di trasferirsi nell'immagine e di determinarne la struttura.

#### *L'infinito.*

« Infinito spacio ha infinita attitudine, ed in quella infinita attitudine si loda infinito atto di esistenza » aveva scritto Giordano Bruno nel primo dialogo *De l'infinito, universo e mondi*. Il culto dell'infinito, della lontananza, della relatività dello spazio unifica, come diverse reazioni a una comune emozione, molte conquiste — per altro divergenti — dei



grandi nemici che convivono sotto l'etichetta del barocco romano.

Nella pittura decorativa il senso dell'infinito suggerisce l'abbandono delle intelaiature a quadri riportati che i Carracci avevano adoperato nella galleria Farnese e la fusione illusoria tra lo spazio pittorico e lo spazio architettonico delle sale: prima attraverso le abili costruzioni prospettiche del Tassi, che racchiudono sia l'arcaico *Carro del Sole* dipinto dal Domenichino a palazzo Costaguti che l'*Aurora* del Guercino in cui le figure si fondono nella drammatica atmosfera; poi con le glorie del Lanfranco a S. Carlo ai Catinari e a S. Andrea della Valle. Ma solo con Pietro da Cortona, nella volta del palazzo Barberini, il problema di indurre nella percezione dell'opera la concreta esperienza di un divenire senza limiti, produce una nuova maniera di dipingere. L'inquadratura architettonica trasparente, permeabile allo spazio, entra in conflitto con i gruppi di figure che le si sovrappongono e la nascondono, sfruttandola come un primo piano che accentua l'illusione di profondità. Tra lo spazio libero e i grovigli di vesti, carne e nuvole si determina una opposizione violenta, la luce e lo spazio corrodono le masse che si concentrano in zone compatte, in nuclei piramidali rivolti verso l'alto. La legge di aggregazione dei corpi levitanti è una legge istantanea e il pittore fa di tutto per produrre l'impressione di aver colto il momento culminante di un evento in continuo divenire. Le api svolazzanti e le figure portatrici di rami, che attorno suggeriscono il profilo della cornice a scudo, formano uno stemma in cui il fondo azzurro è il cielo stesso. Questa aggregazione, carica di simbolismi araldici, non ha il valore di una composizione permanente; segna il provvisorio coagularsi dell'immagine come momento cruciale colto nella permanente metamorfosi delle apparenze. Tutta la composizione pittorica, sebbene strutturata da un complesso programma iconologico, diventa anzitutto articolazione di un magma plastico carico di cavità spaziali pulsanti e di vibrazioni luminose, espressione di una intensa gioia vitale, di una interpretazione della natura come vorticoso campo di energie.

Bernini, parlando allo Chantelou della tecnica della sua

2. Affresco sulla volta del salone di palazzo Barberini (P. da Cortona).



scultura, aveva detto che per riuscire in un ritratto « è necessario fissare un atteggiamento e cercare di ben rappresentarlo »; e che « il più bel momento che possa scegliersi per la bocca è o quando si finisce di parlare o quando si incomincia ». La imminenza o la traccia ancora vivida di un'azione sono situazioni di tensione e la loro scelta diventa sottile strumento per evocare nella forma artistica una concezione della vita come alternanza di movimento potenziale e attuale in cui la stasi non è che fuggevole intervallo e solo in quanto tale può interessare l'artista volto a cogliere l'esperienza vitale. Esempio classico di questa ricerca è il ritratto di Costanza Bonarelli.

In architettura il senso della infinità è ricondotto nel frammento di un episodio edilizio con procedimento diverso da quello dell'arte figurativa, soprattutto attraverso la curvatura, gli artifici prospettici e il meccanismo proporzionale. Quando la inflessione della facciata, intesa come quinta urbanistica, appare per la prima volta nel S. Luca di Pietro da Cortona la curvatura nasce dal problema di connettere organicamente esterno e interno preannunciando, fin dalla prima lettura, il tema, svolto rigorosamente nell'interno, della permeabilità della struttura al fluido spaziale; ma la curva, stretta tra i due contrafforti che ne arginano la forza, esaurisce la sua influenza nei limiti dell'organismo. Quando però, come in S. Agnese e in S. Carlino, la curva sbocca direttamente nello spazio urbano, la sua forza coinvolge lo spazio circostante e diventa frammento aperto di una oscillazione continua, punto in cui si rivela la vera natura dello spazio come mobilità e divenire.

Il profilo sinusoidale che orienta la massa muraria lungo direttrici diagonali è la grande conquista linguistica del barocco romano che di rado raggiunge la chiarezza di enunciato del S. Carlino, ma, anche ridotta a un semplice accenno, come nel tema ripetuto all'infinito dei portali con gli spigoli obliqui, conserva un suo valore e diventa modulo determinante di una nuova scena urbana, in cui la strada si anima di episodi molteplici che ne contestano il valore di inerte corridoio compreso tra quinte complanari.

In maniera più letterale, la induzione emotiva dell'infinito è ottenuta accostando per contrasto alle intelaiature ar-

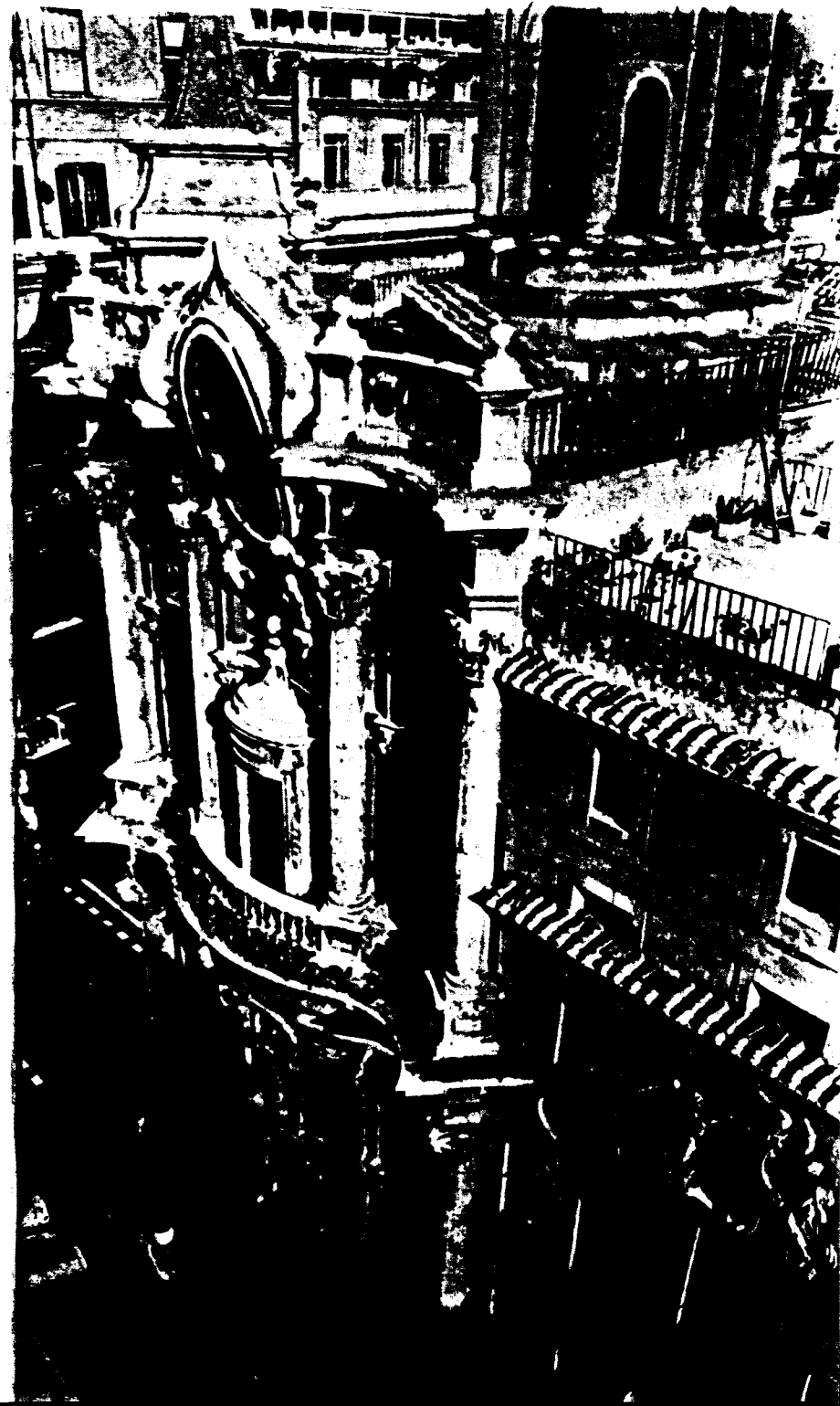
3. Ritratto di Costanza Bonarelli (G. L. Bernini).

chitettoniche, anche se ancora composte secondo schemi manieristici, come nel caso di Martino Longhi il giovane, figure viventi liberamente atteggiare, intese come metamorfosi di membrature astratte o come vere "apparizioni", accenni a quella poetica della lontananza che permea di sé certa contemporanea pittura di paesaggio, soprattutto nei fastigi degli edifici popolati di fiamme, di trombe angeliche, di astratti simboli immersi nella luce fino ad esserne corrosi e alleggeriti, fino a condensarsi in puri arabeschi grafici. Altro fondamentale strumento per raggiungere un analogo obiettivo è la proiezione centrale usata in senso illusionistico. La cupola di S. Luca in cui dietro lo schema a costole irraggianti, derivato dal S. Pietro michelangiotesco, traspare un cassettonato trasfigurato in maglie stellari rapidamente degradanti, è chiaramente una nuova interpretazione del valore simbolico della cupola come immagine del cielo, mentre la stessa impostazione proporzionale dell'organismo, imponendone la fruizione in una posizione innaturale, con la testa interamente rivolta in alto, tende a creare, con retorica efficacia, un senso di vertigine alla rovescia.

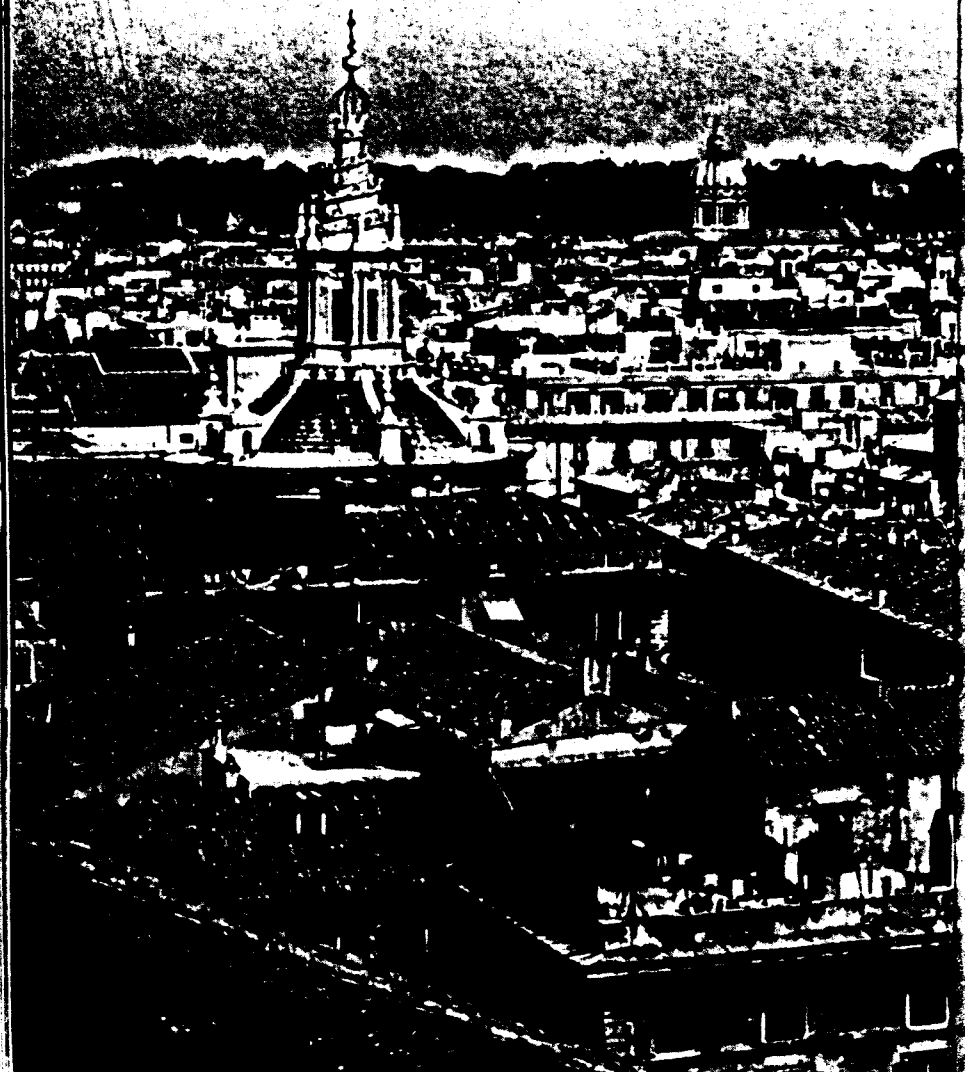
La stessa cosa avviene, con altra purezza di mezzi, a S. Carlino dove però la organicità assoluta dell'immagine avvicina cupola e spazio vissuto, li allaccia in continuità estendendo il senso di dilatazione e contrazione spaziale a tutto l'ambiente. Dove la ricerca dell'infinito trova poi la sua espressione più audacemente programmatica è in S. Ivo, nella trasformazione dell'intero spazio del piedritto irraggiante in altissima cupola, nella lenta metamorfosi del perimetro mistilineo che si conclude in alto nel cerchio della lanterna e più ancora nella spirale di coronamento in cui il frammento di un'elica, forma dinamica che rifiuta ogni simmetria e che tende per la sua legge strutturale da una parte ad allargarsi, dall'altra a restringersi all'infinito, sembra tradurre in immagine lo sgomento di Pascal di fronte al problema dei due infiniti.

Tutto questo mondo visibile — è scritto nelle *Pensées* — non è che un tratto impercettibile nel vasto seno della natura. Nessuna idea vi si avvicina. Abbiamo un bel gonfiare i nostri

4.6. La facciata di S. Carlo alle Quattro fontane (F. Borromini). Nelle pagine seguenti il chiostro e una veduta interna della stessa chiesa.







concetti, oltre agli spazi immaginabili, non generiamo che atomi, rispetto alla realtà delle cose. È una sfera di cui il centro è dovunque, la circonferenza in nessun luogo. Infine il carattere più sensibile dell'onnipotenza di Dio, è che la nostra immaginazione si perde in questo pensiero.

L'uomo, tornato a se stesso, consideri ciò che è, in confronto a quanto esiste; si consideri come smarrito in questo remoto angolo del mondo; e da questa piccola prigione dove si trova, intendo dire l'universo, apprenda a valutare la terra, i regni, le città, e se stesso, nel giusto valore. Che cosa è un uomo nell'infinito?

Ma per presentargli un altro prodigio, altrettanto meraviglioso, ricerchi in quel che conosce le cose più minute. Un acaro gli offra nella piccolezza del suo corpo parti incomparabilmente più piccole, gambe con giunture, vene in queste gambe, sangue nelle vene, umori in questo sangue, gocce in questi umori, vapori in queste gocce; selezionando ancora queste ultime cose, consumi le sue forze in tali concezioni, e l'ultimo oggetto a cui pervenga sia per ora quello del nostro discorso; penserà forse che è quella l'estrema piccolezza della natura. Voglio fargli scorgere là dentro un nuovo abisso. Voglio dipingergli non solo l'universo visibile, ma l'immensità che si può concepire in natura, nella cerchia di questo compendio d'atomo. Vi contempli un'infinità d'universi, di cui ognuno ha il suo firmamento, i suoi pianeti, la sua terra, nella medesima proporzione del mondo sensibile; in questa terra, animali, e infine acari, nei quali ritroverà quanto ha tratto dai primi; e ripetendosi anche negli altri la stessa cosa senza fine, e senza riposo, si perda in queste meraviglie, così stupefacenti nella loro piccolezza, quanto le altre nella loro immensità; perché chi non si meraviglierà che il nostro corpo, che poco fa non era percettibile nell'universo, impercettibile esso medesimo nel seno del tutto, sia ora un colosso, un mondo, o piuttosto un tutto, in confronto al nulla, a cui non si può giungere?

L'interesse per l'infinitamente piccolo come contrazione progressiva di un tema plastico è frequente nel barocco e trova espressione nel modo in cui è affrontato il tema della voluta intorno al quale la fantasia e il rigore logico si impegnano a fondo per più di un secolo. Si pensi alla serie delle

7. Le cupole di S. Ivo (F. Borromini) e S. Carlo al Corso (P. da Cortona). Veduta dalla lanterna della cupola di S. Andrea della Valle.



spirali di raccordo tra i piani delle facciate a due ordini e, per cogliere la interpretazione più pura del tema, alla voluta della casa dei Filippini, metamorfosi di una cornice che, dopo aver percorso in piano una lunga estensione, si arriccia contraendosi proporzionalmente fino a ridursi, nel centro del riccio, a uno spessore nullo. Anche rispetto a questo tema la lettura di un passo del primo dialogo *De l'infinito*, ecc. di Bruno è preziosa per comprendere il significato della continua riduzione barocca del punto alla linea, della linea alla superficie, della superficie al volume e allo spazio:

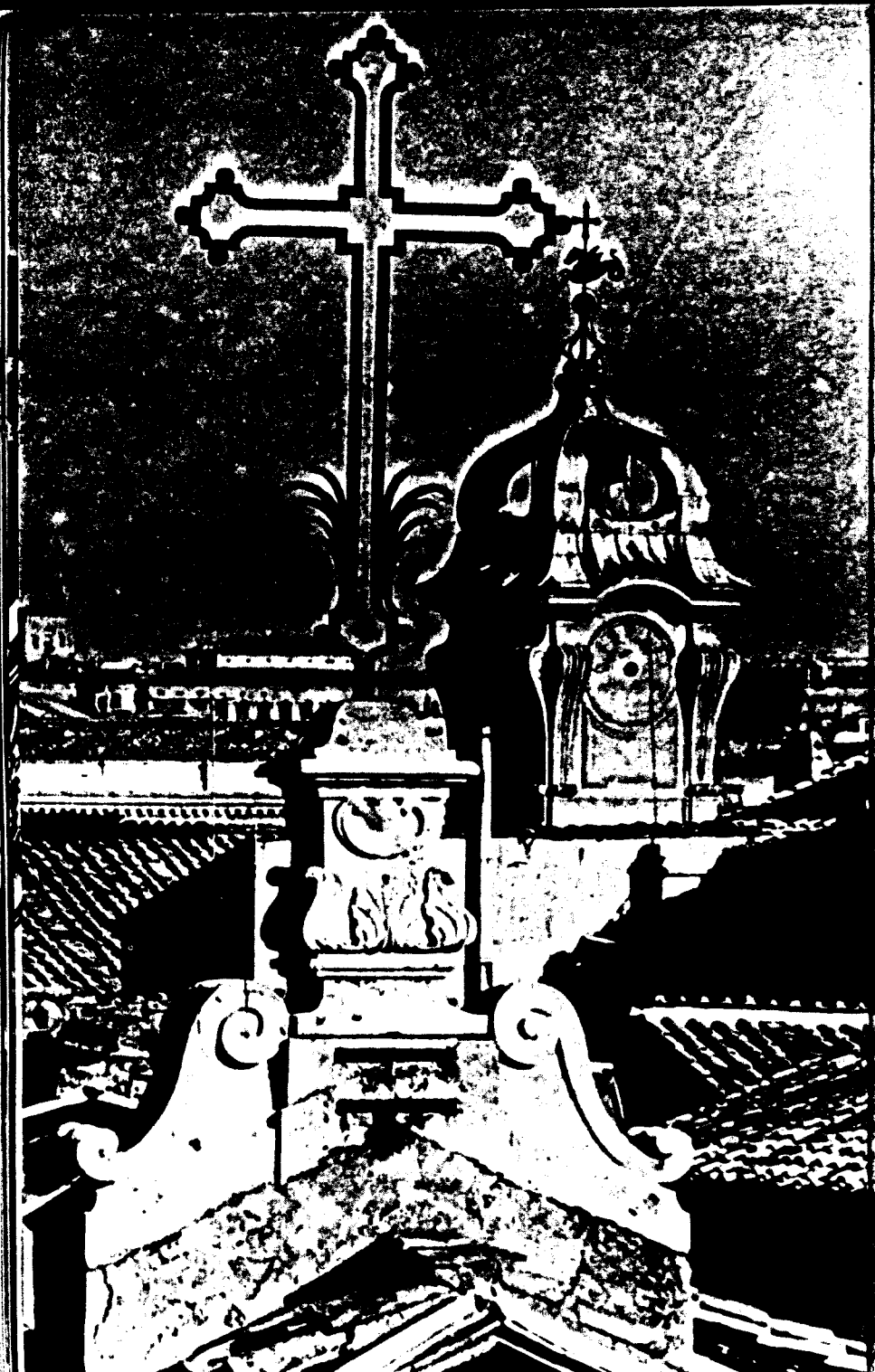
infinite ore non son più che infiniti secoli. Alla proporzione, similitudine, unione e identità de l'infinito non più ti accosti con essere uomo che formica, una stella che un uomo; perché a quello essere non più ti avvicini con esser sole, luna, che un uomo o una formica; se dalla potenza non è differente l'atto, è necessario che in quello il punto, la linea, la superficie e il corpo non differiscano: perché così quella linea è superficie, come la linea, movendosi, può essere superficie; cossì quella superficie è mossa ed è fatta corpo, come la superficie può moversi e, con il suo flusso, può farsi corpo. È necessario dunque che il punto ne l'infinito non differisce dal corpo, perché il punto, scorrendo da l'esser punto, si fa linea; scorrendo da l'esser linea, si fa superficie; scorrendo da l'esser superficie, si fa corpo; il punto dunque, perché è in potenza ad esser corpo, non differisce da l'esser corpo dove la potenza e l'atto è una medesima cosa.

#### *L'illusionismo ottico.*

Alla rappresentazione dell'infinito si collega strettamente l'assurgere dei valori ottici a un ruolo strutturale nell'opera artistica. Se la cultura classica e la sua propaggine rinascimentale avevano operato a posteriori il controllo della resa ottica teorizzando vari adattamenti e correzioni dell'immagine in funzione della sua visibilità, la cultura barocca pone il problema della percezione al centro dei suoi interessi.

Secondo la testimonianza dello Chantelou Bernini asseriva che « uno dei punti più importanti è di possedere un buon occhio per ben giudicare dei contrapposti, perché le

8. La voluta di innesto tra la facciata e le ali dell'Oratorio dei Filippini (F. Borromini).



cose non appaiono soltanto come sono ma anche in rapporto a ciò che è loro vicino, rapporto che cambia la loro apparenza». Questa conclusione sulla complementarietà di figura e sfondo, che è il cardine della *Gestaltpsychologie*, era ben nota agli artisti del Seicento per i quali la composizione è anche previsione delle interrelazioni che si determineranno tra le varie parti rispetto alla loro collocazione e alle possibili posizioni dell'osservatore: Bernini si preoccupa della efficacia delle varie immagini che le sue strutture producono mentre lo spettatore le osserva muovendosi; ma non rinuncia ad indicare una visuale privilegiata cui è affidato il compito di riassumere sinteticamente i vari momenti della lettura. Nell'architettura avviene la stessa cosa; si ragiona e si progetta ancora in termini di assi e percorsi gerarchicamente distinti, ma la visione assiale ha solo il compito di collegare in unità i tempi di una narrazione continua che si svolge lungo l'intera struttura dell'involucro, che vuole essere indagata e vissuta in ogni minimo particolare.

Già la cultura manierista, nel tema della facciata intesa come organismo autonomo non connesso con l'interno, aveva posto l'accento sulla necessità che la configurazione esterna dell'edificio fosse condizionata, più che dalla coerenza dei due aspetti dell'opera, dall'ambiente cittadino, dalla misura e dal tono dello spazio prospiciente. Gli architetti del 1630 non si appagano di questa soluzione analitica e tentano una nuova sintesi. La facciata conserva la sua autonomia e soprattutto un legame determinante con la scena urbana, ma il suo rapporto con l'organismo davanti al quale sorge come mediazione urbanistica ritorna ad essere strettissimo anche se legato a una apparenza che si sovrappone alla sostanza. Si osservi in S. Luca come, nonostante gli sfasamenti di altezza tra interno ed esterno, e la impossibile connessione assiale tra cupola e facciata, il rapporto tra "dentro" e "fuori" sia al centro degli interessi del Cortona. Tale rapporto che non potrebbe essere di coincidenza, senza sacrificare in qualche modo le ragioni urbanistiche a vantaggio di quelle architettoniche, diventa di reciproca determinazione plastica. La concavità centrale suggerisce in negativo la concavità dell'abside

9. Tipici esempi di fastigi barocchi: in primo piano il coronamento della facciata di S. Caterina in via Giulia; in secondo piano il campanile di S. Tomaso in via Monserrato.



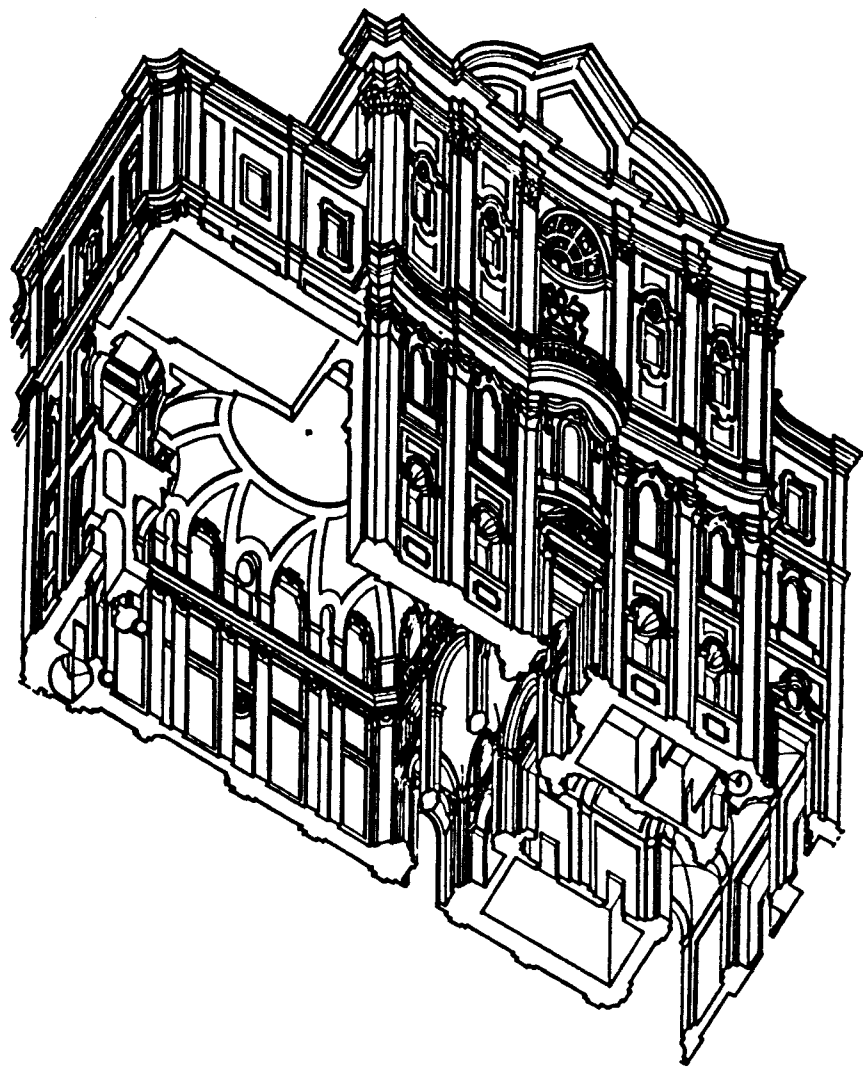
d'ingresso e insieme anticipa la curva schiacciata delle terminazioni del transetto, soprattutto enuncia esplicitamente le operazioni su cui si basa la configurazione dell'interno: il ruolo dell'ordine che annienta la parete e il giunto colonna-pilastro generalizzato nel piedritto per formare un involucro animato da ombre profonde, illusoriamente comunicante attraverso tagli e filtri con altri spazi indefiniti.

Nel caso della facciata dei Filippini apparenza e sostanza sono messe a confronto solo nella memoria dell'osservatore:

Ma la difficoltà maggiore — scrive Borromini nell'*Opus Architectonicum* — fu il fare la Facciata del detto Oratorio, mentre la facciata reale è congiunta per di dentro col resto della Fabbrica, ed in piazza riesce solo uno de i lati per il lungo dell'Oratorio; e pure venne stimato necessario il farla, perché denominandosi questo Istituto Congregazione dell'Oratorio, parve, che dovesse questo luogo per tanti più essercizj essere il più cospicuo di tutti, ed essere a vista di tutti, e conseguentemente con aver facciata particolare indicare a tutti esser questa la gemma preziosa dello anello della Congregazione. Mi risolsi dunque d'ingannare la vista del Passaggiere, e fare la Facciata in piazza, come se l'Oratorio cominciasse ivi, e che l'Altare fosse al dirimpetto della porta, ponendo questa a mezzo, in maniera che la metà della Facciata fosse situata in fianco dell'Oratorio.

Progettando inizialmente il convento, Borromini aveva pensato alla facciata come fedele proiezione della distribuzione interna degli spazi; costretto poi a spostare l'oratorio per esigenze funzionali, egli lasciò immutato l'involucro esterno. Entrando dalla porta centrale l'osservatore penetra sì in uno spazio simmetrico che non è più però il vano dell'oratorio, ma una loggia adiacente disposta ortogonalmente. Nella sequenza degli spazi posti su direttrici diverse la non-corrispondenza appare solo a chi vi rifletta, riorganizzando le varie immagini nella memoria e, a questo punto, la scoperta dell'inganno coincide con la costatazione del sottile mascheramento e della nuova organicità mnemonica nata dalle immagini degli ambienti in successione, che costituisce la organicità geometrica.

10. La facciata dei SS. Luca e Martina (P. da Cortona).



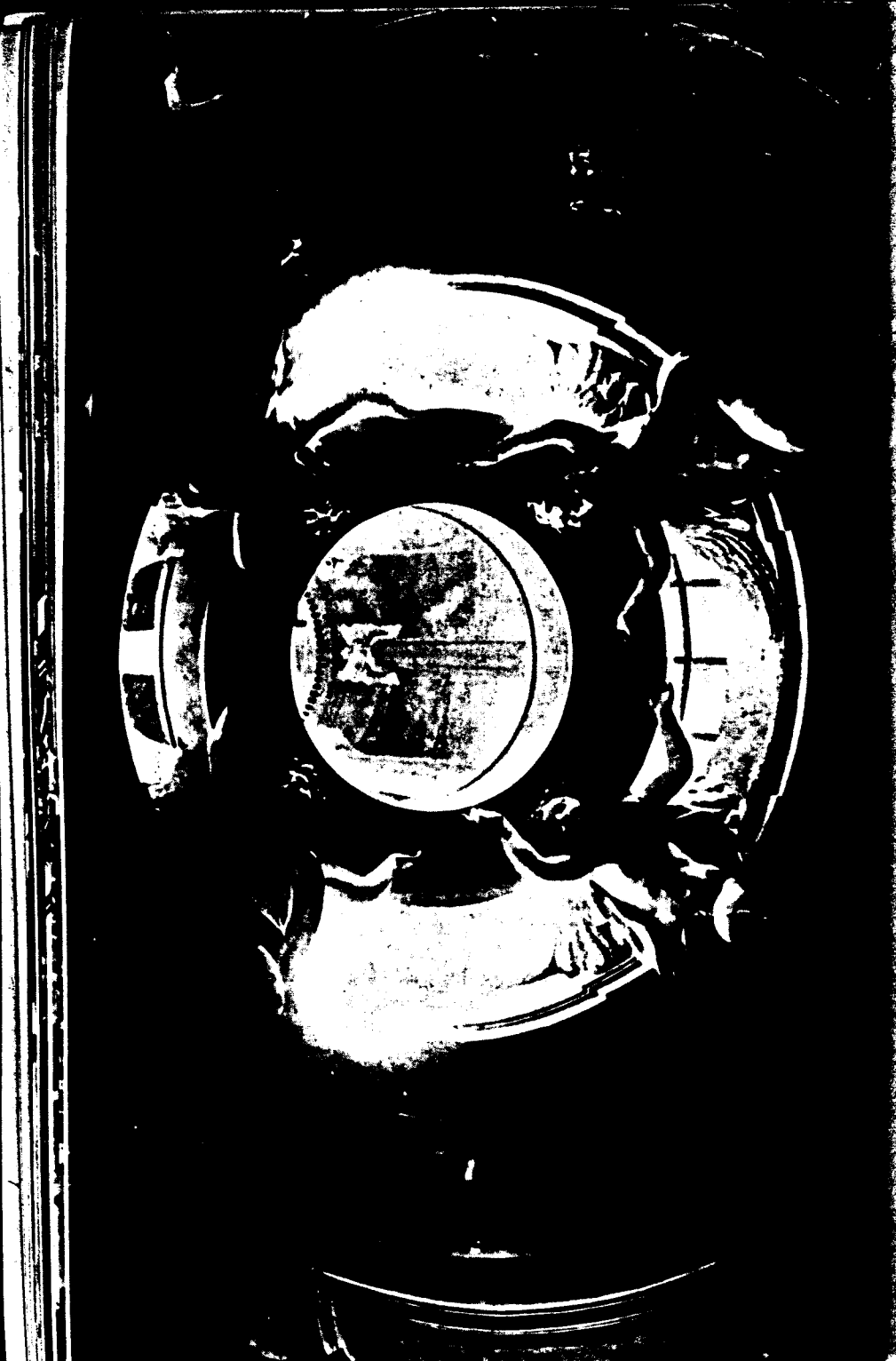
### *Forma-luce e forma-colore.*

La luce era stata al centro del dibattito pittorico già al tempo di Caravaggio che ne aveva fatto il più appariscente spunto polemico della sua pittura, strumento di evocazione di un frammento di storia umana immerso nello spazio dell'esperienza quotidiana. L'analogia dello stratagemma berniniano della luce radente che illumina la scultura da una sorgente nascosta è però solo apparente. Per Bernini il lume nascosto serve a forzare il valore dell'immagine con l'illusione di una luce propria, diversa dalla luce dell'ambiente in cui si trova l'osservatore per una maggiore intensità che sottolinea una gerarchia di valori e contrappone allo spazio dell'esperienza uno spazio fittizio simile a quello pittorico ma tuttavia percorribile, verificabile nella sua reale estensione. La luce radente pensata per la scultura ha il suo corrispondente nella luce incidente immaginata per animare la superficie pittorica e decorativa quale si ritrova nello stemma della targa Barberini all'Aracoeli che riprende con altri mezzi l'idea cortoniana del soffitto barberiniano e soprattutto nella gloria della Cattedra in cui il vetro dipinto, al centro della composizione, è insieme luce e immagine pittorica senza che, in virtù della perfetta regia, l'occhio dell'osservatore sia turbato dal contrasto di toni.

Dalla illuminazione "alla bernina" in cui trapela sempre una preoccupazione di scultore che vuol trovare la luce giusta anche a detrimento della organicità architettonica, discendono conseguenze divergenti: da una parte l'interpretazione scenografica del Rainaldi che introduce la discontinuità strutturale come un dato positivo e, rinunciando alla connessione organica delle parti, apre nuove possibilità allo sviluppo tipologico; dall'altra l'applicazione del principio delle "camere di luce" al problema della cupola che troverà in Guarini l'interprete maggiore, ma avrà una eco significativa nelle cappelle del Gherardi e in molte opere del Settecento romano dal Sardi al Valvassori. In queste opere converge anche, sebbene alterato, l'esito delle ricerche borrominiane.

Per Borromini il modellato delle membrature architetto-

11. Assonometria del corpo di fabbrica anteriore del convento dei Filippini (F. Borromini).



niche, il disegno dell'ordine, diventano funzione delle condizioni di luce. Non esistono più regole proporzionali di validità universale: misure di sporti, inflessioni di superfici, stacchi e increspature decorative sono determinati dall'esigenza di raggiungere un determinato effetto di luminosità coerente con l'impostazione dell'organismo. La materia, ridotta per l'uso dell'intonaco ad una uniforme e compatta massa senza suture e senza grana, si qualifica strutturalmente solo in virtù di variazioni di tono che suggeriscono all'occhio l'esistenza di una realtà tattile. Qualunque percezione concreta è filtrata attraverso l'apparenza ottica e può quindi essere determinata agendo sull'equilibrio e il contrasto dei toni. Queste considerazioni mettono in crisi tutta la teoria classica delle proporzioni, astrattamente derivate dal corpo umano e suggeriscono una traduzione in termini di realtà visiva, dei valori di organicità. Da questa concezione, che identifica compositivamente materia e luce, nasce il S. Carlino in cui le strutture hanno la continuità di allacciamento dell'involucro di una conchiglia e ciascun punto di vista permette di cogliere, per il ridotto oggetto delle membrature, la connessione necessaria delle parti; dove si avverte la ricerca di sondare in ogni minimo valore l'intera gamma dei toni degradanti, dalla luminosità piena delle gore di luce proiettate dagli ottagoni alla oscurità più netta dei profondi alveoli.

L'opera di Pietro da Cortona come quella di Borromini inizia con una polemica affermazione delle straordinarie virtualità dell'intonaco monocromo. Alla "rivalutazione del bianco", che avviene intorno agli anni '30, partecipa anche Bernini con il marmo della cappella Raimondi e del sepolcro della contessa Matilde; ma già nella cappella Cornaro il suo interesse ritorna al tema delle pietre colorate con risultati tuttavia non confrontabili con quelli di un Fontana o di un Ponzio; la scelta dei marmi brecciati a colori vivaci accostati per contrasto non ha più la funzione calligrafica di sottolineare il disegno, analizzando con riquadri e scatti di tono le parti del discorso, ma serve proprio a fondere in una potente vibrazione coloristica le membrature contigue esaltando il valore di tessitura delle venature che percorrono lastre e

12. Scorcio della cappella Avila in S. Maria in Trastevere (A. Gherrardi).

blocchi collegandoli, riducendo gli stacchi volumetrici, sovrapponendosi al disegno lineare. Nel basamento della Cattedra questa esaltazione della materia preziosa come forma che deriva da un processo, come oggetto dotato di una storia che ne condiziona la struttura, raggiunge il suo momento più felice, insuperabile per qualità e violenza; ma la policromia continuerà il suo sviluppo raccogliendo l'insegnamento berniniano verso nuovi approdi meno drammatici nel sottile atonalismo del Pozzo, nel delicato altare di S. Agnese del Valassori, nelle preziose opere del Pannini e del Posi.

Ai tipici accordi cromatici berniniani, Pietro da Cortona aggiunge, in contrasto con i marmi, il bronzo dorato che, in costole legamenti e cimose, si intreccia con la sua intensa luce ai colori più cupi della pietra raggiungendo nella cappella Gavotti un effetto di funerea opulenza.

Alla materia vista come processo si associa l'immagine dell'acqua che diventa anch'essa membratura architettonica, dato strutturale delle grandi orchestrazioni berniniane. La scoperta di Bernini è, nel campo delle fontane, quella di abbassare le vasche rendendo pienamente visibile la superficie mutevole dell'acqua, l'urto tra il fluido cadente e lo specchio orizzontale, il campo di rapporti dinamici che spruzzi zampilli traboccamenti creano di necessità. Con la Barcaccia, la fontanella delle api, il Tritone, la fonte paphilia un elemento di fluidità continua entra nel vivo di contesti architettonici coinvolgendo in un inestricabile intreccio moto potenziale della forma scultorea, indicazione di moto delle strutture architettoniche e moto attuale dell'acqua.

L'esigenza di inserire lo spettacolo dell'acqua lungo il percorso di ponte S. Angelo determina nel restauro berniniano la foratura delle ringhiere ridotte a un intreccio di ferri. « È un bello spettacolo — aveva detto Bernini, avendo fatto fermare a Parigi la sua carrozza per ammirare le acque della Senna — io sono molto amico delle acque; esse fanno molto bene al mio spirito ». E difatti l'acqua è l'unico elemento nei riguardi del quale il contatto barocco con la natura sappia superare ogni convenzionalismo rivelandoci una profonda e appassionata analisi strutturale.

Nella fontana di Trevi, con un ritardo che dimostra le profonde radici di un gusto che per le sue qualità comunica-



13. Fontana delle api in piazza Barberini (G. L. Bernini).

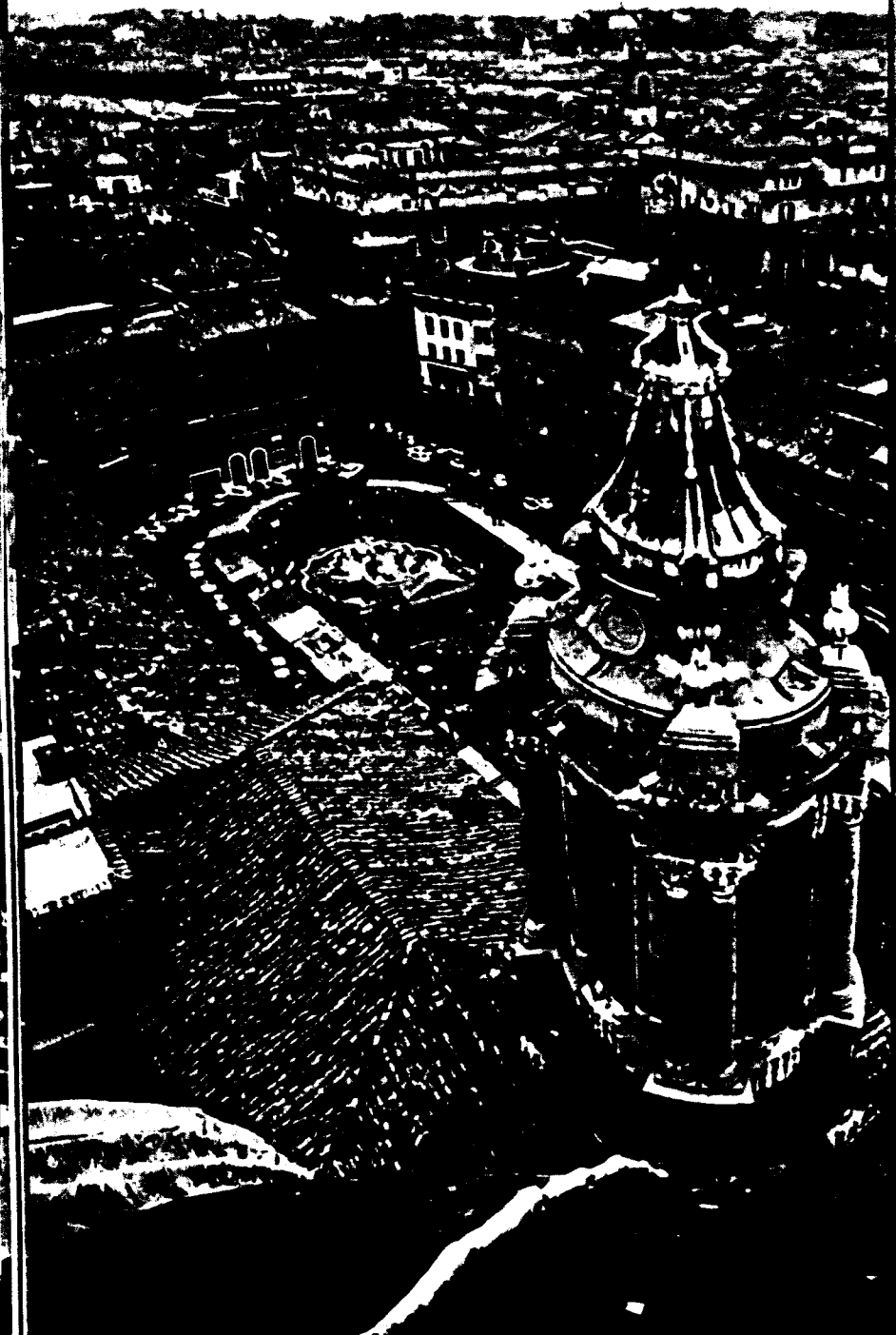


tive ed edonistiche aveva resistito alla critica classicistica, lo spettacolo dell'acqua trova la sua espressione più completa e spettacolare, dalle lame cilindriche della cascata centrale alla configurazione naturalistica degli specchi d'acqua minori annidati tra le rocce, al contorno geometrico della vasca, è un continuo intrecciarsi di artificio e di natura in cui il travertino con le superfici scabre e chiaroscurate giuoca un ruolo determinante come mediazione tra la immobilità di luce del marmo e la corsa vibrante delle acque.

Il travertino romano è una condizione alla quale il gusto barocco si adatta felicemente per averne appieno inteso il valore di forma che deriva da un processo, che rivela una vita interna espressa dalle stratificazioni riconoscibili e dal mutevole giuoco delle porosità, facendone una delle sue risorse maggiori. La pietra, che ora vediamo dal tempo annerita e corrosa e, nei punti dove è soggetta ad usura, lucida come avorio, va immaginata in tutto il caldo biancore che acquista appena tagliata. Questa pietra scabra e dagli spigoli vibranti, percorsa da irregolari fluenti chiazze è stata insieme all'intonaco, al sottile mattone arrotato di tonalità paglierino, alla più larga e rozza tessitura del mattone grezzo stuccato nelle suture, il materiale prediletto, sfruttato in tutte le sue qualità di vibrazione e persino, come dimostrano le specchiature del secondo ordine di S. Maria della Pace, nelle fluenze suggerite dalle venature che sono in questo caso disposte simmetricamente. La dicromia avorio e paglierino dei mattoni e del travertino si unisce, soprattutto nel Settecento, a quella avorio e grigio chiaro, prediletta negli intonaci, mentre sparisce quasi del tutto l'accostamento del peperino e del mattone, così frequente nella città cinquecentesca.

Nella sua origine romana l'architettura barocca, diversamente dalla pittura e dalla scultura e diversamente dai suoi sviluppi europei, è un'arte che non risponde alle esigenze di una classe, intesa come autonoma consumatrice del prodotto, ma riguarda piuttosto i delicati e non schematizzabili rapporti tra le varie classi. La caratteristica disparità di livello che si riscontra, nel periodo aureo, tra i temi religiosi ed urbanistici da una parte e quelli aristocratici e privati dall'altra, segna una netta cesura rispetto alla produzione pre-

14. Particolare della scogliera della Fontana di Trevi (F. Salvi).



cedente, quando ad esempio il tema della villa e delle decorazioni interne dei palazzi era quello in cui si concentrava la ricerca qualitativa, e chiarisce la natura dei problemi che furono agitati dagli uomini della generazione del 1630. Problemi che riguardano la ricerca di un linguaggio verificabile in funzione dei suoi valori di universale comunicazione: « Intanto i miei libri — aveva scritto il cavalier Marino — che son fatti contro le regole, si vendono dieci scudi il pezzo a chi ne può avere, e quelli che son regolati se ne stanno a scopar la polvere delle librerie ». Il linguaggio barocco romano postula una architettura eminentemente cittadina che sfrutti ogni risorsa per trovare una risonanza profonda non solo negli intenditori e nei raffinati, ma anche nell'uomo della strada. Il programma politico della classe dominante di distrarre il popolo con le belle immagini della vita cittadina diventa nello sforzo linguistico degli artisti volontà di comunicazione universale, discorso articolato a più livelli di accessibilità in modo da conservare significato e pregnanza sia per l'uomo di cultura che per il più umile osservatore e spesso, nel suo campo di autonomia, diventa finzione o profezia di una diversa, più umana società.

A Parigi, amareggiato dalle difficoltà che il suo progetto per il Louvre aveva incontrato, Bernini diceva che « se qualcuno a Roma è ingiusto, non lo è però il pubblico ». Borromini dimostra in certe sue opere e soprattutto nella decorazione un attaccamento alle tradizioni artigianali dei lombardi che le dà un sapore in certo senso popolare. In realtà egli aspira a una identificazione di tradizione colta e tradizione popolare, come dimostra la costante capacità di trasfigurare le reminiscenze artigianali. La esaltazione di un valore di lavoro che diventa ricchezza e vitalità della forma, contrapposto a un valore di materia che rimane ostentazione della potenza extraumana del denaro è del resto in lui una polemica che nasce da un convincimento di classe legato alla attività pratica svolta nei primi anni romani e alla solida sensibilità economica che lo guidava nella sua politica professionale. La vita del cantiere è per lui il momento in cui il processo di progettazione si compie, in cui il fare diventa operazione collettiva, serrato colloquio informato a una finalità comune. Questo clima influenza profondamente l'opera

15. Veduta di piazza Navona dall'alto della cupola di S. Agnese



anche nelle sue qualità comunicative perché la sua configurazione è frutto dell'incontro tra il magistero dell'operaio e la volontà rivoluzionaria dell'architetto. Così che mentre il problema stesso del metodo è messo in discussione, l'attenzione si fissa anche sulla soluzione di problemi utilissimi, offrendo soluzioni pratiche che fanno dell'opera un testo comunicativo e didattico anche al livello strettamente tecnico, che interessa non la cultura dei critici e dei raffinati, ma quella degli artefici, degli operai. Questo aspetto minore della eredità borrominiana, legato ai gusti e agli interessi di una categoria di lavoratori è, nell'angusto orizzonte romano, quello che si rivela più vitale. Nei primi anni del Settecento, quando alla ondata reazionaria dei classicisti si sostituisce il rilancio del linguaggio borrominiano, quando il Pozzo scrive sul suo trattato una appassionata difesa del maestro lombardo e degli "architetti moderni" che osano intaccare l'ortodossia dell'antico, nasce dalla remota eredità e dalla disponibilità di una mano d'opera già sensibilizzata e partecipe, un vero e proprio linguaggio vernacolo che esprime con autenticità valori strettamente legati alla vita quotidiana delle classi più umili. Roma non è più una grande potenza politica e i Papi si affannano ormai inutilmente a difendere un prestigio messo in crisi dalla politica assolutistica degli stati europei; l'accademia di S. Luca vorrebbe salvare l'universalità della cultura romana ricorrendo allo spirito conservatore; ma la verità della città si ritrova più che nelle fredde esercitazioni del Fontana e nel nobile compromesso del Fuga, nella grazia popolare del Sardi nella ondeggiante scala di piazza di Spagna, nell'audace e gioiosa poesia del Valvassori, nel provinciale ma autentico gusto piccolo-borghese della "piazetta del guadagno" del Raguzzini.

Qualunque sia la risposta che si dà al problema di una intenzionalità sociale del barocco bisogna tener conto del valore che, alla scena urbana romana, dà la caratteristica estroversione dell'edilizia minore, costruita in funzione di una ornata veste esterna alla quale il resto si subordina. Stendhal parla della mancanza nelle case romane di ogni genere di riscaldamento e dell'abitudine dei romani di passare, anche d'inverno, quasi tutta la giornata per le strade a scal-

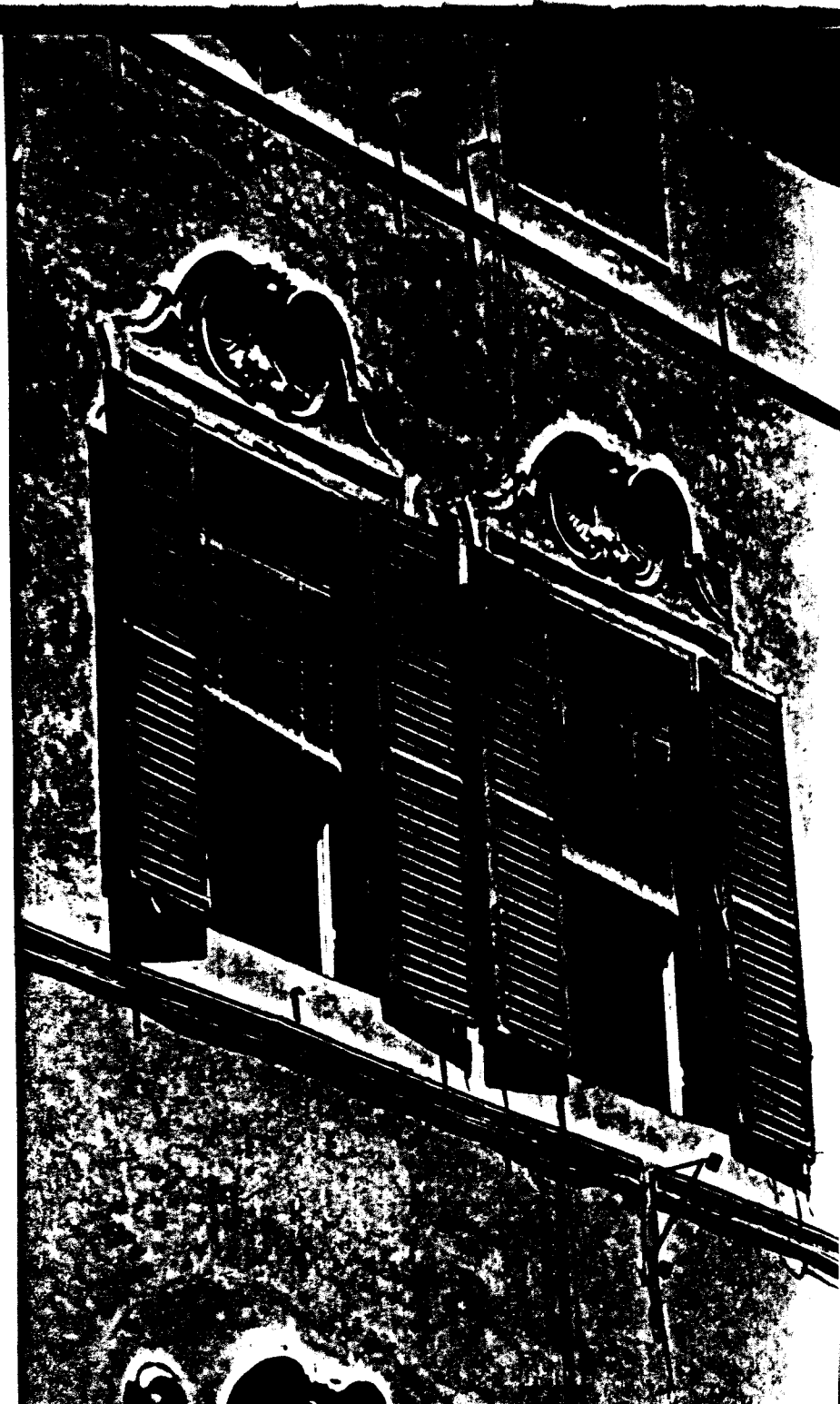
16. Il consumo popolare del linguaggio barocco: casa unifamiliare in vicolo della Fossa a Trastevere.

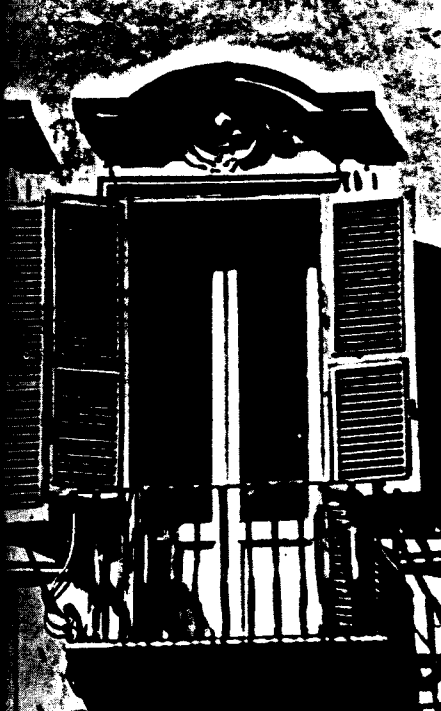
darsi al sole. Indubbiamente l'edilizia barocca povera di spazi interni caratterizzati, se non nei palazzi e nelle chiese, punta soprattutto sui valori collettivi, sull'arricchimento della scena urbana e sul dialogo delle unità edilizie. Il processo di trasformazione e di aggiornamento delle cellule medievali negli antichi rioni e la riqualificazione del rado tessuto rinascimentale dei quartieri alti, ha come denominatore comune un sottile accordo proporzionale e di vibrazioni chiaroscurali per il quale il linguaggio barocco appresta moduli aperti e flessibili. Le esperienze delle opere maggiori, dei nodi urbanistici qualificanti, come le nuove facciate delle chiese, sono trasferite in termini più modesti nei raffinati accorgimenti urbanistici degli anonimi costruttori di case. La casa d'affitto e la casa unifamiliare che ancora sopravvive nei quartieri periferici non può essere che una variazione del tema unitario della superficie muraria continua, percorsa da ritmiche bucatore disposte per file e per colonne con alterna predominanza delle colonne ottenute allungando e collegando tra loro le finestre sovrapposte o delle file orizzontali sottolineate dai marcapiani o dalle serie collegate dei parapetti. Le leggi di aggregazione mutano di poco e riguardano i motivi che si introducono nelle serie per coordinarne il tempo e le pause. Di rado nell'abitazione si introduce la tematica monumentale, ma quando avviene, la contaminazione produce effetti di una curiosa carica epica: da storia popolare, come avviene per esempio nella casa trasteverina del vicolo della Fossa o in quella in Borgo Pio all'angolo di via del Falco.

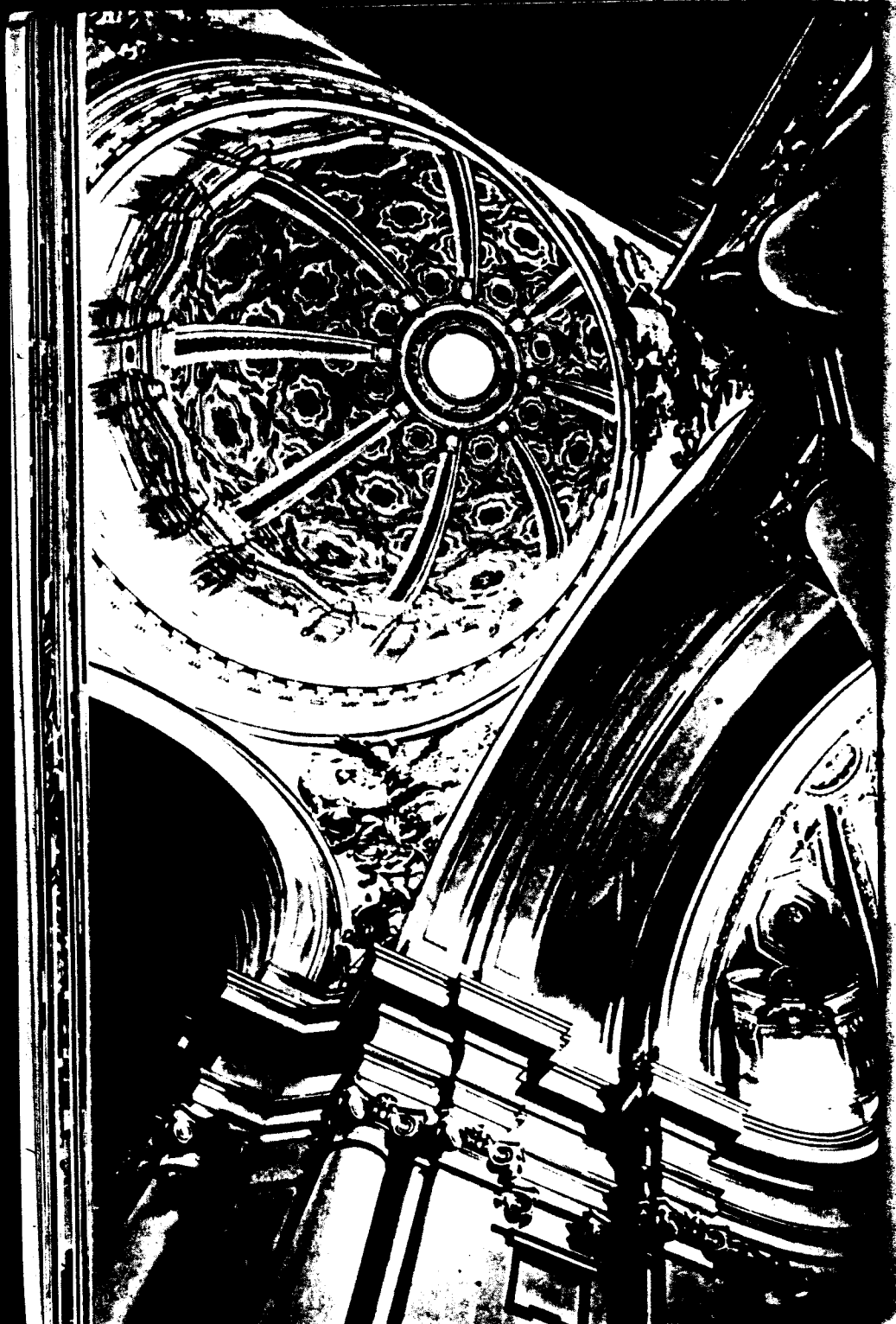
#### *Classicismo e barocco.*

L'atteggiamento verso la classicità quale si determina nei protagonisti della cultura romana intorno al 1630, non è univoco; è proprio su questo punto anzi che l'antitesi Bernini-

...25. Di fronte e nelle pagine seguenti una serie di incorniciature di finestre del primo Settecento che dimostrano l'assorbimento del linguaggio dei maestri e la formazione di un lessico collettivo. Di fronte finestre accoppiate in via de' Condotti; nella pagina seguente finestra in via del Corso, in piazza S. Lorenzo in Lucina, ancora in piazza S. Lorenzo in Lucina e in via Alibert. Nella pagina seguente finestre in piazza S. Andrea della Valle, in via S. Agata de' Goti, in via Colonna e in piazza S. Ignazio.







Borromini si rivela più radicale e decisa. La chiave dell'atteggiamento ambiguo verso la classicità dei primi anni del secolo ci è offerta dai libri del Montano pubblicati da Giambattista Soria che, proponendo come esempi edifici antichi mal noti o idealmente ricostruiti o addirittura fantasticamente deformati, forniva un alibi alle più audaci interpretazioni del repertorio classico sbloccando una situazione di inibizione, senza però fornire proposte che andassero al di là della combinazione meccanica di frammenti derivati dalla tipologia manieristica. Nonostante la frequenza tra i modelli del Montano di organismi anomali, la ricerca del primo Seicento, se si prescinde dai maestri, è tutta concentrata su timide contaminazioni dei due tipi planimetrici elaborati dal pensiero rinascimentale: il centrale e il longitudinale. La contaminazione, o meglio ancora giustapposizione, è di solito meccanica correzione dell'organismo a sala longitudinale ottenuta attraverso l'indicazione esplicita di un asse trasversale che distingue gerarchicamente le cappelle intermedie aperte sui lati. Questo schema si ritrova nella S. Teresa di Caprarola di Gerolamo Rainaldi, nel S. Francesco di Paola del Torriani, nella S. Brigida e nel S. Salvatore in Campo del Peparelli, e troverà espressione poetica autonoma nel capolavoro di S. Maria in Campitelli. A questa soluzione meccanicamente sintetica va accostata l'esperienza del Rosati a S. Carlo ai Catinari che verrà ripresa a S. Luca dal Cortona, mirante invece a una correzione del sistema centrico realizzata operando sullo sviluppo del braccio trasverso che si atrofizza e sulla zona absidale che acquista un valore gerarchicamente differenziato.

La ricerca del Cortona parte da quest'ultimo tentativo di fusione organica e ne offre una interpretazione critica rinnovata dalla matura concezione illusionistica, ma sostanzialmente ancora vicina alle incertezze dei manieristi. Bernini, alla prima occasione che gli si offre di affrontare il tema della chiesa, nella cappella dei Re Magi a *Propaganda Fide*, si riallaccia alle esperienze tardocinquecentesche degli schemi ellittici, contestandone la fruizione preferenziale lungo l'asse maggiore, ma lasciandone invariato il valore di chiusura; solo

26-30. Interno della chiesa dei SS. Luca e Martina. Nelle pagine seguenti alcuni esempi di spazi stradali plasmati dall'edilizia di età barocca.



Borromini, fin da principio, aggredisce con risolutezza rivoluzionaria il problema di fondo dell'organismo, attraverso la istituzione di un nuovo linguaggio necessario per dare alla rielaborazione dei modelli non il carattere velleitario della giustapposizione o della correzione ma quello della sintesi dialettica.

Se Bernini e Borromini si trovano uniti nella prima giovinezza intorno al tema del coronamento del baldacchino creando una connessione tra il linguaggio della scultura e quello dell'architettura e dando al tema della colonna e della voluta nuove interpretazioni dinamiche, Borromini e Pietro da Cortona si trovano uniti nel riprendere la critica michelangiolesca alla fissità canonica dell'ordine, ridisegnando in funzione luministica modanature e rapporti.

In misura diversa le opere prime di ciascuno dei tre maestri sono aperte testimonianze di una crisi della regola, una crisi che Giordano Bruno aveva già denunciato nei suoi *Eroici Furori* facendo dire a Tansillo che « la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti ». A questa affermazione corrisponde la patetica dichiarazione di fede della presentazione dell'*Opus Architectonicum*: « E io al certo non mi sarei posto a quella professione, col fine d'esser solo copista, benché sappia, che nell'inventare cose nuove, non si può ricevere il frutto della fatica se non tardi ». Il problema non è più quello di imitare gli antichi per restaurare un equilibrio perduto; ma quello di accrescere il patrimonio ereditato non solo con le scoperte marginali, le eccezioni alla regola, care ai manieristi ma con radicali innovazioni metodologiche, capaci di inaugurare una nuova cultura.

La chiave di questa rivoluzione è la individuazione di uno specifico parametro rispetto al quale il processo di ideazione si ordina: lo spazio, inteso come luogo dell'esperienza umana e insieme come qualcosa di denso, di corporeo, che può essere modellato agendo sull'involucro con lo strumento flessibile della geometria. Questo spazio corporeo è proiezione della presenza umana, dalla quale vuol trarre un senso di pulsante vitalità; e poiché lo spazio interno e lo spazio esterno, che è a sua volta lo spazio interno della città, sono entrambi carichi di questa vitalità, la loro connessione attraverso facciate ed aperture diventa il nodo cruciale dell'architettura. Finestre e pareti poste tra i due campi si inflettono a rappre-

sentare la osmosi e la confluenza tra i due momenti dello spazio cittadino. La similitudine scelta da Borromini per la facciata dei Filippini, poi ripresa da Bernini per la piazza di S. Pietro, con il gesto accogliente delle braccia, è indicativa di questo comporre per entità spaziali. Al centro della facciata, spiega Borromini nell'*Opus Architectonicum*, la sporgenza rappresenta il petto, mentre le ali articolate rappresentano le braccia con le loro giunture; a un modo avvolgente, centripeto, si oppone così, attraverso la convessità centrale, una estroflessione dell'organismo che evidenzia il tema dello spazio interno. L'esigenza di connettere la configurazione spaziale dell'architettura a un ritmo vitale trova adeguata espressione anche nell'espedito berniniano della dilatazione laterale della veduta che lo spinge a cambiare la linea di fruizione dell'ellisse e gli suggerisce gli schemi audacissimi di Montecitorio e del primo progetto per il Louvre negli anni della maturità, quando, indeciso tra l'approdo classicistico e quello barocco delle sue ambigue premesse, trarrà da questa tensione contraddittoria i suoi capolavori.

La ricerca spaziale è la via maestra su cui il dibattito romano si sviluppa, anche nelle sue propaggini settecentesche, soprattutto nelle imprese urbanistiche che vanno dal delicato comporre per cavità e sporgenze diagonali del Raguzzini di S. Ignazio alla connessione verticale, per ritmi ternari, della scalinata di piazza di Spagna, allo spettacolo di fontana di Trevi che coinvolge l'intero groviglio delle piccole strade vicine; in tutti questi casi è la poetica dell'occasione che trionfa su ogni statica persistenza di regole aprioristiche.

Questa sommaria indicazione delle strutture fondamentali su cui poggia il dibattito culturale non contiene che generiche anticipazioni del discorso storico, il solo valido e verificabile in quanto si svolge analiticamente a contatto diretto con i testi. Era tuttavia necessario dichiarare fin da principio che l'ipotesi di lavoro che guida il nostro itinerario è quella che mira a distinguere all'interno della complicata e contraddittoria serie di fenomeni che caratterizzano la produzione culturale della città nell'arco cronologico che va dal 1600 al 1750, una linea di sviluppo vitale che, partendo dalle premesse enunciate dai maestri, attraverso fratture e discontinuità, ne continua con originale elaborazione la ricerca, in condizioni però sempre più precarie di fronte alla dogmatica reazione di larghi strati degli ambienti culturali più vicini al potere poli-



tico. Dopo l'elaborazione fruttuosa, in tono minore, di architetti come il De Rossi o il Gherardi, il Settecento vede la riscossa dello spirito di ricerca e di avventura, ma per breve tempo. Il concorso di S. Giovanni in Laterano del 1732 segna l'influenza deformante della cultura accademica e la liquidazione di un movimento ancora vitale, non attraverso il dibattito critico, ma attraverso gli intrighi e il perenne appello al principio di autorità della tradizione. La storia della cultura barocca, verificata nei suoi tempi e nella sua consistenza umana, si concluderà nell'amara constatazione degli assurdi sprechi di energie intellettuali e di qualità artistiche che la restaurazione classicistica ha imposto. L'inspiegabile eclissi di personalità geniali, come quella di Gabriele Valvassori, costretto, dopo la splendida prova di palazzo Doria, a un lungo silenzio o a impegnarsi in opere di nessun conto, è il caso limite di questi sprechi che danno la misura dei pericoli endemici della cultura romana, sempre ansiosa di cristallizzare in morte e antistoriche formule quell'eredità dell'antico che il barocco, con spirito creativo, aveva interpretato non come passato ma come storia da continuare concretamente.

Con la sua ambizione di operare una grande sintesi in cui insieme all'insegnamento classico rifluissero elementi della tradizione gotica e riflessi lontani di altre culture appena conosciute, la cultura della città barocca, specialmente nel suo culmine borrominiano, aveva proposto una concezione dell'architettura come disciplina simile alle scienze, in cui ciascuno potesse dare il suo contributo originale in aggiunta ed integrazione organica delle esperienze passate, accrescendo una grandiosa costruzione collettiva.

Le prime conoscenze — scrive Pascal nella prefazione al suo trattato del vuoto — che gli antichi ci hanno dato, son servite da scalini per salire alle nostre e proprio in questo siamo loro debitori della superiorità che abbiamo su di essi, perché, essendosi elevati fino a quel certo grado cui ci hanno portato, basta un piccolo sforzo per salire più in alto [...]. Quelli che chiamiamo antichi in realtà erano nuovi a tutto e formavano propriamente l'infanzia del genere umano; e siccome noi abbiamo aggiunto alle loro conoscenze l'esperienza dei secoli che li hanno seguiti è in noi che si può trovare quell'antichità che onoriamo negli altri [...].

31. Il baldacchino di S. Pietro (G. L. Bernini e F. Borromini).