

Il Barocco e la cultura europea del '600

Alla fervida stagione artistica che con Bernini, Borromini, Pietro da Cortona vede affermarsi il Barocco e la sua visione trionfalmente vitalistica, corrisponde uno dei periodi più contrastati della storia europea, caratterizzato dalla recrudescenza delle guerre di religione e dal mutare dei rapporti di forza tra le maggiori potenze.

Mentre l'Impero subisce i gravi contraccolpi della guerra dei Trent'anni, conclusa dalla pace di Vestfalia nel 1648, l'asse politico del continente tende gradualmente a spostarsi verso la Francia. La crisi che investe il prestigio asburgico non risparmia la monarchia spagnola e i suoi domini italiani. Prostrata dai rovesci militari che iniziano con la rotta navale del 1588, quando l'Invincibile Armata è distrutta dagli inglesi, la Spagna vive ancora una stagione di straordinaria vitalità artistica e culturale, documentata dalla fioritura del Barocco iberico; ma il declino è latente e diventa irreversibile quando, dopo il 1660, si esaurisce quasi del tutto l'importazione di metalli preziosi dalle colonie d'America. Ancora più grave è la situazione in cui versano la Lombardia e il Vicereame di Napoli per la tendenza del governo spagnolo a consolidarvi o restaurarvi il sistema feudale allo scopo di legare alla corona l'aristocrazia locale, soprattutto accentuando la pressione fiscale sugli altri ceti con gravi conseguenze sul piano economico e il diffondersi di fenomeni degenerativi su quello sociale (pauperismo, mendicizia, brigantaggio). Indice di un profondo malessere è il calo demografico che interessa gran parte della popolazione europea, vessata dai saccheggi e decimata dalle pestilenze che colpiscono l'Italia settentrionale nel 1630 (la peste manzoniana) e il Napoletano nel 1656.

Alla depressione degli Stati asburgici e di gran parte dell'Italia (ove la situazione appare tuttavia diversificata: i rapporti finanziari con la Spagna assicurano per esempio a Genova un periodo di notevole prosperità e splendore artistico) si contrappongono il rinnovamento politico-economico e lo slancio mercantile di altri Stati, Francia, Inghilterra e Olanda. Dell'eccezionale sviluppo economico di quest'ultima, assicurato dai commerci coloniali e dalla vivacità imprenditoriale di una borghesia in gran parte calvinista, è specchio esemplare la ricca fioritura artistica, soprattutto pittorica, che ha in Hals, Rembrandt e Vermeer i maggiori esponenti, interpreti dei nuovi atteggiamenti e valori morali maturati nell'ambito delle classi medie.

Il contrasto tra la corona e le aspirazioni democratiche di una borghesia sempre più imbevuta di radicalismo calvinista sfocia in Inghilterra nel lungo conflitto tra il parlamento e il re Carlo I, sconfitto dal partito puritano e giustiziato nel 1649. Alimentata dalle difficoltà economiche e dallo scontento per la linea assolutistica dei sovrani, una ventata rivoluzionaria scuote in effetti l'Europa degli anni quaranta. La cosiddetta "Fronda", cioè un'opposizione aristocratica appoggiata da vasti strati borghesi e popolari, mette in serio pericolo la monarchia francese nel delicato periodo di transizione seguito alla morte di Luigi XIII (1643); mentre le rivolte scoppiate in Catalogna e a Napoli (1647-48) creano serie difficoltà alla Spagna.

Rivolgimenti culturali tra Controriforma e Barocco.

Inquietudini e contrasti non si esauriscono nella sfera politico-sociale, ma agitano in modo non di rado drammatico la vita religiosa e culturale del secolo. Il processo a Galileo del 1633, con la condanna da parte del Sant'Uffizio delle teorie copernicane sostenute nel Dialogo dei due massimi sistemi del mondo (1632), fu un estremo tentativo di far valere il principio di autorità a spese della libertà di ricerca e della verità scientifica. Il ribaltamento di concezioni attuato da Galileo sostituendo all'impalcatura della metafisica aristotelica l'esperienza fondata sull'osservazione diretta si dimostrò tuttavia irreversibile; la condanna non

impedì che sostanziali progressi venissero compiuti nell'ambito della ricerca sperimentale, soprattutto in campo fisico, medico e biologico opera di scienziati che muovevano nella scia del maestro come Torricelli, Redi e Malpighi.

Un impatto non dissimile aveva avuto in campo artistico la rivoluzione naturalistica operata da Caravaggio alle soglie del Seicento. Ribaltando i canoni dell'estetica rinascimentale, egli aveva adoperato la luce fenomenica come strumento di una nuova rivelazione della realtà. Anche in questo caso le conseguenze furono incalcolabili e la reazione classicistica, particolarmente vigorosa dalla metà del secolo, non poté impedire la diffusione a raggio europeo - nei Paesi Bassi, in Francia e soprattutto in Spagna con i grandi pittori di Siviglia, Zurbaràn e Velázquez - del filone naturalistico, legato a istanze etiche di verità umana e religiosa.

Alle scoperte astronomiche che, come riconosceva lo stesso Galileo, avevano "ampliato per cento e mille volte" l'universo, si riallaccia una nuova concezione dello spazio, non più arginato nella rassicurante visione geocentrica ma dilatato in estensioni illimitate, destinate a influenzare l'immaginazione barocca. Per una strana contraddizione la condanna di Galileo, clamorosa espressione di intransigenza dottrinale, era maturata proprio sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini (1623-44), il papa che si era lasciato alle spalle i rigorismi della Controriforma per orientarsi verso un nuovo umanesimo aperto ai valori mondani. Già Nikolaus Pevsner (1925) collegava l'affermazione del nuovo gusto alla forte personalità di questo pontefice, poeta e appassionato d'arte, patrono di Bernini e Pietro da Cortona. E infatti l'emblema delle api barberiniane a contrassegnare i primi traguardi del Barocco: il berniniano baldacchino di San Pietro e il soffitto di Palazzo Barberini col *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona. Benché il rinnovamento fosse già maturato con Rubens agli inizi del secolo, è solamente dal terzo e quarto decennio che le nuove tendenze si impongono definitivamente.

Il "Barocco romano moderno".

Sulle origini del termine "barocco", che sarebbe da collegare all'aggettivo spagnolo *barrueco* designante la perla irregolare o alla definizione di una complicata figura di sillogismo detta banco, esiste tuttora incertezza, mentre si sa che inizialmente, a partire cioè dal tardo Settecento, fu usato in accezione prevalentemente polemica per bollare quella che, secondo un campione del gusto neoclassico come Francesco Milizia (1781), sarebbe stata solo "peste del gusto" ("Borromini in Architettura, Bernini in Scultura, Pietro da Cortona in Pittura, il Cavalier Marino in Poesia son peste del gusto"). Le riserve sul periodo, svalutate dalla tradizione critica italiana (De Sanctis e Croce) come età di oscuramento e di crisi dei valori morali, civili e letterari, hanno inizialmente ostacolato una corretta comprensione storica del fenomeno, che è merito soprattutto della storiografia di lingua tedesca, a cominciare da Heinrich Wólfllin (*Rinascimento e Barocco*, 1888), avere riproposto nella sua autonoma complessità e interna ricchezza, con particolare riguardo al "Barocco romano moderno".

Roma continua a restare, nel corso del Seicento, il grande punto di riferimento dell'arte europea. Né il Bernini, né Pietro da Cortona o il Borromini sono romani (come non lo erano stati il Caravaggio o i Carracci), ma a richiamarli a Roma sono la politica di mecenatismo dei pontefici, centrata soprattutto attorno alla basilica di San Pietro, e i vivaci interessi collezionistici sviluppati dalle grandi famiglie principesche. La città, che assume un aspetto via via più ricco e fastoso (basti pensare alle sistemazioni di Piazza Navona e di Piazza del Popolo), continua a restare la meta di artisti stranieri in viaggio di studio che spesso vi si trattengono specializzandosi di preferenza nella pittura di paesaggio e di bambocciate (dal 1666 fu aperta a Roma una sezione staccata dell'Accademia di Francia). Con Urbano VIII rivaleggiarono in splendore e mecenatismo i successori Innocenzo X Pamphili (1644-55), protettore di Borromini, e Alessandro VII Chigi

(1655-77), altro estimatore del Bernini; ma non meno significativo fu il ruolo dei Gesuiti. Il grandioso e dinamico sforzo di evangelizzazione missionaria da essi intrapreso nei continenti extraeuropei non li distolse infatti da un'azione di propaganda, istruzione e celebrazione cattolica che appunto nell'arte barocca trovò uno strumento di straordinaria efficacia persuasiva (come dimostra la decorazione delle chiese dell'Ordine).

Tendenze mistiche e inquietudini spirituali.

La religiosità del tempo è dominata da correnti mistiche che si riallacciano alle esperienze visionarie dei grandi santi del secolo precedente. Figure legate al clima della Riforma cattolica, come Ignazio di Loyola, Teresa d'Avila, Filippo Neri, Caterina de' Ricci, vengono riproposte come tramite al soprannaturale, intermediarie della grazia e della predilezione divina. Tipica del Barocco è, già con Lanfranco, la rappresentazione dell'estasi, in cui l'esperienza interiore viene trasposta sul piano dello spettacolo e della glorificazione esteriore, in tripudi festanti e quasi sensuali (nella *Transverberazione di santa Teresa* del Bernini, sono appunto i sensi chiamati a fare esperienza del sacro). Teatralità e ostentazione sono lineamenti essenziali della sensibilità barocca che non a caso trovò nell'effimero, cioè nelle pompe e negli apparati provvisori creati per occasioni liturgiche o anche profane, uno dei più congeniali ambiti di espressione. Il gusto dell'artificio, affidato a metafore e iperboli destinate a "fare inarcar le ciglia" (per usare l'espressione di un poeta barocco, il Chiabrera), caratterizza la letteratura del tempo che oscilla tra la celebrazione dello splendore e dell'opulenza sensibile, della voluttà (tema centrale dell'*Adone* di Giovanni Battista Marino) e un cupo richiamo alla morte, alla vanitas e transitorietà degli eventi umani. Lo stesso clima religioso appare segnato da una fondamentale ambiguità, sintomo da un lato di inquietudine spirituale, ma indizio dall'altro di sottili forme di compromesso con interessi e obiettivi temporali, spesso abilmente dissimulati dietro i velami del trionfalismo barocco. La crisi si precisa nella seconda metà del secolo con l'affermarsi di due correnti spirituali, duramente avversate dai Gesuiti che ne ottennero la condanna: il Quietismo, forma di ripiegamento mistico che puntava alla pace interiore attraverso l'annientamento della volontà, e il Giansenismo, tendenza diffusasi soprattutto in Francia che subordinava alla grazia l'efficacia delle opere e dei sacramenti. Si trattava, in entrambi i casi, di reazioni alla piega mondana presa dalla Chiesa e in particolare alle posizioni "accomodanti" e ottimistiche dei Gesuiti, di cui Pascal avrebbe condannato, nelle Provinciali (1656), la morale lassista e le collusioni coi potenti.

L'età di Luigi XIV: Accademia e Classicismo.

Il clima religioso risente in Francia le conseguenze della situazione politica. Pur combattendo giansenisti e protestanti, Luigi XIV incoraggia le spinte autonomistiche della Chiesa gallicana [francese] in appoggio ai suoi disegni assolutistici. Il rigido sistema di controllo messo in atto dal sovrano e dal suo grande ministro Colbert si estendeva a tutti gli aspetti della vita dello Stato. Non solo politica, religione, economia, ma anche cultura e arte vennero disciplinate e sottoposte a precise direttive. Emblema del nuovo corso, la Reggia di Versailles (costruita tra il 1661 e il 1690 dagli architetti Le Vau e Mansart) puntava a visualizzare scenograficamente la gloria e il potere assoluto del re. L'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, fondata nel 1648 e protetta dal Colbert, esercitò una vera dittatura artistica in nome degli ideali classici propugnati dal direttore Charles Lebrun, corifeo del gusto ufficiale condiviso dalla corte. Le tendenze alla chiarezza e al decoro che dominano la cultura francese nel secolo di Descartes si impongono anche nella prassi e negli orientamenti accademici. "Amate la ragione. Che da essa solo traggano sempre pregio e lustro i vostri scritti", aveva raccomandato il poeta Boileau reagendo al preziosismo e agli artifici dei letterati contemporanei. Precetti analoghi sono alla base dei coevi sviluppi artistici. Già con Nicolas Poussin che a Roma aveva studiato sugli esempi dei Carracci e del Domenichino, fonti esclusive di ispirazione diventano l'arte classica e la natura, l'una osservata attraverso il filtro idealizzante dell'altra.

Età di conflitti e sottili antinomie spirituali, il Seicento non si lascia facilmente classificare sotto l'univoca definizione di Barocco, che pure ne qualifica alcuni atteggiamenti fondamentali. Al dilemma tra i contrastanti principi di idea e natura, che si delinea fin dagli inizi del secolo, va sovrapponendosi nella seconda metà la vivace dialettica tra tendenze classiche e barocche, tra senso di misura e libertà inventiva, tra disegno e colore, tra seguaci di Poussin e Rubens, che sul versante letterario produrrà la *Querelle des Anciens e des Modernes* [disputa tra Antichi e Moderni] avviata dal padre Bouhours. A Roma l'ideale classico trova un convinto assertore soprattutto nel teorico Giovan Pietro Bellori e un seguace nel pittore Carlo Maratta, affinandosi e alleggerendosi, sullo scorcio del secolo, nel nuovo clima poetico dell'Arcadia (la società letteraria fondata a Roma nel 1690).

Diffusione del Barocco e ruolo dei principi illuminati.

Nonostante gli interessanti sviluppi del filone arcadico nell'ambito della pittura di paesaggio e di tema mitologico (sulla scia del grande Claude Lorrain, morto a Roma nel 1682), l'ultima fase del Seicento romano fa registrare un certo declino rispetto allo splendore dell'età precedente, anche per il diminuito mecenatismo dei pontefici succeduti ad Alessandro VII. Ma la geografia artistica del Barocco italiano è assai complessa e altri centri come Napoli, Torino, Genova, Venezia presentano tra Sei e Settecento un vivace sviluppo, anche per impulso di sovrani illuminati e di un'aristocrazia aperta a idee di rinnovamento. Le trasformazioni apportate a Torino per iniziativa prima di Carlo Emanuele I e poi di Vittorio Amedeo II (l'uno patrono del Guarini, l'altro dello Juvarra), la ricostruzione dei centri distrutti dal terremoto del 1693 in Sicilia e, alquanto più tardi, la costruzione della Reggia di Caserta su progetto del Vanvitelli (1751) e il rinnovamento urbanistico di Napoli voluti da Carlo III di Borbone, tipico campione del dispotismo illuminato, rappresentano gli esempi forse più significativi di uno sviluppo favorito dalla graduale ripresa demografico-economica e dal consolidamento dei principati italiani, dopo il tramonto dell'influenza spagnola sulla Penisola.

La grande vittoria riportata sui Turchi dal re polacco Giovanni Sobieski nel 1680 segna infatti un recupero di prestigio per l'Impero, che si espande verso oriente, e un vigoroso rilancio dell'iniziativa austriaca sullo scacchiere europeo, nel quadro delle guerre di successione. Tra le conseguenze di maggior rilievo figurano il passaggio all'Impero della Lombardia, sancito dalla pace di Rastadt (1714), e l'estendersi dell'influenza asburgica su altri Stati italiani come il Ducato di Parma, il Regno di Napoli e il Granducato di Toscana. Liberata dall'incubo turco. Vienna si trasforma in metropoli tardobarocca per iniziativa del principe Eugenio di Savoia che coordina interventi urbanistici e inserimenti monumentali ispirati ai prestigiosi modelli francesi. Principi e sovrani europei riconoscono in Versailles la cornice ideale del potere assoluto e su di essa modellano le proprie regge. Soprattutto le città tedesche si arricchiscono di palazzi e residenze in stile francese, inserite in giardini all'italiana, con ambienti festosamente ornati di stucchi, specchi e affreschi. Il Belvedere di Vienna, lo Zwinger di Dresda e la Residenz di Würzburg rispettivamente eretti su progetti di Lucas von Hildebrandt, Matthäus Pöppelmann e Balthasar Neumann, esprimono perfettamente l'idea di un potere illuminato e benigno, che inclina all'ottimismo e persino alla gaiezza: ma l'esempio più rappresentativo nel genere resta il castello di Sans-Souci a Potsdam (1745-47), voluto da Federico II ed eretto da Georg von Knobelsdorff su progetti in gran parte risalenti allo stesso sovrano. L'interesse dei principi nei problemi di rinnovamento urbanistico e architettonico si inserisce in programmi di più vasta portata e rispecchia la volontà, alimentata dalle nuove dottrine illuministiche, di rimodellare lo Stato e le sue istituzioni secondo criteri di utilità e di efficienza.

LA GRANDE STAGIONE DEL BAROCCO ROMANO

Spazialità barocca e grande decorazione.

Le due opere che inaugurano la grande stagione del Barocco romano sono l'Assunzione della Vergine, affrescata dal Lanfranco nella cupola a Sant'Andrea della Valle tra il 1625 e il 1627, e la decorazione del salone di Palazzo Barberini con Il trionfo della Divina Provvidenza, realizzata da Pietro da Cortona nel 1633-39. Ad accomunarle, al di là della profonda diversità di impostazione, è la dilatazione dello spazio sentito come continuum popolata di figure moltiplicabili all'infinito. Artisti di provenienza e formazione diversa. Giovanni Lanfranco e Pietro da Cortona si trovano alleati nel reagire da un lato al persistente retaggio della tradizione tardomanieristica, dall'altro ai più recenti sviluppi del Classicismo emiliano. Superando il sistema a partiture e cornici di cui è ancora esempio l'impaginazione a "quadri riportati" seguita da Annibale Carracci nella Galleria di Palazzo Farnese, essi puntano a fondere spazio reale e spazio dipinto in una nuova unità spettacolare. La svolta, è realmente decisiva: non più arginata, la composizione si espande liberamente attorno a un centro che agisce come vortice o risucchio luminoso determinando catene di moti ascendenti o ruotanti.

Il traguardo riflette evidentemente un avvenuto mutamento di sensibilità e una precisa evoluzione culturale anche in rapporto al concetto di spazio. La visione della natura e dell'universo schiusa dalle scoperte astronomiche del tempo esercita un'indubbia suggestione sugli artisti aprendo "inedite possibilità alla rappresentazione del sacro. La nuova immagine del cosmo diventa veicolo per rendere percepibile ai sensi, sotto forma di spettacolo carico di risonanza emozionale, il mondo delle idee e delle realtà intelleggibili. L'invisibile si trasforma in trionfo celeste e nella vastità degli spazi pittorici barocchi, animati da complesse invenzioni allegoriche, si riflette la rinnovata fiducia in se stessa della Chiesa uscita vittoriosa dalla Controriforma e ormai nuovamente consolidata nel suo assetto gerarchico-dogmatico.

Sul piano tecnico-formale, tali traguardi riprendevano e portavano a maturazione le premesse dell'illusionismo prospettico settentrionale. Tra Lombardia, Veneto ed Emilia si era infatti sviluppata fin dal tardo Quattrocento una tradizione che aveva portato a perfezione la scienza degli scorci nel campo sia dell'architettura dipinta (la "quadratura") sia della figura umana. Un ruolo centrale aveva avuto in queste ricerche il Correggio. L'affresco per la cupola del Duomo di Parma (1526-28), immaginato come un'immensa spirale di nuvole e angeli vorticosamente roteanti verso un empireo di luce, svincolava l'illusione prospettica da ogni supporto architettonico. Da tale modello di straordinaria importanza per gli sviluppi della decorazione barocca sarebbe effettivamente derivato, circa un secolo più tardi, l'analogo affresco del Lanfranco per Sant'Andrea della Valle.

La "quadratura", che aveva conosciuto una particolare fortuna in epoca manieristica, è invece alla base di un diverso filone ampiamente coltivato anche nel Seicento. Tra gli specialisti del genere ricordiamo almeno AGOSTINO TASSI che, a Roma dal 1610, si dedicò anche al paesaggio collaborando spesso con pittori di figura. Spettano tra l'altro a lui le architetture che incorniciano l'*Aurora* affrescata dal Guercino tra il 1621 e il 1623 nel Casino Ludovisi a Roma, l'opera certamente più avanzata dell'artista emiliano che sarebbe in seguito rifluito verso più composte cadenze classicistiche. Un recinto di muraglie sfonda la volta della sala sospingendo verso l'alto, per effetto di un ardito scorcio a cannocchiale, l'apparizione del carro dell'Aurora trainato da due cavalli che nel loro avanzare impetuoso sembrano sgomberare delle ombre notturne un cielo riverberante di luci e riflessi colorati. L'animazione atmosferica e dinamica che, coadiuvato dal talento prospettico del Tassi, il Guercino consegue in quest'opera attraverso un chiaroscuro intensamente drammatico e macchiato, apre senza dubbio in direzione barocca annunciando la svolta del Lanfranco e del Cortona.

Il percorso artistico di GIOVANNI LANFRANCO (1582-1647), parmense, si svolge tra Roma e l'Emilia. Formatosi nell'ambito dei Carracci, egli si accosta successivamente a caravaggeschi moderati come il Saraceni e il Gentileschi, ma soprattutto riscopre l'attualità del Correggio, da cui deriva, reinterpretandolo, l'impianto per l'Assunzione in Sant'Andrea della Valle. La novità dell'opera, avvertita e sottolineata già dai contemporanei, emerge dal contrasto con gli affreschi del Domenichino per la sottostante tribuna. Rispetto al calibrato linguaggio classicista del collega e alla sua ordinata partizione per episodi, lo stacco appare in effetti netto: l'immensa superficie della cupola viene affrontata come composizione unitaria e trasformata in animato spettacolo celeste, con schiere concentriche di figure scaglionate entro una ricca trama di ombre e di luci, progressivamente stemperata nel chiarore della gloria al vertice.

Fondamentale sotto ogni rispetto, la lezione del Correggio si allea a quella del Barocci nel suggerire a Lanfranco anche un'interpretazione del tema sacro corrispondente alle attese del tempo. La rappresentazione dell'estasi nell'Apparizione di Cristo a santa Margherita da Cortona riflette alcuni dei tratti più caratteristici della religiosità barocca. Presentando la santa riversa nella contemplazione di Cristo che le appare tra gli angeli e immergendo l'evento mistico in una luce soprannaturale, l'artista anticipa una soluzione di cui Bernini avrebbe valorizzato più tardi tutte le implicazioni e le possibilità.

Incontrastato campione del Barocco pittorico, PIETRO DA CORTONA (Pietro Berrettini, detto, 1596-1669) aveva avuto una modesta formazione nell'ambito del tardomanierismo fiorentino, ma i suoi orizzonti si erano ampliati con il trasferimento a Roma e la frequentazione di personaggi come il marchese Marcello Sacchetti e Cassiano dal Pozzo, a contatto dei quali aveva approfondito il gusto per l'antico e l'interesse per i grandi pittori del Cinquecento. Tra le esperienze centrali della fase formativa devono infatti porsi lo studio dei rilievi della Colonna Traiana (fissati in una serie di disegni) e dei Bacchanali di Tiziano, che allora potevano vedersi a Roma in Palazzo Aldobrandini. La grande occasione fu per l'artista la commissione dell'affresco per la volta del Gran Salone di Palazzo Barberini, ricevuta da Urbano VIII nel 1633. Nel complesso programma dettato dai committenti, la celebrazione della Divina Provvidenza doveva saldarsi alla glorificazione del casato dei Barberini e svilupparsi in distinti episodi allegorici che illustrassero virtù cristiane attraverso episodi mitologici. Uniformandosi alle richieste, l'artista spartì quindi la composizione in cinque settori, uno rettangolare al centro e quattro trapezoidali ai lati, mediante un finto cornicione sontuosamente ornato da ghirlande e tritoni, ma nello stesso tempo ne annullò la rigidità di limite spaziale con l'espedito altamente illusivo delle figure allegoriche che ad esso si sovrappongono quasi invadendo lo spazio della sala. Straordinariamente ricca e animata, l'invenzione culmina nella figura della Divina Provvidenza che domina sul Tempo e sulle Parche in atto di decretare onore immortale alle api barberiniane, emblema anch'esse della Provvidenza. Onde dinamiche si espandono dai lati, snodandosi in viluppi di figure verso il centro, e un risentito chiaroscuro modella plasticamente le forme che, nonostante la concezione fluttuante dell'insieme, hanno peso e ampiezza monumentale.

Nel 1637, nel corso di un viaggio a Firenze, l'artista aveva intrapreso, su incarico del granduca Cosimo I, la decorazione di una sala di Palazzo Pitti con rappresentazioni delle Quattro Stagioni, ma solo dopo il 1640, terminato il soffitto barberiniano a Roma, poté tornare in patria per dar compimento all'opera e decorare negli anni successivi altri ambienti della stessa reggia, le cosiddette Sale dei Pianeti. L'esuberanza inventiva già spiegata nel capolavoro romano torna in questi affreschi di festoso tema profano, ove l'intonazione si fa più ariosa anche per effetto di un cromatismo piacevolmente schiarito sulla scia dei grandi maestri veneti di cui il Cortona aveva potuto approfondire la conoscenza nel corso di un soggiorno a Venezia. Un fatto nuovo rappresentano gli stucchi bianchi e dorati che incorniciano gli affreschi creando un nesso decorativo tra parti plastiche e pittoriche, le une quasi preziosamente intarsiate nelle altre, e complessivamente un risultato di rigogliosa opulenza ornamentale.

L'ultima impresa dell'artista, dopo la decorazione della Galleria di Palazzo Pamphili commissionatagli da Innocenzo X, furono gli affreschi per la cupola, il catino e la volta della Chiesa Nuova a Roma (1647-65) per i Padri dell'Oratorio. La Gloria della Trinità nella cupola accentua, rispetto a Lanfranco, la levità dei colori ma anche la ricchezza dei nessi decorativi e la festosità dell'insieme; mentre l'affresco della volta con un episodio della vita di san Filippo Neri (Il miracoloso intervento della Vergine durante i lavori di costruzione della Chiesa Nuova) rivela la singolare abilità del pittore nel fondere, sull'esempio di Veronese e Tintoretto, l'intento narrativo con l'illusionismo scenografico in una rappresentazione destinata a incontrare, nell'accento che è a un tempo romanzesco ed edificante, le esigenze propagandistico-celebrative dei committenti.

Con quest'opera si concludeva la ricca parabola dell'artista che, dando piena espressione a un nuovo ideale pittorico di varietà, magnificenza e dilatazione spaziale, si era assunto un ruolo di guida non solo per coloro che, allievi o seguaci diretti, ne avrebbero divulgato la lezione nell'immediato futuro, da Ciro Ferri al Volterrano, ma anche per un gran numero di artisti italiani e stranieri, soprattutto francesi dell'età di Luigi XIV, che in lui avrebbero trovato il punto di riferimento nel genere della grande pittura aulica e religiosa.

Pietro da Cortona architetto.

Non minore, pari anzi solo a quella del Bernini e del Borromini, fu l'incidenza del Cortona sugli sviluppi dell'architettura barocca, nonostante la relativa scarsità di opere e la tendenza che egli aveva a considerare quest'attività come secondaria rispetto a quella di pittore ("l'architettura poi mi serve solo per mio trattenimento", scriveva a Cassiano dal Pozzo nel 1646). Fin dalle prime prove, come la distrutta Villa del Pigneto progettata per i Sacchetti, gli elementi della tradizione classica e rinascimentale vengono manipolati con una sensibilità scenografica in parte riconducibile alla lezione del Manierismo fiorentino (Buontalenti), in parte allo studio dell'architettura romano-ellenistica (Tempio della Fortuna a Palestrina). L'edificio, con corpo centrale aperto da un nicchione bramantesco e basse ali laterali incurvate verso l'esterno, era collegato ai giardini retrostanti attraverso una complessa scalinata a rampe ellittiche con terrazze e ballatoi a vari livelli tra statue, grotte e fontane. Il corrispondersi di elementi concavi e convessi costituiva una novità che avrebbe fatto scuola. Tra i successivi interventi figura al primo posto la ricostruzione della chiesa dell'Accademia di San Luca di cui Pietro da Cortona era stato eletto principe nel 1634. I lavori, avviati nel 1635, vennero incoraggiati dall'artista in seguito al ritrovamento del corpo di santa Martina e durarono fino al 1650. Nella pianta a croce greca è evidente il ritorno a schemi del Rinascimento toscano ma l'andamento curvilineo della facciata arginato ai lati da coppie di pilastri sporgenti prosegue l'audace sperimentazione di forme avviata nella Villa del Pigneto, in parallelo alle prime ricerche sullo stesso tema del Borromini. La magnificenza con cui sono trattate le superfici, fortemente strutturate in un plastico succedersi di colonne incassate e pilastri aggettanti, riecheggia la lezione di Michelangelo, ma non esclude accentuazioni decorative e imprevisti accostamenti di linee curve e spezzate che si fanno particolarmente apprezzare nelle capricciose invenzioni per l'interno e l'esterno della cupola. La matrice manieristica recede nel successivo progetto per la nuova facciata di Santa Maria della Pace (1656-57) che connette superfici concave e convesse in una scenografia studiata per abbracciare la piazza antistante e fare da sfondo alla stretta via di accesso. I legami con i Santi Martina e Luca sono palesi nella parte superiore, ma un lineamento assolutamente nuovo è il portico semicircolare su colonne doriche che precede l'ingresso e la cui forte espansione è riequilibrata, in una dialettica di contrapposti prefigurata già nella Villa Sacchetti, dall'incurvarsi delle ali-quinta che racchiudono, dandole risalto, la facciata. I forti accenti plastici che si notano in Santa Maria della Pace tornano nelle realizzazioni successive - la facciata di Santa Maria in Via Lata e la cupola di San Carlo al Corso, più severa e magistralmente articolata nei fasci di

pilastrini e colonne che ritmano il tamburo rispetto al precedente dei Santi Martina e Luca -ma inseriti entro sintassi classicistiche che attestano l'evoluzione dell'artista verso un controllo formale più rigoroso.

Gian Lorenzo Bernini.

A pochi artisti come a GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680) è toccato di rappresentare un'età e uno stile: i contrastanti giudizi riservati alla sua opera, di volta in volta celebrata, considerata con sospetto o perfino denigrata, esemplificano in effetti il variare degli atteggiamenti e del gusto nei confronti del Barocco.

Dominatore quasi incontrastato della scena artistica romana per quasi sei decenni, egli identifica una svolta decisiva e duratura, che interpreta le aspirazioni più vitali della cultura del tempo. I tratti che nella sua opera ci colpiscono come rivoluzionari - il dinamismo, la libertà inventiva e la capacità di plasmare la materia trasformandola e piegandola secondo nuove finalità - riflettono una concezione dell'arte fondata su un rin-novato rapporto con la natura e con la tradizione. Da un lato la natura viene sentita come campo di forze in azione e teatro della manifestazione divina; dall'altro la tradizione perde ogni carattere dogmatico e costrittivo, offrendosi al libero gioco delle sperimentazioni. Nuove possibilità si aprono all'artista, libero di muoversi fuori dei confini fissati dall'estetica rinascimentale.

Nella formazione di Gian Lorenzo Bernini ebbe un'importanza decisiva l'educazione all'antico. Allievo del padre Pietro, apprezzato scultore tardomanierista, egli seppe cogliere nell'arte classica una nuova ricchezza di possibilità latenti. Il gruppo della Capra amaltea, del 1615, fa rivivere il gusto ellenistico per le composizioni in piccolo formato e colpisce per la brillante resa naturalistica del vello.

Sebbene esercitazioni del genere non fossero estranee al gusto del tardo Cinquecento (basti ricordare il Giambologna), nei gruppi marmorei eseguiti per il cardinale Scipione Borghese, tra secondo e terzo decennio del Seicento, i residui manieristici appaiono del tutto consumati e l'artista crea situazioni di forte tensione dinamica e drammatica. Il violento movimento del David (1623-24), colto mentre tende la fionda e prende la mira aggrottando la fronte, indica l'attimo culminante del confronto con Golia: l'avversario non si vede, ma la sua presenza è implicita nei gesti e nell'espressione dell'eroe. Nell'Apollo e Dafne (1624-25), gruppo ispirato alle Metamorfosi di Ovidio, il dio sta per raggiungere la ninfa in fuga che si trasforma in lauro al tocco della sua mano. L'impeto dell'inseguimento sembra propagarsi allo spazio creando un'acuta risonanza all'epilogo del mito. La rottura con la tradizione rinascimentale e manieristica non potrebbe essere più completa: come nel David, l'artista blocca il movimento al suo culmine e fonde la figura con lo spazio circostante cancellando il diaframma, fino ad allora intangibile, che aveva in precedenza sigillato l'opera d'arte entro i limiti della propria forma. All'effetto concorre lo stesso trattamento del marmo con la resa intensamente mimetica del fogliame, delle capigliature, della corteccia: la materia sembra dissolversi in trafori e frastagli di una lievità quasi pittorica. È una metamorfosi che Bernini colora di sfumature simboliche, facendo percepire, nella miracolosa dinamica del gruppo, il contrasto tra la foga dell'inseguimento e la vanità del possesso raggiunto. L'idea è fissata in un distico inciso sul basamento dell'opera e dettato da uno dei più intelligenti estimatori dell'artista, il cardinale

Maffeo Barberini: *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudio, formae/fronde manus implet baccas seu carpii amaras* (chi amando insegue le gioie della bellezza che fugge, riempie la mano di fronde e coglie bacche amare).

Dal Barberini, papa dal 1623 col nome di Urbano VIII, l'artista ricevette la commissione che doveva consacrarne ufficialmente il successo. Nel 1624 il pontefice lo incaricò infatti di erigere il baldacchino bronzeo per l'altare della confessione di San Pietro, realizzato negli anni seguenti con la collaborazione del Borromini e completato entro il 1635. La grandiosa struttura, poggiante su quattro sontuose colonne tortili

e coronata da altrettante snelle volute che si incurvano a dorso di delfino al di sopra di una trabeazione adorna di lambrecchini e fiocchi, riecheggia deliberatamente la foggia dei baldacchini che si innalzavano nelle chiese romane in occasione delle Quarant'ore o di altre cerimonie. L'ardimento stava nell'aver trasposto nel bronzo e in dimensioni colossali un'invenzione provvisoria ma senza distruggerne il carattere di trionfo effimero, di fastosa improvvisazione. Dalla possibilità di sperimentare forme e accorgimenti nuovi nel campo degli apparati per feste e allestimenti teatrali, genere in cui era maestro, Bernini avrebbe effettivamente derivato il carattere spettacolare e drammatico delle sue creazioni più originali.

Nominato architetto della Fabbrica di San Pietro nel 1629 (alla morte del Maderno), già l'anno prima aveva iniziato i lavori per la crociera della Basilica vaticana (Logge delle Reliquie e statua del Longino) e alla tomba di Urbano Vili, completata nel 1647. Collegandosi al precedente delle Tombe Medicee di Michelangelo e del sepolcro di Paolo III di Gian Giacomo Della Porta, Bernini colloca alla sommità del monumento la statua del pontefice in trono e gli associa le candide figure della Carità e della Giustizia che, nell'esuberante pienezza del modellato, evocano l'idea della maternità e della vita. Pungente è il contrasto con lo scheletro che sorge dall'urna e scrive l'epitaffio dell'illustre defunto, svolgendo l'ufficio solitamente riservato alla Fama. Anche la Morte rende quindi omaggio alla gloria di Urbano che domina nello splendore dell'ammanto papale e protende il braccio in un gesto autorevole di benedizione. Ottimismo cristiano e celebrazione dinastica (la gloria dei Barberini) si fondono nel monumento, caposaldo della prima maturità del Bernini, divenuto modello della scultura funeraria barocca.

Tema congeniale allo scultore, l'espressione affabile di Urbano Vili venne fissata anche in altre occasioni: nella statua commissionatagli per il Campidoglio e in alcuni busti di più immediata resa psicologica (Roma, Collezione Barberini, Parigi, Louvre ecc.). Grande ritrattista, Bernini restò insuperato nel conciliare la ricerca di verità con la celebrazione del prestigio sociale e, in alcuni casi, la glorificazione dei committenti. Tra i busti-ritratto scolpiti nei primi decenni, caratterizzati da maggiore spontaneità e schiettezza, spicca quello di Costanza Buonarelli (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1630-35), moglie di un allievo, amata dall'artista. Bernini coglie l'effigiata quasi di sorpresa, la bocca socchiusa e la camicia aperta sul petto, in un'istantanea che ha quasi carattere di confessione privata. In altri busti coevi, come quello del Cardinale Scipione Borghese della Galleria Borghese (1632), il modellato si fa vibrante e la presentazione più mossa anche per influsso dei grandi esempi pittorici di Rubens e Van Dyck (entrambi ben noti a Roma), che furono determinanti nell'orientare Bernini verso interpretazioni eroiche all'altezza del rango principesco dei committenti. L'impetuoso trattamento dei drappi agitati dal vento e le cascate di riccioli fanno dei busti di Francesco I di Modena (Modena, Galleria Estense, 1650-51) e di Luigi XIV (Castello di Versailles, 1665) due ineguagliati modelli di ritrattistica aulica barocca.

Col gruppo della Transverberazione di santa Teresa per la Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, del 1646-52, Bernini compie un passo decisivo verso uno degli obiettivi di fondo della sua ricerca: attuare, attraverso l'integrazione delle tre arti, una nuova sintesi di visione ed emozione.

Nella grande santa spagnola, riformatrice dell'Ordine carmelitano, la Chiesa uscita dalla Controriforma riconosceva una delle sue figure più prestigiose. Bernini la presenta riversa nell'estasi mentre un angelo le trafigge il cuore con un dardo d'oro, immagine dell'amore divino. L'iconografia, già divulgata da stampe e dipinti, dipendeva da un passo dell'autobiografia della santa, scelto per esemplificare le straordinarie esperienze mistiche di cui essa fu testimone e protagonista. La cappella diventa lo spazio dell'evento soprannaturale evocato anche attraverso accorgimenti scenici che ne sottolineano l'attualità: da due coretti laterali si affacciano, ritratti nel marmo, membri della famiglia Cornaro in atto di manifestare stupore e devozione. Le figure dell'Angelo e di santa Teresa fluttuano sulle nubi investite dalla luce che

filtra da una fonte nascosta e inquadrata da un palcoscenico-tabernacolo che si incurva verso l'esterno, emergendo e quasi lievitando dalla penombra anche per il contrasto del marmo candido in cui sono scolpite col sontuoso rivestimento policromo della cappella. Al risultato cui giunge il Bernini, che fonde spazio architettonico e gruppo plastico in un'unità sostanzialmente pittorica, realizzata attraverso gli effetti di luce e i contrasti cromatici, non fu evidentemente estraneo l'influsso dei dipinti di tema mistico del Barocchi e del Lanfranco come la ricordata Estasi di santa Margherita. Intensamente pittorico è del resto il trattamento stesso del marmo che si smaterializza in gorgi di tumultuoso panneggio traducendo l'abbandono estatico della santa in un'ininterrotta vibrazione di luce e di ombra. L'opera, che punta al massimo coinvolgimento dello spettatore, segnò indubbiamente un traguardo nell'espressione delle emozioni e degli stati mistici, schiudendo orizzonti nuovi alle tendenze visionarie dell'arte barocca.

Le risorse tecniche e inventive profuse da Bernini nel campo degli allestimenti teatrali e degli apparati effimeri -si ricorda tra le altre la scenografia creata a Trinità dei Monti nel 1638 per la nascita del Delfino - lasciano con gli anni tracce evidenti anche nel campo della scultura e dell'architettura, ove le soluzioni tendono a farsi dichiaratamente spettacolari. Nella Fontana dei Fiumi per piazza Navona (1648-51), lo scultore associa imprevedibilmente il motivo trionfale dell'obelisco a un basamento in travertino che imita lo scoglio con anfratti, muschi e palmizi irrorati da zampilli d'acqua e le statue allegoriche dei fiumi adagate tra le rocce. Anche i vari disegni per la successiva sistemazione dell'Obelisco di piazza della Minerva - ora immaginato sulle spalle di un Ercole, ora sulla groppa di un elefante - esprimono la volontà di pietrificare nella fissità del monumento le associazioni liberamente sperimentate, non senza spregiudicatezza e talora sul filo dell'arguzia, nell'ambito dell'effimero.

Gli anni del pontificato di Alessandro VII Chigi, amico dell'artista, coincidono con una serie di grandi commissioni ufficiali. Tra il 1656 e il 1667 Bernini costruisce i colonnati di piazza San Pietro e completa gli interventi all'interno della basilica creando, con la Cattedra e la soprastante Gloria, uno sfondo di trionfale magnificenza al baldacchino. Integrazione delle arti e illusione teatrale sono ancora una volta alla base dell'invenzione in cui è decisivo il ruolo della luce. Riversandosi dalla Gloria e materializzandosi in raggi dorati e angeli tripudianti, essa piove sul monumentale nodo plastico dei quattro Padri della Chiesa che sollevano l'involucro della Cattedra, trasponendo la complessità del significato (illuminazione divina e autorità universale dei pontefici) nell'efficacia impressionante dello spettacolo.

Sempre da Alessandro VII, che ne intuì e valorizzò il talento di architetto, Bernini ricevette l'incarico di ristrutturare la Scala Regia, cioè l'ingresso ufficiale ai Palazzi Apostolici. Dovendo contrastare l'angustia dello spazio a disposizione, tra l'altro molto irregolare, egli riuscì a dilatarlo in una maestosa fuga prospettica mascherando e correggendo l'andamento delle pareti laterali attraverso i colonnati che fiancheggiano la rampa. L'attitudine a pensare in termini teatrali determina inequivocabilmente le stesse scelte architettoniche. Se nel Colonnato di San Pietro, definito dai contemporanei "gran teatro dei portici", gli emicicli visualizzano l'aprirsi delle braccia della Chiesa verso il fedele, nella piccola chiesa di Sant'Andrea al Quirinale per il noviziato dei Gesuiti (1658-70), lo spazio ellittico, impreziosito da marmi policromi, stucchi e dorature, diventa la scena dell'apoteosi del santo titolare: la sua statua, fissata al frontone concavo della cappella absidale, appare nell'atto di ascendere dall'altare verso la cupola. Una sensibile graduazione di intensità luminosa asseconda l'effetto, mettendo in evidenza il "luogo drammatico" dell'abside, ove il diaframma delle colonne che schermano l'ingresso fa apparire più suggestiva e lontana la luminosità dell'altare.

Tra i tardi capolavori di scultura, caratterizzati da un crescente e quasi involuto patetismo, emergono gli Angeli con i simboli della Passione per il Ponte Sant'Angelo, eseguiti in gran parte dagli allievi (1668-71; gli

unici due pienamente autografi sono ora nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte), l'appassionato ritratto funebre di Gabriele Fonseca in San Lorenzo in Lucina e il monumento della Beata Ludovica Albertoni in San Francesco a Ripa (1671-74). La stretta imboccatura della cappella funge in quest'ultimo caso da arco scenico inquadrando la figura della beata agonizzante che la luce radente fa emergere dalla penombra. Come nella Transverberazione di santa Teresa gli artefici teatrali intensificano l'impatto emozionale, ma, rispetto a quel precedente, a prevalere è un tono più intimo e austero: la concentrazione sulla solitudine della beata esprime una nuova ricerca di interiorità che rispecchia la svolta, o meglio il ripiegamento contemplativo, prodottosi verso gli ultimi anni nella religiosità dell'artista.

Francesco Borromini.

I biografi narrano dell'irriducibile contrasto che, sulla scena artistica romana, oppose al Bernini il quasi coetaneo FRANCESCO BORROMINI (Francesco Castelli, detto, 1599-1667) giunto a Roma dal Canton Ticino poco prima del 1620. Al di là dei motivi immediati, probabilmente economici, che poterono averla originata (connessi alle imprese del Baldacchino di San Pietro e soprattutto di Palazzo Barberini, a cui il lombardo aveva partecipato quale collaboratore del Bernini), l'incompatibilità aveva motivi profondi, di temperamento umano e di sensibilità artistica. Il successo subito raggiunto da Bernini col favore di Urbano VIII venne conquistato dal Borromini solo faticosamente, dopo un umile apprendistato come scalpellino al seguito di Carlo Maderno, e non poté mai dirsi definitivo. Il suicidio che concluse la carriera dell'artista (1667), caduto in uno stato di prostrazione ipocondriaca, sancì drammaticamente il progressivo isolamento a cui il prevalere del "partito" berniniano finì per condannarlo negli ultimi anni.

Dopo gli interventi a Palazzo Barberini (1625-33), ove gli spetterebbe l'ideazione dell'interessante scalone elicoidale, l'occasione decisiva è per il giovane architetto la costruzione della chiesa e del convento di San Carlino alle Quattro Fontane (1634-41), su commissione dell'Ordine dei Trinitari. Un'estrema perizia tecnica acquisita in anni di paziente tirocinio "sul campo", prima in Lombardia e poi a Roma, lo mette in grado di attuare un progetto che al suo stesso committente, il priore dei Trinitari, appariva "artificioso, capriccioso e raro". Costretto dall'esiguità degli spazi a pensare in piccolo, Borromini organizza gli ambienti del convento attorno a un chiostro rettangolare ove l'elemento nuovo degli angoli smussati e leggermente convessi fa perdere alle strutture la loro rigidità, integrandole in un più articolato e mosso rapporto reciproco. Rivoluzionaria è la soluzione adottata per l'interno della chiesa: attorno al vano ellittico l'architetto apre infatti quattro grandi nicchie creando un continuo trapasso dalle superfici concave alle convesse in un'ondulazione plasticamente ritmata dalle colonne addossate alle pareti. Nella cupola ovale, raccordata mediante pennacchi alle quattro arcate absidali, culmina l'ingegnosità del Borromini che plasma e quasi cesella le strutture con una dedizione ai dettagli ereditata dagli scalpellini e dai lapicidi lombardi. La superficie concava è rivestita da cassettoni di complicato disegno che ricordano le cellette di un alveare e vanno rimpicciolendo verso la sommità con un inganno ottico destinato ad aumentare l'impressione di altezza. La raffinatezza dell'invenzione è esaltata dall'illuminazione uniforme, ottenuta facendo filtrare la luce non solo dalla lanterna ma anche dalle finestrelle che si aprono dietro il delicato fregio in stucco sopra l'imposta della cupola.

Successivamente l'architetto venne scelto per costruire la casa professa e l'Oratorio dei Filippini presso la Chiesa Nuova. Nella facciata (1637-40), la novità sta nel misurato contrapporsi degli elementi curvilinei in un sottile ritmo dialettico. Alla convessità della campata centrale dell'ordine inferiore corrisponde non solo la sequenza lievemente concava delle altre campate ma anche la profonda inflessione della nicchia al centro dell'ordine superiore, col motivo a cassettoni di lontana derivazione bramantesca. L'inedito coronamento dal profilo mistilineo e il serrato gioco delle modanature e delle cornici di vivo risalto plastico (si osservino i timpani delle finestre che nell'ordine inferiore si incuneano nella trabeazione e si incastrano

tra i capitelli dei pilastri) valorizzano il gioco delle superfici equivalendo al "tocco di pennello dell'artista" (J. Connors). Attraverso l'ingegnosa definizione di ogni dettaglio decorativo, l'architetto esemplifica un repertorio destinato a grande fortuna negli sviluppi dell'architettura barocca.

A Bernini, che aveva tentato di fondere architettura e scultura in una nuova unità, Borromini oppone un discorso rigorosamente architettonico: egli punta alla scomposizione del linguaggio rinascimentale e al recupero dei singoli elementi, nitidamente enucleati con raffinata sensibilità formale, entro un diverso ordine di rapporti. Il traguardo più significativo è, sotto questo profilo, la chiesa di Sant'Ivo annessa al Palazzo della Sapienza, cioè l'antico studio romano promosso poi a università. La nomina ad architetto della Sapienza risale al 1632, ma la commissione della nuova cappella gli fu affidata solo dieci anni più tardi. Ragioni simboliche e celebrative devono avere suggerito la forma mistilinea e stellare della pianta, ispirata all'emblema barberiniano dell'ape e ottenuta fondendo due triangoli equilateri. Rispetto alla continuità curvilinea di San Carlino, l'interno di Sant'Ivo si caratterizza per il ritmo spezzato del perimetro ove angoli vivi e segmenti rettilinei interrompono il fluire concavo-convesso delle pareti. Sui muri perimetrali si innesta direttamente l'alta cupola, il cui vaso sembra espandersi e contrarsi secondo il ritmo alterno delle sporgenze e delle rientranze in un'accelerazione dinamica verso l'alto che ha potuto far pensare allo slancio dell'architettura gotica. La luce che inonda la chiesa piove dalla lanterna e dalle alte finestre tagliate sopra la trabeazione, esalta la progressione dinamica delle strutture, impreziosite da un'astratta decorazione a motivi dorati sul fondo bianco (così lontani dalla plastica esuberanza berniniana!) con gli emblemi chigiani della stella e dei monti (l'opera trovò infatti compimento sotto il pontificato di papa Alessandro VII). L'elaborazione esterna della cupola passa attraverso una serie di imprevedibili sviluppi. L'imponente tamburo che domina il cortile del Palazzo della Sapienza, controbilanciandone col volume convesso lo sfondo concavo, maschera la complessità della struttura interna mentre la soprastante copertura a gradini, l'altissima lanterna e il coronamento a spirale, forse ispirato al mitico modello elicoidale della Torre di Babilonia, equivalgono a spericolate improvvisazioni che solo lo straordinario talento borrominiano riesce a dominare e collegare organicamente, senza sacrificarne l'immediatezza. Allo stesso modo il tiburio e il campanile di Sant'Andrea delle Fratte, iniziati nel 1653, fissano il gioco delle associazioni inventive, ricco di risvolti simbolici ed evocativi, nella salda, sequenza dei trapassi strutturali.

Da papa Innocenzo X Pamphili, suo principale protettore, l'architetto ottenne il prestigioso incarico del rinnovamento interno di San Giovanni in Laterano (1646-49). La volontà del pontefice di non abbattere le antiche strutture basilicali e di conservare anche il soffitto ligneo cinquecentesco, impose a Borromini precise limitazioni, ma il risultato attesta l'estrema flessibilità del suo genio. Le colonne vennero ingabbiate, due a due, entro grandi pilastri e le antiche pareti racchiuse entro muri doppi aperti internamente da finestre ovali che, come reliquiari, avrebbero dovuto consentirne la visione. Se nella navata principale, trasformata in luminosa aula rettangolare, le edicole addossate ai pilastri e fortemente incurvate verso l'esterno rappresentano in certo modo una concessione al gusto del Bernini, assolutamente personale è il trattamento degli spazi nelle navate minori, variamente coperti da cupolette, volte a botte e volte ribassate. L'esigenza di salvare, nella ristrutturazione, le lapidi e i sepolcri medievali disseminati nella basilica, impegnò l'architetto nella creazione di una serie di monumenti commemorativi che assemblano parti antiche e moderne: splendide variazioni su tema fisso, in equilibrio tra la pietas per il passato e la volontà di trarre nuove suggestioni e accostamenti impreveduti.

Le opere realizzate negli ultimi decenni sono caratterizzate da maggiore larghezza di accenti e da una forte tensione strutturale. La facciata del collegio di Propaganda Fide, eretto per i Gesuiti (1644-62), presenta un'articolazione serrata che culmina nella brusca inflessione della campata centrale, con finestre inquadrature da plastiche modanature e pilastri giganti. Lo stesso rigore torna nella chiesa dei Re Magi,

all'interno del palazzo, ove la volta ribassata è percorsa da larghe costole a rilievo che si incrociano diagonalmente inquadrando l'esagono centrale con l'emblema dello Spirito Santo. Il motivo era già stato affrontato nella biblioteca della Casa dei Filippini, ma appare ora trattato con maggiore decisione e coerenza. Nella chiesa di Sant'Agnese in piazza Navona, impostata già dal Rainaldi ma affidata al Borromini da Innocenzo X (1652), l'architetto modifica la struttura preesistente a croce greca trasformandola in un ottagono sfondato da cappelle che si alternano a larghi pilastri. Su di esso egli imposta, raccordandola mediante un altissimo tamburo, la cupola che, esternamente, viene a sovrastare col suo volume slanciato l'ampia curvatura della facciata. Benché concava, quest'ultima appare esemplata sul modello maderniano di San Pietro ed è serrata tra due campanili simili a quelli che il Bernini avrebbe dovuto realizzare ai lati della basilica vaticana. L'allontanamento dell'architetto dai lavori (1657) per contrasti con gli eredi di papa Pamphili provocò varie modifiche che non snaturarono tuttavia il progetto originario, impostato sul possente sviluppo verticale delle strutture riequilibrato dall'espansione orizzontale della facciata e sul rapporto dialettico che oppone alla convessità del tamburo e della cupola la concavità del prospetto.

Nell'ultima opera, e cioè la fronte di San Carlino alle Quattro Fontane aggiunta all'organismo costruito circa trent'anni prima, i grandi temi dell'architettura borrominiana si fondono in un'orchestrazione di consumata perizia (1665-67). L'ondulazione delle superfici acquista incredibile complessità anche per lo scomporsi dei muri in piani stratificati secondo un gioco di incastri, rientri, partizioni e sporgenze che ha il ritmo metodico e strutturato di una variazione musicale. Ma è nella decorazione plastica e soprattutto negli splendidi cherubini attorno alla nicchia con la statua di san Carlo che sembra affiorare il risvolto più personale e inquietante dell'arte borrominiana, già chiaramente prefigurato per esempio nel campanile di Sant'Andrea delle Fratte. Al programma berniniano che punta all'epifania sensibile del divino, egli sembra reagire con fastidio preferendo servirsi di allusioni evocative, più consone alla reticenza del suo temperamento, ma giungendo egualmente a schiudere, entro il linguaggio delle pure forme architettoniche, cauti spiragli sull'invisibile.