CAPITOLO

15

Il Barocco romano: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona

«È del poeta il fin la meraviglia.» — Giovan Battista Marino, Murtoleide

OBIETTIVI

1. Spiegare l'origine del termine «Barocco», i suoi caratteri e la lettura di Wölfflin, distinguendo un giudizio di gusto da una categoria storica.
2. Leggere le principali opere di Bernini, dalle sculture Borghese a San Pietro, e riconoscere il «bel composto».
3. Descrivere le piante di Borromini come costruzioni geometriche e confrontarle con l'architettura di Bernini.
4. Analizzare il soffitto di Palazzo Barberini e il rapporto tra cornice dipinta e figure.
5. Spiegare la quadratura e la prospettiva accelerata con semplici costruzioni geometriche (Gesù, Sant'Ignazio, Scala Regia).
6. Collocare il Barocco fuori Roma e discutere il restauro della Cappella della Sindone.

INDICE DEL CAPITOLO

15.1 Che cosa vuol dire «Barocco» 2
15.2 Gian Lorenzo Bernini 4
15.3 Francesco Borromini 11
15.4 Pietro da Cortona 16
15.5 Arte e illusione nella decorazione pittorica 17

Storia dell'arte 4 · Parte IV · Seicento e Settecento · versione 1.0
Capitolo 15: Il Barocco romano: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona · pagine 377–402 del volume completo · estratto per lo studio

Entra nella basilica di San Pietro dalla porta centrale. Davanti a te, in fondo alla navata, quattro colonne di bronzo si torcono come se girassero su sé stesse; tra di esse, molto più lontano, un raggio di luce gialla attraversa una finestra ovale circondata da nuvole e angeli dorati. Nessuno dei due oggetti è un edificio, né una statua, né un quadro: sono tutte e tre le cose insieme, e sono state pensate per essere viste così, una dentro l'altra, da chi cammina. È il linguaggio che il Seicento romano ha inventato per stupire, commuovere e convincere, e che chiamiamo **Barocco**.

Nel cap. 14 hai visto le due risposte che, intorno al 1600, Caravaggio e Annibale Carracci diedero alla stanchezza della tarda maniera. In questo capitolo seguiamo la generazione successiva, nata alla fine del Cinquecento: lo scultore e architetto **Gian Lorenzo Bernini**, l'architetto **Francesco Borromini**, il pittore e architetto **Pietro da Cortona**, e poi i pittori che, alla fine del secolo, trasformarono le volte delle chiese in cieli aperti. Roma, capitale della Chiesa cattolica, fu il loro cantiere.

15.1 Che cosa vuol dire «Barocco»

15.1.1 Un nome nato come critica

La parola non fu scelta dagli artisti del Seicento, che non si sentivano «barocchi». Sull'origine ci sono due ipotesi. Secondo la prima viene dal portoghese *barroco*, una perla irregolare, non perfettamente sferica; secondo la seconda da *baroco*, il nome con cui la logica scolastica indicava un tipo di sillogismo, usato poi per deridere i ragionamenti contorti. In entrambi i casi l'idea è quella di qualcosa di bizzarro, che si allontana dalla regola. Nel Settecento il termine passò all'arte con un significato negativo: per i critici di gusto classico il Seicento era stato un'epoca di eccessi, e Borromini il suo campione.

La rivalutazione arrivò alla fine dell'Ottocento. Nel 1888 lo storico svizzero **Heinrich Wölfflin** pubblicò *Rinascimento e Barocco*, in cui il Barocco non è più la decadenza del Rinascimento ma uno **stile** con caratteri propri, da descrivere con lo stesso rigore: al posto della forma chiusa, chiara e misurabile del Cinquecento, una forma aperta, in movimento, che preferisce la massa alla linea e l'effetto d'insieme alla somma delle parti. È un **metodo**, il confronto tra due stili attraverso caratteri opposti, che Wölfflin sistemerà nel 1915 in cinque coppie di concetti (per esempio lineare e pittorico, forma chiusa e forma aperta) e che si usa ancora oggi, pur con i suoi limiti.

Possiamo allora riassumere i caratteri del **Barocco**, lo stile che si afferma a Roma nella prima metà del Seicento e si diffonde in Europa fino al Settecento: il **movimento** (figure colte nell'attimo, facciate e pareti che si curvano), la **curva** e l'ovale al posto del cerchio e del quadra-

to, il gusto del **teatro** (lo spettatore è dentro la scena), la **luce** usata come materiale, la volontà di **persuadere** e commuovere, e soprattutto l'**unità delle arti**. Filippo Baldinucci, che nel 1682 scrisse la prima biografia di Bernini, riferisce un'opinione diffusa: Bernini sarebbe stato il primo a unire architettura, scultura e pittura in modo da farne «un bel composto». Da allora il **bel composto** indica l'opera in cui le tre arti, con la luce reale, collaborano a un solo effetto.

ERRORE FREQUENTE

Barocco non vuol dire «decadenza»

Nel 1797, nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno*, Francesco Milizia definiva il barocco «il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo». Questo giudizio, nato dal gusto neoclassico che studierai nel quinto anno, ha influenzato a lungo i manuali e il linguaggio comune, dove «barocco» significa ancora «troppo ornato». Ma è un giudizio di gusto, non una descrizione. Bernini e Borromini conoscevano a fondo Michelangelo, Vitruvio e l'architettura antica, e la loro libertà nasce da una competenza tecnica e geometrica altissima: le piante di Borromini sono costruite con il compasso, non con la fantasia. Quando leggi un'opera barocca, chiediti quale effetto vuole produrre e con quali mezzi; lascia da parte il pregiudizio dell'«eccesso».

15.1.2 Roma, i papi e la persuasione

Il Concilio di Trento (cap. 12) aveva chiesto immagini chiare, decorose, capaci di istruire e di commuovere i fedeli. Nel Seicento la Chiesa, uscita dalle guerre di religione, volle anche mostrare la propria vittoria e la propria universalità. I grandi committenti furono i papi e le loro famiglie, che a ogni elezione cambiavano gli equilibri della città: **Urbano VIII Barberini** (1623–1644), protettore di Bernini; **Innocenzo X Pamphilj** (1644–1655), che preferì per un periodo Borromini; **Alessandro VII Chigi** (1655–1667), che fece di Bernini il regista della città. Accanto a loro lavoravano gli ordini religiosi della Controriforma, i Gesuiti, i Filippini, i Teatini, che costruivano chiese nuove.

COLLEGAMENTI

Storia: il 1622, cinque santi e la «propaganda»

Il 12 marzo 1622 papa Gregorio XV canonizzò insieme cinque santi: Ignazio di Loyola, fondatore dei Gesuiti; Francesco Saverio, missionario in Asia; Teresa d'Ávila, riformatrice del Carmelo; Filippo Neri, fondatore dell'Oratorio; e Isidoro, contadino di Madrid. Nello stesso anno fondò la congregazione *de Propaganda Fide*, incaricata delle missioni nel mondo: la parola «propaganda», che per noi ha un senso negativo, voleva dire «ciò che deve essere diffuso». Molte opere di questo capitolo nascono da questi due fatti: la cappella di santa Teresa di Bernini, l'oratorio dei Filippini di Borromini, la volta di Sant'Ignazio di Andrea Pozzo con le quattro parti del mondo. Borromini lavorò anche al Collegio di Propaganda Fide, in piazza di Spagna.

15.2 Gian Lorenzo Bernini

Gian Lorenzo Bernini nacque a Napoli nel 1598, figlio dello scultore toscano Pietro Bernini, che pochi anni dopo si trasferì a Roma. Fu un enfant prodige: da ragazzo lavorava già nella bottega paterna, e a vent'anni era lo scultore preferito del cardinale Scipione Borghese, nipote di papa Paolo V. Visse fino al 1680, servì otto papi e dominò per più di mezzo secolo la vita artistica di Roma come scultore, architetto, regista di feste e perfino autore di commedie.

15.2.1 Le sculture per Scipione Borghese

Per la villa del cardinale sul Pincio, oggi Galleria Borghese, Bernini scolpì tra il 1621 e il 1625 tre opere che cambiarono la scultura europea. Nel ***Ratto di Proserpina*** (1621–1622, marmo; Roma, Galleria Borghese) Plutone, il dio degli inferi, solleva la ragazza che si divincola; le dita del dio affondano nella coscia di lei, e il marmo sembra cedere come carne. Nel ***David*** (1623–1624, marmo; Roma, Galleria Borghese) l'eroe non è più il giovane in attesa di Michelangelo (cap. 11), ma un corpo che ruota su sé stesso un attimo prima di scagliare la pietra, con le labbra serrate per lo sforzo; Golia non c'è, perché è nello spazio dello spettatore. Secondo i biografi, il volto è un autoritratto, scolpito guardandosi allo specchio.

Il confronto con il *Ratto delle Sabine* di Giambologna (cap. 12) mostra la novità. La figura serpentinata del manierista invita a girare intorno al gruppo e offre molti punti di vista equivalenti; Bernini costruisce invece un punto di vista principale, da cui l'azione si legge come un racconto, e affida il resto a scoperte progressive. Il gruppo più celebre, *Apollo e Dafne*, è il modello di questo modo di raccontare.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: l'Apollo e Dafne di Bernini

1. Dati. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622–1625; marmo; Roma, Galleria Borghese. Commissionato dal cardinale Scipione Borghese per la sua villa; alcune parti sottilissime (foglie e radici) sono attribuite all'aiuto Giuliano Finelli.

2. Descrizione e iconografia. Il soggetto viene dal primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Colpito da una freccia di Cupido, Apollo insegue la ninfa Dafne, che ha fatto voto di restare vergine; quando sta per raggiungerla, lei invoca il padre, il fiume Peneo, e si trasforma in alloro:

vix prece finita torpor gravis occupat artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet. (Ovidio, *Metamorfosi* I 548–552)

«Appena finita la preghiera, un pesante torpore le invade le membra; il petto morbido si cinge di una sottile corteccia, i capelli crescono in foglie, le braccia in rami; il piede, poco fa così veloce, resta fermo in radici immobili; la cima dell'albero prende il posto del volto» (traduzione della redazione). Bernini sceglie l'istante esatto di questi versi: le dita di Dafne diventano foglie, le gambe sono già avvolte dalla corteccia, i piedi mettono radici, mentre Apollo, la mano sul suo fianco, la raggiunge quando ormai è troppo tardi.

3. Analisi formale. Le due figure formano una diagonale ascendente che va dal piede arretrato di Apollo alle mani alzate di Dafne: è la linea della corsa che si trasforma in slancio verso l'alto. Il marmo è lavorato con strumenti e finiture diverse per rendere materie diverse: la pelle levigata e lucida, la corteccia ruvida, le foglie traforate fino a diventare quasi trasparenti, i capelli mossi dal vento della corsa. Il volto di Dafne, con la bocca aperta in un grido, è il centro emotivo; quello di Apollo, ispirato all'*Apollo del Belvedere*, conserva la calma di un dio antico. Il gruppo era stato pensato per essere visto avvicinandosi da un lato: secondo la ricostruzione più accettata, chi entrava vedeva prima il dio in corsa e solo girando scopriva la trasformazione, cioè la storia nell'ordine in cui la racconta Ovidio.

4. Funzione e committenza. Era un'opera da collezione, per la villa di un cardinale colto che amava la poesia antica. Per rendere accettabile un soggetto profano e sensuale, Maffeo Barberini, il futuro Urbano VIII, compose un distico latino, inciso in un cartiglio sulla base, che ne trae una morale: *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae*, «chiunque, innamorato, insegue i piaceri di una bellezza che fugge» (traduzione della redazione) finisce, dice il verso successivo, con una mano piena di foglie e di bacche amare.

5. Contesto. Siamo negli anni della poesia di Giovan Battista Marino, che faceva della «meraviglia» il fine dell'arte (vedi il riquadro Collegamenti), e di una Roma che riscopriva Ovidio come repertorio di storie di trasformazione. La scultura gareggia con la poesia e con la pittura: mostra un passaggio di stato, da carne a legno, che sembrava possibile solo con le parole.

6. Conservazione. Il gruppo è ancora nella villa per cui fu scolpito, ma non più nella posizione originaria vicino alla parete: alla fine del Settecento fu spostato al centro della sala, dove oggi gli si gira intorno. Le parti più sottili, le foglie, le dita, le radici, sono estremamente fragili e hanno subito nel tempo rotture e integrazioni; la loro tutela dipende anche dal controllo dei visitatori, che la Galleria Borghese ammette a numero chiuso e per turni di visita.

COLLEGAMENTI

Italiano: Marino e la poetica della meraviglia

Giovan Battista Marino (1569–1625), il poeta dell'*Adone* (1623), scrisse in un sonetto polemico un verso diventato il manifesto del secolo: «È del poeta il fin la meraviglia». Il poeta deve stupire il lettore con immagini ardite e con le **metafore** più inattese, i «concetti». Bernini fa lo stesso con il marmo, quando lo trasforma in carne, in foglie, in nuvole. Ma attenzione: la meraviglia barocca non è un gioco fine a sé stesso. Nella chiesa, lo stupore serve a muovere gli affetti, cioè a commuovere e a convincere, come insegnavano i trattati di retorica. In Italiano incontrerai poi la reazione dell'Arcadia, parallela al ritorno del gusto classico nel Settecento.

15.2.2 San Pietro: il Baldacchino e la Cattedra

Appena eletto, Urbano VIII affidò a Bernini, che aveva venticinque anni, il cuore della nuova basilica (cap. 11): lo spazio sotto la cupola di Michelangelo, sopra la tomba di san Pietro e l'altare papale. Un altare così piccolo rischiava di perdersi sotto una cupola così grande. Bernini rispose con il **Baldacchino** (1624–1633, bronzo e bronzo dorato), una struttura a metà tra architettura e arredo: quattro colonne **tortili**, cioè con il fusto avvolto a spirale, sostengono un coronamento a forma di baldacchino processionale, con drappi, angeli e volute. Il modello delle colonne era noto a tutti: nella basilica costantiniana c'erano colonne tortili di marmo che la tradizione diceva provenire dal Tempio di Salomone. Sui drappi e sulle colonne compaiono le api del papa Barberini. Tra gli aiuti c'era un giovane collaboratore, Francesco Borromini.

Per il bronzo, nel 1625, furono asportate le travi del portico del Pantheon. Una celebre **pasquinata** (una satira anonima affissa alla statua di Pasquino, il «giornale» delle critiche al governo dei papi) commentò: *Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini*, «quello che non fecero i barbari, l'hanno fatto i Barberini». È una battuta, non una fonte: secondo i documenti, la maggior parte di quel bronzo fu fusa per i cannoni di Castel Sant'Angelo, e quanto ne sia finito nel Baldacchino è discusso.

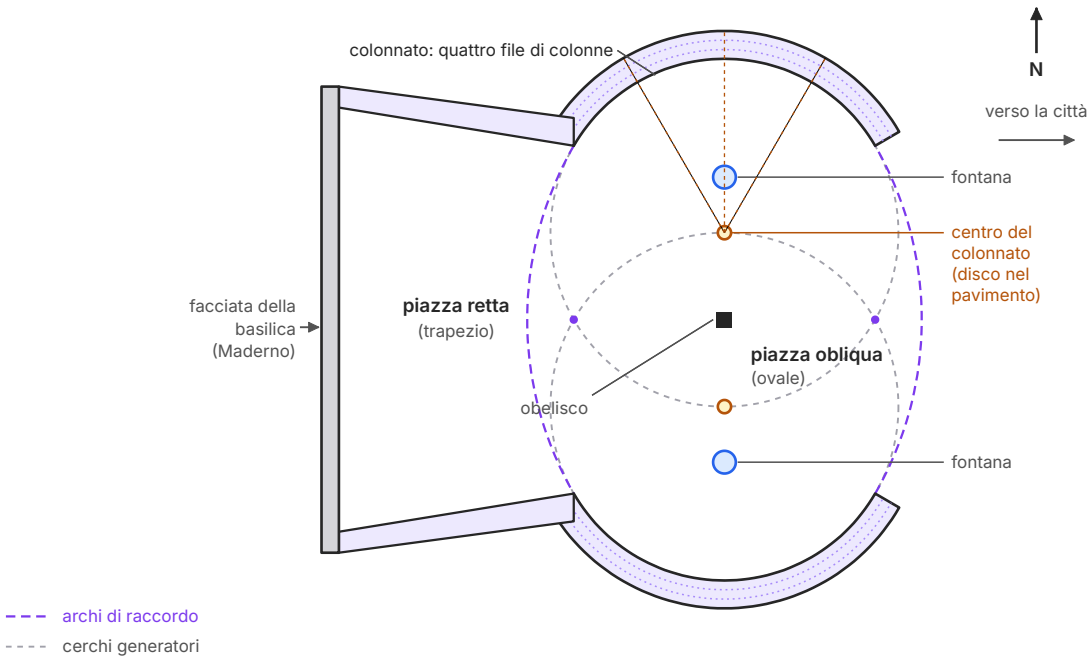
Trent'anni dopo, sotto Alessandro VII, Bernini completò l'asse della basilica con la **Cattedra di San Pietro** (1657–1666, bronzo dorato, marmi e stucco) nell'abside. È un enorme reliquiario che racchiude una sedia di legno e avorio venerata come il trono di Pietro (in realtà un trono del IX secolo). Quattro Dottori della Chiesa, due latini (Ambrogio e Agostino) e due greci (Atanasio e Giovanni Crisostomo), la sostengono appena, con la punta delle dita. Sopra, una finestra ovale di vetro giallo, con la colomba dello Spirito Santo, è circondata da una gloria di raggi e di

angeli in stucco dorato: la luce vera del sole diventa luce divina. Dalla navata, la Cattedra si vede incorniciata dalle colonne del Baldacchino: due opere lontane trent'anni formano un solo quadro.

15.2.3 La piazza

Restava da sistemare lo spazio davanti alla basilica, dove si raccoglievano i fedeli per la benedizione del papa. La facciata di Carlo Maderno, terminata nel 1612, era larga e bassa e nascondeva in parte la cupola; al centro dello spazio c'era già l'obelisco egizio fatto innalzare da Sisto V nel 1586. Per Alessandro VII Bernini progettò la **Piazza San Pietro** (1656–1667), formata da due parti (Figura 15.1). Davanti alla facciata c'è un trapezio, la **piazza retta**, chiusa da due corridoi che si allargano verso la basilica e aiutano a correggere visivamente la sua larghezza. Poi si apre la grande **piazza obliqua**, un ovale con l'asse maggiore trasversale, chiuso ai lati da due **colonnati**, cioè portici formati da file di colonne con una trabeazione continua: qui quattro file di colonne tuscaniche, coronate da una balaustra con statue di santi.

Piazza San Pietro (pianta schematica, non in scala)



Lettura geometrica schematica: due cerchi uguali, ciascuno passante per il centro dell'altro, e due archi di raggio doppio.

Figura 15.1 Piazza San Pietro. La piazza retta a trapezio davanti alla facciata della basilica e la piazza obliqua ovale, chiusa a nord e a sud dai colonnati. L'ovale è dato in una lettura geometrica schematica: due cerchi uguali (centri sui dischi del pavimento) e due archi di raccordo; obelisco e fontane sull'asse maggiore.

L'ovale non è un'ellisse matematica. Una lettura geometrica lo descrive come un **ovale** policentrico, cioè una curva chiusa formata da archi di cerchio di raggi diversi che si raccordano senza spigoli: i due colonnati seguono due archi di cerchio, e i loro centri sono segnati nel pavimento da due dischi di pietra tra l'obelisco e le fontane. Se ti metti su uno di quei dischi, le quattro file di colonne del braccio vicino, disposte lungo i raggi, si allineano e sembrano una sola: il colonnato diventa trasparente. È un effetto pensato per un osservatore in movimento, che scopre la piazza camminando.

Bernini stesso, in uno scritto sul progetto, spiegò il significato dei colonnati con un'immagine: come braccia materne, la Chiesa accoglie i cattolici per confermarli nella fede, gli eretici per riunirli a sé e gli infedeli per rivelare loro la vera fede. Un terzo braccio, previsto per chiudere il lato verso la città, non fu costruito; l'arrivo dalla città cambiò di nuovo nel Novecento con l'apertura di via della Conciliazione.

DA RICORDARE

Tre papi, tre stagioni

- **Urbano VIII Barberini** (1623–1644): il Baldacchino; il soffitto di Palazzo Barberini di Pietro da Cortona; l'inizio di San Carlo alle Quattro Fontane e di Sant'Ivo.
- **Innocenzo X Pamphilj** (1644–1655): piazza Navona (Fontana dei Quattro Fiumi, Sant'Agnese in Agone); il rinnovamento di San Giovanni in Laterano per il giubileo del 1650 affidato a Borromini.
- **Alessandro VII Chigi** (1655–1667): Piazza San Pietro, la Cattedra, la Scala Regia, Sant'Andrea al Quirinale; Santa Maria della Pace di Pietro da Cortona; il completamento di Sant'Ivo.

15.2.4 La Cappella Cornaro: il bel composto

La prova più chiara del bel composto è la **Cappella Cornaro** nella chiesa di Santa Maria della Vittoria (1647–1652), commissionata dal cardinale veneziano Federico Cornaro. Al centro, in una nicchia incorniciata da colonne di marmi colorati, c'è l'***Estasi di santa Teresa*** (marmo e bronzo dorato): la santa, abbandonata su una nuvola, gli occhi socchiusi e la bocca aperta, sta per essere trafitta da un angelo sorridente che tiene una freccia d'oro. Bernini traduce in marmo il racconto che Teresa d'Ávila fece della sua esperienza mistica nel *Libro de la vida* (cap. 29): un angelo con un lungo dardo d'oro dalla punta di fuoco le trafiggeva il cuore, lasciandole un dolore fortissimo e insieme una dolcezza da cui non avrebbe voluto separarsi. È il tema detto della **transverberazione**, la ferita d'amore inflitta all'anima da Dio.

La luce è vera: viene da una finestra nascosta dietro il frontone, e scende sulla scena lungo raggi di bronzo dorato. Sulle pareti laterali, in due palchetti scolpiti come quelli di un teatro, i membri della famiglia Cornaro, tra cui un doge, discutono, leggono, si sporgono a guardare. Lo spettatore della cappella guarda una scena che altri spettatori di marmo stanno già guardando;

la volta dipinta, con angeli e nuvole che sembrano sfondare il soffitto, completa lo spazio. Architettura, scultura, pittura e luce non si possono più separare: è questo il *composto*.

15.2.5 Piazza Navona e Sant'Andrea al Quirinale

Innocenzo X, la cui famiglia abitava in piazza Navona, volle trasformare l'antico stadio di Domiziano nella piazza dei Pamphilj. Bernini vinse il progetto della **Fontana dei Quattro Fiumi** (1648–1651, marmo e travertino): su uno scoglio cavo di travertino, da cui l'acqua sgorga in mezzo a piante e animali, si alza un obelisco romano ritrovato in pezzi nel circo di Massenzio, sormontato dalla colomba con il ramo d'ulivo, simbolo dei Pamphilj. Agli angoli siedono quattro giganti, i fiumi dei quattro continenti allora conosciuti: il **Nilo** (Africa), con il capo velato perché le sue sorgenti erano ignote, il **Gange** (Asia), il **Danubio** (Europa) e il **Río de la Plata** (America). Il messaggio è chiaro: la Chiesa di Roma domina il mondo intero.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Il Nilo che «non vuole vedere» Borromini**
>
> Le guide raccontano spesso che Bernini avrebbe scolpito il Nilo con il capo coperto e il Río de la Plata con la mano alzata per «non vedere» la facciata della chiesa di Sant'Agnese, opera del rivale Borromini, che stava per crollare. È una leggenda, e lo dimostra la cronologia: la fontana fu inaugurata nel 1651, mentre la chiesa di Sant'Agnese in Agone fu iniziata solo nel 1652 dai Rainaldi, e Borromini ne diresse i lavori dal 1653. Quando Bernini scolpiva i fiumi, la facciata non esisteva. È un buon esempio di critica delle fonti: un aneddoto che descrive bene una rivalità reale non è per questo vero, e le date sono il primo strumento per verificarlo.

Per i Gesuiti, e a spese del cardinale Camillo Pamphilj, Bernini costruì **Sant'Andrea al Quirinale** (1658–1670), la chiesa del noviziato, che secondo il figlio considerava la sua opera più riuscita. Il terreno, stretto e largo lungo la strada, suggerì una soluzione insolita: un ovale **trasversale**, con l'asse maggiore parallelo alla facciata, invece che longitudinale (Figura 15.5). Chi entra ha subito di fronte, a breve distanza, la cappella dell'altare, con il martirio di sant'Andrea dipinto e, sopra il frontone, la statua del santo che sale al cielo su una nuvola, verso la cupola dorata. Marmi rosati, oro e luce dall'alto: ancora un composto, ma in uno spazio piccolo e raccolto.

15.2.6 La Scala Regia e i ritratti

Tra il 1663 e il 1666 Bernini ricostruì la **Scala Regia**, lo scalone d'onore che collega il Palazzo Apostolico al portico della basilica. Lo spazio disponibile era un corridoio lungo, in salita e irregolare, che si restringeva verso l'alto. Bernini non lo nascose: lo sfruttò. Le pareti convergenti e le file di colonne, sempre più vicine e più basse man mano che si sale, accentuano la profondità; un pianerottolo illuminato da una finestra spezza la salita. È una **prospettiva accelerata**: gli elementi reali diminuiscono verso il fondo più di quanto farebbero per la sola distanza, e l'oc-

chio, che interpreta la riduzione come lontananza, vede uno spazio più profondo di quello reale (Figura 15.2).

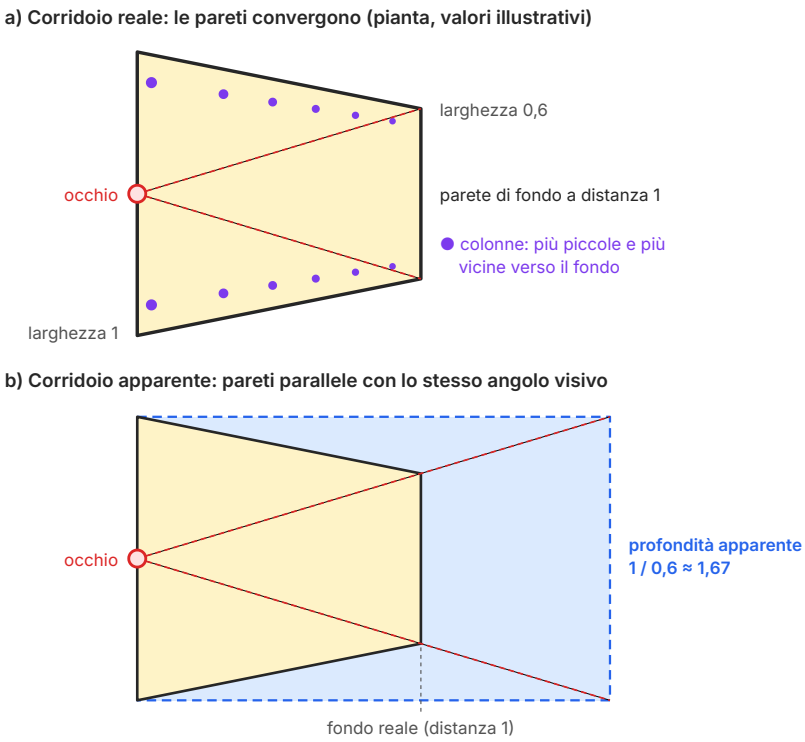


Figura 15.2 La prospettiva accelerata della Scala Regia, in uno schema geometrico con valori illustrativi (non le misure reali). a) Un corridoio le cui pareti convergono da larghezza 1 a 0,6. b) Dall'ingresso, la parete di fondo appare come quella di un corridoio a pareti parallele lungo circa 1,67: lo spazio sembra più profondo di quanto sia.

ESEMPIO SVOLTO

Quanto sembra lungo un corridoio che si restringe?

Problema. Un corridoio largo 1 all'ingresso si restringe fino a 0,6 alla fine, che si trova a distanza 1 (unità qualsiasi). Un osservatore guarda dal centro dell'ingresso. Quanto dovrebbe essere lungo un corridoio a pareti parallele, largo 1, perché la sua parete di fondo occupi lo stesso angolo visivo?

Soluzione. L'angolo sotto cui si vede la parete di fondo dipende dal rapporto tra la sua larghezza e la sua distanza: per la parete reale vale 0,6 / 1 = 0,6. Un corridoio parallelo largo 1 dà lo stesso angolo quando la distanza d soddisfa $1 / d = 0{,}6$, cioè $d = 1 / 0{,}6 \approx 1{,}67$. Se l'occhio interpreta la parete di fondo come larga quanto l'ingresso (le pareti «dovrebbero» essere parallele), crede di vedere un corridoio lungo circa 1,67 volte quello reale: un guadagno di circa due terzi.

Osservazione. Il ragionamento semplifica: l'occhio usa anche altri indizi (la grandezza nota delle persone, la luce, la pendenza). Infatti chi sale la Scala Regia, o percorre la galleria prospettica di Borromini a Palazzo Spada, si accorge del trucco quando una persona si allontana e sembra diventare un gigante. Il principio è quello della prospettiva del cap. 4, usato al contrario: invece di dipingere su un piano uno spazio scorciato, si costruisce uno spazio reale già scorciato.

Ai piedi della scala, all'incrocio con il portico, Bernini collocò la statua equestre di Costantino che vede in cielo la croce: il primo imperatore cristiano accoglie chi passa dal palazzo del papa alla basilica. Bernini fu anche un grande ritrattista: nel busto di **Costanza Bonarelli** (c. 1636–1638, marmo; Firenze, Museo Nazionale del Bargello), la donna amata, con le labbra socchiuse come per parlare, il ritratto diventa un istante di vita privata. Nel 1665 Luigi XIV lo chiamò a Parigi per progettare la facciata del Louvre: i progetti non furono realizzati, ma del viaggio resta il busto del re (marmo; Reggia di Versailles), modello del ritratto di Stato per un secolo. Bernini morì a Roma nel 1680.

15.3 Francesco Borromini

15.3.1 Uno scalpellino diventato architetto

Francesco Borromini nacque nel 1599 a Bissone, sul lago di Lugano, nel Canton Ticino, da una famiglia di costruttori; il suo vero cognome era Castelli. Arrivò a Roma intorno al 1619 e lavorò come **scalpellino**, cioè intagliatore di pietra, nel cantiere di San Pietro, sotto la guida del parente Carlo Maderno, poi come disegnatore. Dopo la morte di Maderno (1629) lavorò accanto a Bernini a Palazzo Barberini e al Baldacchino; poi le loro strade si separarono, e la rivalità divenne leggendaria.

I due erano diversi in tutto. Bernini era scultore, uomo di corte, brillante e circondato da collaboratori; Borromini era architetto e basta, solitario, intransigente, e disegnava ogni dettaglio di persona. Bernini usava marmi colorati, bronzo, oro; Borromini lavorava spesso con mattoni, stucco bianco e pochissimi materiali preziosi, per committenti meno ricchi, e cercava l'effetto nella geometria della pianta e nella luce. La Tabella 15.1 riassume il confronto.

Tabella 15.1 Bernini e Borromini a confronto.

	Gian Lorenzo Bernini (1598–1680)	Francesco Borromini (1599–1667)
Formazione	scultore, nella bottega del padre	scalpellino e disegnatore nel cantiere di San Pietro
Materiali	marmi policromi, bronzo dorato, stucco dorato	stucco bianco, mattone, travertino
Spazio	unità delle arti, luce teatrale, spazi chiari (ovale trasversale di Sant'Andrea)	piante generate dalla geometria, pareti ondulate (San Carlo, Sant'Ivo)
Committenti	papi, cardinali, re	ordini religiosi, l'università, i Filippini; Innocenzo X
Fortuna	modello per l'Europa delle corti	criticato nel Settecento, studiato nel Piemonte di Guarini e in Europa centrale

15.3.2 San Carlo alle Quattro Fontane

La prima grande opera di Borromini è la chiesa di **San Carlo alle Quattro Fontane** (1634–1641; facciata 1665–1667), per i Trinitari scalzi spagnoli, all'incrocio di due strade della Roma di Sisto V, segnato da quattro fontane d'angolo. Il lotto era piccolissimo. Borromini costruì un interno in cui le pareti si muovono senza sosta: quattro grandi nicchie, sugli assi, alternano parti concave e convesse, e sopra di esse si apre una cupola ovale. La cupola è rivestita di cassettoni a forma di croce, di ottagono e di esagono, che diminuiscono verso la lanterna e la fanno sembrare più alta; la luce entra da finestre nascoste alla base.

Come nasce questa pianta? I disegni di Borromini mostrano che egli partiva da figure geometriche semplici. Una delle ricostruzioni proposte dagli studiosi parte da due **triangoli equilateri** con la base in comune, disposti lungo l'asse ingresso–altare, e dai cerchi inscritti in ciascuno: l'ovale della cupola si ottiene raccordando gli archi dei due cerchi con due archi più ampi, centrati sui vertici della base comune (Figura 15.3). Non è l'unica lettura possibile, ma spiega bene il principio: lo spazio non è composto sommando moduli, come nel Rinascimento (cap. 2), ma generato da una figura che si trasforma.

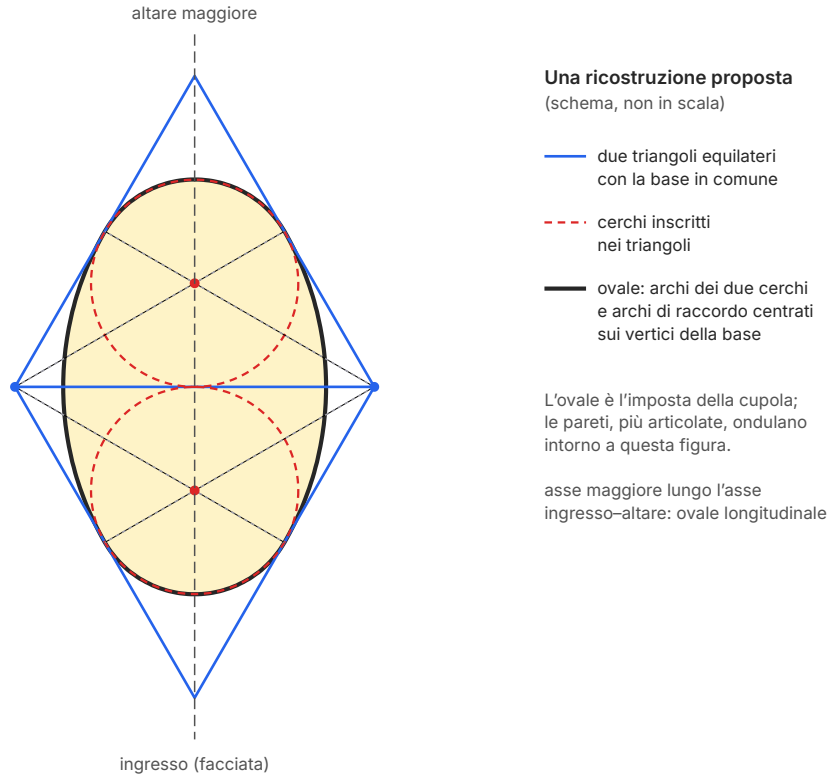


Figura 15.3 San Carlo alle Quattro Fontane: una delle ricostruzioni proposte della geometria della pianta (schema). Due triangoli equilateri con la base in comune e i cerchi inscritti; l'ovale dell'imposta della cupola è formato da archi dei due cerchi e da archi di raccordo centrati sui vertici della base.

La **facciata**, costruita negli ultimi anni di vita di Borromini e terminata dopo la sua morte, è su due ordini. Nell'ordine inferiore le tre campate seguono un ritmo **concavo-convesso**: le due laterali si incurvano verso l'interno, quella centrale si gonfia verso la strada; nell'ordine superiore tutte e tre sono concave, ma al centro un'edicola convessa interrompe il movimento. La facciata non è più un piano decorato, ma una superficie elastica che si piega e risponde allo spazio della strada.

15.3.3 Sant'Ivo alla Sapienza

Nel 1632 Borromini fu nominato architetto della Sapienza, l'università di Roma, e tra il 1642 e il 1660 costruì la sua chiesa, **Sant'Ivo alla Sapienza**, in fondo al cortile porticato del palazzo. La pianta nasce da due **triangoli equilateri intrecciati**, che formano una stella a sei punte; al centro resta un esagono regolare (Figura 15.4). Le punte di uno dei due triangoli sono sostituite da tre absidi semicircolari, quelle dell'altro sono tagliate da archi convessi: le sei cavità si alterna-

no, concave e convesse, intorno a un centro. La cupola non ha tamburo e prolunga verso l'alto le stesse pareti mosse, finché le loro curve si sciolgono nel cerchio della lanterna; l'interno è quasi tutto bianco, e la forma si legge solo con la luce.

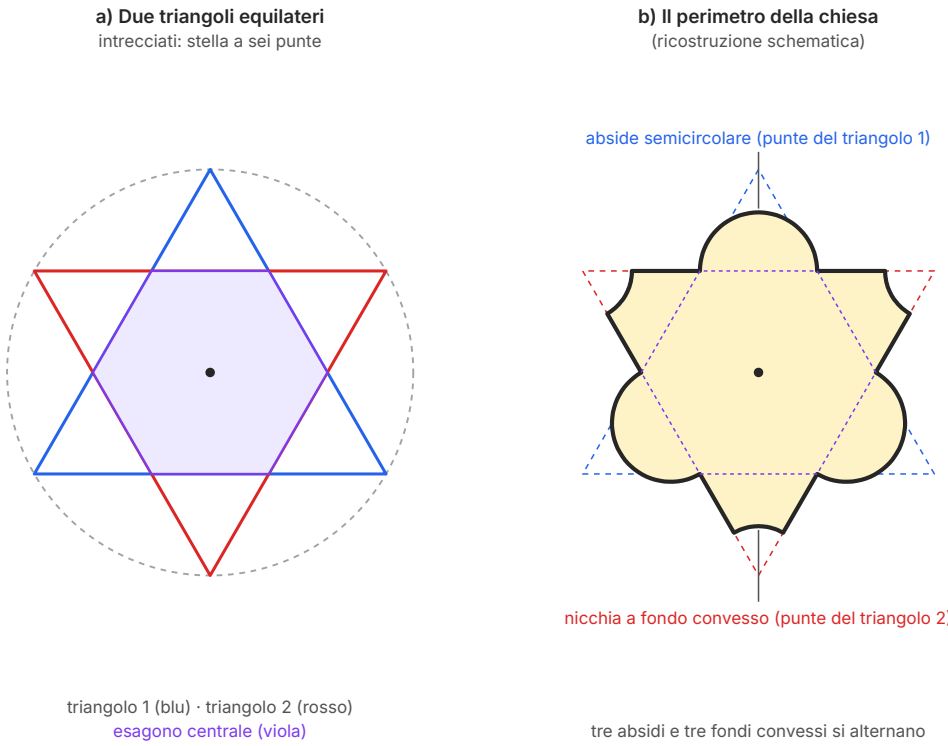


Figura 15.4 Sant'Ivo alla Sapienza: la geometria della pianta (ricostruzione schematica). a) Due triangoli equilateri intrecciati formano una stella a sei punte con un esagono al centro. b) Il perimetro della chiesa: tre absidi semicircolari sulle punte di un triangolo si alternano a tre nicchie a fondo convesso sulle punte dell'altro.

All'esterno, sopra la cupola, la **lanterna**, cioè la piccola torre traforata che corona una cupola e la illumina dall'alto, termina con una spirale che sale avvolgendosi su sé stessa, coronata da fiamme di pietra e da un globo di metallo. Il cantiere attraversò tre pontificati, e la chiesa porta i simboli di tutti e tre: le api Barberini, la colomba Pamphilj, i monti e le stelle dei Chigi. Alcuni hanno visto nella pianta a stella la forma di un'ape barberiniana: è una lettura suggestiva, ma non documentata.

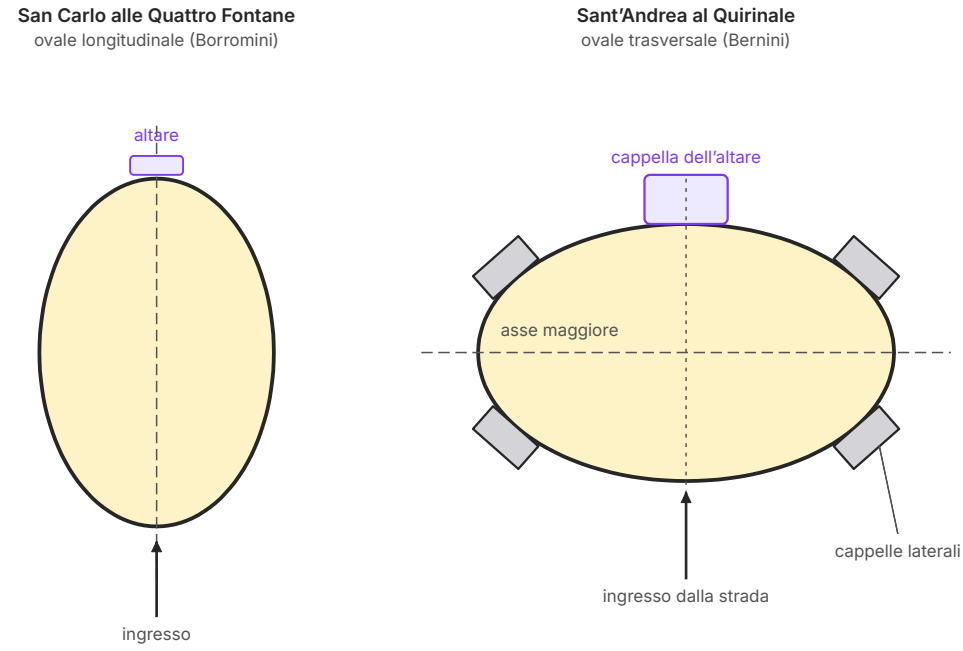
COLLEGAMENTI

Matematica e Filosofia: l'ovale, l'ellisse e la nuova scienza

In geometria un'**ellisse** è il luogo dei punti la cui somma delle distanze da due punti fissi, i fuochi, è costante; un **ovale** policentrico è una curva costruita con archi di cerchio raccordati. Gli architetti del Seicento usavano quasi sempre ovali, perché si tracciano in cantiere con corde e picchetti, e i trattati di Serlio ne avevano pubblicato diverse costruzioni. Negli stessi anni l'ellisse entrava nella scienza: nell'*Astronomia nova* (1609) Keplero dimostrò che i pianeti si muovono lungo orbite ellittiche, non circolari. Alcuni storici hanno accostato le due cose, il cerchio perfetto abbandonato insieme in cielo e nelle chiese: è un accostamento suggestivo, non un'influenza documentata. Resta vero che il secolo di Galileo e di Cartesio (Filosofia) costruì lo spazio con la geometria.

15.3.4 Le altre opere

Per la congregazione di Filippo Neri Borromini costruì l'**Oratorio dei Filippini** (dal 1637), accanto alla Chiesa Nuova, con una facciata in mattoni finissimi leggermente incurvata. Per il giubileo del 1650 Innocenzo X gli affidò il rinnovamento di **San Giovanni in Laterano**, la cattedrale di Roma: conservò le mura della basilica paleocristiana e ne inglobò le colonne in grandi pilastri con nicchie. In piazza Navona, dal 1653, diresse i lavori di **Sant'Agnese in Agone**, iniziata dai Rainaldi, a cui diede una facciata concava tra due campanili. A Palazzo Spada costruì infine una piccola **galleria prospettica** (1652–1653): un colonnato lungo meno di dieci metri, in cui le colonne diminuiscono, il pavimento sale e la volta scende, così che il corridoio sembra molto più profondo di quanto sia; una statua in fondo completa l'illusione.



Schemi, non in scala: le proporzioni degli ovali e la forma delle cappelle sono indicative.

Figura 15.5 Due ovali a confronto (schemi, non in scala). A sinistra San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini: l'asse maggiore va dall'ingresso all'altare. A destra Sant'Andrea al Quirinale di Bernini: l'asse maggiore è parallelo alla facciata, e la cappella dell'altare si trova di fronte all'ingresso sull'asse minore.

Le due chiese della Figura 15.5 si trovano sulla stessa strada, a poche centinaia di metri. Si possono leggere come due risposte allo stesso problema: come rendere grande una chiesa piccola. Bernini sceglie la chiarezza di un solo grande ovale, i materiali preziosi e un racconto (il santo che sale al cielo); Borromini sceglie la complessità di una pianta che si piega e si gonfia, il bianco e la geometria.

15.4 Pietro da Cortona

Pietro Berrettini, detto **Pietro da Cortona** dalla città toscana in cui nacque nel 1596 o 1597, fu pittore e architetto. Arrivato a Roma da ragazzo, si formò copiando l'antico, Raffaello e i rilievi della Colonna Traiana, e trovò nei Barberini i suoi protettori. Fu anche principe dell'Accademia di San Luca, l'associazione degli artisti di Roma.

Il suo capolavoro è il soffitto del salone di **Palazzo Barberini**, il ***Trionfo della Divina Provvidenza*** (1633–1639, affresco; Roma, Palazzo Barberini). Il programma, ideato dal poeta France-

sco Bracciolini, celebra il papa e la sua famiglia. Al centro, su un trono di nuvole, siede la Divina Provvidenza, che ordina all'Immortalità di incoronare con una corona di stelle lo stemma Barberini: tre grandi api in una ghirlanda d'alloro sorretta in volo dalle virtù, con le chiavi e la tiara papale. Intorno, una finta cornice architettonica dipinta, con conchiglie, medaglioni e figure di finto stucco, divide il soffitto in cinque campi; nei campi laterali, storie mitologiche illustrano le virtù del governo del papa, come Minerva che abbatte i Giganti ed Ercole che scaccia le Arpie.

La novità sta nel rapporto tra la cornice e le figure. La cornice dipinta sembra architettura vera, ma non chiude le scene: figure e nuvole la scavalcano, passano davanti e dietro di essa, e il cielo continua oltre. Chi entra nel salone non vede più «quadri» sul soffitto, come nella Galleria Farnese dei Carracci (cap. 14), ma un unico spazio che si apre sopra la sua testa e che si muove con lui. Pochi anni prima, nello stesso palazzo, Andrea Sacchi aveva dipinto la *Divina Sapienza* con poche figure calme: i due soffitti mostrano, per gli stessi committenti, il gusto classico e quello barocco.

Come architetto, Pietro da Cortona costruì la chiesa dei **Santi Luca e Martina** (dal 1635), sul Foro Romano, la chiesa dell'Accademia di San Luca, con una facciata leggermente convessa tra due coppie di pilastri. Per Alessandro VII rinnovò **Santa Maria della Pace** (1656–1657): davanti alla vecchia chiesa aggiunse un portico semicircolare su colonne, che sporge come un palcoscenico, e ali concave che abbracciano una piccola piazza ottenuta demolendo alcune case. Le facciate delle case intorno diventano le quinte di un teatro, e chi arriva dalle strade strette si trova all'improvviso davanti alla scena: la città stessa diventa spettacolo.

15.5 Arte e illusione nella decorazione pittorica

15.5.1 Una lunga tradizione

L'idea di dipingere su una parete o su un soffitto uno spazio che non esiste non è nuova. L'hai seguita lungo tutto il libro: l'oculo dipinto da Mantegna nella Camera degli Sposi (cap. 7), da cui si affacciano figure viste di sotto in su; le cupole di Correggio a Parma (cap. 12), con i corpi che salgono in un cielo senza confini; le architetture e i personaggi dipinti da Veronese a Villa Barbaro (cap. 13); la volta della Galleria Farnese di Annibale Carracci (cap. 14), con i quadri finti incorniciati da statue e medaglioni finti, e l'*Aurora* di Guercino nel Casino Ludovisi (cap. 14), dove le architetture dipinte da Agostino Tassi aprono il soffitto su un cielo visto dal basso. Nel Seicento queste esperienze si fondono e diventano un sistema, con una tecnica propria e degli specialisti. Chiamiamo **illusionismo** l'insieme dei procedimenti con cui la pittura fa credere all'osservatore di vedere oggetti e spazi reali che continuano quelli dell'architettura.

15.5.2 La quadratura

La **quadratura** è la pittura di architetture finte, in prospettiva esatta, che sembrano prolungare quelle reali: colonne, balconi, cornici, archi dipinti su pareti e volte. Il pittore deve risolvere un problema geometrico difficile. Se dipinge su un soffitto piano, la costruzione è quella della prospettiva su un piano orizzontale, con il punto di fuga sopra l'osservatore; ma se la superficie è una volta a botte o una cupola, ogni punto dell'architettura immaginata va dipinto là dove il raggio visivo che lo raggiunge dall'occhio dell'osservatore incontra la superficie curva (Figura 15.6). Il risultato funziona perfettamente da **un solo punto di vista**; da ogni altro punto le colonne dipinte si piegano e si deformano.

Quadratura su volta a botte (sezione trasversale, schema)

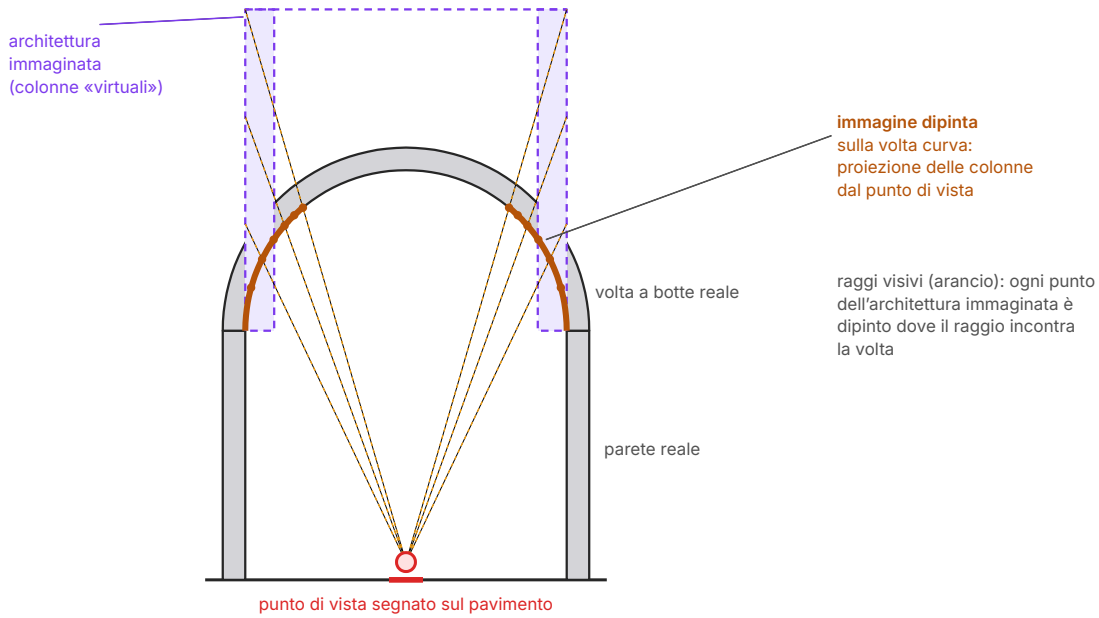


Figura 15.6 La quadratura su una volta a botte, in sezione trasversale (schema in unità relative). Le colonne immaginate (in viola) proseguono le pareti reali verso l'alto; ogni loro punto è dipinto dove il raggio visivo che parte dal punto di vista segnato sul pavimento incontra la volta (in arancio).

Per questo lavoro nacquero degli specialisti, i **quadraturisti**, pittori di architetture che collaboravano con i pittori di figura. I più famosi venivano da Bologna, come Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, che lavorarono in coppia in molti palazzi italiani. Nei grandi cantieri il qua-

draturista costruiva la gabbia prospettica, spesso con fili tesi da un punto fisso, e il figurista dipingeva le figure e i cieli.

IN SINTESI

Come si costruisce una quadratura

- si sceglie il **punto di vista**, cioè la posizione e l'altezza dell'occhio dell'osservatore, e spesso lo si segna sul pavimento;
- si progetta in pianta e in alzato l'**architettura immaginata** che deve continuare quella reale;
- si proietta ogni punto di quell'architettura sulla superficie da dipingere lungo il **raggio visivo** che lo unisce all'occhio;
- su una superficie curva le linee rette immaginate diventano **curve** nella pittura: si correggono solo se viste dal punto giusto;
- il figurista completa con **cieli e figure** in scorcio, viste di sotto in su.

15.5.3 Il Baciccio al Gesù

La chiesa del **Gesù**, la chiesa madre dei Gesuiti, costruita da Vignola e Giacomo della Porta (cap. 12), era rimasta per un secolo spoglia. Su raccomandazione di Bernini, i Gesuiti affidarono la decorazione al genovese Giovan Battista Gaulli, detto **il Baciccio**, che dipinse la volta della navata con il ***Trionfo del Nome di Gesù*** (1676–1679, affresco e stucco). Al centro, in una luce abbagliante, splende il monogramma IHS, il nome di Gesù; verso di esso salgono, in una spirale di nuvole, i beati, mentre i dannati precipitano verso il basso, fuori dalla cornice, e sembrano cadere nella chiesa. Le figure e le nuvole non sono solo dipinte: in parte sono modellate in stucco, che sporge sulla cornice dorata, e proiettano sulla volta ombre dipinte. Pittura, stucco e architettura, ancora una volta, formano un solo composto.

15.5.4 Andrea Pozzo a Sant'Ignazio

Il culmine dell'illusione si raggiunge nella chiesa di **Sant'Ignazio**, la seconda chiesa dei Gesuiti a Roma. Il suo decoratore fu un gesuita laico nato a Trento, **Andrea Pozzo** (1642–1709), pittore, architetto e teorico della prospettiva. La chiesa avrebbe dovuto avere una cupola, che non fu mai costruita. Nel 1685 Pozzo risolse il problema con una **finta cupola**: una grande tela piana, posta sopra la crociera, su cui dipinse in prospettiva l'interno di una cupola con il suo tamburo, le colonne e la lanterna. Vista dal punto giusto della navata, la tela piatta sembra una cupola profonda.

Tra il 1691 e il 1694 Pozzo dipinse la volta della navata con la ***Gloria di sant'Ignazio*** (affresco). Sopra il cornicione reale, la quadratura fa salire per un altro piano intero colonne, archi e balconi dipinti, oltre i quali si apre il cielo. Al centro, Cristo invia un raggio di luce a sant'Igna-

zio, che lo riflette verso le quattro parti del mondo, Europa, Asia, Africa e America, personificate ai lati della volta: è l'immagine della missione dei Gesuiti, la stessa idea della *Propaganda Fide*. Nel pavimento della navata un disco di marmo indica il punto da cui guardare: da lì l'architettura dipinta sembra vera; spostandosi, le colonne si inclinano e il trucco si rivela. Un secondo disco indica il punto da cui guardare la finta cupola.

Pozzo raccolse il suo metodo in un trattato illustrato, la ***Perspectiva pictorum et architectorum*** (due volumi, 1693 e 1700), con testo in latino e in italiano: un manuale pratico, con tavole che insegnano passo per passo a costruire architetture finte e scenografie. Tradotto in molte lingue, portò la quadratura in tutta Europa, fino alle chiese e ai palazzi dell'Europa centrale; morì a Vienna nel 1709.

APPROFONDIMENTO

Oltre Roma: il Barocco nelle città italiane

Il linguaggio romano si diffuse in tutta Italia, ma ogni città lo trasformò. A **Torino**, capitale dei Savoia, il teatino **Guarino Guarini** (1624–1683), matematico oltre che architetto, costruì la chiesa di **San Lorenzo**, con una cupola formata da archi intrecciati che lasciano passare la luce, e la **Cappella della Sindone**, destinata a custodire la reliquia dei Savoia, con una cupola fatta di file di archi sovrapposti che si restringono verso l'alto come una cupola a gradini (vedi il riquadro seguente). A **Venezia** Baldassarre Longhena costruì dal 1631 **Santa Maria della Salute**, votata dalla città dopo la peste del 1630, una pianta ottagonale con una grande cupola che domina l'ingresso del Canal Grande. A **Lecce** la pietra locale, tenera e dorata, si lascia scolpire come un ricamo nelle facciate delle chiese, come Santa Croce. In Sicilia orientale, dopo il terremoto dell'11 gennaio 1693, intere città del **Val di Noto** furono ricostruite, alcune in un luogo nuovo, con piazze, scalinate e facciate barocche: otto di esse (tra cui Noto, Ragusa, Modica, Catania) sono dal 2002 patrimonio dell'umanità UNESCO.

CONSERVARE E RESTAURARE: LA CAPPELLA DELLA SINDONE

Nella notte tra l'11 e il 12 aprile 1997 un incendio devastò la Cappella della Sindone di Guarini, a Torino, durante un periodo di lavori. La Sindone, che da qualche anno era custodita in una teca nel Duomo, fu messa in salvo dai vigili del fuoco. La cappella invece subì danni gravissimi: il calore fece esplodere e sgretolare in superficie la pietra scura delle pareti e della cupola, e mise in pericolo la statica dell'intera struttura.

Il restauro è durato oltre vent'anni e si è dovuto confrontare con le domande che ogni restauro pone. Che cosa conservare e che cosa sostituire? Molti blocchi di pietra, ormai privi di resistenza, sono stati sostituiti con pietra nuova di caratteristiche simili; altri sono stati consolidati. Come garantire che la cupola, fatta di archi che si sostengono l'un l'altro, resti stabile? Gli interventi sono stati preceduti da studi, rilievi e monitoraggi della struttura. La cappella è stata riaperta al pubblico nel 2018. Il caso mostra che un monumento barocco non è soltanto decorazione: la sua forma è la sua struttura, e chi lo restaura deve capirne la geometria come l'aveva capita il suo architetto.

SINTESI

- «Barocco» nasce come termine negativo (perla irregolare o sillogismo contorto); Wölfflin (*Rinascimento e Barocco*, 1888) lo studia come stile con caratteri propri: movimento, curva, teatro, luce, persuasione, unità delle arti.
- Il «bel composto» (Baldinucci, 1682) è l'unione di architettura, scultura, pittura e luce reale in un solo effetto; la Cappella Cornaro (1647–1652) ne è l'esempio più chiaro.
- I committenti principali sono i papi Urbano VIII Barberini, Innocenzo X Pamphilj e Alessandro VII Chigi, e gli ordini della Controriforma (Gesuiti, Filippini, Teatini).
- Le sculture Borghese di Bernini (*Ratto di Proserpina*, *David*, *Apollo e Dafne*, 1621–1625) colgono l'istante dell'azione da un punto di vista privilegiato; *Apollo e Dafne* traduce Ovidio, *Met.* I 548–552.
- In San Pietro Bernini crea il Baldacchino (1624–1633), la Cattedra (1657–1666), la piazza con i colonnati (1656–1667) e la Scala Regia (1663–1666), che usa la prospettiva accelerata.
- La Fontana dei Quattro Fiumi (1648–1651) precede la facciata di Sant'Agnese: la leggenda dei fiumi che «non guardano» Borromini è falsa.
- Sant'Andrea al Quirinale (1658–1670) ha un ovale trasversale; San Carlo alle Quattro Fontane (1634–1641, facciata 1665–1667) un ovale longitudinale generato dalla geometria.
- Sant'Ivo alla Sapienza (1642–1660) ha una pianta da due triangoli equilateri intrecciati, con absidi e nicchie convesse alternate, e una lanterna a spirale.
- Borromini lavora con la geometria e il bianco dello stucco; Bernini con marmi, bronzi e luce teatrale.
- Pietro da Cortona dipinge il *Trionfo della Divina Provvidenza* di Palazzo Barberini (1633–1639): figure e cielo superano la cornice dipinta; costruisce Santa Maria della Pace (1656–1657) come un teatro urbano.
- La quadratura dipinge architetture in prospettiva esatta che proseguono quelle reali e funziona da un solo punto di vista; il Baciccio (Gesù, 1676–1679) e Andrea Pozzo (Sant'Ignazio: finta cupola 1685, volta 1691–1694; trattato 1693–1700) ne sono i maestri.
- Fuori Roma: Guarini a Torino (Cappella della Sindone, incendio 1997, riapertura 2018), Longhena a Venezia, Lecce, il Val di Noto ricostruito dopo il 1693 (UNESCO 2002).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nel 1888 Heinrich Wölfflin pubblicò un libro che studiava il Barocco come uno stile con caratteri propri. Il titolo è
   - **A.** *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*
   - **B.** *Rinascimento e Barocco*
   - **C.** *Dizionario delle belle arti del disegno*
   - **D.** *Perspectiva pictorum et architectorum*

2. ● L'espressione «bel composto», riferita all'unione delle arti in Bernini, è riportata da
   - **A.** Giovan Pietro Bellori
   - **B.** Francesco Milizia
   - **C.** Filippo Baldinucci
   - **D.** Giorgio Vasari

3. ● Il Baldacchino di San Pietro si trova
   - **A.** sotto la cupola, sopra la tomba di san Pietro e l'altare papale
   - **B.** nell'abside, intorno alla reliquia della cattedra
   - **C.** nel portico, all'ingresso della Scala Regia
   - **D.** al centro della piazza, accanto all'obelisco

4. ● I quattro fiumi della fontana di piazza Navona sono
   - **A.** Tevere, Nilo, Eufrate, Danubio
   - **B.** Nilo, Reno, Gange, Rio delle Amazzoni
   - **C.** Po, Danubio, Nilo, Indo
   - **D.** Nilo, Gange, Danubio, Río de la Plata

5. ● La pianta di Sant'Ivo alla Sapienza nasce da
   - **A.** un ovale trasversale
   - **B.** due triangoli equilateri intrecciati
   - **C.** una croce greca inscritta in un quadrato
   - **D.** due cerchi uguali e due archi di raccordo

6. ● In Sant'Andrea al Quirinale l'asse maggiore dell'ovale
   - **A.** è parallelo alla facciata, e l'altare è di fronte all'ingresso sull'asse minore
   - **B.** va dall'ingresso all'altare
   - **C.** è diagonale rispetto alla strada
   - **D.** non esiste, perché la pianta è circolare

7. ● Il *Trionfo della Divina Provvidenza* di Palazzo Barberini è opera di
   A. Andrea Sacchi
   B. Andrea Pozzo
   C. Pietro da Cortona
   D. Giovan Battista Gaulli, il Baciccio

8. ● Il *Trionfo del Nome di Gesù*, con figure in stucco che escono dalla cornice, si trova
   A. in Sant'Ignazio
   B. in Santa Maria della Vittoria
   C. in San Giovanni in Laterano
   D. nella chiesa del Gesù

9. ●● Andrea Pozzo dipinse nel 1685 una finta cupola su tela in Sant'Ignazio perché
   A. la vera cupola era crollata in un terremoto
   B. la cupola prevista non era mai stata costruita
   C. i Gesuiti volevano sostituire una cupola troppo bassa
   D. la tela si poteva trasportare nelle processioni

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) quadratura; *b*) bel composto; *c*) colonna tortile.

11. ● Abbina ogni termine alla definizione. Termini: 1) lanterna; 2) prospettiva accelerata; 3) finta cupola; 4) quadraturista. Definizioni: A) pittore specialista di architetture dipinte in prospettiva; B) piccola torre traforata che corona una cupola e la illumina; C) costruzione reale i cui elementi diminuiscono verso il fondo più che per la sola distanza, così che lo spazio sembra più profondo; D) pittura in prospettiva, su una superficie piana, dell'interno di una cupola che non esiste.

12. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Il termine «barocco» fu scelto da Bernini per definire il proprio stile. *b*) Un ovale policentrico è formato da archi di cerchio raccordati. *c*) La quadratura su una volta curva funziona da qualunque punto della chiesa. *d*) La pasquinata sui Barberini è una satira anonima, non un documento sull'origine del bronzo.

13. ● Completa: «La facciata di San Carlo alle Quattro Fontane ha, nell'ordine inferiore, un ritmo _____ : le campate laterali sono _____ e quella centrale è _____ ».

14. ●● Spiega la differenza tra un'ellisse e un ovale, e perché gli architetti del Seicento costruivano di solito ovali.

15. ●● Spiega le due ipotesi sull'origine della parola «barocco» e perché il termine ebbe a lungo un significato negativo.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico: Fontana dei Quattro Fiumi; Baldacchino; volta di Sant'Ignazio; *Apollo e Dafne*; Piazza San Pietro; soffitto di Palazzo Barberini; volta del Gesù.

17. ● Abbina ogni opera all'autore e al luogo. Opere: 1) *Estasi di santa Teresa*; 2) *Gloria di sant'Ignazio*; 3) galleria prospettica; 4) facciata e piazzetta di Santa Maria della Pace; 5) *Apollo e Dafne*. Autori: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Pozzo. Luoghi: Galleria Borghese; Santa Maria della Vittoria; Palazzo Spada; chiesa di Sant'Ignazio; Santa Maria della Pace.

18. ●● Abbina ogni opera al papa sotto cui fu iniziata: Baldacchino; Fontana dei Quattro Fiumi; Piazza San Pietro; Sant'Andrea al Quirinale; rinnovamento di San Giovanni in Laterano. Papi: Urbano VIII, Innocenzo X, Alessandro VII.

19. ●● Indica in quale città si trovano e chi ne fu l'architetto: Santa Maria della Salute; Cappella della Sindone; San Lorenzo; Sant'Ivo alla Sapienza. Poi spiega che cosa è il Val di Noto e perché fu ricostruito.

Leggere l'opera

20. ●● Applica la scheda di lettura completa alla Cappella Cornaro: dati; descrizione e iconografia (la fonte di Teresa d'Ávila); analisi formale (luce, materiali, i palchetti dei Cornaro); funzione e committenza; contesto (la canonizzazione del 1622); conservazione.

21. ●● Leggi la facciata di San Carlo alle Quattro Fontane: ordini, ritmo delle campate, rapporto con l'incrocio delle strade. In che cosa è diversa da una facciata del Rinascimento, come Santa Maria Novella di Alberti (cap. 5)?

22. ●● Leggi il soffitto di Palazzo Barberini: soggetto e programma, struttura (cornice dipinta e campi), rapporto tra figure e cornice, funzione politica. Confrontalo con la volta della Galleria Farnese (cap. 14).

23. ●●● Descrivi la volta di Sant'Ignazio come se dovessi guidare un compagno nella chiesa: dove deve mettersi, che cosa vede, che cosa succede se si sposta, che cosa rappresenta l'affresco e perché le quattro parti del mondo.

Le fonti

24. ●● Ovidio, *Metamorfosi* I 553–556: *Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra / sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus / conplexusque suis ramos ut membra lacertis / oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.* (*stipes* = tronco; *lacertus* = braccio). *a*) Traduci. *b*) Quale momento di questi versi ha scelto Bernini, e quale invece è successivo al gruppo Borghese? *c*) Come rende Bernini, con il marmo, il «cuore che trema ancora sotto la corteccia»?

25. ●● Filippo Baldinucci (1682) riferisce l'opinione che Bernini sia stato il primo a unire architettura, scultura e pittura così da farne «un bel composto»; Francesco Milizia (1797) definisce il barocco «il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo». *a*) Parafrasa le due frasi in italiano moderno. *b*) Qual è il punto di vista di ciascuno dei due autori? *c*) Scegli un'opera del capitolo e mostra come si potrebbe descriverla con le parole di Baldinucci e come la giudicherebbe Milizia.

26. ●●● Il primo verso del distico di Maffeo Barberini sulla base dell'*Apollo e Dafne*: *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae*. *a*) Analizza e traduci il verso (soggetto, verbo, complementi). *b*) Il distico continua dicendo che chi insegue quei piaceri si ritrova con foglie e bacche amare: quale lettura morale del mito propone? *c*) Perché un cardinale aveva bisogno di questa lettura per un'opera di soggetto profano?

Collegare e confrontare

27. ●● Confronta tre edifici a pianta centrale: il Pantheon (terzo anno), il Tempietto di Bramante (cap. 10) e Sant'Andrea al Quirinale. Cerchio o ovale? Che cosa vede chi entra? Quale rapporto c'è tra spazio, luce e significato religioso?

28. ●● Ricostruisci la linea dell'illusione dipinta da Mantegna (cap. 7) a Correggio (cap. 12), Annibale Carracci (cap. 14), Pietro da Cortona e Pozzo: per ogni tappa indica l'opera, la superficie dipinta e il tipo di illusione.

29. ●●● (Matematica) Un corridoio è largo 6 m all'ingresso e 4 m in fondo, ed è lungo 20 m. Un osservatore guarda dal centro dell'ingresso e interpreta le pareti come parallele. *a*) Quanto gli sembra lungo il corridoio? *b*) Di quanto per cento la lunghezza apparente supera quella reale? *c*) Una persona alta 1,80 m si ferma in fondo: quanto alta la stima l'osservatore, se la crede alla distanza apparente?

30. ●● Disegna a mano libera la pianta di Sant'Ivo: traccia un cerchio, inscrivi due triangoli equilateri intrecciati, poi sostituisci le punte di un triangolo con semicerchi e taglia le punte dell'altro con archi convessi. Spiega in tre righe come la geometria della pianta continua nella cupola.

Verso la verifica

31. ●● In 10–15 righe: Bernini e Borromini. Confronta formazione, materiali, idea di spazio e committenti, con almeno due opere per ciascuno.

32. ●● In 10–15 righe: l'incendio della Cappella della Sindone (1997) e il suo restauro. Quali problemi pone il restauro di un'architettura barocca, in cui la forma coincide con la struttura? Collega il caso ai principi della tutela che conosci dal terzo anno.

33. ●●● In 10–15 righe: «Barocco = decadenza». Discuti questa affermazione con l'aiuto di Milizia, di Wölfflin e di almeno due opere del capitolo.

PER APPROFONDIRE

- WOL — H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*: il libro che ha fondato lo studio del Barocco come stile.
- WIB — R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600–1750*: i capitoli su Bernini, Borromini e Pietro da Cortona.
- ARG — G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*: il Barocco come arte della persuasione.
- GOM — E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sul Seicento a Roma.

Glossario del capitolo

Barocco
Stile che si afferma a Roma nella prima metà del Seicento e si diffonde in Europa fino al Settecento: movimento, curva, luce, teatro, unità delle arti. Il nome nacque come termine negativo.

Bel composto
Espressione riferita da Baldinucci (1682) a Bernini: l'unione di architettura, scultura, pittura e luce reale in un solo effetto, come nella Cappella Cornaro.

Cattedra di San Pietro
Reliquiario monumentale di Bernini (1657–1666) nell'abside della basilica, che racchiude un trono ligneo venerato come quello dell'apostolo.

Colonna tortile
Colonna con il fusto avvolto a spirale, come le colonne bronzee del Baldacchino di San Pietro.

Colonnato
Portico formato da file di colonne con una trabeazione continua; in Piazza San Pietro quattro file di colonne tuscaniche.

Concavo-convesso
Detto di una facciata o di una parete le cui parti si incurvano alternatamente verso l'interno e verso l'esterno, come a San Carlo alle Quattro Fontane.

Finta cupola
Cupola dipinta in prospettiva su una superficie piana, come la tela di Andrea Pozzo in Sant'Ignazio (1685), che sostituisce una cupola mai costruita.

Illusionismo
Insieme dei procedimenti con cui la pittura fa credere all'osservatore di vedere spazi e oggetti reali che continuano l'architettura.

Lanterna
Piccola torre traforata che corona una cupola e la illumina dall'alto; a Sant'Ivo termina con una spirale.

Ovale
Curva chiusa formata da archi di cerchio di raggi diversi raccordati senza spigoli; diversa dall'ellisse, definita da due fuochi.

Pasquinata
Satira anonima affissa a Roma alla statua di Pasquino, contro il papa e il suo governo.

Piazza retta
In Piazza San Pietro, il trapezio tra la facciata della basilica e l'ovale della piazza obliqua, chiuso da due corridoi che si allargano verso la facciata.

Prospettiva accelerata
Costruzione reale i cui elementi diminuiscono verso il fondo più di quanto farebbe la sola distanza, così che lo spazio sembra più profondo: Scala Regia, galleria di Palazzo Spada.

Quadratura
Pittura di architetture finte in prospettiva esatta, su pareti e volte, che sembrano prolungare quelle reali; funziona da un solo punto di vista.

Quadraturista
Pittore specialista di quadrature, che costruisce le architetture dipinte e collabora con il pittore di figura.

Transverberazione
Nell'esperienza mistica di Teresa d'Ávila, la ferita d'amore inflitta al cuore da un angelo con un dardo; il soggetto dell'*Estasi* di Bernini.

Soluzioni

1. B. *Rinascimento e Barocco* (1888); A è Bellori (1672), C è Milizia (1797), D è il trattato di Pozzo (1693–1700).

2. C. Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino* (1682).

3. A. Sotto la cupola di Michelangelo, sopra la tomba di Pietro; nell'abside c'è la Cattedra.

4. D. Nilo (Africa), Gange (Asia), Danubio (Europa), Río de la Plata (America).

5. B. Due triangoli equilateri intrecciati (stella a sei punte con esagono centrale); D descrive la lettura geometrica della piazza di San Pietro.

6. A. Ovale trasversale: l'altare è di fronte all'ingresso, a breve distanza, sull'asse minore.

7. C. Pietro da Cortona, 1633–1639; Andrea Sacchi dipinse nello stesso palazzo la *Divina Sapienza*.

8. D. Nella chiesa del Gesù, Baciccio, 1676–1679; in Sant'Ignazio lavorò Pozzo.

9. B. La cupola prevista non fu mai costruita; la tela piana, dipinta in prospettiva, la sostituisce se vista dal punto segnato.

10. *a*) Pittura di architetture finte in prospettiva esatta che proseguono quelle reali su pareti e volte. *b*) Unione di architettura, scultura, pittura e luce reale in un solo effetto (Baldinucci su Bernini). *c*) Colonna con il fusto avvolto a spirale, come quelle del Baldacchino.

11. 1-B; 2-C; 3-D; 4-A.

12. *a*) Falso: il termine fu dato più tardi, con valore negativo (Settecento). *b*) Vero. *c*) Falso: funziona da un solo punto di vista, spesso segnato sul pavimento. *d*) Vero.

13. concavo-convesso; concave; convessa.

14. L'ellisse è il luogo dei punti con somma costante delle distanze da due fuochi; l'ovale policentrico è formato da archi di cerchio di raggi diversi raccordati senza spigoli. Gli architetti usavano l'ovale perché si traccia facilmente in cantiere con corde e picchetti e i trattati (Serlio) ne davano le costruzioni.

15. Dal portoghese *barroco* (perla irregolare) o da *baroco* (sillogismo della logica scolastica, poi simbolo di ragionamento contorto); in entrambi i casi l'idea di bizzarro, fuori dalla regola. Il gusto classico e poi neoclassico del Settecento (Milizia) giudicò il Seicento un'epoca di eccessi.

16. *Apollo e Dafne* (1622–1625); Baldacchino (1624–1633); soffitto di Palazzo Barberini (1633–1639); Fontana dei Quattro Fiumi (1648–1651); Piazza San Pietro (1656–1667); volta del Gesù (1676–1679); volta di Sant'Ignazio (1691–1694).

17. 1) Bernini, Santa Maria della Vittoria; 2) Pozzo, chiesa di Sant'Ignazio; 3) Borromini, Palazzo Spada; 4) Pietro da Cortona, Santa Maria della Pace; 5) Bernini, Galleria Borghese.

18. Baldacchino: Urbano VIII; Fontana dei Quattro Fiumi: Innocenzo X; Piazza San Pietro: Alessandro VII; Sant'Andrea al Quirinale: Alessandro VII (1658); San Giovanni in Laterano: Innocenzo X (giubileo del 1650).

19. Santa Maria della Salute: Venezia, Baldassarre Longhena (dal 1631); Cappella della Sindone e San Lorenzo: Torino, Guarino Guarini; Sant'Ivo: Roma, Borromini. Il Val di Noto è l'area della Sicilia sud-orientale colpita dal terremoto dell'11 gennaio 1693: le città furono ricostruite in forme barocche, alcune in un luogo nuovo (Noto); otto sono patrimonio UNESCO dal 2002.

20. Traccia: dati (Bernini, 1647–1652, marmi, bronzo dorato, stucco, pittura; Roma, Santa Maria della Vittoria; committente il cardinale Federico Cornaro); iconografia (transverberazione, dal *Libro de la vida*, cap. 29: l'angelo con il dardo d'oro, dolore e dolcezza); analisi (luce reale dalla finestra nascosta, raggi dorati, nuvola, panneggi agitati, marmi colo-

rati, palchetti con i Cornaro come spettatori, volta dipinta); funzione (cappella funeraria e di devozione della famiglia; commuovere il fedele); contesto (Teresa canonizzata nel 1622; Controriforma; meraviglia); conservazione (la luce, i marmi e i visitatori; l'opera è ancora nel luogo d'origine).

21. Traccia: due ordini; in basso tre campate con ritmo concavo-convesso-concavo, in alto tre campate concave con edicola convessa al centro; la facciata risponde all'incrocio stretto delle Quattro Fontane e si vede di scorcio. In Alberti la facciata è un piano con rapporti proporzionali fissi (quadrati, moduli) e forme classiche; in Borromini è una superficie in movimento.

22. Traccia: programma di Bracciolini, la Divina Provvidenza ordina all'Immortalità di incoronare lo stemma Barberini (api, alloro, chiavi, tiara); finta cornice architettonica in cinque campi con storie mitologiche delle virtù del papa; figure e nuvole che oltrepassano la cornice, spazio unico; funzione: celebrazione della famiglia del papa. Nella Galleria Farnese i quadri riportati restano distinti in cornici dipinte; a Palazzo Barberini la cornice non chiude più le scene.

23. Traccia: mettersi sul disco di marmo nella navata; si vede un secondo piano di architettura dipinta che prosegue le pareti, poi il cielo con Cristo, sant'Ignazio e il raggio di luce; spostandosi le colonne si piegano (proiezione corretta da un solo punto); le quattro parti del mondo indicano la missione universale dei Gesuiti; secondo disco per la finta cupola (1685).

24. *a*) «Anche così Febo la ama e, posata la destra sul tronco, sente ancora il petto trepidare sotto la corteccia nuova; e stringendo con le sue braccia i rami, come fossero membra, dà baci al legno; ma il legno rifugge i baci» (traduzione della redazione). *b*) Bernini si ferma al primo gesto di questi versi, la destra di Apollo posata sul corpo che diventa tronco mentre il cuore batte ancora (vv. 553–554); ma nel marmo la metamorfosi è ancora in corso (vv. 548–552), mentre in Ovidio è già compiuta. L'abbraccio dei rami e i baci al legno (vv. 555–556) sono successivi al gruppo Borghese. *c*) Con il contrasto tra pelle levigata e corteccia ruvida sul petto e sui fianchi, la torsione del corpo e il volto che grida ancora: la ninfa è ancora viva dentro l'albero.

25. *a*) Baldinucci: è opinione comune che Bernini sia stato il primo a mettere insieme architettura, scultura e pittura in modo da formare un tutto armonioso. Milizia: il barocco è il grado massimo della stravaganza, il ridicolo spinto all'eccesso. *b*) Baldinucci è il biografo, ammiratore, che scrive poco dopo la morte di Bernini; Milizia scrive più di un secolo dopo, da teorico del gusto classico, contro il Seicento. *c*) Ad esempio la Cappella Cornaro: unità di marmo, bronzo, pittura e luce (Baldinucci); eccesso di effetti teatrali e di emozione (Milizia).

26. *a*) *Quisquis amans*: soggetto (chiunque, innamorato); *sequitur*: predicato (insegue); *gaudia*: complemento oggetto; *fugitivae formae*: genitivo, «di una bellezza fuggitiva». «Chiunque, innamorato, insegue i piaceri di una bellezza che fugge» (traduzione della redazione). *b*) Una lettura morale cristiana: i piaceri dei sensi sono fuggevoli e lasciano solo amarezza. *c*) Per giustificare, in casa di un cardinale, un soggetto profano e sensuale, trasformandolo in un ammonimento.

27. Traccia: Pantheon, cerchio perfetto, oculo, luce dall'alto, tempio di tutti gli dèi poi chiesa; Tempietto, cerchio e peristilio dorico, luogo del martirio di Pietro, ideale della perfezione; Sant'Andrea, ovale trasversale, l'altare subito di fronte, la statua che sale verso la cupola dorata, luce che guida verso il cielo: dalla perfezione statica al movimento e al racconto.

28. Traccia: Mantegna, Camera degli Sposi (1465–1474), oculo su volta, di sotto in su; Correggio, cupola del Duomo di Parma (1526–1530), cielo senza architettura; Annibale, volta Farnese (c. 1597–1601), quadri riportati e finte statue; Pietro da Cortona, Palazzo Barberini (1633–1639), cornice dipinta superata dalle figure; Pozzo, Sant'Ignazio (1691–1694), quadratura totale da un punto fisso.

29. *a*) Lunghezza apparente = 20 × 6 / 4 = 30 m. *b*) (30 – 20) / 20 = 0,50 = 50%. *c*) Vista dall'ingresso, la persona occupa l'angolo di un oggetto alto 1,80 m a 20 m; se l'osservatore la crede a 30 m, la stima alta 1,80

× 30 / 20 = 2,70 m: sembra un gigante, ed è così che il trucco si scopre.

30. Traccia: disegno con stella a sei punte, esagono centrale, tre semicerchi alterni e tre archi convessi; la cupola non ha tamburo e prolunga verso l'alto le pareti lobate, che si raccordano nel cerchio della lanterna.

31. Traccia: Bernini scultore, figlio d'arte, uomo di corte; Borromini scalpellino e architetto solitario; marmi e bronzi contro stucco e mattone; spazio chiaro e teatrale (Sant'Andrea, Cappella Cornaro, Piazza San Pietro) contro spazio generato dalla geometria (San Carlo, Sant'Ivo); committenti: papi e re contro ordini religiosi e Sapienza; la rivalità e la leggenda dei Quattro Fiumi smentita dalle date.

32. Traccia: incendio 11–12 aprile 1997; danni alla pietra e alla statica; restauro di oltre vent'anni, studi e monitoraggio; scelta tra sostituzione e consolidamento; riapertura 2018. In un'architettura come quella di Guarini la decorazione è la struttura: non si può restaurare la superficie senza la statica. Principi: conoscenza preventiva, documentazione, compatibilità dei materiali, distinguibilità degli interventi, tutela del patrimonio come bene comune (art. 9 della Costituzione).

33. Traccia: origine negativa del termine; Milizia (1797) e il gusto neoclassico; Wölfflin (1888) e la descrizione del Barocco come stile autonomo; esempi: la geometria di Sant'Ivo e San Carlo (rigore, non capriccio), la Scala Regia (prospettiva come scienza), Apollo e Dafne (dialogo con Ovidio e con l'antico); conclusione argomentata: «decadenza» è un giudizio di gusto, non una categoria storica.