

Nelle pieghe del dettaglio

Riflessioni sulla forma nell'opera di Francesco Borromini

GIOVANNA SPADAFORA¹

Abstract: Il testo parte da alcune riflessioni sul tema della piega nel barocco, nell'accezione datane da Gilles Deleuze, come spunto per rintracciare all'interno dell'opera di Francesco Borromini una continuità figurativa tra il piccolo e il grande, tra il dettaglio e l'opera di cui fa parte. Numerosi disegni autografi mostrano come la definizione del dettaglio assuma un ruolo centrale nell'ambito dell'opera, e sembra di poter leggere nelle pieghe che modellano le superfici architettoniche degli spazi interni, o delle facciate esterne, gli stessi valori linguistici che articolano le singole modanature. In Borromini è evidente che il disegno sia strumento di formazione del linguaggio, anche attraverso lo studio delle antichità, e che esso abbia una funzione euristica nell'ambito della ricerca progettuale. Il testo si sofferma quindi su una lettura ascalare di alcuni disegni, nei quali è possibile interpretare le pieghe che modellano le modanature, come le equivalenti articolazioni delle pareti negli involucri spaziali: spazi e frammenti di spazi immaginari. La percezione affida al corpo in movimento e a un nuovo canone dello sguardo la comprensione di uno spazio, ma per il dettaglio occorre ricorrere al senso del tatto, per percorrere e percepire, fino in fondo, la piega.

Keywords: Borromini, Deleuze, piega, Merleau-Ponty, Cesare Brandi.

In una felice definizione, Gianni Contessi² ha affermato che “il disegno è l'idea, la scrittura della mente”, evidenziando così la stretta connessione tra pensiero e segno grafico. La relazione tra mente e scrittura, se da una parte rinvia all'origine calligrafica del disegno³, dall'altra ne sottolinea la natura di operazione personale, privata, così come la descrisse Cennino Cennini nel suo *Libro dell'architettura* (1390 ca.), in cui scrive che la pratica del disegno “ti farà esperto, pratico e capace di molto disegno entro la testa tua”. In altri termini, si riconosce all'esercizio del disegno la funzione di innescare un

1. Giovanna Spadafora, Professore Associato di Disegno dell'Architettura, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre; email: giovanna.spadafora@uniroma3.it.

2. CONTESSI 2000, p. 9.

3. Manlio Brusatin scrive che “il tirocinio scriptorio” era considerato la base per acquisire le qualità indispensabili al disegno, ovvero disinvoltura e accuratezza (BRUSATIN 1993, p. 61).

circolo virtuoso, nel quale l'acquisizione progressiva di abilità grafiche consente la costruzione di un proprio bagaglio figurativo e genera nuove idee. Emergono così due aspetti di uno stesso operare: la pratica del disegno come strumento individuale di conoscenza – quindi riferito anche al ridisegno dell'esistente, delle antichità – e il disegno a cui si riconosce una funzione maieutica, di dialogo con sé stessi, nel quale le idee si chiarificano e si perfezionano in un processo di accumulazione/sottrazione. Quando il processo è maturo, infine, emerge e prende corpo la forma pensata. Ma al disegno si riconosce generalmente anche una funzione euristica, quando nella sovrapposizione continua dei segni, nel loro affiancarsi e variare si *trova* la forma. Questo disegnare e ridisegnare, quasi sopra pensiero, elementi architettonici o figure con leggere variazioni, può essere letto, concordemente con Brusatin⁴, come “espressione di un inconscio grafico” che restituisce immagini e suggestioni visive accumulate nel tempo.

Borromini costruisce il proprio linguaggio studiando i monumenti antichi, ridisegnando, raramente dal vero e più frequentemente dai trattati che arricchivano la sua biblioteca⁵, dettagli, soluzioni formali e tettoniche. Egli conduce la sua personale ricerca nelle pieghe dell'ordine architettonico, individua le eccezioni e le fa proprie, trasformando e declinando gli elementi del passato secondo la propria poetica. In questo rivolgersi all'antico per ricercare un nuovo lessico architettonico, Borromini si unisce alla schiera di quanti, prima di lui, avevano reinterpretato gli ordini classici. In quegli esempi antichi non collimanti con le sistematizzazioni che i trattatisti, a partire da Vitruvio, avevano configurato in precetti, egli coglie spunti e suggestioni che ripropone in una veste nuova⁶.

Nella nota *Alli benigni lettori*, che apre l'*Opus Architectonicum*, Borromini prega, chi leggerà, di ricordare «quando talvolta gli paia che io m'allontani dai comuni disegni di quello che diceva Michelangelo,

4. BRUSATIN 1993, p. 64.

5. Paolo Portoghesi (PORTOGHESI 2014), individua, tra i 914 libri enumerati nell'inventario relativo ai beni posseduti dal Borromini al momento della morte, alcuni titoli certi e altri probabili. Tra quelli certi, numerosi trattati di architettura e il volume *Antichità di Roma* di Pirro Ligorio.

6. Esiste un'ampia bibliografia, della quale a fine testo è riportata una sintesi, in cui è analizzata la questione del rapporto tra Borromini e l'antico, nonché l'influenza dell'opera di Michelangelo sulla formazione del suo linguaggio. I testi analizzano la sua propensione a ricercare forme nuove e inusitate che partono da una rilettura delle soluzioni formali usate nell'antichità per fornirne una nuova interpretazione. Questa continua ricerca del nuovo è peraltro resa esplicita dallo stesso Borromini, le cui affermazioni in proposito sono spesso citate nei vari studi.

prencipe degli architetti, che chi segue altri non gli va mai innanzi. Ed io certo non mi sarei posto a questa professione col fine d'esser solo un copista, benché sappia che nell'inventare cose nuove non si può ricevere il frutto della fatica se non tardi; siccome non lo ricevette l'istesso Michelangelo⁷». Nei suoi disegni di antichità e nei numerosi schizzi di progetto, sia relativi alle piante degli edifici sia ai singoli elementi architettonici, sui quali insiste nella definizione dei più minuti dettagli (Fig.1), si rilegge con chiarezza quella funzione del disegno⁸ maieutica ed euristica insieme.

La linea di grafite, con la quale Borromini disegna in successione le modanature che danno forma a basi e trabeazioni, di fatto rende visibile, più che le cose, il pensiero che le sottende⁹, in un procedimento progettuale grafico che definisce sul piano una forma attraverso il suo contorno. E nel tracciare i profili delle modanature, Borromini si sofferma su alcuni punti per sottolinearne il cambio di direzione, imprimendo una maggiore pressione; esaspera e sottolinea gli angoli lavorando da intagliatore, ma con carta e grafite, anche in ciò rivelando la sua formazione artigiana.

La linea di contorno non esiste nel mondo reale, è il limite ideale, secondo Merleau-Ponty, «verso cui i lati degli oggetti sfuggono in profondità»¹⁰: è una astrazione, ma nella realtà può essere elemento generatore di una forma, per estrusione o per rotazione. Così, nei disegni di dettaglio, il profilo segna sulla carta il limite che modella lo spazio: in questo senso possiamo interpretare la campitura tratteggiata che più spesso evidenzia il vuoto e non la sezione architettonica¹¹ (Fig.2).

Il disegno è uno strumento plastico del progetto al pari della cera, materia con la quale elaborava diversi modelli¹². E Borromini usa

7. DE BENEDICTIS 1993, p. 30.

8. Numerosi studi hanno trattato il tema del disegno in Borromini, alcuni di questi sono stati riportati in bibliografia.

9. Giuseppe Di Napoli scrive che «La linea non ha una entità fisica (quella di cosa), non la si vede direttamente nelle cose o tra le cose; bisogna innanzitutto *pensarla* più che *vederla* [...]: la linea assomiglia al pensiero e non alle cose. [...] Tant'è: la linea che disegna il mondo non appartiene a questo mondo; essa appartiene a un altro mondo, al mondo delle idee, dei concetti e dell'astrazione». DI NAPOLI 2004, p. 387 e segg.

10. MERLEAU-PONTY 2003, p. 159, nota 41.

11. Ci riferiamo ad alcuni disegni di rilievo, in particolare i disegni conservati all'Albertina di Vienna e catalogati AzRom920, AzRom761 e AzAntikel155, nei quali la campitura a tratteggio più che indicare l'ombra vuole mettere in evidenza l'andamento del profilo e il rapporto figura-sfondo.

12. L'uso dei modelli in cera rossa, oltre che di quelli in legno e gesso, è testimoniato dagli inventari dei suoi beni.

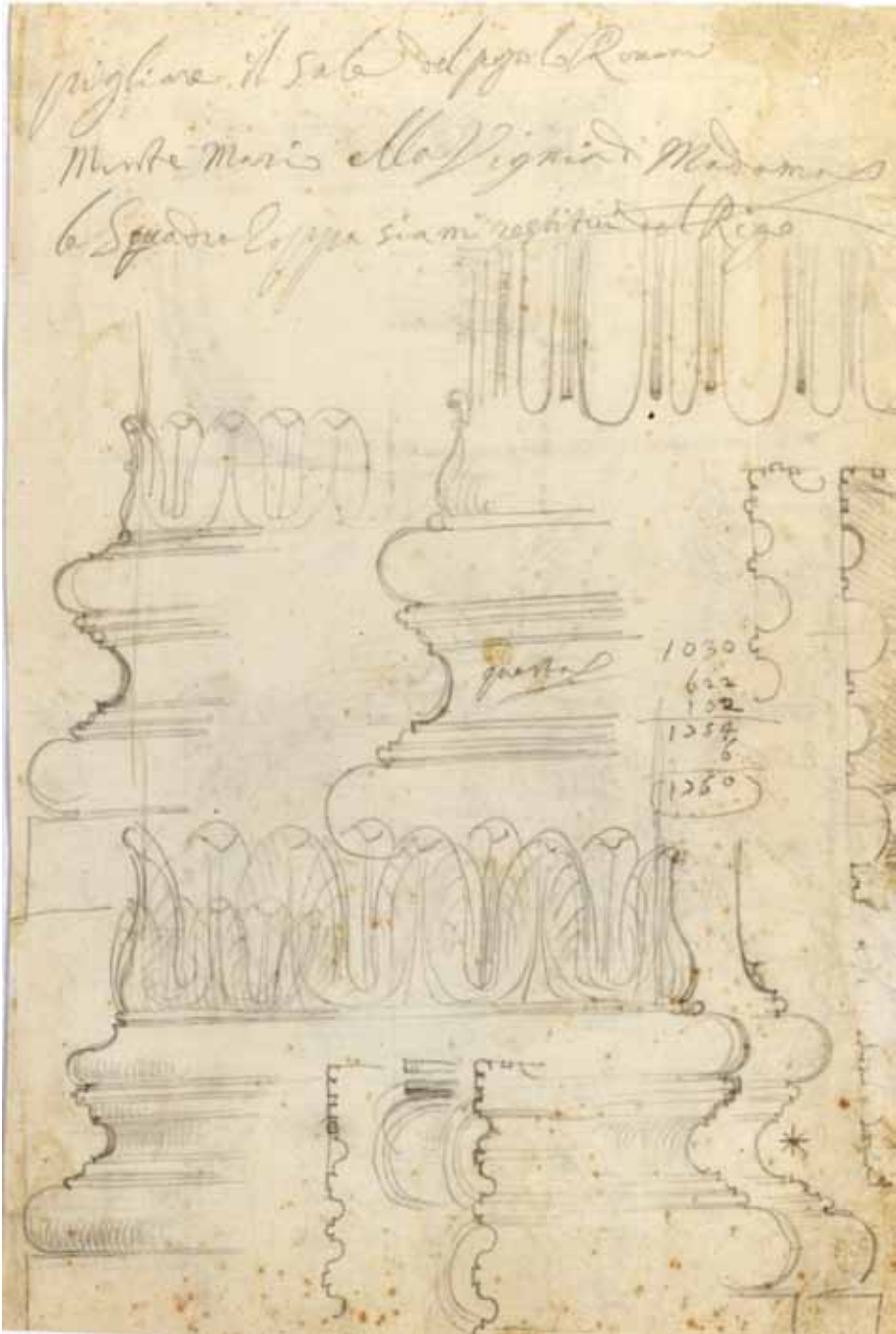


Fig.1. Studi di basi di colonne e paraste sul modello antico.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina AZRom416r (© Albertina, Vienna)

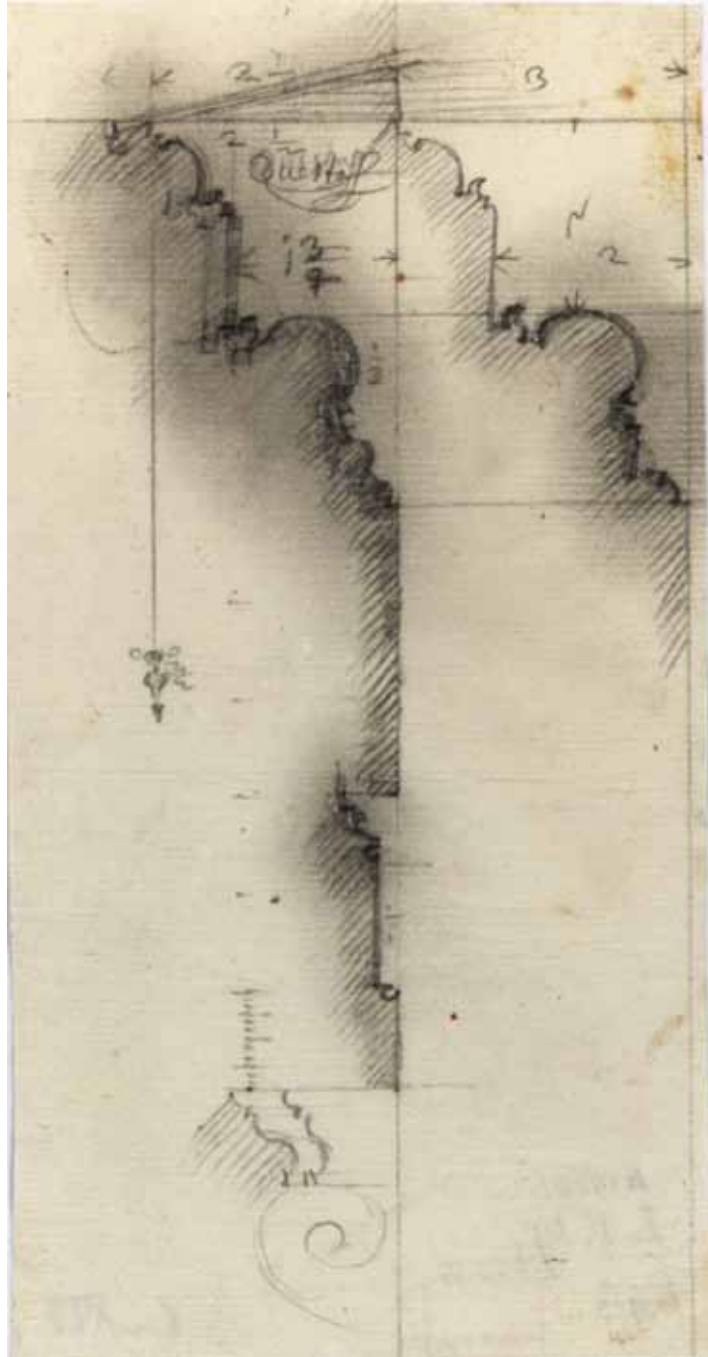


Fig.2. Palazzo Falconieri, trabeazione.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina AZRom1061 (© Albertina, Vienna)

entrambi per dare corpo alla forma pensata, per progettare lo spazio come una scultura; in un caso secondo un procedimento che presuppone una visione lineare, bidimensionale, e quindi “astratta”, che lavora sulla sezione e perciò sull’intaglio di un profilo; nell’altro attraverso la mediazione di un modello fisico che viene plasmato e scolpito, e lungo il quale lo sguardo non deve più immaginare la forma, ma ne percorre le pieghe. Questi due aspetti, quello dell’intaglio e quello della scultura si sovrappongono continuamente nel processo progettuale e si rivelano infine nelle opere costruite. Negli schizzi di progetto, infatti, di rado i profili delle trabeazioni si sviluppano in profondità secondo le consuete pseudo assonometrie. Solo nel disegno degli alzati, la proiezione ortogonale si dilata in una visione tridimensionale, mediante alcuni elementi in prospettiva centrale.

Nell’ambito di un progetto architettonico, il dettaglio rappresenta una parte compiuta in sé e può condensare in pochi segni, a differenza del frammento, significati più generali, fino a rappresentare l’intero¹³. Ma nell’opera di Borromini, è possibile cogliere una continuità figurativa interscalare, piena e consapevole, che lega il dettaglio all’insieme di cui fa parte. A tal punto le pieghe che modellano le superfici architettoniche esterne e interne perseguono gli stessi valori linguistici che articolano le singole modanature, che la continuità tra il piccolo e il grande può assumere quasi il ruolo di una “guida” nella lettura del suo lavoro.

I disegni autografi rivelano la medesima cura nella definizione della forma del dettaglio e dell’insieme. A volte la linea si piega a disegnare la sezione orizzontale di una facciata (Fig. 3) più e più volte, sul bordo del foglio, alla ricerca del rapporto più consono tra le colonne e il fondo, e i profili, separati dall’immagine dell’insieme, diventano ascalari: si riferiscono a elementi della facciata o sono le minute modanature della cornice di una porta? In questo procedimento, i rapporti di scala che nella realtà distinguono il tutto dalla parte risultano annullati: le pieghe modellano con la medesima intensità formale lo spazio secondo curve via via più minute, che Borromini studia con la stessa perizia e dedizione.

A volte il disegno dei dettagli sovrasta graficamente il disegno di un prospetto (Fig. 4), una base è raffigurata nelle stesse dimensioni della facciata, i profili si ripetono con minime varianti, e tutto

13. Al dettaglio è stato sempre riconosciuto un ruolo fondativo nella costruzione del linguaggio architettonico. Lo testimoniano anche le numerose pubblicazioni in cui è presente un vasto repertorio di porte e finestre, ai cui prospetti si affiancano le piante, ma soprattutto i profili in scala maggiore, utili alla loro realizzazione.

manifesta l'urgenza di rivelare come la poetica figurativa dell'insieme investa anche le parti più minute, alle quali, anzi, viene dedicato un lavoro incessante fino a che le pieghe del profilo non si dispongono in modo da meritare il pronome dimostrativo *Questo*, a suggellare la fine della ricerca. Una ricerca febbrile, in cui il linguaggio classico si deforma nelle proporzioni, perdendo quella consonanza rassicurante di rapporti tra le parti che fino ad allora aveva caratterizzato la sequenza delle modanature, per seguire le pieghe di un percorso che Deleuze descrive illimitato: «In effetti, la piega greca [...] presuppone sempre una misura comune tra due termini che si mescolano, operando così per disposizioni circolari che corrispondono alla ripetizione della proporzione. Ecco perché le forme si piegano in Platone ma non si raggiunge mai l'elemento formale della piega. Quest'ultima può fare capolino solo con l'infinito, nell'incommensurabile e nella dismisura, una volta che la curvatura variabile abbia soppiantato il cerchio. Ed è questo il caso della piega barocca col suo duplice e conseguente statuto di potenza del pensiero e di potere politico¹⁴». E la piega per sua natura è variabile nell'andamento, si contrae scavando profondi solchi d'ombra o si distende, a volte fino quasi ad appiattirsi¹⁵.

Si può quindi associare la definizione, che Cesare Brandi dà dello spazio architettonico in Borromini, anche ai dettagli, quando scrive che «allo spazio isomorfo rinascimentale [egli] sostituisce uno spazio ora addensato, ora rarefatto, ora accelerato, ora ritardato¹⁶». Così appaiono le cornici di alcune porte, se ne seguiamo le pieghe che allungano, deformano, schiacciano le modanature della tradizione classica, nelle quali alcuni studi hanno intravisto procedimenti di costruzione anamorfica. Potrebbero essere, queste modanature così esasperate, queste gole allungate, il risultato di un procedimento grafico finalizzato a un effetto ottico? A far sì che tutte le modanature venissero percepite senza che nessuna sfuggisse allo sguardo, consumata dalla luce? L'esaltazione del valore plastico dell'insieme¹⁷ prevale sugli

14. DELEUZE 2004, p. 64.

15. La contrazione degli oggetti ravvisabile in alcune modanature di Borromini è stata messa in evidenza da Paolo Portoghesi (PORTOGHESI 1967, p.25) a proposito dell'analisi delle affinità linguistiche con Michelangelo. Peraltro, tali variazioni di oggetti, a volte fortemente pronunciati, altre volte quasi annullati è ravvisabile anche nel Portale dedicato ad Orazio Falconieri, in Palazzo Falconieri su via Giulia a Roma, rilevato da chi scrive nel saggio *Geometry and drama in Borromini's architectural details. The moldings in Palazzo Falconieri* (SPADAFORA 2016).

16. BRANDI 1967, p. 193.

17. Si parla di valore plastico sempre intendendo l'effetto finale della composizione, generata però



Fig.3. San Carlo alle Quattro Fontane, progetto della facciata.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina AZRom 187r (© Albertina, Vienna)

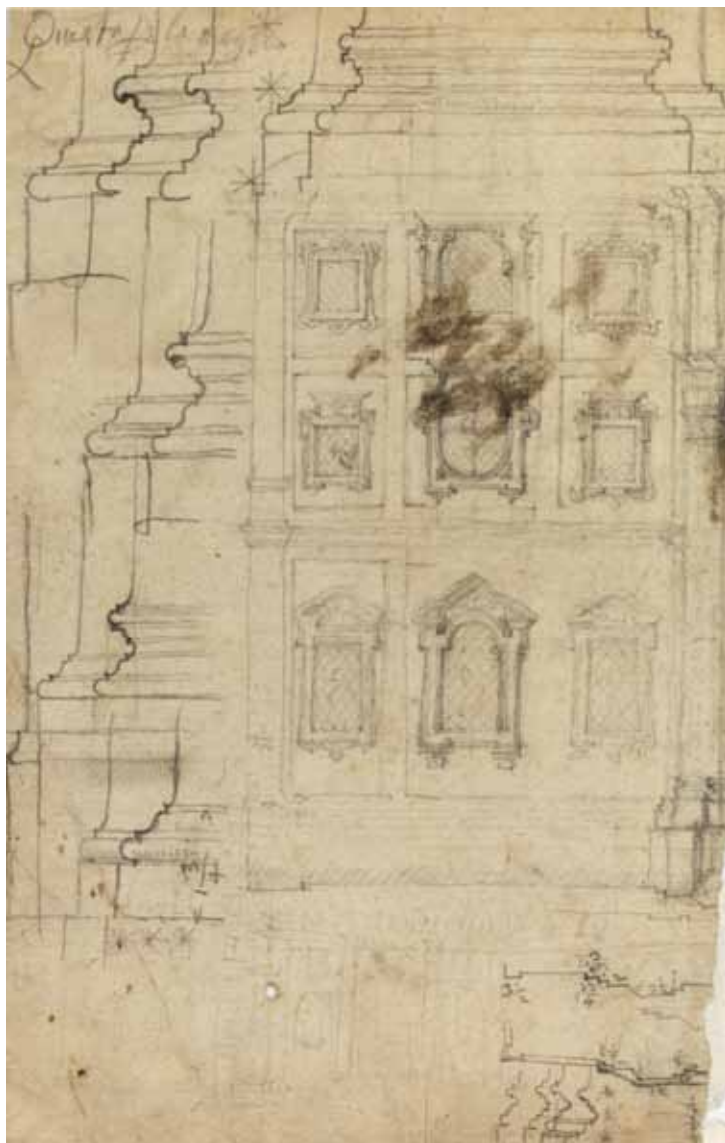


Fig.4. San Carlo alle Quattro Fontane, "facciatella" su via Sistina.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina AZRom292 (© Albertina, Vienna)

elementi singoli, il cui valore formale risulta proprio dai reciproci rapporti di posizione e dimensione. Sfogliando i numerosi disegni autografi si riconosce, dunque, l'importanza che la piccola scala ha nel progetto dell'intera fabbrica, al punto che si può avviare, come dicevamo, una lettura *ascalare* nella quale è possibile interpretare le pieghe che modellano le modanature come le equivalenti articolazioni delle pareti negli involucri spaziali¹⁸. Spazi e frammenti di spazi possibili, immaginari; continui rimandi dimensionali tra forme che si protendono nello spazio, modellandolo secondo un nuovo canone dello sguardo che non si appoggia più a linee di fuga che proseguono indefinitamente.¹⁹

Ecco allora che il profilo di una cornice ricorda il profilo di una facciata, e l'articolazione di un interno rimanda al susseguirsi delle modanature di una cimasa; quando nel disegno di quegli elementi tradizionalmente riconducibili a metà circonferenza la curva tracciata prosegue oltre il diametro, scavando profondamente la materia, definisce lo spazio di una nicchia e viceversa, nell'invaso di una chiesa l'articolazione di nicchie e colonne rimanda al disegno delle cornici di porte e finestre. In questa chiave di lettura, che confronta spazi reali e spazi immaginari, è possibile ravvisare alcuni rimandi, ad esempio tra il profilo di una delle cornici che riquadrano le porte del piano nobile a Palazzo Falconieri²⁰, e una delle due brevi curve sulla facciata della Chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori, disposte simmetricamente rispetto all'ingresso che introduce nel vestibolo.

Con questo spirito sono stati ridisegnati i profili orizzontali e/o verticali di cornici, trabeazioni, basi di paraste, facciate, nonché gli involucri interni di alcune piante, accostando il grande al piccolo, il concavo al convesso, l'orizzontale al verticale, non per creare delle

rigorosamente dall'uso di riga e compasso. Le curve e i raccordi, infatti, non prescindono mai da una intellatura geometrica, che può essere più o meno complessa, ma di fatto è sempre riconoscibile e ricostruibile.

18. Martin Raspe sostiene l'ipotesi che Borromini abbia posto, a base della cupola di Sant'Andrea delle Fratte, lo schema planimetrico di un capitello. «Sembra che vi vedesse realizzati, in piccola misura, i fondamentali principi architettonici antichi», RASPE 2000, p. 83.

19. Cesare Brandi definisce la spazialità delle architetture di Borromini "compressa e comprimente", e aggiunge: «A suggerire l'idea di questa compressione e di questo avvolgimento, gli spigoli terminali di un edificio sono l'ostacolo maggiore: le linee di fuga devono arrestarsi, non proseguire indefinitamente. Ed è per questo che mentre evita in ogni modo di far fare cantone ai suoi edifici, il Borromini ritaglia invece spigoli vivissimi e taglienti come lame alle sue profilature, veramente in acciaio più che in pietra o in cotto». BRANDI 1967, p. 186.

20. La cornice cui ci si riferisce è quella che riquadra la porta di accesso all'ala verso il Tevere. Lo studio delle cornici è trattato in un saggio, citato alla nota 15, che presenta i primi esiti di uno studio su Palazzo Falconieri di recente avviato da chi scrive, e al quale si rimanda per ulteriori approfondimenti.

categorie inesistenti, ma per osservare come, indipendentemente dalle dimensioni, lo spazio vuoto viene modellato dalle pieghe che si susseguono, si invertono, si dilatano e si tendono. Non è infatti la sezione ad essere messa in evidenza: il nero, nell'immagine (Fig.5), rappresenta un frammento di vuoto e accentua il carattere astratto di una rappresentazione tendenziosa, che descrive lo *spazio negativo*, interstiziale. Una trascrizione che vuole sottolineare non l'oggettività dei singoli elementi ma i "diversi aspetti del vero"²¹ e che, nonostante sia *ascalare*, mette in evidenza il carattere *tattile* del dettaglio borrominiano. Le dimensioni di alcune modanature sembrano sottolineare lo stretto rapporto che anche il dettaglio istituisce con il corpo che la osserva. Il corpo non può affidarsi al solo senso della vista per comprenderle appieno, ma ha bisogno di percorrerne le pieghe affidandosi al tatto. Dal dettaglio alla concezione dell'opera, il disegno conferma in Borromini il suo ruolo euristico all'interno della ricerca formale, dove esso è strumento di progetto e di verifica costante della coerenza delle soluzioni alle diverse scale. Il piccolo e il grande nello stesso foglio esprimono l'unità linguistica che guida la ricerca progettuale; le linee di grafite che si sovrappongono le une alle altre rivelano le fasi di un continuo affinamento, l'idea che si chiarisce e prende corpo. In questa *ricerca* dove il dettaglio sembra assumere un ruolo essenziale per la configurazione dell'intera fabbrica, il tema dell'ordine e delle sue variazioni trova nuove sorprendenti accezioni.

Bibliografia

BLUNT 1983

Anthony Blunt, *Vita e opera di Borromini*, Laterza, Roma, 1983.

BÖSEL, FROMMEL 2000

Richard Bosel, Christoph L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, (Voll. 1 e 2), Electa, Milano, 2000.

BRANDI 1967

Cesare Brandi, *Codice e struttura nel Borromini*, in Accademia Nazionale di San Luca (a cura di), *Studi sul Borromini* (Vol. 1, pp.175-195), De Luca, Roma, 1967.

21. La citazione è di Luigi Vagnetti, contenuta in QUICI 2004, p. 176.

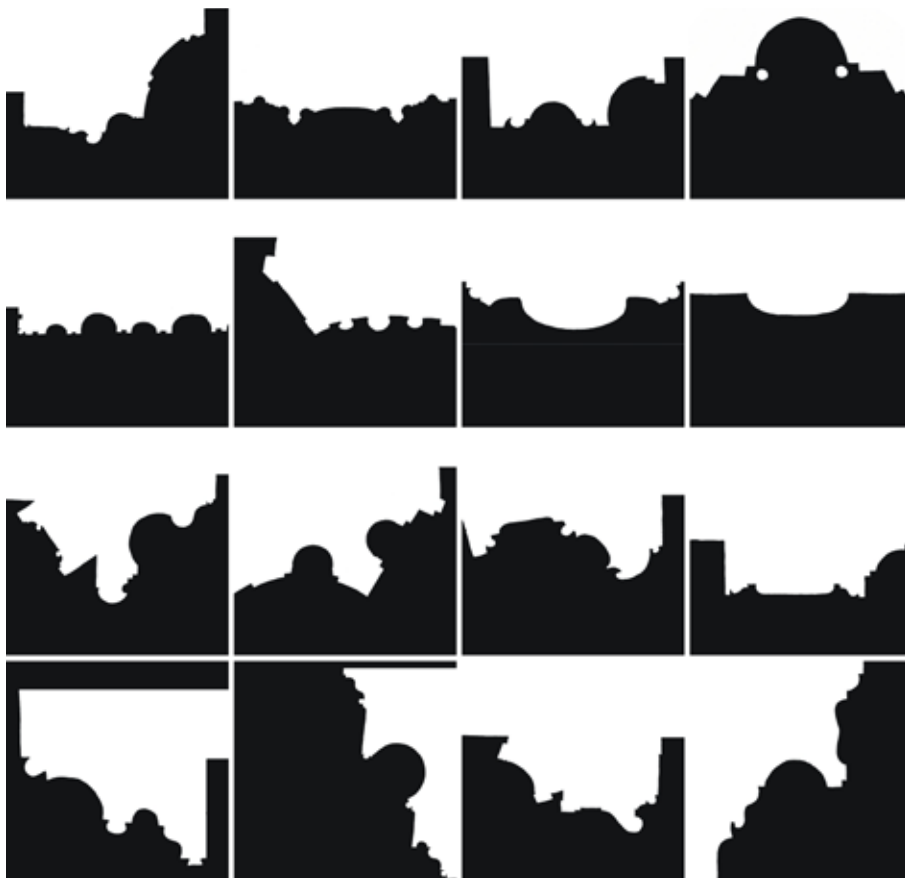


Fig.5. Didascalie relative alle immagini contenute nel riquadro, per righe successive, a partire dalla prima a sinistra. Si specifica che per i disegni conservati all'Albertina sono state tradotte le didascalie dell'archivio digitale on line.

Porta della Chiesa nel Collegio di Propaganda Fide. Modine delli stipiti della Porta (DE ROSSI 1702).

Facciata della Chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori, ingresso al vestibolo (AZRom641).

Altra finestra nel Secondo Ordine della facciata del Collegio di Propaganda Fide (DE ROSSI 1702).

San Giovanni in Laterano, pianta della parete d'ingresso nella zona della navata centrale (AZRom377r).

Studi di profili di basi di colonne e paraste sul modello antico (AZRom416r).

San Carlo alle Quattro Fontane, progetto della facciata (AZRom187r).

Cornice a Palazzo Falconieri (rilievo).

Profilo esterno del fianco della Chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori.

Porta del Convento dei Padri del Riscatto della Nazione Spagnola, Modine delli stipiti della Porta (DE ROSSI 1702).

Sant'Ivo alla Sapienza, pianta dell'interno (AZRom499b).

Collegio di Propaganda Fide. Studi per il portale (AZRom908v).

Porta della Casa de PP della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri. Modine delli stipiti della porta (DE ROSSI 1702).

Oratorio dei Filippini, profili dei portali principali (AZRom318).

Gubbio, Santa Maria del Prato, profilo della trabeazione (AZItalienuhb.1409).

Finestra del terzo piano della facciata del Palazzo Barberino del Sig.re Principe di Palestrina. Modine della finestra (DE ROSSI 1702).

Sant'Agnese in Piazza Navona, profilo archivolto della nicchia (AZRom72r).

BRUSATIN 1993

Manlio Brusatin, *Storia delle linee*, Einaudi, 1993.

CONTESSI 2000

Gianni Contessi, *Scritture diseguate*, Dedalo, 2000.

DE BENEDICTIS 1993

Maurizio De Benedictis (a cura di), *Francesco Borromini. Opus Architectonicum*, De Rubeis, 1993.

DELEUZE 2004

Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, 2004.

DE ROSSI 1702

Domenico De Rossi, *Studio d'Architettura Civile*, Parte Prima, 1702.

DI NAPOLI 2004

Giuseppe Di Napoli, *Disegnare e conoscere*, Einaudi, 2004.

FROMMEL, SLADEK 2000

Christoph L. Frommel, Elisabeth Sladek (a cura di), *Francesco Borromini*, Atti del convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000, Electa, 2000.

HEMPEL 1924

Heberhard Hempel, *Francesco Borromini*, Schroll, 1924.

KAHN-ROSSI, FRANCIOLLI 1999

Manuela Kahn-Rossi, Marco Francioli (a cura di), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Skira, 1999.

MERLEAU-PONTY 2003

Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al College de France 1958-1959 e 1960-1961*, Cortina, 2003.

PORTOGHESI 1967

Paolo Portoghesi, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Electa, 1967.

PORTOGHESI 1982

Paolo Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Laterza, 1982.

PORTOGHESI 2014

Paolo Portoghesi, *La biblioteca di Francesco Borromini*, in V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle arti*, Gangemi, 2014, pp. 358-365.

L'ADC L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni, n. 7/2015

QUICI 2004

Fabio Quici, *Tracciati di invenzione, Euristica e disegno di architettura*, Utet, 2004.

RASPE 2000

Martin Raspe, *Borromini e la cultura antiquaria*, in BÖSEL, FROMMEL 2000, Vol. 1, pp. 83-93.

SPADAFORA 2016

Giovanna Spadafora, *Geometry and drama in Borromini's architectural details. The Moldings in Palazzo Falconieri*, in Giuseppe Amoruso (a cura di), *Visual Computing and Emerging Geometrical Design Tools*, IGI Global, 2016, Hershey PA, vol. II, pp. 666-693.