

storia

Francisco Martínez Mindeguía

La visione frontale dell'Oratorio di San Filippo Neri

Scrivono Marc Fumaroli nel suo libro *La scuola del silenzio*¹: “la lettura degli scritti antichi e la contemplazione delle antiche opere d'arte hanno molto in comune: richiedono silenzio e una specie di discesa all'interno di se stessi”. Il primo implica il rinunciare a una valutazione preventiva e l'affidarsi solo alla vista e alla percezione; la seconda indica che le opere d'arte mettono sempre in evidenza qualcosa che è già dentro di noi. Il valore di queste opere non è solo quello intrinseco, ma è dato anche da ciò che in esse cerchiamo. In qualche modo le opere del passato permangono in silenzio nell'attesa che qualcuno veda in esse, come in uno specchio, il riflesso della propria condizione, la riproduzione della propria storia. C'è sempre, in queste opere d'arte, qualcosa che ci sfugge, qualcosa che ci inquieta quando le osserviamo, qualcosa che sembra voglia comunicarci e che non riusciamo a comprendere.

L'Oratorio di San Filippo Neri a Roma è una delle grandi opere di Francesco Borromini, nonché delle prime. Parlare della sua facciata può indurre qualche confusione, dato che dietro di essa non si trova soltanto l'Oratorio, ma anche la biblioteca e la residenza della congregazione. Per di più l'Oratorio occupa solamente la metà del piano inferiore, estenden-

dosi ben oltre la cornice della facciata, fino all'angolo con l'odierna via dei Filippini. D'altro canto non è possibile parlare della facciata dell'Oratorio senza notare la “presenza”, in certo qual modo opprimente, della facciata di Santa Maria in Vallicella, molto più possente ed energica (fig. 1). Vicino a quella della chiesa, la facciata dell'Oratorio contrasta per la minor dimensione e per il maggior numero di finestre, anche se è un contrasto ambiguo, dato che la facciata dell'Oratorio è divisa in due parti dalla trabeazione centrale, ognuna con un carattere differente. Quella inferiore, a due livelli di finestre, potrebbe assomigliare alla facciata di un edificio urbano destinato a residenza; quella superiore, invece, ha un carattere monumentale, datole dalla posizione e altezza delle finestre che fanno supporre un ampio spazio interno. Il carattere domestico della parte inferiore mette in risalto la maggior importanza della chiesa adiacente; in compenso, il carattere monumentale del livello superiore la pone in competizione con essa. Le trabeazioni delle due facciate, poste allo stesso livello, dimostrano una loro relazione, ma l'ambiguità di tale relazione è un aspetto che inquieta: è una relazione che sembra accettare la gerarchia ma non la sottomissione. La facciata dell'Oratorio dialoga con la chiesa so-



1/ *Pagina precedente.* Roma, l'Oratorio di San Filippo Neri accanto alla Chiesa di Santa Maria in Vallicella.

2/ Uno dei confessionali della Chiesa di Santa Maria in Vallicella.

lo attraverso la singolarità della sua lieve curvatura, la convessità e concavità che si sovrappongono nel centro e il frontone misto. Curve che sembrano deboli rispetto alla grandezza della chiesa e all'energia del suo frontone curvo. Gli sforzi di Borromini per sovrastare questa "ombra" imponente, non tanto con la grandezza dell'Oratorio, quanto con l'acutezza del suo ingegno, sembrano non aver prodotto i frutti desiderati. Tuttavia è curioso entrare oggi nella chiesa e vedere che tutti i confessionali sono decorati con un frontone misto, simile a quello dell'Oratorio (fig. 2), come se, in qualche modo e con criteri diversi, la luce irradiata dai sottili "argomenti" della facciata, quasi un disegno, avesse finito per acquisire intensità sotto l'ombra solenne della chiesa.

L'oggetto dello studio

Il presente articolo si propone di *ri-guardare* le differenti curvature di questa facciata nel suo contesto attuale, di fianco alla Chiesa Nuova e lungo Corso Vittorio Emanuele. Diceva Baltasar Gracián: "veniamo tutti al mondo cogli occhi dell'anima chiusi e quando li apriamo alla conoscenza già l'abitudine a vedere le cose, per quanto meravigliose siano, non lascia luogo all'ammirazione. Perciò i saggi usano riflettere come se fossero appena venuti al mondo, osservando in ogni cosa i suoi prodigi, ammirando le sue perfezioni e filosofando ingegnosamente"².

Non è possibile vedere le cose come se le avessimo appena scoperte e tanto meno possiamo dimenticare tutto ciò che di esse sappiamo o a cui, in un modo o nell'altro, sono collegate. Per capire un quadro può essere necessario consultare libri sull'autore, sul movimento a cui appartiene, sul contesto storico, culturale, sociale e politico in cui visse, forse anche sulla tecnica che utilizzava o sul tipo di tema rappresentato; però, alla fine bisogna porsi di fronte al quadro e riconoscere in esso quegli elementi che erano presenti fin dal principio. Dopo essersi documentato, l'osservatore si troverà nelle condizioni migliori per assimilare e interpretare un dipinto; la lettura avrà soddisfatto la sua necessità di identificare un significato per ciascun significante. Alla fine, però, tutto ciò non sarà servito a nulla se, nel



silenzio che reclama Fumaroli, esso non tornerà davanti al quadro per cogliere ciò che solo i suoi occhi possono trasmettergli. Come l'immagine di un edificio non può sostituire l'edificio, così la lettura degli studi sull'edificio non può sostituire la sua osservazione.

Sulla scorta di queste riflessioni ci proponiamo qui di ritornare sulla curvatura della facciata dell'Oratorio a partire dai disegni di Borromini e da ciò che egli ne scrisse, da solo o con la collaborazione di Virgilio Spada³.

L'inganno

Scriva Borromini nel suo *Opus Architectonicum*: "mi risolsi dunque d'ingannare la vista dei passeggeri, e fare la facciata in piazza come se l'Oratorio cominciasse ivi, e che l'Altare fosse al dirimpetto della porta"⁴. A differenza di ciò che le apparenze suggeriscono, l'entrata coincide con l'asse dei patii, non però con quello dell'Oratorio che si trova alla sua sinistra. In questo modo Borromini presenta l'inganno come una virtù, come un'arguzia

dell'ingegno, secondo una concezione familiare a quella che allora andava esponendo Baltasar Gracián⁵. L'inganno fa credere ciò che non è ma che invece dovrebbe essere, perché così ogni parte assume il ruolo che le corrisponde nella struttura generale. In questo modo la facciata non è un volto esteriore riflesso di un spazio interno, ma la sua rappresentazione, l'immagine che, dato il ruolo che svolge, deve dare.

A fronte del valore negativo che può avere oggi la parola, per Borromini l'*inganno* è l'essenza stessa dell'arte. L'inganno, di fatto, è una seconda realtà che si sovrappone a quella naturale, correggendola. Gracián afferma che l'arte è "un altro secondo essere, che l'abbellisce al maggior segno [la natura], e anco pretende superarla nell'opre. Pregiasi [l'arte] d'aver aggiunto un nuovo mondo artificiale all'antico naturale, supplisce ai difetti della natura colle sue perfezioni, che senza l'abbellimento dell'opre sue, resterebbe rustica e inculta"⁶. Una seconda realtà che, come finzione, potremmo facilmente mettere in relazione con l'opera contemporanea di Calderón de la Barca, secondo cui la vita è un teatro che trasforma le apparenze in verità⁷; e che, come metafora, potremmo comparare con l'opera appena posteriore di Emanuele Tesauro, secondo cui la metafora "esprime un concetto per mezzo di un altro molto diverso, trovando in cose dissimiglianti la simiglianza ... essendo la metafora il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'humano intellecto"⁸. Probabilmente questa sottile argomentazione dovette convincere gli oratoriani, fondamentalmente austeri, che videro in essa la soluzione al problema della poco conveniente ubicazione dell'Oratorio.

La curvatura

Fin dal principio Borromini dovette rispettare una serie di restrizioni. Innanzi tutto dovette accettare il progetto di Maruscelli, al quale non apportò grandi cambiamenti; quindi, e ciò fu sicuramente più limitante, dovette accogliere le richieste di moderazione della Congregazione e, in particolare, evitare che la facciata dell'Oratorio rivaleggiasse con quella della chiesa.

La relazione di dipendenza fra i due edifici religiosi fu stabilita ponendo la prima trabeazione dell'Oratorio allo stesso livello di quella della chiesa. La subordinazione dell'Oratorio venne risolta facendo arretrare leggermente il piano principale della sua facciata, riducendo l'altezza del livello superiore, usando mattoni invece di pietra e semplificando i capitelli del livello inferiore mediante un'astrazione che li ridusse al contorno e a delle schematiche volute.

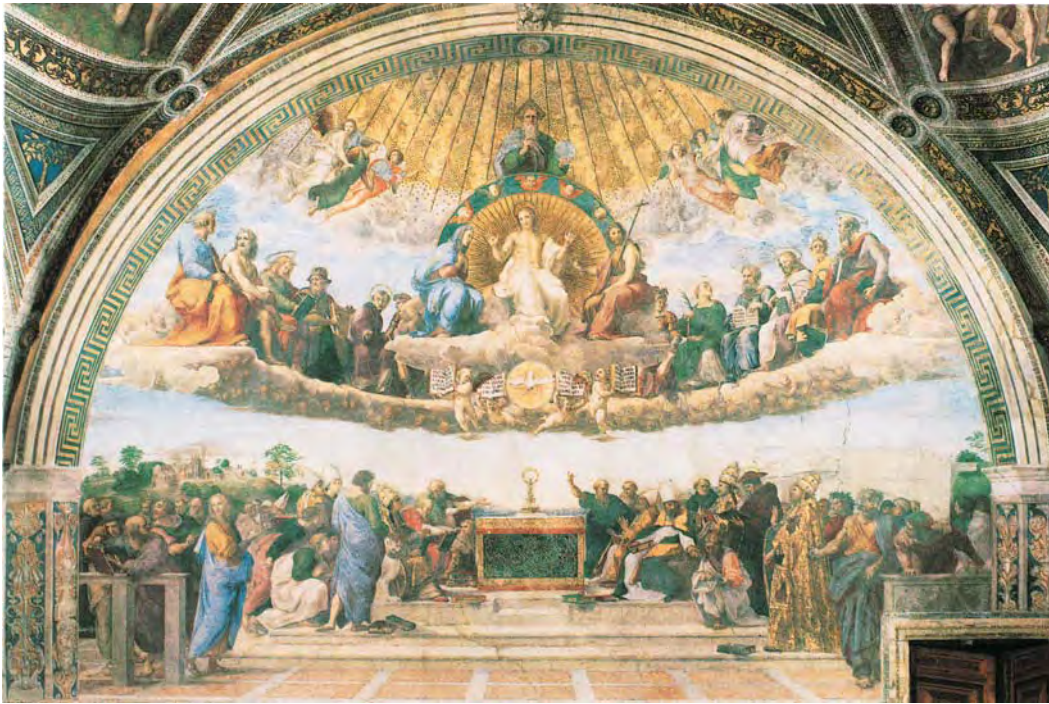
Tuttavia, Borromini, pur accettando le richieste degli oratoriani, non rinunciò al tentativo di superare i limiti impostigli, che erano soltanto materiali, con la sua arte e il suo ingegno: la facciata sarebbe stata più piccola e umile ma avrebbe avuto una maggiore luminosità. Così evitò la contrapposizione proponendo una facciata originale e sorprendente: ne isolò una sezione di cinque intercolunni, centrata rispetto all'accesso e all'asse del patio, e la curvò con una leggera concavità che aumentò dolcemente al livello superiore. Borromini non cercò il confronto aperto con la facciata della chiesa, però, con la dolce curvatura della facciata, creò un nuovo valore che la chiesa non possedeva.

La curvatura fu la sorpresa, la novità che richiamava l'attenzione sulla facciata dell'Oratorio distogliendola dalla chiesa. L'espedito fu ingegnoso, dato che, sebbene la curvatura fosse lieve, l'effetto era importante.

Una facciata piana, in quanto tale, divide lo spazio in due: quello anteriore e quello posteriore a essa, l'esterno e l'interno, il visibile e l'occulto. I sottospazi che si creano non variano in relazione alla posizione dell'osservatore: il piano della facciata determina una direzione della visione, ma non un punto di vista. La curvatura, invece, determina un centro e uno spazio cilindrico che comprendono l'osservatore, il cui punto di vista è condizionato da questo centro. Se la facciata piana è assimilabile all'indeterminatezza di una proiezione assonometrica, la facciata curva è equiparabile all'effetto di una prospettiva conica. Una facciata piana si sarebbe trovata sullo stesso livello di quella della chiesa, con cui avrebbe *dialogato* con inferiorità di risorse. Le facciata curva, invece, crea un fuoco simbolico davanti a sé e, attraendo l'attenzione dell'osservatore, la

3/ Raffaello Sanzio, la *Disputa dei Sacramenti* nella Stanza della Segnatura in Vaticano.

4/ Il Tempio di Apollo di Villa Adriana a Tivoli, presso Roma, in un'incisione di Giovanni Battista Piranesi.



distoglie dalla chiesa. Come diceva Baltasar Gracián, “quando gli occhi mirano oggetto non più veduto, il cuore prova risentimenti non più sperimentati”⁹. E lo fa con una curvatura lieve, consona alle modeste aspettative della Congregazione.

Borromini giustificò la sua scelta con la volontà di richiamare l’immagine di un “corpo humano con le braccia aperte come uno che abbracci ogn’uno che entri”¹⁰, un’immagine che ricorda la figura mariana della chiesa protettrice; tuttavia, questo spazio concavo che si apre dinnanzi all’osservatore era un artificio già utilizzato in pittura. Forse il riferimento più prossimo a Borromini era l’affresco di Raffaello, conosciuto come *La disputa*, che si trova nella Stanza della Segnatura, in Vaticano, e che probabilmente l’architetto conosceva (fig. 3). Salta agli occhi la somiglianza tra lo spazio rappresentato nell’affresco e la curvatura della facciata. Come la facciata, l’affresco si articola su due livelli: uno poggiato in terra e l’altro in cielo, e si può quasi far corrispondere il limite continuo delle nuvole con la prima trabeazione della facciata. La concavità di questa composizione è più prossima alla facciata di Borromini di quanto non lo sia l’esempio del corpo a braccia aperte che lui stesso propone.

Davanti al livello delle nubi ce n’è un’altro, isolato, con le figure del Cristo, della Vergine e di San Giovanni Battista, corrispondente alla convessità centrale della facciata, che discende con le figure verticali degli angeli e finisce, al livello inferiore, con l’altare e i gradini centrali che indicano l’accesso. È senz’altro curioso notare, infine, la somiglianza esistente tra l’aureola radiosa che circonda la figura di Cristo e l’abside che sottolinea la concavità centrale della facciata.

Se, come sembra probabile, Borromini conosceva l’affresco di Raffaello, la sua struttura spaziale dovette impressionarlo: una forma concava a due livelli attorno a una forma singolare, convessa nella parte inferiore e concava, a semicupola, in quella superiore; un livello inferiore a carattere domestico e uno superiore a carattere cerimoniale. Forme curve che assomigliavano anche ai modelli della Villa di Adriano, che aveva studiato e a cui fa riferimento quando spiega il suo disegno della cupola dell’Oratorio. Forse la curvatura della facciata gli fu suggerita da quella del *Tempio di Apollo* della Villa, che non doveva differire molto da quella riprodotta da Piranesi nel 1748 in una incisione delle sue *Vedute di Roma* (fig. 4).



5/ Francesco Borromini, primo disegno di progetto per l'Oratorio di San Filippo Neri a Roma.

6/ Francesco Borromini, disegno di progetto per l'Oratorio di San Filippo Neri a Roma rielaborato a partire dalla proposta di Maruscelli, particolare della pianta, 1637.

7/ Francesco Borromini, disegno di progetto per l'Oratorio di San Filippo Neri a Roma, particolare della pianta, 1638.

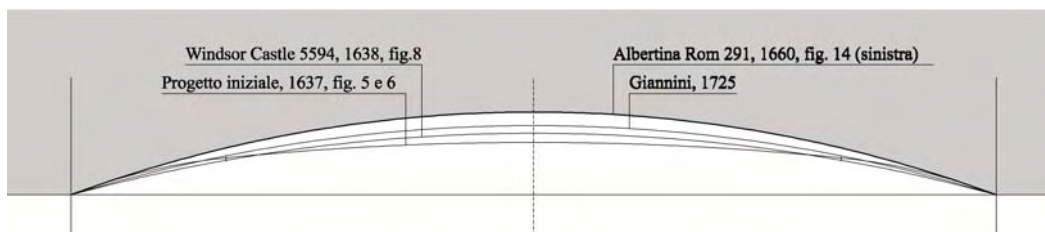
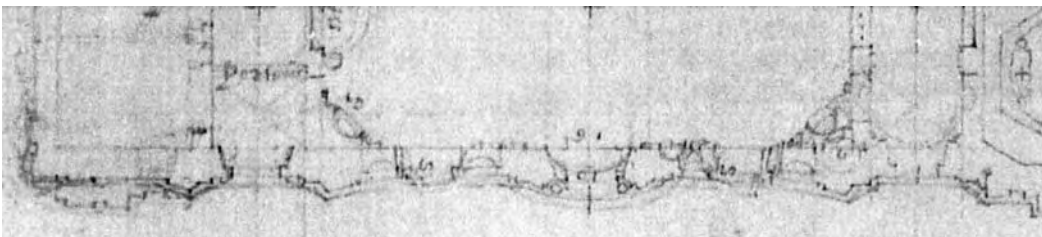
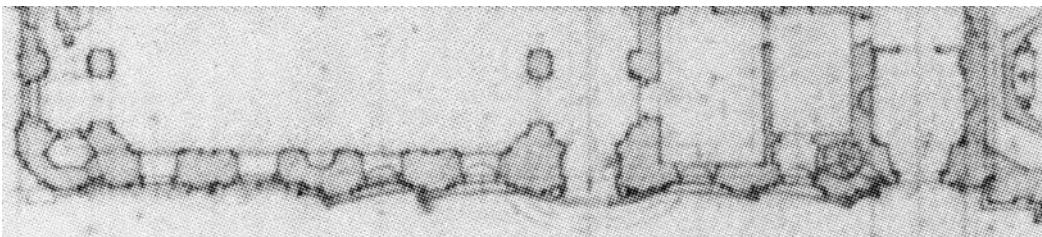
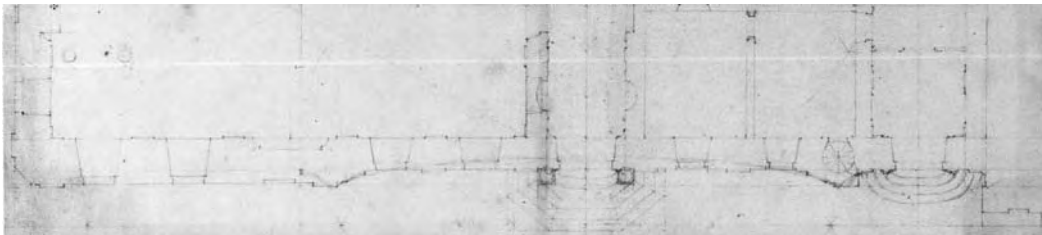
8/ Confronto fra le diverse curvature della facciata dell'Oratorio di San Filippo Neri nei disegni di Borromini.

L'evoluzione della curvatura

In molte occasioni Borromini utilizzò questa forma nei suoi progetti, anche se non esattamente allo stesso modo. La concavità tende a incorniciare lo spazio convesso in essa contenuto, isolandolo dallo spazio esterno, lo segnala senza invaderlo, creando uno scenario inizialmente vuoto che aspetta di essere occupato. Borromini non sembra interessato tanto al silenzio che questo spazio crea, quanto all'aspettativa da esso suscitata: è il silenzio che precede la parola. La curvatura dell'Oratorio è interessante perché incornicia e accentua per contrasto la convessità dell'entrata; un'accentuazione che viene riaffermata dalla concavità centrale del livello superiore. Il gioco delle curvature fu il modo scelto da Borromini per

conseguire quell'effetto di monumentalità al quale non volle mai rinunciare. Curvature che, peraltro, non furono frutto di un'iniziale di ispirazione, ma il risultato di un lungo processo di adattamenti, correzioni e miglioramenti che continuò ben oltre il termine dell'opera. È interessante seguire l'evoluzione di questa curvatura nei disegni del progetto di Borromini.

Per la prima volta questa curvatura appare nel disegno finale presentato alla Consulta nel 1637 (fig. 5)¹¹, in base al quale l'architetto fu scelto come collaboratore di Maruscelli. Il disegno mostra una facciata piana arretrata su cui, a mo' di correzione o proposta posteriore, è abbozzato a matita il leggero tracciato della curvatura. Nello stesso anno Borromini,



9/ Francesco Borromini, disegno di progetto per l'Oratorio di San Filippo Neri a Roma, prospetto e pianta, 1638.

già in qualità di architetto dell'Oratorio, ridisegnò, partendo dalla proposta del Maruscelli, tutto il progetto del complesso, apportandovi le sue innovative modifiche (fig. 6)¹²: questo è il primo disegno in cui la facciata appare con una curvatura simile a quella attuale. Entrambi i disegni mostrano la stessa curvatura formata da tre archi, uno centrale di raggio maggiore e gli altri due di raggio minore (fig. 9). La curvatura rimase la stessa anche

quando Borromini, motivato dalla decisione di costruire la biblioteca nella parte superiore dell'Oratorio, prese in considerazione la possibilità di allinearla con l'asse dei patii, come testimonia un disegno del 1638 (fig. 7, 8)¹³. Il trasferimento della biblioteca implicò dei cambiamenti nella facciata, che venne ampliata in altezza e in larghezza. La facciata proposta alla fine appare nel disegno del 1638, composto da pianta e prospetto (fig.9)¹⁴, che



Borromini, quasi un anno dopo l'inizio dei lavori, tracciò impiegando tutta la sua abilità grafica per aggirare le *modeste* pretese dei suoi clienti. In questa proposta la curvatura viene semplificata, risolvendosi in un solo raggio, ma ne viene aumentata la profondità (fig. 8). Il disegno, fatto con attenzione e precisione, ci mostra per la prima volta tutti gli elementi innovativi grazie anche alla composizione di pianta e prospetto, corretto con tecniche grafiche, per ottenere una rappresentazione della curvatura altrimenti non apprezzabile nella semplice proiezione prospettica.

È curioso che Borromini, mirando a far accettare alla Commissione il cambio di curvatura e il nuovo progetto decorativo per l'entrata e per il livello superiore, non abbia optato per una prospettiva frontale della facciata; tanto più che ricordava i buoni risultati ottenuti nel caso del baldacchino di San Pietro e conosceva le difficoltà che i non architetti avevano nel capire le forme a partire dalla proiezione ortogonale del prospetto. Nel conflitto tra il rigore professionale e l'impossibilità di mostrare la curvatura della facciata tra-

mite la semplice proiezione prospettica, Borromini optò per situare la pianta sotto il prospetto, aggiungendovi però una supposta luce radente, proveniente da sinistra. La composizione di pianta e prospetto era sufficiente per descrivere geometricamente la curvatura della facciata, ma le ombre la facevano percepire nel prospetto, suggerendo una profondità che il disegno non possedeva.

Le due curvatures

Nonostante l'indiscussa qualità del disegno, Borromini non riuscì a far accettare la sua proposta. La curvatura realizzata, infatti, ha una minore profondità e, al livello inferiore, oltre alla convessità dell'accesso, solo altre due delle sette parti in cui è scandita la facciata, la seconda e la sesta, sono curve mentre le altre sono piane (fig. 10). L'avanzamento dei tre intercolumni centrali non è pronunciato come nel disegno ma limitato a un leggero rilievo (fig. 11). Infine, non sono state costruite le colonne tortili della porta centrale e le quattro colonne centrali del livello superiore sono state trasformate in lesene.



11/ 12/ 13/ Particolare della facciata
dell'Oratorio di San Filippo Neri a Roma

Sembra evidente che l'appoggio incondizionato di Virgilio Spada non fu condiviso dal resto dei *diputati* della Congregazione, di cui si lamentava Borromini "perché li hanno tenuto le mani".

Borromini non riuscì a far accettare tutti gli elementi del progetto, ma la sua insistenza non cessò, nonostante gli inconvenienti; un'insistenza testimoniata dalla stessa facciata, così come fu costruita. Nel disegno dalla parte concava venivano in avanti tre intercolumni, delimitati da lesene nella parte inferiore e da colonne in quella superiore. Borromini divide la facciata in due livelli di carattere differente. Nel livello inferiore le lesene sono di scarso rilievo e i capitelli sono piatti e schematici, quasi disegnati (Borromini li descrive come "l'ossatura solo di buon ordine"¹⁵). I capitelli, come se fossero di carta, sembrano "staccarsi" dalla parete all'inizio della convessità centrale (fig. 12), piegandosi in questo punto e agli estremi della curvatura (fig. 11). Nonostante il loro fragile aspetto sostengono tettonicamente la trabeazione, mostrando come i carichi si trasferiscano direttamente alle

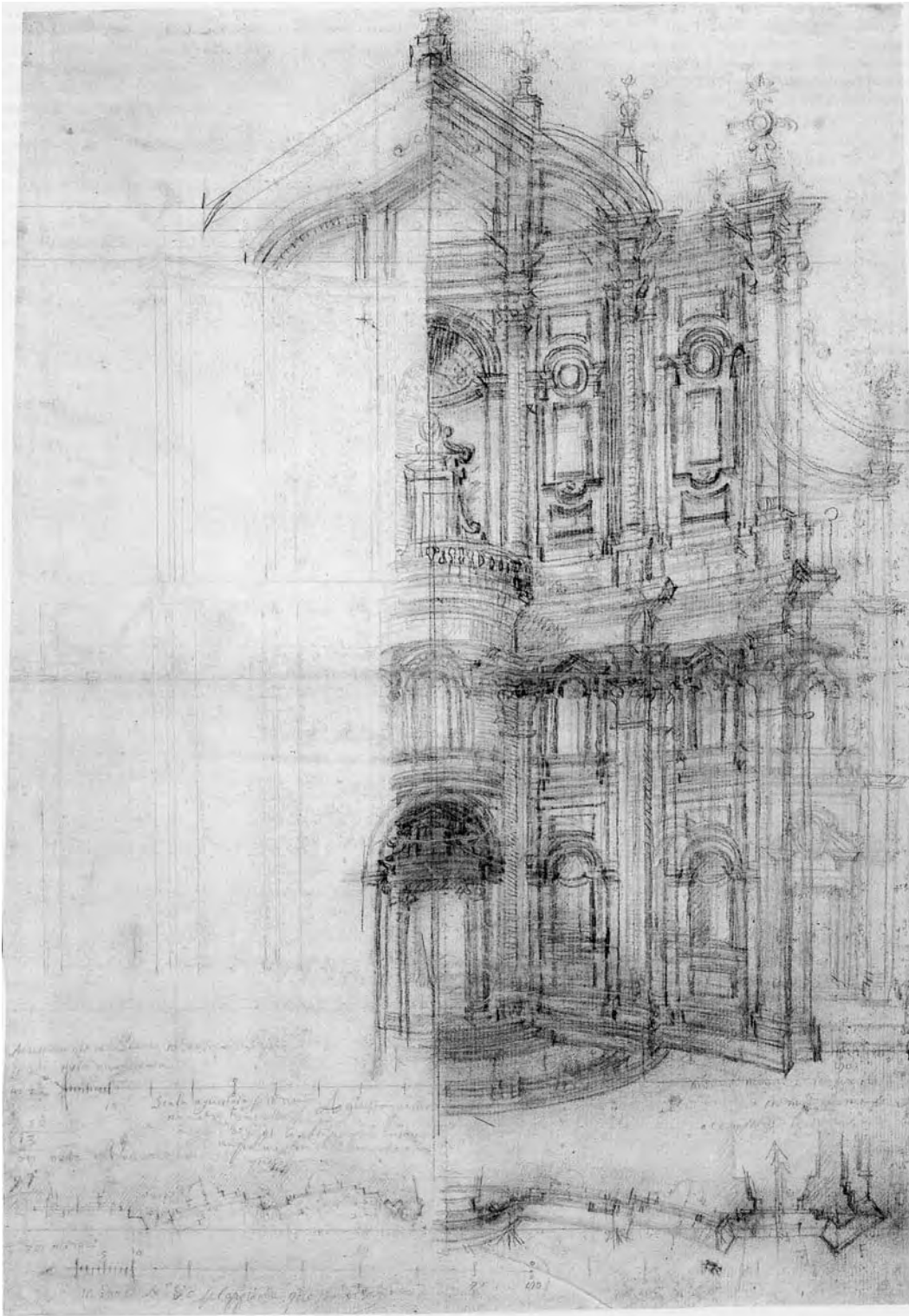
lesene. Al livello superiore, invece, vi sono delle colonne, che alla fine divennero lesene, e dei capitelli classici. Le colonne, però, si trovano in avanti rispetto alla trabeazione, come se non la sostenessero e la trabeazione sembra così sospesa.

Dunque, il livello inferiore può intendersi come una "rappresentazione", un disegno, una struttura materiale figurata¹⁶ che diventa "reale" in quello superiore e in questa trasformazione la qualità materiale diventa spirituale. In questo modo la finzione della realtà è sublimata nella realtà della finzione: nel livello superiore la finzione diventa reale o, come si affermava in un'opera di Calderón de la Barca, si fabbricano "apparenze che invece di finzioni appaiono realtà"¹⁷.

Questa lettura è rafforzata dal fatto che le curvature dei due livelli sono differenti, un aspetto che di solito non suscita molto interesse. Osservando il livello superiore della facciata si può apprezzare come il corpo centrale sia spinto in avanti in maniera più accentuata che nel livello inferiore (fig. 11) e ciò implica che le lesene laterali sono arretrate e che il secon-



14/ Francesco Borromini, disegno di progetto per l'Oratorio di San Filippo Neri a Roma, prospetto, 1660.



do e il terzo intercolumnio sono girati verso l'interno, mentre è mantenuta la continuità degli estremi¹⁸. Si può anche osservare che le lesene tra il terzo, quarto e quinto intercolumnio sono più arretrate e non sono complanari al livello inferiore; da qui deriva che la curvatura del corpo centrale del livello superiore è più accentuata rispetto a quella del livello inferiore (fig. 13). In questo modo Borromini accentua la curvatura proprio dove la facciata assume il suo carattere monumentale. Da un lato ciò dimostra come Borromini recuperò la curvatura che non poté costruire nel livello inferiore della facciata; dall'altro rafforza la lettura del valore spirituale che si raggiunge superando i limiti materiali: quella gloria che premia la virtù e la modestia tanto affini al carattere della Congregazione.

La nuova facciata

Probabilmente insoddisfatto per ciò che la moderazione della Congregazione non gli aveva permesso di fare e per difendersi dalle critiche che da questa riceveva, Borromini decise di pubblicare un libro monografico sull'edificio, con disegni e ragionamenti che giustificavano le sue proposte. Cominciò a scrivere tra il 1646 e il 1647, con l'aiuto di Virgilio Spada, e dovette preparare i disegni tra il 1655 ed il 1660; tuttavia non arrivò a pubblicare l'opera. Tra il 1675 e il 1709 tutto il materiale fu custodito da suo nipote Bernardo Castelli, per essere infine pubblicato da Sebastiano Giannini nel 1725. Nella serie di disegni che Borromini preparò per la stampa, ce n'era uno, del 1660 o più tardi, ritenuto per un certo periodo un disegno di progetto, per le indecisioni che mostra nel tracciato delle linee, che risulta sorprendente per due motivi: per l'uso della prospettiva frontale e perché mostra una facciata diversa sia da quella realizzata che da quella progettata, come se fosse un tentativo di modifica della facciata già costruita (fig. 14)¹⁹.

Per quanto riguarda l'uso della prospettiva, Borromini cercò di utilizzare sempre nei suoi disegni la proiezione ortogonale, che evidentemente dominava e con la quale riusciva a risolvere le complessità volumetriche dei suoi progetti. Si sa che utilizzò anche modelli in legno, gesso e cera rossa, però non ebbe bisogno

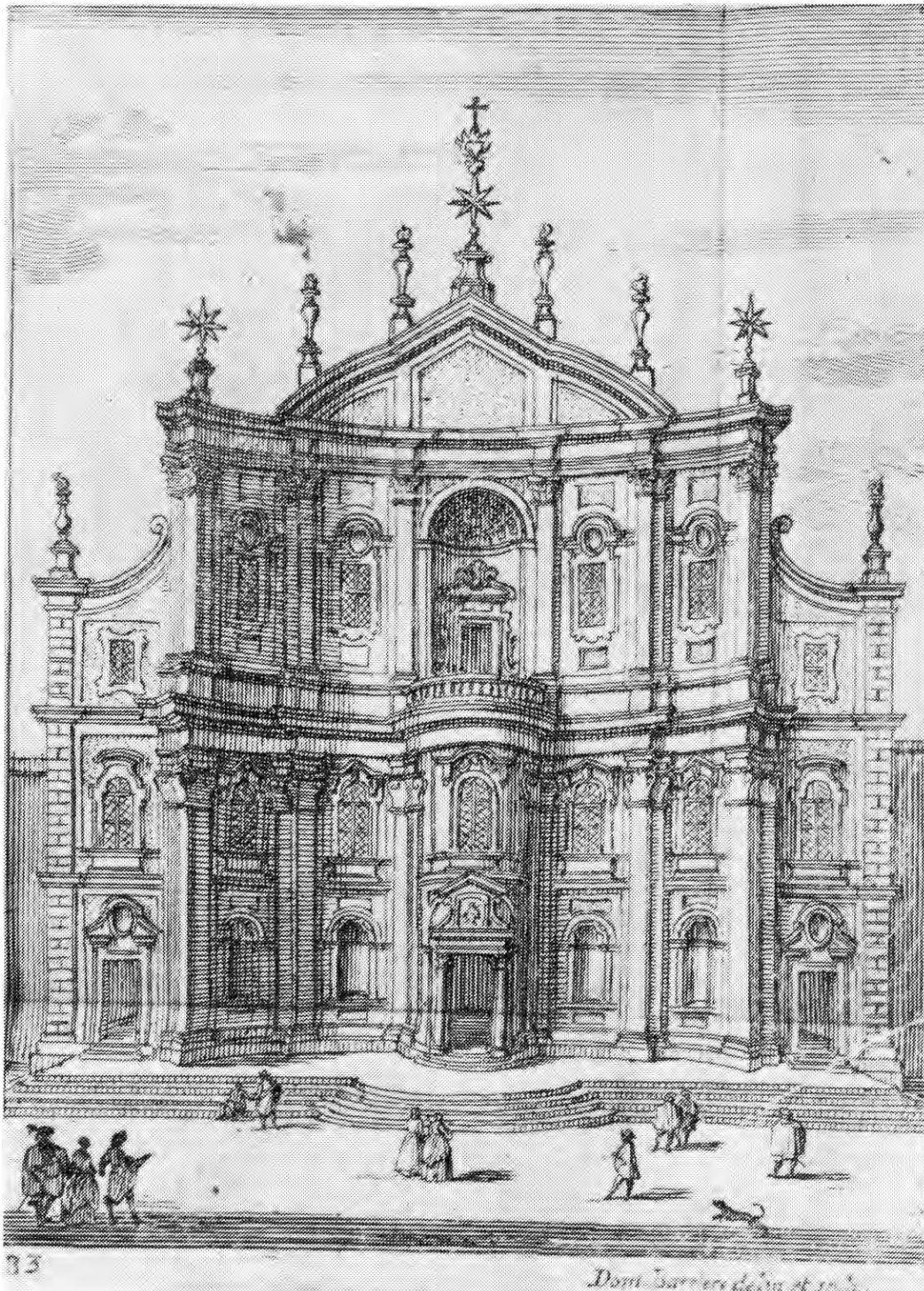
di ricorrere alla prospettiva per rappresentare o capire il volume che stava progettando. Nel disegno del 1638 (fig. 8), l'architetto aveva suggerito la leggera curvatura della facciata mediante una illuminazione radente e il supporto della pianta, disegnata sotto il prospetto. Tuttavia, se Borromini era in grado di riconoscere in questo tipo di proiezioni la curvatura della facciata, era anche a conoscenza della difficoltà che avevano i profani a comprendere questi disegni. Doveva, infatti, avere ancora presenti i problemi avuti da Maderno con il cardinale Barberini, futuro Papa Urbano VIII, che, nel 1613, accusò l'architetto di averlo ingannato disegnando la facciata di San Pietro con la cupola completa di Michelangelo, che invece nella realtà rimaneva molto più indietro e non era visibile. Maderno si difese sostenendo che il suo disegno era un prospetto, una *ortografia*, un disegno che era proprio dell'architetto, a differenza della prospettiva, "che si serve più della ragione ottica che della misura"²⁰ e che è propria del pittore. Ciò nonostante, confrontata con il prospetto *ortografico*, la prospettiva frontale, senza abbandonare la frontalità del prospetto, offre una visione apparentemente più prossima all'esperienza visiva, più intuitiva e diretta, che oltretutto è possibile accentuare con un punto di vista più ravvicinato. Sull'uso della prospettiva frontale da parte di Borromini dovettero influire i suoi contatti con l'incisore Domenico Barrière, che nel 1658 aveva pubblicato una stampa della facciata dell'Oratorio dei Filippini nella terza edizione del libro *Roma ricercata nel suo sito* di Fioravante Martignelli (fig. 15). L'incisione mostra una prospettiva frontale della facciata con un'illuminazione radente che evidenzia la curvatura. Confrontata con il disegno di Borromini questa prospettiva era meno razionale e professionale, però il suo effetto era più diretto, più emotivo.

Il secondo motivo di sorpresa del disegno è ciò che vi si mostra. Nonostante la facciata fosse già stata costruita, Borromini ne aumentò ulteriormente la curvatura, accentuando quella del disegno del 1638 (fig. 8). Aumentò anche l'altezza del frontone, corresse i gradini d'accesso, recuperò le colonne che non aveva potuto costruire nel livello superiore e girò le le-

15/ Facciata dell'Oratorio dei Filippini a Roma in una incisione di Domenico Barrière pubblicata nel 1658 in *Roma ricercata nel sui sito*, di Fioravante Martinelli.

sene degli estremi facendovi terminare la facciata. In questo modo il disegno non mostrava la facciata costruita e nemmeno quella pro-

gettata. Mostrava un progetto migliorato, come se fosse ancora possibile correggere l'opera costruita, in cui la chiesa adiacente veniva



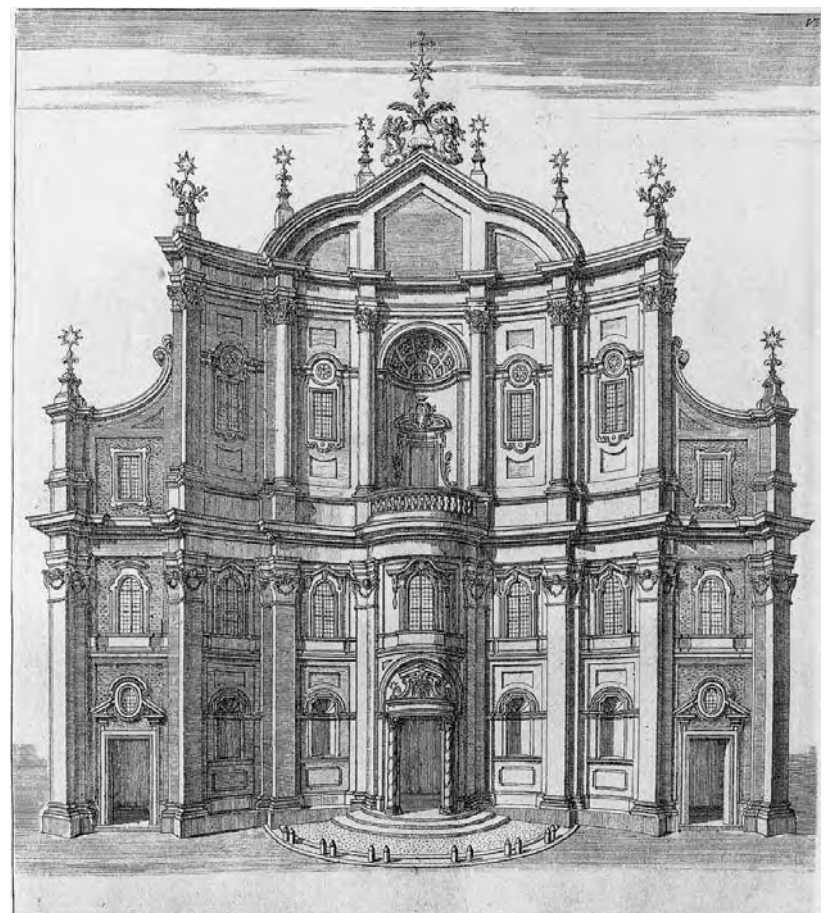
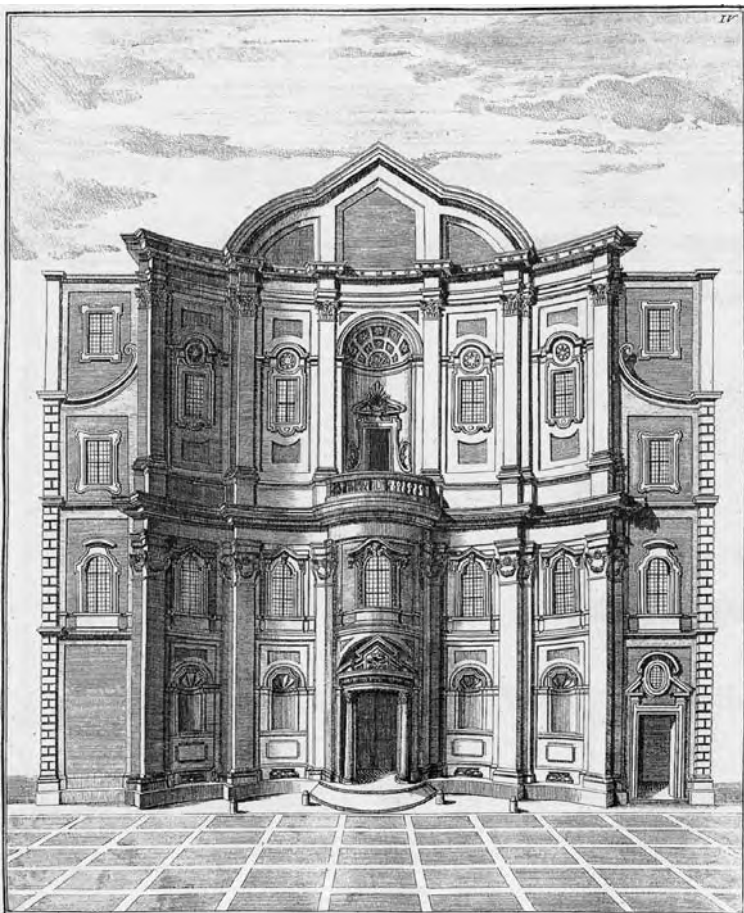
16/ Francesco Borromini, la facciata dell'Oratorio di San Filippo Neri a Roma nel disegno pubblicato nel 1725 nell'*Opus Architectonicum...*, tavola IV.

eliminata, e, con essa, l'imponenza che l'oratorio aveva dovuto subire. Borromini, libero dalla pressione della congregazione e della chiesa, ridisegnò la facciata perché un osservatore esterno e il tempo giudicassero il valore delle sue invenzioni: il disegno mostrava non solo la facciata che non arrivò a costruire, ma quella che avrebbe fatto se non gli avessero posto dei limiti.

Il libro di Giannini contiene in tutto quattro incisioni della facciata. La prima è la prospettiva frontale della facciata costruita, che ne rappresenta fedelmente le sette sezioni (fig. 16); la seconda è la prospettiva frontale della facciata che Borromini avrebbe voluto fare e che corrisponde al disegno del 1660 (fig. 17). Stupisce il fatto che, nonostante quest'ultima fosse la versione preferita, egli non approfittasse dell'occasione del libro per illustrarne i pregi e denunciare ciò che non gli avevano la-

sciato fare. Nella descrizione che fa della facciata nell'*Opus*, dice unicamente che a quella anteriore se ne aggiunge un'altra "con maggiori ornamenti non eseguita", come se il fine di tutto lo sforzo fatto in questo disegno fosse semplicemente quello di sottoporlo alla vista del lettore perché lo giudicasse, nella convinzione che il disegno possedesse una luce propria capace di abbagliarlo. Ma a cosa si deve questo strano silenzio? Può questo atteggiamento essere messo in relazione con la concezione di Giambattista Marino della pittura come poesia silenziosa?: "la poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna; dell'una è propria una mutola facundia, dell'altra un eloquente silenzio; questa tace in quella e quella ragiona in questa, onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipingere, e la pittura descrivere"²¹. Forse fu la prudenza, forse la

17/ Francesco Borromini, la facciata dell'Oratorio di San Filippo Neri a Roma nel disegno pubblicato nel 1725 nell'*Opus Architectonicum...*, tavola V.

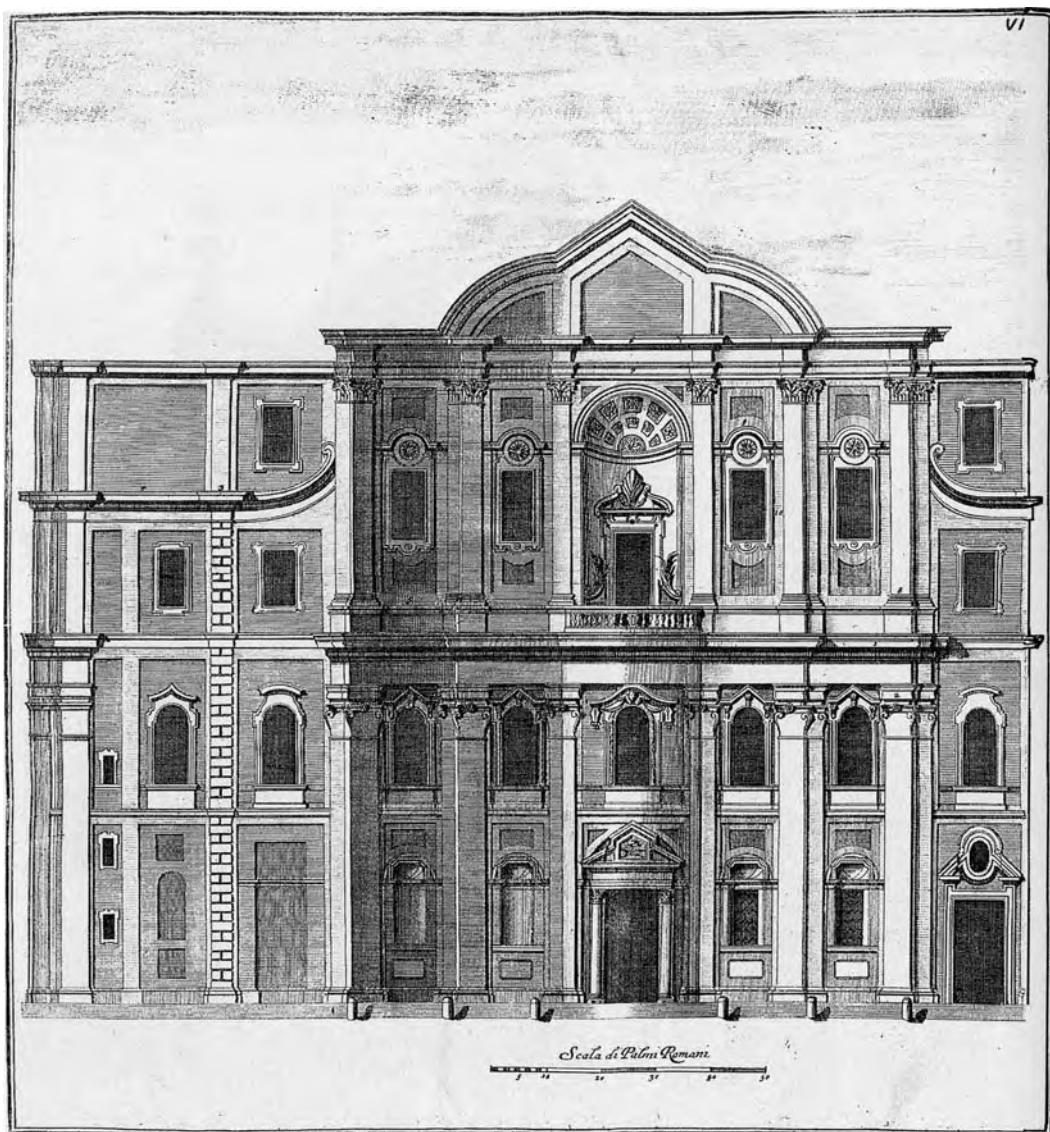


18/ Francesco Borromini, la facciata dell'Oratorio di San Filippo Neri a Roma nel disegno pubblicato nel 1725 nell'*Opus Architectonicum...*, tavola VI17/ Francesco

consapevolezza che la proposta era tardiva, o forse l'idea che il disegno è portatore di un messaggio che le parole non devono ostacolare. Il disegno, anche se privo del colore della pittura, possiede qualità visuali che Marino attribuisce a essa e, pertanto ha la "forza di rappire gli uomini, forza di placare Iddio, forza d'ingannare il Diavolo"²²; l'artista tace, però il disegno parla per lui. Diceva Gracián che "all'osservatore attento basta un'occhiata per cogliere quanto c'è [... perché] gli occhi sono porte fedeli attraverso cui entra la verità"²³.

Il prospetto ortografico

La terza incisione che compare nella pubblicazione è una proiezione ortogonale: un prospetto della facciata costruita, fino all'angolo con via dei Filippini (fig. 18), simile al prospetto del 1638. Nelle prime tre incisioni del libro si ricorre all'illuminazione laterale per rafforzare l'effetto delle curvature e si differenzia con la tramatura la diversa qualità dei mattoni utilizzati nella facciata. La quarta incisione è una prospettiva più convenzionale che riproduce l'insieme delle due facciate, dell'Oratorio e della chiesa, e il fianco dell'edifi-



19/ Roma, veduta della facciata dell'Oratorio di San Filippo Neri.

cio destinato a residenza, probabilmente opera dello stesso Giannini.

Delle quattro incisioni è probabilmente la terza, la proiezione ortogonale, quella che sembra meglio riprodurre la concezione di Borromini, in base al seguente ragionamento. In questo disegno si percepisce la curvatura, che viene suggerita dall'illuminazione radente, nonostante in esso non vi siano linee che disegnano la curva. È possibile razionalizzare l'effetto delle ombre nel disegno, ma la loro percezione è più intuitiva che razionale: dipende dalla nostra precedente esperienza della realtà. Tuttavia, se la proiezione ortogonale mostra una realtà che

non è quella che vediamo, perché è vista in un modo che non è possibile, da un punto di vista che non esiste o si trova nell'infinito, quello che essa ci consente di vedere deve essere diverso da ciò che in realtà esiste, anche se gli assomiglia. Arrivare alla percezione della curvatura attraverso una rappresentazione che non può riprodurla implica svelare un mistero, implica risolvere una contraddizione. Se, come Gracián dice, "ciò che non si vede è come se non ci fosse"²⁴, la curvatura deve manifestarsi per poter essere riconosciuta. Il mistero qui si risolve mediante un uso ingegnoso di una supposta illuminazione quasi radente alla facciata,



che lascia metà della curva in ombra. Come risultato continuiamo a non vedere la curvatura, però ora crediamo che esista.

Gracián descrive il mistero come una “verità occulta e recondita”, che suscita curiosità e attenzione. Svelarlo con una soluzione strana o straordinaria è frutto dell’ingegno, tanto maggiore quanto maggiore è la difficoltà. L’incisione mostra come sia possibile rappresentare la curvatura in una proiezione che sembra impedirlo, così come Borromini riuscì a mostrare il suo genio accettando le restrizioni che la Congregazione gli impose. Come diceva Gracián, “poco è ormai discorrere del possibile se non si trascende all’impossibile”²⁵. Contemplare la proiezione ortogonale di questa incisione e riconoscere la curvatura che in essa si mostra, implica trascendere la proiezione e accedere allo spazio astratto in cui questa proiezione si produce. Non si accede alla conoscenza della realtà, ma a una concezione differente della stessa. Come l’arte, il disegno mostra una seconda realtà, che sostituisce l’immagine di quanto rappresentato, e che contiene un inganno, dato che colui che disegna mostra solo le parti che gli interessano. Il disegno condivide con l’arte della retorica l’intenzione “di far vedere e far comprendere agli altri, che è cosa affatto diversa dall’informare”²⁶. Come il disegno, la facciata dell’Oratorio è tanto ingannevole quanto una finzione che rende logica la realtà, un discorso che rappresenta l’arte stessa, intesa come la possibilità di collegare la realtà e il desiderio, la ragione e la trascendenza. Una finzione, come diceva Rosario Assunto rispetto all’intenzione di Andrea Pozzo nel dipingere la volta di Sant’Ignazio, che pretende “pareggiare il mondo reale della vita (e dello spettatore) al mondo solo apparente delle raffigurazioni pittoriche, delle finzioni sceniche; in guisa tale che l’osservatore, da codesta parità (per la quale non sapremmo più dire quale dei due mondi sia più vero, se quello reale o quello fittizio) venga indotto a distaccarsi dal mondo e dalla vita reali, e prestar fede al mondo ideale: le cui simulate apparenze nulla hanno in meno, per chi le guardi, delle apparenze del mondo reale”²⁷.

□ Francisco Martínez Mindeguía - Escola Superior d’Arquitectura del Vallès

1. Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995.

2. Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, 1651, Crisi II, “El gran teatro del Universo”. Di questo testo esiste una traduzione italiana di Pietro Cattaneo pubblicata a Venezia nel 1698; qui si è preferito, per chiarezza, darne una traduzione moderna.

3. Padre Virgilio Spada, membro della Congregazione dell’Oratorio e consulente per le questioni architettoniche, appoggiò fin dall’inizio il progetto di Borromini.

4. Francesco Borromini, *Opus Architectonicum ...*, VII, Roma, 1725.

5. L’opera di Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, fu pubblicata nel 1642, a Madrid, sebbene sembra probabile che l’idea generale fosse stata concepita tra il 1628 e il 1629, a quanto suggerisce Miguel Batllori, in Baltasar Gracián e il Barocco, (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958). Il tema dell’acutezza era stato trattato anche da Matteo Pellegrini in *Delle acutezze, che altrimenti, spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano...*, pubblicato nel 1639 a Genova.

6. Baltasar Gracián, *El Criticón*, cit., Crisi VIII, nella traduzione di Pietro Cattaneo.

7. “[poiché] ... la vita umana altro non è che rappresentazione, una Comedia sarà ciò che il Cielo vedrà nel suo teatro ... e affinché in simile festa abbia il suo ruolo anche lo splendido apparato delle apparenze ... voglio che tu, previdente, allegro, generoso e lusinghiero inventi tali scenari che invece di finzioni appaiono realtà”; Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, edizione di Paola Pinamonti, Venezia, Olimpico Vicenza Festival, 1988, p. 21. Secondo Eugenio Frutos, l’opera originale potrebbe datarsi tra il 1633 e il 1635.

8. Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico ...*, 1655, tomo I, cap. VII.

9. Baltasar Gracián, *El Criticón*, cit., Crisi II, nella traduzione di Pietro Cattaneo.

10. Francesco Borromini, *op. cit.*

11. Ora a Vienna, nella Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 283.

12. Ora a Vienna, nella Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 285.

13. Ora a Vienna, nella Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 284.

14. Ora nella Royal Library del Windsor Castle, inv. 5594.

15. Francesco Borromini, *op. cit.*

16. Materiale in quanto riproduce la relazione di forze della natura, sottoposte alla legge di gravità.

17. Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*

18. Sto considerando la facciata di sette intercolumnni.

19. Ora a Vienna, nella Graphische Sammlung Albertina, Az. Rom 291.

20. La carta è riprodotta in Howard Hibbard, *Maderno and Roman Architecture. 1580-1630*, Londra, A. Zwemmer Ltd, 1971, p. 70, nota 4.

21. Giambattista Marino, *Dicerie sacre*, Turin, 1614.

22. Giambattista Marino, *op. cit.*

23. Baltasar Gracián, *El Criticón*, cit., Crisi II.

24. Baltasar Gracián, *Oráculo manual*, 1647, max. 130.

25. Baltasar Gracián, *Arte de ingenio...*, Discorso XVII.

26. Utilizzo la definizione di Marc Fumaroli (op. cit., p. 17).

27. Rosario Assunto, *Infinita contemplazione: gusto e filosofia dell’Europa barocca*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979, p. 104.