Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 46 (1989)

Heft: 1

Artikel: Modelli e invenzione : il chiostro di S. Carlo alle Quattro Fontane

Autor: Giordano, Luisa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168983

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Modelli e invenzione: il chiostro di S. Carlo alle Quattro Fontane

di Luisa Giordano

Nella realizzazione del complesso delle Quattro Fontane per i padri Trinitari Scalzi spagnoli, il chiostro, che fu costruito tra il 1635 e il 1636[1], seguì l'approntamento delle strutture conventuali - il «quarto del dormitorio» - e rappresentò la prima sezione dell'opera che proponeva all'attenzione del pubblico e degli intenditori la personalità di Francesco Borromini, il quale affrontava qui temi qualificanti della progettazione architettonica.

Il giudizio di contemporanei come il padre Juan de S. Buenaventura[2] o il biografo Passeri[3] fu entusiastico nell'apprezzamento immediato di tutto il complesso; ad esso si opposero, per opposta scelta di campo ed avanzando valutazioni di segno negativo che coinvolgevano tutta l'opera borrominiana, la stroncatura del Bellori[4] e il sarcasmo del Bernini.[5]

I contributi critici di questo ultimo secolo hanno progressivamente differenziato l'analisi delle varie sezioni del progetto eseguito per i padri spagnoli: per il chiostro in particolare[6] lo schema costruttivo che utilizza la serliana è stato riconosciuto come un'eredità dell'architettura cinquecentesca che a Roma, ma soprattutto in Lombardia aveva trovato esemplari applicazioni. Alla capacità d'invenzione del Borromini vengono viceversa universalmente riconosciute la soluzione dell'angolo convesso e la forma degli eleganti e slanciati balaustrini. Il dettaglio architettonico per suo conto è apparso scarsamente decifrabile; l'unico tentativo d'impegno in questo settore è rappresentato dalla definizione che lo Hempel[7], seguito da Blunt, diede degli ordini di colonne, che classificò come toscane, valutando evidentemente le contrazioni del sistema come segni della presenza del più semplice e povero degli ordini architettonici.

Il terreno d'indagine rappresentato dalla ricerca delle fonti che Francesco Borromini utilizzò nella elaborazione del progetto del chiostro non appare esaurito dai contributi moderni; a questo filone di ricerca vuole ricollegarsi lo studio odierno nel tentativo di contribuire a decodificare una delle più precoci espressioni dell'architettura barocca.

Il sistema architettonico

Il chiostro prese posto in uno spazio di ridottissime dimensioni a fianco dell'area destinata alla chiesa di S. Carlo.[8] I muri perimetrali delimitano la gabbia a parallelepipedo entro la quale le colonne dei due ordini sovrapposti che definiscono i percorsi anulari sui due piani si dispongono secondo un rettangolo con angoli smussati (Fig. 1 e 2).

Le colonne del primo ordine sono disposte a intervalli alternati secondo tre diversi interassi. L'intervallo maggiore *A* è l'intercolumnio che definisce i lati brevi e viene ripetuto due volte sui lati lunghi del rettangolo. Lo smusso angolare determina l'intercolumnio *b*, minore di *A*; l'intervallo tra i due intercolumni *A* del lato lungo determina l'interasse *c* minore di *A* e di *b*.

La disposizione delle colonne è in funzione dei «legamenti» della parte alta: l'intercolumnio *A* è coperto da arco, mentre sugli interassi minori *b* e *c* sono tesi tratti architravati. Il prospetto del primo ordine verso lo spazio interno del cortile viene così a presentarsi come una sequenza di serliane in cui i tratti rettilinei ai lati degli archi sono di diseguale lunghezza.

Il sistema si proietta sulla parete che delimita il percorso anulare con paraste di ribattuta. A ciascuna delle colonne collocate al centro dei lati lunghi del rettangolo corrisponde una parasta. Ciascuna delle colonne dei lati brevi e dei lati obliqui del colonnato si proietta invece due volte sui muri perimetrali e cioè con una parasta per ogni lato della gabbia di contenimento. Il risultato è che sui muri d'ambito si produce la sequenza di binati di paraste disposte a intervalli regolari; negli angoli il sistema è abbreviato e compare una parasta filiforme.

I binati di paraste sono collegati da tratti di trabeazione che proiettano sulla parete il sistema che riunisce le colonne del peribolo. Anche gli archi delle serliane si proiettano sulla parete: la copertura del percorso anulare si presenta così come un sistema misto di volte le cui connessioni non sono tuttavia evidenziate da una dinamica figurale.

Le colonne dell'ordine superiore sono in asse con quelle del circuito sottostante. Sono congiunte da un cornicione rettilineo e non si proiettano sui muri d'ambito. Tra le colonne sono disposti tratti di balaustra; la copertura del livello superiore è realizzata a soffitto piano. Il sistema itera quindi quanto predisposto al piano inferiore senza però ripetere in alzato il tema delle serliane.

Borromini dovette collocare le colonne del peribolo in diretta dipendenza dalla scelta del sistema a serliana per l'alzato, il solo che poteva consentirgli la flessibilità necessaria ad ovviare in modo soddisfacente al problema del poco spazio disponibile.

Nel corso del XVI° secolo il sistema a serliane era già comparso con frequenza nella formulazione di cortili, tanto da permettere di valutare la scelta del Borromini come niente più di un'intelligente risposta tesa ad ovviare a limiti

di spazio, che dal punto di vista formale guardava a modelli accreditati.

Borromini aveva trascorso i primi anni del suo apprendistato in Lombardia dove il tema della serliana nei cortili dell'edilizia civile privata e pubblica era stato impiegato dall'Alessi e dal Pellegrini con risultati capaci di assurgere a modello della locale edilizia tardo cinquencentesca e secentesca.

Milano poteva fornire i modelli del cortile di Palazzo Marino, della facciata del Palazzo dei Giureconsulti in fregio allo spazio chiuso della piazza dei Mercanti; Pavia il grande cortile del collegio voluto da Carlo Borromeo.

Il cortile pavese che, secondo Blunt[9], esercitò determinante influenza sulla scelta di Borromini, organizzava due piani sovrapposti di omogenee serliane con effetto monumentale e si qualificava come impresa di tale importanza - e per la figura del committente e per la soluzione formale offerta - da assumere ruolo di modello di riferimento per edifici significativi anche a distanza di decenni dalla realizzazione: esemplare in questo senso la vicenda del Collegio dei Gesuiti di Brera.[10]

Roma poteva offrire tra i possibili modelli buoni esempi di architettura «minore» del primo Cinquecento come il cortile della Farnesina dei Baullari, che Hempel ritenne precedente di decisiva importanza[11], la stessa casa di Antonio da Sangallo o, più avanti nel secolo, il cortile del complesso dei Cenci. A partire dal secondo Cinquecento per proseguire nel Seicento, Roma forniva anche grandiose riprese del tema come ad esempio il cortile del Palazzo Borghese e il cortile di Palazzo Odescalchi dove, al piano inferiore, Carlo Maderno aveva inquadrato possenti serliane a contratte ali laterali entro le salde scansioni di lesene e cornici.[12]

Borromini trasferì lo schema che utilizzava organicamente le serliane per definire le fronti del cortile dall'edilizia civile a quella religiosa.

È arduo stabilire in quale misura l'operazione sia stata investita di significati simbolici: per antico statuto i padri trinitari prevedevano l'impegnato intervento nella vita

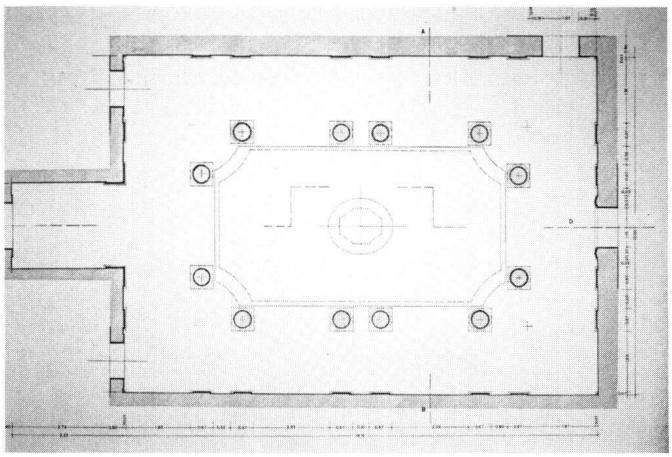

Fig. 1 Roma. S. Carlo alle Quattro Fontane. Chiostro. Pianta (dal Contri).

Fig. 2 Roma. S. Carlo alle Quattro Fontane. Chiostro. Veduta d'insieme.

civile; in particolare essi si erano assunti il compito, sin dalla fondazione dell'ordine, alla fine del XII° secolo, della liberazione dei prigionieri cristiani schiavi in terra mussulmana e tale missione l'ordine confermava anche con la riforma del 1596 e la fondazione della congregazione dei Trinitari Scalzi.

Non è possibile addurre prove di sorta a sostegno dell'ipotesi che all'impegno dei religiosi nella vita secolare sia stato deliberatamente associato uno schema utilizzato nell'edilizia di fruizione civile patrocinata dalla grande committenza religiosa secondo lo schema che si poteva vedere nel Collegio Borromeo.

La serliana per suo conto era stata proposta nel quarto libro, le *Regole generali di architettura,* nell'ambito dell'ornamento rustico, come un motivo di grande funzionalità compositiva e costruttiva, destituito di significati simbolici, né questi significati aveva mai assunto nelle multiformi applicazioni cinquecentesche.

A confronto di tutti i precedenti storici, ciò che valse a distinguere Borromini fu l'uso particolare, dinamico e spregiudicato cui egli piegò l'unità compositiva.

Con i suoi tratti architravati disposti ai lati dell'arco, la serliana aveva fornito alla progettazione cinquecentesca un

lemma che si era prestato all'uso della singola unità come alla ripetizione seriale. In quest'ultima eventualità e in assenza di ordini d'inquadramento, ogni sezione architravata che collega due archi rappresenta l'ideale sovrapposizione di due motivi identici: il sistema appare così legato da ripetute compenetrazioni degli elementi minori.

Nel corso del XVI° secolo l'uso seriale non contraddisse mai il principio della simmetria delle parti rispetto all'asse verticale che passa idealmente per la chiave dell'arco.

Anche Palladio, che nel rivestimento della basilica vicentina aveva adottato la teoria di serliane, non era venuto meno a questo basilare principio. Le sue serliane erano state inquadrate da un ordine architettonico di semicolonne che, separando unità da unità, non permetteva che si realizzasse l'ideale fusione delle ali architravate e, per converso, consentiva alla singola componente di variare le misure dei segmenti laterali contraendoli o allargandoli secondo necessità. Ogni serliana era però in se stessa un sistema ordinato secondo la perfetta simmetria delle parti che la componevano.

Borromini entrò in contraddizione con i principi che avevano sorretto la progettazione cinquecentesca.

La successione che egli predispose tra archi e tratti architravati vide le serliane simmetriche, quelle che occupano i lati brevi e obliqui del chiostro, disporsi non più su un piano ma nella tridimensionalità dello spazio e le altre annoverare tratti laterali di diseguale lunghezza sempre disposti su più piani.

Il sistema della serliana, per suo stesso meccanismo costitutivo, condizionava nella profondità dei porticati l'articolazione dello spazio, imponendo nelle coperture voltate la successione di tratti a botte con campate di varia forma, a crociera o a schifo. Il prospetto era però vincolato alla bidimensionalità del piano e gli angoli di cortili con porticato a serliana, dalla Farnesina dei Baullari a Palazzo Marino al Collegio Borromeo a Palazzo Borghese e a Palazzo Odescalchi offrono una gamma di soluzioni per la congiunzione a 90° di piani modulati da unità compositive bidimensionali.

Borromini tagliò l'angolo e se così facendo recuperò all'esiguo percorso coperto un maggiore margine di agibilità, dal punto di vista formale la sua soluzione segnò lo svincolamento dalla logica e prevedibile successione di piani in nome della continuità dello spazio individuato per successione di membrature plastiche in tensione.[13]

L'architrave convessa tesa sulle colonne angolari come la contrazione dell'intercolumnio al centro dei lati lunghi diedero ulteriori impulso dinamico alla modulazione spaziale che si avvalse di conserto di una serie di ripensamenti sulla configurazione degli ordini e di raffinati accorgimenti per superare i limiti del luogo ed esaltarne le qualità.

Gli ordini architettonici

È acquisizione recente degli studi la storicizzazione del concetto di ordine architettonico.[14]

Dopo gli studi di Thoenes e Günther esso appare come una costruzione del pensiero moderno, indirizzata a mettere a punto sulla scorta di Vitruvio e dei concreti esempi dell'architettura antica un meccanismo di regole facilmente comprensibili e universalmente applicabili. Il processo avviato dalla ricerca del primo Rinascimento e passato attraverso dibattiti filologici e distillazioni critiche, approdò, nel 1562, con la *Regola* del Vignola, a una normativa piana quanto facilmente applicabile: alla fine del XVI° secolo divergenze di opinione si potevano registrare sul dettaglio delle singole forme e proporzioni degli ordini tra i vari trattatisti - con particolare evidenza per quanto concerne i due ordini toscanico e dorico - ma il sistema era definito in modo tale da consentire il riconoscimento dei tipi entro l'oscillazione delle varianti.

Anche l'architettura barocca di Bernini e Pietro da Cortona non mise in discussione il sistema degli ordini: essa lavorò di valori plastici, di volumi definiti da superfici in tensione, non di ripensamenti su un tema che venne assunto come sistema stabile, corollario indispensabile dell'espressione architettonica.

Al contrario, sin dalla sua prima opera Francesco Borromini manifestò nei confronti del tema dell'ordine ripensamenti anche radicali; nel caso specifico del chiostro i due ordini sovrapposti non sono addirittura immediatamente riconoscibili come nessuno degli ordini vitruviani e men che meno come nessuno degli ordini codificati dalla trattatistica cinquecentesca.

Il problema è allora quello di decodificare la proposta borrominiana per rintracciare possibili fonti e definire, per

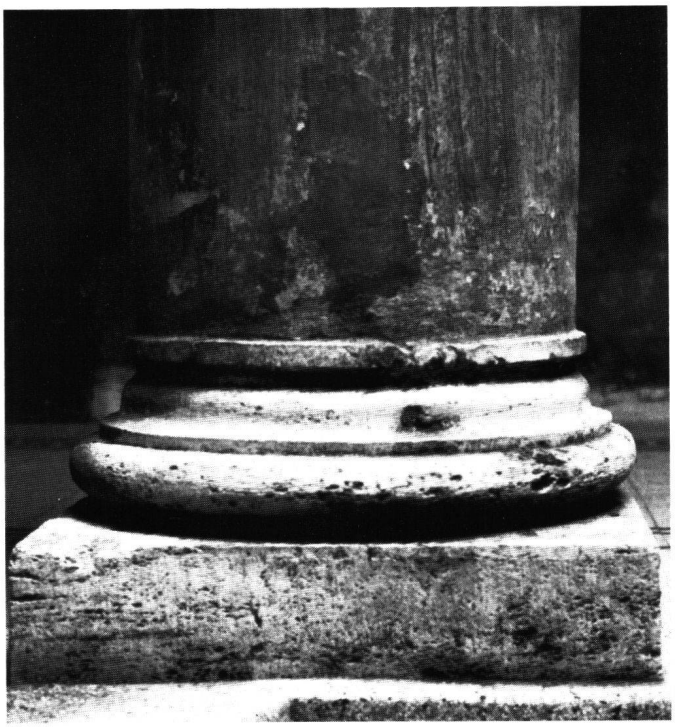

Fig. 3 Roma. S. Carlo alle Quattro Fontane. Chiostro. Base delle colonne del primo ordine.

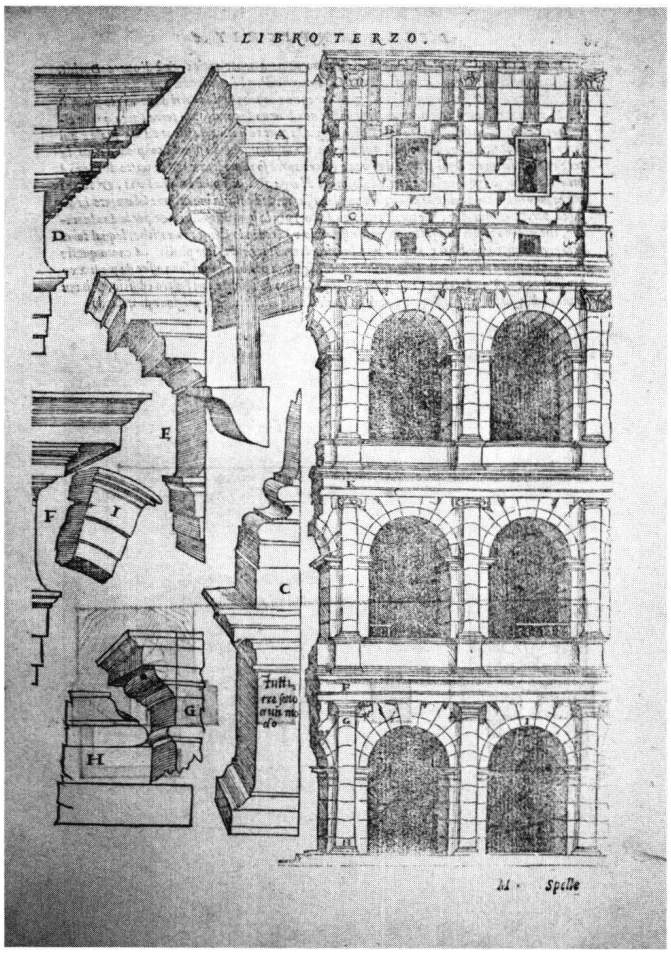

Fig. 4 Sebastiano Serlio, libro III. Insieme e dettagli del Colosseo.

converso, il grado e la capacità d'invenzione che si esprime nel dettaglio.

A tal fine ritengo utile procedere all'analisi delle singole parti dell'ordine, precisando che il procedimento che garantisce la migliore comprensione del disegno borrominiano è ancora l'osservazione diretta. L'unica incisione antica dell'alzato del chiostro è infatti precisa ma troppo sintetica nel delineare i dettagli per fornire utili diagrammi[15]; i rilievi moderni sono a loro volta ricchi di dettagli ma se pure sono convincenti in linea di massima, tuttavia il tracciato lineare non dà che un'idea approssimativa e talora errata del dettato borrominiano e potrà convincersene chi vorrà confrontare i capitelli dei due ordini dei disegni moderni con gli originali.[16]

Primo ordine

Base

La base della colonna del primo ordine poggia su un plinto parallelepipedo e appare composta da un toro, un listello, una gola dritta di base e un ultimo listello che conclude le modanature all'altezza dell'imoscapo (Fig. 3).

L'aggregazione non è invenzione borrominiana; al contrario essa è desunta da un monumento antico e precisamente ripete la base del primo ordine del Colosseo.

Il recupero della base del Colosseo non assunse mai ruolo centrale nella discussione sugli ordini, ma pure ebbe qualche eco nel corso del XVI° secolo.

Cesariano la propose come base dell'ordine toscanico[17]; Serlio a sua volta la incluse nel terzo libro là dove riprodusse l'alzato e i dettagli dell'anfiteatro Flavio (Fig. 4).

Palesando le perplessità che insorgevano nella mente di un autore interessato a raggiungere la normativa degli ordini, Serlio sottolineò le particolarità e le anomalie dei dettagli che veniva pubblicando e postillò: «La parte di fuori del Coliseo di Roma è composta di quattro ordini. Il primo ordine sopra terra è dorico: benche nel fregio non vi siano i correnti, ne i vani, ne anco chiodi, ne architrave, ne sotto il gocciolatoio i fulmini, ne chiodi; nondimeno se gli puo dire opera dorica».[18]

Com'è noto, Vitruvio aveva aperto un problema di restituzione per gli architetti del Rinascimento poiché aveva omesso di trattare della base dell'ordine dorico. Gli architetti ovviarono alla lacuna riconoscendo che alcuni monumenti antichi significativi come il Teatro di Marcello non presentavano base per l'ordine dorico che appoggiavano direttamente sullo stilobate e sostenendo che il dorico poteva essere dotato di base attica. Per la maggiore congruità e bellezza della base attica si espressero Alberti, Cesariano, Barbaro, Cataneo, Tibaldi, Palladio e Scamozzi.

Vignola semplificò la base dorica nella successione toro-astragalo-listello. Alla luce di questi dati di fatto la glossa di Serlio a proposito della base del Colosseo depone a favore del riconoscimento e della classificazione da parte degli architetti del Cinquecento che espunsero peraltro l'esempio dal loro repertorio.

L'unica eccezione a tanto unanime consenso fu, sul fronte dei trattatisti, il Montano, milanese emigrato a Roma. Alla tavola 10 del libro dedicato agli ordini, compaiono due tipi di colonna dorica. Alla variante con fusto scanalato, capitello ad abaco rettilineo, echino, anuli e ipotrachelio, vengono assegnate tre possibili basi: l'attica, quella normalmente riconosciuta come toscanica e la base derivata dal Colosseo[19] (Fig. 5).

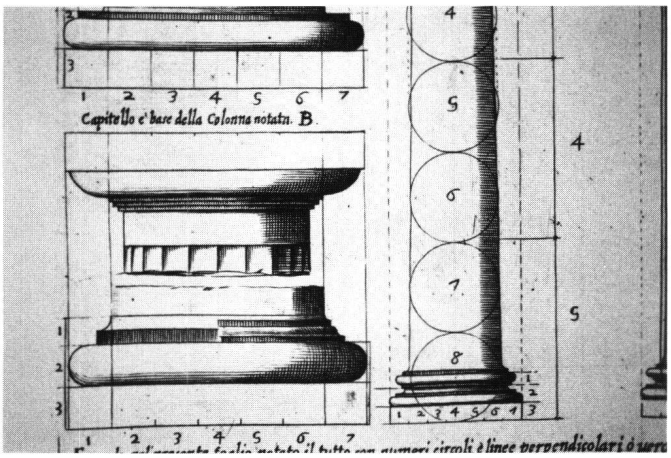

Fig. 5 Giovanni Battista Montano. Particolare dell'ordine dorico.

Nella prassi architettonica del Cinquecento il tema della base del Colosseo non ebbe risonanza a Roma; al contrario nell'area lombarda esso godette di costante fortuna. Mentre la base attica compariva nel chiostro dorico di S. Pietro al Po di Cremona, che Cristoforo Solari progettò nel 1505[20], la base derivata dal Colosseo fu collocata nei chiostri dorici di S. Ambrogio e di S. Vittore, realizzati nella seconda metà del secolo.[21]

Il sostrato culturale lombardo fu senza dubbio il fattore che predispose Borromini all'attenzione per una fonte antica eccentrica e marginale rispetto al dibattito che si era sviluppato nel Cinquecento. A differenza del recupero operato dal Montano, quello di Borromini fu però ispirato da puntiglio filologico nella restituzione dei rapporti proporzionali. La valenza stilistica fu impressa dalla contrazione degli sporti che riesce ad esprimere vitale e compressa energia.

Le colonne del primo ordine si proiettano sulle pareti d'ambito come paraste che ripetono le modanature dell'ordine.

Tutti i tori sono però nella proiezione restituiti da una sezione che appiattisce la sequenza con esito grafico.

Massimo Birindelli ha recentemente giustificato la particolare soluzione con la volontà da parte di Borromini di evitare membrature troppo sviluppate e quindi d'intollerabile ingombro visivo entro uno spazio molto ristretto.[22]

Fu probabilmente reale preoccupazione di Borromini dilatare con tutti gli accorgimenti possibili l'esiguo spazio in cui si trovò ad operare; per quanto riguarda la soluzione specifica guardò ed imitò il taglio lineare dei michelangioleschi merli di Porta Pia.

Capitello

Il capitello del primo ordine si compone, al di sopra del sommoscapo e del listello, di un morbido e alto astragalo cui si sovrappone un ampio echino liscio. È privo di abaco (Fig. 6).

La semplificazione della membratura è tale e apparentemente tanto innovativa da richiedere alcune valutazioni atte a consentirne l'inquadramento nel contesto cinque e secentesco.

Nel Codice Coner, un libro di disegni che Borromini ben conobbe e dal quale trasse a sua volta copia di dettagli antichi[23], compaiono quattro esemplari di dorico caratterizzati dalla mancanza dell'ipotrachelio e dalla presenza, sotto l'echino, di due anuli a profilo curvilineo.

La estrema riduzione formale di questi esempi antichi aveva posto agli interpreti del primo Cinquencento molti problemi per la classificazione dei capitelli - e di tutti gli elementi dell'ordine connessi - visti ora come dorici, ora come toscanici: come toscanici il frammento del ponte Nomentano e il capitello del Campidoglio venivano segnalati anche dal codice Coner.[24]

La codificazione e la prassi moderne non avevano dato seguito alle indicazioni che venivano dallo sparuto gruppo di reperti antichi e, sulla scorta di Vitruvio, avevano prescritto e per lo più usato, per il toscanico e per il dorico, l'ipotrachelio.

Fig. 6 Roma. S. Carlo alle Quattro Fontane, Chiostro. Capitello e architrave del primo ordine.

Nei primi decenni del Cinquecento, e cioè prima che il capitello dorico s'imponesse come connotato dai tre anuli scalati sotto l'echino, gli architetti annoverarono, tra le varie soluzioni, quella in cui l'echino veniva sovrapposto a un breve morbido anello. Se ne può vedere un esempio nelle colonne doriche della fronte di Palazzo Massimo e una ripresa nel colonnato berniniano di S. Pietro: in ambedue i casi l'ipotrachelio del capitello è presente e ben sviluppato.

Casi di contrazione degli elementi costitutivi, sino alla scomparsa degli stessi, non erano però mancati. Il *Libro estraordinario* di Sebastiano Serlio aveva dato definizioni di opera dorica per membrature che a tutta prima indurrebbero il lettore contemporaneo di cultura accademica a classificarle come toscaniche e per di più contratte; Palladio, nella prassi ma non nel trattato, aveva abolito in alcuni casi l'ipotrachelio, come nelle colonne doriche dei rustici di villa Badoer.

La contrazione che accosta astragalo ad echino come nel capitello di S. Carlino compare in un famoso disegno cinquecentesco che si ricollega alla fabbrica di S. Pietro.

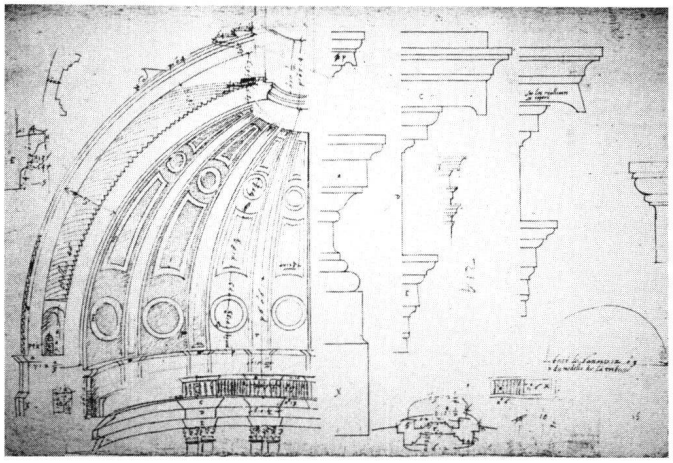

Fig. 7 New York. Metropolitan Museum of Art. Disegno 49.92.92.

Il disegno del Metropolitan Museum n. 49.92.92, attribuito a Etienne Dupérac[25], reca sul *recto*, sulla sinistra del foglio, l'emisezione del modello della cupola di S. Pietro di Michelangelo e, sulla destra, alcuni particolari di elementi architettonici in sezione e in profilo (Fig. 7). I dettagli sono tutti esplicativi dell'emisezione alla quale sono collegabili grazie a lettere di riferimento o a scritte esplicative. Restano esclusi dal piano organico del disegno, che interessa anche il *verso* del foglio, due schizzi senza riferimenti e legende, collocati l'uno tra i dettagli delle trabeazioni interna ed esterna del tamburo e l'altro sull'estrema destra del supporto.

Tutti e due i particolari si riferiscono a un ordine dorico, il primo rappresentando il profilo di un capitello e della sovrastante trabeazione, il secondo raffigurando un contratto capitello nel quale astragalo ed echino sono accostati sotto un abaco anomalo. Il disegnatore derivò probabilmente il dettaglio da materiali grafici circolanti presso il cantiere di S. Pietro sul quale era concentrato prioritariamente il suo interesse.

Borromini per suo conto ebbe, com'è noto, lunga frequentazione del cantiere petriano dove svolse la sua attività nei primi anni del soggiorno romano. Il Passeri testimonia dell'interesse per la struttura della basilica e l'architettura di Michelangelo che portò il giovane lombardo ad eseguire autonome campagne di disegno.[26]

Un capitello con echino sovrapposto ad un anello che è l'unico elemento collocato a sovrastare il sommoscapo della colonna propone anche il Montano come variante del dorico (Fig. 8).

A questa serie di esempi romani si rifà senza dubbio Borromini quando elabora il dettaglio del chiostro.

Privata dell'abaco, la modanatura è ibrida; ritengo però che Borromini abbia inteso impiegarla a S. Carlino in funzione di capitello dorico. Infatti essa è collocata in capo a un sostegno che ha base riconosciuta come dorica dall'autorità di Serlio e di Montano ed è sottoposta ad un abaco-architrave contratto legato, come si dirà, a forme univoca-

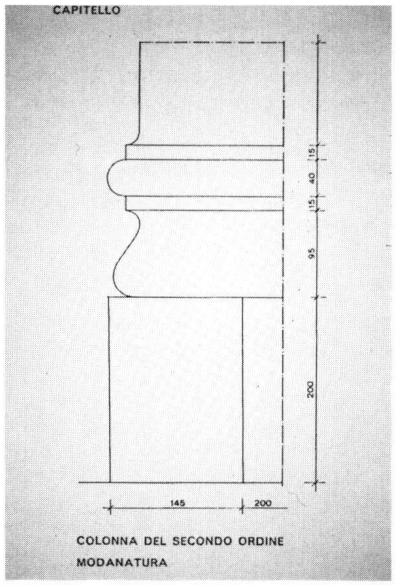

Fig. 9 Roma. S. Carlo alle Quattro Fontane. Chiostro. Base del secondo ordine di colonne (dal Contri).

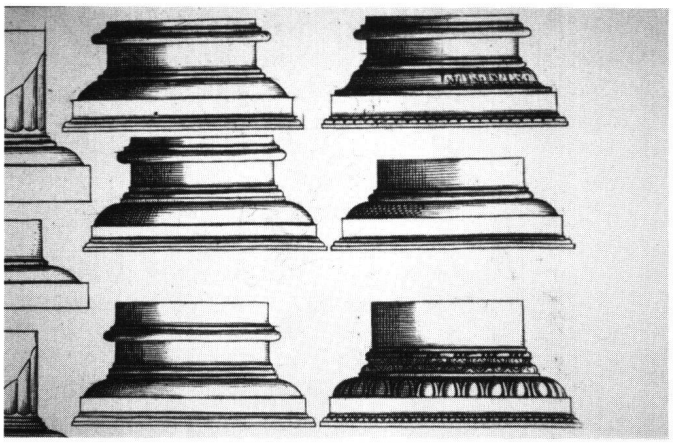

Fig. 8 Giovanni Battista Montano. Capitelli dorici.

mente doriche; inoltre i capitelli del disegno Dupérac e del Montano sono inequivocabilmente dorici e a forti contrazioni e manipolazioni di quest'ordine incitava proprio il *Libro estraordinario* di Serlio.

Un elemento di ambiguità tuttavia permane ed è indotto precisamente dal fatto che astragalo ed echino sono lavorati inserendo un leggereo intervallo tra le modanature. La funzione di quest'intervallo è quella di creare una zona d'ombra di drammatica valenza nella sequenza che è destinata ad essere vista da sotto in su, e quindi di ottenere effetto analogo a quello che sortisce la pausa tra le modanature del listello e della gola diritta nella base delle colonne del primo ordine (Fig. 3). La collocazione di una pausa nel capitello è però una sottile ambiguità per la inevitabile suggestione a richiamare la sequenza del capitello toscanico.

Più tardi, nella colonnata di Palazzo Spada, Borromini ribadisce la voluta ambiguità delle componenti dell'ordine quando combina questo stesso capitello con la base dorica del Vignola e lo fa sovrastare da una trabeazione più vicina alle codificazioni toscaniche che a quelle doriche.

Architrave

La modanatura che collega i binati di colonne ha funzione di architrave.

Di un architrave non ha però la modulazione risultando composta, a partire dall'alto, da uno spesso listello, una rigida gola rovescia e un alto abaco a profilo leggermente obliquo (Fig. 6).

La successione delle modanature è la stessa che definisce presso i trattatisti l'abaco del capitello dorico; è basata sugli esempi di dorico antico che vennero preferibilmente imitati, come il Teatro di Marcello e la Basilica Emilia; Bramante la impiegò negli ordini dorici del Tempietto, del cortile e della scala del Belvedere e fu canonica per tutto il XVI° secolo.

Se ne può dedurre allora che Borromini contrasse in un'unica membratura l'abaco e l'architrave. Dell'abaco conservò la successione delle modanature, che nel proporzionamento adeguò alla lastra possente che collegava i binati di colonne come tratto di architrave. Anche in questo caso poteva avvalersi di un precedente: l'abaco-cornice d'imposta dell'arco che Carlo Maderno aveva usato nell'ordine di serliane del cortile di Palazzo Chigi Odescalchi.

Conclusioni

Il meccanismo costitutivo che presiede alla formulazione dell'ordine borrominiano appare ora sufficientemente chiaro: è stata individuata la fonte della base, riconosciuta e interpretata la composizione dell'architrave; per il capitello è stata avanzata un'ipotesi di derivazione che pare ragionevole.

Là dove il riconoscimento è certo e anche là dove è possibile procedere per approssimazioni, l'indicazione che viene dalle fonti orienta a concludere che Borromini compose un ordine anomalo rispetto alle codificazioni dei trattati e all'uso invalso nella prassi, con l'intenzione tuttavia di assemblare elementi che erano tutti riconoscibili da parte degli architetti del suo tempo come parti più o meno eccentriche dell'ordine dorico.

Probabilmente proprio un ripensamento nella formulazione del dorico voleva essere l'ordine inferiore del chiostro, un ripensamento in cui confluivano il gusto per ciò che era eccentrico e marginale, l'omaggio a Carlo Maderno e l'ammirazione per Michelangelo e per il sistema contratto di membri architettonici che questi aveva adottato in quell'inimitabile sintesi di materia ordinata e forgiata da demiurgica intelligenza che è Porta Pia.

È assai probabile che Borromini abbia accolto il concetto del legame simbolico tra specie dell'ordine architettonico e ruolo sociale della committenza che emergeva dalle indicazioni di Serlio[27] e abbia fatto corrispondere alla pugnace congregazione trinitaria il severo ordine dorico.

La contrazione delle modanature risponde nel primo ordine del chiostro anche a un requisito di funzionalità oltre che ad un'esigenza estetica. Lo stretto e profondo pozzo del cortile è sempre calato in densa penombra e la sintesi degli elementi architettonici nei livelli inferiori consente il miglior utilizzo della poca luce disponibile: ad esempio l'architrave, che viene privato di forti aggetti, risulta alleggerito da fonde zone d'ombra.

Secondo ordine

Base

Le colonne dell'ordine superiore poggiano su un alto plinto ottagonale: la loro base è formata da una gola rovescia di base a ripida salita, un listello, un toro e un altro listello collocato sotto l'imoscapo (Fig. 9).

Paolo Portoghesi ha interpretato la gola rovescia come una fusione tra il toro e la scozia che caratterizzano di norma la base attica [28], tentando così di aggirare la difficoltà che insorge quando si vogliano trovare fonti storiche alla modulazione del profilo.

In realtà, a differenza di quella dell'ordine inferiore, la base dell'ordine superiore non ha puntuali ascendenze antiche.

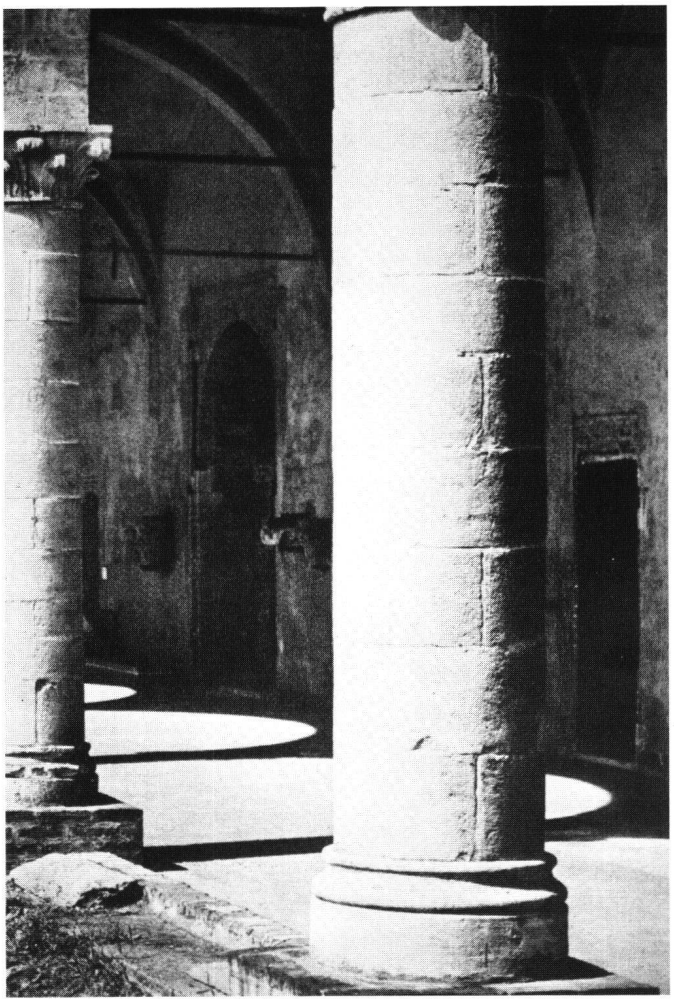

Fig. 10 Pavia. Castello Visconteo. Base delle colonne del cortile.

Fig. 11 Roma. S. Carlo alle Quattro Fontane. Chiostro. Capitello e cornice del secondo ordine.

Ben sviluppate modanature a gola rovescia compongono la parte inferiore di basi antiche che anche Borromini disegnò deducendole dal Codice Coner[29], ma si tratta di elementi connessi a formare compositi profili molto decorati, non riconducibili ad alcun ordine vitruviano e che non si possono ragionevolmente ritenere determinanti per la scelta borrominiana.

L'invenzione di Borromini potrebbe a buon diritto rientrare nel novero delle licence che Alessandro VII, guardando ai monumenti del Laterano, censurava come «ornamenti... all'usanza gotica».[30]

Ascendenze puntuali dal repertorio gotico non sono proponibili, ma suggestioni potevano venire dal fatto che la base dei piloni del Duomo di Milano si salda al fusto con una morbida ed espansa gola rovescia e nel castello di Pavia le grandi colonne del cortile hanno la base modellata dall'unica modanatura di una gola rovescia[31] (Fig. 10).

Capitello

Sopra il sommoscapo della colonna il capitello dispone un tondino cui fa seguito l'ipotrachelio, un listello, un primo echino a gola diritta che è separato, tramite un altro listello, da un secondo echino; la sequenza è conclusa dall'abaco rettilineo e rastremato verso l'alto. A partire dal primo echino, il capitello assume impianto ottagonale come il plinto della colonna creando una voluta, incisiva dissonanza con le altre componenti degli ordini (Fig. 11 e 12).

Anche la morfologia ora descritta non rientra in alcun ordine codificato rinascimentale e tanto meno è riportabile a Vitruvio; è però riconoscibile, come già ebbe ad intuire il Brandi[32], come un'elaborazione sul tema del dorico.

Un esempio antico di capitello dorico con doppio echino funzionale alla rastremazione verso il basso, è disegnato nel Codice Coner al fol 74 (Fig. 13); benché non si posseggano copie che attestino la particolare attenzione di Borromini verso questo esemplare, esso può essere considerato, per il coordinamento delle parti, il modello di riferimento per l'ordine superiore di S. Carlino.

L'architettura cinquecentesca aveva talora riproposto, derivandoli da modelli antichi, capitelli ad unico echino conformato a gola dritta, ad esempio nel cortile della Cancelleria o nell'atrio vitruviano di Palazzo Farnese o nel cortile del Palazzo Della Valle, ma aveva espunto dalle fonti possibili l'eccentrico esempio antico dotato di due echini. La ripresa e il ripensamento di Borromini sono così di assoluta eccezionalità.

L'abaco rettilineo ricalca esempi dorici come quello del sepolcro sulla via Nomentana, registrato dal Codice Coner e qui già ricordato per la forma semplificata di capitello, nonché quello previsto dal Montano per un tipo di dorico.

Il capitello del secondo ordine è l'elemento più articolato tra le membrature del chiostro. Benché esso appaia contratto rispetto all'esemplare antico da cui deriva, è tuttavia formulato secondo il criterio della moltiplicazione delle modanature che è esattamente opposto a quello adottato per le altre sezioni del chiostro. Probabilmente la progettazione avvenne tenendo conto della quota, la più favorevole a ricevere la luce piovente dall'alto.

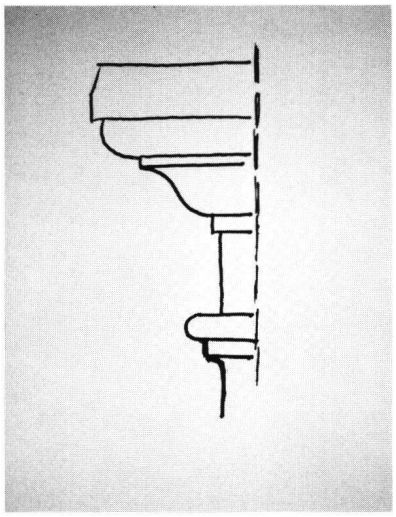

Fig. 12 Roma. S. Carlo alle Quattro Fontane. Successione delle modanature del capitello dell'ordine superiore (schema L. Giordano).

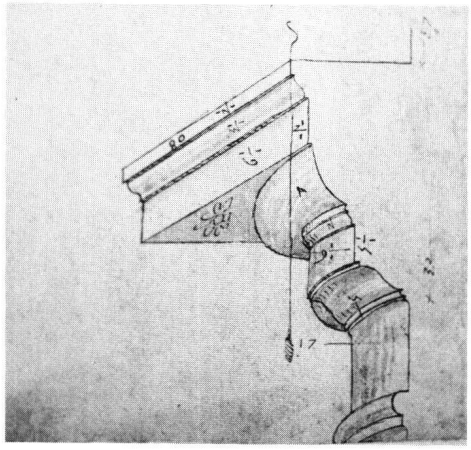

Fig. 13 Londra. Sir John Soane's Museum. Codice Coner, fol. 74.

Architrave-cornice

Il cornicione terminale che corona il secondo ordine appare formato, dall'alto, da un alto listello, un guscio, una gola rovescia e due alte piattabande (Fig. 11).

È assimilabile al coronamento di trabeazioni doriche come quella del primo piano del sepolcro di via Nomentana o del Teatro di Marcello. A somiglianza di quanto è predisposto nell'ordine inferiore, il cornicione, che si definisce come la parte conclusiva di una trabeazione dorica, chiude il sistema trabeato con una forte contrazione.

Conclusioni

L'ordine superiore del chiostro elabora temi originali in parte di assonanza gotica e temi desunti dal vocabolario riferibile all'ordine dorico in esempi antichi. Il processo di composizione e scomposizione avviene con maggiore libertà rispetto a quanto realizzato al piano sottostante, sì che non si può parlare di ricomposizione di un ordine, ma di variazioni di temi che peraltro dovevano risultare ben riconoscibili per gli intenditori contemporanei.

La qualità dell'architettura

L'analisi del chiostro di S. Carlino conferma, portando nuovi elementi di giudizio, quanto è ormai universalmente riconosciuto essere all'origine dell'architettura di Francesco Borromini: l'interesse per l'antico e l'emulazione della dinamica progettuale michelangiolesca con le sue folgoranti abbreviazioni e licenze.

Borromini stesso aveva rivendicato il ruolo che la critica oggi gli riconosce quando, rivolgendosi ai lettori dell'*Opus* aveva scritto: «...pregoli ricordarsi, quando tal volta gli paja, che io m'allontani da i communi disegni, di quello, che diceva Michel Angelo Prencipe degl'Architetti, che chi segue altri non gli va mai innanzi, ed io al certo non mi sarei posto a questa professione, col fine d'esser solo copista.»[33]

Alle fonti del maestro si può aggiungere anche Carlo Maderno per motivi più sostanziali che non quelli della comunione di patria e di vita.[34] Le possenti membrature del cortile Odescalchi giocarono anch'esse un ruolo nel suggerire la configurazione del chiostro di S. Carlino.

Accanto a Maderno, la figura di Giovan Battista Montano, altro lombardo emigrato a Roma, vede confermato e ampliato il suo ruolo di *auctoritas*. Con Montano, il Codice Coner e Serlio sembrano essere i tramiti per la selezione dei modelli antichi, ricercati e riproposti attraverso esempi poco comuni, marginali quando non eterodossi.

In questo aspetto, che è caratteristica che si collega strettamente all'imitazione del metodo michelangiolesco, sta la chiave d'interpretazione dell'operazione complessa avviata da Borromini sin dal chiostro di S. Carlino.

Borromini rifiutò il sistema di Vignola che aveva chiuso sotto il segno del dogma le diatribe sull'interpretazione di Vitruvio e sul riconoscimento e la formulazione degli ordini.[35]

Riprese il problema dall'origine, individuando e ibridando fonti, riconoscendo autorità all'eccentrico, a ciò che stentava a fare sistema o a rientrare nel sistema. Operava però in un momento della storia in cui il dibattito su Vitruvio era passato in seconda linea, avendo lasciato il passo a una normativa di facile applicazione, universale negli intenti e nei risultati.

La sua operazione verso le fonti antiche fu antiquaria e quindi anacronistica: rivela l'autore formatosi nella vita artigianale del cantiere e non l'umanista che si avvale di ben saldi parametri di giudizio. Non appare fallimentare, questa operazione, perché fu unita all'appropriazione del metodo michelangiolesco e fu sorretta da straordinaria qualità d'ingegno, sensibilità nuova e fortissima per luce e spazio.

Il ruolo rivendicato alla creatività e alle sue valenze drammatiche rendono straordinariamente attuale e affascinante Francesco Borromini per la sensibilità contemporanea; cionondimeno la valutazione del patrimonio culturale che egli faticosamente acquisì appare requisito determinante per capire la dialettica profonda che si esprime nel suo operare.

RINGRAZIAMENTO

La discussione con il dott. CHRISTOF THOENES e la dott. ELISABETH WERDEHAUSEN della Bibliotheca Hertziana ha consentito la messa a punto di molti dei temi e dei problemi qui affrontati. A loro il mio sincero ringraziamento.

NOTE

1 La cronologia della fabbrica delle Quattro Fontane ci è nota grazie al dettagliato resoconto del padre JUAN DE S. BUENAVENTURA [*Cronaca del convento e della chiesa di S. Carlo*], Roma, Archivio di S. Carlino alle Quattro Fontane, ms. 77a (in particolare per il chiostro pp. 263-316). Dai contratti e dai pagamenti trascritti da padre Juan si apprende che i lavori, guidati dal capomastro Tommaso Damino, ebbero inizio il 6 febbraio 1635 e furono condotti a termine il 4 giugno 1636. Il maestro scalpellino che approntò il materiale litico fu Stefano Castagna che si impegnò con regolare contratto il 6 luglio 1634; il maestro carpentiere impegnato nei lavori fu Giovan Battista Locatelli, il maestro ferraio Giulio Bianchi. L'8 dicembre 1637 lo scalpellino Domenico Tavolato si impegnò ad eseguire la balaustrata del piano superiore. Egli eseguì 19 balaustrini ed alcune sezioni di cimasa, mentre gli altri 61 balaustrini e le rimanenti cimase furono eseguiti da Matteo Albertini che sottoscrisse il contratto il 3 luglio 1644. Il chiostro venne «finito nelle adiacenze» - come ad esempio il tetto sui vani prospettanti la strada Pia -, da maestro Nicolò Scala che subentrò a Tommaso Damino, morto nel dicembre 1636.
Come indica l'onomastica, l'équipe dei tecnici che realizzarono il progetto del Borromini fu per buona parte composta da maestri lombardi e il riscontro non stupisce se si considera la preponderante presenza a Roma di operatori di cantiere provenienti dalla Lombardia e dal Ticino tra il XV° e il XVII° secolo.
Ampie sezioni del manoscritto di padre Juan de S. Buenaventura furono pubblicate da OSKAR POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII,* vol. 1, Wien 1928, p. 36-116 (in particolare per il chiostro p. 71-81). Le lacune dell'edizione del Pollak sono segnalate e integrate da RUDOLF WITTKOWER, *Francesco Borromini: personalità e destino,* in: *Studi sul Borromini* 1, Roma, 1970, p. 37-40.

2 JUAN DE S. BUENAVENTURA, (cit. no 1), p. 1-60. Tutta l'ampia relazione iniziale del padre trinitario viene valutata dal WITTKOWER (cit. no 1), p. 31-32, 39-40, come uno scritto a forte connotazione polemica, «forse destinato alla pubblicazione», in cui l'autore «riportò idee personali del Borromini». Senza dubbio lo scritto del padre Juan esprime giudizio di parte, ma gli argomenti addotti da Wittkower a fondamento della ipotesi editoriale non paiono in alcun modo probanti circa eventuali intenzioni in questo senso da parte dell'autore della *Cronaca.*

3 GIOVANNI BATTISTA PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma,* Roma 1772, p. 385.

4 Si vedano le postille del Bellori al Baglione: GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 insino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642,* a cura di VALERIO MARIANI, Roma 1935, p. 180.

5 Per le note stroncature berniniane si vedano FILIPPO BALDINUCCI, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino,* Fierenze 1682, p. 75; PAUL FREART DE CHANTELOU, *Viaggio del Cavalier Bernini in Francia,* Milano 1988, p. 226.

6 Sul chiostro in particolare si vedano: EBERHARD HEMPEL, *Francesco Borromini,* Roma/Milano s.a. [1926], p. 23-24; AUGUSTO CONTRI, *San Carlino alle Quattro Fontane a Roma: il chiostro di Francesco Borromini,* in: L'Architettura 1, no 2, 1955, p. 229-239; FRANCES HUEMER, *A Study of Roman Architectural Decoration of the Seventeenth Century,* Ph. D., New York Univ., 1959, p. 209-210 (tentativo di interpretazione del dettaglio); LEO STEINBERG, *San Carlo alle Quattro Fontane. A Study in Multiple Form and Architecture Symbolism,* Ph. D., New York Univ., 1960, p. 68-72, 92-94 (per l'impiego della serliana); CESARE BRANDI, *La prima architettura barocca,* Bari 1970, p. 76-79; ARNALDO BRUSCHI, *Borromini: manierismo spaziale oltre il Barocco,* Bari 1978, p. 42; ANTHONY BLUNT, *Vita e opere di Borromini,* Bari 1983, p. 45-47; PAOLO PORTOGHESI, *Francesco Borromini,* Milano 1984[2], p. 40-43; IDEM, *Roma barocca,* Bari 1988[4], p. 143-144.
Dal confronto con l'unica stampa antica (cf. nota 15), si evince che il chiostro non dovrebbe aver subito restauri che abbiano significativamente modificato profili e modanature. Lo studio di RICCARDO PACINI, *Alterazioni dei monumenti borrominiani e prospettive di restauro,* in: *Studi sul Borromini* 1, Roma 1970, p. 317-341 segnala vecchie alterazioni per la chiesa (p. 322-323), ma non per il chiostro. La storia degli interventi di manutenzione e restauro è comunque ancora da scrivere per questa parte del complesso.

7 EBERHARD HEMPEL (cit. no 6), p. 23. CESARE BRANDI (cit. no 6), p. 77, identifica a sua volta i capitelli inferiori come dorici e quelli superiori come ispirati al dorico in *Codice e struttura nel Borromini,* in: *Studi sul Borromini* 1, Roma 1970, p. 178.

8 La fase progettuale del chiostro e la sua avvenuta realizzazione sono documentate dai disegni dell'Albertina no 170, 171, 172, 173. Per l'analisi dei disegni cf. LEO STEINBERG (cit. no 6), p. 43-50, cui si rimanda per l'ampia e approfondita discussione.

9 ANTHONY BLUNT (cit. no 6), p. 45.

10 La ripresa del modello pavese per il collegio dei Gesuiti di Brera dovrebbe datare sin dai primi progetti di Martino Bassi: cf. AURORA SCOTTI, *Il Collegio dei Gesuiti di Brera,* in: *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia,* Milano 1983, p. 109-126.

11 EBERHARD HEMPEL (cit. no 6), p. 23.

12 Per il cortile di Palazzo Odescalchi, realizzato in lungo lasso di tempo, ma la cui unità modulare risale a Carlo Maderno cf. HOWARD HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture, 1580-1630,* London 1971, p. 78.

13 Tra i precedenti alla soluzione dello smusso angolare, sistematicamente adottato da Borromini, MANFREDO TAFURI segnala il cortile di Palazzo Farnese a Piacenza del Vignola, in: *Studi sul Borromini* 2, Roma 1972, p. 43.

14 CHRISTOF THOENES / HUBERTUS GÜNTHER, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?,* in: *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento,* Roma 1985, p. 261-310.

15 La stampa fa parte di un nucleo composto da un frontespizio incompleto e cinque fogli che recano rilievi della chiesa e del chiostro di S. Carlino. I fogli sono legati in unico volume con l'*Opera* e l'*Opus architectonicum* nell'esemplare conservato presso l'Archivio dei Filippini alla Vallicella (segn. C.II.8). Sono stati riprodotti da DARIA DE BERNARDI FERRERO, *L'opera di Francesco Borromini nella letteratura artistica e nelle incisioni dell'età barocca,* Torino 1967, p. 38 e tav. 274-279; non sono ancora stati studiati in modo da precisare l'esatto rapporto con le tavole delle altre opere dedicate alla produzione borrominiana.

16 Per i rilievi moderni talora imprecisi ma per altri aspetti utilissimi e anche qui in parte riprodotti cf. AGUSTO CONTRI (cit. no 6).

17 VITRUVIO, *De architectura libri decem traducti de latino in vulgare affigurati, commentati et con mirando ordine insigniti da* CESARE CESARIANO, Como 1521, c. LXX r. L'interpretazione passa a GIANBATISTA CAPORALI, *Architettura con il suo commento et figure Vetruvio in volgar lingua raportato,* Perugia 1536, c. 101 r.

18 SEBASTIANO SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura,* Venezia, 1584, c. 80v-81r. La classificazione di Serlio deriva da Peruzzi che la espresse nel disegno Uffizi A 480. Per il rapporto Peruzzi-Serlio cf. HOWARD BURNS, *Baldassarre Peruzzi and Sixteenth-Century Architectural Theory,* in: *Les Traités d'Architecture de la Renaissance,* Atti del convegno di Tours 1-11 luglio 1981, Paris 1988, p. 207-226; HUBERTUS GÜNTHER, *Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio, ibidem,* p. 227-245.
Per la valutazione degli ordini del Colosseo con parametri moderni cf. GÜNTHER (cit. no 14), p. 298, dove precisa che «secondo le basi, i piani sono alternativamente attico e tuscanico se non 'fora dell'opera'».

19 L'immagine è tratta dall'ultima edizione dell'opera: GIOVANNI BATTISTA MONTANO, *Li cinque libri di architettura,* Roma 1691, 1, tav. 10. La tavola è già in *Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico,* Roma 1636. Borromini conobbe i disegni che

Montano aveva lasciato e che furono pubblicati in varie date nel corso del sec. XVII (per le edizioni del Montano cf. ANNA BEDON, *Architettura a archeologia nella Roma del Cinquecento: Giovan Battista Montano,* in: Arte Lombarda 65, 1983, no 2, p. 124 no 73). I disegni del Montano erano, all'epoca del Borromini, presso Cassiano Dal Pozzo, come del resto il Codice Coner, da cui pure Borromini trasse copie. Per l'influenza del Montano sul Borromini cf. ANTHONY BLUNT (cit. no 6), p. 25, 27-31; e IDEM, in: *Latin American Art and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art,* vol. 3, Princeton 1963, p. 3-11.
Dell'apprezzamento riservato all'opera del Montano è testimonianza indiretta nell'inventario dei beni di Carlo Maderno, redatto dopo la morte del maestro: nella sua non ampia biblioteca compaiono infatti «Un libro grande con le fettuccie roscie delli disegni di Giovanni Battista Montano» e «un altro libro in folio di scelta di varij tempietti antichi cavato da Giovanni Battista Soria» (cf. HIBBARD, cit. no 12, p. 103). Non siamo invece in grado di precisare quali stampe abbia raccolto presso di sé il Borromini, poiché l'inventario del 1667 non specifica i titoli dei libri di proprietà del maestro defunto (cf. *Ragguagli borrominiani,* Catalogo della mostra di Roma 1968, a cura di MARCELLO DEL PIAZZO, Roma 1968; p. 163-176).

20 Il saggio di ELISABETH WERDEHAUSEN, *Il chiostro di S. Pietro al Po,* in: *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento,* catalogo della mostra di Cremona 1985, Milano 1985, p. 400-403, è contributo che mette sistematicamente in luce i rimandi romani del chiostro cremonese.

21 Per l'esecuzione cinquecentesca dei chiostri cf. ELISABETH WERDEHAUSEN, *Bramante e il convento di Sant'Ambrogio,* in: Arte Lombarda 79, 1986, p. 19-48.

22 MASSIMO BIRINDELLI, *Ordine apparente. Architettura a simmetrie irregolari,* Roma 1987, p. 64-65.

23 Per le copie di Borromini dal Codice Coner, all'epoca in possesso di Cassiano Dal Pozzo, cf. *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen,* a cura di HEINRICH THELEN, vol. 1, Graz 1967, no 1-5 del catalogo.
Le copie borrominiane non sono numerose e sono talora poco accurate nel segno, ma è evidente che il maestro guardò al Codice Coner riconoscendone l'autorità e il valore di «libro di disegni-trattato». Per la definizione cf. ARNOLD NESSELRATH, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia,* in: *Memorie dell'antico nell'arte italiana. 3. Dalla tradizione all'archeologia,* Torino 1986, p. 134-140.

24 Per i fogli Coner cf. THOMAS ASHBY, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner,* in: Papers of the British School at Rome 2, 1904, 75, 120, 122. I disegni riproducono l'ordine del sepolcro al ponte Nomentano, i capitelli segnalati nell'area capitolina e «apud s. Prasedem», nonché un ultimo esemplare di cui non è indicata la collocazione.
Per i problemi inerenti al Codice Coner e l'attribuzione non si può ora prescindere dal contributo di TILMANN BUDDENSIEG, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo,* in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 15, 1975, p. 89-108. Sul problema della identificazione dello stile dei reperti qui citati e sul problema della differenziazione tra dorico e tuscanico cf. l'analisi di HUBERTUS GÜNTHER (cit. no 14), p. 292-306. Lo stesso Codice Coner indica il sepolcro e il reperto del Campidoglio come toscanici, come si ricorda anche nel testo.

25 Sul disegno cf. ora *Michelangelo architetto. La facciata di San Lorenzo e la cupola di San Pietro,* catalogo della mostra di Firenze 1988 a cura di HENRY A. MILLON e CRAIG HUGH SMYTH, Milano, 1988, p. 104-109.

26 GIOVAN BATTISTA PASSERI (cit. no. 3), p. 384. L'aneddoto passa alle biografie del Pascoli e del Baldinucci.

27 Cf. SEBASTIANO SERLIO (cit. no. 18), 1584, l. IV, proemio, c. 126. Serlio si fonda sul passo di Vitruvio, l. IV, 1.
Per l'uso metaforico-allegorico degli ordini cf. ERIK FORSSMAN, *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento,* Bari 1973, p. 14-17; CHRISTOF THOENES, *«Sostegno e adornamento». Zur sozialen Symbolik der Säulenordnung,* in: Kunstchronik 25, 1972, 10, p. 343-344.

28 PAOLO PORTOGHESI (cit. no 6), p. 143.

29 *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen* (cit. no 23), no cat. 3.

30 Cf. l'edizione del passo del diario del Cartari che riporta le critiche del papa in MANFREDO TAFURI (cit. no 13), p. 41.

31 Borromini impiega spesso la successione di gola rovescia e toro in basi e basamenti. Ricordo la base delle colonne doricheggianti della lanterna di S. Carlino, dove tutte le modanature si proiettano sulla parete come cornice e la base dell'ordine corinzieggiante del cortile dei Filippini.

32 Cf. CESARE BRANDI (cit. no 7), 1970, p. 178.

33 È disponibile un'edizione moderna dell'*Opus Architectonicum* (1725): *Opera del Cavalier Francesco Boromino cavata da' suoi originali cioè l'oratorio e fabrica* (...) *de PP. dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Roma,* a cura di PAOLO PORTOGHESI, Roma 1964.

34 Sul rapporto professionale e culturale tra Maderno e Borromini cf. HOWARD HIBBARD, *Borromini e Maderno,* in: *Studi sul Borromini* 1, Roma 1970, p. 499-503.

35 CHRISTOF THOENES, *«La Regola delli cinque ordini» del Vignola,* in: *Les Traités d'Architecture de la Renaissance,* Paris 1988, p. 269-279.

PROVENIENZA DELLE FOTOGRAFIE

Fig. 1-13: Archivio del Dipartimento di Storia dell'Arte, Università, Pavia.

RIASSUNTO

Viene analizzato il chiostro di S. Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini, realizzato tra il 1635 e il 1636, allo scopo di riconoscere le fonti antiche e moderne di cui si avvalse l'architetto e di precisare il grado d'invenzione originale del progetto.

Si perviene alla conclusione che Borromini rielaborò per il piano inferiore un ordine che poteva essere riconosciuto come dorico e per il piano superiore vari temi di diversa derivazione.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Kreuzgang von S. Carlo alle Quattro Fontane, von Francesco Borromini zwischen 1635 und 1636 geschaffen, wird hier analysiert, um die antiken und modernen Vorbilder, auf die der Architekt zurückgegriffen hat, zu erkennen und den originalen Erfindungsgrad des Projektes zu präzisieren. Es wird festgestellt, dass Borromini für das Erdgeschoss eine Ordnung überarbeitete, die als dorisch erkannt werden konnte, und dass er für das Obergeschoss Elemente verschiedenen Ursprungs miteinander verband.